

MASAA  
WAYNE  
SHORTER  
QUARTET



Jazzfest Berlin 2012  
1.-4. November

REMEMBERING  
JUTTA HIPPI

JULIA HÜLSMANN • ROLF KÜHN • JOE LOVANO

DAS KAPITAL & MANIC CINEMA

WANTED!

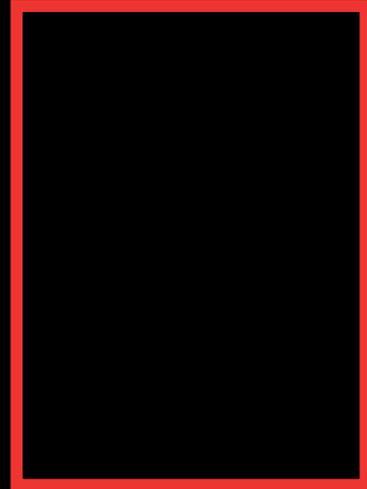
HANNS EISLER

JULIANES  
WILDE BANDE

AKI TAKASE •  
HAN BENNINK

DEEP SCHROTT  
PLAYS DYLAN  
& EISLER

JAZZ



IMPROVISED

GERI ALLEN &

TIMELINE

Berliner Festspiele

ARCHIE SHEPP QUARTET FEAT.  
AMINA CLAUDINE MYERS



1	BERT NOGLIK ZUM JAZZFEST BERLIN 2012
	<b>REMEMBERING JUTTA HIPPI</b>
3	KATJA VON SCHUTTENBACH ÜBER »GERMANY'S FIRST LADY OF JAZZ«
7	POETRY & CARTOONS VON JUTTA HIPPI
8	ROLF KÜHN ÜBER JUTTA HIPPI
	<b>SONGS FOR KOMMENO</b>
10	GÜNTER BABY SOMMER IM GESPRÄCH MIT PATRIK LANDOLT
	<b>NILS WOGRAM WORKING BANDS</b>
14	EIN BANDMANIFEST VON NILS WOGRAM
	<b>WANTED! HANNS EISLER</b>
18	NICOLAUS HUMBERT ÜBER DAS KAPITAL UND HANNS EISLER
21	DANIEL ERDMANN, EDWARD PERRAUD UND HASSE POULSEN ÜBER IHR PROJEKT
	<b>JAZZ &amp; POETRY (I)</b>
22	POETRY VON HARTMUT GEERKEN
23	<b>PROGRAMM JAZZFEST BERLIN 2012</b>
24	TICKETS
26	LIVE-ÜBERTRAGUNGEN, SPIELORTE
	<b>JAZZ &amp; POETRY (II)</b>
27	BRÜCKNER BEAT BEAT-TEXTE VON FRANK O'HARA UND JACK KEROUAC
	<b>ARCHIE SHEPP</b>
29	BERT NOGLIK ÜBER ARCHIE SHEPP, MAMA ROSE UND DIE REVOLUTION
	<b>GERI ALLEN &amp; TIMELINE</b>
32	GREG TATE ÜBER GERI ALLEN & TIMELINE
	<b>CELEBRATING MARY LOU WILLIAMS</b>
36	PETER F. O'BRIEN ÜBER MARY LOU WILLIAMS
38	ANDREW CYRILLE UND GERI ALLEN ÜBER MARY LOU WILLIAMS
	<b>SPRECHENDE STÄDTE</b>
47	DIE SOUND STUDIES DER UDK
48	IMPRESSUM

## WILLKOMMEN ZUM JAZZFEST BERLIN 2012

Zu den magischen Kurzformeln zählt der Satz »Jazz is a Spirit«. Im Verlaufe dieses Jahres ist Jazz hierzulande diskutiert worden wie lange nicht mehr. Jazzmusikerinnen und -musiker machten auf prekäre ökonomische Arbeitsbedingungen aufmerksam. Andere zweifelten am Kreativitätspotential des Jazz und stellten seine soziale Relevanz in Frage. Sucht man nach Antworten, findet man diese indes nicht in den Feuilletons, sondern auf den großen und kleinen Bühnen, in den Klubs und Studios, in denen diese Musik zu Hause ist und mitunter vor Kreativität überquillt. Das Jazzfest Berlin will diese Szene in Ausschnitten, in Momentaufnahmen einfangen, begreift sich als Ergänzung zum kontinuierlichen Geschehen und lädt an vier Tagen und langen Nächten zur Auseinandersetzung wie auch zum Feiern ein.

Drei Projekte, die speziell für das Jazzfest Berlin 2012 entstehen bzw. im Haus der Berliner Festspiele ihre deutsche Erstaufführung erleben, beschäftigen sich mit Jazz und Gesellschaft. Aus drei unterschiedlichen Perspektiven werden dabei Themen deutscher Geschichte reflektiert.

Eine deutsch-amerikanische Band erinnert an die herausragende deutsche Jazzpianistin der 1950er Jahre: Jutta Hipp. »Remembering Jutta Hipp« ist eine Widmung an eine Frau, die hierzulande umjubelt wurde, die als erste deutsche Jazzmusikerin in den USA Anerkennung fand und die unter dem Druck zum Erfolg zerbrach. Generationen später nimmt sich Julia Hülsmann des Themas an – gemeinsam mit Rolf Kühn, der mit Jutta Hipp befreundet war, und mit Joe Lovano als Special Guest.

Das Projekt von Günter Baby Sommer mit Freunden aus Griechenland entstand aus unmittelbarer Betroffenheit. In dem kleinen griechischen Ort Kommeno stieß Sommer auf Zeugnisse eines Schreckens: die Ermordung von mehr als dreihundert Zivilisten durch die deutsche Wehrmacht im Jahr 1943. »Songs for Kommeno« ist eine Geste des Verbeugens, des Erinnerns und weist, wie alle großen Auseinandersetzungen mit tragischen Themen, über das Konkrete hinaus auf die *Conditio humana*.

Wie keiner anderen Band gelang es dem deutsch-dänisch-französischen Trio Das Kapital, eine neue, frische und provokante Spielkonzeption zu entwickeln und sich dabei auf Hanns Eisler zu beziehen. Hanns Eisler, gestorben vor fünfzig Jahren in Berlin, bleibt – jenseits aller Feier- und Gedenktage – aktuell, weil sich in seinem Leben und seinem Werk das 20. Jahrhundert und die Zerrissenheit eines deutschen Intellektuellen spiegeln – zwischen sozialem Engagement und Eskapismus, zwischen Agitprop und Verinnerlichung, zwischen politischer Vereinnahmung und trotziger Entgegensetzung. Das Kapital folgt Eisler, indem es seine Musik kritisch auseinandernimmt und flammend neu zusammenschweißt. Manic Cinema liefert dazu Bilder, die nicht illustrieren, sondern das Assoziationsgeflecht erweitern und verdichten wollen: »Wanted! Hanns Eisler«.

Ab 1968 gab es alljährlich Anfang November das Total Music Meeting der Free Music Production, das bewußt andere musikalische Facetten präsentierte als die Berliner Jazztage. Was anfänglich als Gegenfestival angelegt war, entwickelte sich im Laufe der Zeit zu einem respektvollen Nebeneinander – bis zum Aus vor vier Jahren. Es ist mir ein Anliegen, diese Traditionslinie improvisierter Musik wieder aufzunehmen und sie nun zu integrieren – in das Jazzfest Berlin und unter dem Dach eines Hauses, das schon so oft zum Ambiente spannender Improvisationsabenteuer wurde: die Akademie der Künste am Hanseatenweg.

Das Jazzfest Berlin 2012 trägt kein alles vereinnahmendes Motto. Wohl aber gibt es Magnetpunkte, zwischen denen sich spielerisch Verbindungslinien ziehen lassen. Eine dieser Linien verknüpft Jazz mit anderen Künsten: Jazz und (Stepp-) Tanz, Jazz und Film, Jazz & Poetry. Die Erinnerung an Jutta Hipp spannt sich bis zu einer Hommage an eine amerikanische Wegbereiterin: »Tribute to Mary Lou Williams«. Mit Joe Lovano, Archie Shepp und Wayne Shorter gibt es einen Staffellauf exzellenter Tenorsaxophonisten, und mit Rolf Kühn, Michel Portal sowie Louis Sclavis kommen Klarinettenisten auf die Bühne, die den Klang dieses Instruments im europäischen Jazz mitgeprägt haben. Die Reihe in der Akademie der Künste folgt der faszinierenden Liaison von Tasten- und Trommelklängen in markanten Duos von Pianistinnen mit Schlagzeugern.

Insgesamt geht es mir jedoch weniger um »Namen« und um Instrumente, viel mehr hingegen um charismatische Persönlichkeiten und um Spielhaltungen, um den »Spirit« des Jazz. Um diesen auf unterschiedliche Weise erfahrbar zu machen, bedarf es unterschiedlicher Orte – der großen Festivalbühne ebenso wie der Klub-, der Labor- und der Wohnzimmeratmosphäre. Der Posaunist Nils Wogram wird sich an zwei Abenden im Quasimodo in vier unterschiedlichen Spielkonstellationen vorstellen – Werkschau eines heute tonangebenden Jazzmusikers. Mit LebiDerya und Masaa treffen im A-Trane Orient und Okzident aufeinander – in einer Weise, die der Lebenswirklichkeit unserer Großstädte entspricht. Last but not least gibt es auch Jazz für Kinder.

Vieles beim Jazzfest Berlin 2012 wird durch seine Kooperationspartner und Förderer ermöglicht. Ein besonderer Dank gilt Nele Hertling, der Vizepräsidentin der Akademie der Künste, Thomas Krüger, dem Präsidenten der Bundeszentrale für politische Bildung, Hortensia Völkers, der Künstlerische Direktorin der Kulturstiftung des Bundes, Barbara Canepa von Pro Helvetia und Jacek Głazszcz vom Polnischen Institut Berlin, die das Festival mit ihren Institutionen tatkräftig unterstützen. Eben solcher Dank geht an die ARD-Hörfunkanstalten und an das Deutschlandradio für ihre Beteiligung sowie an die Jazzredakteure, die dazu beitragen, dass der Wirkungsradius des Jazzfestes Berlin weit über die Orte des unmittelbaren Geschehens hinausreicht.

Die Berliner Festspiele freuen sich, erstmals seit dem Jahr 2000, ergänzend zum Flyer auch wieder ein Heft zum Programm des Jazzfestes präsentieren zu können – diesmal als Gratisgabe. Die Möglichkeiten, Informationen zu einzelnen Musikerinnen, Musikern und Bands im Internet abzurufen, haben sich in den letzten Jahren erheblich erweitert. Das Magazin zum Jazzfest Berlin 2012 will daher nicht die Gesamtheit des Programms abbilden, sondern punktuell Lesestoff anbieten und Lust auf vertiefende Beschäftigung machen.

Wir wünschen uns, dass sich das Festival vor allem im sinnlichen Erleben erschließt – auf dass Sie Freude haben mögen bei und an diesem Jazzfest Berlin, zu dem Sie Thomas Oberender, der Intendant der Berliner Festspiele, und ich als Künstlerischer Leiter herzlich einladen.



Zoot Sims und Jutta Hipp 1956, Foto: Francis Wolff©Mosaic Images LLC

# REMEMBERING JUTTA HIPPI

VON KATJA VON SCHUTTENBACH

Jutta Hipp, die in den 1950er Jahren als »Germany's First Lady of Jazz« gefeierte wegweisende Jazz-Pianistin, wurde am 4. Februar 1925 in Leipzig als einzige Tochter in die mittelständische Familie von Hulda und Julius Hipp geboren. Schon früh förderten die Eltern Juttas künstlerische Ambitionen, Bleistift und Wasserfarben wurden zu treuen Kameraden der tierlieben und naturbegeisterten Kleinen. Im Alter von neun Jahren kam klassischer Klavierunterricht bei einer Kirchenorganistin hinzu.

Von 1940 an galt der musikalische Enthusiasmus der 15-Jährigen aber vor allem dem Jazz und besonders dem Swing: Fats Waller, Jimmy Lunceford, und Count Basie waren ihre ersten Idole. Im Dritten Reich galt Jazz als »uner-

wünschte Musik«, so dass Hipp während der Bombenangriffe – statt mit der Familie im Schutzkeller zu verweilen – heimlich verbotenen Radiosendern lauschte und sich im Niederschreiben der Jazz Tunes versuchte. Sie hatte aber auch Kontakt zum Hot Club Leipzig und nahm an ebenso heimlichen Jazz-Jam-Sessions im Elternhaus ihres zukünftigen Verlobten »Teddie« Frohwalt Neubert teil. Dort improvisierte sie auch schon mal am Klavier.

Um 1942 bestand die nun in Markkleeberg lebende Hipp ihr Not-Abitur und mit 17 Jahren war sie Meisterschülerin an der Staatlichen Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe in Leipzig. Ihr schwebte eine Karriere als Malerin und Zeichnerin vor. Nach



Jutta Hipp, Foto: Jazz Podium

der Befreiung ihrer Heimatstadt durch die US-Armee im April 1945 konnte sich Hipp offen zum Jazz bekennen und spielte gelegentlich für die amerikanischen Befreier. Wenig später lösten sowjetische Truppen die Amerikaner ab. Hipp studierte zwar weiter, entzog sich aber im März 1946 der Aufgabe, rote Propaganda-Poster zu malen, durch Flucht in die amerikanische Zone.

Am bayerischen Tegernsee sicherte dem 21-jährigen Flüchtling das Klavierspielen, sogar in einem Zirkus, zunächst das Überleben. Bald zog Hipp nach München weiter und hatte ihr Debüt als professionelle Pianistin: zunächst im Orchester Jock de Molenaar, dann mit eigener Combo und 1949 bei Paul Martin. Sie spielte auch in der Gruppe von Freddie Brocksieper und machte dort zwei zukunftsweisende Bekanntschaften: Trompeter Charly Tabor lehrte sie Jazz-Musiktheorie und der aus Wien stammende Tenorsaxophonist Hans Koller wurde ihr nächster Arbeitgeber und Karriereförderer.

Über Hipps Privatleben während der Münchner Jahre ist wenig bekannt. Ihre Verlobung mit Schlagzeuger »Teddie« Neubert ging bereits kurz nach der gemeinsamen West-Flucht in die Brüche, und im November 1948 brachte die ledige Hipp in München einen Sohn zur Welt: Lionel, nach dem von ihr bewunderten Vibraphonisten Lionel Hampton benannt. Ohne festen Wohnsitz oder Familie in der Nähe, und mit einer im Aufbau begriffenen Karriere ohne stetiges Einkommen, sah sich Hipp mit der schwersten Herausforderung ihres Lebens konfrontiert: Sie wusste, dass sie ihrem Kind nichts bieten konnte und übergab Lionel der Obhut eines Kinderheimes, wo sie ihn gelegentlich besuchte.

Ihr selbst blieb, trotz Schüchternheit und lähmendem Lampenfieber, nur die Flucht nach vorn – mit Kettenrauchen und Alkohol unterdrückte sie ihre Ängste. Als Koller 1952 in Frankfurt am Main ein Quartett zusammenstellte, ging Hipp mit, denn mit den dort stationierten US-Soldaten erwartete sie das größte

Jazzpublikum Deutschlands. Plattenaufnahmen folgten und der Kritiker Joachim-Ernst Berendt verlieh der Koller Band mit Albert Mangelsdorff (Posaune), Shorty Röder (Bass) und Rudi Sehring/Karl Sanner (Schlagzeug) das Gütesiegel »eine der klassischen Gruppen in der Geschichte des deutschen Jazz«. Hipps Stil wurde dem Cool Jazz zugeordnet und als vom amerikanischen Pianisten Lennie Tristano beeinflusst angesehen. Hipp wies das später wiederholt zurück: Sie hätte das gespielt, was Koller von ihr erwartete, und das war eben ein Tristano-Stil. Auf jeden Fall war Hipp »in« und gewann das Podium Jazz-Referendum 1952-53 als Deutschlands beste Jazzpianistin.

Das Jahr 1953 wurde zum Meilenstein für Hipp. Im März waren die Hans Koller New Jazz Stars der Opening Act für Dizzy Gillespie in Frankfurt, mit einigen von Hipps Arrangements im Programm. Es folgten Radioaufnahmen in Hamburg; die Teilnahme am Ersten Deutschen Jazz Festival in Frankfurt und weitere Einspielungen mit den neuen Hans Koller's New Jazz Stars. Mitte des Jahres wagte Hipp – die sich nie als Geschäftsfrau oder Leader verstand – den Sprung in die berufliche Selbstständigkeit und gründete

DONNERSTAG, 1. NOVEMBER

20:00 UHR

Haus der Berliner Festspiele

**JULIA HÜLSMANN •  
ROLF KÜHN •  
JOE LOVANO**

**»Remembering Jutta Hipp«  
Premiere**

**JULIA HÜLSMANN PIANO • ROLF KÜHN**

**CLARINET • JOE LOVANO TENOR SAX •**

**GREG COHEN BASS • CHRISTIAN**

**LILLINGER DRUMS**

ihr eigenes Quintett mit Emil Mangelsdorff (Altsaxophon), Joki Freund (Tenorsaxophon), Hans Kresse (Bass) und Karl Sanner (Schlagzeug). Gastsolisten waren vom höchsten Kaliber: Albert Mangelsdorff (Posaune); Carlo Bohländer (Trompete) und Attila Zoller (Gitarre) – letzterer wurde auch Hipps Verlobter.

Bereits in München war die Pianistin von Service Clubs der US-Armee engagiert worden und daran konnte sie in Frankfurt mit regelmäßigen Radioaufnahmen und Konzerten für die Truppen – oft durch AFN Frankfurt unter der technischen Leitung vom damaligen Airman Bill Ramsey – anknüpfen. So war es dann auch ein GI, der eines ihrer Konzerte mit schnitt und die Aufnahme dem einflussreichen Jazzkritiker Leonard Feather in New York zukommen ließ. Der wiederum war so begeistert, dass er Hipp schnellstmöglich live hören wollte. Auf Europatournee mit dem Jazz Club USA und dessen Star Billie Holiday tauchte er wenige Monate später in Gigi Campis »Bohème« Club in Duisburg auf, wo Hipp gerade jammte. Feather erkannte ihr Talent, unterschiedliche Jazz-Stile sicher zu navigieren und technisch geschickte Improvisationen ins Programm einzuarbeiten. Hipps Interpretationen, besonders von Balladen, blieben den Fans in Erinnerung.

Feather versuchte unverzüglich, sie zur Übersiedlung in die Staaten zu bewegen. Hipp erbat Bedenkzeit und machte erstmal in Europa weiter, wo weitere Auszeichnungen auf sie warteten, ebenso wie Tourneen nach Schweden, Dänemark und Jugoslawien. Feather bereitete unterdessen in den USA die dortige Jazzszene auf Hipps für Ende 1955 erwartete Ankunft vor, und bald berichtete die Presse beiderseits des Atlantik von hochkarätigen Engagements in New York Citys Top-Clubs.

Hipps – im April 1954 in Frankfurt eingespielte – Debüt-LP für das einschlägige Blue Note Records Label *New Faces – New Sounds from Germany: Jutta Hipp and Her Quintet* sollte Feathers Marketing unterstützen. Im Februar 1955 wurde die Platte in den USA veröffentlicht – im selben Monat, als die Adoption ihres nun 6-jährigen Sohnes durch die Familie Gräser amtlich wurde. Hipp löste ihre Band auf, gab Abschiedskonzerte, und verbrachte die verbleibende Zeit mit ihren

inzwischen nach Hannover übergesiedelten Eltern und Bruder Hajo. Sie war frei für den Sprung ins Ungewisse: Als Frau und Europäerin einen neuen musikalischen Horizont im Geburtsland des Jazz zu suchen, war mutig – sensationell – und etwas, dass ihr jahrzehntelang keine andere deutsche Jazzmusikerin nachtat.

Am 18. November 1955 traf Hipp auf der TSS »New York« im Hafen von New York ein, wo Sponsor Feather schon ungeduldig wartete. Mit nur 50 Dollar in der Tasche ging der Überlebenskampf in New York aber weiter, obwohl sie nun zwei der mächtigsten Männer im Jazzbusiness an ihrer Seite hatte: Leonard Feather und Joe Glaser, Louis Armstrongs Manager und Agent. Beide halfen Hipp, sowohl die Musiker-Gewerkschaftsmitgliedschaft als auch die in New York City vorgeschriebene »Cabaret Card« in Rekordzeit zu bekommen. Im März 1956 – noch unter Schock durch den unerwarteten

Tod ihres Vaters – trat sie ein sechsmonatiges Engagement im Hickory House Restaurant an, als Vertretung für die tourende Hauspianistin Marian McPartland. Hipps Trio bestand aus Peter Ind (Bass) und Ed Thigpen (Schlagzeug). Alfred Lion, Mitbegründer von Blue Note Records und ebenfalls ein deutscher Einwanderer, nahm Hipp als erste weiße und erste europäische Instrumentalistin für sein Label unter Vertrag und ließ sie gleich zwei Live-Alben einspielen: *At the Hickory House* (Volumes 1 und 2).

Hipps Stil war noch stark von der Swing-Tradition geprägt, aber veränderte sich zusehends durch ihren neuen Enthusiasmus für Rhythm & Blues. Angetan hatte es ihr vor allem der Stil des Pianisten Horace Silver und sie konnte von seinen Platten nicht genug bekommen. Feather war allerdings nicht begeistert von der künstlerischen Neuorientierung seines Protégés und ihrer



Jutta Hipp beim AFN, Frankfurt ca. 1953

Weigerung, persönlich ausgewählte Stücke, von denen manche seine eigenen Kompositionen waren, einzuspielen – zumal sie ihn, einen verheirateten Vater, außerdem privat abblitzen ließ. Die Beziehung zwischen Feather und Hipp kühlte so stark ab, dass er sie verklagen wollte und das von ihm arrangierte Hickory-House-Engagement vorzeitig endete.

Dennoch machte Hipp im Juli 1956 ihr Debüt beim Newport Jazz Festival in Rhode Island und spielte im selben Monat eine weitere LP für Blue Note ein: *Jutta Hipp with Zoot Sims* mit Sims (Tenorsaxophon), Jerry Lloyd (Trompete), Ahmed Abdul-Malik (Bass) und Ed Thigpen (Drums). Es war die letzte Plattenaufnahme ihrer zehnjährigen Präsenz im Jazz. Danach stellte sie eine Zeitlang Bands für spezielle Engagements und kleinere Tourneen zusammen, die sie erfolglos selbst managte – für sie blieb kein Geld übrig.

Um 1958 war Hipp am Ende, konnte die Wohnungsmiete nicht mehr bezahlen und stand in New York City auf der Straße. Ihr Alkoholkonsum hatte sich so verstärkt, dass sie, nach eigener späterer Einschätzung, an der Schwelle zum Tode stand. Ein mitfühlender Anwalt kam zur Hilfe und drückte ihr mit dem Ratschlag, sich einen geregelten Job außerhalb der Musikbranche zu suchen, die Stellenanzeigen der New York Times in die Hand. Hipp, die gut nähen konnte, ließ sowohl die Jazzszene als auch den Alkohol hinter sich, und wurde Fabrikarbeiterin beim Textilhersteller Wallachs Clothiers auf Long Island. Dort arbeitete sie bei bescheidenem Gewerkschaftslohn – und unter Verschweigen ihrer ruhmreichen Vergangenheit – bis zum 70. Lebensjahr.

In späten Interviews erklärte die Künstlerin, sie sei für eine Karriere im Rampenlicht nicht geschaffen und hätte in den Clubs am liebsten in einer dunklen Ecke gesessen. Ihr Talent am Klavier schätzte sie selbst als das einer »Amateurin« ein. Nach ihrem Rückzug aus der Jazzszene spielte sie nie wieder, blieb aber bis an ihr Lebensende ein Fan von Jazz und klassischer Musik. Sie schien zufrieden damit, ihre Freizeit in der kleinen Mietwohnung in Sunnyside, Queens, mit Malen und Zeichnen zu verbringen,

# ALS FRAU UND EUROPÄERIN EINEN NEUEN MUSIKALISCHEN HORIZONT IM GEBURTSLAND DES JAZZ ZU SUCHEN, WAR SENSATIONELL.

KATJA VON SCHUTTENBACH ÜBER JUTTA HIPPI

das geliebte New York zu fotografieren und Wochenend-Ausflüge per Bus in die ländlichen Gegenden Long Islands zu machen, um dort Inspiration für ihre Bilder zu suchen. Sie versuchte sich auch als Designerin von folkloristischen Stoffpuppen, von denen sie ein Dutzend dem Museum of the City of New York vermachte.

Hipp kehrte nie wieder nach Deutschland zurück, wurde aber erst 1999 amerikanische Staatsbürgerin – die Angst, den vorgeschriebenen Test nicht zu bestehen, hielt sie über 40 Jahre lang davon ab. Am 7. April 2003 verstarb sie an Bauchspeicheldrüsenkrebs. Jutta Hipps Asche wurde, ihrem letztem Wunsch folgend, am 30. Juli 2005 über dem Long Island Sound verstreut.

Die Autorin lebt als Musikkritikerin in Maryland, hat ihre Magisterarbeit über Jutta Hipp geschrieben und bereitet eine Biographie der Pianistin zur Veröffentlichung vor.



### THELONIOUS MONK

Einer springt willkuerlich.  
ungebuehrlich  
mit rechter Hand  
im hohen Tonregister.

Einer geht gewichtig,  
doch vorsichtig,  
und keinen Bass  
mit linker Hand vermisst er.

plink, plank, plonk,  
MONK.



### ART BLAKEY

Schwarzes Donnern haemmert auf  
schwarzer Haut –  
schwarzer Sohn.  
Schwarze Trommeln grollen  
schwarzgrellend laut –  
Monoton.  
Schwarze Stimme jubelt mit wilder Macht  
schwarzen Schrei.  
Schwarze Seele, grellweiss in schwarzer  
Nacht:  
ICH BIN FREI.

### CHARLIE PARKER

Von Geigen erhoben –  
einzelner Ton –  
befiehlt von hoch oben  
Altsaxophon:  
Hoert,  
schwoert  
auf Bird.

Texte, Zeichnungen und Band-Fotos aus:  
Gerhard Evertz, *Jutta Hipp. Ihr Leben und  
Wirken. Malerin - Pianistin – Poetin.* Hannover  
2012, (Eigenverlag)

## JUTTA HIPPI: POETRY & CARTOONS

### ALBERT MANGELSDORFF

Ein dreister  
Hexenmeister  
zog in serioeser Laune  
an seiner Posaune;  
zog mit Fleiss  
einen magischen Kreis  
rund um  
sich herum,  
und steht vornehm, exzentrisch, allein  
unberuehrt im Scheinwerferschein





Karl Sanner, Emil Mangelsdorff, Joki Freund, Hans Kresse mit Jutta Hipp

# DER TAG MIT HALLELUJAH

---

*ROLF KÜHN ÜBER JUTTA HIPP*

Jutta Hipp war bereits kurz nach dem Krieg ein Hippie. Mit endlos langen roten Haaren, einem roten Hut, auffällig geschminkt – sie war eine Sensation. Sie kam im Römischen Haus nach einem Konzert zu mir. Es war ja eine Tanzkapelle, die jeden Abend auftrat und meistens spielte ich Saxophon. An diesem Abend hatte ich auch Klarinette gespielt und sie fragte mich, ob ich Benny Goodman kennen würde. Ich kannte seine Musik nicht. Woher auch, es gab ja keine Schallplatten zu kaufen und während der Nazizeit war seine Musik verboten. Die Nazis hatten ein Plakat mit seinen Händen, die eine Klarinette halten und darunter stand »Verbrecherhände«. Das waren Goodmans Hände, er passte genau in ihr antisemitisches Bild.

Jutta Hipp lud mich ein, sie zu besuchen und so fuhr ich an einem Sonntagmorgen mit der Straßenbahn nach Markkleeberg, einen Villenvorort von Leipzig, wo sie mit ihren Eltern lebte. Und dort spielte sie mir meine allererste Platte von Benny Goodman vor. Es war eine V-Disc, das V stand für Victory. Die V-Discs waren wunderschöne dicke, außergewöhnlich schwere Platten, die nur für die Armee gedacht waren. Mit allen berühmten Bands der Zeit. Mit Woody Herman, Artie Shaw, Tommy Dorsey und Benny Goodman. Diese Bands haben nur für die Armee aufgenommen. Auch die berühmten Bandleader, wie Glenn Miller oder Artie Shaw, waren ja selbst in der Armee. Die besten Aufnahmen dieser Bands sind damals für die Armee



Die Frankfurt Allstars

entstanden. Anders ging es auch nicht, da es wegen der kriegsbedingten Rationierung von Schellack und dem »recording ban«, dem Streik der amerikanischen Musiker-Gewerkschaft für garantierte Mindestlöhne, ein fast zweijähriges Aufnahmeverbot für Instrumentalmusiker in den USA gab. Die V-Discs waren die einzige Ausnahme.

Jutta Hipp hatte Benny Goodmans Quartett-Aufnahme *Hallelujah*. Mit Teddy Wilson am Klavier, Lionel Hampton Vibraphon und Gene Krupa, Schlagzeug. Diese Aufnahme wurde so wichtig für mich, das war meine Initialzündung für den Jazz.

Ich habe die Platte auswendig gelernt, denn es gab ja damals noch nicht die Möglichkeit, Musik zu kopieren. Phrase für Phrase habe ich auswendig gelernt und in mein Spiel eingebaut. Das hat Wochen gedauert. Als ich dann glaubte, es zu können, bin ich in ein Aufnahmestudio gegangen und habe mich stolz auf eine Schellackplatte aufnehmen lassen. Damals gab es ja noch keine anderen Aufnahme-Möglichkeiten. Ich war so glücklich mit meiner Schallplatte unter dem Arm. Und zu Hause dann die Enttäuschung. Ich klang einfach nur schrecklich und Lichtjahre von Goodman entfernt. Ich musste also noch weiterüben.

Jahrzehntelang habe ich danach die Platte gesucht, in jedem Plattenladen. Und vor ein paar Jahren habe ich sie dann in München gefunden. Es gab eine neue Reihe von Wiederveröffentlichungen der V-Discs. Die V-Discs sollten die Truppen aufrecht halten und eine Verbindung zur Heimat sein. Deshalb gab es auch diese Songs wie *Air Mail Special* oder *Flying Home*. Auch Schauspieler und Sänger wie Frank Sinatra haben damals Truppenbetreuung gemacht um die Moral zu stützen.

Jutta Hipp hatte mir nicht erzählt, dass sie selbst Jazzpianistin war. Sie trat auch nicht in Leipzig auf. Erst als ich zufällig einige Jahre später in München zu einem Hans Koller Konzert gegangen bin, saß sie plötzlich am Klavier. Sie hatte erst 1951 begonnen aufzutreten und zog ein Jahr später nach Frankfurt, wo sie in der Szene um Albert Mangelsdorff sehr aktiv war. Bei den ersten deutschen Jazzfestivals in Frankfurt spielte sie mit ihrem eigenen Quintett. Dort hörte sie der aus London stammende amerikanische Kritiker Leonard Feather und überredete sie, nach New York zu kommen.

Sie hatte dort einen sehr guten Anfang. Leonard Feather hat sich sehr um sie gekümmert und ihr eine Aufnahme bei Blue Note Records ermöglicht. Als ich 1956 in New York ankam, spielte sie mit ihrem eigenen Trio im Hickory House in New York, das er für sie zusammen gestellt hatte.

Und ich weiß noch, die einzige Adresse, die ich überhaupt hatte in New York, war Juttas. Ein paar Tage nach meiner Ankunft bin ich zu ihr gefahren. Sie wohnte am Riverside Drive 9, im gleichen Haus wie Leonard Feather. Ich kam nachmittags bei ihr an und sie hat mich dermaßen betrunken gemacht. Sie hatte eine Flasche Whisky, die haben wir ausgetrunken, und sie sollte am Abend im Hickory House spielen. Mir wurde dann schlecht im Central Park. Ich bin im Taxi mitgefahren und wusste überhaupt nicht wohin. Wir sind in diesen Club gefahren, aber das Taxi musste zwischendurch anhalten, ich war total hinüber.

Und dann hat sich Jutta in den Saxophonisten Zoot Sims verliebt, aber das hat Leonard Feather nicht gefallen. Und Zoot wollte nichts von Jutta. Sie hat dann aufgehört zu spielen und bis zu ihrem Lebensende in einem Schneidereibetrieb in Queens gearbeitet. Dort kannte sie niemand als Musikerin, sie hat es komplett verheimlicht und angefangen zu malen. Albert Mangelsdorff und ich haben sie später immer wieder gebeten,

als Pianistin mit uns aufzutreten, aber darauf hat sie gar nicht reagiert. Sie ist nie mehr nach Deutschland gekommen. Sie hatte so viel Talent, das hört man auch auf ihrem Blue Note Album *Jutta Hipp with Zoot Sims*, diese Aufnahme ist heute noch großartig. Sie konnte auch wundervolle Briefe schreiben und sehr gut malen, aber die Stadt hat sie aufgeessen. New York kann dich auffressen, wenn du nicht ganz stark bist. Der Druck ist unglaublich groß.

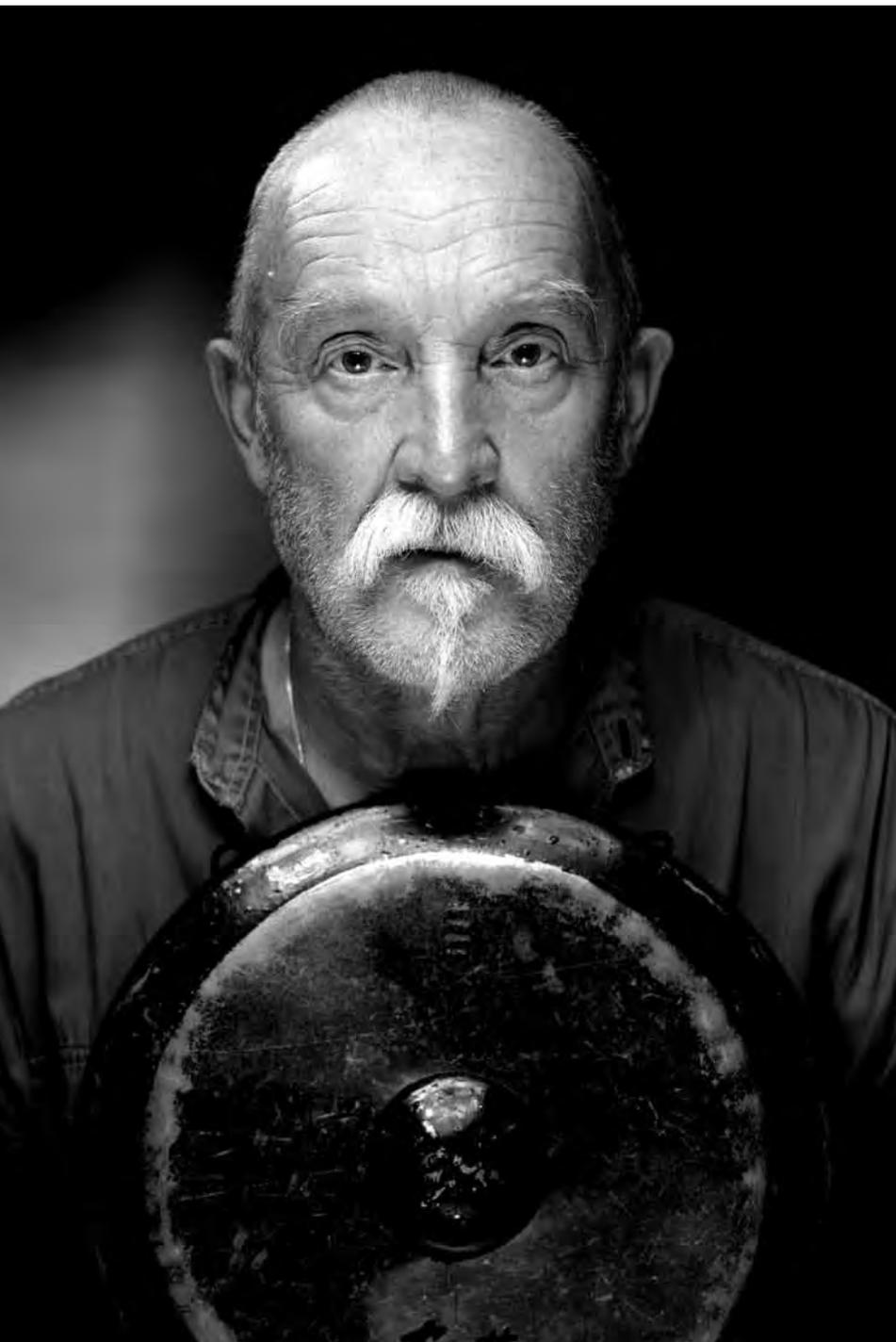
In Leipzig versuchte ich also noch zu improvisieren und Jutta sagte, Mensch, das musst du viel lockerer machen. Was machst du denn da, du bist so verkrampft. Und ich sagte, ich muss das ja erstmal lernen. Und nachdem ich nun Note für Note von Goodman geklaut hatte, musste ich das irgendwie unterbringen. Aber mit der Zeit und weil ich jeden Abend spielte, wurde es besser. Die Begegnung mit Jutta Hipp und der Tag mit *Hallelujah* bei ihr zu Hause in Markkleeberg, das war ein ganz wichtiger Tag in meinem Leben. Wer hätte mich sonst drauf gebracht.

aus: Maxi Sickert, *Clarinet Bird. Rolf Kühn – Jazzgespräche*, Berlin: Christian Broecking Verlag, edition jazzgorillaz / german jazz, 2009



Jutta Hipp, Foto: Jazz Podium

# »WAS ICH GEBEN KANN, IST MUSIK«



GÜNTER BABY SOMMER ÜBER DAS ENTSTEHEN DER »SONGS FOR KOMMENO«  
EIN GESPRÄCH MIT PATRIK LANDOLT

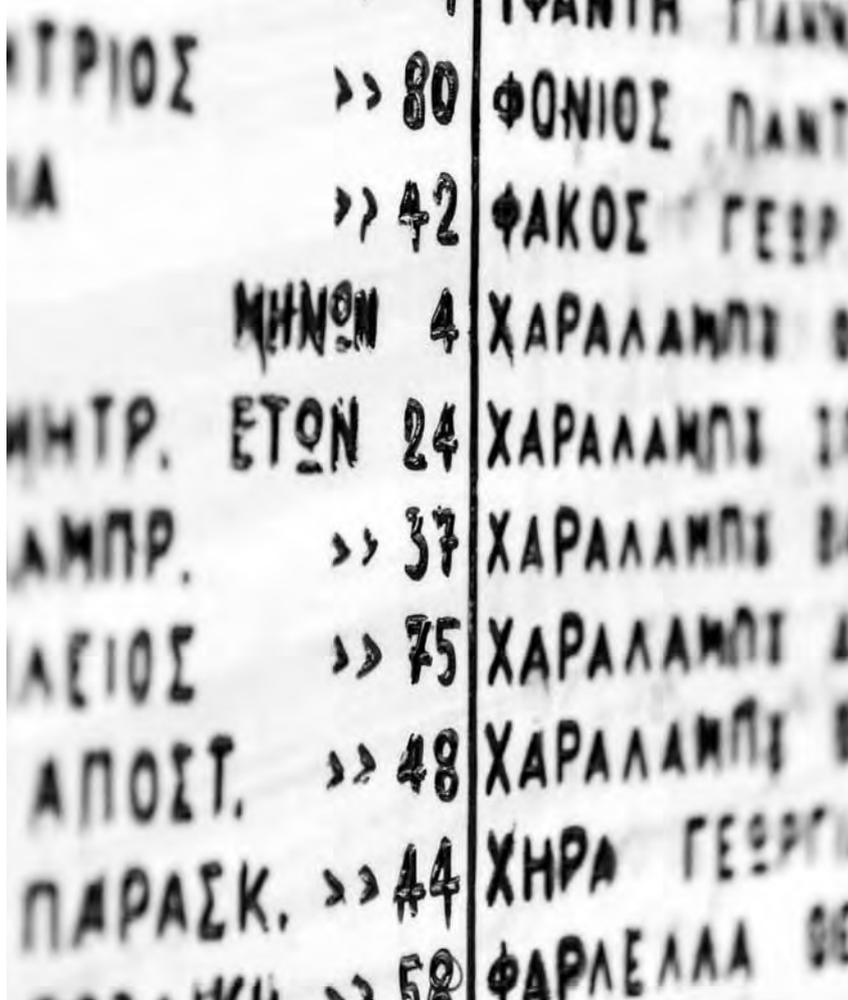
*PATRIK LANDOLT: Im Sommer 2008 spieltest du ein Konzert im griechischen Kommeno. Wie kommt der Jazzschlagzeuger aus Dresden dazu, auf dem Dorfplatz einer kleinen Ortschaft am Südrand des Epirus aufzutreten?*

*GÜNTER BABY SOMMER: Mich hatte Nikos Touliatos eingeladen, ein griechischer Schlagzeugkollege, der in Kommeno ein kleines Perkussionsfestival organisiert hatte. Er war vom dortigen Bürgermeister Christos Kosmas dazu angeregt worden, Kommeno auch als Ort für Kultur bekannt zu machen. Dieser Bürgermeister engagiert sich dafür, dass die Geschichte seines Dorfes nicht in Vergessenheit gerät. Nikos wollte seinem ersten Perkussionsfestival auch eine internationale Dimension geben und bat mich um ein Solokonzert.*

*Was hast du von der Geschichte Kommenos gewusst?*

*Nichts. Bei der Ankunft am Vorabend meines Konzerts begrüßte mich der Bürgermeister mit der Frage, ob ich die Geschichte seines Dorfes kennen würde. Als ich das verneinte, erzählte er mir in gebrochenem Englisch von einem Massaker der deutschen Wehrmacht, das vor 65 Jahren stattgefunden hatte. Dazu überreichte er mir ein Büchlein, in dem die Geschichte dieses Massakers von dem deutschen Autoren Hermann Frank Meyer (*Kommeno. Erzählende Rekonstruktion eines Wehrmachtsverbrechens in Griechenland*. Köln: Romiosini Verlag, 1999) beschrieben wurde.*

Günter Baby Sommer, Foto: Tobias Sommer



Namen der Opfer auf dem Gedenkstein in Kommeno, Foto: Tobias Sommer

### Wie hast du darauf reagiert?

In der Nacht habe ich dieses Buch im nahegelegenen Hotel in Arta gelesen, und ich fasste daraufhin spontan den Entschluss, am nächsten Tag sofort wieder abzureisen: Hier konnte ich nicht bleiben. Nach Zögern und langem Überlegen sagte ich mir: Diese Herausforderung muss ich annehmen. Ich nahm mir vor, aus meiner heutigen Sicht mit den Bewohnerinnen und Bewohnern des Dorfes zu den Vorkommnissen ins Gespräch zu kommen. Am Morgen vor dem Konzert machte ich mir Gedanken zu einer Ansprache. Ich überlegte, wie ich den Bewohnerinnen und Bewohnern von Kommeno mein Konzert widmen und ein Musikstück als Hommage an die getöteten Kinder konzipieren könnte.

### Wie verlief das Konzert?

Ich begann das Konzert mit der vorbereiteten Ansprache, in der ich den Bewohnerinnen und Bewohnern des Dorfes erzählte, dass der Tag des Massakers nur wenige Tage vor meiner eigenen Geburt war. Ich äußerte meine Betroffenheit über die Taten der Gene-

ration meines Vaters und widmete mein erstes Stück den Opfern. Dieses Stück spielte ich nur mit meinen Röhrenglocken – ohne zu wissen, dass ich damit Assoziationen auslöste, weil dieser Klang an die Glocken der alten Kirche erinnert. Höhepunkt der Emotion zwischen Publikum und mir war das Schlussstück, das ich den getöteten Kindern widmete. Die Leute erhoben sich von ihren Sitzen, einige begannen zu weinen, andere umfassten ihre Halsketten mit den Kreuzen. Dieser Moment war der Ausgangspunkt für eine enge Beziehung zwischen den Bewohnerinnen und Bewohnern des Dorfes und mir.

### Was folgte danach?

Ich verschob meine Abreise um mehrere Tage. Auf dem Dorfplatz steht ein großer Obelisk mit den Namen der 317 getöteten Einwohnerinnen und Einwohner. Zu meinem Entsetzen las ich 17 Mal denselben Familiennamen und erkannte, dass die Jüngsten im Alter von sieben Monaten, die Ältesten im Alter von über 90 Jahren getötet wurden. Ich wollte die Überlebenden kennenlernen. Am Tag nach dem Konzert stellte mich der Bürger-

meister Maria Labri vor, einer 78-jährigen Frau, die überlebt hatte, weil sie sich am Tage des Massakers im Nachbardorf aufhielt. Sie ist die einzige Überlebende ihrer Familie. Die Begegnung mit Maria Labri war sehr emotional. Die alte Frau musterte mich zwanzig Minuten lang, ohne ein Wort zu sagen. Ich war ihren Blicken ausgesetzt und konnte nur ahnen, was sie über diesen Deutschen, der da vor ihr saß, dachte. Mir lief es kalt den Rücken herunter, ich bekam Schweißausbrüche. Der Bürgermeister Christos Kosmas vermittelte, so entstand ein Gespräch. Nach einer Stunde durfte ich mich neben sie setzen. Christos Kosmas machte ein Foto von Maria Labri und mir. Nach dem Abschied von ihr gingen wir durch die engen Straßen des Dorfes, an mehreren Häusern öffneten sich die Türen und wir wurden hereingebeten. Ich stellte fest, dass es alles Leute waren, die im Konzert waren. Sie erzählten von ihren Erfahrungen, äußerten sich zum Massaker, sprachen von ihren Familien, Vätern, Großmüttern. Dabei wurde ich bewirtet und verließ kein Haus, ohne ein kleines Geschenk erhalten zu haben. Diese Besuche setzte ich an den folgenden Tagen fort. Ich versuchte, das Haus zu finden, in dem eine feiernde Hochzeitsgesellschaft in den frühen Morgenstunden des 16. August 1943 massakriert worden war. Im gegenüberliegenden Haus besuchte ich den Überlebenden der Familie Mallios. Alexandros Mallios ist als einziger der großen Familie noch am Leben, weil er im

FREITAG, 2. NOVEMBER

19:00 UHR  
Haus der Berliner Festspiele

**GÜNTER BABY  
SOMMER**

»Songs for Kommeno«  
Deutschlandpremiere

GÜNTER BABY SOMMER DRUMS,  
PERCUSSION • SAVINA YANNATOU VOCALS •  
FLOROS FLORIDIS REEDS • EVGENIOS  
VOULGARIS YAYLI TANBUR, OUD • SPILIOS  
KASTANIS BASS

Morgengrauen von seinem Vater zum Vieh geschickt worden war, das sich außerhalb des Dorfes befand. Später führte man mich zu einem alten Haus, das mit einer Kette verschlossen war. Man öffnete dieses Haus und zeigte mir die Innenräume, in denen die neunköpfige Familie Skaras erschossen worden war. Das Haus atmete noch die Atmosphäre der Tatzeit. Nichts war verändert. Die Zeit war eingefroren.

*Das darauffolgende Jahr warst du wieder in Kommeno und hast erneut beim Festival gespielt. Wie war diesmal das Ankommen?*

Ich wurde freundlich, ja geradezu euphorisch auf dem Marktplatz begrüßt. Fürs Festival im August 2009 kam ich mit meiner Gruppe Percussion Staff, das sind fünf Schlagzeuger aus Italien, mit denen ich seit zwanzig Jahren zusammenspiele. Die Italiener waren noch vor den Deutschen als Besatzungsmacht in Kommeno gewesen. Man muss sich vergegenwärtigen, dass Kommeno abseits der touristischen Routen liegt. Das Festival veränderte dies, es brachte eine Öffnung.

Wenn ich am Abend auf dem Dorfplatz saß, kamen die Leute auf mich zu und erzählten Geschichten, die kaum zu fassen waren. Ich ließ die Menschen reden und hörte zu. Zuhören war das einzige, was ich tun konnte. Eine immense Last.

*Eine Last?*

Ich habe mich immer wieder in die Stunden des Verbrechens hineinversetzt, mich mit den Tätern und den Opfern identifiziert und so den Moment des Massakers nacherlebt. Im direkten Gegenüber mit den Opfern und deren Nachkommen erlebte ich deren Leid. Die Barbarei dieser Tat macht so hilflos. Ich konnte ja nichts geben außer Zuhören.

*Du hast dich entschieden, Musik für Kommeno zu schreiben. Was willst du damit?*

Ich bin kein Politiker, ich bin Musiker. Was ich geben kann, ist Musik. Deshalb entschied ich mich, ein musikalisches Projekt zu entwickeln, das den Namen des Dorfes und die Erinnerung an das

Leid der Opfer in den Mittelpunkt rückt. Nach dem Zweiten Weltkrieg haben deutsche Intellektuelle wie der Philosoph Theodor W. Adorno oder der Lyriker Paul Celan sich dezidiert zur Frage der Möglichkeiten von Kunst geäußert. Gemäß Adorno war es unmöglich, nach Auschwitz noch ein Gedicht zu schreiben. Adorno hat sein Verdikt nach jahrelangen Briefwechseln mit Paul Celan weitgehend zurückgenommen – oder gar radikalisiert. Er schrieb in einem seiner letzten Briefe an den Autoren der *Todesfuge*: »Das perennierende Leiden hat soviel Recht auf Ausdruck wie der Gemartete zu brüllen; darum mag falsch gewesen sein, nach Auschwitz ließe kein Gedicht mehr sich schreiben. Nicht falsch aber ist die minder kulturelle Frage, ob nach Auschwitz noch sich leben lasse.« Der moralische Gestus von Adorno ist angesichts der Barbarei der Nazis im Zweiten Weltkrieg verständlich. Aber wir wollen ja leben. Ich will mich mit meiner Musik in Bezug zur Welt stellen. Ich glaube an eine bessere Welt und will ein kleines Stück dazu beitragen.

*Du bist Jazzmusiker. Jazz ist ursprünglich die Befreiungsmusik der Schwarzen. Stellst du dich bewusst in diese Tradition der Befreiung?*

Der Blues, der ein Teil des Jazz ist, beschreibt die Liebe und das Leiden am Leben. Er beinhaltet Resignation und Aufbruch, Trauer und Freude. Jazz ist auch Befreiung von allem, was uns auf unnatürliche Weise einengt und begrenzt.

*Ist Jazz für dich eine politische Musik?*

Ja. Jazz ist die Musik, die am schnellsten auf Zeitereignisse reagieren kann. Er geht nicht den umständlichen Weg über Partituren und Orchesterkörper, sondern verlangt als Kunst der Improvisation Stellungnahme. Aus meiner Verbundenheit zum Jazz seit seinen Anfängen habe ich verinnerlicht, dass wir uns zu den Ereignissen in unserer Welt ins Benehmen setzen müssen. \_\_\_\_\_

Gekürzte Fassung des Interviews aus dem Begleit-Buch zur CD *Songs for Kommeno*, die bei Intakt Records erschienen ist (CD + Buch mit 156 Seiten in griechischer, englischer und deutscher Sprache). Mit freundlicher Genehmigung von Intakt Records.



Dorfplatz in Kommeno mit Gedenksäule, Foto: Tobias Sommer



Uraufführung in Kommeno, Foto: Tobias Sommer

**ICH BIN KEIN POLITIKER,  
ICH BIN MUSIKER. DESHALB  
ENTSCHIED ICH MICH, EIN  
MUSIKALISCHES PROJEKT  
ZU ENTWICKELN, DAS DEN  
NAMEN DES DORFES  
UND DIE ERINNERUNG AN  
DAS LEID DER OPFER IN  
DEN MITTELPUNKT RÜCKT.**

# EIN BANDMANIFEST

---



Nils Wogram, geboren 1972 in Braunschweig, begann im Alter von 15 Jahren Posaune zu spielen. Dabei genoss er gleichzeitig eine klassische- und Jazz-Ausbildung. Bereits im Alter von 17 Jahren war er Mitglied des Bundesjugendjazzorchesters, gründete eigene Bands und gewann Preise bei Jugend musiziert. Von 1992 bis 1994 studierte er in New York und schloss seine Ausbildung 1999 an der Musikhochschule Köln ab. Inzwischen hat er 21 Alben unter seinem Namen veröffentlicht. 2010 gründete er sein eigenes Label nwog-records. Nils Wograms Musik wurzelt tief in der Tradition des Jazz. Dennoch versucht er diese Sprache zu erweitern indem er musikalische Materialien verwendet, die nicht aus dem Jazz stammen.



Nostalgia Trio – Derjan Terzic, Nils Wogram, Arno Krijger, Promo-Foto

#### VON NILS WOGRAM

Über die Einladung, vier meiner Bands beim Berliner Jazzfest vorzustellen, habe ich mich sehr gefreut. Ich bin überzeugt davon, dass Bands das Beste sind, was der Musik passieren kann.

Einen spezifischen Bandsound zu erarbeiten, ist ein langjähriger Prozess. Zu Beginn führen wir unsere Besonderheiten, Vorlieben und Stärken als Musiker zusammen. In meinen Bands einigen wir uns nicht einfach auf den kleinsten gemeinsamen Nenner und spielen immer das Gleiche, sondern wir hören dem anderen zu, lernen ihn so intensiv wie möglich kennen und adaptieren bis zu einem gewissen Grad seinen Stil. Das ist so, als würden wir Phrasen, Rhythmus oder sogar Gesten eines Gesprächspartners aufgreifen. Innerhalb der einzelnen Stücke vereinen wir uns dann durch unsere jeweilige Interpretation des Ausgangsmaterials und die Schnittmenge der musikalischen Sprache, mit der jeder von uns individuell spricht. Wir spielen »uns selbst«, finden unseren Platz in einem Bandgefüge und entwickeln eine gemeinsame Vision. Wir gehen entspannt miteinander um. Wir respektieren uns. Wir nehmen und geben uns Zeit. Das Ergebnis: ein einzigartiger Bandsound.

Die Musikgeschichte hat gezeigt, dass vor allem Ensembles, die für längere Zeit zusammenbleiben und deren Bandleader sich ihre Musiker im Hinblick auf eine musikalische Grundidee selber ausgesucht haben, eine Musik spielen, die einen hohen künstlerischen und spirituellen Anspruch hat und in die Tiefe geht. Der Zuhörer kann bei diesen Bands nicht nur die einzelnen Spieler schnell wiedererkennen, sondern weiß auch innerhalb von Sekunden, um welche Band es sich handelt. Die

prominentesten Beispiele aus dem Jazz sind das Miles Davis Quintett, das John Coltrane Quartett und die Duke Ellington Big Band. Vor allem Miles Davis war ein Meister dieses Bandideals. Er traf fast immer die richtige Entscheidung, entsprechende Musiker für seine Band zu gewinnen. Die Kombination der Musiker war aufregend und speziell, der Bandsound war homogen und unverwechselbar, obwohl er seinen Musikern so gut wie nie vorschrieb, wie sie zu spielen hatten. All das passierte größtenteils nonverbal, rein intuitiv und ohne Erklärungen.

Dieses Ideal strebe auch ich an. Leider wird es einem Bandleader nicht leicht gemacht, mit einer Band lange Zeit zusammen zu bleiben. Von Seiten der Veranstalter und Musikindustrie wird vielfach verlangt, immer wieder neue Projekte zu starten, am besten mit stetig wechselnden Musikern oder illustren Gästen. Viele Verantwortliche wollen Einfluss auf die Besetzung nehmen, um in ihren Augen dem Publikum etwas Besonderes zu präsentieren. Eine normale Band, so ein Argument, ziehe einfach nicht genug Publikum. Und ein Jazzmusiker könne schließlich gut improvisieren und deshalb in jeder beliebigen Formation spielen. Kommerziell gesehen stimmt das vielleicht. Zusammengewürfelte Allstar-Musiker entfachen einen Hype, der unter Umständen viel Publikum zieht. Die beteiligten Musiker sind versiert, erfahren und herausragende Solisten. Sie bewältigen diese Entertainment-Aufgabe ohne große Schwierigkeiten. Vielleicht war die spontan entstandene Musik sogar gut und das Publikum am Ende des Konzertes zufrieden.

# **DIE MUSIKGESCHICHTE HAT GEZEIGT, DASS ENSEMBLES, DIE FÜR LÄNGERE ZEIT ZUSAMMENBLEIBEN, MUSIK SPIELEN, DIE EINEN HOHEN KÜNSTLERISCHEN UND SPIRITUELLEN ANSPRUCH HAT. VOR ALLEM MILES DAVIS WAR EIN MEISTER DIESES BANDIDEALS.**

*NILS WOGRAM*

Was aber im oben genannten Fall fehlt, ist die gemeinsame Vision, die Tiefe und das Bleibende. Ich habe in solchen Situationen erlebt, dass man sich mit den Kollegen auf den kleinsten gemeinsamen Nenner einigt und jeder fast ausschließlich nur durch seine individuellen Fertigkeiten glänzt. Eine echte musikalisch-künstlerische Idee entsteht bei derartigen Aufeinandertreffen nicht, schon gar keine gemeinsame Vision oder etwas Spirituelles. In ein paar Jahren wird sich niemand mehr für dieses Zusammenspiel, sei es live auf der Bühne oder in einer Studiosession, interessieren. Obwohl die Musiker das oftmals wissen, machen sie trotzdem mit. Denn meistens sind diese Projekte, bei der die Verantwortlichen mit Geld als Lockmittel zur Umsetzung ihrer Idee (einer kommerziellen, nicht künstlerischen Idee) die Musiker überreden, am besten bezahlt. Meinem Verständnis eines Musikers nachgehend, denke ich, dieser sollte allein entscheiden, mit wem er spielen möchte. Veranstalter und Produzenten können ihm anschließend dabei helfen, seine Ideen in die Tat umzusetzen und optimale Rahmenbedingungen herzustellen. So sieht ein gutes Verhältnis von Künstler und Veranstalter beziehungsweise Produzent aus. Und gibt es denn eine einzige Aufnahme von den Beatles mit musikalischen Gästen? Falls ja, weiß heute niemand mehr davon und das zu Recht.

Zurück zur Arbeit mit einer Band. Manche Bandleader neigen dazu, ihren Musikern vorzuschreiben, wie sie zu klingen haben und an welchen Vorbildern sie sich orientieren sollen. Das ist meiner Überzeugung nach ein schwerer Fehler. Hat John Coltrane Elvin Jones gebeten, so zu spielen wie Tony Williams? Natürlich nicht. Das Ergebnis einer Vorgabe kann nur sein, dass

die Musiker weder ihre eigenen Stärken zur Entfaltung bringen können noch dem angestrebten Ideal nahe kommen. Im besten Fall entsteht eine gute Imitation, das Worst Case Scenario ist eine schlechte Kopie des Vorbildes. In diesem Zusammenhang gerate ich auch nach all den Jahren, in denen ich nun schon mit meinen Bands spiele, immer noch regelmäßig in positives Staunen. Denn ich entdeckte stets neue Facetten und Talente bei meinen Mitmusikern, mit denen ich vorher nicht gerechnet hatte.

Meine Idee, mehrere Bands gleichzeitig über einen langen Zeitraum zu betreiben, basiert auf einer einfachen Beobachtung: Erlerne ich eine neue Sprache und gehe damit auch in einem neuen Kulturkreis lebendig um, bereichert mich das als Mensch, vervollständigt es mich auch zunehmend. Mit vier meiner Bands habe ich in diesem Jahr beim Jazzfest Berlin eine schöne Gelegenheit erhalten, ein nahezu vollständiges Bild meiner musikalischen Visionen abzubilden.

Die Arbeit mit meinen Bands war in der Vergangenheit sehr inspirierend, nicht nur als Musiker, auch als Mensch. Ich freue mich darauf, als Bandleader auch weiterhin kompositorische und konzeptionelle Herausforderungen mit ihnen einzugehen, von und mit ihnen zu lernen und mich zu entwickeln, neue Stücke für die Bands zu schreiben und weiter am Bandsound zu feilen und ihn lebendig zu halten. Durch die Einladung von vier meiner ›Working Bands‹ zum Jazzfest Berlin, ergibt sich für uns die Möglichkeit, unsere aktuellen Repertoires vorzustellen und zu beweisen: Gerade eine Working Band ist fortwährend in der Lage, auch auf prestigeträchtigen Veranstaltungen attraktive, künstlerische und inspirierende Musik zu präsentieren.



Nils Wogram und Simon Nabatov, Foto: Friedrich von Hülsen

---

FREITAG, 2. NOVEMBER

---

22:30 UHR  
Quasimodo

---

## **SIMON NABATOV • NILS WOGRAM**

---

**SIMON NABATOV** PIANO •  
**NILS WOGRAM** TROMBONE

---

## **NILS WOGRAM SEPTET**

---

**CLAUDIO PUNTIN** CLARINET • **TILMAN  
EHRHORN** TENOR SAX • **STEPHAN  
MEINBERG** TRUMPET • **STEFFEN SCHORN**  
BASS CLARINET, BARITONE SAX • **FRANK  
SPEER** ALTO SAX • **JOHN SCHRÖDER**  
DRUMS • **NILS WOGRAM** TROMBONE

---

---

SAMSTAG, 3. NOVEMBER

---

22:30 UHR  
Quasimodo

---

## **NOSTALGIA TRIO**

---

**NILS WOGRAM** TROMBONE • **DEJAN  
TERZIC** DRUMS • **ARNO KRIJGER**  
HAMMOND ORGAN

---

## **ROOT 70**

---

**HAYDEN CHISHOLM** ALTO SAX, BASS •  
**NILS WOGRAM** TROMBONE • **PHIL  
DONKIN** BASS • **JOCHEN RÜCKERT** DRUMS

---



Root 70, Promo-Foto



Nils Wogram Septet, Foto: Eva-Maria Tornette



Das Kapital, Foto: DR

# WANTED! HANNS EISLER

---

VON NICOLAS HUMBERT

## 1 • DAS KAPITAL & MANIC CINEMA

---

Die Zusammenarbeit der französischen Avantgarde-Band Das Kapital (Daniel Erdmann, Edward Perraud, Hasse Poulsen) mit dem Filmmacher-Duo Nicolas Humbert und Martin Otter ist Work in Progress. Sie begann 2006 auf Einladung der Stadt Poitiers mit der Uraufführung des Projekts *Wonderland*. Es folgten Einladungen zu Festivals in Zürich, Straßburg, Reims und Tours. *Wonderland* ist eine filmische Komposition auf zwei Leinwänden, die an jedem der Aufführungsorte neu entsteht. Das Material wurde innerhalb einer Woche von den beiden Filmmachern auf ihren Wanderungen durch die jeweilige Stadt gedreht und für die Live-Performance der Band geschnitten. Es lebt von der Spontaneität seiner Entstehung. Die Musiker tauchen kurz vor dem Konzert in die Bilder ein und improvisieren den Soundtrack live auf der Bühne zu den Projektionen.

Das Projekt war inspiriert von Walter Ruttmanns Experimentalfilmen aus den 1920er Jahren. Und Ruttmann wiederum war ein Wegbegleiter von Hanns Eisler. So schließen sich die Kreise, ohne dass wir es damals wussten.

Auf *Wonderland* folgte die Zusammenarbeit für den Film *Lenin on Tour*, zu dem Das Kapital den Soundtrack beisteuerte und auch live mit dem Film auf Jazz-Festivals in Berlin und Mulhouse auftrat. Mit *Wanted! Hanns Eisler* auf Einladung des Jazzfest Berlin setzt sich die Kooperation der fünf Künstler nun in einer neuen Arbeit fort. Diesmal läuft der Prozess jedoch umgekehrt: Diesmal ist die Musik die Grundlage und die Filmemacher sind es, die mit ihren Bildern zu den Eisler-Songs, die Das Kapital 2010 und 2012 auf zwei Alben neu interpretiert und aufgenommen hat, improvisieren.

Für die Aufführung von *Wanted! Hanns Eisler* in Berlin werden die Musiker auf der Basis des veröffentlichten Materials ein neues Programm montieren.

## 2 • HANNS EISLER

Bei aller realen Heimatlosigkeit, in die das zurückliegende Jahrhundert so viele Künstler geführt hat, sind ihnen die Ideen und ihre Kunst Heimat geblieben. Oder wie der New Yorker Filmemacher Jonas Mekas es ausdrückte: »Meine Heimat ist die Poesie. Das sind meine 5 Kontinente«. Wie Eisler ist auch Mekas ein herumgeschobener Künstler, emigriert aus Litauen und in Amerika gestrandet. In ihren Biographien spiegelt sich die Zerrissenheit eines ganzen Jahrhunderts mit seinen Ideen und Fluchtbewegungen. Und in ihren Werken treffen wir auf die Hoffnungen und Verzweiflungen, die sie dabei begleitet haben. Was die Annäherung an den historischen Ausgangspunkt immer wieder spannend macht, sind die Bruchlinien, die dabei auftauchen. Persönlich wie zeitgeschichtlich. An dieser Stelle sind die Generationen miteinander verwoben. Die Vergangenheit stellt ihre Fragen an die Gegenwart, und manche Ideen bleiben lebendig und führen weiter. Das betrifft die politische wie die künstlerische Ebene.

Eislers Ideen – und die vieler seiner künstlerischen Wegbegleiter – waren geprägt vom Zeitgeschehen. Die Oktoberrevolution und die Geburt der Sowjetunion waren historische Ereignisse, in denen für viele die Möglichkeit einer neuen gerechteren Welt ganz konkret

auftauchte. Auch wenn schon bald schmerzvoll sichtbar wurde, dass sich damit nur wieder ein neuer Machtapparat zu etablieren begann, wollten viele Künstler den Glauben an diese Möglichkeit nicht einfach aufgeben. Für Eisler blieb dieses Credo mit vielen Brüchen und Komplikationen bis zuletzt lebendig und letztlich ging es dabei um den Glauben an die revolutionäre Kraft der Kunst selbst. Die gesellschaftlichen Entwicklungen forderten die Künstler heraus, zu neuen Ausdrucksformen zu gelangen. Die Kunst sollte den revolutionären Prozess beflügeln, gleichzeitig aber auch revolutionär in sich selbst sein. In diesem Spannungsfeld fand sich Eisler schon ganz früh wieder. Als geschätzter Schüler von Arnold Schönberg sah er seine kompositorische Aufgabe darin, komplexe musikalische Strukturen mit der Verständlichkeit und Wirksamkeit zu verbinden, um sich damit an einen größeren Kreis von Menschen zu wenden. Ein Unterfangen, das ihm schon früh die Kritik von Schönberg eingebracht hat.

Aus diesem Spannungsfeld erklärt sich die Vielschichtigkeit von Eislers musikalischem Werk. Seine Brüche und Stilwechsel sind untrennbar mit seinen jeweiligen biographischen Situationen verbunden. Drei Phasen sind es, die Eislers Leben prägen: Der Aufbruch der 1920er Jahre, die Emigrationszeit, zuerst in Dänemark, dann in Amerika, bis zu seiner Ausweisung 1947, und schließlich

die Zeit in der DDR bis zu seinem Tod. Nach den Arbeiterliedern der 20er Jahre, die wir immer zuerst mit Hanns Eisler in Verbindung bringen, entsteht in der Emigration in Amerika ein lyrisches Werk von Liedvertonungen, die von Eislers tiefer emotionaler Verbundenheit mit Deutschland zeugen. Manche seiner Wegbegleiter waren von dieser Wandlung irritiert. Er selbst schrieb dazu: »In einer Gesellschaft, die ein solches Liederbuch versteht und liebt, wird es sich gut und gefahrlos leben lassen. Im Vertrauen auf eine solche sind diese Stücke geschrieben.« Selbst im Poetischen ist also das Politische anwesend. Und vielleicht hat es gerade da seine stärkste Bedeutung, weil es sich an etwas Grundsätzliches wendet, an ein Menschenbild, eine Vision von Freiheit jenseits von politischen Ordnungen. Eislers Wandlung ist aber auch als Reflex auf seine Erfahrungen in Amerika zu verstehen. »Angesichts von Chören, die den Kauf von Coca-Cola animieren sollen, kann man doch nur noch verzweifelt nach l'art pour l'art rufen.« (Hanns Eisler)

## 3 • FILM & MUSIK

Neben den Liedvertonungen wird die Auseinandersetzung mit dem Medium Film seit den späten 1920er Jahren zunehmend wichtig für Eisler. Nach den Berliner Kompositionen für die Filme *Kuhle Wampe* und *Niemandsland* setzt sich

Edward Perraud, Daniel Erdmann, Hasse Poulsen, Foto: DR



SONNTAG, 4. NOVEMBER

20:00 UHR

Haus der Berliner Festspiele

## DASKAPITAL & MANIC CINEMA

»Wanted! Hanns Eisler«  
Premiere

DANIEL ERDMANN TENOR SAX • HASSE  
POULSEN GUITAR • EDWARD PERRAUD  
DRUMS • NICOLAS HUMBERT FILM •  
MARTIN OTTER FILM

seine Film-Musik-Arbeit in der Kooperation mit dem belgischen Filmmacher Joris Ivens und später im amerikanischen Exil in Hollywood intensiv fort. Zum Zeitpunkt des Filmmusikprojekts *Vierzehn Arten den Regen zu beschreiben* von Joris Ivens beschäftigt Eisler die übergreifende Frage, wie fortschrittliche kompositorische Verfahren im Filmschaffen fruchtbar gemacht werden können. Eisler wollte den vermeintlichen Widerspruch zwischen einer anspruchsvollen kompositorischen Form und der Gattung Filmmusik mit seinen Kompositionen aufheben. Ihm ging es im Rahmen seiner Filmmusikexperimente um die Bandbreite des Miteinanders von Bild und Musik. Die Eigenständigkeit der Musik lag ihm besonders am Herzen. Bild und Musik sollten in einem dialogischen Verhältnis stehen, in welchem jedem Medium eine eigenständige Rolle zukommt. Er versucht, diesem Anspruch nachzukommen, indem er Lautmalerisches vermeidet und sich von einer affirmativen Natursymbolik distanziert. Eisler war ein klarer Verfechter des Kontrapunkts, den die Musik zum Film einnehmen muss. Diese Erweiterung und Unabhängigkeit der Gestaltungsmittel ist, was uns als Filmmacher weiter interessiert, obwohl oder vielleicht weil das Verfahren diesmal umgekehrt verläuft: Nicht die Musik entsteht zu den Bildern, sondern die Filmbilder sind der Kontrapunkt, der zur Musik entsteht.

Eislers Auseinandersetzung mit den Gestaltungsmöglichkeiten und dem Zusammenspiel von Film und Musik bleibt aktuell. Deshalb hat es seine Logik, wenn mit *Wanted! Hanns Eisler* nun ein Projekt entsteht, das sich der Person und dem Werk von Hanns Eisler in neuem Zusammenhang mit Musik und Bildern annähert. Bilder, die 50 Jahre nach seinem Tod und nach einem weiteren großen historischen Bruch entstehen, den er nicht mehr erlebt hat. Wo führen uns seine Spuren hin? Was ist noch da an Zeichen, und was ist bereits Geschichte geworden und nur noch in einem historischen Kontext lesbar? Eislers Musik bleibt vital, indem sie immer wieder nachfolgende Künstler dazu inspiriert, seine Ideen aufzunehmen und in einen neuen Zeitkontext zu stellen. Das ist die Heimat, die wir alle teilen und die jenseits von Territorien und politischen Ordnungen verläuft.

**UNSERE NEUE MUSIK  
WIRD SICH DURCH  
FRISCHE, INTELLIGENZ,  
KRAFT UND ELEGANZ  
AUSZEICHNEN.  
UND SCHWULST,  
SENTIMENTALITÄT, MYSTIK  
WIRD MAN VERGEBLICH  
BEI IHR SUCHEN.**

HANNS EISLER

---

## TO SUFFER FROM THREE IDEOLOGIES

---

DAS KAPITAL ÜBER HANNS EISLER

In meiner Wunschvorstellung hätte Hanns Eisler ein neues Programm für uns komponiert, in welchem er alle Stärken und Schwächen der Band zur Schau stellte und uns trotzdem allen interpretatorischen Freiraum ließe...

Da es dazu leider nicht kommen konnte, haben wir einige Stücke Eislers ausgewählt, welche uns doch nah genug erschienen, um sie uns anzueignen und sie uns a) in unserer Manier zurechtzubiegen, b) in ihr Inneres vorzudringen und einfach ein wenig dort zu verweilen oder c) sie doch einigermaßen zu demontieren...

---

DANIEL ERDMANN

Que reste-t-il de l'oeuvre d'un compositeur ? Que transmet-il aux générations suivantes ? Qu'est-ce qu'un langage musical ? Une mélodie, un rythme, un style, un instrument de musique ? Qu'est-ce que la musique ? Le XX<sup>e</sup> siècle pose toutes les questions fondamentales concernant la musique, il étudie toutes les façons d'envisager le son dans sa totalité. La science nous plonge dans les parties les plus intimes du signal sonore, l'électricité, impose une nouvelle organologie instrumentale, l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle engendre une atomisation des formes musicales et surtout du langage tonal, en même temps que ce dernier s'impose comme le pilier harmonique fondateur de genres nouveaux, le jazz, le rock, et les autres musiques qui en découlent depuis plusieurs décennies.

Le musique du XX<sup>e</sup> siècle ne s'inscrit pas dans un langage unique, elle invente autant de langages et de styles qu'il y a de personnalités pour les incarner. Elle confronte la musique savante avec les musiques traditionnelles et extra européennes, les musiques de danses liées à la société de consommation... Tous les genres musicaux ont eu leurs lettres de noblesses. L'intelligence musicale n'a pas de barrière de style. Nous (Das Kapital trio Européen constitué de Hasse Poulsen, Daniel Erdmann et Edward Perraud) sommes les enfants héritiers du siècle dernier. Les enfants de tous ces »dieux de la musique«, de cette histoire proche. Ce groupe – d'avantage une »plateforme de projets« qu'un simple groupe - est préoccupé par toutes ces questions qui le traversent en permanence. C'est une reven-



Kontrapunkt zur Musik: Szene aus dem Film von Manic Cinema

dication forte, un rêve idyllique, que de vouloir à travers les propositions que nous développons tenter d'y répondre.

Ce projet autour du compositeur allemand Hanns Eisler (né 1898 à Leipzig, mort en 1962 à Berlin-Est) s'inscrit intégralement dans cette volonté. Pourquoi lui ? Parce qu'il incarne tous ces changements au XX<sup>e</sup> siècle. Ruptures politiques: il fuit le régime Nazi en 1933, s'exile aux Etats Unis et vit sur la cote ouest jusqu'en 1948. Sous le Maccartisme il fut accusé d'être »le Karl Marx de la musique« et doit fuir le pays en deux jours. Il est contraint de retourner à Berlin Est. Son projet le plus ambitieux, un opéra moderne sur le thème de Faust, fut à son tour attaqué par la censure communiste. Ces bouleversements politiques et géographiques se traduisent dans sa musique par un parcours kaléidoscopique. Elève favori de Arnold Schönberg, il compose dans le style dodécaphonique et écrit de la musique de chambre d'avant garde, compagnon de route de Kurt Weill et de Bertolt Brecht avec lesquels il travaille et échange, il écrit aussi des musiques de films pour le cinéma d'Hollywood. De retour en Allemagne de l'Est, il composa des airs populaires dans la pure tradition du communisme d'état, dont l'hymne national *Auferstanden aus Ruinen* de la République Démocratique Allemande.

Nous souhaitons qu'à travers cette relecture de quelques unes de ses compositions, l'esprit musical de Hanns Eisler soit honoré et que ce disque puisse contribuer, même modestement, à transmettre sa musique aux générations futures.

---

EDWARD PERRAUD

The late great German composer Hanns Eisler lived to suffer from the three central ideologies in the twentieth century: He fled Nazi Germany in the mid-thirties to settle in California. From here he was evicted on a two-day notice by the McCarthyists in the late forties resettling in his native Berlin where very soon he got into trouble with the governing Stalinists.

As a musician he tried to span this great divide that is a curse of our time: the separation of elite art and popular culture – from being one of Arnold Schonberg's favorite students he developed into being one of the finest song writers of the century.

For Daniel, Edward and me the attraction of adapting a selection of Eisler's songs lies in the fact that they are very characteristic while they at the same time invite us to explore our own music. His tonal language seems to touch and invite all the western musical cultures and traditions of the twentieth century.

We have picked tunes from his engaged period in the thirties, as well as of more private songs from his Hollywood days and a few of the propaganda songs he scored in the fifties and sixties.

We have had a lot of joy preparing this recording, and we hope that connoisseurs of Eisler's songs can enjoy these interpretations and inversions, along with those who discover Hanns Eisler for the first time.

---

HASSE POULSEN

Texte aus der CD *Conflicts & Conclusions. Das Kapital Plays Hanns Eisler*, Das Kapital Records 002, 2011

SAMSTAG, 3. NOVEMBER

15:00 UHR  
Haus der Berliner Festspiele /  
Seitenbühne

## FAMOUDOU DON MOYE • HARTMUT GEERKEN

FAMOUDOU DON MOYE DRUMS,  
PERCUSSION • HARTMUT GEERKEN  
POETRY, VARIOUS INSTRUMENTS

### RACES PLACES FACES & ASSES

where the art ensemble of chicago begins most others have already ended the sound of the silent gongs to guide the people of the sun through grey haze fanfare for the warriors i met moye & bowie for the first time in athens (1982) & west africa then was a highlight (1985) with moye & tchicailolu [...]

everybody should be able to carry the music alone to be continued with people in sorrow did you hear the silence lately you think your phonograph has gone but finally there are some bells the bass the chimes the little gongs the bell clusters metal only madly sunny sun rays reflect on raindrops somewhere sometimes very close to an afternoon of a georgian faun temple blocks only the definite bass introduces lester's sorrow a kissing trumpet a spitting trumpet a sucking trumpet did you ever kiss a trumpet mouthpiece the flute directs far east lester speaks more clear now he catfoots towards malachi muted horn clear tambourin penetrates everything fuck stockhausen & his retinue for those moments a police whistle pours oil on troubled water & it's like at the beginning the rising at the end & the flying & the landing

aus: Hartmut Geerken, *forschungen etc.*,  
Wartaweil, waitawhile, 2006



Hartmut Geerken, Foto: Wilfried Petzi

**WAS KEIN WISSENSCHAFTLER TUT  
ICH IDENTIFIZIERE MICH MIT  
DEM ORGAN DEM GEGENSTAND DEM TEXT  
NUR SO KANN ICH EINEN TEXT  
VOR SELBSTSÜCHTIGEN  
GERMANISTEN SICHERSTELLEN  
ICH WILL NICHT DAS SCHREIBEN WAS ICH WEISS  
SONDERN DAS WAS ICH NICHT WEISS**

HARTMUT GEERKEN

# VOR LAUT

DIENSTAG, 23. OKTOBER

19:00 UHR

Haus der Berliner Festspiele / Kassenhalle

## PRESSE- UND PUBLIKUMSGESPRÄCH

mit Bert Noglik und Gästen

20:00 UHR

Haus der Berliner Festspiele / Kassenhalle

## DEEP SCHROTT

WOLLIE KAISER BASS SAX • JAN KLARE  
BASS SAX • DIRK RAULF BASS SAX • ANDREAS  
KALING BASS SAX

Gefördert durch



# PROGRAMM 2012

DONNERSTAG, 1. NOVEMBER

# 1.11

20:00 UHR

Haus der Berliner Festspiele

## JULIA HÜLSMANN • ROLF KÜHN • JOE LOVANO

»Remembering Jutta Hipp«  
Premiere

JULIA HÜLSMANN PIANO • ROLF KÜHN CLARINET  
• JOE LOVANO TENOR SAX • GREG COHEN BASS •  
CHRISTIAN LILLINGER DRUMS

## GERI ALLEN & TIMELINE

GERI ALLEN PIANO • KENNY DAVIS BASS •  
KASSA OVERALL DRUMS • MAURICE CHESTNUT  
TAP PERCUSSION

22:00 UHR

Jazzfest@A-Trane

## LEBIDERYA

Oriental Jazz Impressions

MUHITTIN TEMEL KANUN, PERCUSSION • JOSS  
TURNBULL PERCUSSION • JOHANNES STANGE  
TRUMPET • STEFAN BAUMANN SAX

22:00 UHR

Akademie der Künste, Hanseatenweg

## IRÈNE SCHWEIZER • PIERRE FAVRE

IRÈNE SCHWEIZER PIANO • PIERRE FAVRE DRUMS

Gefördert durch

schweizer kulturstiftung

prohelvetia

22:30 UHR

Quasimodo

## DAKTARI

OLGIERD DOKALSKI TRUMPET • MATEUSZ  
FRANCZAK TENOR SAX • MIRON GRZEGORKIEWICZ  
GUITAR • MACIEJ SZCZEPAŃSKI BASS • ROBERT  
ALABRUDZIŃSKI DRUMS

In Zusammenarbeit mit

stoleczna  
estrada



FREITAG, 2. NOVEMBER

# 2.11

## TICKETS

im Internet

www.berlinerfestspiele.de

Kasse Berliner Festspiele

Schaperstr. 24, 10719 Berlin

Mo – Sa 14:00–18:00 Uhr /

So 4. November ab 14:00 Uhr

und bei den Theaterkassen

TELEFONISCHE BESTELLUNGEN

+49 30 254 89-100

Mo – Fr 10:00–18:00 Uhr

(zzgl. 3,- Euro Gebühr)

ABENDKASSE

jeweils eine Stunde vor Beginn

(während der Abendkassen kein Vorverkauf)

## EINTRITTSPREISE

HAUS DER BERLINER FESTSPIELE

1.,2.,3. November

€ 15,- bis 45,-

4. November

€ 15,- bis 55,-

HAUS DER BERLINER FESTSPIELE /  
SEITENBÜHNE

3. November

€ 15,-

HAUS DER BERLINER FESTSPIELE /  
KASSENHALLE

4. November

Kinder € 3,- / Erwachsene € 6,-

AKADEMIE DER KÜNSTE

€ 12,-

A-TRANE

€ 14,-

QUASIMODO

1.,4. November

€ 18,-

2.,3. November

€ 20,-

19:00 UHR

Haus der Berliner Festspiele

## PIERRE FAVRE ENSEMBLE

FRANK KROLL SOPRANO SAX, BASS CLARINET •

ANDREAS TSCHOPP TROMBONE • PHILIPP

SCHAUFELBERGER GUITAR • BEAT HOFSTETTER

SOPRANO SAX • SASCHA ARMBRUSTER ALTO

SAX • ANDREA FORMENTI TENOR SAX • BEAT

KAPPELER BARITONE SAX • CHRISTIAN WEBER

BASS • BJÖRN MEYER E-BASS • PIERRE FAVRE

DRUMS, PERCUSSION

Gefördert durch

schweizer kulturstiftung

prohelvetia

## GÜNTER BABY SOMMER

»Songs for Kommeno«

Deutschlandpremiere

GÜNTER BABY SOMMER DRUMS, PERCUSSION •

SAVINA YANNATOU VOCALS • FLOROS FLORIDIS

REEDS • EVGENIOS VOULGARIS

YAYLI TANBUR, OUD • SPILIOS KASTANIS BASS

Gefördert durch



Bundeszentrale für  
politische Bildung

## MANU KATCHÉ

LUCA AQUINO TRUMPET • TORE BRUNBORG

SAX • MIKE GORMAN PIANO, HAMMOND B3 •

MANU KATCHÉ DRUMS

22:00 UHR

Jazzfest@A-Trane

## LEBIDERYA

Oriental Jazz Impressions

MUHITTIN TEMEL KANUN, PERCUSSION • JOSS

TURNBULL PERCUSSION • JOHANNES STANGE

TRUMPET • STEFAN BAUMANN SAX

22:00 UHR

Akademie der Künste, Hanseatenweg

## MARILYN CRISPELL • PAUL LYTTON

MARILYN CRISPELL PIANO •

PAUL LYTTON DRUMS

22:30 UHR

Quasimodo

## SIMON NABATOV • NILS WOGRAM

SIMON NABATOV PIANO •

NILS WOGRAM TROMBONE

## NILS WOGRAM SEPTET

CLAUDIO PUNTIN CLARINET • TILMAN

EHRHORN TENOR SAX • STEPHAN MEINBERG

TRUMPET • STEFFEN SCHORN BASS CLARINET,

BARITONE SAX • FRANK SPEER ALTO SAX • JOHN

SCHRÖDER DRUMS • NILS WOGRAM TROMBONE

---

SAMSTAG, 3. NOVEMBER

---

# 3.11

---

15:00 UHR

Haus der Berliner Festspiele / Seitenbühne

---

## FAMOUDOU DON MOYE • HARTMUT GEERKEN

FAMOUDOU DON MOYE DRUMS, PERCUSSION • HARTMUT GEERKEN POETRY, VARIOUS INSTRUMENTS

---

## BRÜCKNER BEAT

Christian Brückner & The Lone World Trio

---

CHRISTIAN BRÜCKNER VOICE • FRANK MÖBUS GUITAR • JOHANNES GUNKEL BASS • JAN VON KLEWITZ SAX

---



---

20:00 UHR

Haus der Berliner Festspiele

---

## MICHEL PORTAL QUARTET

MICHEL PORTAL BASS CLARINET, SAX, BANDONEON • LOUIS SCLAVIS ALTO SAX, CLARINET, BASS CLARINET • BRUNO CHEVILLON BASS • DANIEL HUMAIR DRUMS

---

## ARCHIE SHEPP QUARTET

feat. Amina Claudine Myers

---

ARCHIE SHEPP TENOR SAX, VOCALS • AMINA CLAUDINE MYERS PIANO, HAMMOND B3, VOCALS • WAYNE DOCKERY BASS • STEVE MCCRAVEN DRUMS

---



---

22:00 UHR

Jazzfest@A-Trane

---

## RABIH LAHOUDS MASAA

RABIH LAHOUD VOCALS • MARCUS RUST TRUMPET • CLEMENS PÖTZSCH PIANO • DEMIAN KAPPENSTEIN DRUMS

---



---

22:00 UHR

Akademie der Künste, Hanseatenweg

---

## SILKE EBERHARD • ALEX HUBER

SILKE EBERHARD ALTO SAX • ALEX HUBER DRUMS

---

## AKI TAKASE • HAN BENNINK

AKI TAKASE PIANO • HAN BENNINK DRUMS

---



---

22:30 UHR

Quasimodo

---

## NILS WOGRAM NOSTALGIA TRIO

NILS WOGRAM TROMBONE • DEJAN TERZIC DRUMS • ARNO KRIJGER HAMMOND ORGAN

---

## ROOT 70

HAYDEN CHISHOLM ALTO SAX, BASS • NILS WOGRAM TROMBONE • PHIL DONKIN BASS • JOCHEN RÜCKERT DRUMS

---

SONNTAG, 4. NOVEMBER

11:00 UHR

Haus der Berliner Festspiele / Kassenhalle

## JULIANES WILDE BANDE

### Kinderprogramm

**JULIANE WILDE** VOCALS, GUITAR • **MARCUS HORNDT** FENDER RHODES • **CHRISTIAN SIEVERT** BASS • **FABIAN JUNK** DRUMS

15:00 UHR

Akademie der Künste, Hanseatenweg

## GERI ALLEN TRIO

»Tribute to Mary Lou Williams«

**GERI ALLEN** PIANO • **REGGIE WORKMAN** BASS • **ANDREW CYRILLE** DRUMS

20:00 UHR

Haus der Berliner Festspiele

## DAS KAPITAL & MANIC CINEMA

»Wanted! Hanns Eisler«  
Premiere

**DANIEL ERDMANN** TENOR SAX • **HASSE POULSEN** GUITAR • **EDWARD PERRAUD** DRUMS • **NICOLAS HUMBERT** FILM • **MARTIN OTTER** FILM

Gefördert durch



Bundeszentrale für  
politische Bildung

## WAYNE SHORTER QUARTET

featuring **Brian Blade** •  
**John Patitucci** • **Danilo Perez**

**WAYNE SHORTER** TENOR & SOPRANO SAX •  
**DANILO PEREZ** PIANO • **JOHN PATITUCCI** BASS •  
**BRIAN BLADE** DRUMS

Dank an Hotel Concorde Berlin



# 4.11

22:00 UHR

Jazzfest@A-Trane

## RABIH LAHOUDS MASAA

**RABIH LAHOUD** VOCALS • **MARCUS RUST** TRUMPET • **CLEMENS PÖTZSCH** PIANO • **DEMIAN KAPPENSTEIN** DRUMS

22:30 UHR

Quasimodo

## MARIUS NESET GOLDEN XPLOSION

**MARIUS NESET** SAX • **IVO NEAME** PIANO •  
**GRAIG EARLE** BASS • **ANTON EGER** DRUMS

### RADIO LIVE-ÜBERTRAGUNGEN

1.11. 20:03–22:00 Uhr

Deutschlandradio Kultur

3.11. 20:05–24:00 Uhr

Liveübertragung aus dem Haus der Berliner Festspiele und dem Quasimodo BR-Klassik, NDR Info, rbb Kulturradio, radio bremen – Nordwestradio, SR 2, WDR 3

4.11. 00:05–06:00 Uhr

Die ARD-JazzNacht  
rbb Kulturradio, Bayern 2, hr2-kultur, NDR Info, radio bremen – Nordwestradio, SR 2, SWR 2 und WDR 3

4.11. 20:03–22:30 Uhr

Deutschlandradio Kultur

4.11. 20:04–24:00 Uhr

rbb Kulturradio

### SPIELORTE

#### HAUS DER BERLINER FESTSPIELE

Schaperstraße 24, Berlin Wilmersdorf  
Telefon + 49 30 254 89-0  
U-Bahn Spichernstraße (Ausgang Bundesallee)  
Bus 204, 249, Nachtbusse ab Bhf. Zoo,  
Nachtbus N9 ab Friedrich-Hollaender-Platz  
[www.berlinerfestspiele.de](http://www.berlinerfestspiele.de)

#### AKADEMIE DER KÜNSTE

Hanseatenweg 10, Berlin Tiergarten  
U-Bahn Hansaplatz, S-Bahn Bellevue, Bus 106  
[www.adk.de](http://www.adk.de)

#### A-TRANE

Bleibtreustraße 1, Berlin Charlottenburg  
S-Bahn Savignyplatz, Bus M49  
[www.a-trane.de](http://www.a-trane.de)

#### QUASIMODO

Kantstraße 12, Berlin Charlottenburg  
S- und U-Bahn Zoologischer Garten, Bus M49  
[www.quasimodo.de](http://www.quasimodo.de)

# BRÜCKNER BEAT



Christian Brückner, Foto: Uwe Tölle

## MUSIK

Wenn ich einen Moment neben der Reiterstatue ruhe,  
 Pause für ein Leberwurstbrot im Mayflower Laden,  
 scheint der Engel das Pferd zum Kaufhaus Bergdorf hineinzuführen,  
 und ich bin nackt wie ein Tischtuch, meine Nerven summen.  
 Nahe der Furcht vor dem Kriege und den Sternen die verschwanden.  
 Ich habe nur 35 Cents in der Hand, es ist so unerheblich zu essen!  
 Und Wasserböen sprenkeln über das laubgefüllte Bassin  
 wie die Hämmer eines gläsernen Klaviers. Wenn es dir scheint,  
 ich hätte Lavendel-Lippen unter den Blättern der Welt,  
 dann muss ich den Gürtel straff ziehen.  
 Es ist wie eine Lokomotive auf dem Marsch, die Jahreszeit  
 des Elends und der Klarheit,  
 und meine Tür ist offen für die Abende der Wintersonnenwende,  
 wo Schnee sanft über Zeitungen fällt.  
 Quetsch mich in dein Taschentuch wie eine Träne, Trompete  
 vom frühen Nachmittag! im nebligen Herbst.  
 Wenn sie die Weihnachtsbäume aufstellen in der Park Avenue,  
 werd ich meine Traumgebilde vorbeiwandeln sehn  
 mit Hunden in Decken,  
 mal zu was nutz bevor all diese farbigen Lichter angehn!  
 Doch keine Fontänen mehr und kein Regen mehr  
 und die Läden bleiben schrecklich lange offen.

FRANK O'HARA

SAMSTAG, 3. NOVEMBER

15:00 UHR

Haus der Berliner Festspiele /  
 Seitenbühne

## BRÜCKNER BEAT

**Christian Brückner & The  
 Lone World Trio**

**CHRISTIAN BRÜCKNER** VOICE • **FRANK  
 MÖBUS** GUITAR • **JOHANNES GUNKEL**  
 BASS • **JAN VON KLEWITZ** SAX

## BEAT-GLÜCKSELIG

### ÜBER DEN URSPRUNG EINER GENERATION

... Als ich die Hipsters zuerst 1944 um den Times Square herumschleichen sah, konnte ich sie auch nicht leiden. Einer von ihnen, Huncke aus Chicago, kam auf mich zu und sagte: »Mann, ich bin beat«. Irgendwie wusste ich sofort, was er meinte. Um die Zeit hatte ich noch nichts übrig für Bop, der gerade von Bird Parker und Dizzy Gillespie und Johnson eingeführt wurde; der letzte der großen Swing Musiker war Don Byas, der gleich drauf nach Spanien abhaute, aber dann begann ich ... Vorher hatte ich meinen Jazz immer im alten Minton's Playhouse bezogen (Lester Young, Ben Webster, Joey Guy, Charlie Christian und andere), und als ich zum ersten Mal Bird und Diz in den Three Deuces hörte, wusste ich, dass die wirklich ernste Musiker waren, die einen irr neuen Klang aufbrachten und denen es gleich war, was ich oder mein Freund Seymour darüber dachten. Ich lehnte gerade gegen die Theke und köpfte ein Bier, als Dizzy ein Glas Wasser vom Barkeeper holen wollte, sich gegen mich presste, mir mit seinen Armen am Gesicht vorbeifuhr, um das Glas zu nehmen, und wieder davontanzte, als ob er wüsste, dass ich ihn eines Tages besingen würde oder dass eins seiner Arrangements durch einen verrückten Zufall einmal nach mir benannt werden könnte. Von Charlie Parker sprach man in Harlem als dem größten neuen Musiker seit Chu Berry und Louis Armstrong.

Jedenfalls sahen die Hipsters, deren Musik der Bop war, wie Verbrecher aus, aber sie sprachen weiterhin über die gleichen Dinge, die ich auch mochte; das gab dann lange Skizzen persönlicher Erlebnisse und Visionen, nächtelange Beichten von Träumen, die ungehörig und durch den Krieg unterdrückt worden waren, erregte Debatten ließen das Gären einer neuen Seele spüren (der ewig gleichen Menschenseele). Und so erschien Huncke vor uns und sagte mit einem strahlenden Leuchten in seinen verzweifelten Augen: »Ich bin beat« ... ein Wort, das vielleicht von einem mittelwestlichen Rummel oder aus einer Stammkneipe von Süchtigen herrührte. Es war eine neue Sprache, in Wirklichkeit Negerjargon, aber man lernte sie bald, wie es ja für *hung up* kaum ein passenderes Wort geben könnte, um die unmöglichsten Dinge auszudrücken. Manche dieser Hipster waren völlig irre und sprachen ununterbrochen. Es war

alles im Jazzstil. Symphony Sids moderner Jazz und Bop war die ganze Nacht durch eingestellt. Gegen 1948 begann es Form anzunehmen. Das war ein wildes vibrierendes Jahr – eine Gruppe von uns lief einfach durch die Straßen und brüllte Hallo und sprach jeden an, der uns einen freundlichen Blick zuwarf. Die Hipsters hatten Augen. Das war das Jahr, in dem ich Montgomery Clift mit einem Kumpan die Madison Avenue runterlatschen sah, unrasiert und in schlampiger Jacke. Es war das Jahr, als ich Charlie Bird Parker auf der Achten Avenue in einem schwarzen hochgeschlossenen Sweater herumspazieren sah mit Babs Gonzales und einem schönen Mädchen.

Um das Jahr 1948 waren die Hipsters oder Beatsters eingeteilt in ›cool‹ und ›hot‹. Das eigentliche Missverständnis über Hipsters und die Beat Generation kommt daher, dass es zwei durchaus verschiedene Stilarten von Hipsterismus gibt: ›cool‹ ist heute der bärtig-lakonische Weise, der in einer Beatnikkaschemme vor seinem kaum angerührten Bier sitzt; seine Redeweise ist verhalten und unfreundlich, seine Mädchen sagen nichts und tragen schwarz; ›hot‹ ist heute der konfus-geschwätzig Halbirre, der mit glänzenden Augen (oft naiv herzlich) von Bar zu Bar, von Bude zu Bude rennt und alle treffen möchte, brüllend, rastlos, trunken; der versucht, bei den unterirdischen Beatniks anzukommen, die ihn ignorieren. Die meisten Beat-Generation-Künstler gehören zur ›hot‹-Schule, natürlich, denn die harte diamantene Flamme braucht ein wenig Hitze. In vielen Fällen ist die Mischung halb und halb. Ein ›hot‹-Hipster wie ich kühlte schließlich in buddhistischer Meditation ab, obgleich ich, wenn ich in eine Jazzkneipe gehe, den Musikern immer noch zubrüllen möchte:

Texte aus: *Beat – Die Anthologie*, herausgegeben von Karl O. Paetel, Deutsch von Willi Anders, Augsburg 1993. Mit freundlicher Genehmigung des Maroverlag, Augsburg. Die CD *Brückner Beat* ist erschienen bei Hazelwood Records.

»Blas zu, Baby, blas zu!« – dabei bin ich heute doch für so etwas längst abgemeldet. 1948 rasten die ›hot‹-Hipsters genau wie in *Unterwegs* mit Autos durch die Gegend, immer auf der Suche nach wild brüllendem Jazz in der Art von Willis Jackson oder dem frühen Lucky Thompson oder von Chubby Jacksons großer Kapelle, während die ›cool‹-Hipsters in tödlichem Schweigen dasaßen, kühl und konzentriert vor formalistischen und musikalisch ausgezeichneten Gruppen wie Lennie Tristano oder Miles Davis. Es ist immer noch beinahe dasselbe, nur ist die Sache zu einem gesamtationalen Phänomen angewachsen, und der Name ›Beat‹ ist dann eben daran haften geblieben (obgleich alle Hipsters das Wort hassen).

Das Wort ›beat‹ bedeutete ursprünglich arm, völlig herunter, ganz am Ende, Pennbruder, traurige Gestalt, in der U-Bahn schlafen. Jetzt, wo das Wort nicht mehr nur im abträglichen Sinne gebraucht wird, will man seine Bedeutung auch auf Leute ausdehnen, die nicht in der U-Bahn schlafen, aber irgendwie neue Gebärden haben oder eine Haltung, die ich nur als *mores* bezeichnen kann. ›Beat Generation‹ ist ganz einfach Schlagwort oder Etikett für eine Revolution der Verhaltensweise in Amerika geworden, und Marlon Brando war in Wirklichkeit gar nicht der erste Beatnik der Leinwand. Dane Clark mit seinem verkniffenen Dostojewskij-Gesicht und seinem Brooklynjargon und natürlich Garfield waren die ersten. Auch die Privatdetektive waren beat, wenn Sie mal zurückdenken wollen. Bogart und Lorre waren beat. Wie Peter Lorre damals in ›M‹ so lässig durch die Straßen schlenderte, da war schon etwas da von dem neuen Stil. ...

JACK KEROUAC

# FIRE MUSIC

ARCHIE SHEPP, MAMA ROSE UND DIE REVOLUTION  
VON BERT NOGLIK

Eine Vorlesung in afroamerikanischer Poesie. Archie Shepp tritt ans Rednerpult: Er skandiert, wiederholt, buchstabiert, permutiert *Mama Rose*. Ein Gedicht, das zu seiner individuellen Mythologie gehört. Eine Hommage an die Großmutter, die ihm den Musikunterricht ermöglichte, die ihn jeden Sonntag mitnahm, wenn sie den Gottesdienst in der Piney Grove Baptist Church in Philadelphia besuchte, und die ihm sein erstes Saxophon kaufte. Das Instrument kostete fünfhundert Dollar, ein Ratenkauf. Shepps Vortrag verknüpft das Leitmotiv *Mama Rose* mit *Malcolm, Malcolm – Semper Malcolm*, ein Mantra, eine Beschwörungsformel, eine Art Glaubensbekenntnis. Es geht nicht nur um eine Hymne auf einen ermordeten Führer der Bürgerrechtsbewegung, sondern um »Malcolm Forever«, ein schwarz-amerikanisches Prinzip Hoffnung. *Mama Rose* und die Revolution. Archie Shepps Stimme schwingt mit den Vokalen, stößt die Explosivlaute als spitze Schreie aus, zerlegt die Worte, definiert eine neue, seine eigene Grammatik. Der da bekennt »I'm an original thinker«, lässt sich in keinen Kanon zwängen. Der Drang nach Freiheit verknüpft sich für ihn mit dem Schwur, den Fluch der Selbstverleugnung zu durchbrechen.

Mit der Hoffnung auf Arbeit als Theaterautor und Schauspieler war er Anfang der 1960er Jahre nach New York gekommen. Als Mitglied der Gruppe von Cecil Taylor lernte er, dass die Tradition der Erneuerung bedarf, wenn sie lebendig bleiben will. Doch der Voreilende muss zugleich wissen, wo er herkommt, sonst wird sein Rennen ziellos, und es droht ihm Gefahr, sich im Kreis zu verlaufen. Das war das Wichtigste,



was Shepp damals begriffen hat. Cecil Taylor gab dem damals noch Unbekannten eine Chance. Shepp sagt, er habe das Neue schon in sich gehört, aber noch nicht richtig spielen können. Taylor eröffnete ihm eine neue musikalische Dimension: »Er begriff die Finger auf den Tasten als Tänzer«.

Von John Coltrane, der das Talent des Jüngeren erspürte, bekam er so etwas wie den Segen, the Blessing. Archie Shepp ist zwar nicht auf der gleichnamigen Platte zu hören, aber er gehörte zum Ensemble, mit dem John Coltrane *A Love Supreme* aufnahm – ein glühender Hymnus auf eine allumfassende Spiritualität. Und Shepp war Teil des musikalischen Himmelfahrtskommandos um John Coltrane, das unter dem Titel *Ascension* in die Annalen der Jazzgeschichte eingegangen ist. Es wurde berichtet, dass diejenigen, die hinter der Kontrollscheibe im Studio saßen, schreien mussten, um ihren Emotionen freien Lauf zu lassen. Coltrane setzte sich für den jüngeren Saxophonisten ein, empfahl ihn Bob

Thiele, den Boss des Labels Impulse!. Mit eigenen Gruppen nahm Shepp Alben wie *Four For Trane* und *Fire Music* auf. Es war die Zeit, in der James Baldwin *Hundert Jahre Freiheit ohne Gleichberechtigung* schrieb. Der Originaltitel lautet: *The Fire Next Time*. Klänge als brennende Leitlinien. Musik als Flächenbrand und als magisches Ritual. »Wir sind keine zornigen jungen Männer«, gab Archie Shepp damals zu Protokoll, »wir sind rasend vor Wut«. Archie Shepp, Bill Dixon, John Tchicai, Roswell Rudd, Don Cherry, Sunny Murray... Sie hatten die neue Tonsprache nicht an einer Akademie für Klangkunst gelernt, sondern reagierten auf ihre Lebenswirklichkeit. Unter dem Eindruck des rassistischen Terrors in den Südstaaten formulierte Archie Shepp: »Wenn drei Kinder und eine Kirche in die Luft gesprengt werden, bleibt etwas in deiner kulturellen Erfahrung hängen. Eben das heißt, nach meiner Meinung, Avantgarde«. Plattentitel wie *The Cry Of My People* oder *Attica Blues*, Bezug nehmend auf die Revolte

im New Yorker Attica-Gefängnis, sprechen Bände. Abstrakter Expressionismus und Agitprop gingen eine surrealistische Ehe ein.

1969 trat Archie Shepp beim Panafrikanischen Festival in Algier auf. Von Marokko kommend, spielte er in Paris in einem noch immer heißen Sommer nach dem Pariser Mai von 1968. In wilden Sessions mit den gleichfalls vorübergehend in der Seine-Metropole gestrandeten Mitgliedern des Art Ensemble of Chicago entstand die Platte *Blasé*. Zwei unbekannte Bluesharp-Spieler mischen sich, verstimmt und gerade deshalb im Kontext stimmig, in das Geschehen ein. Dazu singt Jeanne Lee mit einer Mischung aus Leidenschaft, Anklage, Wut und Verzweiflung, die an Billie Holiday erinnert. Musik als Antithese zum Status quo.

Shepp ging durch das Fegefeuer des Free Jazz. Als das ihm Wertvollste hat er den Blues gerettet. Blues, Gospels, Spirituals, Work Songs. Black Music. Was soll einer sagen, der *Fire Music* gespielt hat und im Fahrstuhl »Smooth Jazz« hört. Das Wort Jazz ist für ihn zur Leerformel geworden. Ist seine Sehnsucht nach den afroamerikanischen Gemeinschaften die Nostalgie eines Altvaters der Avantgarde? Heute koste ein Saxophon das Zehnfache, beklagt Shepp. Fünftausend Dollar. Das könnten sich die Jungs in den schwarzen Ghettos nicht mehr leisten. Er hegt Sympathien für die Rapper, die – ohne je etwas über Metren und Versmaße gelernt zu haben – mit Intuition und Artistik ihre Kreativität auf der Straße inszenieren. Black Music als orale Tradition. Für Shepp waren Dichtung und Jazz immer enge Verwandte. Seine »Spoken Poetry« begreift er als Fortsetzung der Musik mit anderen Mitteln und vice versa – Konzerte mit Shepp sind Klang-Ton-Gedichte. In die Jahre gekommen, begann er, mehr und mehr zu singen. Duke Ellington meinte einmal, metaphorisch sprechend, er sei ein ambulanter Sänger. Schwarze Musik als Kontinuum. Archie Shepp bekennt sich – Abstecher zum hämmernden Rhythm & Blues und zu klangmäandernden Ethno-Fusionen eingeschlossen – zum Blues als Matrix und Metapher. Drei Jahrzehnte war er Professor an der University of Massachusetts in Amherst, vermittelte er – Paradox der Geschichte – vornehmlich weißen Studentinnen und Studenten »Revolutionary Concepts in African-American Music«. Doch auch in den Jahren der Lehrtätigkeit ist Shepp nicht zum Akademiker geworden. Die Ästhetik des Schreis liegt ihm näher als die Analyse eines Notentextes.

Archie Shepp, Foto: Monette Berthomier





Amina Claudine Myers, Foto: Kristal Passy

Neun Monate vor dem Tod von Mal Waldron, im Januar 2002, trafen sich Shepp und Waldron, einst der letzte Klavierbegleiter von Billie Holiday, in einem Pariser Studio, um gemeinsam Songs aus dem Repertoire der unvergessenen und unvergleichlichen Lady Day zu spielen, *Left Alone Revisited*. Das Album mutet an wie das Tondokument zweier Veteranen, die noch einmal Zeugnis ablegen wollen von dem, was ihnen im Leben wert und wichtig ist. Zum Schluss rezitiert Shepp *Left Alone*. Die letzten Indianer eines Stammes zelebrieren die Melancholie. Doch Shepp zieht weiter, spielt Balladenalben ein und eine Platte mit dem Titel *I Know About The Life*. Er trifft sich zu Aufnahmen und Konzerten mit den Gnawas de Tanger, den Bluts- und Seelenverwandten aus Marokko, mit dem Rapper Napoleon Maddox, mit dem Pianisten Joachim Kühn.

Verabredung mit Archie Shepp, zu Beginn dieses Jahrzehnts, im Berliner Hotel Savoy. Ein gemeinsames Frühstück mit Monette, der Französin, die ihm in einer späten Phase seines Lebens zur Muse, zur warmherzigen Partnerin wurde und mit der gemeinsam er am Rand von Paris ein neues Zuhause gefunden hat. Das Gespräch ähnelt Shepps assoziativem Spielfluss auf dem Saxophon. Girlanden von Motiven mit einem großen Thema, dem Blues als universelle Erfahrung. Das Spezifische der afroamerikanischen Ausprägung, so Shepp, sei der Rhythmus, der zum Tanzen animiert. Selbst wenn man auf seinem Hintern sitzen bleibt, beginnt der Körper zu vibrieren, fangen die Gehirnzellen an zu tanzen. Geschichte und Avantgarde, keine Entgegensetzung, sondern ein endlos verknüpftes Band. Darin weiß sich Archie Shepp einig mit Amina Claudine Myers, einer Partnerin auf der Bühne, die er liebevoll »Sister« nennt. Der Blues – Archie Shepp ist nicht der erste, der das doziert – braucht nicht an eine zwölftaktige Liedform gebunden zu sein. »Der wird uns bleiben, solange es Menschen gibt, die in ein Desaster kommen, immer«. Archie Shepp zitiert eine Zeile der alten Bluesbarden: »You see me laughin', laughin' just to keep from cryin'«. Seine stärker Hinwendung zu den Roots, sagt der Saxophonist, hätten ihm einige übel genommen, doch er fühle sich jetzt der Botschaft sogar näher. Welcher Botschaft? »Diese Musik zu spielen bedeutet stets, auf die Zeit, auf das was geschieht, zu antworten.« Shepp spricht von »Attitude«, Spielhaltung, Spirit. Er bedauert, dass

das Pendel von der Kreativität zum Konsum ausgeschlagen sei. »Wenn mein Vater am Mittwochabend mit dem Lohn nach Hause kam, packte er sein Banjo aus, und wir machten unser eigenes Entertainment.« Zu den großen Verlusten zählt Shepp das Verschwinden von Originalität. Er sei John Coltrane nahe gekommen und von diesem akzeptiert worden, eben weil er Trane nicht nachgeahmt, sondern Nuancen von etwas anderem eingebracht habe. Mr. Archie Shepp, der intellektuelle Wortführer, der Straßenprediger, der Ritualmeister, spielt sich und nichts als sich selbst in unterschiedlichen Stücken, Masken und Verkleidungen.

Stellen wir uns vor: Er entwickelt mit seinen Studenten ein Stegreifspiel. Shepp im Großraumwagen eines Zuges mit Geschäftsreisenden, die auf ihr Laptop fixiert sind und jungen Menschen mit weißen Plastik-Stöpseln im Ohr. Die einen schreiben fast lautlos, die anderen hören laut, aber nach außen dringen nur stereotype Bassfiguren. Shepp, im abgewetzten Wintermantel, greift zum Tenorsaxophon, um sie aufzurütteln, und spielt schreiend eine bittersüße Ballade, *Body And Soul*. Die meisten fühlen sich belästigt, einer ruft nach dem Zugbegleiter. Dieser mahnt den Mann mit dem goldglänzenden Instrument zur Ordnung. Doch Shepp ist nicht mehr zu bremsen, probt den Aufstand im Intercity Express. Wen kann er mit diesen Klängen noch für einen Umsturz (der Gewohnheiten) gewinnen, warum und wozu? Wird die Szene zum Tribunal, der Alte am Ende des öffentlichen Ärgernisses bezichtigt, in Handschellen gelegt und abgeführt? Oder beginnen die Insassen miteinander zu reden und worüber? Und überhaupt, wohin fährt der Zug...

Eine andere Szene, diesmal in einem Zug in Westafrika. Die Abteile sind überfüllt, Männer trinken, spielen Karten, Frauen singen in der Nacht. Shepp, im Maßanzug, mit Hut und Köfferchen, Fremder unter Wahlverwandten, wird verdächtig, ein Agent, ein Dealer oder ein Schwarzgeldkurier zu sein. Er solle sich ausweisen, doch er hat keine Papiere bei sich. Panisch vor Angst versucht er, mit Worten um Vertrauen zu betteln. Als er das Tenor aus dem Kasten geholt hat, beginnt er ruhiger zu werden und den ihn Anklagenden arglos in die Augen zu sehen. Er holt tief Luft, lässt seine Finger über die Klappen des Instrumentes gleiten und intoniert *Mama Rose*.

SAMSTAG, 3. NOVEMBER

20:00 UHR

Haus der Berliner Festspiele

## ARCHIE SHEPP QUARTET

feat. Amina Claudine Myers

ARCHIE SHEPP **TENOR SAX, VOCALS** •

AMINA CLAUDINE MYERS **PIANO** •

HAMMOND B3, **VOCALS** • WAYNE DOCKERY

BASS • STEVE MCCRAVEN **DRUMS**



Geri Allen, Foto: John Whiting

# RELAXED, UNCLUTTERED AND EVEN LANGUID

---

*GERI ALLEN & TIMELINE  
VON GREG TATE*

Die Beziehung zwischen Jazz und Tanz, früher einmal einzigartig und ganz wesentlich für die Entwicklung dieser Musik, ist seit dem Ende der Swing-Ära immer mehr zur Randfrage geworden. Stärker thematisiert wurde sie in den 1970er und 80er Jahren auf Grund zweier Faktoren: Einmal wegen des Disko-Phänomens, das – manchen Berichten zufolge praktisch über Nacht – im gesamten urbanen Amerika die R&B-Bands verdrängte und durch DJs ersetzt. Zum anderen wegen der Streichung der Budgets für die städtische Musikerziehung, die während der Reagan-Ära vonstatten ging. In der Zeit davor herrschte eine gewisse Durchlässigkeit vor; Jazz-Musiker bewegten sich zwanglos zwischen einheimischen Funk-Lokalen und den internationalen Podien, wo ernsthafter Jazz gespielt wird.

In den 1950er, 60er und 70er Jahren wechselten sie ganz selbstverständlich zwischen Gigs mit Leuten wie Count Basie und James Brown; doch das Amerika nach der Bürgerrechtsbewegung vertiefte den Graben zwischen Orten, an denen Jazz eine Rolle spielt und solchen, wo schwarze amerikanische Tanzkultur rituell gepflegt wurde. Die idiomatische Abschottung, die den Jazz-Musikern heute aberverlangt wird, zwingt viele von ihnen dazu, allzu viel Kontakt mit denen unter ihren Anhängern zu meiden, die tatsächlich zur Musik tanzen. Allein schon aus diesem Grund muss Geri Allens *Timeline Live*-Projekt als radikaler Bruch mit dem Status Quo verstanden werden.

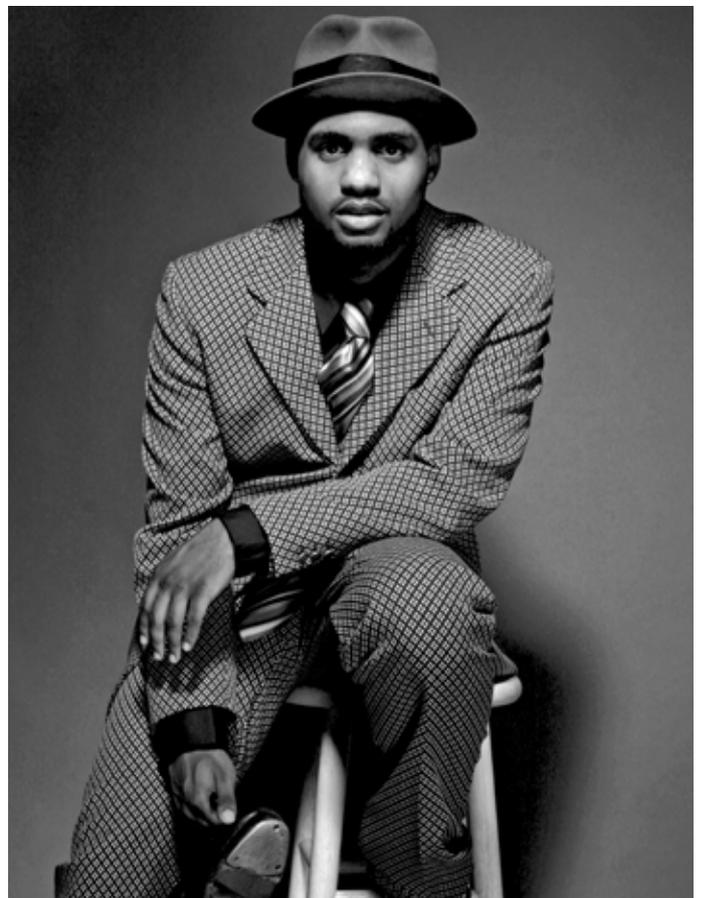
Die gemeinsame Aufnahmegeschichte von Steptänzern und Jazz-Musikern hat einen überraschend winzigen Katalog beachtenswerter Leistungen hervorgebracht: Ellingtons Einsatz eines ›Hoofers‹ in seiner ersten geistlichen Konzertsuite *David Dances His Way To The Lord* und die LP *Dancemaster* des vom Bop beeinflussten Steppers Baby Laurence, die sein Geschick im Umgang mit der rhythmischen Sprache Charlie Parkers und Dizzy Gillespies angemessen demonstriert. Die Steptänzer, die Parker und Gillespie folgten, waren, wie viele Musiker ihrer Generation, beflügelt durch die Disziplin und den kreativen Wagemut des Bebop. Bop ist als der herausragende afrikanische Einfluss auf die westliche klassische Musik bezeichnet worden wegen der Art, wie er avancierte Harmonien mit Melodien und Rhythmen kombinierte. Man hat den Bebop auch schon mit Relativität, Chaos-Theorie, Kernspaltung und abstraktem Expressionismus verglichen. Seltener erwähnt wird hingegen, dass die Bebopper, ebenso wie Duke Ellington vor ihnen, eine Musik schufen, die die Rhythmen der schwarzen Sprache und Tänze in ihren melodischen Linien und ihrem Duktus aufnahm. Dieses Unterfangen forderte die Erfindung eines perkussiven und lautmalerschen Stils und eine für den Jazz neue Form der Virtuosität, die jeden Solisten dazu ermutigte, in alle Richtungen beweglich und dabei so einfallsreich zu sein wie die ›kubistischsten‹ Orchestrierungen Ellingtons.

So gut wie jede Form afrikanischer Musik in Amerika, die seit dem Bebop aufgetaucht ist, war besessen von der Erweiterung der Bewegungsfreiheit für Kopf und Beine; eine durchaus logische Tendenz vor dem Hintergrund des brutalen klastrophischen Mechanismus, durch den Afrikaner nach Nord- und Süd-Amerika kamen und dazu gezwungen wurden, ihr Menschsein in metaphorische Schachteln mit der Bezeichnung ›Eigentum‹ zu quetschen. Gruppentanz und Gruppengebete gehörten zu den wenigen Ventilen, durch die versklavte Afrikaner sich wieder selbst finden und eine Kampfansage gegen eine derartig lähmende Gefangenschaft improvisieren konnten. Der Weg zu Ragtime, Blues, Swing Jazz, Bebop und Free Jazz beginnt in den transzendenten Äußerungen der Versklavten dazu, wie der listige menschliche Geist über niederträchtig unmenschliche Umstände

triumphieren könnte. Die Kunstform, die wir heute als Steptanz oder ›Hoofing‹ kennen, reicht zurück in die Zeit vor dem amerikanischen Bürgerkrieg. Mit dem Tanzen auf der Stelle lockten Straßenhändler ihre Kunden, Seeleute besserten damit ihre Heuer auf.

Als Künstlerin mit einem wachen Sinn für Politik und Geschichte hat Geri Allen stets ihre Verbundenheit mit der rhythmischen Signatur der Musik als kulturell bindender Kraft deutlich gemacht. Es erscheint fast unvermeidlich, dass sie die erste ihrer Generation sein sollte, die eine Gruppe formte, in der die Synergie zwischen Jazz und Steptanz zur vollen Entfaltung kommt.

Seit wir uns, damals in den 1970ern, an der Kunstschule der Howard University trafen, bin ich ein Fan von Geri Allen. Sie ließ es seinerzeit zu, dass ich – heute eine peinliche Erinnerung – und unser gemeinsamer Freund, der Künstler Calvin Reid, regelmäßig in ihren Übungsraum platzten und sie so lange nervten, bis sie Versionen unserer liebsten Standards spielte. Als sie ihr Abschluss-Programm unter anderem mit Werken der schwarzen symphonischen Komponisten Thomas Kerr und Coleridge Taylor-Parkinson in einem Club vortrug, war ich da und lauschte in stiller Ehrfurcht. Die Veröffentlichung ihres Debüt-Albums *The Printmakers* brachte die die größere Jazz-Welt zu der Einsicht, dass Allen ebenso zwingend und einfallsreich zu komponieren und Ensembles zu leiten verstand wie ihre berühmtesten Einfluss- und Inspirationsquellen. Offenkundig in allem, was sie seither getan hat, war stets ihre vielfältige Hingabe an saftigen Lyrismus, an musikalische Bildung und einen reich sprudelnden Rhythmus – und das gewöhnlich zu gleichen Anteilen. Doch so gut Allen bislang war: Ich denke, ich bin nicht allein, wenn ich in *Timeline Live* eine verjüngte und gleichsam aufrührerische Qualität in ihrem Spiel vernehme.



Maurice Chestnut, Foto: Frank Otten



Geri Allen, Foto: Richard Candy

DONNERSTAG, 1. NOVEMBER

20:00 UHR  
Haus der Berliner Festspiele

## GERI ALLEN & TIMELINE

GERI ALLEN **PIANO** • KENNY DAVIS **BASS** •  
KASSA OVERALL **DRUMS** • MAURICE  
CHESTNUT **TAP PERCUSSION**

Wenn große Künstler experimentieren, können die Ergebnisse mitunter so hoch entwickelt und entschlossen erscheinen, als sollten die Schwierigkeiten verdeckt werden, denen ihre Schöpfer sich zu Beginn gegenüber sahen. Es gibt mindestens ein halbes Dutzend Gründe, warum eine Gruppe, um eine brillante Pianistin und einen ebensolchen Steptänzer, womöglich nicht über den Neuigkeitswert eines einzigen Tracks hinaus funktionieren wird. Nicht der geringste dieser Gründe ist das Problem der Geschichte oder vielmehr des Mangels einer solchen: Jeder andere Versuch, Steptanz und Jazz jenseits der Arena des Spektakels zusammenzubringen verlangte, dass einer dem anderen untergeordnet wird, und gewöhnlich ist die Musik gegenüber dem ›Hoofing‹ huldvoll ins zweite Glied zurückgetreten. Allens Vorgehensweise ist weit subtiler – nicht als Zuckerguss auf einem Swingtrio-Kuchen setzt sie den Tänzer Maurice Chestnut ein, sondern stellenweise als zweiten Schlagzeuger und als gleichberechtigten und mit allen Vollmachten ausgestatteten Solisten. Chestnut ist schlicht gesagt ebenfalls Teil der Band und nicht bloß ein Häppchen-Lieferant mit klackendem Metall an den Schuhsolen. Am erstaunlichsten an *Timeline Live* ist daher, wie entspannt, unbelastet, gar lässig das Ensemble klingt, selbst in den schnellsten Nummern. All das ist ein Beweis von Allens Wohlfühl-Level und Selbstvertrauen als erfahrene Bandleaderin, einer Bandleaderin, die die innere Stärke hat, die Musik zu ihr kommen zu lassen und nicht im Interesse des sich anbietenden Effekts oder der schnellen Publikumsreaktion dramatische Dinge zu erzwingen. Die Neigung, mit einem Steptänzer in der Gruppe ein rasantes Uptempo anzuschlagen und dabei zu bleiben, ist eine Versuchung, der nicht allzu viele widerstehen könnten. Allens Wahl des agilen, vielseitigen und geschmackssicheren Drummers Kassa Overall ist ein wichtiges Moment in der Art von Balance, die auf *Timeline Live* zu hören ist. Gleichermaßen

# GERI ALLEN HAS ALWAYS PRONOUNCED HER COMMITMENT TO THE MUSIC'S RHYTHMIC SIGNATURE AS A CULTURALLY BINDING FORCE.

GREG TATE

zu Hause im kompakten Geradeauspiel wie in den fliegenden, polyrhythmisch über das Drum-Kit versprühten Mustern, die man seit den 60ern von Jazz-Drummern erwartet, gehört Overall (in vielem schon einem Jack DeJohnette ebenbürtig, wie mir scheint) zu jenem Typus von Schlagzeugern, der den Klang einer Gruppe stabilisieren kann, der wo nötig Filigranschmuck beisteuert, der aber ebenso seine Mitreisenden zum Vorauspreschen provozieren kann. Overall, Chestnut und der grundsolide, kampferprobte Bassist Kenny Davis teilen mit Allen eine romantische Ader für den Wechsel von zwischen Spannung und Entspannung und fürs Geben und Nehmen im dynamischen Spiel der Kräfte. Dies wiederum erlaubt ihnen, leicht und großzügig Räume im Inneren der Musik aufzuteilen, auf eine Art und Weise, die die Vorgänge erhaben, frei schwebend, weich, schäumend und freudig erhält.

Geris Spiel ist wie immer auf superbe Art durchgängig abgestimmt auf die jeweiligen Möglichkeiten des Moments. Eine im Vorhinein berechenbare Pianistin war sie nie, und die, die ihr Spiel mögen, mögen es am meisten wegen seiner quecksilbrigen Qualität. So etwa wenn sie eine Folge schneller Crescendo-Läufe plötzlich abbricht, um einen Sturmangriff stampfender Dissonanzen zu starten und anschließend auf kaum durchschaubare Weise ein Coltrane-Zitat zu re-harmonisieren und dies alles innerhalb von Minuten. Ihr Umgang mit Gestik, Struktur und elliptischen Auslassungen scheint heute dem ihres früheren Bosses Ornette Coleman näher zu sein denn je – einem Künstler, der, wie wir vermuten, bereitwillig ein offensichtliches Bedürfnis unterstützte, im vermaledeiten Geburtsmoment der improvisatorischen Form so unbefangen und verückt wie nur möglich vorzugehen.

Wenn ich einer künstlerisch voll entwickelten Musikerin wie Allen zuhöre (und einer, die, wie ich weiß, schon vor langer

Zeit ein hohes Niveau an Vollendung und Meisterschaft in der Musik erreicht hat), dann ist das, worauf ich am meisten achte, ihre Fähigkeit, Geschichten zu erzählen und dann noch darauf, wie gut ihre Auswahl des musikalischen Materials und ihrer Mitspieler geeignet ist für ebenjene Geschichten, die sie erzählen möchte. Wir wissen auch das Fehlen von Sentimentalität zu schätzen, wie es bei *Inappreciation* zu hören ist, das Rosa Parks und „anderen Freiheitskämpfern“ gewidmet ist. Die Musik bebt von Anfang an vor proteischer Vitalität, die unermüdlich ausschwärmt und vorwärts drängt. Es gibt da eine olympische Härte in Allens und Chestnuts Improvisationen, die wahrscheinlich mehr als nur einige Hörer leicht erschöpft und schwindlig zurücklassen wird.

Im Verlauf ihrer Karriere hat Allen außerordentlich Glück gehabt mit ihren Bandkollegen, von ihrer Debüt-Formation mit Anthony Cox und Andrew Cyrille, über den epischen Dream-Bop, den sie mit Paul Motian und Charlie Haden in den späten 80ern gemacht hat, bis hin zu ihren jüngeren Verbindungen mit den beiden Legenden Ron Carter und Jimmy Cobb. Die Empathie und Kameradschaft, die die aktuelle Geri-Allen-Group an den Tag legt, ist genauso plastisch und druckvoll wie bei jeder der vorherigen Kombination – vielleicht sogar in noch stärkerem Maße. Doch das Mitwirken eines Tänzers in der Gruppe scheint hier offensichtlich eine noch freiere und windschnittigere Qualität in Allens Beiträge als Leader, Steuerfrau und Gestalterin der Ereignisse gebracht zu haben. Wir alle sind die Nutznießer ihrer erneuerten Klarheit und Leidenschaft, ihres Forschermut und ihrer spontanen musikalischen Kopfsprünge ins Ungewisse.

Mit freundlicher Genehmigung aus der CD *Geri Allen & Timeline Live*, Motéma Records. Übersetzung Anselm Cybinski

# CELEBRATING MARY LOU WILLIAMS

VON PETER F. O'BRIEN

Mary Lou Williams lebte und spielte sich durch die Geschichte des Jazz: Spirituals und Ragtime lernte sie schon als kleines Mädchen von ihrer Mutter; ihr Stiefvater, Fletcher Burley, gab ihr Taschengeld wenn sie seinen geliebten Blues spielte (der Blues sollte immer eine zentrale Rolle in der Musik von Mary Lou Williams spielen, egal wie fortschrittlich ihre Formen und Harmonien auch sein würden). In den 1920er Jahren zeichnete sich der Jazz durch einen starken Beat aus. Zu dieser Zeit war sie bereits Vollprofi und 1927, im zarten Alter von 16 Jahren, machte sie erste Aufnahmen mit dem Alt- und Baritonsaxophonisten John Williams, den sie im Jahr zuvor geheiratet hatte.

1929 begann sie, für die in Kansas City angesiedelte Truppe Andy Kirk and His Clouds of Joy zu komponieren und zu arrangieren. Marion Jackson war zwar der feste Pianist der Gruppe – doch als Schallplattenaufnahmen anstanden, war er unauffindbar. Mary Lou war bei den Proben dabei gewesen und so beschloss Andy kurzerhand, sie auch für die Aufnahmen zu verpflichten. *Messa Stomp* war nicht nur eines ihrer Arrangements (und Kompositionen), sondern auch das erste Stück, das Andy und seine Band einspielten. Im



Jack Teagarden, Dixie Bailey, Mary Lou Williams, Tadd Dameron, Hank Jones, Dizzy Gillespie und Milt Orent, New York, 1947, Foto: William P. Gottlieb (LOC)



Mary Lou Williams, 1946, Foto: William P. Gottlieb (LOC)

April 1930 veröffentlichte sie ihre erste Platte mit zwei Piano-Solos unter eigenem Namen. *Nite Life* war ein kräftiges und originelles Stride-Piano-Stück, *Drag Em* ein satter zweihändiger Blues. Mit Kirk hatte sie weitere Veröffentlichungen bis 1931, danach sollte Kirks Orchester keine Aufnahmen machen bis zum 3. März 1936 – eine exakt fünfjährige Schaffenspause.

In den Jahren 1936 bis 1942 begann Decca die Clouds regelmäßig aufzunehmen. Den Sound der Gruppe hat zweifellos Mary Lou Williams geprägt, die an die 30 eigene und vermutlich doppelt so viele Kompositionen anderer Musiker für die Band arrangierte. John McDonough schrieb im April 2011 im *Downbeat* dass sie »in der Mitte der Dreißiger die Clouds in eine leichtfüßige, geschmeidige und wendige Swing Band verwandelt hatte«, in ein »Orchester wie ein eleganter Zephyr«. Mary Lou war eine der beiden Hauptsoolisten, neben dem großartigen Dick Wilson am Tenorsaxophon. Vielleicht ist es der Tatsache geschuldet, dass dieser ausschließlich mit Kirk aufnahm – sein Name wird meist ausgelassen, doch er verdient es, in einem Atemzug mit Musikern wie Ben Webster, Chu Berry, Don Byas und Lester Young genannt zu werden.

Ihr eigenes Spiel war zu dieser Zeit graziös und »swinging«, und voller musikalischer Überraschungen. Ein früher Bewunderer, der inzwischen selber über neunzig Jahre alt ist, sagte dass ihre Hände förmlich über die Tasten glitten. Ihr Anschlag war möglicherweise der schönste im Jazz, neben dem von Pianist Hank Jones, und ihre Harmonien waren von Anfang an außergewöhnlich. Sie war auch eine komplett zweihändige Klavier-

spielerin. Mary Lou pflegte zu sagen, dass man »in jener Zeit eine starke linke Hand haben musste, sonst wurde man für nicht besonders gut gehalten«. Ihre Vorgänger in dieser Kategorie waren Größen wie James P. Johnson, Duke Ellington und Fats Waller. Dann kam sie. Und nach ihr Thelonious Monk, Cecil Taylor, McCoy Tyner und Matthew Shipp – was für eine Traditionslinie!

Mary Lou Williams blieb immer offen für neue Entwicklungen im Jazz. Während der 1940er waren sie, Bud Powell und Thelonious Monk unzertrennlich. Ihr erstes abendfüllendes Werk, *Zodiac Suite*, komponierte sie 1945. Niemand hatte im Jazz bislang solche Harmonien und Formen benutzt, wie sie in *Zodiac Suite* zu hören waren. Später in diesem Jahr arrangierte sie das Werk für Kammerorchester und 1946 bearbeitete sie drei Sektionen der Suite für ein 70-köpfiges Orchester.

Auch im Bop begann sie Fuß zu fassen und in den Jahren von 1947 bis 1951 entwickelte sie sich zu einer ausgezeichneten Modern-Pianistin. Als ich sie in den Sechzigern traf, sprach sie unablässig über McCoy Tyner. Joanne Brackeen sagte, sie wäre einmal nach einem eigenen Konzert noch losgezogen um Mary zu hören, und als sie dann zu später Stunde ankam, habe diese wie Mr. Tyner gespielt. Mary hatte schon den ganzen Abend so gespielt – Ms. Brackeen war einfach nicht den ganzen Abend über dabei gewesen. Ein modaler Ansatz hatte Eingang in ihr Spiel und ihre Kompositionen gefunden. Auch Andere bemerkten, dass sie in den Sechziger und Siebziger immer mehr wie Tyner klang, und nicht mehr wie ihr früheres Idol James P. Johnson.

Im April 1977 produzierten Mary Lou Williams und ich ein Konzert in der Carnegie Hall in New York City: *Mary Lou Williams and Cecil Taylor Embraced*. Unter all den Kritikern war es einzig Gary Giddins, der es richtig verstand und beeindruckt war von dem, was diese beiden Pianisten im Duett wirklich taten. Noch unlängst war ich wieder zutiefst berührt, als ich bei einem Vortrag eine Aufnahme von Mary und Cecil spielte: Taylors Stück *Ayizan*. Diese Ballade war der Opener für die zweite Hälfte des Konzerts und sie ist unübertroffen schön. Als Mary damals von der Bühne kam sagte sie: »Now, I really can say I played it all«.

Übersetzung BJ Göbel

SONNTAG, 4. NOVEMBER

15:00 UHR  
Akademie der Künste, Hanseatenweg

## GERI ALLEN TRIO

»Tribute to  
Mary Lou Williams«

GERI ALLEN **PIANO** •  
REGGIE WORKMAN **BASS** •  
ANDREW CYRILLE **DRUMS**

## FOR MARY LOU WILLIAMS

---

BY ANDREW CYRILLE

To me, Mary Lou Williams was a strong, very creative, sensitive and charitable person. Sometimes I would help her at her Bel Canto Foundation for musicians in need, sorting and filing clothes, etc. There, and at other times, and places, she would talk to me about music, life and the music business.

In my aspirations to grow and become a complete musician, she told me many things about playing drums, feeding my spirit and young mind with musical techniques, ideas and concepts.

Also, on occasion, she would take me with her to the homes of other notable musicians like Thelonious Monk and Dizzy Gillespie. We would also go to Jazz clubs together to hear musicians play.

In addition to hiring me to work with her for a couple of years, outside of music, she was a friend as well, in too many ways to mention here. What other kind of support could a young man of about 19 years old, finding his way in music, ask for?

Thank you, Mary Lou.

---



Mary Lou Williams, Café Society New York, 1947, Foto: William P. Gottlieb (LOC)



Dizzy Gillespie, Tadd Dameron, Hank Jones, Mary Lou Williams und Milt Orent, New York, 1947, Foto William P. Gottlieb (LOC)

# NOBODY IN JAZZ HAD USED SUCH HARMONIES AND FORMS UP TO THAT POINT.

---

PETER F. O'BRIEN

Alle Texte aus der CD *Trio 3 + Geri Allen – Celebrating Mary Lou Williams*,  
Intakt Records, 2010.  
Mit freundlicher Genehmigung von  
Intakt Records

## AN AMAZING INSPIRATIONAL JOURNEY

BY GERI ALLEN

I first heard Mary Lou Williams in Washington D.C. when I was still a student at Howard University. She was performing with her trio in Georgetown and I had a seat very close to the piano. I remember her carriage and grace, her powerful command of the instrument, and her trio. The joy and awe and the self-affirming moment I felt as I experienced her music »live« for the first time is unforgettable.

My life has been changed, and my personal voice as a pianist and composer has been informed as a result. Like the student depicted in the Romare Bearden piece named for Mary Lou Williams, I was there to take my »Piano Lesson« like so many others have, and will. My students at the University of Michigan are also taking their piano lessons from Mary Lou Williams in salon settings, inspired by the famous salons she held at her home on Hamilton Terrace.

Mary Lou Williams' music is totally transformative, and performing her compositions with Andrew whom she mentored, in collaboration with Reggie and Oliver, has been an amazing inspirational journey. These artists are not only my friends, but also musicians who have participated in innovative shifts in their own right, each is an absolute revolutionary in the music.

Our experience together always presents something wonderful and unexpected, a new angle, a new direction to go toward, always attempting to get a bit closer to our living art, and with Mary Lou Williams as our muse, we celebrate her innovations, her fearlessness, her brilliance, her sustained creativity, and her humanity.

Thank you to Father Peter O'Brien and to the Mary Lou Williams Foundation, and her family for sharing her majesty with the world.



Foto: James J. Kriegsmann



Intakt CD 190 (+ Buch)

**GÜNTER BABY SOMMER  
SONGS FOR KOMMENO**

Günter Baby Sommer: Drums · Savina Yannatou: Voice  
Floros Floridis: Soprano Saxophone, Clarinet · Evgenios  
Voulgaris: Yayli Tanbur, Oud · Spilios Kastanis: Bass



Intakt CD 207

**ALEXANDER VON SCHLIPPENBACH  
SCHLIPPENBACH PLAYS MONK  
PIANO SOLO**

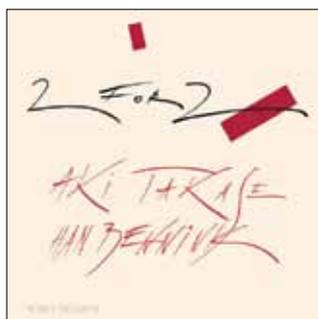
Alexander von Schlippenbach: Piano



Intakt CD 197 (3 CD)

**PIERRE FAVRE SOLO  
DRUMS AND DREAMS  
DRUM CONVERSATION / ABANABA /  
MOUNTAIN WIND – 3 CD-BOX**

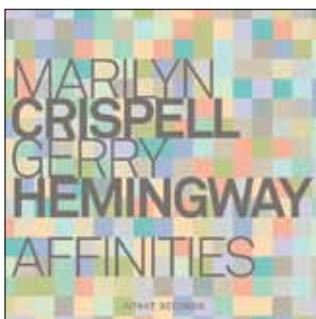
Pierre Favre: Drums, Percussion



Intakt CD 193

**AKI TAKASE – HAN BENNINK  
TWO FOR TWO**

Aki Takase: Piano · Han Bennink: Drums



Intakt CD 177

**MARILYN CRISPELL – GERRY HEMINGWAY  
AFFINITIES**

Marilyn Crispell: Piano  
Gerry Hemingway: Drums, Percussion, Vibraphone



Intakt CD 084

**IRÈNE SCHWEIZER – PIERRE FAVRE  
ULRICHSBERG**

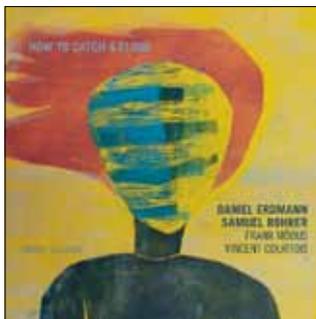
Irène Schweizer: Piano  
Pierre Favre: Drums



Intakt CD 186

**PIERRE FAVRE ENSEMBLE  
LE VOYAGE**

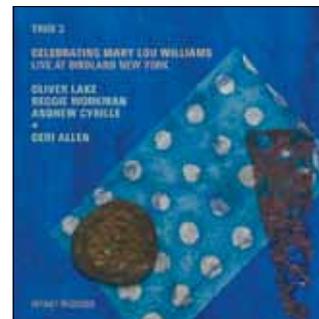
Claudio Puntin · Samuel Blaser · Philipp Schaufelberger  
Beat Hofstetter · Sascha Armbruster · Andrea Formenti  
Beat Kappeler · Wolfgang Zwiauer · Bänz Oester · Pierre Favre



Intakt CD 196

**DANIEL ERDMANN – SAMUEL ROHRER  
WITH FRANK MÖBUS AND VINCENT COURTOIS  
HOW TO CATCH A CLOUD**

Daniel Erdmann: Saxophone · Samuel Rohrer: Drums  
Vincent Courtois: Cello · Frank Möbus: Guitar



Intakt CD 187

**TRIO 3 + GERI ALLEN  
CELEBRATING MARY LOU WILLIAMS  
LIVE AT BIRDLAND NEW YORK**

Oliver Lake: Alto Saxophone, Flute  
Reggie Workman: Bass  
Andrew Cyrille: Drums · Geri Allen: Piano

VERTRIEBE: DEUTSCHLAND/ÖSTERREICH: HARMONIA MUNDI SCHWEIZ: PHONAG

## INTAKT IM ABONNEMENT

«Kleines Budget, aber immense Qualität», schrieb die Zeitschrift «The New York City Jazz Record» über Intakt Records und kürte den Verlag 2011 zum dritten Mal zum CD-Label des Jahres.

Das Abonnement ist eine Spezialität von Intakt Records. Im Abonnement erhalten Sie jährlich sechs unserer CD-Neuheiten per Post ins Haus geliefert zum Spezialpreis von 14.50 EUR pro Neuheit (inkl. Versand). Sie kommen in den Genuss musikalischer Highlights.

Eine wachsende Anzahl bewusster HörerInnen unterstützt die Verlagsarbeit von Intakt Records mit dem Abonnement. Ohne die regelmässigen CD-Bezüge der AbonnentInnen könnte Intakt Records nicht auf diesem hohen Niveau produzieren. Die AbonnentInnen sind unsere Mäzene, welche die Produktion auch unkonventioneller und neuer Musik fördern und ermöglichen. Bestellungen per Email: [intakt@intaktrec.ch](mailto:intakt@intaktrec.ch), telefonisch/Fax: +41 44 383 82 33, oder Post: Intakt Records, Postfach 468, 8024 Zürich, Schweiz



**DUKE**  
RESTAURANT



# Jazz direkt am Ku'Damm

Vom 1. bis 4. November 2012 erhalten Sie 10 % Rabatt auf Speisen und Getränke im DUKE und an der DUKE Bar. Stichwort: JAZZFEST 2012 (Bitte bei Bestellung angeben)

Jazzbrunch mit Live-Musik immer sonntags und regelmäßige Jazz-Konzerte. JazzRadio sendet live aus dem DUKE. Alle Events unter [www.duke-restaurant.com](http://www.duke-restaurant.com). Reservierungen unter 030/6831-54 000

DUKE Restaurant | Nürnberger Str. 50 – 55 | 10789 Berlin | Telefon 030/6831-54 000 | [www.duke-restaurant.com](http://www.duke-restaurant.com)

SCHLOSS ELMAU  
LUXURY SPA & CULTURAL HIDEAWAY

★ ★ ★ ★ ★

PRE-FESTIVAL MIT JAZZTHING „NEXT GENERATION“

13. NOVEMBER TOBIAS MEINHART QUARTETT · 14. NOVEMBER HANNAH KÖPF BAND

## 13<sup>TH</sup> EUROPEAN JAZZTIVAL „BERLIN CALLING“

15. BIS 17. NOVEMBER



Michael Wollny

Thärichens Tentett

Brad Mehldau Trio

15. NOVEMBER

HEINZ SAUER SAX · MICHAEL WOLLNY PIANO · FERENC SNETBERGER GUITAR · PETER WENIGER SAX

16. NOVEMBER

THÄRICHENS TENTETT · ROLF KÜHN CLARINET · RONNY GRAUPE 7 STRING GUITAR  
JOHANNES FINK BASS · KAI BRÜCKNER GUITAR · JAN VON KLEWITZ SAX

17. NOVEMBER

BRAD MEHLDAU TRIO



THE LEADING HOTELS  
OF THE WORLD®

INFOS UNTER +49 (0)8823-180 · [SCHLOSS@ELMAU.DE](mailto:SCHLOSS@ELMAU.DE) · [WWW.SCHLOSS-ELMAU.DE](http://WWW.SCHLOSS-ELMAU.DE)

LEADING  
SPAS



25-28 APRIL

# jazzahead! 2013

INFOS & PODCAST  
→ [www.jazzahead.de](http://www.jazzahead.de)



**UNITING Talents!**  
German JAZZ EXPO \ ISRAELI NIGHT  
OVERSEAS NIGHT  
EUROPEAN JAZZ MEETING  
jazzahead! ŠKODA CLUBNIGHT  
GALA CONCERT \ TRADE FAIR  
conferences  
→ Messe Bremen

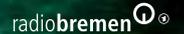
Aktuelle Infos direkt  
aufs smartphone



**PARTNERLAND ISRAEL**  
**ישראל**



veranstalter: WFB GMBH / Messe Bremen



Jazz / CD · DVD  
Stöbern. Reinhören. Mitnehmen.

# WO SICH JAZZ-GRÖSSEN GERN VERKAUFEN LASSEN



**BORN TO  
BE KULT**  
**15** JAHRE

Ⓢ U Friedrichstraße

Mo-Fr 9-24 Uhr  
Sa 9-23:30 Uhr

**Dussmann**  
das KulturKaufhaus

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

Ein Unternehmen der Dussmann Gruppe

SIMPLY CLEVER

ŠKODA



Damit Jazz immer  
gut ankommt.



**ŠKODA. Partner des Jazzfest Berlin 2012.** Wir fördern die deutsche Musik-Kultur. Zum Beispiel mit dem jazzahead!-ŠKODA Award für herausragende Persönlichkeiten, einem Jazz-Preis für Jugend-Big-Bands und natürlich als Partner des Jazzfest Berlin 2012. Darüber hinaus unterstützen wir Musiker auch ganz konkret: mit Fahrzeugen, in denen selbst große Instrumente komfortabel mitfahren können. Bestes Beispiel für diesen Anspruch: der ŠKODA Superb mit TwinDoor – der Kofferraumklappe, die sich klein und groß öffnen lässt. Kommen Sie doch einfach mal 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 unter 0800/99 88 999.

Kraftstoffverbrauch für alle verfügbaren Motoren in l/100 km, innerorts: 14,4–5,4; außerorts: 7,8–3,8; kombiniert: 10,2–4,4; CO<sub>2</sub>-Emission kombiniert in g/km: 237–114 (gemäß VO (EG) Nr. 715/2007). Abbildung zeigt Sonderausstattung.



## Ihre Zielgruppe: Unterwegs in Berlin

Mobilität ist das bestimmende Lebensgefühl unserer Zeit. Auf den Straßen, an Bahnhöfen oder an S-Bahnsteigen, finden sich aktive Menschen, aufgeschlossen für neue Trends. Hier sind Sie mit Ihrer Werbebotschaft am richtigen Ort. Die Ströer Gruppe ist Deutschlands Nr. 1 für Außenwerbung. Das reicht von regionalen Angeboten wie etwa Werbung auf Transportmitteln über verschiedenste, hinterleuchtete Vitрины und ein facettenreiches Portfolio an Außenwerbemedien zur Ankündigung kultureller Veranstaltungen bis hin zu einer zunehmenden Anzahl digitaler Werbescreens, beispielsweise in Zügen und Bahnhöfen. Von der Planung bis zur Realisierung Ihrer Out-of-Home-Media-Kampagne sind wir Ihr kompetenter Ansprechpartner.

Rufen Sie uns an, wir beraten Sie gern!

**Ströer Deutsche Städte Medien GmbH**  
Niederlassung Berlin  
Quartier am Potsdamer Platz  
Linkstraße 2 · 10785 Berlin  
030 . 259 26 7-0 Telefon -4120 Fax  
[www.stroer.de/berlin](http://www.stroer.de/berlin)

**STRÖER** |   
deutsche städte medien



WER  
JUNG  
BLEIBEN  
MUSST  
FRÜH  
DAMIT  
ANFANGEN.  
WILL



*Entdecken Sie das Geheimnis unserer Quelle unter*  
[www.voelauer-derfilm.com](http://www.voelauer-derfilm.com)

Komische  
**OPER**  
BERLIN

## American Lulu

Olga Neuwirth's Jazzy  
Blackpower BergWerk

6. / 17. Nov 2012  
30. Jun 2013

Lulu als Afroamerikanerin  
im Amerika der 50er und 70er  
Jahre, begleitet von einem  
25-köpfigen Jazzensemble!



(030) 47 99 74 00  
[www.komische-oper-berlin.de](http://www.komische-oper-berlin.de)



Der Klassiker.

92.4

KULTURradio<sup>rbb</sup>

Christian Broecking

**Visualizing Respect**

Jazzfotografien / Jazz Photography

Die Fotos in diesem Buch dokumentieren Interviewsituationen zu Fragen nach schwarzer Geschichte und Identität. Sie handeln von der Forderung nach gesellschaftlicher Teilhabe, einer Neubestimmung des künstlerischen Ausdrucks unter den Bedingungen von Globalisierung und internationaler Netzbildung und der Erfahrung, dass Respekt nach wie vor ein knappes Gut ist.



56 Seiten – Broschur  
53 Schwarzweißabbildungen  
21 x 29,7 cm

ISBN 978-3-938763-33-9

19,90 Euro

Im Buchhandel und direkt  
beim Broeckingverlag erhältlich:

Kanzlerweg 30  
12101 Berlin

Fax: 030 86 43 82 05

jazz@broeckingverlag.de

## SPRECHENDE STÄDTE

*DIE SOUND STUDIES DER UDK ERFORSCHEN DEN  
AUDITIVEN LEBENSRAUM*

Jede Stadt, jeder Ort erzählt eine auditive Geschichte, so wie jeder gebaute Raum durch seine Form und Materialität ein Klangereignis färbt. Jahreszeit, Topografie, Architektur, ökonomische und soziale Dynamiken – all das lässt sich hören.

Der Masterstudiengang Sound Studies der Universität der Künste Berlin widmet sich in der Abteilung Experimentelle Klanggestaltung seit Anbeginn der künstlerischen Erforschung urbaner Lebensräume. Im vergangenen Semester haben sich die Studentinnen und Studenten explizit mit dem Haus der Berliner Festspiele und dem Fasanenplatz beschäftigt. In der Auseinandersetzung mit dem Raum entstanden fünf- bis zehnminütige Hörstücke, deren Klangmaterial Fieldrecordings, abstrakte Klangstudien und Interviews vor Ort sind.

Erstmalig präsentiert auf der Ars Electronica in Linz, werden die unterschiedlichen Arbeiten während des Jazzfest Berlin 2012 nun am Ort ihrer Entstehung zugänglich gemacht – über Kopfhörer der Kassenhalle, täglich ab 14:00 Uhr bis zum Ende der letzten Veranstaltung.

Foto: Dany Sheffler



МИНИСТЕРСТВО  
КУЛЬТУРЫ  
РОССИЙСКОЙ  
ФЕДЕРАЦИИ

Berliner Festspiele

net

dp  
deutschland  
song

**RUS**  
RUSSLAND  
SPEZIAL  
29.11.–09.12.

**TEATR  
KONZERT  
КИНО**

**IMP**

**ORT**  
HAUS DER  
BERLINER  
FESTSPIELE

DREI SCHWESTERN // ТРИ СЕСТРЫ  
GORKI-10 // ГОРКИ-10  
DEPOT FÜR GENIALE IRRTÜMER // ДЕПО ГЕНИАЛЬНЫХ ЗАБЛУЖДЕНИЙ  
UNSER BESTES STÜCK // ГОСПОДИН ХОРОШИЙ  
JELENA // ЕЛЕНА  
AUSSTELLUNG, DISKUSSION // ВЫСТАВКИ, ДИСКУССИИ

TICKETS // БИЛЕТЫ  
030 263 933 999

www.bilet.ru.de

WWW.BERLINERFESTSPIELE.DE  
WWW.RUSIMPORT.NETFEST.RU

## JAZZFEST BERLIN 2012

KÜNSTLERISCHER LEITER: Dr. Bert Noglik  
PRODUKTIONSLEITUNG: Ihno von Hasselt  
PRODUKTIONSASSISTENZ: BJ Göbel  
MITARBEIT: Kathrin Müller

### Programm-Magazin

REDAKTION: BJ Göbel, Ihno von Hasselt, Juliane Kaul,  
Bernd Krüger, Kathrin Müller, Bert Noglik, Christina Tilmann  
GRAPHIK: Studio CRR, Christian Riis Ruggaber, Zürich  
ANZEIGEN: Runze & Casper Werbeagentur GmbH  
GESAMTHERSTELLUNG: Druckerei Conrad GmbH, Berlin  
© 2012 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  
REDAKTION: Christina Tilmann  
MARKETING: Stefan Wollmann  
PRESSE: Jagoda Engelbrecht, Marit Magister  
TICKET OFFICE: Michael Grimm  
HOTELBÜRO: Heinz Bernd Kleinpass  
PROTOKOLL: Gerhild Heyder



Unter Beteiligung von ARD und Deutschlandradio  
Gremium: Ulf Drechsel, RBB / Axel Dürr, NDR / Dr. Bernd Hoffmann, WDR / Guenter Hottmann, HR / Günther Huesmann, SWR / Dr. Peter Kleiß, SR / Matthias Brückner, MDR / Harald Rehmann, DLF / Arne Schumacher, RB (Sprecher) / Roland Spiegel, BR / Matthias Wegner, DKultur



Informationen  
Berliner Festspiele  
Schaperstraße 24  
10719 Berlin  
Telefon (030) 254 89-0  
www.berlinerfestspiele.de

Wir danken unseren Partnern und Förderern



sowie unseren Sponsoren



Programmänderungen vorbehalten / Stand Oktober 2012





GÜNTER BABY SOMMER  
**SONGS FOR  
KOMMENO**

**MICHEL PORTAL QUARTET**

**SILKE EBERHARD**  
• **ALEX HUBER**

**MARILYN CRISPELL**  
• **PAUL LYTTON**

**GERI ALLEN TRIO**

**CELEBRATING  
MARY LOU WILLIAMS**

**PIANO  
& DRUMS**

**JAZZMUSIK  
FÜR KINDER**

**Berliner Festspiele**

**PIERRE FAVRE  
ENSEMBLE**  
**MANU KATCHÉ**  
**NILS WOGRAM  
SEPTET**

**ROOT 70**  
**DAKTARI**

**FAMOUDOU DON MOYE**  
• **HARTMUT GEERKEN**

**JAZZ &  
POETRY**

**NILS WOGRAM •  
SIMON NABATOV**  
**IRÈNE SCHWEIZER**  
• **PIERRE FAVRE**  
**NOSTALGIA TRIO**

**MARIUS NESET GOLDEN XPLOSION**

**LEBIDERYA**

**BRÜCKNER BEAT**

