

60 YEARS OF

BERLINER  
FESTSPIELE

JAZZ  
FEST  
BERLIN

STILL  
DIGGING



DAMON LOCKS



# Inhaltsverzeichnis

## | Table of Contents

S. | p.

---

<b>60 Jahre Jazzfest Berlin: Still Digging   60 Years of Jazzfest Berlin: Still Digging</b>	<b>2</b>
<b>Martin Luther King Jr. Geleitwort zu den ersten Berliner Jazztagen 1964   Martin Luther King Jr. Opening Address to the First Berliner Jazztage 1964</b>	<b>4</b>
<b>Introducing: Jazzfest Research Lab</b>	<b>6</b>
<b>Crossing Lines: Oliver Nelsons „Berlin Dialogues for Orchestra“   Crossing Lines: Oliver Nelson’s “Berlin Dialogues for Orchestra” <i>Harald Kisiedu</i></b>	<b>12</b>
<b>Boo To You Too! Eine Collage zu Gender und Teilhabe beim Jazzfest Berlin 1964–2024   Boo To You Too! Transformations and Gendered Perceptions at Jazzfest Berlin 1964–2024 <i>Ursel Schlicht</i></b>	<b>18</b>
<b>Introducing: Jazzfest Konzertprogramm   Concert Programme</b>	<b>30</b>
<b>Echos des Wandels: George Gruntz’ Vermächtnis für das Jazzfest Berlin   Echoes of Change: George Gruntz’s Legacy for Jazzfest Berlin <i>Priscilla Layne</i></b>	<b>32</b>
<b>Fundstücke: Jazztage ohne Jazzszene?   Found Items: Jazztage Without the Jazz Scene? <i>Ihno von Hasselt</i></b>	<b>40</b>
<b>„Für mich begann es mit Spielzeug“. Erinnerungen an 60 Jahre Berliner Jazztage / Jazzfest Berlin   “For Me It Started With Toys”. Memories of 60 Years of the Berliner Jazztage / Jazzfest Berlin <i>Ulf Drechsel</i></b>	<b>42</b>
<b>Die Entwicklung der visuellen Sprache des Jazzfest Berlin anhand der Plakate   The Evolution of Jazzfest Berlin’s Visual Language in Posters <i>John Corbett</i></b>	<b>52</b>
<b>Fundstücke   Found Items: “Jazz for Cats Only” <i>Ihno von Hasselt</i></b>	<b>61</b>
<b>Das Jazzfest Berlin im Hörsaal: Eine akademische Erkundung   Jazzfest Berlin in the Lecture Hall: An Academic Exploration <i>Milena Brendel, Paula Hilpert, Konstantin Scharf &amp; Ann-Sophie Werdich</i></b>	<b>62</b>
<b>Seminare als Brücke: Forschung und Praxis im Dialog   Seminars as a Bridge: Research and Practice in Dialogue <i>Bettina Bohle &amp; Matthias Pasdzierny</i></b>	<b>68</b>
<b>Jazzfest Berlin und das AACM, 1973–2023   Jazzfest Berlin and the AACM, 1973–2023 <i>George E. Lewis</i></b>	<b>74</b>
<b>Grenzen überschreiten beim Jazzfest Berlin. Festivalkuration von Joachim-Ernst Berendt bis Nadin Deventer   Breaking Norms at Jazzfest Berlin. Festival Curation from Joachim-Ernst Berendt to Nadin Deventer <i>Nora Leidinger &amp; Kristin McGee</i></b>	<b>84</b>
<b>EJN Award for Adventurous Programming</b>	<b>92</b>
<b>#WomenToTheFore Im Gespräch mit Nadin Deventer   In conversation with Nadin Deventer <i>Tamsin Curror</i></b>	<b>96</b>
<b>Introducing: Jazzfest Community Lab Moabit <i>Nadin Deventer &amp; Jakob Fraisse</i></b>	<b>105</b>
<b>Impressum   Imprint</b>	<b>116</b>

---

# 60 Jahre Jazzfest Berlin: Still Digging

**F**eiern, Fragen, Forschen; Einladen, Mobilisieren, Empowern; Verneigen, Hinterfragen, Erinnern und Voranschreiten: Das Jazzfest Berlin wird 60 Jahre alt – and is still digging. 60 Jahre Jazzfest Berlin, das sind 60 Jahre Zeitgeschichte, Berliner Geschichte, europäische, transatlantische und interkontinentale Geschichte und natürlich auch 60 Jahre Musikgeschichte. Anlass genug, sich in der Festivalausgabe 2024 einerseits mit der reichhaltigen Geschichte dieses sagenumwobenen Festivals auseinanderzusetzen und andererseits Impulse für die Zukunft zu formulieren.

Mit dem **Jazzfest Research Lab**, das bereits im Januar 2023 initiiert wurde, lädt das Jazzfest Berlin Wissenschaftler\*innen aus Deutschland, den USA und Australien sowie Studierende der Universität der Künste Berlin und der Universität Hildesheim ein, sich kritisch mit dem Archiv aus 60 Jahren Jazzfest Berlin, seinen Programmen, Macher\*innen, Musiker\*innen und nicht zuletzt seinen Mythen auseinanderzusetzen.

Die Untersuchungen dieser Wissenschaftler\*innen bilden das Herzstück des vorliegenden Jubiläumsmagazins, das sich nicht als eine lineare Erzählung begreift, sondern als eine lose Sammlung von Themen und Geschichten, ohne Anspruch auf Vollständigkeit. Neben den wissenschaftlichen Essays teilen Zeitzeug\*innen Aspekte aus 60 Jahren Jazzfest Berlin. Studierende der Universität der Künste Berlin und der Universität Hildesheim geben einen Einblick in ihre Beschäftigung mit dem Festival und Besonderheiten der Festivalgeschichte wie das Geleitwort von Martin Luther King Jr. zu den ersten Berliner Jazztagen 1964 sind ebenfalls Bestandteil des Magazins.

Doch wir blicken 2024 nicht nur in die Vergangenheit. Im Gegenteil: Geschichte, Gegenwart und Zukunft wirken im vielseitigen **Konzertprogramm** der Jubiläumsausgabe des Festivals zusammen, in das wir in diesem Rahmen eine kurze Einführung geben. In 24 Acts an vier Festivaltagen teilen sich stilbildende Ikonen der Jazzgeschichte mit aktuellen Stimmen und Projekten aus der weltweiten Jazzcommunity die Bühne.

Im Rahmen des **Jazzfest Community Lab Moabit** formuliert das Festival 2024 schließlich Ausblicke für eine vielversprechende Zukunft und erkundet eine Woche lang die kulturelle Vielfalt des Nachbarkiezes. Dreh- und Angelpunkt des Projekts sind die Moabiter\*innen und ihre musikalischen und kulturellen Hintergründe, ihre Geschichten, Initiativen, Herkunft und Wünsche. Zusammen mit 38 Partnerinitiativen aus dem Bezirk und gemeinsam mit Musiker\*innen und Künstler\*innen wurden Ideen, Projekte und Formen einer möglichen Zusammenarbeit rund um die Rituale des Geburtstags-Feierns und des Miteinander-Musizierens sowie die Themen Zeit, Herkunft und Zukunftsgestaltung entwickelt.

Das Jazzfest Community Lab Moabit und das Jazzfest Research Lab flankieren das Konzertprogramm der Jubiläumsausgabe. Zwischen den Zeiten vermittelnd und dank neuer Partnerschaften hinterfragen die beiden Geburtstags-Specials Selbstverständlichkeiten und verlassen Komfortzonen, um neue Impulse zu setzen.

**Seien Sie dabei und feiern Sie mit uns 60 Jahre Jazzfest Berlin!**

**Nadin Deventer und Matthias Pees**

**Leitung Jazzfest Berlin und Intendant der Berliner Festspiele  
sowie die Teams des Jazzfest Berlin und der Berliner Festspiele**



Haus der Berliner Festspiele,  
Jazzfest Berlin 2016  
© Berliner Festspiele, Foto | Photo  
by: Camille Blake

# 60 Years of Jazzfest Berlin: Still Digging



**C**elebrating, questioning, researching; hosting, mobilising, empowering; bowing, challenging, remembering and advancing: Jazzfest Berlin is 60 years old – and still digging. Six decades of Jazzfest Berlin means six decades of contemporary history, Berlin history, German history, European, transatlantic and intercontinental history and, of course, 60 years of music history – reason enough to take a closer look during 2024's edition at this legendary festival's rich history and to plot ideas for the future.

Launched in January 2023, the **Jazzfest Research Lab** gathers researchers from Germany, the USA and Australia as well as students from the Berlin University of the Arts and the University of Hildesheim to take a critical look at Jazzfest Berlin's archive spanning 60 years, its programmes, creators, musicians and, last but not least, its myths.

The researchers' investigations provide the centrepiece of this anniversary magazine celebrating 60 years of Jazzfest Berlin, which is not intended as a linear narrative, but rather as a loose collection of topics and stories, without any claim to completeness. In addition to the academic essays, contemporary witnesses share aspects of 60 years of Jazzfest Berlin. Students from the Berlin University of the Arts and the University of Hildesheim give an insight into their involvement with the festival, and special features of the festival's history, such as Martin Luther King Jr.'s opening address to the first Berliner Jazztage in 1964, are also included in the magazine.

But we are not just looking to the past in 2024. On the contrary: Past, present, future come together in the varied **concert programme** of the festival's anniversary edition, to which we provide a brief introduction in this issue. In 24 acts spread over four festival days, style-defining icons of jazz history will share the stage with newer voices and projects from the global jazz community.

As part of the **Jazzfest Community Lab Moabit**, the 2024 festival is outlining prospects for a promising future while exploring the neighbouring locality's cultural diversity over the course of a week. Forming the backbone of the project are the residents of Moabit and their musical and cultural backgrounds, their stories, initiatives, origins and wishes. With 38 partner initiatives based in the locality along with musicians and artists, the Lab has developed ideas, projects and potential modes of collaboration based on the rituals of celebrating birthdays and making music together, as well as the themes of time, origin and shaping the future.

The Jazzfest Community Lab Moabit and the Jazzfest Research Lab flank the concert programme of the anniversary edition. Connecting different eras and drawing from new partnerships, the two anniversary specials are questioning what we take for granted, leaving its comfort zones, joining forces with new partners and creating new sources of inspiration. **Please join us in celebrating 60 years of Jazzfest Berlin!**

**Nadin Deventer and Matthias Pees**

**Artistic Director of Jazzfest Berlin and Director of the Berliner Festspiele and the teams of Jazzfest Berlin and Berliner Festspiele**

# Martin Luther King Jr.

Geleitwort zu den ersten Berliner Jazztagen 1964



Martin Luther King Jr. in Berlin 1964 © Landesarchiv Berlin, F Rep. 290 Nr. 0100177 / Foto: Bert Sass

**G**ott hat der Unterdrückung eine Menge abgerungen. Seine Geschöpfe hat er mit der Gabe beschenkt, selbst schöpferisch tätig zu werden – daraus sind süße Lieder der Trauer und Freude entstanden, die es den Menschen ermöglichen, ihre Lebenssituation und unterschiedlichste Verhältnisse zu bewältigen. **Jazz steht für das Leben.**

Der Blues erzählt von seinen Herausforderungen. Denkt man kurz darüber nach, wird offenbar, dass er die Härten des Lebens in Musik verwandelt – um neue Hoffnung zu stiften, ein Überwinden möglich zu machen.

**Dies ist triumphale Musik.** Der moderne Jazz hat diese Tradition weitergeführt und singt Lieder einer urbanen Existenz, die noch komplexer geworden ist. Wenn das Leben weder Ordnung noch Sinn bereithält, schaffen Musiker\*innen Ordnung und Sinn mit den Klängen der Erde, die durch ihr Instrument fließen.

Es erstaunt kaum, dass Jazzmusiker\*innen die Suche nach Identität seitens der Schwarzen Bevölkerung Amerikas entscheidend mitgestaltet haben. Lange bevor gegenwärtige Essayist\*innen und Wissenschaftler\*innen diese Identität in einer multiethnischen Welt problematisierten, kehrten Musiker\*innen zu ihren Wurzeln zurück, um daran anzuknüpfen, was ihre Seele bewegte.

**Viel von der Kraft unserer Freiheitsbewegung in den Vereinigten Staaten rührt aus dieser Musik.** Sie hat uns mit wonnigen Rhythmen gestärkt, wenn unser Mut zu schwinden drohte. Sie hat uns durch ihre üppigen Harmonien Gelassenheit geschenkt, wenn die Stimmung gedrückt war.

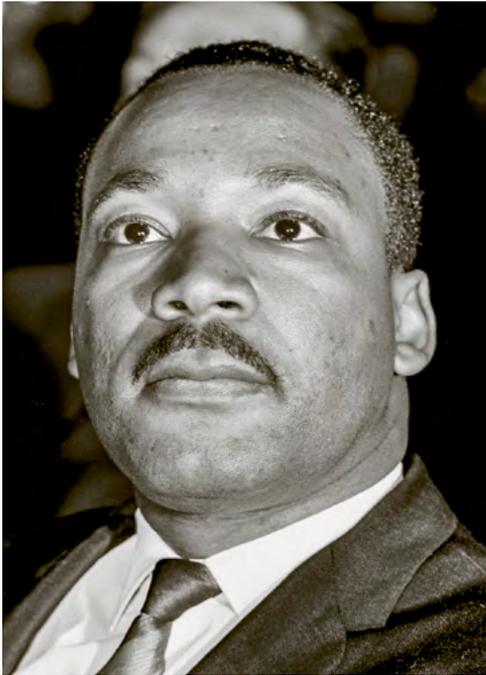
Nun wird der Jazz in die ganze Welt getragen. Denn in den besonderen Kämpfen der Schwarzen Bevölkerung Amerikas steckt etwas, woran der moderne Mensch in seinem universellen Ringen anknüpfen kann.

**Alle haben den Blues.**

**Alle sehnen sich nach Sinnhaftigkeit.** Alle wollen lieben und geliebt werden. Haben das Bedürfnis, in die Hände zu klatschen und glücklich zu sein. Jede\*r will etwas glauben. In der Musik, insbesondere in diesem breit aufgestellten Genre namens Jazz, liegt das Sprungbrett dahin.

# Martin Luther King Jr.

## Opening Address to the First Berliner Jazztage 1964



Martin Luther King Jr. in Berlin 1964  
© Landesarchiv Berlin, F Rep. 290-02-23  
Nr. 339 / Foto: Dieter & Vera Breitenborn

**G**od has wrought many things out of oppression. He has endowed his creatures with the capacity to create- and from this capacity has flowed the sweet songs of sorrow and joy that have allowed man to cope with his environment and many different situations. **Jazz speaks for life.** The Blues tell the story of life's difficulties, and if you think for a moment, you will realize that they take the hardest realities of life and put them into music, only to come out with some new hope or sense of triumph.

**This is triumphant music.** Modern jazz has continued in this tradition, singing the songs of a more complicated urban existence. When life itself offers no order and meaning, the musician creates an order and meaning from the sounds of the earth which flow through his instrument.

It is no wonder that so much of the search for identity among American Negroes was championed by Jazz musicians. Long before the modern essayists and scholars wrote of racial identity as a problem for a multiracial world, musicians were returning to their roots to affirm that which was stirring within their souls.

**Much of the power of our Freedom Movement in the United States has come from this music. It has strengthened us with its sweet rhythms when courage began to fail. It has calmed us with its rich harmonies when spirits were down.**

And now, Jazz is exported to the world. For in the particular struggle of the Negro in America there is something akin to the universal struggle of modern man. **Everybody has the Blues.**

**Everybody longs for meaning. Everybody needs to love and be loved. Everybody needs to clap hands and be happy. Everybody longs for faith.** In music, especially this broad category called Jazz, there is a stepping stone towards all of these.

# Introducing: Jazzfest Research Lab

**S**ieben Wissenschaftler\*innen untersuchen die Geschichte des Jazzfest Berlin hinsichtlich verschiedener Aspekte, darunter Gender und Race, sich im Zuge von gesellschaftspolitischen Entwicklungen verändernde Kuration und die Bildsprache des Festivals. Sie präsentieren ihre Forschungsergebnisse nicht nur in diesem Jubiläumsmagazin, sondern auch vor Ort in Berlin im Rahmenprogramm der diesjährigen Festivalausgabe in zwei offenen Diskursräumen, an denen sich mit **John Corbett, Peter Schulze, Bert Noglik und Richard Williams** u.a. auch vier ehemalige Künstlerische Leiter des Jazzfest Berlin beteiligen.

Plakat- und Fotoausstellungen, ein Filmprogramm mit Konzertmitschnitten der ARD aus den ersten drei Dekaden des Festivals und Diskussionen mit Zeitzeug\*innen führen im Haus der Berliner Festspiele tiefer in die 60-jährige Festivalgeschichte ein.

Zum Jazzfest Research Lab gehören die folgenden Akteure, die sich mit Blick auf das Archiv des Jazzfest Berlin mit diesen Themen auseinandergesetzt haben:

**Prof. George E. Lewis** – Edwin H. Case Professor of American Music, Composition & Historical Musicology an der Columbia University; Musiker  
Themen: Eröffnungsrede „60 Jahre Jazzfest Berlin“ am 31. Oktober 2024 und „Die AACM und das Jazzfest Berlin“

**Nora Leidinger** – Mitarbeiterin im Team Diversität und Inklusion in Kultur und Medien im niederländischen Ministerium für Bildung, Kultur und Wissenschaft  
Thema: „Grenzen überschreiten in der Festivalkuration: Gender- und Kulturwandel beim Jazzfest Berlin“ (zusammen mit Prof. Dr. Kristin McGee)

**Prof. Dr. Kristin McGee** – Senior Lecturer für Populäre Musik an der Rijksuniversiteit Groningen und für Jazz und zeitgenössische Musik an der School of Music der Australian National University  
Thema: „Grenzen überschreiten in der Festivalkuration: Gender- und Kulturwandel beim Jazzfest Berlin“ (zusammen mit Nora Leidinger)



Weitere Informationen  
zum Jazzfest Research  
Lab | Further information  
on the Jazzfest  
Research Lab

The Lionel Hampton All Star Big Band, Philharmonie,  
Berliner Jazztage 1979 © Stiftung Anno Wilms



# Introducing: Jazzfest Research Lab

**S**even researchers analyse the history of Jazzfest Berlin from various perspectives, including gender and race, the evolution of its curation in the course of socio-political developments as well as the visual language of the festival. As part of this year's festival programme, they will present their findings not only in this jubilee magazine, but also in **two open discourse spaces** in Berlin as part of the side programme of this year's Jazzfest Berlin edition. Participating are also four former Artistic Directors of Jazzfest Berlin, including **John Corbett, Peter Schulze, Bert Noglik and Richard Williams.**

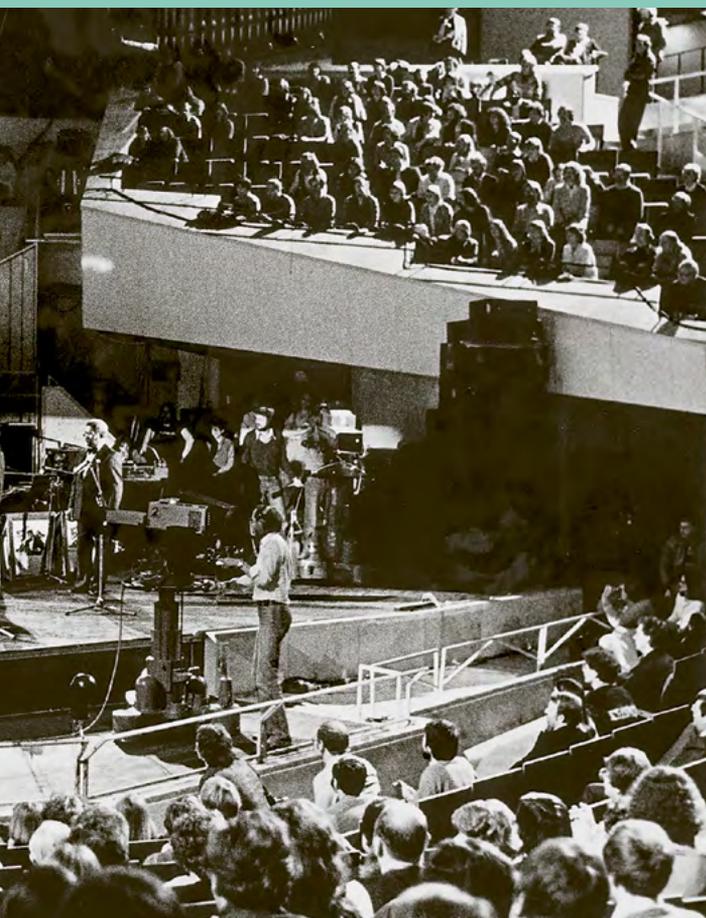
The Haus der Berliner Festspiele will gather **poster and photo exhibitions, a film programme** with concert recordings by the ARD from the first three decades of the festival and discussions with contemporary witnesses, providing deeper insight into the 60-year history of the festival.

The following researchers are part of the **Jazzfest Research Lab**, focussing on these topics in regards to the archive of Jazzfest Berlin:

**Prof. George E. Lewis** – Edwin H. Case Professor of American Music, Composition & Historical Musicology at Columbia University; musician  
Topics: Opening speech “60 Years of Jazzfest Berlin” on 31 October 2024 and “**Jazzfest Berlin and the AACM, 1973–2023**”

**Nora Leidinger** – Member of the Team Diversity and Inclusion in Culture and Media at the Dutch Ministry of Education, Culture, and Science  
Topic: “**Breaking boundaries in festival programming: Gendered and cultural transformations at Jazzfest Berlin**” (together with Prof. Dr. Kristin McGee)

**Prof. Dr. Kristin McGee** – Senior Lecturer of Popular Music at the University of Groningen and in Jazz and Contemporary Music Performance at the School of Music at the Australian National University  
Topic: “**Breaking boundaries in festival programming: Gendered and cultural transformations at Jazzfest Berlin**” (together with Nora Leidinger)



**Dr. Harald Kisiedu** – Historischer Musikwissenschaftler, Autor, Musiker

Thema: „Analyse der ersten Festivaljahre der Berliner Jazztage (1964–1970) im Hinblick auf Race, Politik und Ästhetik“

**Dr. Ursel Schlicht** – Musikerin, Forscherin, Autorin, Ausbilderin

Thema: „Die Perspektive von weiblichen Künstlerinnen auf 60 Jahre Jazzfest Berlin“

**Prof. Dr. Priscilla Layne** – Professorin im Fachbereich Germanistik, University of North Carolina at Chapel Hill

Thema: „Echos des Wandels: Die Reaktion des Jazzfest Berlin auf gesellschaftlichen Wandel 1980–2000“

**John Corbett** – Journalist, Kurator, ehemaliger Künstlerischer Leiter des Jazzfest Berlin

Thema: „Analyse der Bildsprache des Jazzfest Berlin 1964–2024 unter Einbeziehung des Total Music Meeting“

Im Sommersemester 2024 fanden zudem zwei Seminare zum Festivaljubiläum statt: Universität Hildesheim „60 Jahre Jazzfest Berlin: Festivals als Kristallisationspunkte des Musik- und Gesellschaftslebens“

Leitung: Dr. Bettina Bohle, Leiterin des Jazzinstituts Darmstadt und Lehrbeauftragte am Institut für Musik und Musikwissenschaften der Universität Hildesheim

Universität der Künste Berlin: „60 Jahre Jazzfest Berlin – Festival Studies und/als Musikwissenschaft“ Leitung: Prof. Dr. Matthias Pasdzierny, Juniorprofessor am Institut für Musikwissenschaft, Musiktheorie, Komposition und Musikübertragung der Universität der Künste Berlin

Für das Jazzfest Research Lab sprach Prof. Dr. Kristin McGee außerdem mit Terri Lyne Carrington und Kris Davis über ihre Perspektiven auf die Jazzszene und ihre Entwicklung sowie den Anstoß zur Gründung des Berklee Institute of Jazz and Gender Justice.

**Und alles, was als guter Jazz bezeichnet wird, ist größtenteils von Männern geschaffen worden. Wie würde die Musik klingen, wenn sie von Frauen, Transgender-Personen und Menschen beeinflusst würde, die sich nicht mit männlichen Privilegien durch die Welt bewegen? Wie würde sich das auf die Musik auswirken?**

Terri Lyne Carrington



Albert Mangelsdorff, Berliner Jazztage 1976 © Stiftung Anno Wilms



Interview mit | with  
Terri Lyne Carrington  
& Kris Davis



Cecil Taylor, Berliner Jazztage 1975 © Stiftung Anno Wilms

**Dr. Harald Kisiedu** – historical musicologist, author, musician

Topic: **“Analysis of aspects of race, politics and the aesthetics of the early years (1964–1970) of Berliner Jazztage and its reception”**

**Dr. Ursel Schlicht** – musician, researcher, author, educator

Topic: **“Multiplicity of perspectives on and from women participants of Jazzfest Berlin over the course of 60 years”**

**Prof. Dr. Priscilla Layne** – Professor at the Department of German Studies, University of North Carolina at Chapel Hill

Topic: **“Echoes of change: Jazzfest Berlin’s response to societal transformations (1980–2000)”**

**John Corbett** – journalist, curator, former Artistic Director of Jazzfest Berlin

Topic: **“Analysis of the visual language of Jazzfest Berlin 1964–2024 with additional attention to the Total Music Meeting”**

**And two seminars during the 2024 summer semester on “60 years of Jazzfest Berlin”**

University of Hildesheim: **“60 Years of Jazzfest Berlin: Festivals as Crystallisation Points of Musical and Social Life”**

Instructor: Dr. Bettina Bohle, Director of the Jazzinstitut Darmstadt and lecturer at the Institute for Music and Musicology at the University of Hildesheim

Berlin University of the Arts: **“60 Years of Jazzfest Berlin – Festival Studies and/as Musicology”**

Instructor: Prof. Dr. Matthias Pasdzierny, Department of Musicology, Music Theory, Composition and Sound Engineering at the Berlin University of the Arts

For the Jazzfest Research Lab, **Prof. Dr Kristin McGee** spoke with **Terri Lyne Carrington** and **Kris Davis** about their perspectives on the jazz scene and its development, as well as the impetus for founding the Berklee Institute of Jazz and Gender Justice.

And everything that has been described as good jazz, for the most part, has been created by men. What would the music sound like if influenced by women, transgender people, and people that aren't moving through the world with male privilege? How does it affect the music?

Terri Lyne Carrington

Wir bedanken uns außerdem bei Damon Locks und Stiftung Anno Wilms für ihre Beiträge:

Der in Chicago lebende bildende Künstler, Pädagoge und Sänger/Musiker **Damon Locks** hat zum 60. Jubiläum des Jazzfest Berlin ein Sondermotiv entwickelt, das u.a. auch das Cover des vorliegenden Magazins ist.

Seit 2014 arbeitet er mit dem Prison and Neighborhood Arts Project im Stateville Correctional Center zusammen und unterrichtet dort Kunst. Er war vier Jahre Artist in Residence im Rahmen des SPACE-Programms des Museum of Contemporary Arts und führte sozial engagierte Kunst in den Lehrplan der Sarah E. Goode STEM Academy High School ein. Derzeit unterrichtet er Improvisation an der School of the Art Institute of Chicago. Damon Locks leitet das Black Monument Ensemble, ist Mitglied des New Future City Radio, des Exploding Star Orchestra und Mitbegründer der Band The Eternals.

Einige der Fotografien von **Anno Wilms** (geb. in Berlin, 1935–2016), die sie zwischen 1967 und 1993 beim Jazzfest Berlin gemacht hat, sind in diesem Magazin abgebildet. Während des Festivals werden zudem rund 50 ihrer Bilder im Haus der Berliner Festspiele ausgestellt.

Anno Wilms arbeitete als freie Fotojournalistin mit den Schwerpunkten soziale Minderheiten und darstellende Künste und konzentrierte sich vor allem auf die schillernde Berliner Jazz-, Theater- und Tanzszene. Jazz als auratische Ausdrucksform einer Minderheitenkultur mit internationalen Wurzeln übte eine große Faszination auf sie aus.

**Idee und Konzeption Jazzfest Research Lab**  
Christopher Hupe – Dramaturgie Jazzfest Berlin  
Nadin Deventer – Künstlerische Leitung Jazzfest Berlin  
Dr. Harald Kisiedu – Historischer Musikwissenschaftler, Autor, Musiker (Beratung)  
Isumi Rögner – Mitarbeit  
Anuschka Beese – Mitarbeit

Hinweise für die weitere Lektüre:

1. Das Festival wurde als „Berliner Jazztage“ 1964 gegründet. 1981 gab es eine Namensänderung in „Jazzfest Berlin“.

2. Der Umgang mit rassistischer Terminologie in historischen Quellentexten ist umstritten, Genauigkeit und Transparenz wissenschaftlichen Zitierens stehen dabei im Widerspruch zu Verletzungen, die durch das Wiederholen solcher Terminologie entstehen. Das Jazzfest Berlin hat den Umgang mit dem „N-Wort“ den Autor\*innen der Texte in diesem Magazin beim Zitieren aus historischen Texten freigestellt. Für weiterführende Informationen zum Stand der zugehörigen Debatte im deutschsprachigen Raum empfehlen wir diesen aktuellen Beitrag: Sina Delfs, Kaveh Yazdani: Kritische Anmerkungen zum herrschenden „N-Wort“-Diskurs, in: Merkur, 12. April 2024, <https://www.merkur-zeitschrift.de/2024/04/12/kritische-anmerkungen-zum-herrschenden-n-wort-diskurs/>.



Sonny Rollins, Berliner Jazztage 1974 © Stiftung Anno Wilms



Peter Brötzmann, Berliner Jazztage 1976 © Stiftung Anno Wilms

We also would like to thank Damon Locks and the Stiftung Anno Wilms for their contributions:

**Damon Locks** is a Chicago-based visual artist, educator, vocalist and musician. For the 60th anniversary of Jazzfest Berlin, he created a special design, which is also the cover of this magazine.

Since 2014, he has been working with the Prison and Neighborhood Arts Project at Stateville Correctional Center, teaching art. He spent four years as an artist in residence as a part of the Museum of Contemporary Arts' SPACE programme, introducing civically engaged art into the curriculum at Sarah E. Goode STEM Academy High School. He currently teaches Improvisation in the Sound Department at the School of the Art Institute of Chicago. Damon Locks leads the Black Monument Ensemble, is a member of New Future City Radio and Exploding Star Orchestra and co-founded the band The Eternals.

Some of the photographs **Anno Wilms** (born in Berlin, 1935–2016) took at Jazzfest Berlin between 1967 and 1993 are included in this magazine. During the festival, around 50 of her pictures will be exhibited in the Haus der Berliner Festspiele.

Anno Wilms graduated from the photography department of Lette-Verein Berlin in 1957. She worked as a freelance photo journalist, focusing primarily on social minorities and on the performing arts, especially the dazzling Berlin jazz, theatre and dance scene. Jazz held a great fascination for her as an auratic form of expression from a minority culture with international roots.

#### **Idea and Concept Jazzfest Research Lab**

Christopher Hupe – Dramaturg Jazzfest Berlin  
Nadin Deventer – Artistic Director Jazzfest Berlin  
Dr. Harald Kisiedu – Historical musicologist, author, musician (Consultancy)  
Isumi Rögner – Coordination  
Anuschka Beese – Coordination

Notes for further reading:

1. The festival was founded as “Berliner Jazztage” in 1964. In 1981, the name was changed to “Jazzfest Berlin”.

2. The use of racist terminology in historical source texts is controversial, with accuracy and transparency in academic citations being at odds with the offence caused by the repetition of such terminology. Jazzfest Berlin has left the choice of dealing with ‘the N-word’ to the writers of the articles in this magazine when quoting from historical texts. For further information on the state of this debate in German-speaking countries, we recommend this recent article: Sina Delfs, Kaveh Yazdani: Kritische Anmerkungen zum herrschenden „N-Wort“-Diskurs, in: Merkur, 12 April 2024, <https://www.merkur-zeitschrift.de/2024/04/12/kritische-anmerkungen-zum-herrschenden-n-wort-diskurs/>.

# Crossing Lines: Oliver Nelsons „Berlin Dialogues for Orchestra“

Harald Kisiedu

Dr. Harald Kisiedu ist historischer Musikwissenschaftler, Autor und Saxofonist, der an der Columbia University in historischer Musikwissenschaft promoviert hat. Er ist der Autor von „European Echoes: Jazz Experimentalism in Germany, 1950–1975“ und neben George E. Lewis Mitherausgeber von „Composing While Black: Afrodiasporische Neue Musik Heute“

Im Jahr 1970 gaben Oliver Nelson und die Berlin Dream Band das Eröffnungskonzert der Berliner Jazztage. Gemeinsam spielten sie die „Berlin Dialogues for Orchestra“, eine vom Festival in Auftrag gegebene viertelstündige Suite, die der Stadt Berlin gewidmet ist. Der Komponist, Saxofonist und – wie es der damalige Künstlerische Leiter des Festivals Joachim-Ernst Berendt ausdrückte – „wahrscheinlich populärste und erfolgreichste amerikanische Arrangeur der letzten Jahre“<sup>1</sup>, hatte im Laufe seiner Karriere verschiedene Grenzen im Hinblick auf Genrekategorien und Race überschritten. Er war einer der vielseitigsten afroamerikanischen Musiker seiner Generation.

Der 1932 in St. Louis geborene und von Mutter und Schwester unterstützte Nelson erhielt im Alter von sechs Jahren Klavierstunden und begann im Alter von elf Jahren mit dem Saxofonspiel. Zwei Jahre später fing er an, als Berufsmusiker in Territory Bands zu spielen, und nach seinem Highschool-Abschluss wurde er festes Mitglied in Louis Jordans Band. Nachdem Nelson 1952 als Holzbläser der Third Division Band des Marine Corps beigetreten war, hatte er während seiner Stationierung in Japan und Korea ein Erweckungserlebnis, als er eine Aufführung der Tokioter Philharmoniker besuchte. Er brachte es folgendermaßen auf den Punkt: „Sie spielten Ravels ‚Ma mère l’oye‘ und Paul Hindemiths ‚Symphonie in Es‘. Es war das erste Mal, dass ich wirklich moderne klassische Musik hörte, denn in St. Louis war mir nicht einmal bewusst gewesen, dass Schwarze in Konzerte gehen durften. Ich verstand, dass nicht alles wie Beethoven oder Brahms klingen musste, auch wenn sie sagenhaft waren. Ich besorgte mir ein Buch über Hindemiths Musik aus der Bibliothek und spielte einige Stücke daraus auf dem Klavier. Es war das erste Mal,

<sup>1</sup> Joachim-Ernst Berendt, „Berliner Jazztage 1970“, Programmbuch S. 2.

# Crossing Lines: Oliver Nelson's "Berlin Dialogues for Orchestra"

Harald Kisiedu

Dr. Harald Kisiedu is a historical musicologist, author and saxophonist who received his PhD in historical musicology from Columbia University. He is the author of "European Echoes: Jazz Experimentalism in Germany, 1950–1975" and the co-editor with George E. Lewis of "Composing While Black: Afrodiasporic New Music Today".

In 1970 Oliver Nelson and the Berlin Dream Band opened the first concert of the Berliner Jazztage. Their joint performance featured "Berlin Dialogues for Orchestra", a suite in four sections dedicated to the German capital, commissioned by the festival. A composer, saxophonist and arranger who, as the festival's Artistic Director Joachim-Ernst Berendt at that time put it, "is probably the most popular and successful American arranger of the past few years," Nelson had crossed various lines of genre and race throughout his career as one of the most versatile African American musicians of his generation.<sup>1</sup>

Born in 1932 in St. Louis and encouraged by both his mother and his sister, Nelson started taking piano lessons at the age of six and started playing the saxophone at eleven. He began playing professionally with territory bands two years later and joined Louis Jordan's band upon graduating from high school. After entering the Marine Corps' Third Division Band in 1952 where he played woodwinds in Japan and in Korea, Nelson experienced an epiphany while attending a Tokyo Philharmonic performance. As he has related: "They played Ravel's 'Mother Goose Suite' and Paul Hindemith's 'Symphony in E Flat'. It was the first time I had really heard modern music, for in St. Louis I hadn't even known Negroes were allowed to go to concerts. I realized everything didn't have to sound like Beethoven or Brahms, though they were unbelievable. I lifted a book on Hindemith's music from the library and played things from it on the piano. It was the first time I had heard progressions like that. It was then that I decided to become a composer."<sup>2</sup>

Upon returning to the US, Nelson studied composition and theory at Washington State University in St. Louis and at Lincoln University in Jefferson City, Missouri, while taking private lessons from Elliott Carter,

<sup>1</sup> Joachim-Ernst Berendt, "Berliner Jazztage 1970", programme book, p.2

<sup>2</sup> Phyl Garland, "The Many 'Bags' of Oliver Nelson," *Ebony*, November 1968, 118.

dass mir derartige Akkordfolgen begegneten. In diesem Moment beschloss ich, Komponist zu werden.“<sup>2</sup>

Nach seiner Rückkehr in die USA studierte Nelson Komposition und Theorie an der Washington State University in St. Louis sowie an der Lincoln University in Jefferson City, Missouri. Zugleich nahm er Privatunterricht bei Elliott Carter, einem der renommiertesten Komponisten der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. An der Washington University wurde der ambitionierte Schwarze Kompositionsstudent immer wieder mit Widerständen konfrontiert, als einer der Hochschullehrer versuchte, ihm den Wunsch, Komponist zu werden, auszureden. Stattdessen legte er ihm nahe, Musikpädagoge zu werden – eine seinerzeit allzu gängige Praxis. Nelson erinnert sich: „Er versuchte, mich dazu zu bringen, Musikpädagogik als Hauptfach zu studieren. Ich aber erklärte ihm, das sei nicht, was ich wolle. Er entgegnete: ‚Nun, seien wir doch ehrlich. Da draußen gibt es eine Menge weißer Komponisten, denen der Durchbruch nicht gelingt. Ich bin sicher, dass es angesichts solcher Widerstände sehr schwierig für Sie wird. Warum machen Sie nicht eine Ausbildung, die Sie zum Unterrichten befähigt?‘ Und ich sagte NEIN!“<sup>3</sup>

Nelson weigerte sich, sich in irgendeiner Weise einschränken zu lassen. Er war in einem akademischen Kontext, der Schwarze Komponisten\*innen als Widerspruch in sich selbst betrachtete, der Kontrolle des Schwarzen kreativen Geistes unterworfen – eine Erfahrung, die er mit vielen afrodiasporischen Komponist\*innen teilte.

1959 zog Nelson nach New York, wo er eine Reihe von Alben aufnahm. Den größten Zuspruch von der Kritik erhielt „The Blues and the Abstract Truth“, an dem unter anderem Eric Dolphy, Freddie Hubbard, Bill Evans und Roy Haynes beteiligt waren. 1964 besuchte Nelson erstmals Westdeutschland, anlässlich einer Auftragsarbeit für den Süddeutschen Rundfunk, aus der die Komposition „Sound Piece for Jazz Orchestra“ hervorging. Sie wurde in Stuttgart im Rahmen der Woche der leichten Musik, einem Festival des öffentlich-rechtlichen Rundfunks, von Erwin Lehn's Südwestfunk-Tanzorchester mit Nelson als Solist am Altsaxofon aufgeführt. Im Programmheft des Festivals war in Auszügen ein Brief von Nelson abgedruckt, in dem er erklärte: „In Amerika ist es nicht leicht, sich musikalisch zu entfalten. Vielleicht gelingt mir das in Europa.“<sup>4</sup>

Nachdem er Anfang 1970 den Kompositionsauftrag für die Berliner Jazztage erhalten hatte, trafen sich Nelson und Berendt „zum ersten Mal auf dem Haneda-Flughafen in Tokio“.<sup>5</sup> Nelson erinnert sich an den Entstehungsprozess und die der Komposition zugrundeliegende Idee: „Bei diesem Treffen besprachen wir Details der Komposition und kamen zu dem Schluss, dass das Stück von der Stadt Berlin handeln sollte. Ich war nie in Berlin gewesen, konnte aber die Teilung, die politische Situation und die Probleme, denen die Bewohner\*innen Westberlins tagtäglich ausgesetzt waren, irgendwie nachvollziehen. Die Gefühle, die diese Stadt in mir auslöste, wurden zweifellos durch die Ähnlichkeiten mit den Verhältnissen hier in meinem Land hervorgerufen. In Amerika haben wir die Mason-Dixon-Linie, die die Grenze zwischen den Südstaaten und dem Norden markiert. In Berlin geht es um Ost und West. Die Teilung Berlins ist dabei konkret. Die Mauer, der Stacheldraht, die Soldaten, die Waffen sind sehr, sehr real. Ich fand mich in dieser Realität wieder, als ich die Grenze überquerte, um in Leipzig die Grabstätte von J. S. Bach zu besuchen. Ich muss wohl kaum betonen, dass ich vor dieser Reise etwas nervös war.“<sup>6</sup> Nelson setzte zwei der Konfliktlinien, die das 20. Jahrhundert geprägt haben, in Beziehung zueinander: zum einen die Mason-Dixon-Linie, die die Nord- von den Südstaaten abgrenzte und im 19. Jahrhundert im übertragenen Sinn für eine Grenze stand: zwischen Staaten mit Sklaverei und jenen, die als frei galten. Zum anderen die Berliner Mauer, die sinnbildlich für den globalen Kalten Krieg war, der unmittelbar an den Zweiten Weltkrieg anschloss.



Oliver Nelson, Copenhagen 1965  
© Jan Persson/CTS IMAGES

<sup>2</sup> Phyl Garland, „The Many ‚Bags‘ of Oliver Nelson“, *Ebony*, November 1968, S. 118.

<sup>3</sup> David N. Baker, Lida M. Belt und Herman C. Hudson, Hrsg., *The Black Composer Speaks* (Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1978), S. 220.

<sup>4</sup> Unternehmensarchiv SWR: Programmbuch Woche der leichten Musik 1964.

<sup>5</sup> Oliver Nelson, Liner Notes für Oliver Nelson und „Berlin Dream Band“, *Berlin Dialogue for Orchestra*, Flying Dutchman FD-10134, Schallplatte, 1971.

<sup>6</sup> Edb.



one of the most renowned composers of the latter half of the 20th century. As an aspiring Black composition student at Washington University, Nelson encountered an attempt at limiting his mobility on the part of a faculty member who tried to dissuade him from pursuing a career as a composer, instead attempting to convince him to become a music educator, an all-too-common practice at that time. As Nelson remembers: “He tried to get me to take a major in music education, but I told him that it isn’t what I wanted. He said ‘Well, let’s face it. There are a whole lot of white composers out there who aren’t making it and I’m sure that with that kind opposition, it will be very difficult for you. Why don’t you get an education where you can end up teaching?’ And I said NO!”<sup>3</sup>

Being subjected to the policing of the Black creative mind in an academic context which conceived of Black composers as oxymoronic, an experience he shared with many Afrodiasporic composers, Nelson refused to be limited in any way.

Nelson moved to New York in 1959 where he recorded a series of albums, the most critically acclaimed of which was “The Blues and the Abstract Truth” featuring the likes of Eric Dolphy, Freddie Hubbard, Bill Evans and Roy Haynes. In 1964 Nelson visited West Germany for the first time, receiving a commission from the Süddeutscher Rundfunk (“South German Radio”) which led to the composition “Soundpiece for Jazzorchestra” 1964 to be performed in Stuttgart as part of the public broadcaster’s festival *Woche der leichten Musik* or *Week of Light Music* by the Erwin Lehn Orchestra with Nelson as soloist on alto saxophone. The festival’s programme booklet included an excerpt from a letter by Nelson in which he stated: “It is not easy to develop musically in America. Perhaps I will succeed in Europe.”<sup>4</sup>

<sup>3</sup> David N. Baker, Lida M. Belt and Herman C. Hudson, eds., *The Black Composer Speaks* (Metuchen, NJ: Scarecrow Press, 1978), 220.

<sup>4</sup> “In Amerika ist es nicht leicht, sich musikalisch zu entfalten. Vielleicht gelingt mir das in Europa.” Company archive SWR: programme booklet *Woche der leichten Musik* 1964.

Die Berlin Dream Band setzte sich aus Mitgliedern der Westberliner Big Bands des Sender Freies Berlin (SFB) und des RIAS (Rundfunk im amerikanischen Sektor) zusammen. In den Big Bands wurden Beschränkungen durch Nationalität und Race überwunden; dass die afroamerikanischen Expats Carmell Jones, Leo Wright und Slide Hampton zum Line-up gehörten, kann als Verflechtung der beiden Grenzlinien verstanden werden, auf die Nelson im obigen Zitat Bezug nimmt. Schon bei der ersten Ausgabe 1964 sah Berendt die Berliner Jazztage als „[e]ine Manifestation der Begegnung von Schwarz und Weiß und ihrer Bewältigung.“<sup>7</sup>

Weiter führte er aus: „Das, was die Jazzmusiker ihr ‚Freedom Movement‘ nennen, wird dabei in einer Stadt wie Berlin, für die sich das Problem der Freiheit dringlicher stellt als für andere europäische Städte, auf verwandte Saiten stoßen.“<sup>8</sup> Demgegenüber kommentiert Nelson das Werk, wie im Programmheft des Festivals von 1970 nachzulesen ist, auf eine deutlich weniger harmoniesüchtige Weise – was durchaus passt, da doch der erste Teil der Komposition den Titel „Confrontation“ trägt. Nelsons erhellender Kommentar, der zum Teil den Linernotes zu „Black, Brown and Beautiful“ von 1969 entliehen war – gewidmet war das Album dem 1968 ermordeten Martin Luther King Jr. – entlarvte die Doppelmoral in der seinerzeit vorherrschenden US-Geschichtsschreibung und verdient es, ausführlich zitiert zu werden:

„Unser Land ist aus Gewalt, Aufruhr, Revolte, Dissens und zivilem Ungehorsam entstanden, aber wir verbuchen diese historischen Ereignisse als ‚Unabhängigkeitskrieg‘ oder ‚Bürgerkrieg‘ oder nennen sie ‚Boston Tea Party‘ oder ‚Eroberung des Westens‘. Sobald jedoch Amerikaner\*innen afrikanischer Abstammung am Streben nach Freiheit, Gerechtigkeit oder nach einem Recht auf Arbeit oder Bildung ihrer Kinder teilhaben, werden Begriffe wie Verrat und Kommunismus mit denen von Aufstand, Revolte, Dissens und zivilem Ungehorsam verknüpft. Die Vorstellung, dass sich dieses Land auf zwei separate Gesellschaften zubewegt, entspricht der Wirklichkeit. Unser Land ist rassistisch. Die Kirchen haben völlig versagt. Onkel Tom ist für immer verschwunden und Schwarze, Braune und weiße Kämpfer sind gekommen, um zu bleiben. Meine Musik spiegelt diese Einsichten und Realitäten wider. Meine Komposition, Berlin Dialogues for Orchestra 1970‘ gründet auf Überlegungen, die ich – als Schwarzer Amerikaner – zur Situation in Berlin anstelle, denn ich habe den Eindruck, dass das, was ich oben über Amerika gesagt habe, teilweise auch für etliche andere Länder gilt. Ich denke, ein Verständnis dieses historischen Hintergrunds könnte eine bessere Grundlage für die Erörterung der Situation Berlins bieten als vieles, was dazu aus Mündern von Politiker\*innen zu hören war.“<sup>9</sup>

<sup>7</sup> Joachim-Ernst Berendt, „Eine Manifestation der Begegnung von Schwarz und Weiß und ihrer Bewältigung.“ Berliner Jazztage 1964, Programmbuch.

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Oliver Nelson, „Black, Brown, and Beautiful“, Berliner Jazztage 1970, Programmbuch.

After receiving the composition commission from the Berliner Jazztage in early 1970, Nelson and Berendt “met for the first time in Tokyo’s Haneda Airport.”<sup>5</sup> As Nelson has recounted regarding the composition’s creation process and the idea behind it: “At that meeting we discussed the details of the composition and both of us concluded that the piece should be about the city of Berlin. I had never visited Berlin but somehow I could understand the division, the political situation and the problems that West Berliners are subjected to on a day-to-day basis. These feelings I had for the city were no doubt brought about by the similarities between the situations here in my country. In America we have the Mason Dixon Line, which separates North from South. In Berlin you have East and West. In Berlin, however, the division is real. The Wall, the Wire, the Soldiers, the Guns are very, very real. I had an opportunity to experience this situation when I crossed the border to make a trip to Leipzig to visit the gravesite of J. S. Bach. Needless to say, I was a little nervous about making this journey.”<sup>6</sup> Nelson put two of 20th century’s formative fault lines, namely the Mason-Dixon line symbolising the boundary between Northern and Southern states, oftentimes used metaphorically to denote the boundary between slave and free states during the 19th century in the US, and the Berlin Wall, a term frequently used as a metonym for the global Cold War that emerged immediately after the end of World War II in relation to each other.

The Berlin Dream Band was comprised of members of the West Berlin-based SFB (Sender Freies Berlin, “Radio Free Berlin”) and RIAS (Rundfunk im amerikanischen Sektor, “Radio in the American Sector”) big bands. Its line-up crossed lines of nationality and race and included African American expatriates Carmell Jones, Leo Wright and Slide Hampton, who may be viewed as embodying the interlacing of the boundaries Nelson delineated in the above quote. Already during the Berliner Jazztage’s first edition in 1964, Berendt viewed the Berliner Jazztage as “a manifestation of the encounter between Black and white and how to overcome it.”<sup>7</sup>

As he elaborated: “What jazz musicians call their ‘Freedom Movement’ will strike a chord in a city like Berlin, where the problem of freedom is more pressing than in other European cities.”<sup>8</sup> In contrast, in his comment on the work included in the 1970 festival’s programme booklet, Nelson struck a far less harmony-addicted note, which was only fitting for a composition whose first section was titled “Confrontation.” Nelson’s insightful comment, – which was in part taken from the liner notes for his 1969 recording “Black, Brown and Beautiful”, which was a tribute to Martin Luther King Jr., who had been assassinated in 1968 – exposed the double standards of US historiography prevalent at that time and are worth being quoted at length:

“Our country was born from violence, riot, revolt, dissent, civil disobedience, but we record these historical events under titles such as ‘The War of Independence’, ‘The Boston Tea Party’, ‘The Civil War’, ‘Conquest of the West’, etc. However, when American people of African descent are involved in efforts to achieve Freedom, Justice, the Right to Work, To Educate Their Children, etc. the words Treason and Communism are included with the words Riot, Revolt, Dissent and Civil Disobedience. The concept that this country is moving towards two separate societies is true. Our country is racist. The churches have failed completely. Uncle Tom is gone for ever [sic] and the Black, Brown and White Militants are here to stay. My music reflects these thoughts and facts. My composition ‘Berlin Dialogues for Orchestra 1970’ is based on thoughts which I – being a black American – have about the situation in Berlin, because I feel that what I have said above about America, in some way, is true for many other countries, too. I feel a knowledge of this historic background could be a better presupposition to consider Berlin’s situation than many things the politicians have said.”<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Oliver Nelson, liner notes for Oliver Nelson and the “Berlin Dream Band,” Berlin Dialogue for Orchestra, Flying Dutchman FD-10134, vinyl disc, 1971.

<sup>6</sup> Ibid.

<sup>7</sup> Joachim-Ernst Berendt, “Eine Manifestation der Begegnung von Schwarz und Weiß und ihrer Bewältigung.” Berliner Jazztage 1964, programme booklet.

<sup>8</sup> “Das, was die Jazzmusiker Ihr ‘Freedom Movement’ nennen, wird dabei in einer Stadt wie Berlin, für die sich das Problem der Freiheit dringlicher stellt als für andere europäische Städte, auf verwandte Saiten stoßen.” Ibid.

<sup>9</sup> Oliver Nelson, “Black, Brown and Beautiful,” Berliner Jazztage 1970, programme booklet.

# Boo To You Too! Eine Collage zu Gender und Teilhabe beim Jazzfest Berlin 1964–2024

Ursel Schlicht

Dr. Ursel Schlicht ist Jazzmusikerin, Improvisatorin, Pädagogin und Musikwissenschaftlerin. Sie lehrte an der Columbia University, am Ramapo College an der Rutgers University und ist zur Zeit an der Universität Kassel. Für ihren Beitrag „Boo to You Too“ zum Jazzfest Research Lab interviewte sie u.a. Jane Ira Bloom, Joanne Brackeen, Camila Nebbia und Val Wilmer.

„Es gab keinen Raum für Nuancen – dafür, wer Frauen als Künstlerinnen waren. Tatsache ist, wie einzigartig all diese Künstlerinnen sind – das ist real!“<sup>1</sup>

Jane Ira Bloom, 2024

„Der Eroberer schreibt die Geschichte. Sie kamen, sie eroberten und sie schrieben.“<sup>2</sup>

Miriam Makeba, 1969

<sup>1</sup> Interview mit der Autorin, Juni 2024

<sup>2</sup> Interview 1969 auf YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=wONkMpbI7N8>



Miriam Makeba, Berliner Jazztage 1979 © Stiftung Anno Wilms

# Boo To You Too! Transformations and Gendered Perceptions at Jazzfest Berlin 1964–2024

Ursel Schlicht

Dr. Ursel Schlicht is a jazz musician, improviser, scholar and educator. She has taught at Columbia University, Ramapo College, Rutgers University and currently at the University of Kassel. For “Boo To You Too”, her essay for the Jazzfest Research Lab, she interviewed numerous participants, among them Jane Ira Bloom, Joanne Brackeen, Camila Nebbia and Val Wilmer.

**D**as Jazzfest Berlin hat sich immer wieder als weltoffenes und gesellschaftsveränderndes neues Forum präsentiert. Künstlerische Leiter\*innen stellten große Themen wie Rassismus, Weltmusik, Toleranz, Feminismus, Diversität und Intersektionalität auf den Plan, viele Künstler\*innen wurden entsprechend des jeweils aktuellen Festivalmottos eingeladen. Wie komplex diese Ansprüche waren, zeigen die Wege zum überzeugenden aktuellen Konzept, echte Diversität umzusetzen.

Martin Luther King Jr. beschrieb in seinem starken Geleitwort zur ersten Festivalausgabe 1964 die Kraft des Jazz als Weg zu Integration und Überwindung von Rassismus. Konzepte aus den Anfangsjahren wie „Japan Meets Jazz“, (1965) „Jazz Meets India“, „Jazz Meets Africa“ und „Jazz Meets The World“ (1967) zeigten Jazz als interkulturellen Dialog und Austausch.

Trotz dieser progressiven Intentionen und hoffnungsvollen Atmosphäre war die Umsetzung von Reibungen geprägt. Es kam zu etlichen Eklats bis in die 1970er-Jahre.

Dies traf auch beteiligte Künstler\*innen, die durch ihre Kunst und ihre politischen Haltungen Ikonen in ihren Heimatländern waren. Sarah Vaughan, Duke Ellington, später Miriam Makeba und Abdullah Ibrahim (Dollar Brand) wurden vom Berliner Publikum (aus verschiedenen Gründen) ausgebuht. Vaughan als Sängerin von Weltrang wurde 1969 eingeladen, mit ihrem Trio das von ihr ausgewählte Repertoire vorzutragen – eine Ehre, die nur wenigen Musikerinnen zuteil wurde. Sie wurde ausgebuht, weil sie als Sängerin im eleganten Abendkleid eine als zu konservativ empfundene Jazztradition verkörperte, die einem Publikum, das sich selbst als progressiv verstand, missfiel. Ihr wurde Eskapismus unterstellt, da sie keine politischen Statements zum Vietnamkrieg äußerte. Was eine Schwarze amerikanische Frau wie sie – 1924 in Newark geboren – bereits durchlebt hatte, hatte das weiße deutsche Publikum mit Sicherheit nicht durchdacht.

Miriam Makeba und Abdullah Ibrahim wurden 1978 nicht nur ausgebuht, sondern am zweiten Abend mit einer Sitzblockade empfangen. In einem Interview sprach Makeba in ihrer unverkennbar freundlichen, aber sehr direkten Art über die falschen Vorstellungen, die weiße Menschen oft zum Thema Rassismus äußerten:

„Ich habe an vielen verschiedenen Orten Schwierigkeiten, und nicht nur ich. Wenn man Schwarz ist, hat man überall Schwierigkeiten, (wo) es weiße Menschen gibt, und die meisten weißen Menschen sagen immer, dass wir nicht verallgemeinern sollen und so weiter und so fort. Zum Beispiel in Schweden, wir haben dort gespielt, und mein Gitarrist ist Brasilianer, er sieht weiß aus, weil er ein Albino ist, aber einige Leute sind viermal auf ihn zugegangen und haben ihn gefragt, warum er mit N[...] spielen müsse. Und das war in Schweden, wo die Leute oft behaupten, sie hätten kein Problem! Überall, wo ich in Brasilien aufgetreten bin, habe ich nie Schwarze Menschen gesehen. Ich habe immer nur vor weißen Menschen gespielt, und sie sagten: ‚Nun, das liegt daran, dass sie es sich nicht leisten können, hierherzukommen, es ist zu teuer‘, was eine weitere Art ist, sie davon abzuhalten, an einem Ort zu sein, wo sie sich gemeinsam mit weißen Menschen amüsieren können. Sie halten sie arm.“<sup>3</sup>

„Boo To You Too“ war eine eigens dafür komponierte Antwort von Carla Bley. Die Carla Bley Band präsentierte am 4. November 1979 in der Philharmonie ein starkes und einzigartiges Statement für den Respekt vor Künstler\*innen. Es war Bleys erste Gelegenheit, in Berlin aufzutreten, und sie nutzte die Gelegenheit.



Jane Ira Bloom  
© Brigitte Lacombe

<sup>3</sup> Ebd.



“There was no room for subtlety – who women were as artists. What’s real is how unique all these artists are – that’s real!”<sup>1</sup>

Jane Ira Bloom, 2024

“the conqueror writes history. they came, they conquered, and they wrote.”<sup>2</sup>

Miriam Makeba, 1969

**J**azzfest Berlin always aimed to convey an open-minded forum. Artistic Directors put large topics on the agenda, with jazz as a means to transcend racism, as a global music, as a music for tolerance, as inclusive, at times feminist, evolving towards intersections among social categories. Many artists were invited according to the respective edition’s motto. How complex such efforts turned out to be is shown in the various ways towards the current, convincing approach towards diversity.

In 1964, Martin Luther King Jr. provided a strong opening statement about the power of jazz as a way to integration and to transcend racism. “Japan meets Jazz” (1965), “Jazz meets India”, “Jazz Meets Africa” and “Jazz meets the World” (1967) were efforts to present jazz as an intercultural dialogue and exchange.

This atmosphere of hope and change encountered numerous frictions, and the festival became known for difficult-to-please audiences and scandals up until the early 1970s.

This had an effect on contributing artists who were icons in their home countries because of their art and their political voices. Sarah Vaughan, Duke Ellington, Miriam Makeba and Abdullah Ibrahim (Dollar Brand) were booed out by Berlin audiences for a variety of reasons. Vaughan’s status as a world-class vocalist was recognised by the invitation to present her own repertoire, with her own trio, an honour accorded to very few women. In 1969, she was booed at because she, a

<sup>1</sup> Interview with the author, June 2024

<sup>2</sup> Interview 1969 YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=wONkMpbI7N8>

Just when we was startin' to play  
Someone yelled out take 'em away  
Then we heard 'em startin' to boo  
What did you do? What did you do?  
I reacted intelligently  
Here's my method, try it and see  
When somebody's runnin' you down  
You got to turn it around, turn it around

So when they boo at me you know what I do?  
I tell 'em boo to you too, boo to you too  
Boo to you too, boo to you too

I don't take it personally  
When somebody's booin' at me  
Makes no difference if the music is fine  
I never pay it no mind, pay it no mind  
When you're tryin' something that's new  
You'll have people booin' at you  
When we hear 'em startin' to boo  
What do we do? What do we do?

Well if they boo at us you know what we do?  
We tell 'em boo to you too, boo to you too  
Boo to you too, boo to you too <sup>4</sup>

“Boo To You Too” von | by Carla Bley

Als sie gefragt wurde, ob sie selbst auch mal so etwas erlebt hatte, antwortete sie: „Sie buhen mich nicht mehr aus, aber früher haben sie das getan. Ich habe ein Konzert gespielt – irgendwo in Deutschland –, wo sie Dinge auf die Bühne geworfen haben, und ich war so wütend, dass ich den Veranstalter auf die Bühne gebeten und ihm eine Flasche Coca-Cola über den Kopf geschüttet habe. Zum Glück war das vor langer Zeit.“<sup>5</sup> Carla Bleys Statement hat Power, Witz und Tiefe. Sie konnte 1979 als Komponistin und Bandleaderin auf einer großen Bühne auftreten. Dies war zu der Zeit keine Selbstverständlichkeit. Ein Rezensent war beeindruckt, „zehn gestandene Musiker von einer Frau dirigiert zu sehen“ und meinte: „Und obwohl sicher allesamt bessere Musiker sind als Carla, so hat sie es doch geschafft, der Musik ihren eigenen Stempel aufzudrücken. Vielleicht ist gerade solche Musik, obwohl mit Männern gespielt, eher ein Stück Emanzipation, als der Epigonismus vieler rein weiblicher Jazzbands.“

Leider kam häufig in Rezensionen die Frage auf, wie denn um Himmels willen eine Frau so etwas schaffen konnte.<sup>6</sup>

Sehr spannend dagegen die Ankündigung 1977 einer „pianistischen Stimme, die sich als eine der Hauptkräfte erweisen wird in den sich erst herausbildenden Strömungen der zeitgenössischen Musik“.<sup>7</sup> Joanne Brackeen war die erste Jazzinstrumentalistin auf dem Festival (seit 1964!), die ihre eigene Musik mit ihrem Klaviertrio vorstellte. Sie wurde hoch gelobt anhand eines Blindfold-Tests, den Leonard Feather mit Bill Evans und Teddy Wilson durchgeführt hatte: Beide stutzten bei einer Trio-Aufnahme von „Old Devil Moon“, die Feather auflegte, beide kannten den Pianisten nicht, beide fanden ihn hervorragend. Evans sagte: „Das hat mir wirklich gefallen. Es ist dieser glückliche, ausgelassene, gute Groove von lauter hochprofessionellen Musikern, und wer immer der Pianist war, er hatte die vollkommene Übersicht und spielte wirklich

<sup>4</sup> Sie selbst wurde für diesen Auftritt nicht ausgebuht; im Archiv des Jazzfest Berlin heißt es süffisant: „Leider wollte schon 1979 keiner mehr so recht buhen, weshalb Leiter George Gruntz mit ein paar Freunden im Rang selber für die in der Partitur vorgesehene Belästigung sorgen mußte.“ <https://archive.ph/oxUR6#selection-1979.425-1979.725>

<sup>5</sup> <https://www.the-berliner.com/music-clubs/i-think-all-of-us-deserve-booing-at-some-point-in-our-life/>

<sup>6</sup> Siehe auch Schlicht: 2000, S. 23-56.

<sup>7</sup> Berliner Jazztage 1977, Programmbuch; Zitat Chuck Berg



vocalist in an elegant evening gown, was seen as a part of a presumably too conservative jazz tradition, which was not to the liking of an audience that felt very progressive. Festival audiences, accusing her of escapism, expected her to deliver political statements on the war in Vietnam. What an African American woman born 1924 in Newark had lived through was certainly not considered by a white German audience.

In 1978, Miriam Makeba and Abdullah Ibrahim (Dollar Brand) were not only booed at – on the second night they were received with a sit-in. In her well-known friendly but very direct way, Makeba talked about false assumption that she had encountered frequently from white people on the topic of racism:

“I have difficulties in many different places, not only me. I think if you are Black, you have difficulties [wherever] there are white people, and most white people always say that we should not generalise and so on and so forth. For instance in Sweden, we were performing there and my guitarist is Brazilian. He looks white because he is an Albino, but some people approached him on four occasions and asked him why does he have to play with N[...] And this was in Sweden where people really often say they have no problem! Everywhere I performed in Brazil, I never saw Black people. I only performed to white people, and they said, well, it’s because they can’t afford to come here, it’s too expensive, which is another form of keeping them from coming to a place where they can enjoy themselves together with white people, they keep them poor.”<sup>3</sup>

“Boo To You Too” was the answer, specifically composed for this purpose, from Carla Bley. On 4 November 1979, the Carla Bley Band presented a strong, unique statement demanding respect for artists. It was her first invitation to Berlin, the band played at the Philharmonie, and Bley used the opportunity well. When asked whether she herself had ever been booed at, she replied: “They don’t boo me, but they used to. I played a concert in – somewhere in Germany – where they were throwing things at the stage, and I got so angry that I asked the promoter to come up on stage and emptied a bottle of Coca-Cola on his head. Thank God it was a long time ago.”<sup>5</sup> “Boo To You Too” is profound and has wit. Carla Bley was able to appear as a composer and bandleader on a big stage.

This was not to be taken for granted at the time. As one reviewer noted, about “ten established men conducted by a women”: “even though they certainly all are better musicians than Carla, she succeeded in giving her music her own stamp. Perhaps it is just such music, even though played with men, that is more a piece of emancipation than the epigonism of many all-female jazz bands.” Unfortunately, reviewers often felt compelled to talk about how on earth a woman artist could be so successful.<sup>6</sup>

Very interesting on the contrary was the announcement of “a pianistic

Carla Bley, Berliner Jazztage 1979  
© Stiftung Anno Wilms



<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> In the Jazzfest Berlin archives: “Unfortunately nobody really wanted to boo in 1979, thus curator George Gruntz had to provide the required sounds in the score, with the help of a few friends”. <https://archive.ph/oxUR6#selection-1979.425-1979.725>

<sup>5</sup> <https://www.the-berliner.com/music-clubs/i-think-all-of-us-deserve-booing-at-some-point-in-our-life/>

herrliche Dinge. Ich würde ihm die Top-Bewertung geben.“<sup>8</sup>

Joanne Brackeen schrieb mir im Juni 2024 dazu: „Bill Evans war derjenige, der mich im Bradley’s in New York City spielen hörte und danach darauf bestand, dass seine Managerin, Helen Keane, mich managt.“

Keane wurde dann tatsächlich auch Brackeens Managerin. 1978 wurde Brackeen nochmals eingeladen, allerdings stand im Programmheft dazu: „Miss Brackeen brauchte zehn Jahre, um nicht mehr als Kuriosität (wieviele Frauen gibt es schon im Jazz?), sondern als eine der wenigen selbständigen neuen Piano-Stimmen anerkannt zu werden. Blakey und Henderson [in deren Bands sie spielte und tourte], das bedeutet gerader, intensiver Jazz aus dem Zentrum der modernen Jazztradition: keine Spur von ‚Lady Piano Player‘, vielmehr eine Pranke, die an den frühen McCoy Tyner erinnert.“<sup>9</sup>

Zu Recht wurde sie 1977 als wegweisende neue Stimme vorgestellt. Brackeen komponierte mit ungeraden Metren und neuen Formen, lange bevor dies ein großer Trend wurde, ihre Musik ist bis heute aktuell. Dennoch führte die hohe Wertschätzung in Insiderkreisen zu keiner Zeit dazu, dass sie als stilistisches Vorbild, als Begründerin neuer Wege, als „eine der Hauptkräfte in den sich erst herausbildenden Strömungen“ bekannt ist. Warum? Jane Ira Bloom sagte 2024 dazu: „Frauen konnten nicht als Innovatorinnen betrachtet werden, als Vorreiterrinnen in ihrem Bereich. Niemand konnte sich vorstellen, dass eine Frau die kreative Grenze verschiebt, die Musik voranbringt.“<sup>10</sup>

So studieren Musiker\*innen noch immer fast ausnahmslos männliche Ikonen des engeren Jazzkanons. Selten werden Soli von Instrumentalistinnen herausgehört, Kompositionen von Musikerinnen studiert und in eigene Repertoires aufgenommen. Ein hervorragender neuer Beitrag, um dies zu ändern, ist das von Terri Lyne Carrington kuratierte Buch „New Standards: 101 Lead Sheets by Women Composers“<sup>11</sup> von 2022. Vier Jahre zuvor hatte sie das Berklee Institute für Jazz and Gender Justice gegründet.<sup>12</sup>

1981 zeigten sich unter der Leitung von George Gruntz im Programm und im Programmheft Neuerungen: Es spielten Aki Takase mit ihrem Trio, das Irène Schweizer – Rüdiger Carl Quartet, Jane Ira Bloom war Teil des David Friedman Quartetts, das in dem Jahr Emily Remler als Gast dabei hatte, dann das Marian McPartland Trio, die schwedische Band Salamander<sup>13</sup>, das Steve Kuhn Quartet feat. Sheila Jordan, das Vienna Art Orchestra mit Lauren Newton.

Gruntz lud zudem zwei feministische Autorinnen für Programmheftbeiträge ein, ein für Jazzfestival bemerkenswerter Vorgang. Die Musikerin Janet Lawson, vorgestellt als „eine der profiliertesten feministischen Publizistinnen im Bereich Jazz“, formulierte eine deutliche feministische Kritik an der Situation von Musikerinnen. Die Gründerin der Frauenmusikzeitung Troubadoura, Agnes Lewe, schrieb über alternative Frauen-Musik-Kultur und die Notwendigkeit von Netzwerken.<sup>14</sup>

Um 1980 herum wuchs das Interesse an der Erforschung und Wiederentdeckung vergessener oder unentdeckter Frauen. Die Sichtbarkeit von Musikerinnen fehlte zunächst einfach dadurch, dass in Jazzmedien nicht über sie berichtet wurde. Der erste mir bekannte Artikel von der Saxophonistin Gypsy Cooper „Can Women Swing?“ erschien 1936 im Metronome<sup>15</sup>, als hunderte von professionellen Musikerinnen und Frauenbands in den USA aktiv waren. Sie waren unsichtbar, was sich aber sehr plötzlich in den 1940er-Jahren änderte. Der Grund: Fast alle Musiker wurden eingezogen und in den Zweiten Weltkrieg geschickt. Als diese Männer zurückkehrten, veränderten sich die gesellschaftlichen Bedingungen so stark, dass die meisten Frauen für fast ein halbes Jahrhundert wieder vergessen und erst durch Forschungen der zweiten Frauenbewegung „wiederentdeckt“ wurden, wie Sherrie Tucker in „Swing Shift: All-Girl Bands of the 1940s“ eindrucksvoll darstellt.

Auch die Fotografin Valerie Wilmer, die 1970, 1971 und 1972 dem Beratungsgremium der Berliner Jazztage unter Joachim-Ernst Berendt



Joanne Brackeen, Berliner Jazztage 1978  
© Stiftung Anno Wilms

<sup>8</sup> Ebd.

<sup>9</sup> Berliner Jazztage 1978, Programmheft

<sup>10</sup> Interview mit der Autorin, Juni 2024

<sup>11</sup> <https://www.berklee.edu/berklee-now/news/berklee-institute-of-jazz-and-gender-justice-introduces-new-standards-to-the-world>

<sup>12</sup> <https://college.berklee.edu/jazz-gender-justice/founder>

<sup>13</sup> mit Katarina Karlsson, Cecilia Wennerström, Susanna Lindeborg, Stig Boström und Vanja Holm

<sup>14</sup> Jazzfest Berlin 1981, Programmheft

<sup>15</sup> Metronome, September 1936, S. 30.

Filmeinspieler der Preisträgerin während der Verleihung des Albert-Mangelsdorff-Preises an Aki Takase | Video clip of the awardee during the award ceremony of the Albert Mangelsdorff Prize to Aki Takase, Jazzfest Berlin 2021  
© Berliner Festspiele, Foto | Photo by: Camille Blake



voice that will prove to be one of the main forces in the developing directions of contemporary music.”<sup>7</sup> Joanne Brackeen was the first woman jazz instrumentalist (since 1964!) to present her own music with her piano trio. She received highest praise via a blindfold test that Leonard Feather had conducted with Bill Evans und Teddy Wilson: “both pondered over a trio track of ‘Old Devil Moon’ that Feather played them, both did not know the pianist, both found him outstanding. Evans said: ‘I really liked this. It is this joyous, playful, good groove of highly professional musicians, and whoever the pianist was, he had the utmost control and played really wonderful things. I’d give him the top rating.’”<sup>8</sup>

Joanne Brackeen wrote to me about it in June 2024: “Bill Evans was the one who heard me play at Bradley’s in New York City and insisted his manager Helen Keane manage me.”

Keane in fact then became Brackeen’s manager. When she was invited back the following year, the programme said: “It took Miss Brackeen ten years to no longer be looked at as a curiosity (how many women you even find in jazz, really), but to be recognized as one of the few original new piano voices. Blakey and Henderson [she played and toured with their bands], that means straight, intense jazz from the centre of the modern jazz tradition: no trace of ‘Lady Piano Player’, instead a paw reminiscent of the early McCoy Tyner.”<sup>9</sup>

Brackeen was known for her work with odd meters and innovative forms, long before this became a big trend, for being a master improviser over odd meters as well as standards. Her music is current to this day. Even so, the high praise in insider circles did not lead at any time to her having an impact as a role model, as one of the main forces in the developing directions of contemporary music. Why? Jane Ira Bloom’s take on this in our interview in June 2024 is: “Women could not be thought of as innovators, as top of their field. Nobody could imagine a woman moving the creative edge forward, moving the music forward.”<sup>10</sup>

Musicians (of all genders) usually study the outstanding male icons of jazz. Rarely, someone transcribes solos by women instrumentalists, studies their compositions, and incorporates these into own repertoires. Trailblazer Terri Lynn Carrington offers a strong new direction with the book “New Standards: 101 Lead Sheets by Women Composers”, issued in 2022.<sup>11</sup> Four years prior, she had founded the Berklee Institute for Jazz and Gender Justice.<sup>12</sup>

Under the curatorship of George Gruntz in 1981, new views on gender emerged in the line-up and the programme notes: Aki Takase played with her trio, the Irène Schweizer – Rüdiger Carl Quartet, the David Friedman quartet with Jane Ira Bloom featuring Emily Remler, the Marian McPartland Trio, the Swedish group Salamander,<sup>13</sup> the Steve Kuhn Quartet featuring Sheila Jordan and the Vienna Art Orchestra with Lauren Newton.

Gruntz invited two feminist authors to contribute to the programme notes, which was significant for a jazz festival. Janet Lawson, musician and one of the foremost feminist publicists in jazz, contributed an outspoken feminist critique on the conditions women jazz musicians faced. Agnes Lewé, founder of the women in music magazine *Toubadoura*, wrote a piece about alternative women-in-music culture and about the necessities of networks.<sup>14</sup>

Interest and research in discovering women artists grew. In jazz, their visibility had been absent simply because jazz media did not discuss women artists. The

<sup>6</sup> See Schlicht 2000: p. 23-56.

<sup>7</sup> Festival programme 1977, quote Chuck Berg

<sup>8</sup> *ibid.*

<sup>9</sup> Berliner Jazztage 1977, programme book

<sup>10</sup> Interview with the author, June 2024

<sup>11</sup> <https://www.berklee.edu/berklee-now/news/berklee-institute-of-jazz-and-gender-justice-introduces-new-standards-to-the-world>

<sup>12</sup> <https://college.berklee.edu/jazz-gender-justice/founder>

<sup>13</sup> with Katarina Karlsson, Cecilia Wennerström, Susanna Lindeborg, Stig Boström and Vanja Holm

<sup>14</sup> Jazzfest Berlin 1981, programme book



angehörte, wurde genannt, ohne je tatsächlich kuratorisch mitzuwirken. Im Gespräch mit ihr im Juli 2024 vermutete sie, dass Berendt ihren Namen dem sehr internationalen Gremium einfach hinzugefügt hatte. Sie standen in freundlichem Kontakt, Wilmer war Teil der Szene, mit vielen Musikern befreundet, und fotografierte für Melody Maker.

Es ist somit generell irreführend, aufgrund eines Trends oder Diskurses einer bestimmten Zeit eine lineare Entwicklung hin zur professionellen Akzeptanz zu vermuten. Während 1981 bei dem von Gruntz kuratierten Jazzfest Berlin etliche Musikerinnen beim Festival auftraten, war unter ihnen keine einzige Schwarze Amerikanerin. Schwarze Feministinnen in den USA hatten seit den 1960er-Jahren Analysen zu den verknüpfenden Überlagerungen von Klassengesellschaft, Rassismus und Kapitalismus vorgelegt und verwiesen auf die Mehrfachdiskriminierungen, der Schwarze Frauen in den USA ausgesetzt waren, wie z. B. das Combahee River Collective Statement zeigt.<sup>16</sup>

Für viele Musiker war ein Engagement beim Jazzfest Berlin ein Ticket zur nächsten Tournee. Für Musikerinnen traf dies allerdings nicht zu, kommentiert Bloom rückblickend: „Keines der großen Labels hat geholfen. Frauen wurden immer noch nicht engagiert. Und wenn doch, mussten Frauen einem traditionellen Klang des Jazz entsprechen. Die Leute, die zu Festivals eingeladen wurden, waren oft mit der Tour-Szene verbunden. Aber die Booker sahen Bandleader und Touren als Machosache an! Es gab keine weiblichen Bandleader [auf den Festival-tourneen]. Es war versteckter Sexismus.“<sup>17</sup>

Die aus Argentinien stammende, in Berlin lebende Saxophonistin Camila Nebbia weist darüber hinaus auf die geografischen Herausforderungen hin: „Einige Menschen haben viele Privilegien, was ihre Möglichkeiten zu touren angeht, andere werden nicht einmal in Betracht gezogen, nur aufgrund ihres Standorts.“<sup>18</sup>

Künstlerische Vorbilder aus den eigenen gesellschaftlichen Gruppen zu sehen, zu hören, zu erleben ist jedoch notwendig für die eigene Entwicklung. Nebbia nennt Marilyn Crispell als solch eine Inspiration:

„Eine Künstler\*innenresidenz von Marilyn Crispell in Buenos Aires war für mich extrem bedeutsam, sie hat mich wirklich verändert und uns geholfen, Vertrauen in uns selbst zu haben. Es war ein anderer Input als der, den ich von Männern bekam, eine wirklich transformierende Erfahrung. Sie war sehr freundlich, respektvoll, wir sprachen über die Bedeutung von persönlichen Beziehungen. Seitdem bin ich mehrmals nach Woodstock gefahren, um sie zu besuchen.“<sup>19</sup>

2000 stellte Aki Takase, als Wahl-Berlinerin eine starke Stimme auf dem Jazzfest Berlin, das Projekt „April“ mit Anne Mette Iversen, Terri Lyne Carrington, Ingrid Jensen, Silke Eberhard und Annie Whitehead vor.<sup>20</sup> Zu der Zeit entstand ein neues Selbstbewusstsein: Kolleginnen wurden in eigene Bands eingeladen, es entstanden mehr Netzwerke, und auch so wuchs die Präsenz von Musikerinnen in Jazz und Improvisation.

In Argentinien gründete Nebbia mit anderen ein Netzwerk, und sie veranstalteten gemeinsam ein intersektional ausgerichtetes Festival: „2017 habe ich zusammen mit anderen begonnen, ein Festival in Buenos Aires zu kuratieren, mit der Absicht, neue Räume für Begegnungen zu schaffen, mit einem offenen, intersektionalen Ansatz. Es war dringend nötig. 2019 wurde [in Argentinien] ein Gesetz verabschiedet, das besagt, dass bei jeder kulturellen Veranstaltung 30 % der Künstler\*innen weiblich sein müssen. Auch wenn es nicht immer umgesetzt wird, ist es ein wichtiger Schritt in die richtige Richtung.“<sup>21</sup>

Beim Jazzfest Berlin brauchte es bis zur Ernennung von Nadin Deventer als Künstlerische Leiterin im Jahr 2018, dass eine Frau kuratorische Entscheidungen verantwortete. Nun änderte sich konzeptuell sehr viel: Deventer nahm Strukturen unter die Lupe, änderte Formate, und zeigte eine neue Konsequenz in der Präsentation von Musikerinnen. Als erstes Jazzfestival trat das Jazzfest Berlin im selben Jahr der Initiative

<sup>16</sup> Original Statement vom April 1977. Vereinigte Staaten, 2015. Web Archive <https://www.loc.gov/item/lcwaN0028151/>.

<sup>17</sup> Interview mit der Autorin, Juni 2024

<sup>18</sup> Ebd.

<sup>19</sup> Ebd.

<sup>20</sup> Alle waren oder sind heute einflussreiche und erfolgreiche Musikerinnen, sie sind innovative Künstlerinnen, Preisträgerinnen oder Professorinnen, z.B. erhielt Iversen eine der ersten Professuren im Jazz in Deutschland, Eberhard wurde der Deutsche Jazzpreis verliehen.

<sup>21</sup> Interview mit der Autorin, Juni 2024

Camila Nebbia, Melting Pot, A-trane, Jazzfest Berlin 2023 © Berliner Festspiele, Foto | Photo by: Peter Gannushkin



first piece to my knowledge to advocate for women jazz musicians was saxophonist Gypsy Cooper's piece "Can Women Swing?" in 1936.<sup>15</sup> At the time, hundreds of professional women musicians and bands were active in the US. They were invisible, and then suddenly became visible during a specific time in the 1940s. The reason: male musicians had been drafted and sent to World War II. As they returned, societal conditions changed so dramatically that those women musicians were forgotten for almost half a century and had to be "rediscovered" during the second wave women's movement, as shown in "Swing Shift: All-Girl Bands of the 1940s" by Sherrie Tucker.

In the early years of the festival, between 1970 and 1972, photographer Valerie Wilmer was listed as an advisory board member under the curatorship of Joachim-Ernst Berendt, without ever being part of curatorial decisions. When I asked her about it in July 2024, she assumed that Berendt had just listed her in this very international board. They were on friendly terms. Wilmer was part of the scene and friends with many musicians and worked as a photographer for *Melody Maker* at the time.

To assume that the discourse of any time period would lead to a linear development towards more professional acceptance has proved misleading. While the festival in 1981 was more gender balanced, not one African American woman was part of it. Black American feminists had analysed the interlocking overlaps of class, race and capitalism since the 1960s and pointed to the multiple discrimination Black women faced. For example, see The Combahee River Collective Statement.<sup>16</sup>

For a lot of musicians, a gig at the Jazzfest Berlin was a ticket to the next tour. This was not true for everybody. Looking back, Jane Ira Bloom comments: "None of the major labels were helping. Women still didn't get hired. And if so, women were supposed to fit a traditional image of jazz. People invited to festivals often were tied into the touring scene. But bookers thought of leaders and tours as a macho thing! There were no women leaders [on the touring circuit]. It was invisible sexism."<sup>17</sup>

In addition, Berlin-based Argentinian Camila Nebbia points to the importance of geography: "Some people have a lot of privileges in their ability to tour, others are not even considered just because of their location."<sup>18</sup>

To see, hear, and experience members of one's own gender, race or any individually significant societal groups is, however, critical for personal artistic growth. For Nebbia, Marilyn Crispell proved to be such an inspiration: "A residency of Marilyn Crispell in Buenos Aires was extremely meaningful to me. She was really changing me, helping us in trusting oneself. It was a different input than what I was getting from men, a really transforming experience. She was very kind, respectful. We talked about the importance of human connections. Since then I went to Woodstock to visit her several times."<sup>19</sup>

In 2000, Aki Takase, a long-standing strong voice at Jazzfest Berlin, presented her project "April", having hired Anne Mette Iversen, Terri Lyne Carrington, Ingrid Jensen, Silke Eberhard and Annie Whitehead.<sup>20</sup> Around that time, a new self-esteem developed: Women hired women in their bands, networks grew, which led to a stronger presence of women in various scenes of jazz and improvised music.

Nebbia shares how she founded a collective in Argentina, which in turn curated a festival: "In 2017, I teamed up with some others to begin curating a festival in Buenos Aires with the intention to create new spaces for people to meet, with an open, intersectional approach. It was much needed. In 2019, a law was posted that for every cultural event, 30% of the artists



<sup>15</sup> *Metronome*, September 1936, p. 30.

<sup>16</sup> Original statement dated April 1977. United States, 2015. Web Archive. <https://www.loc.gov/item/lcwaN0028151/>

<sup>17</sup> Interview with the author, June 2024

<sup>18</sup> *Ibid.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

<sup>20</sup> All were or are today influential and successful musicians. In Germany, Iversen holds one of the first professorships in jazz. Silke Eberhard was awarded the German Jazz Prize.



Nicole Mitchell & Moor Mother, Art Ensemble of Chicago, Jazzfest Berlin 2018 © Berliner Festspiele, Foto | Photo by: Camille Blake

Keychange<sup>22</sup> bei, die sich zu einer genderausgewogenen Programmierung verpflichtet. 2023 wurden 19 von 39 Projekten von Frauen geleitet. Mehr als 150 Musiker\*innen aus mehr als 25 Ländern nahmen am Festival teil. Durch das diesjährige Community-Projekt im Stadtteil Moabit, das elementarer Teil des Jazzfest Berlin 2024 ist, schafft sie Teilhabe für alle Generationen und Kulturen. Nebbia kommentiert: „Das Thema ist komplexer als eine binäre Sichtweise! Es ist schwer, bei Festivals eine wirklich intersektionale Programmgestaltung zu sehen. Meistens dominiert noch immer eine stark binäre Perspektive.“<sup>23</sup>

Deventer engagiert Jazzgrößen und ebenso kaum bekannte neue Stimmen, wie Avant-Feministin Moor Mother (Camae Ayewa) mit „Irreversible Entanglements“, Nicole Mitchells afrofuturistisches Werk „Mandorla Awakening“ oder Nancy Mounir mit ihrem Research-Projekt „Nozhet El Nofous“ über ägyptische Sängerinnen Anfang der 1920er-Jahre. Kairo war 2021 einer der drei Städteschwerpunkte des Jazzfest Berlin, der dortige Co-Kurator Maurice Louca sagt: „Wenn wir uns davon lösen, Jazz als Genre zu beschreiben, und uns stattdessen auf den Kern dessen fokussieren, was Jazz war und sein könnte, finden wir etliche Gemeinsamkeiten zu arabischen Musiktraditionen.“<sup>24</sup>

Der heutige hohe Anspruch von Nadin Deventer, facettenreiche Vielfalt darzustellen und Jazz eine neue musikalische und politische Dynamik zu geben, die alle Generationen und kulturellen Gruppen erreicht, fußt auf Jahrzehnten individueller und kollektiver Anstrengungen. Trotz der Realität, dass Ausgrenzung von Minderheiten und systemischer Rassismus wieder brandaktuelle Themen sind: Der Mikrokosmos dieses Jazzfestivals sendet wirkungsvolle Impulse in die Gesellschaft aus und dient so als wertvolles Vorbild.

<sup>22</sup> <https://www.keychange.eu/>

<sup>23</sup> Interview mit der Autorin, Juni 2024

<sup>24</sup> Nancy Mounir: „Nozhet El Nofous“, Stories 2021, Jazzfest Berlin Website



Nancy Mounir: „Nozhet El Nofous“, Jazzfest Berlin 2023  
© Berliner Festspiele, Foto | Photo by: Camille Blake

has to be female. Although it is not always realised, it is an important step in the right direction.”<sup>21</sup>

At Jazzfest Berlin, until Nadin Deventer became artistic director in 2018, no woman had been part of curatorial decisions. A conceptual shift happened under Deventer’s leadership: she examined underlying structures, took on new approaches and worked with a new consistency towards equality in her curating. Immediately in 2018, she had the festival join the initiative KeyChange<sup>22</sup>, which encompasses a commitment to gender-balanced programming. In 2023, 19 of 39 acts at the festival were led by women. More than 150 musicians from 25 countries participated in the festival. The community project in Moabit, an integral part of this year’s festival, provides access to jazz to all societal groups. Nebbia comments: “This is more deep than a binary view! It is hard to see an intersectional programming at festivals everywhere. There is mostly still a very binary view.”<sup>23</sup>

Deventer hires a mix of jazz greats and hardly known new voices. For example, she had placed avant-feminist Moor Mother (Camae Ayewa) on the main stage with her project “Irreversible Entanglements”, Nicole Mitchell’s afrofuturist project “Mandorla Awakening” as well as Nozhet El Noufous, Egyptian musician Nancy Mounir’s research on Egyptian vocalists from the 1910s. In 2021, Cairo was one of three featured cities at the Jazzfest Berlin. Co-curator Maurice Louca proposed: “If we can stop to look at jazz as a genre and instead focus on the core of what jazz was and could be, we find numerous similarities to Arab musical traditions.”<sup>24</sup>

The current high standard set by Nadin Deventer, to give jazz a new musical and political dynamic, to reach all generations and cultural groups is a continuation of many years of individual and collective effort. Despite the fact that exclusion of minorities and systemic racism remain current struggles, the microcosm of this large jazz festival, addressing such multifaceted topics, is sending important messages, offering inspiration beyond the jazz community.

<sup>21</sup> Interview with the author, June 2024

<sup>22</sup> <https://www.keychange.eu/>

<sup>23</sup> Interview with the author, June 2024

<sup>24</sup> Nancy Mounir: “Nozhet El Nofous”, Stories 2021, website Jazzfest Berlin

# Introducing: Jazzfest Konzertprogramm



Konzertprogramm |  
Concert programme  
Jazzfest Berlin 2024

**G**eschichte, Gegenwart und Zukunft wirken im vielseitigen Konzertprogramm der Jubiläumsausgabe zusammen. Die wegweisende US-amerikanische Pianistin Marilyn Crispell ist gleich zweimal beim Jazzfest Berlin 2024 zu erleben: mit einem ihrer seltenen Soloauftritte am Eröffnungsabend und im Trio Tapestry um den Saxofonisten Joe Lovano. Außerdem beehren das Jazzfest Berlin dieses Jahr US-Multiinstrumentalist Joe McPhee mit dem Trio Decoy, die japanische Underground-Ikone Otomo Yoshihide mit seiner 17-köpfigen Special Big Band und der Pianist Joachim Kühn, der die Weltpremiere seines neuen Joachim Kühn French Trio in Berlin feiert.

Mit dem Sun Ra Arkestra reist pünktlich zum 60-jährigen Jubiläum das Pionier\*innenensemble des Afrofuturismus aus Chicago an, das 1970 erstmals beim Festival zu Gast war. Das neu gegründete Malacoda String Quartet um den italienischen Kontrabassisten und Wahlberliner Antonio Borghini präsentiert in einer Weltpremiere drei Kompositionen des 2023 verstorbenen Cellisten Tristan Honsinger in der Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche.

Mit Kontrabassist Vilhelm Bromanders Unfolding Orchestra, der erweiterten Free-Jazz-Band Extended Attack der Saxofonistin Anna Högberg und dem Projekt Tropiques um Trompeter Goran Kajfeš schaffen gleich drei Projekte ganz eigene Klangwelten im Haus der Berliner Festspiele und schlagen einen Bogen zur dynamischen schwedischen Jazzszene. Weitere starke Stimmen aus Europa sind das BIDA Orchestra der Schlagzeugin Sun-Mi Hong aus Amsterdam, das Quartett The Sleep of Reason Produces Monsters um die Turntablistin Mariam Rezaei aus London sowie die drei Trios um die Wahlberliner\*innen Joel Grip, Camila Nebbia und Devin Gray.

Saxofonist Darius Jones aus den USA feiert seine Jazzfest-Berlin-Premiere und stellt sein hochgelobtes Projekt „fLuXkit Vancouver (it's suite but sacred)“ vor. Ebenfalls über den Atlantik reist die Saxofonistin Lakecia Benjamin, die ihre Europatournee mit einem ihrer seltenen Clubkonzerte im Quasimodo startet, wo auch das in Brooklyn gegründete Quartett Wrens um den zwischen Berlin und New York pendelnden österreichischen Ausnahmemusiker Elias Stemeseder auftritt. Stemeseder feiert genauso wie die herausragenden Pianistinnen aus der Schweiz und Kanada, Sylvie Courvoisier und Kris Davis, mit aktuellen Spitzenbesetzungen vorwiegend aus der New Yorker Szene Europa- bzw. Berlin-Premiere.

Neben seinem aktuellen Projekt GEORGE performt der ehemalige Hochschuldozent am Jazz Institut Berlin John Hollenbeck aus Montreal eine multimediale Berliner Version seines Projekts „The Drum Major Instinct“. In dieser immersiven Veranstaltung im Bühnenhaus setzt er sich im Dialog mit einigen legendären Konzertfilmen aus der langen Jazzfest-Berlin-Geschichte mit Martin Luther King Jr. und einer seiner letzten Predigten in Atlanta aus 1968 auseinander.

Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche,  
Jazzfest Berlin 2018 © Berliner  
Festspiele, Foto | Photo by:  
Camille Blake



# Introducing: Jazzfest Concert Programme

**P**ast, present and future come together in the anniversary edition's diverse concert programme. The pioneering US pianist Marilyn Crispell will be appearing twice in the 2024 Jazzfest Berlin programme: once with a rare solo performance on the opening night and again as part of Trio Tapestry with saxophonist Joe Lovano. US multi-instrumentalist Joe McPhee with the trio Decoy, Japanese underground icon Otomo Yoshihide with his 17-piece Special Big Band and pianist Joachim Kühn – celebrating the world premiere of his new Joachim Kühn French Trio – will also be gracing this year's edition of Jazzfest Berlin.

The Sun Ra Arkestra – the Afrofuturist pioneers from Chicago who first appeared at the festival in 1970 – will be coming to Berlin just in time for the 60th anniversary. The newly founded Malacoda String Quartet, led by Berlin-based Italian bassist Antonio Borghini, will present the final two string quartet compositions by cellist Tristan Honsinger, who died in 2023, in a world premiere with the Mystery String Quartet in the Kaiser Wilhelm Memorial Church.

Building a bridge to the dynamic Swedish jazz scene, three different projects will create their very own worlds of sound at the Haus der Berliner Festspiele: double bassist Vilhelm Bromander's Unfolding Orchestra, saxophonist Anna Högberg's free jazz band Extended Attack and trumpeter Goran Kajfeš's project Tropiques. Other powerful voices from Europe include drummer Sun-Mi Hong's BIDA Orchestra from Amsterdam, the quartet The Sleep of Reason Produces Monsters led by turntablist Mariam Rezaei from London and the trios led by Berlin-based musicians Joel Grip, Camila Nebbia and Devin Gray, respectively.

Saxophonist Darius Jones from the USA is making his Jazzfest Berlin debut, presenting his highly acclaimed composition "fLuXkit Vancouver (it's suite but sacred)". Also travelling across the Atlantic is saxophonist Lakecia Benjamin, starting her European tour with a rare club concert at Quasimodo, where Wrens will also be performing: the

Brooklyn-based quartet is led by the exceptional Elias Stemeseder, originally from Austria and now based in Berlin and New York. Along with Stemeseder, outstanding pianists from Switzerland and Canada Sylvie Courvoisier and Kris Davis will be celebrating their respective European and Berlin premieres with current top line-up mainly from the New York scene.

In addition to his current project GEORGE, former university lecturer at the Jazz Institut Berlin John Hollenbeck from Montreal will perform a multimedia version of his project "The Drum Major Instinct" especially for Berlin audiences. In this immersive event at the Bühnenhaus, he will engage in a dialogue with some legendary concert films from the long history of Jazzfest Berlin with Martin Luther King Jr. and one of his sermons in Atlanta in 1968.



# Echos des Wandels: George Gruntz' Vermächtnis für das Jazzfest Berlin

Priscilla Layne

Prof. Dr. Priscilla Layne ist Professorin für Germanistik und Adjunkt-Professorin für Afrikanische und Afroamerikanische Studien an der University of North Carolina at Chapel Hill. Sie promovierte an der University of California, Berkeley. Ihre aktuelle Publikation „Out of this World: Afro-German Afrofuturism“ beschäftigt sich mit der Anwendung afrofuturistischer Konzepte in Literatur und Theater durch afrodeutsche Autor\*innen. Ihr neues Buch wird Anfang 2025 erscheinen.

In seinen Memoiren „Als weißer N\*\*\*\* geboren“ (2002) erinnert George Gruntz über das Jazzfest Berlin, dessen Leitung er im Jahr 1972 übernahm. Es wäre eine grobe Auslassung, wenn ich als Schwarze Germanistin nicht auf Gruntz' Titelwahl einginge. Das Motiv des „White Negro“<sup>1</sup>, auf die er sich bei seiner Titelwahl bezieht, geht auf weiße US-amerikanische Jazzfans der 1950er-Jahre zurück. Sie stellt eine weitere Variation der Vorstellung dar, dass einige Weiße so viel über die Lebenswelt und den Erfahrungshorizont der Schwarzen Bevölkerung wissen, dass sie sich kulturell als Schwarze betrachten. Glücklicherweise gab es seit Erscheinen von Gruntz' Memoiren einen gesellschaftlichen Austausch über die Konstruiertheit von Ethnizität und die Möglichkeitsräume „post-rassischer“ Gesellschaften, der den meisten Menschen vermitteln konnte, wie problematisch eine derartige Selbstverortung ist. Eine gängige Redensart unter Afroamerikaner\*innen besagte: „Alle wollen Schwarz sein, bis es an der Zeit ist, Schwarz zu sein“ – was bedeutet, dass Gruntz als Weißer vielleicht so privilegiert ist, dass er sich mit der Schwarzen Kultur identifizieren kann, wenn er das will. Doch angesichts der Realitäten des Schwarzseins – in der man sich etwa mit Polizeigewalt, einem verfrühten Tod, Ausgrenzung und Kriminalisierung konfrontiert sieht – wäre ein Großteil der „white allies“, also der Weißen, die sich auf diese Art mit Schwarzer Kultur identifizieren, wohl kaum bereit, ihr Leben aufs Spiel zu setzen. Gruntz ist nur einer von vielen weißen Männern einer bestimmten Generation, die ihr Selbstverständnis als „White Negro“ wie ein Abzeichen vor sich her trugen und ihre Liebe zum Jazz als Ausdruck einer oppositionellen, gegen das Establishment gerichteten Haltung verstanden.

In seiner Autobiografie erklärt Gruntz, das Fundament für sein außerordentliches Faible für alle Arten von Musik ginge auf eine lange Familientradition zurück. Er schreibt, dass seine „Urgroßmutter [...] wild auf Musik gewesen [sei]: Wann immer ein Nachbar weiter unten zum Klavierspiel ansetzte, habe sie sich hingeworfen und ein Ohr auf den Fußboden gepreßt... alles in dieser Familie schien immer schon mit Musik zu tun gehabt zu haben.“<sup>2</sup> Gruntz sowie sein Vater spielten Geige. Letzterer ließ seinen Sohn schließlich Klavierstunden nehmen, damit er sein Geigenspiel begleiten konnte.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> 1957 beschreibt Norman Mailor erstmals das Motiv des „White Negro“ in seinem Essay „The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster“.

<sup>2</sup> AwNg 17

<sup>3</sup> AwNg 19

Dizzie Gillespie, George Gruntz, Billy Eckstine, Berliner Jazztage 1974 © Stiftung Anno Wilms



# Echoes of Change: George Gruntz's Legacy for Jazzfest Berlin

Priscilla Layne

Prof. Dr. Priscilla Layne is Professor of German and Adjunct Associate Professor of African and Afro-American Studies at the University of North Carolina at Chapel Hill. She completed her PhD at University of California, Berkeley. Her latest publication "Out of this World: Afro-German Afrofuturism" focuses on Afro-German authors' use of Afrofuturist concepts in literature and theater. Her new book will be published in early 2025.

**G**eorge Gruntz took over as director of Jazzfest Berlin in 1972, something he thoughtfully recalls in his memoir "Als weißer N\*\*\*\* geboren" (2002). As a Black scholar of German Studies, I would be remiss to not address Gruntz's choice for a title. The trope of the "White Negro"<sup>1</sup> stems from white American jazz fans in the 1950s and is one of many variations on the idea that some white people are so knowledgeable about the Black experience that they could be seen as culturally Black. Luckily, since Gruntz's memoir was published, our conversations around race as a construct and a potential "post-racial" society have made most people realise how offensive this claim is. There's a popular saying among African Americans: "Everybody wants to be Black until it's time to be Black;" meaning, as a white man, Gruntz may have the privilege to identify with Black culture as much as he wants, but when the reality of being Black is at stake – when one is confronted with police violence, premature death, marginalisation and criminalisation – most of those white allies aren't willing to risk their lives. However, Gruntz is just one of



<sup>1</sup> In 1957, Norman Mailor first described the motif of the "White Negro" in his essay "The White Negro: Superficial Reflections on the Hipster".

Bald wurde Gruntz klar, dass er gerne auf der Bühne steht: „Zusammen mit anderen zu spielen und bei einem – und sei es auch bei einem noch so kleinen – Publikum Gefühle auszulösen, das war für mich schon als Kind ein elementares Erlebnis.“<sup>4</sup> Sein Vater nahm ihn zu klassischen Konzerten wie auch zu Jazz-Matineen mit. Damals sei ihm noch nicht klar gewesen, „daß es in anderen Familien nicht gang und gäbe war, ständig Konzerte zu besuchen, in die Oper zu gehen oder ins Theater“.<sup>5</sup> Er beschreibt den besonderen Reiz von Jazz damit, dass es bei dieser Musik spannungsreicher zugeht als bei jeder anderen Musik. Zum ersten Mal konnte Gruntz 1946 in der „katholischen, pfadfinderähnlichen Jugendorganisation „Jungwacht““<sup>6</sup> in einer Jazzband spielen; dort lernte er Akkordeon spielen. Das Musikmachen sorgte für positive Aufmerksamkeit seitens der Mädchen. „Und wenn ich’s recht bedenke, hat mein Kick zum Jazz schon immer mit Erotik zu tun gehabt.“<sup>7</sup> Es ist bezeichnend, dass das Genre Gruntz zunächst aus seinem Basler „Schwalbennest“ herausführte. Die Musik ermöglichte eine Verbindung zu anderen Menschen und Kulturen. Die Vorstellung, Jazz ebne den Weg, um unterschiedlichste Menschen zusammenzuführen, findet immer wieder in den Vorworten zum Festivalprogramm Erwähnung.

Im Programmheft von 1987 erinnert sich Gruntz in einem Interview mit Günther Huesmann, vor welchem Hintergrund und mit welcher Vision er das Festival von Joachim-Ernst Berendt übernommen hatte: „In der Nachkriegszeit bestand ein Vakuum an Kenntnis über Jazz, das ausgefüllt werden mußte. Und da hat mein Vorgänger Joachim-Ernst Berendt hervorragende Dienste in Deutschland geleistet, indem er Aufklärung über diese Musik betrieben hat. Das hat er sehr systematisch getan, manchmal eben etwas zu systematisch.“ Seine eigene Agenda grenzte er dahingehend ab, dass ihm beim Einstieg klar gewesen sei: „So kann es nicht weitergehen. Ich versuchte dann ein Festival zu machen, das undidaktisch, ohne Zeigefinger und ohne Zwang Lernprozesse öffnet.“<sup>8</sup> Gruntz beschreibt Berlin als perfekten Ort für diese Art von Festival, weil es eine Stadt der Extreme sei. Berlin habe die Tendenz, „ganz offen zu sein, ganz ohne feste Kategorien sich auf den jeweils aktuellsten Stand der Musik einzulassen in einem Moment, wo sich Stilmerkmale eventuell noch gar nicht zu begrifflichen Etiketten verfestigen lassen“.<sup>9</sup>

Gruntz sollte bald herausfinden, wie herausfordernd es war, ein Festival zu kuratieren, das bei den Berliner Jazzfans ankam. In seinen Memoiren beschreibt er die Schwierigkeiten bei der Umsetzung eines Programms, offen für unterschiedlichen Spielarten von Jazz, wenn ein Publikum von „aggressiven Achtundsechzigern“ sehr spezifische Erwartungen an das Genre mitbrachte. Er erinnert sich, wie Paul Gonsalves von der Bühne gebuhrt wurde, weil er den Klassiker „Take the A-Train“ spielte. Gleiches widerfuhr Sarah Vaughan, weil sie in einem Ballkleid auftrat. Er schreibt, die wütenden Achtundsechziger hätten das mit „Liederabend, Oper und anderen verhaßten Dingen“<sup>10</sup> in Verbindung gebracht. Wegen des rüpelhaften Benehmens des Berliner Publikums, beklagt Gruntz, sei es zunehmend schwierig geworden, amerikanische Jazzstars nach Berlin zu holen. Bedauerlicherweise zeigte er sich selbst nicht allzu offen dafür, in Berlin ansässigen, einheimischen Jazzmusiker\*innen beim Festival eine Bühne zu geben.

Gruntz versuchte hartnäckig, die Berliner Jazzfans für Neues zu gewinnen. Mit den damit einhergehenden Scherereien musste nicht nur er sich herumschlagen. Im Programmheft von 1975 erinnert er daran, wie Joachim-Ernst Berendt zu kämpfen hatte, als er Ende der 1960er-Jahre versuchte, Fusion-Jazz einzuführen und eine dänische Jazz-Rock-Fusion-



George Gruntz & Art Blakely,  
Berliner Jazztage 1979  
© Stiftung Anno Wilms

<sup>4</sup> AwNg 19

<sup>5</sup> AwNg 21

<sup>6</sup> AwNg 21

<sup>7</sup> AwNg 22

<sup>8</sup> Jazzfest Berlin 1987,  
Programmheft S. 2.

<sup>9</sup> Jazzfest Berlin 1987,  
Programmheft S. 3.

<sup>10</sup> AwNg 94



many white men of a particular generation who called themselves “white Negroes” as a badge of honour and saw their love of jazz as inherently tied to an oppositional, anti-establishment mentality.

In his autobiography, Gruntz lays the groundwork for explaining his special love for all types of music. He describes his family as having a long relationship with music. He writes, “My great-grandmother was crazy about music: Whenever a neighbour downstairs started to play the piano, she would throw herself down and press one ear to the floor...Everything in this family always seemed to have had something to do with music.”<sup>2</sup> Both he and his father played the violin, and his father eventually had Gruntz learn to play the piano, so that his son could accompany him while he played the violin.<sup>3</sup>

He soon realised he loved performing: “Playing together with others and evok-

ing emotions in an audience – no matter how small – was an elementary experience for me even as a child.”<sup>4</sup> His father would take him both to classical concerts and jazz matinees. Back then, he didn’t realise “that in other families it was not common practice to go to concerts, the opera or the theatre all the time.”<sup>5</sup> He describes jazz as having a particular appeal because it was more exciting than any other music. The first time Gruntz was able to play in a jazz band was in 1946, at the “catholic, scout-like youth organisation ‘Jungwacht’”<sup>6</sup>; there he learned to play the accordion. Playing music helped him gain positive attention from the girls. “And when I think about it, my passion for jazz has always had something to do with eroticism”<sup>7</sup>. It’s meaningful that jazz was the way that Gruntz initially found his way out of his “Schwalbennest” in Basel, connecting with other people and cultures through music. This notion that jazz can be an important way of bringing diverse people together is something he stresses throughout his prefaces included in the festivals many programmes.

In an interview with Günter Huesmann in the 1987 programme, Gruntz recalls taking the festival over from Berendt in 1971 and has the following to say about what his unique agenda would be like: “In the post-war period, there was a vacuum of knowledge about jazz that needed to be filled. My predecessor, Joachim-Ernst Berendt, did an outstanding job of educating people in Germany about this music. He approached it in a very systematic way – sometimes perhaps a bit too systematic. When I took over, it was clear to me: things couldn’t continue like that. I then aimed to create a festival that would open up learning processes in an undidactic way, without being preachy or forcing anything on the audience.”<sup>8</sup> Gruntz describes Berlin as the perfect setting for this festival because it’s a city of extremes. Berlin has the tendency “to be completely open, embracing the most current developments in music without rigid categories at a time when stylistic features may not yet have solidified into definable labels.”<sup>9</sup>

Gruntz would soon learn how difficult this task would be to curate a festival that Berlin’s jazz fans would appreciate. In his memoir, Gruntz discusses how difficult it was to create a festival with different kinds of jazz, when an audience of “aggressive 68ers” had very specific expectations for the genre. He recalls how they booed Paul Gonsalves off the stage for playing the classic “Take the ‘A’ Train” or how Sarah Vaughan was booed for performing in an “evening gown.” He writes, the 68ers associated that with “[r]ecital, opera, and other detested things”<sup>10</sup>.

<sup>2</sup> AwNg 17

<sup>3</sup> AwNg 19

<sup>4</sup> AwNg 19

<sup>5</sup> AwNg 21

<sup>6</sup> AwNg 21

<sup>7</sup> AwNg 22

<sup>8</sup> Jazzfest Berlin 1987, programme book, p. 2.

<sup>9</sup> Jazzfest Berlin 1987, programme book, p. 3.

<sup>10</sup> AwNg 94

Band namens Burnin Red Ivanhoe eingeladen hatte. Gruntz zufolge wuchs sich das zum Skandal aus: „Nicht wenige sahen (beziehungsweise hörten) die hehre Jazz-Kunst schon im kommerziellen Pop-Sumpf versacken.“<sup>11</sup>

In seinen Memoiren erinnert sich Gruntz, wie er zur Festivalausgabe 1976 beschloss, Betty Carter einzuladen – obwohl seine Mitstreiter befürchteten, dass das eine Eskalation wie bei Sarah Vaughans Auftritt mit sich bringen könnte. Einerseits steht Gruntz' Beharren, Carter nicht als „night club act“ abzutun<sup>12</sup>, sondern sie als Jazzkünstlerin ernst zu nehmen, für seine Aufgeschlossenheit gegenüber verschiedenen Formen von Jazz. Andererseits verweist sein zwanghaft anmutendes Ansinnen, auf Carters Garderobe Einfluss zu nehmen, auf problematische Gendergefälle in der Jazzszene. Nicht nur machte er sich offenbar Sorgen, sie könne ein Ballkleid tragen – er rief sie sogar an, um zu erfragen, was sie anziehen wolle. Gruntz selbst thematisierte den Sexismus in keinem seiner Vorworte direkt. Doch im Programm von 1981 findet sich ein Aufsatz von Janet Lawson, in dem sie den Status der Frauen im Jazz deutlich anspricht und die Frage in den Raum stellt: „Sind Unterformen des Jazz insofern männlich kodiert, weil sie von Männern entwickelt wurden, die damit einen Kreativitätsstrom anzapften, der aus ihrer Wut und ihrem Kampf um Freiheit erwachsen war?“<sup>13</sup> Lawson ermutigt dazu, „mit mehr Musikerinnen zu spielen und Vertrauen zwischen den verschiedenen Formen zu schaffen, als Grundlage dafür, was wir mit der Musik sagen sollten“.<sup>14</sup>

Ein gesellschaftlicher Wandel, den Gruntz während seiner Intendanz mittrug, ist das Aufkommen von Hip-Hop. Anstatt sich gegenüber dem boomenden Genre als Jazzpurist zu positionieren, nahm Gruntz diese Entwicklung begeistert auf, möglicherweise als Strategie, jüngere Fans für Jazz zu begeistern. Im Festivalprogramm von 1983 findet Hip-Hop zum ersten Mal in einem Porträt der Gruppe Magnificent Force Erwähnung. Im Vorwort stellt Gruntz sie enthusiastisch vor als „Rap-Musiker und ‚Break-Dancers‘ der ‚Magnificent Force‘, die im Foyer der Philharmonie während drei Tagen die aktuellste ‚Straßenmischung‘ aus den Ghettos von New York präsentieren.“<sup>15</sup>

Im Programm von 1990 stellt er verschiedene Überlegungen an, was das Ende der DDR und die deutsche Wiedervereinigung für die nun vereinigte deutsche Jazzszene bedeutet. Das Titelbild des Programmhefts zeigt eine zum Victory-Symbol gestreckte Hand. In seinem Vorwort schreibt Gruntz, das „V-Zeichen für Victory/Sieg und als Peace/Friedens-Metapher gleichermaßen gebräuchlich“ verkörpere in diesem zeitgeschichtlichen Augenblick „die politische und gesellschaftliche Komponente einer Musik, die wie keine zweite den begrifflichen Rahmen absteckt für eine der freiheitlichsten und freizügigsten Ebenen musikalischer Interaktion, den Jazz“.<sup>16</sup> Für Gruntz ist Jazz als Musik das perfekte Symbol für die deutsche Einheit und den Mauerfall, da sie Kreativität, Individualität und damit auch den Frieden fördere, weil sie zu geistigen Revolutionen beitrage.

1994 fand die letzte Festivalausgabe unter Gruntz' Leitung statt. In seiner Abschiedsnotiz an die Fans merkt er an, dass „die Kulturpolitik, nicht bloß in Berlin, sondern weltweit, in einem rasanten Wandel begriffen ist“.<sup>17</sup> Und er nimmt auf eine Reihe anstehender Veränderungen Bezug, auch jene, die immer wieder in Jazzverlautbarungen aufgegriffen wurden: dem Umstand, dass der Staat nicht mehr so großzügig bei der Kunstförderung ist und Spätkapitalismus und Kommerzialisierung schwierige Rahmenbedingungen für den Jazz schaffen. Mit Worten, die ironischerweise Adornos einstige verächtliche Kritik am Jazz wiederhallen lassen, deutet Gruntz anscheinend an, dass gerade sich nicht den Marktmechanismen anpassenden Künstler\*innen Gefahr laufen, dass ihnen das Geld fehlen wird, ihre Kunst fortzuführen: „Denn gerade die fortschrittlichen, die eigensinnigen und schwierigen Künstlerinnen und Künstler haben keine mächtige Lobby, die für sie eintritt.“<sup>18</sup>



Sarah Vaughan, Berliner Jazztage 1967 © Stiftung Anno Wilms

<sup>11</sup> Berliner Jazztage 1975, Programmheft S. 2.

<sup>12</sup> AwNg 113

<sup>13</sup> AwNg 116

<sup>14</sup> AwNg 116

<sup>15</sup> Berliner Jazztage 1983, Programmheft S. 4.

<sup>16</sup> Berliner Jazztage 1990, Programmheft S. 5.

<sup>17</sup> Berliner Jazztage 1994, Programmheft S. 5.

<sup>18</sup> Ebd.

Because of the Berlin audience's rowdy behaviour, Gruntz laments it became difficult to convince American jazz stars to come to Berlin. Unfortunately, he was not as amenable to having Berlin-based, homegrown jazz musicians perform at the festival.

Gruntz remain dogged in his belief that he could get the jazz fans in Berlin to accept something new. However, attempts were unsuccessful, a misfortune that wasn't unique to Gruntz's experience. In the 1975 programme book, he recalls what happened to Joachim-Ernst Berendt when he tried to introduce jazz fusion in the late 1960s, having invited a Danish jazz-rock fusion band named Burnin' Red Ivanhoe. In Gruntz's words, the result was a scandal: "Quite a few saw (or heard) the noble art of jazz sinking into the commercial pop swamp"<sup>11</sup>.

In his memoir, Gruntz recalls how three years later, at the 1976 festival, he decided to invite Betty Carter, despite people's concerns that they would have another Sarah Vaughn incident on their hands. On the one hand, Gruntz's insistence that Carter be taken seriously as a jazz artist, and not be written off as a "night club act"<sup>12</sup>, demonstrated his open-mindedness when it came to accepting different types of jazz performance. On the other hand, his compulsive need to police how Carter dressed, leading him to not only worry she might wear a ball gown, but actually call her to ask what she would be wearing, shows the problem of gender in the jazz scene. While Gruntz never explicitly addressed the issue of sexism in any of his prefaces, the 1981 programme included an essay by Janet Lawson, where she addresses the status of women in jazz directly, asking, "Are jazz forms traditionally male, in that they were worked out by men to give themselves access to a line of creativity growing out of their rage and struggle for

freedom?"<sup>13</sup>. Lawson encourages "playing with more women musicians and therefore creating more trust among form for what we need to say in the music"<sup>14</sup>.

One societal change Gruntz does acknowledge during his years as artistic director is the emergence of hip-hop. Rather than shying away from the burgeoning genre as a jazz purist, Gruntz was excited to embrace it, perhaps as a new way of turning younger fans on to jazz. In the 1983 programme, we see the first mention of hip-hop by the festival, with a profile of the group Magnificent Force. In his preface to that year's programme, Gruntz excitedly introduces them as "Rap musicians and 'break dancers' of the 'Magnificent Force', who will present the latest 'street mix' from the ghettos of New York in the foyer of the Philharmonie for three days."<sup>15</sup>.

The programme from 1990 includes several reflections on what the end of the GDR and German reunification mean for the now unified German jazz scene. The programme's cover featured a hand giving the



<sup>11</sup> Berliner Jazztage 1975, programme book, p. 2.

<sup>12</sup> AwNg 113

<sup>13</sup> AwNg 116

<sup>14</sup> AwNg 116

<sup>15</sup> Jazzfest Berlin 1983, programme book, p. 4.



Betty Carter, Berliner Jazztage 1976 © Stiftung Anno Wilms



victory symbol. In his preface, Gruntz writes they chose this “V-sign for victory and equally common as a peace metaphor,” which “embodies in this historical moment the political and social component of a music that like no other defines the conceptual framework for one of the freest and most permissive levels of musical interaction: jazz”<sup>16</sup>, Gruntz describes jazz as the perfect symbol of German unity and the fall of the wall, because it is music that elevates creativity and individuality, contributes to revolutions in the mind and encourages peace.

1994 was the last jazz festival that would be organized under Gruntz’s leadership as director. In his farewell note to festival fans, Gruntz remarks “that cultural policy, not just in Berlin but worldwide, is undergoing rapid change;”<sup>17</sup> a reference to a number of imminent changes, among them, a constant motif in the jazz programmes – the fact that the state is no longer as generous with public funding for the arts and that it is difficult for jazz in a climate of late-capitalism and commercialisation. Ironically echoing Adorno’s earlier scornful critique of jazz, Gruntz seems to suggest that it is the artists who do not conform to the market who are the ones in danger of not having the money to continue their craft: “For it is precisely the progressive, the stubborn and difficult artists who have no powerful lobby to stand up for them.”<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Jazzfest Berlin 1990, programme book p. 5.

<sup>17</sup> Jazzfest Berlin 1994, programme book, p. 5.

<sup>18</sup> Ibid.

# Jazztage ohne Jazzszene?

Ihno von Hasselt  
Produktionsleiter | Head of Productions  
Jazzfest Berlin / Berliner Festspiele 1978–2015

Im letzten Viertel des letzten Jahrhunderts war der heimische Jazz im damaligen West-Berlin in keinem vielversprechenden Zustand.

Zu den hilfeheischenden Wortmeldungen bzw. Um-Gehör-Bitten gehört dieses Flugblatt, das ein einsamer Aktivist im Halbdunkel nahe des Philharmonie-Eingangs den jazztüchtigen, wie -süchtigen Fans auf dem Weg ins „kommerzschwangere Helle“ in die Hand drückte. Inzwischen haben wir 5-stellige Postleitzahlen, das Jazz Institut Berlin und eine nächste IG Jazz\*. Fortsetzung folgt.

\*(... zu deren Eröffnungspanel am 31. Mai 2024 der diesjährigen Jazzwoche Berlin die gegenwärtige Künstlerische Leiterin des Jazzfest Berlin eingeladen wurde).

## Jazztage Without the Jazz Scene?

In the final quarter of the last century, home-grown jazz in what was then West-Berlin was not in a promising state. Its appeals for help and requests to be heard included this pamphlet that a lonely activist lurking in the semi-darkness near the entrance to the Philharmonie pressed into the hands of the jazz aficionados and addicts on their way into the “commercialised light.” Now we have 5 digit post codes, Jazz Institut Berlin and an upcoming IG Jazz\*. To be continued.

\*(...to which the current Artistic Director of Jazzfest Berlin was invited to take part in the opening panel on 31 May 2024 at this year’s Jazzwoche Berlin).

# JAZZTAGE ohne JAZZSZENE ?

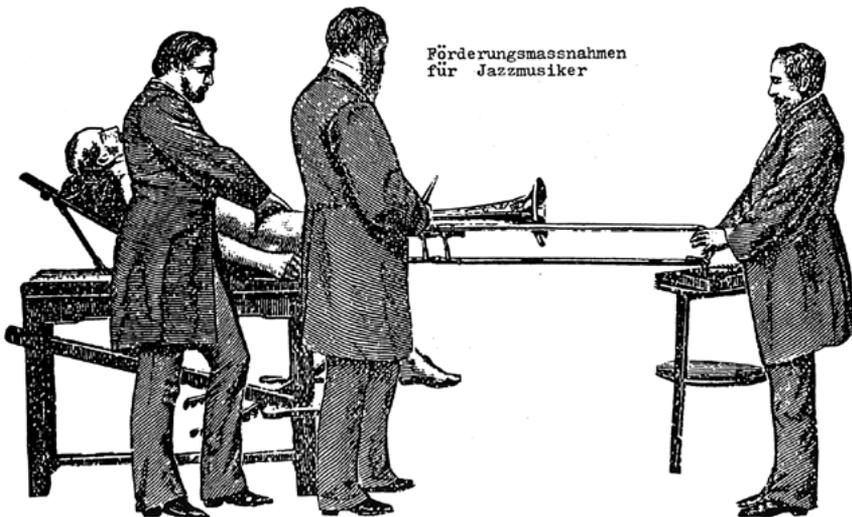


# OPERATION JAZZ

Einrichtung eines  
nicht-kommerziellen  
Berliner Jazzclubs

Studiengang 'Jazz'  
an der Hochschule  
der Künste

Förderungsmassnahmen  
für Jazzmusiker



## Berlins Jazzmusiker informieren

Wie in vergangenen Jahren, sehen sich die heimischen Jazzmusiker Berlins auch diesmal veranlasst, das Jazztage-Publikum mit einer kulturpolitischen Stellungnahme bekannt zu machen.

Wie bekannt, ist das Ansehen, welches der Jazz in Berlin genießt, recht unterschiedlich: Auf der einen Seite findet alljährlich ein opulentes Festival - Spektakel statt, die Berliner Jazztage, auf der anderen Seite führen die heimischen Jazzmusiker ein kümmerliches Dasein - obwohl in Berlin eine Menge hervorragender Musiker zu finden sind. Das mit gut dotierten Subventionen für Berlin-Touristen herausgeputzte Festival, welches Repräsentationszwecken der Stadt dienen soll, steht somit in krassem Widerspruch zu der Realität, die dem Jazz ansonsten von seiten der Kulturpolitik zuteil wird. Auf Subventionen und Strukturmaßnahmen seitens der Kulturverwaltung ist der Berliner Jazz allerdings in höchstem Maße angewiesen, da keine Aussichten bestehen, auf dem sog. freien Markt mit dem publikumabsorbierenden Kommerz- und Discodschungel erfolgreich konkurrieren zu können. Anerkannte Kunstsparten wie Oper und Theater können dies ebenfalls nicht. Deren Subventionsanspruch gilt demnach seit langem selbstverständlich. Im Gegensatz zu diesen anerkannten Kunstrichtungen sind die Jazzmusiker immer noch in der prekären Lage, beweisen zu müssen, daß ihre Kunstrichtung förderungsbedürftig und -würdig ist.

Die Senatskulturverwaltung, die jährlich mehrere 100 Millionen Mark für kulturelle Prestigezwecke ausgibt, um Berlin ein prunkvolles Weltstadtbild aufzupropfen, schmückt sich mit den Jazztagen lediglich aus Repräsentationskalkül. Inhaltlich hat man mit dem Jazz eigentlich nichts im Sinn, was an der Ignoranz gegenüber dem Berliner Jazz deutlich zum Ausdruck kommt. Eine solche Situation führt seit langem zu Existenzbedingungen, die Berliner Jazzmusikern keine andere Chance läßt, als der Stadt den Rücken zu kehren. Wer in Berlin als Jazzmusiker existieren wollte müsste in erster Linie weite Reisen unternehmen, um überhaupt auftreten zu können. Eine Rückkopplung zwischen „Importjazz“ (den das Gaststättengewerbe bevorzugt, um ihr Verkaufsrisiko zu senken) und Berliner Musikern findet überdies so gut wie nie statt, so das es gar nicht erst zu dem kommen kann, was man woanders 'Jazzscene' nennt.

Abgerundet wird die Misere durch eine Hochschule der Künste, die den Jazz faktisch ächtet, sowie durch die Blasiertheit Berliner Rundfunkanstalten, welche Eigenproduktionen mit Berliner Jazzmusikern ablehnen und sogar Plattenangebote verschmähen. Musikalische Bildungsdefizite in der Schule - ebenfalls ein kulturpolitisches Kardinalproblem - werden auch in Zukunft nur eine winzige Minorität von Jazzhörern nachwachsen lassen - die zunehmende Publikumschrumpfung und Abwanderung in die leichte Muse ist somit vorprogrammiert.

Aus der Summe der genannten Defizite resultieren die von seiten der Interessengemeinschaft Berliner Jazzmusiker seit Jahren gestellten Forderungen, die ebenfalls von der Gewerkschaft Kunst unterstützt werden: a) Einrichtung eines von der öffentlichen Hand subventionierten nichtkommerziellen Jazzdomizils, b) Einrichtung eines Studiengangs Jazz an der Hochschule der Künste, c) Ausbau einer qualifizierten zeitgenössischen Musikpädagogik an den allgemeinbildenden und -Musikschulen.

Die **Interessengemeinschaft Berliner Jazzmusiker e.V.** bemüht sich seit geraumer Zeit, der Berliner Kulturpolitik die Forderung nach finanzieller Unterstützung zur Errichtung eines kommerziell unabhängigen Jazzdomizils zu unterbreiten.

Sollten Sie als Jazzfreunde ebenfalls der Meinung sein, daß einer zeitgenössischen Kunstgattung wie dem Jazz nicht vorenthalten werden darf, was man an Zuwendungen dem Bereich Oper, Konzert, Theater selbstverständlich zubilligt, so bittet die IBJ um ihre freundliche Unterschrift.

Abender

\_\_\_\_\_

\_\_\_\_\_

(Postfach oder Straße und Hausnummer)

(Postleitzahl) (Ort)

Ich unterstütze das Ziel der  
IBJ, ein nichtkommerzielles  
Jazzdomizil für Berlin  
zu errichten.

.....  
(Unterschrift)

**Joachim-Friedrich-Str. 4**  
(Postfach oder Straße und Hausnummer)

1000 Berlin 31

(Postleitzahl) (Bestimmungsart)

Bitte im Umschlag  
und frankieren

# Für mich begann es mit Spielzeug

Erinnerungen an 60 Jahre Berliner Jazztage / Jazzfest Berlin

Ulf Drechsel



Karlheinz & Ulf Drechsel ca. 2005 © Norbert Wodartzy

Ulf Drechsel, langjähriger Jazzredakteur beim rbb, prägt seit den 1980er-Jahren die Jazzszene als Moderator von Konzerten und Festivals. Er ist Autor für Fachzeitschriften, Co-Autor von Büchern wie „Zwischen den Strömungen“ und produziert zahlreiche CDs Berliner Jazzmusiker\*innen. Auch nach seiner Pensionierung engagiert er sich ehrenamtlich in der Kulturarbeit.

**M**eine Geschichte mit den Berliner Jazztagen beginnt am 9. November 1966, meinem zehnten Geburtstag. Auf dem Geschenketisch stand ein Doppelstockbus des Modellauto-Herstellers Wiking. Mitgebracht von meinem Vater, Karlheinz Drechsel, aus Westberlin. Als freischaffender Musikjournalist und Autor zahlreicher Jazzsendungen im DDR-Rundfunk bekam er seit 1964 (fast) in jedem Jahr die Erlaubnis, die Berliner Jazztage, später das Jazzfest Berlin, zu besuchen. Die Tickets spendierten die Veranstalter\*innen, Tagesspesen gab es für diese „Dienst“-Reise in den Westen nicht. Die großzügige Geste einer Reiseerlaubnis war genug der Sonderbehandlung. Obwohl das Knüpfen persönlicher Kontakte offiziell verboten war, ging man in Ostberlin davon aus, dass jene, die man reisen ließ, schon nicht verhungern würden.

# For Me It Started With Toys

Memories of 60 Years of the Berliner Jazztage / Jazzfest Berlin

Ulf Drechsel



Ulf Drechsel, jazz editor at regional public broadcaster rbb for many years, has been shaping the jazz scene as a presenter of concerts and festivals since the 1980s. He has written for specialist magazines, co-authored books such as “Zwischen den Strömungen” and produced numerous CDs by Berlin jazz musicians. Even after his retirement, he is still highly involved in cultural work on a voluntary basis.

**M**y history with the Berliner Jazztage began on 9 November 1966, my 10th birthday. Standing on the table of presents was a double-decker bus made by the model car maker Wiking. My father, Karlheinz Drechsel, had brought it from West Berlin. As a freelance music journalist and author of numerous jazz programmes for GDR radio, (almost) every year from 1964 onwards he had received permission to attend the Berliner Jazztage, later known as Jazzfest Berlin. The tickets were provided by the producers, but there were no expenses for this “business” trip to the West. The generous gesture of a travel permit was considered special treatment enough. Although making personal contacts was officially forbidden, it was assumed in East Berlin that those who were allowed to travel would not go hungry.

Hungrig war mein Vater (Jahrgang 1930) allerdings. Hungrig nach Jazz, hungrig nach den großen Namen dieser Musik. Es war ein Hunger, den er mit einer nicht eben kleinen Fangemeinde im eingemauerten Westen der Stadt teilte. Für sie war es seinerzeit sehr mühsam und aufwendig, in anderen bundesdeutschen Städten wie Frankfurt am Main, Köln oder Hamburg Jazzkonzerte zu besuchen. In dieser besonderen Situation wurden die Berliner Jazztage zum – auch politisch gewollten – Schaufenster in die bunte und wilde Welt des Jazz außerhalb der Inselstadt.

Die ersten Berliner Jazztage fanden im September 1964 im Rahmen der Berliner Festwochen statt, nachdem diese schon 1959 und 1961 sogenannte „Jazz Salons“ veranstaltet hatten. Bereits bei diesen Konzerten war Joachim-Ernst Berendt, seinerzeit Jazzredakteur beim Südwestfunk, in die Programmgestaltung eingebunden. Deshalb wurde er vom damaligen Intendanten Nicolas Nabokov im Jahr 1964 gebeten, für die Berliner Festwochen ein Jazzprogramm zu kuratieren. Mit US-Stars wie Miles Davis, Dave Brubeck, Roland Kirk und Coleman Hawkins, aber auch mit Klaus Doldinger und Max Greger aus Deutschland und Zbigniew Namysłowski aus Polen waren die ersten Berliner Jazztage mit Konzerten im Prälät Schöneberg und in der ein Jahr zuvor eröffneten Philharmonie ein glanzvoller Erfolg und nicht zuletzt durch ein Grußwort und die Präsenz von Martin Luther King Jr. (in West- und Ostberlin!) von gesellschaftspolitischer Relevanz.

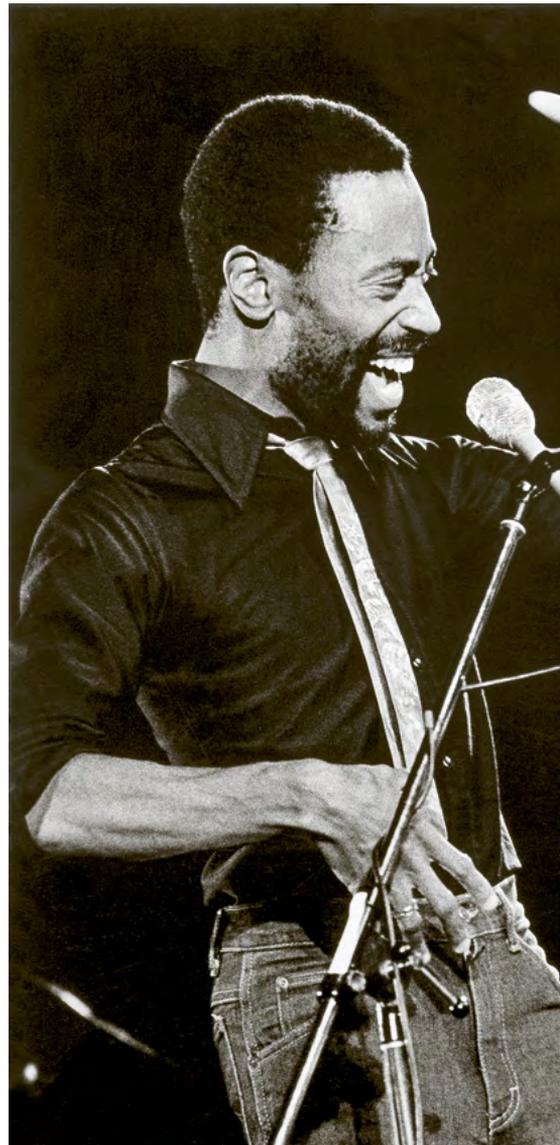
Angestachelt von diesem Erfolg schlug Berendt – gemeinsam mit dem Konzertveranstalter Ralf Schulte-Bahrenberg aus Duisburg und dem US-amerikanischen Jazzpianisten und Impresario George Wein – dem Berliner Senat vor, die Berliner Jazztage als Gesellschafter einer eigenständigen Festivalgesellschaft unabhängig von den Festwochen fortzuführen. Für die Finanzierung holten sie das Land Berlin, den Bund sowie die Rundfunk- und Fernsehanstalten von ARD und ZDF, später auch des RIAS ins Boot. Überlieferte Finanzpläne von 1970 weisen kalkulierte Kosten in Höhe von 500.000 DM aus. Ein Fünftel davon sollte aus Ticketverkäufen gedeckt werden, ein Fünftel aus dem Berliner Haushalt und drei Fünftel durch den Erwerb der Senderechte für Hörfunk und Fernsehen durch ARD, RIAS Berlin und ZDF.

Wein hatte als Chef des Newport Jazz Festival beste Kontakte zur damaligen ersten Liga des US-amerikanischen Jazz. Mit Hilfe von Berendt und Schulte-Bahrenberg wurden Tourneen in Deutschland und anderen europäischen Ländern organisiert, in deren Rahmen die Berliner Jazztage – auch um die Reisekosten auf mehrere Veranstalter\*innen verteilen zu können – meist eine Station unter vielen waren.

Berendt entwickelte zudem neue Programmideen wie „Jazz meets the World“ und Konzertkonzepte wie einen „New Violin Summit“ oder „Jazz goes Baroque“. Auch stellte Berendt für Konzerte häufig sogenannte All-Star-Besetzungen einmalig zusammen. Das war nicht immer künstlerisch tragfähig, bewies aber die Neugier und Kreativität des Festival-Chefs.

Allerdings verband Joachim-Ernst Berendt auch persönliche Interessen mit seiner Programmgestaltung. Er hatte einen Vertrag als Produzent mit dem Label MPS (Musik Produktion Schwarzwald), das regelmäßig Rundfunkmitschnitte von den Berliner Jazztagen veröffentlichte. Dafür bekam Berendt ein Produzentenhonorar und MPS musste sich außerdem an der Bezahlung der Künstler\*innen beteiligen. Zudem wurden die aus den verschiedenen Finanzierungsquellen der Berliner Jazztage erzielten Gewinne unter Berendt und Schulte-Bahrenberg aufgeteilt. Diese Praxis

Bobby McFerrin, Jazzfest Berlin 1982  
© Stiftung Anno Wilms



But my father (born in 1930) was hungry nevertheless. Hungry for jazz, hungry for the great names of this form of music. It was a hunger he shared with a not inconsiderable community of fans in the walled-in West of the city, who at that time found it very difficult and expensive to attend jazz concerts in other West German cities such as Frankfurt am Main, Cologne and Hamburg. In this unusual situation, the Berliner Jazztage became a shop window – also in a deliberate political sense – for the crazy, colourful world of jazz beyond the island city.

The first Berliner Jazztage took place in September 1964 under the auspices of the Berliner Festwochen, following the so-called “Jazz Salons” they had organised in 1959 and 1961. Joachim-Ernst Berendt, jazz editor for the public broadcaster Südwestfunk at the time, had been involved in programming these earlier concerts. As a result, the Berliner Festwochen’s then Director Nicolas Nabokov asked him to curate a jazz programme for 1964. With US stars like Miles Davis, Dave Brubeck, Roland Kirk and Coleman Hawkins, but also including Klaus Doldinger and Max Greger from Germany and Zbigniew Namysłowski from Poland, the first Berliner Jazztage were a glittering success with concerts at the Prälat in Schöneberg and the Philharmonie, which had opened just one year earlier, and achieved socio-political relevance (in both East and West Berlin!) thanks to the attendance and opening address by Martin Luther King Jr..

Spurred on by this success, Berendt – together with the concert promoter Ralf Schulte-Bahrenberg from Duisburg and the American jazz pianist and impresario George Wein – proposed to the Berlin Senate that the Berliner Jazztage should continue as the promoter of standalone

festivals, independent of the Berliner Festwochen. They drew on funding from the State of Berlin, the Federal Government and the radio and television broadcasters ARD and ZDF, and later RIAS. Budgets that survive from 1970 show estimated costs of 500,000 DM. One fifth of this was to be covered by ticket sales, one fifth by funding from Berlin and three-fifths through the sale of broadcasting rights for radio and TV to ARD, RIAS Berlin and ZDF.

As the boss of the Newport Jazz Festival, Wein had superb contacts among the highest echelons of American jazz. With help from Berendt and Schulte-Bahrenberg, tours were organised in Germany and other European countries – in order to share travel costs between numerous presenters – in which the Berliner Jazztage were usually one stop.

However, Berendt also came up with new programming ideas, such as “Jazz meets the World” and conceptual concerts that included a “Violin Summit” and “Jazz goes Baroque”. Berendt also frequently put together so-called all-star line-ups for one-off concerts. While this was not always successful artistically, it demonstrates the festival director’s curiosity and creativity.

However, Joachim-Ernst Berendt’s programming also coincided with personal interests. He had a contract as a producer with the label MPS – Musik Produktion Schwarzwald – which regularly released radio recordings from the Berliner Jazztage. For these, Berendt also received a fee as producer and MPS also had to participate in paying the artists. On top of this, profits that were generated thanks to the Berliner Jazztage’s various different sources of funding were divided between Berendt and Schulte-Bahrenberg. This practice caused increasing unease. Particularly at ARD, which demanded a say in the programming process in the form of an



stieß zunehmend auf Missfallen. Vor allem bei der ARD, die auch ein Mitspracherecht in Form eines Beirates bei der Programmgestaltung einforderte – schließlich sicherten die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten mit recht beträchtlichen Summen die finanzielle Stabilität des Festivals und hatten selbstredend auch eigene Interessen für ihre Hörfunk- und Fernsehprogramme. Dieses beratende „ARD-Gremium“ und die zunehmende Kritik an den Strukturen störten die Alleinherrschaft von Berendt. 1971 warf er schließlich das Handtuch.

Berendts Nachfolger wurde George Gruntz, der Künstlerischer Leiter von 1972 bis 1994 war, zunächst allerdings noch mit dem „Jazzpapst“ als weiterhin die Fäden spinnende „graue Eminenz“ im Hintergrund. Ralf Schulte-Bahrenberg war nach wie vor Produzent (und Geschäftspartner). 1980 waren die Fronten zwischen den beiden so verhärtet, dass die Zusammenarbeit mit einem Gerichtsprozess beendet wurde. Schulte-Bahrenberg behielt die Rechte am Namen Berliner Jazztage, sodass das Festival ab 1981 als Jazzfest Berlin und nun unter dem Dach der Berliner Festspiele fortgeführt wurde. ARD und RIAS waren als Partner weiterhin beteiligt. Ein Glück für alle, die nicht live dabei sein konnten. Also auch für mich, 20 Kilometer vom unerreichbaren Ort des Geschehens entfernt. Ich erinnere mich an (zum Teil live gesendete) TV-Konzertübertragungen vom Vienna Art Orchester oder den Lounge Lizards (1981), Alberta Hunter und Bobby McFerrin (1982), natürlich Miles Davis (1983) und anderen mehr.

So wie ich bekam unzählige Fans in beiden „Hälften“ des geteilten Landes das Jazzfest Berlin ins Wohnzimmer gesendet. Damals standen die Ü-Wagen vom SFB, NDR, WDR vor der Philharmonie und anderen Spielorten, denn das Jazzfest Berlin war auch als Veranstaltung politisch und ideologisch relevant: Seht, was wir alles vorzeigen können. Auch wenn ihr uns eingemauert habt! Den meisten Leuten vor den Bildschirmen oder Radiogeräten war das (wie mir) wahrscheinlich ziemlich egal. Es ging um die Musik!

Ende 1989 war ich seit drei Jahren beim DDR-Jugendradio DT64 unter anderem für die Jazzsendungen zuständig und hatte seit 1987 jedes Jahr einen Antrag gestellt, das Jazzfest Berlin besuchen zu dürfen. Einmal abgelehnt, zweimal abgelehnt. Der dritte Antrag (etwa im August/September 1989 gestellt) wurde völlig überraschend genehmigt. Vom 2. bis 5. November 1989 pendelte ich täglich mit dem Auto zwischen den Welten. Am 4. November war ich vormittags bei der Demo auf dem Alexanderplatz, abends in der Philharmonie bei Dianne Reeves. Ziemlich bizarr.

Den Erlebnissen, die mir mein Vater in all den Jahren von seinen regelmäßigen Festival-Besuchen geschildert hatte, konnte ich endlich eigene hinzufügen. „Ich hatte oft den Eindruck“, erzählte mir mein Vater für seine Biografie „Zwischen den Strömungen. Mein Leben mit dem Jazz“ (jazzwerkstatt, 2011), „dass die Kollegen, die ich da kennen lernte, meist hinter der Bühne in der Kantine saßen und die Anwesenheit bei einem so renommierten Jazzfestival als ganz normale Routinearbeit betrachteten. Für mich hingegen war die Begegnung mit jedem Musiker, den ich bis dahin nur vom Hörensagen oder von Schallplatten kannte und der nun vor mir in der Kantine saß, wie Coleman Hawkins oder Ben Webster, ein regelrechtes Ereignis.“

Nun saß auch ich Anfang November 1989 in dieser Kantine, dem Backstage-Bereich der Philharmonie, begegnete Musiker\*innen, Journalist\*innen (die damals noch keine Kolleg\*innen waren) und schaute auf den Bildschirm, auf dem die Konzertübertragung zu sehen war. Ich kannte niemanden, war ein Fremder. Ihno von Hasselt – jahrzehntelang Produktionsleiter des Festivals und dessen gute, treue und unbestechliche Seele sowie lebender Fundus von Anekdoten – nahm sich meiner an und stellte mich einigen Leuten vor. Unter anderem auch George Gruntz, den ich natürlich auch um ein Interview für meine „Jazz-Box“ bei DT64 bat. Gruntz fand meine Fragen zum Teil etwas keck, wie er mir nach dem Gespräch





Alberta Hunter, Jazzfest Berlin 1982 © Stiftung Anno Wilms

advisory council – after all the public broadcasters had provided substantial sums to ensure the festival's financial stability and naturally had interests of their own in programming their radio and television output. This advisory "ARD panel" and growing criticism of the festival's structure restricted Berendt's sole authority. He finally threw in the towel in 1971.

Berendt's successor in 1972 was George Gruntz. At first albeit with the "Godfather of Jazz" in the background pulling strings as an "eminence grise". George Gruntz would remain Artistic Director until 1994. Ralf Schulte-Bahrenberg stayed on as a producer (and business partner). By 1980 the battle lines between the two had hardened to such an extent that their collaboration ended with a court case. Schulte-Bahrenberg retained the rights to the name Berliner Jazztage, so the festival continued from 1981 as Jazzfest Berlin, now under the umbrella of the Berliner Festspiele. ARD and RIAS remained as partners: luckily for everyone who could not be there live. Including me, 20 km away from the unreachable scene of the action. I remember the TV concert broadcasts (some of them live) of the Vienna Art Orchestra and The Lounge Lizards (1981), Alberta Hunter and Bobby McFerrin (1982), Miles Davis (1983), of course, and many others.

Like me, countless fans in both "halves" of the divided country had Jazzfest Berlin broadcast into their living rooms. In those days the outside broadcast trucks of SFB, NDR and WDR stood outside the Philharmonie and other venues because at that time Jazzfest Berlin was also an event of political and ideological significance. Look at everything we can put on. Even if you've walled us in! Most of the people sitting in front of their screens or radio sets probably didn't really care (like me). What we cared about was the music!

By the end of 1989 I had been in charge of jazz broadcasts for the GDR youth radio programme DT64 for three years and every year since 1987 I had submitted an application to be able to visit Jazzfest Berlin. The first time it was rejected, the second time it was rejected. My third application (made around August/September 1989) was, to my complete surprise, approved. From 2 to 5 November 1989 I commuted back and forth by car between different worlds. I spent the morning of 4 November

verriet. Gemeint hatte er unter anderem jene, in der ich wissen wollte, warum bei einem Berliner Jazzfestival keine Berliner Musiker\*innen spielten. Sinngemäß habe ich die Antwort noch in Erinnerung. Man müsse, so Gruntz, die Berliner Musiker\*innen auch schützen vor dem Vergleich mit der internationalen Konkurrenz. Eine spätere Begründung (ich fragte in jedem folgenden Jahr aufs Neue danach) war, dass die Bands doch jede Woche in der Stadt spielten. Warum denn dann noch beim Jazzfest Berlin?

Die Festivalprogramme von Gruntz fand ich immer sehr spannend, entdeckungsfreudig und vielseitig. Aber seine Distanz zur Berliner Szene verstand ich nicht. 1990, ein Jahr nach dem Mauerfall, gab es zumindest im Delphi Filmpalast ein Konzert mit dem Zentralquartett und einen sogenannten „Jazzfest-Appendix“ am Montag im Ostberliner Haus der jungen Talente, dem späteren Podewil, unter anderem mit den Fun Horns. Dieser „Gruß in den Osten“ wirkte etwas halbherzig.

Seit 1989 war ich mit einer Ausnahme bei jedem Jazzfest (inzwischen Jazzfest Berlin) dabei. Ab 1992 als Jazzredakteur des ORB, Ostdeutscher Rundfunk Brandenburg. Damit gehörte auch ich formell zum „ARD-Gremium“. Der zweite „Neuzugang“ kam vom MDR aus Leipzig: Harry Nicolai. Von der Männerrunde (erst ab 1980 es gab nur ein weibliches Mitglied, Barbara Rüger vom damaligen RIAS, dem späteren DeutschlandRadio Berlin) wurden wir überwiegend freundlich, vielleicht ein wenig skeptisch begrüßt. Der Gedankenaustausch in diesem Gremium entwickelte sich im Laufe der Jahre sehr fruchtbar und freundschaftlich. Die später vom rbb in meiner Zuständigkeit als Jazzredakteur geplanten und realisierten und von vielen ARD-Programmen übernommenen vierstündigen Live-Übertragungen und die sich anschließenden sechsstündigen ARD-JazzNächte wurden im Laufe der Zeit mehr und mehr zu wirklicher Teamarbeit.

Die Personalentscheidungen für die künstlerische Leitung des Jazzfest Berlin lagen immer allein bei den jeweils amtierenden Intendanten der Berliner Festspiele: Ulrich Eckhardt (1973–2000), Joachim Sartorius (2001–2011), Thomas Oberender (2012–2021) und Matthias Pees (seit September 2022).

Nach acht Festivaljahrgängen unter Joachim-Ernst Berendt (1964–1971) und der 23-jährigen „Ära Gruntz“ (1972–1994) wechselte die künstlerische Leitung in unterschiedlich schnellen Zyklen: Auf Albert Mangelsdorff (1995–2000), Nils Landgren (2001, 2008–2011), John Corbett (2002), Peter Schulze (2003–2007), Bert Noglik (2012–2014) und Richard Williams (2015–2017) folgte zuletzt 2018 Nadin Deventer.

Alle haben eigene Handschriften bei der Programmierung des Festivals entwickelt, manche Jahrgänge wurden von Publikum und Presse bejubelt, andere weniger. Jede Festivalleitung wusste das „ARD-Gremium“ an ihrer Seite. Die Bedeutung dieser Expertise haben alle stets betont und in unterschiedlichem Umfang in ihre Programmkonzeptionen einfließen lassen.

Zum Jahreswechsel 2007/2008 holte mich die frühe Geschichte der Berliner Jazztage noch einmal ein. Die Hörfunk- und Fernsehrechte hatten ARD, ZDF und RIAS nur für eine begrenzte Zahl von Ausstrahlungen erworben. Darüber hinaus gehende Rechte gehörten ab 1965 Ralf Schulte-Bahrenberg und ab 1976 bis 1980 anteilig auch George Gruntz. Es gelang mir, Verantwortliche im rbb für die Idee zu gewinnen, die



Miles Davis, Jazzfest Berlin 1985 © Stiftung Anno Wilms



at a demo in Alexanderplatz and the evening in the Philharmonie with Dianne Reeves. Absolutely bizarre.

I could finally supplement the impressions that my father had described of his regular visits to Jazzfest over the years with some of my own. "I often had the impression," my father told me for his biography "Zwischen den Strömungen - Mein Leben mit dem Jazz" (jazzwerkstatt, 2011), "that the colleagues who I met there usually sat backstage in the canteen and regarded their presence at such a prestigious jazz festival as a perfectly normal, routine job. Whereas, for me, meeting a musician whom until then I had only known from hearsay or records and who was now sitting in front of me in the canteen - someone like Coleman Hawkins or Ben Webster - was a very special event."

Now, at the beginning of November 1989, I too was sitting in this canteen, the backstage area of the Philharmonie, meeting musicians and journalists (not my colleagues yet) and looking at the screen where the concert recording was shown. I didn't know anyone, I was a stranger. Ihno von Hasselt - the festival's production manager for decades, his kind, loyal and incorruptible life and soul and a living compendium and font of anecdotes - took me under his wing and introduced me

to some people. Among them George Gruntz, who, of course, I asked for an interview with my "Jazz-Box" on DT64. Gruntz found some of my questions rather cheeky, as he told me after our conversation. Among them he mentioned the one in which I wanted to know why there were no musicians from Berlin playing in a Berlin jazz festival. I can still remember the gist of his answer. According to Gruntz, it was necessary to protect the Berlin musicians from being compared with the international competition. A subsequent justification (I asked him again every year that followed) was that these bands played in the city every week. Why should they still play at Jazzfest Berlin?

I always found George Gruntz's festival programme very exciting, varied and full of discoveries. But I didn't understand why he kept the Berlin scene at arm's length. In 1990, a year after the wall fell, there was at least a concert with Zentralquartett at the Delphi and a so-called "Jazzfest-Appendix" on Monday in East Berlin at the "Haus der jungen Talente", which later became "Podewil", that included the Fun Horns. This "Salute to the East" seemed rather half-hearted.

With one exception, I have now attended every Jazzfest (now Jazzfest Berlin) since 1989. From 1992 as the jazz editor at ORB (East German Broadcasting Brandenburg). This also made me formally part of the "ARD Jazzfest panel". The second "new addition" came from MDR in Leipzig: Harry Nicolai. This group of men (there was only one female member, Barbara Rüger, from what was then RIAS, which later became DeutschlandRadio Berlin) gave us a predominantly friendly and possibly slightly sceptical welcome. Over the years the exchange of ideas within this panel evolved in a very fruitful and amicable fashion. The four-hour live broadcasts that I would later plan and produce in my position as Jazz Editor for rbb and were then taken up by numerous ARD broadcasters and the six-hour ARD JazzNächte that followed increasingly developed over the course of time into genuine team work.

The decision to appoint the Artistic Director of Jazzfest Berlin always lay solely with the Director of the Berliner Festspiele in post at the time: Ulrich Eckhardt (1973-2000), Joachim Sartorius (2001-2011), Thomas Oberender (2012-2021) and Matthias Pees (since 1 September 2022). After eight editions of the festival under Joachim-Ernst Berendt (1964-1971) and the 23-year-long "Gruntz Era"

Hörfunk-Senderechte für die Berliner-Jazztage-Mitschnitte von 1965 bis 1980 von Schulte-Bahrenberg und Gruntz für eine niedrige fünfstellige Summe zu erwerben. Ohne zeitliche Begrenzung. Für die gesamte ARD, Deutschlandfunk und Deutschlandfunk Kultur. Nach einigen Telefonaten und etlichen Faxnachrichten nach Duisburg und einem Telefonat nach Basel kam der Vertrag 2008 zustande.

Nicht zuletzt durch die Mitschnitte von den Berliner Jazztagen und vom Jazzfest Berlin befindet sich in den Rundfunkarchiven ein klingendes Kompendium der Jazzgeschichte. Es in den Audiotheken jederzeit zugänglich zu machen, ist ein Gebot der Stunde für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk!

Was bleibt außer den unzähligen Konzertaufzeichnungen aus 60 Jahren Berliner Jazztage / Jazzfest Berlin? Zum Beispiel Programmehefte, die bis zum Jahr 2000 hochqualifizierte Jazzlektüre boten oder die vielen Festivalplakate, von denen jene von Günther Kieser und Henning Wagenbreth zum Teil ikonischen Charakter haben. Mein WIKING-Doppeldeckerstockbus hat die Jahre nicht überlebt. Er wurde von meinen Kindern kaputt gespielt, was ich inzwischen aber verschmerzt habe.

(1972–1994) the Artistic Directorship revolved in cycles of differing speeds: Albert Mangelsdorff (1995–2000), Nils Landgren (2001, 2008–2011), John Corbett (2002), Peter Schulze (2003–2007), Bert Noglik (2012–2014), Richard Williams (2015–2017) and Nadin Deventer (since 2018).

All of them have cultivated their own signature in programming the festival: some years were cheered by press and public alike, others less so. Every festival director knew that the “ARD panel” was on their side. While everyone has always emphasised the importance of this expertise and have incorporated it to varying degrees into their programme concepts.

At the turn of the year 2007/2008 the early history of the Berliner Jazztage caught up with me again. ARD, ZDF and RIAS had only purchased the radio and TV rights for a limited number of broadcasts. Rights beyond this from 1965 onwards belonged to Ralf Schulte-Bahrenberg, with a share from 1976 to 1980 also belonging to George Gruntz. I managed to gain support from those responsible at rbb to acquire the radio broadcast rights for the Berliner Jazztage recordings from 1965 to 1980 from Schulte-Bahrenberg and Gruntz for a low 5-figure sum. For an unlimited period. For the whole of ARD, Deutschlandfunk and Deutschlandfunk Kultur. After several phone calls and a whole series of faxes to Duisburg and a phone call to Basel, the contract was agreed in 2008.

Not least thanks to the recordings from the Berliner Jazztage and from Jazzfest Berlin, the radio archives now contain a sonic compendium of jazz history. Making these accessible at any time in audio libraries is an urgent task for public radio!

What remains from 60 years of the Berliner Jazztage / Jazzfest Berlin apart from countless concert recordings? Programme booklets, for one thing, which offered highly qualified writing on jazz up until the year 2000, and the many festival posters, of which some of those designed by Günther Kieser and Henning Wagenbreth have achieved iconic status.

My WIKING double decker bus has not survived. My children played with it so much it broke, but I've managed to get over this.



Ulf Drechsel, Jazzfest Berlin 2016 © Gregor Baron

JAZZ

ARD 1

... noch mehr  
**Jazz**

ARD 1 Mediathek

ARD 1 Audiothek

ARD 1 Kultur

# Die Entwicklung der visuellen Sprache des Jazzfest Berlin anhand der Plakate

John Corbett

John Corbett ist Autor, Kurator, Produzent und ehemaliger Künstlerischer Leiter des Jazzfest Berlin. Er ist Miteigentümer von Corbett vs. Dempsey, einer Kunstgalerie und einem Plattenlabel in Chicago. Als Kritiker hat er unter anderem für DownBeat, Jazz Podium und The Wire geschrieben und zahlreiche Bücher veröffentlicht, darunter ausführliche Biografien über Sun Ra und Peter Brötzmann.

Ich saß in Hank O'Neals Büro, als ich über seine Schulter einen Originalabzug von Bernice Abbotts Porträtfoto von James Joyce erspähte. O'Neal war Labelchef von Chiaroscuro Records und zudem Besitzer der größten Sammlung von Gemälden von George Wetling, Louis Armstrongs brilliantem Schlagzeuger. In den 1940er-Jahren hatte Wetling Stuart Davis, einem großen Vertreter des amerikanischen Modernismus, Schlagzeugstunden im Tausch gegen Malunterricht gegeben. Ein Bild des Drummers wollte ich als Hauptmotiv für das Jazzfest Berlin 2002 verwenden, dessen Künstlerischer Leiter ich in jenem Jahr war.

Als Hank und ich die Details besprachen, öffnete sich der Aufzug zu seiner New Yorker Wohnung, die zugleich als sein Büro war. Ich hörte die Sekretärin sagen: „Ja, natürlich, bitte treten Sie ein, Mr. Hendricks.“ Ein großer, gutaussehender, elegant gekleideter Mann kam herein. „Jon! Was für ein Vergnügen“, sagte Hank. Wie vom Donner gerührt stand ich auf und stammelte eine Begrüßung für den großen Jazzsänger, den das Time Magazine „den James Joyce des Jive“ genannt hatte. Hendricks nahm seine Mütze ab, schüttelte meine Hand und erklärte mit samtener Stimme: „Jeder Freund von Hank ist auch mein Freund.“

Diese Begegnung kommt mir in den Sinn, wenn ich daran zurückdenke, wie ich das scharfkantige Gemälde in Rot, Weiß und Schwarz für eine Plakatkampagne gewinnen konnte. Darauf zu sehen ist ein abstrahierter Schlagzeuger, in einer Hand hält er überkreuzte



Total Music Meeting 1974. Gestaltung | Design: Peter Brötzmann © FMP-Publishing, Berlin



Berliner Jazztage 1964. Gestaltung | Design: Michel + Kieser © Berliner Festspiele



Berliner Jazztage 1968. Gestaltung | Design: Günther Kieser © Berliner Festspiele



Total Music Meeting 1980. Gestaltung | Design: Peter Brötzmann © FMP-Publishing, Berlin

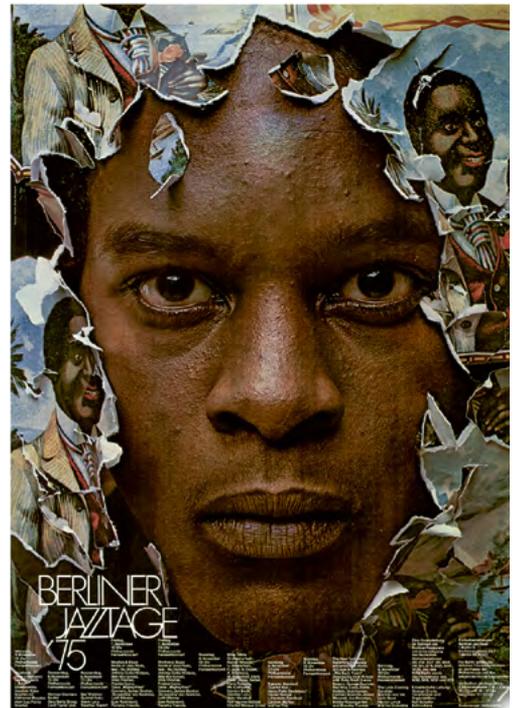
# The Evolution of Jazzfest Berlin's Visual Language in Posters

John Corbett

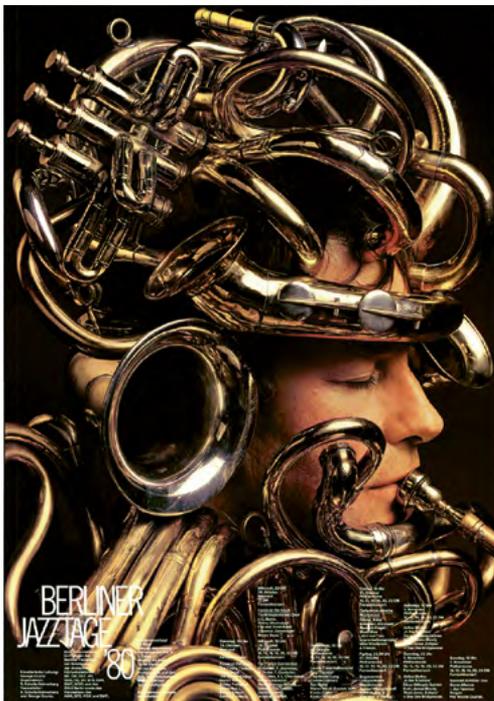
John Corbett is an author, curator, producer and former artistic director of Jazzfest Berlin. He is co-owner of Corbett vs. Dempsey, an art gallery and record label based in Chicago. As a critic he has written for DownBeat, Jazz Podium and The Wire, among others, and he has published numerous books, including extensive consideration of the musicians Sun Ra and Peter Brötzmann.

I was sitting in Hank O'Neal's office. Over Hank's shoulder I spied an original print of Bernice Abbott's photograph of James Joyce. O'Neal ran Chiaroscuro Records and was in possession of the biggest collection of paintings by George Wettling, Louis Armstrong's brilliant drummer. In the 1940s, Wettling had traded drum lessons for paintings lessons with the great American modernist Stuart Davis, and I wanted to use one of the drummer's canvases as the key image for the 2002 Jazzfest Berlin, for which I was serving as Artistic Director.

As Hank and I got down to business, the elevator to his New York live-work space opened and I heard his secretary say "Yes, absolutely, please go in Mr. Hendricks." A tall, handsome, elegantly dressed man entered. "Jon! What

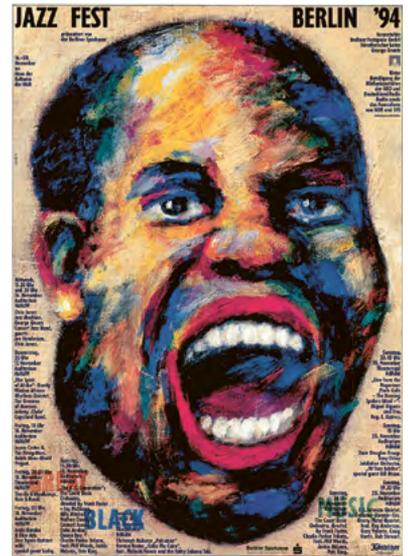


Berliner Jazztage 1975. Gestaltung | Design: Günther Kieser © Berliner Festspiele



Berliner Jazztage 1980. Gestaltung | Design: Günther Kieser © Berliner Festspiele

Drumsticks. Es schien mir perfekt geeignet, erinnert es doch einerseits vage an ein bekanntes Gemälde des deutschen Expressionisten Max Beckmann; andererseits hatte es etwas typisch Amerikanisches. Und war zudem von einem echten Jazz-Schlagzeuger gemalt. Die dargestellte Figur hatte eine starke Präsenz und brachte verschiedene Aspekte unter einen Hut. Das Gemälde ist ein Hingucker, das auch aus der Entfernung funktioniert. Zugleich war es ungewöhnlich – dieses Bild konnte kaum jemandem auf einem Flyer oder dergleichen begegnet sein. Hank half mir liebenswürdigerweise, das kleine



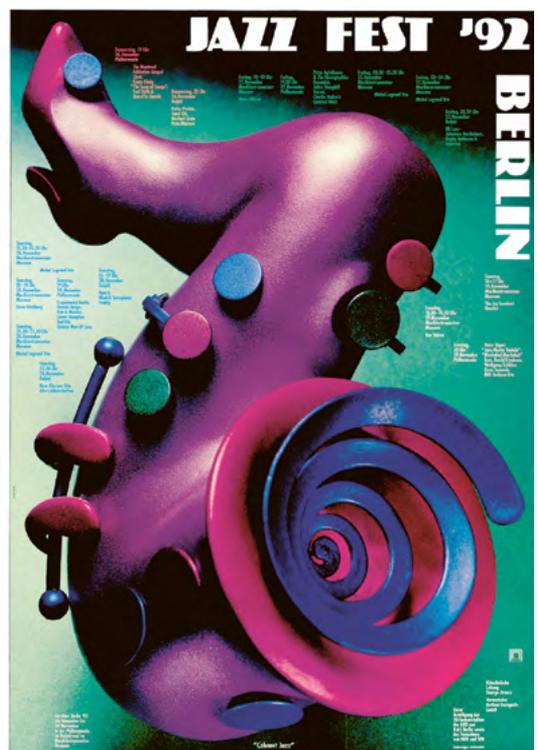
Jazzfest Berlin 1994. Gestaltung | Design: Günther Kieser © Berliner Festspiele

Kunstwerk zu verpacken, damit ich es mit nach Chicago mitnehmen, fotografieren und an das Jazzfest-Berlin-Büro schicken konnte.

Ich wollte ein wirkungsmächtiges Bild, weil ich wusste, dass es seinen Platz in einer Galerie von ikonischen Plakaten des Jazzfest Berlin einnehmen würde. Diese waren stets mehr als lediglich eine Ankündigung oder Werbung. Nicht nur stellten sie das Programm vor, sie trugen auch zu der besonderen Atmosphäre rund um das Festival bei. Die Auswahl der Bilder, ihre Ästhetik, das Layout und wie es zu entschlüsseln ist – kurzum, die Bildsprache – lieferten nicht zuletzt subtile Hinweise, wie sich die Musik erschließen und erleben ließ.

Grob zusammengefasst, gliedert sich die Plakatgeschichte des Jazzfest Berlin in vier Phasen, die jeweils mit einem\* einer Gestalter\*in oder Studio verbunden sind – mit ein paar kleinen Ausnahmen. In diesen vier Epochen spiegeln sich wiederum die jeweiligen Künstlerische Leitungen des Festivals wider. Zunächst lag die Verantwortung bei Joachim-Ernst Berendt, dem ersten Leiter – eine mächtige Persönlichkeit, die diese Aufgabe von 1964 bis 1972 ausfüllte. Die Intendanz der Musiker in den Jahren 1973 bis 2000 – zunächst George Gruntz, darauf folgend Albert Mangelsdorff – stand für Kontinuität in Sachen Plakatgestaltung. Über eine Zeitspanne von 36 Jahren (mit Ausnahme von drei Jahren) wurden diese von Günther Kieser gestaltet. Seine Arbeiten prägten die Präsentation von Jazz, Rock, Folk und Blues im Deutschland jener Zeiten – nicht nur durch Konzertplakate, sondern auch durch seine Entwürfe für Plattencover, etwa für das Label MPS Records. Bei dem war Berendt regelmäßiger Produzent. Diese Verbindung zwischen einem populären Label und dem Festival entging sicher auch nicht der Aufmerksamkeit der Fans.

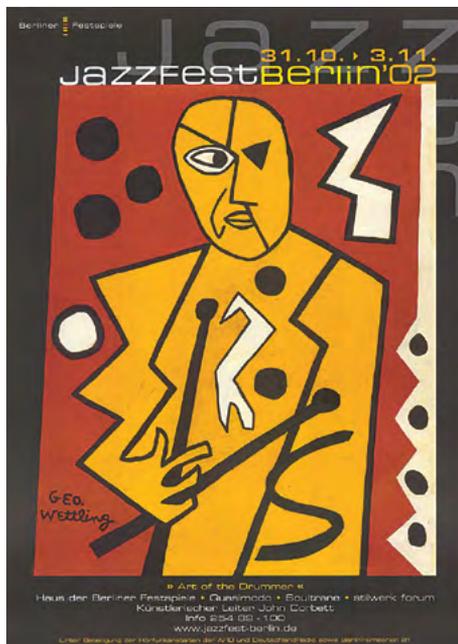
Kiesers Entwürfe für das Jazzfest Berlin waren so raffiniert wie werberisch und wurden über die Jahre immer ausgefeilter. Die Layouts kombinierten Elemente



Jazzfest Berlin 1992. Gestaltung | Design: Günther Kieser © Berliner Festspiele

a pleasure,” said Hank. Dumbstruck, I raised myself and, being introduced, stammered a salutation to the great jazz singer, who, I’ve read, was dubbed “the James Joyce of jive” by Time magazine. Hendricks doffed his cap, shook my hand, and in silken tones said, “Any friend of Hank’s is a friend of mine.”

This encounter is what I remember about scoring that promotional image, an angular painting in red, white and black depicting an abstracted drummer with sticks cocked at an angle. It felt perfect to me, vaguely echoing a well-known painting by German Expressionist Max Beckmann, but also somehow quintessentially American. And by a bona fide jazz drummer. The bold figure drew together all the elements for which I was searching – something catchy that would work at a distance, but also unusual, not anything you’re likely to have seen on a banner or flyer or pamphlet before. Hank graciously helped me pack up the little work and take it home to Chicago to be photographed and sent along to the Jazzfest Berlin offices.



Jazzfest Berlin 2002. Motiv: George Wetting, Gestaltung | Design mitte © Berliner Festspiele

I wanted a strong image because I knew it would take its place in a line-up of iconic posters for Jazzfest Berlin. These posters were more than just advertisements or announcements. They presented the programme and helped contribute to the production of a certain atmosphere around the festival, subtly suggesting something about how the music should be understood through their choice of images, their aesthetics, the way they were laid out, and their legibility – in short, by means of the visual languages they employed.

Roughly speaking, with slight deviations, the history of the Jazzfest Berlin posters breaks into a sequence of four parts, each associated with one designer or firm. These four epochs are in turn mapped onto the tenure of specific artistic directors. As with the festival itself, this begins with Joachim-Ernst Berendt, the powerful

figure who was the director from 1964 to 1972, and it continues through the directorships of musicians George Gruntz and then Albert Mangelsdorff, from 1973 to 2000. With the exception of three years, this entire 36-year span was designed by Günther Kieser. Kieser’s work created a defining look for German presentations of jazz, rock, folk, and blues in the period, through his concert posters but also his designs for LP covers, including those he did for MPS Records, of which Berendt was a co-owner and frequent producer. This link between the popular label and the festival was certainly not lost on fans.

Kieser’s designs for Jazzfest Berlin were sophisticated, commercial and polished, their slickness increasing over time. He combined elements of collage and assemblage into a layout that made space for the programme which was often printed in its entirety along one of the margins and later sometimes spread out within the space of the design. Utilizing a dominant central image, usually consisting of a single figure or instrument – or, as in 1992, a composite figure and instrument: a woman-saxophone – or occasionally oversized text, Kieser often made images by constructing and then photographing physical objects that consisted of instruments or instrument parts hybridized with other assemblage materials, including human beings. Kieser’s best-known design was a guitar-cord medusa he made for a Jimi Hendrix concert, and he cannibalized this idea



Jazzfest Berlin 2006. Gestaltung | Design:  
Henning Wagenbreth © Berliner Festspiele



Jazzfest Berlin 2009. Gestaltung | Design:  
Henning Wagenbreth © Berliner Festspiele

von Collagen mit denen der Montage – auf eine Weise, die Platz für das ganze Programm bot. Das wurde komplett an die Ränder gedruckt, in späteren Jahren ragte es bisweilen in das Design hinein. Häufig bestand das dominante Bild im Zentrum aus einer einzelnen Figur oder einem Instrument – oder, wie im Jahr 1992, aus einem Mischwesen aus Figur und Instrument: halb Frauenbein, halb Saxofon. Gelegentlich standen einfach übergroße Buchstaben im Fokus. Kieser schuf seine Bilder, indem er aus Instrumenten oder ihren Bestandteilen Objekte baute, diese fotografierte und dann mit anderen Collage-Bauteilen hybridisierte, oft Bildern von Menschen. Kiesers bekanntester Entwurf war ein medusenartiger Jimi Hendrix, um dessen Kopf sich Gitarrenkabel rankten. Diese Idee, für ein Hendrix-Konzert konzipiert, griff Kieser auch bei anderen Entwürfen auf, darunter dem Berliner-Jazztage-Poster von 1980, bei dem er die Schlangen der Medusa durch Teile von Blechblas- und Rohrblattinstrumenten ersetzte.

Es ist erhellend, Kiesers Bilder für das Jazzfest Berlin – das bis 1980 noch den Namen Berliner Jazztage trug – mit denen eines anderen Festivals zu vergleichen, dem Total Music Meeting, ausgerichtet vom Label Free Music Production. Diese Gegenveranstaltung zum Hauptfestival fand erstmals 1968 statt (als auch die von den Berliner Jazztagen eingeladenen Künstler Pharoah Sanders und Sonny Sharrock dort spontan auftraten) und sah sich dem Free Jazz, der freien Improvisation und der kreativen Musik verpflichtet. Vergleichbar mit dem Newport Rebels Festival, das Charles Mingus 1960 als Alternative zum Newport Jazz Festival ins Leben gerufen hatte, bildete es einen Gegenpol zu den Berliner Jazztagen. Der Fokus lag auf experimenteller Musik, insbesondere auf von europäischen Musiker\*innen entwickelten Spielarten. Nach Ansicht der Total-Music-Meeting-Gründer Jost Gebers, Peter Kowald und Peter Brötzmann waren ihre Perspektiven bei den Berliner Jazztagen unterrepräsentiert.

Kieser setzte für seine Plakate Techniken der Werbefotografie und des Produktdesigns seiner Zeit ein, von denen sich einige auf historische Avantgarde-Ideen wie die Dada-Collage und das surrealistische Objet trouvé bezogen oder aber auf den Mainstream der zeitgenössischen

for other posters, including the 1980 Jazzfest Berlin poster, which substituted brass and reed instrument parts for medusa's snakes.

It's useful to compare the visuals of Kieser's Jazzfest Berlin – then called Berliner Jazztage – with those of another festival, Free Music Production's Total Music Meeting. First held as a counter-event to the main festival in 1968 (attracting Berliner Jazztage performers Pharoah Sanders and Sonny Sharrock to cross over and sit in that year), Total Music Meeting was an event dedicated to free jazz, free improvisation, and creative music. Functioning like the Newport Rebels festival set up by Charles Mingus in 1960 as an alternative to the Newport Jazz Festival, Total Music Meeting was a counterpoint to the main fest that argued for the central significance of experimental music, especially those versions being forged by Europeans, whose work was seen by Total Music Meeting founders Jost Gebers and Peter Brötzmann to be underrepresented.

Where Kieser used techniques of cutting-edge commercial photography and product design in his posters, some of them referring to historical avant-gardes including Dada collage and Surrealist object-trouv e, as well as the more mainstream side of contemporary art (see, for comparison, the multiple-instrument sculptures of French artist Arman, known as "accumulations," a clear reference point in Kieser's posters), Total Music Meeting posters used imagery and design strategies associated with experimental and avant-garde art, notably Fluxus. This makes sense, as the FMP aesthetic was largely established by Brötzmann, who had studied commercial design but was also affiliated



Jazzfest Berlin 2013. Gestaltung | Design: Ta-trung, Berlin  
  Berliner Festspiele

with what was called the "expanded art" scene for a period in the mid-60s; he was an assistant on the early installations of Nam June Paik and participated in some Fluxus events.

An early Total Music Meeting poster, designed by Brötzmann, used an image of one of Paik's pianos. Unlike the crisp, glossy, color photography in Kieser's posters, its photograph is black and white, soft focus, and distressed. The font choice has a social realist connotation, as did many of Brötzmann's text designs, which might use typewriter fonts or hand-made wooden stamps. Another Total Music Meeting poster has an almost tongue-in-cheek reference to the Kieser deconstructed-instrument designs, featuring two saxophones emerging from a single base. It is, in fact, a found object sculpture of Brötzmann's from the early 1960s.

Among Kieser's designs, several (1978, 1984, 1986, 1989, 1994) have not aged well politically. These present images of musicians that allude, sometimes mildly, elsewhere more overtly, to minstrelsy and blackface. Although these condescending, racist images were not outside the norm for conventional European depictions of Black Americans in this period, especially in designs related to music, the irony of a portrait of Louis Armstrong with his mouth artificially widened (a "Satchmo," or "satchel mouth" reference), lips tinted bright red and set against pearly white teeth, floating above the AACM motto "Great Black Music,"

Kunst verwiesen. Ein offensichtlicher Bezugspunkt für Kiesers Plakate waren etwa die als „Akkumulationen“ bezeichneten Skulpturen des französischen Künstlers Arman. Derweil bedienten sich die Entwürfe des Total Music Meetings bei Bildern und Designströmungen der experimentellen Kunst und Avantgarde, darunter vor allem die Fluxus-Bewegung. Das ergab insofern Sinn, als dass die FMP-Ästhetik stark von Brötzmann geprägt war. Der hatte zuvor Werbedesign studiert und war Mitte der 1960er-Jahre zudem mit der sogenannten Expanded-Art-Szene verbunden. Er hatte Nam June Paik bei seinen frühen Installationen assistiert und an Fluxus-Veranstaltungen teilgenommen.

Ein frühes von Brötzmann entworfenes Plakat für das Total Music Meeting zeigt ein Bild von einem von Paiks Klavieren. Im Gegensatz zu den gestochen scharfen, farbigen Hochglanzfotografien auf Kiesers Plakaten ist das verwendete Foto schwarz-weiß, verschwommen und wirkt etwas abgegriffen. Die Schriftart erinnert wie viele von Brötzmanns Textentwürfen, die mit Schreibmaschinenschriften oder handgefertigten Holzstempeln arbeiteten, an den sozialen Realismus. Ein anderes Plakat für das Total Music Meeting verweist fast augenzwinkernd auf die dekonstruierten Instrumente, die Kieser für seine Entwürfe nutzte. Es zeigt zwei Saxofone, die aus einem Sockel ragen. Tatsächlich basiert das Bild auf einer *Objet-trouvé*-Skulptur von Brötzmann aus den frühen 1960er-Jahren.

Politisch betrachtet sind einige von Kiesers Entwürfen – konkret die von 1978, 1984, 1986, 1989 und 1994 – schlecht gealtert, werden die Musiker\*innen doch auf eine Weise repräsentiert, die mal dezenter, mal direkter Bezug auf Minstrel-Shows und die Praxis des Blackfacing nimmt. Obwohl solche herablassenden, rassistischen Bilder in Europa seinerzeit nicht außergewöhnlich waren, wenn es um die Darstellung Schwarzer Amerikaner\*innen ging: Wenn unter dem AACM-Motto „Great Black Music“ ein Porträt von Louis Armstrong mit künstlich weit aufgerissenem Mund (eine Anspielung auf „Satchmo“ oder „satchel mouth“), leuchtend roten Lippen und perlweißen Zähnen schwebte, entbehrte das zumindest in den Augen der Musiker\*innen wohl kaum der bösen Ironie.

Eine zweite Ära der Jazzfest Berlin-Plakate folgte direkt auf mein Wettling-Design unter der Künstlerischen Leitung von Peter Schulze (2003–2007). Die neun Plakate von Henning Wagenbreth führten einen ausdrucksstarken frischen Look ein, der mit Indie-Comics und handgemachten Schriftarten arbeitete. Der Auftrag für Wagenbreth lässt sich wohl auch als ein Kopfnicken in Richtung einer Ästhetik verstehen, die in Downtown New York zu Hause (aber auch in der europäischen Musik jener Zeit weit verbreitet) war. Zum Beispiel fand diese in den grafischen Arbeiten von Mark Beyer ein Echo, der das Cover von John Zorns Album „Spy vs. Spy“ (1989) gestaltet hatte. Diese visuell komplexen, oft wimmeligen Plakate, die ohne zentralen Fokus auskommen, verwiesen nicht mehr auf das Festivalprogramm und erwähnten auch nicht die Künstler\*innen. Stattdessen stehen sie für ein postmodernes Verständnis von Musik, bei dem Ironie oder gar Selbstironie mitschwingt.

Fünf Jahre lang übernahmen unter der Festivalleitung von Bert Noglik und Richard Williams neue Gestalter\*innen: das relativ junge Berliner Designbüro Ta-Trung, 2009 von Pierre Becker gegründet. Sein Konzept berücksichtigte die Corporate Identity der Berliner Festspiele, die das Jazzfest Berlin veranstalten: ein immer gleiches rotes Rechteck als wiederkehrendes Motiv in der Mitte jedes Plakats.



Jazzfest Berlin 2016. Gestaltung  
| Design: Ta-trung, Berlin  
© Berliner Festspiele



Jazzfest Berlin 2018 „God at the Casino“  
Gestaltung und Foto | Design and Photo:  
Eps51 © Berliner Festspiele

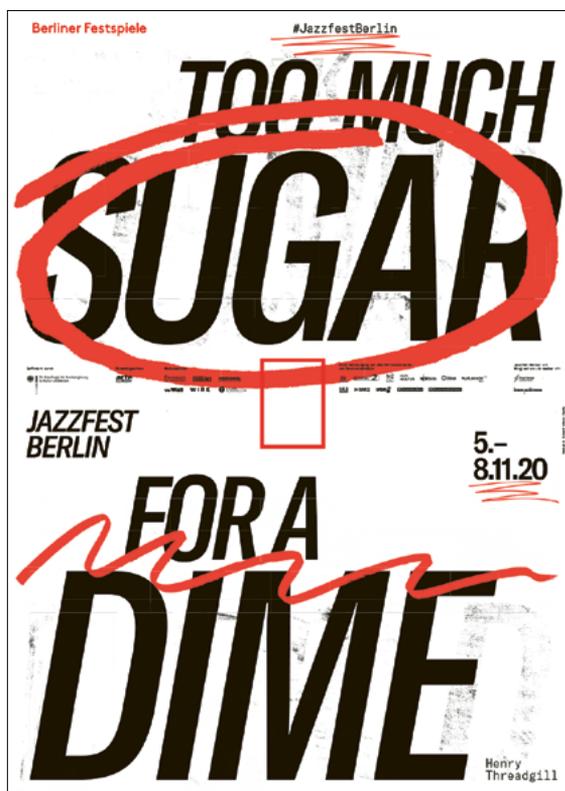
would not have gone unnoted, at least by the musicians.

The second visual regime in Jazzfest Berlin posters came right after my Wettling design, under the artistic direction of Peter Schulze (2003–2007). Henning Wagenbreth's nine posters introduced a punchy new look featuring indie comics and handmade fonts. The invitation of Wagenbreth was a nod at certain downtown New York aesthetics (which were also quite widespread in European music of the time), evoking for instance the graphic work of Mark Beyer, who made the cover to John Zorn's 1989 LP "Spy vs. Spy". Decentralized and visually complex, busy even, these posters no longer reproduced the festival programme, nor did they mention the artists, but they presented a postmodern concept about the music, suggesting that it might have an ironic element and could even make fun of itself.

For five years spanning two directors, Bert Noglik and Richard Williams, a new poster designer was deployed: the relatively young Berlin design firm Ta-Trung. Founded in 2009 by Pierre Becker, Ta-Trung's concept took into account the corporate identity of the Berliner Festspiele, which organises the Jazzfest Berlin: a recurring red rectangle as a recurring motif in the centre of each poster. Ta-Trung returned to Kieser's high-polish colour-photo-and-large-text focused designs, but with a 2000's vibe. They also reintroduced artist names to the posters. With Nadin Deventer as artistic director starting in 2018, the most recent string of posters has once again been created by a Berlin-based graphic design studio: Eps51. Focusing on creating a strong corporate visual identity for the annual event, Eps51 as the graphics agency for the Berliner Festspiele began making multiple posters for each fest, four or five per year, with graphically linked imagery.

Somewhat more general and abstract than previous poster concepts, they rely on multiple thematic phrases drawn from albums or lyrics by artists invited to the festival – for instance, Henry Threadgill's "Too Much Sugar for a Dime" or "God at the Casino" by Hermia & Ceccaldi & Darrifourcq – the primary material for each poster, with clever, digital-ly-rendered graphic interjections punctuating these phrases.

Stepping back from the discrete chapters of poster design for Berliner Jazztage and Jazzfest Berlin, we see a 60-year arc that marks phases of institutionalization and incorporation – its origins as one of the dominant jazz events in Europe (with an underground riposte from the Total Music Meeting); its self-definition as a German festival with German design concepts; its subsequent alignment with broader international festival activities – especially those in the U.S.; and its eventual integration into the cultural platform of Berliner Festspiele, where its design projections – currently under the direction of the graphic design agency 3pc – are meant to rhyme with the corpus of designs for other festivals and programme series by the Berliner Festspiele in theatre, visual art, classical music, contemporary music, and dance.



Jazzfest Berlin 2020, „Too Much Sugar for a Dime“; Gestaltung | Design: Eps 51 © Berliner Festspiele



Jazzfest Berlin 2018, „When did your hear break“;  
Gestaltung & Foto | Design & Photo: Eps51 © Berliner Festspiele

Ta-Trung kehrte zu Kiesers Hochglanzästhetik mit ihrem Fokus auf Farbfotos und großen Lettern zurück, verlieh dem allerdings die Stimmung der Nullerjahre. Darüber hinaus fanden auch die Namen der Künstler\*innen wieder ihren Weg auf die Poster. 2018, unter der künstlerischen Leitung von Nadin Deventer, übernahm mit Eps51 als Grafikagentur der Berliner Festspiele wiederum ein Berliner Studio die Gestaltung der Plakatserie. Mit dem Ziel, der alljährlichen Veranstaltung ein eindrückliches visuelles Image zu verleihen, ging Eps51 dazu über, mehrere Plakate für jedes Festivaljahr zu erstellen – vier oder fünf Bilder, die grafisch im Dialog miteinander stehen.

Etwas allgemeiner und abstrakter als frühere Plakatkonzepte stützen sie sich auf mehrere thematisch verankerte Mottos aus Alben oder Songtexten von Künstler\*innen, die zum Festival eingeladen wurden. So wurden zum Beispiel „Too Much Sugar for a Dime“ von Henry Threadgill oder „God at the Casino“ von Hermia & Ceccaldi & Darrifourcq zum Ausgangsmaterial der Plakate, wobei diese Slogans durch digitale Grafiken clever hervorgehoben werden.

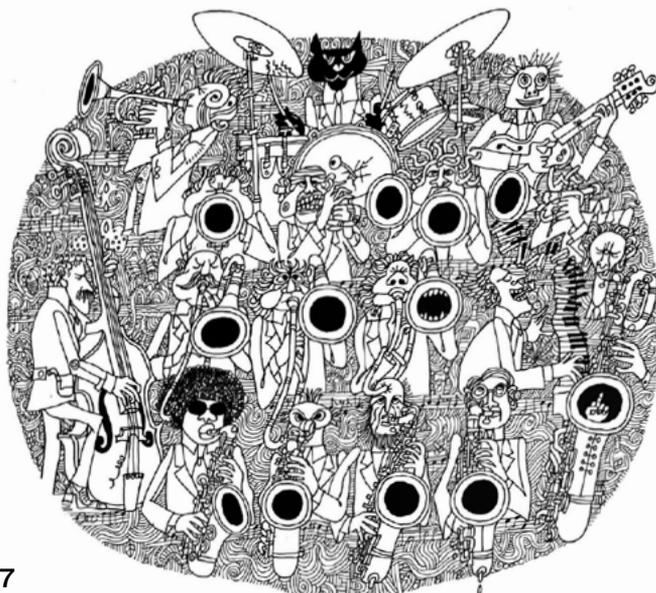
Mit zeitlichem Abstand betrachtet, sehen wir in den verschiedenen Gestaltungsphasen einen 60-jährigen Entwicklungsbogen, der nicht zuletzt auch für Phasen der Institutionalisierung und Eingliederung der Berliner Jazztage und des Jazzfest Berlin steht – von seinen Anfängen als herausragendem Jazz-Event in Europa (was zu einer Replik aus dem Underground durch das Total Music Meeting führte) und seinem Selbstverständnis als deutsches Festival mit deutschen Designkonzepten. Später dann standen die breiter aufgestellten, international verankerten Festivalaktivitäten, insbesondere in den USA, im Fokus. Und letztendlich verweist dieser Bogen auch auf die fortschreitende Einbindung in die Berliner Festspiele. Diese Kulturinstitution bildet den Kontext für Designansätze – aktuell unter der Leitung der Grafikagentur 3pc –, die darauf zielen, mit anderen Festivals und Programmreihen der Berliner Festspiele im Bereich Theater, Bildender Kunst, Klassischer Musik, Neuer Musik und Tanz in einen Dialog zu treten.

# Jazz For Cats Only

Ihno von Hasselt

Produktionsleiter | Head of Productions

Jazzfest Berlin / Berliner Festspiele 1978–2015



750 Jahre Berlin – da durfte es im Jahr 1987 von allem etwas mehr sein: Das Festival fing schon am Mittwoch (statt wie üblich am Donnerstag) an und präsentierte gleich sieben Big Bands: dem Ensemble von Illinois Jacquet folgten das Ellington Orchestra unter Mercer Ellington, das UMO Jazz Orchestra aus Finnland, das Change Of The Century Orchestra aus Philadelphia, Gil Evans und Laurent Cugny's Big Band Lumière, Bob Mintzer Big Band und – gekrönt von „His Royal Highness of Hi-De-Ho“ – Cab Calloway. Tony Munzlingers damals entstandene Karikatur „Jazz For Cats Only“ und seine Ausstellung im Foyer der Philharmonie waren die perfekte Ergänzung zum vielseitigen Mainstream-Programm jenes besonderen Jubiläumsjahres.



JAZZ FOR CATS ONLY - Tony Munzlinger Ausstellung - Neue Bilder zum Jazz - JAZZFEST BERLIN 1987

© Tony Munzlinger

Berlin's 750th anniversary: 1987 meant there could be a bit more of everything! The festival began on a Wednesday (instead of the usual Thursday), presenting seven big bands: the ensemble of Illinois Jacquet was followed by the Ellington Orchestra under Mercer Ellington, the UMO Jazz Orchestra from Finland, the Change of the Century Orchestra from Philadelphia, Gil Evans and Laurent Cugny's Big Band Lumière and Bob Mintzer's Big Band, capped off by "His Royal Highness of Hi-De-Ho", Cab Calloway. Tony Munzlinger's cartoon "Jazz For Cats Only" and his exhibition in the foyer of the Philharmonie served as the perfect complement to the multifaceted mainstream programme of that commemorative year.

# Das Jazzfest Berlin im Hörsaal: Eine akademische Erkundung

Milena Brendel, Paula Hilpert, Konstantin Scharf & Ann-Sophie Werdich



Link zu den Jazzfest Berlin Stories, gestaltet von den Studierenden und Lehrenden der beiden Seminare | Link to Jazzfest Berlin Stories, curated by the students and lecturers of the two seminars

Studierende der beiden Seminare zu „60 Jahre Jazzfest Berlin“ an der Universität der Künste Berlin und der Universität Hildesheim.

**I**m Sommersemester 2024 fanden an der Universität Hildesheim und der Universität der Künste Berlin anlässlich des 60. Jubiläums des Jazzfest Berlin zwei Seminare statt. Ausgangspunkt dafür war die Entscheidung der Festivalleitung, das Archiv des Jazzfest Berlin zu digitalisieren und zu Forschungszwecken zur Verfügung zu stellen. Diese Quellenbestände in den Seminaren unbürokratisch und pragmatisch nutzen zu können, war für die Hochschullehre ein großes Geschenk. Einen ersten Einblick in die Ergebnisse und Erkenntnisse der Seminare geben dieser Beitrag und die Statements der Studierenden und der jeweiligen Seminarleitung.

An einem Dienstagnachmittag Ende April herrscht in den Räumlichkeiten der Universität der Künste Berlin eine Atmosphäre, die gleichermaßen von Neugierde und Skepsis geprägt ist. „Wer von Ihnen war bereits beim Jazzfest?“ – Schweigen. „Und wer hat überhaupt Bezug zum Jazz?“ – etwa die Hälfte der Studierenden hebt zögerlich die Hand, während der Rest mit leicht verlegenem Blick in die Runde schaut. „Wir kommen aus der Klassik“, meldet sich eine Stimme zu Wort. So beginnt das Seminar „60 Jahre Jazzfest Berlin: Festival Studies und / als Musikwissenschaft“ von Prof. Dr. Matthias Pasdzierny, das sich dem ehrgeizigen Ziel verschrieben hat, das Jazzfest Berlin in den akademischen Diskurs zu integrieren.

Auch an der Universität Hildesheim wird das Jazzfest Berlin im Rahmen des Seminars „60 Jahre Jazzfest Berlin: Festivals als Kristallisationspunkte des Musik- und Gesellschaftslebens“ unter der Leitung von Dr. Bettina Bohle an zwei Wochenenden beleuchtet. Viele Studierende begegnen dem Festival und der Jazzmusik hier zum ersten Mal. Eine Stimme äußert: „Ich habe keine emotionalen oder professionellen Verbindungen zum Jazz und kannte das Jazzfest nicht.“

Doch wo beginnt eine solche Erkundung? Natürlich am Anfang der Geschichte: 1964, Joachim-Ernst Berendt, der Kalte Krieg. Die Seminarteilnehmenden tauchen tief in alte Programmhefte ein, sichten,



# Jazzfest Berlin in the Lecture Hall: An Academic Exploration

Milena Brendel, Paula Hilpert, Konstantin Scharf & Ann-Sophie Werdich

Chaka Khan, Jazzfest Berlin 1990  
© Stiftung Anno Wilms



Students of the two seminars on “60 Years of Jazzfest Berlin” at the Berlin University of the Arts and the University of Hildesheim.

In the Summer Semester 2024, two seminars were held at the University of Hildesheim and the University of the Arts Berlin on the occasion of the 60th anniversary of Jazzfest Berlin. Their starting point was the Festival Director’s decision to digitise the Jazzfest Berlin archive and make it available for research purposes. The ability to use these resources in these seminars in a pragmatic and unbureaucratic manner was a great boon to university teaching. An initial impression of the results and conclusions of the seminars is provided by this article and the statements given by the students and lecturers of each seminar.

On a Tuesday afternoon in the buildings of the University of the Arts Berlin an atmosphere prevailed of equal curiosity and scepticism. “Who here has already been to Jazzfest?” – Silence. “And who is into jazz?” – Roughly half the students raise their hands hesitantly, while the rest look around the room in faint embarrassment. “Our background is in classical music,” one voice says. This is how the seminar “60 Years of Jazzfest Berlin: Festival Studies and / as Musical Scholarship” by Prof. Dr. Matthias Pasdzierny, which has set itself the ambitious aim of integrating Jazzfest Berlin into academic discourse, begins.

interpretieren und analysieren. Dabei erwacht Interesse, Verwunderung und Entrüstung über inhaltliche Entscheidungen und die Verwendung bestimmter, heute zu recht problematisierter Begriffe. Warum muss Jazz immer wieder seine Rolle, sein Selbstverständnis und seine Legitimation neu aushandeln?

Die ersten Schritte in diese neue Materie sind zögerlich, doch die Energie der eingeladenen Gäste überträgt sich bald auf alle Teilnehmer\*innen. Ihre Erzählungen, Erinnerungen und Anekdoten aus der Vergangenheit schaffen eine unerwartete Nähe zum Jazzfest Berlin.

Von Beginn an dabei ist Nadin Deventer, die Künstlerische Leiterin des Jazzfest Berlin. Wie wird man zu einer solchen Position berufen? Welche Erfahrungen sind notwendig, um die richtigen Künstler\*innen auszuwählen und damit ein Zeichen zu setzen? Es entstehen Diskussionen über Machtverhältnisse, Genderrollen und Sexismus. Ebenso spannend ist die Frage, was ein Musikfestival im Zuge von Inklusion und Diversität leisten soll und muss. Ein intensiver Blick hinter die Kulissen entfaltet sich.

Vor diesem Hintergrund entstehen nun auch studentische Forschungsprojekte: Podcasts, Poster, Meta-Programmhefte, Interviews und Videoclips zu Themen wie Rassismus, Jazz und die deutsche Teilung, Genderrollen, das Jazzfest Berlin in der Pandemie und mehr. Diese Projekte reflektieren nicht nur die historische und kulturelle Relevanz des Festivals, sondern auch die gesellschaftspolitischen Dimensionen des Jazz.

Die Erkenntnis, dass selbst große, staatlich subventionierte Kulturinstitutionen wie die Berliner Festspiele und das Jazzfest Berlin sich mit kleinen, oft wechselnden Teamstrukturen in einem kompetitiven Umfeld durchsetzen müssen und die Bedingungen für Kulturschaffende insgesamt mühsam bleiben, bereitet eine gewisse Ernüchterung. Gleichzeitig wächst eine tiefe Bewunderung für das Durchhaltevermögen und die Leidenschaft, die hinter solchen Veranstaltungen stehen.

Die Erfahrung, das Jazzfest Berlin in den akademischen Diskurs zu integrieren, war für uns Studierende bereichernd und inspirierend zugleich. Ein wahres Kaleidoskop an Erkenntnissen und Einsichten offenbart sich in den vielschichtigen Zitaten, auf den folgenden Seiten. So bleibt nur noch eines zu sagen: Achtung, Jazzfest Berlin 2024 – wir kommen!



Fela Kuti & Africa 70,  
Berliner Jazztage 1978  
© Stiftung Anno Wilms



Ihno von Hasselt (Produktionsleiter | Head of Production  
1978–2015) & Nadin Deventer 2024 vor | in front of  
Universität der Künste Berlin © privat



Jazzfest Berlin was also studied at the University of Hildesheim in the seminar “60 Years of Jazzfest Berlin: Festivals as Focal Points for Musical and Social Life,” held on two weekends under the guidance of Dr. Bettina Bohle. For many of the students, this is their first encounter with the festival and with jazz music. One voice comments: “I have no emotional or professional connection to jazz and had no knowledge of Jazzfest Berlin.”

So where does such an exploration start? Where the story begins, of course: 1964, Joachim-Ernst Berendt, the Cold War. The participants in the seminar immerse themselves in old programmes, sifting through them, interpreting and analysing the material. They are intrigued, amazed and outraged about programming decisions and the use of certain terms that are now justifiably seen as problematic. Why does jazz always have to renegotiate its

role, its identity and its legitimacy? The first steps into this new material are hesitant, but the energy of the invited guests soon spreads to all the participants. Their stories, memories and anecdotes from the past create an unexpected familiarity with Jazzfest Berlin.

Nadin Deventer, Jazzfest Berlin’s Artistic Director, is present from the start. How is someone appointed to such a position? What experience is required to be able to select the right artists and make a mark? Discussions ensue about power, gender roles and sexism. Equal interest is generated by the question of what a music festival should and must achieve in terms of inclusion and diversity. An in-depth view behind the scenes unfolds.

Against this background, student research projects are launched: podcasts, posters, meta-programmes, interviews and video clips on topics such as racism, jazz and the division of Germany, gender roles, Jazzfest Berlin during the pandemic, and more. These projects reflect not only the festival’s historical and cultural relevance, but also the sociopolitical dimensions of jazz.

The realisation that even large, state-subsidised cultural institutions such as the Berliner Festspiele and Jazzfest Berlin have to prove themselves in a competitive environment with small, often changing teams and that circumstances in the cultural sector as a whole remain difficult is a sobering one. At the same time, a deep admiration grows for the endurance and the passion underlying such events.

For us students, the experience of integrating Jazzfest Berlin into academic discourse was both enriching and inspiring. A veritable kaleidoscope of discoveries and insights is revealed in the broad range of quotations on the following pages. There is one thing left to say: look out, Jazzfest Berlin 2024 – we’re coming!

# Statements der Studierenden

der Universität der Künste Berlin  
und der Universität Hildesheim

Das Jazzfest Berlin bedeutet für mich ...

...ein kulturhistorischer Ort der Berliner Geschichte  
zwischen gesellschaftlichen Strömungen und Kulturförderung.

...ein Sammel-  
punkt von lokaler  
und internationaler  
Jazzmusik  
und auch eine  
Reflexion von  
Entwicklung der  
Jazzmusik. Ein  
Festival mit langer  
Geschichte,  
die auch unsere  
Gesellschaft  
widerspiegelt.

...ein Zusammenreffen  
verschiedenster  
Künstler\*innen mit den  
unterschiedlichsten  
kulturellen Hintergründen,  
die das Genre Jazz  
verbindet.

Die Beschäftigung mit dem Jazzfest Berlin hatte für uns Studierende zur Folge, dass...

...Transparenz und Diversität bei der Festivalgestaltung und ein  
meta-kritischer Blick auf die Festivalforschung im Allgemeinen  
künftig ein absolutes Muss sind!

Ich finde es interessant, dass jetzt auch die großen Bühnen für  
unbekanntere Künstler\*innen geöffnet und auch Newcomer und die lokale  
Szene unterstützt werden. Es spielen also nicht nur Headliner,  
wie auf manchen anderen Festivals, und das Line-up ist sehr divers.

...ein Raum für Kunst und Meinungsfreiheit.  
...ein Ort der Begegnung und des Experimentierens,  
eine Bühne für Unbekanntes und auch Provokierendes.

...systemische  
Kritik an Festivals  
und eine Betrachtung  
von Gender-,  
Race- und  
Klassendiskursen  
sowie die institutionellen  
Einflüsse auf Programme  
und Künstler\*innen  
eingefordert werden.

Ich fand es sehr  
überraschend, wie  
relevant vor allem  
in den Anfängen  
dieses Festivals die  
Rolle der USA im  
Kalten Krieg war  
und wie das Festival  
auch instrumentalisiert  
wurde als Ort  
der Kulturbastion  
im Kampf gegen  
den Osten. Und wie  
viele politische und  
gesellschaftliche  
Themen auf das  
Jazzfest Berlin eingewirkt  
haben, wie sich vielleicht  
auch das Festival selbst  
als politischer Raum  
verstanden hat.

...die gesellschaftspolitischen Implikationen von Musikfestivals  
nun eine erhöhte Sensibilisierung und Differenzierung erfahren.

Ich betrachte das Jazzfest Berlin nun als ein extrem wandlungsfähiges Gebilde,  
das über Jahre hinweg Männer das Jazzfest  
berlin geprägt haben. Ich fand es  
ernüchternd, dass in der  
Vergangenheit wenig Platz für  
andere Stimmen war und  
dadurch die patriarchalen  
Strukturen der Gesellschaft  
manifestiert wurden.

„In Bezug auf die Historie ist mir aufgefallen,  
dass über Jahre hinweg Männer das Jazzfest  
berlin geprägt haben. Ich fand es  
ernüchternd, dass in der  
Vergangenheit wenig Platz für  
andere Stimmen war und  
dadurch die patriarchalen  
Strukturen der Gesellschaft  
manifestiert wurden.“

Rassismus in der  
Kulturindustrie  
kannte ich bereits,  
aber zu erfahren, wie  
er sich besonders in  
den Anfängen des  
Jazzfest Berlin geäußert  
hat, war sehr aufschlussreich  
und stellte eine wichtige  
Information dar, um  
ihn entschieden zu kritisieren.

Ich fand es sehr spannend, hinter die Kulissen zu blicken und durch Nadin Deventer so viel darüber zu lernen. Was mich sehr geprägt hat, waren die Überlegungen und Nachforschungen, die getätigt werden, um das Jazzfest Berlin so divers und inklusiv wie möglich zu machen und wie beispielsweise mit der Repräsentation von Frauen umgegangen wird. Titel von Stücken oder Alben oder Zitate auch von noch unbekannteren Künstler\*innen als „Titel-Slogan“ für die Medien- und Plakatkampagnen 2018–2020 zu wählen, fand ich sehr spannend.

# Statements of the Students

from the Berlin University of Arts  
and the University of Hildesheim



Film „Introducing:  
Jazzfest Research Lab“  
mit weiteren Statements  
von Studierenden und den  
Dozent\*innen | with further  
statements by the students  
and the docents.

For me Jazzfest Berlin means...

...a meeting of the most varied artists from the most diverse cultural backgrounds, all connected by the genre of jazz.

...a place in Berlin's cultural history between social trends and the promotion of culture.

...a space for art and free thinking.

...a place for encounters and experimentation,  
a stage for the unknown and for provocations.

I found it really exciting to look behind the scenes and to learn so much from Nadin Deventer. What made a big impression on me was the thinking and research that is done to make Jazzfest Berlin as diverse and inclusive as possible and, for example, how it deals with the representation of women. I found the inclusion of pieces, albums and quotations by still unknown artists in the choice of "title slogans" for the media and poster campaigns in 2018–2020 very exciting.

I found it very surprising how important the role of the USA in the Cold War was, particularly for the beginnings of the festival, and how the festival was also instrumentalised as a bastion of culture in the conflict with the East, as well as how over the course of time many political and social issues have affected Jazzfest Berlin and the festival may have seen itself as a political space.

For us students, engaging with Jazzfest Berlin has had the consequence that...

...we have called for systemic criticism of festivals and an examination of gender, race and class discourses as well as institutional influences on programming and artists.

...we are now more aware of the nuances of the sociopolitical implications of music festivals.

In terms of its history, I was struck by the fact that men have shaped Jazzfest Berlin for years. I found it sobering to see there was so little room for other voices in the past and that as a result, the festival manifested the patriarchal structures of society.

I find it interesting that the large stages are now open to less well-known artists and newcomers and that the local scene is also supported. Not only headliners play here, as is the case with several other festivals, and the line-up is very diverse.

...transparency and diversity in curating the festival and a meta-critical look at festival research in general are an absolute must in future!

...a gathering point for local and international jazz music and a reflection on the evolution of jazz. A festival with a long history that also mirrors our society.

I already knew that there was racism in the culture industry, but it was very revealing to see how it was expressed particularly in the beginnings of Jazzfest Berlin and this provided valuable information to form a decisive critique.

I now see Jazzfest Berlin as an extremely versatile structure that in no way simply preserves legacies of the past.

# Seminare als Brücke: Forschung und Praxis im Dialog

Bettina Bohle & Matthias Pasdzierny

Prof. Dr. Matthias Pasdzierny ist Juniorakademie-professor (tenure track) für Musikwissenschaft an der Universität der Künste Berlin sowie Leiter der Arbeitsstelle der Bernd Alois Zimmermann-Gesamt-ausgabe an der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. Seine Forschungsgebiete sind die Musikgeschichte nach 1945 (insbesondere im Nachkriegsdeutschland und der kulturelle Kalte Krieg), kritische Edition von Musik des 20. Jahr-hunderts, Musik und Migration, Geschichte und Ästhetik von Techno/EDM.

**D**er inhaltliche und methodische Fokus-punkt des Seminars war es, mit dem Jazzfest-Berlin-Archiv zu spielen. Mit den Studierenden zusammen haben wir es durchgeschüttelt und geschaut, was einer\*m dabei so entgegenfällt und was man daraus über Musik- und Jazz-geschichtsschreibung, Jazz- und Festivalfor-schung lernen kann.

Ich lasse Studierende gerne auf Quellen los. Das bestärkt sie oft richtig, Musikwissen-schaft spannend und toll zu finden und nicht nur als ein lästiges Nebenfach innerhalb ihres sowieso schon so vollgepackten Studiums zu sehen. Sie merken dann: „Wow, das ist ja total lebendig! Diese Quellen sind voller Leben, Musikgeschichte ist voller Leben. Und das hat auch unmittelbar mit mir zu tun.“

Im Seminar hatten wir dann ja auch noch wirklich lebende Quellen, nämlich eine ganze Schar von Zeitzeug\*innen für Oral-History-Gespräche. Das sind dann noch einmal ganz andere, unmittelbare Begegnungen, bei denen im Dialog immer sehr viel passiert und die in den Studierenden oft lange nachhallen.

In dieser Zeit, kurz nach dem Mauerbau 1961, war Westberlin ja wirklich das Zentrum



Sun Ra & June Tyson, Berliner Jazztage 1970  
© Stiftung Anno Wilms



Jaco Pastorius, Berliner Jazztage 1976  
© Stiftung Anno Wilms

# Seminars as a Bridge: Research and Practice in Dialogue

Bettina Bohle & Matthias Pasdzierny

Prof. Dr. Matthias Pasdzierny is a junior academy professor for musicology at Berlin University of the Arts (tenure track) and head of the Bernd Alois Zimmermann Complete Edition at the Berlin-Brandenburg Academy of Sciences and Humanities. His main research topics are: history of music after 1945 (especially Post-War Germany and Cultural Cold War), critical edition of 20th century music, Techno/EDM aesthetics and history.

**T**he seminar focussed, both thematically and methodologically, on playing with the Jazzfest Berlin archive. Together with the students we shook it up and looked to see what came out and what we could learn from it about writing the history of music and jazz and about research into jazz and festivals.

I like letting students loose on sources. It often encourages them to find music history exciting and fun and not to see it as just an annoying subsidiary subject in their already busy curriculum. Then they can see: “Wow, this is totally alive! These sources are full of life, music history is full of life. And it has something to do directly with me.”

In the seminar, we also had some truly living sources, a whole host of eye-witnesses for oral history conversations. These are very different, immediate encounters where a great deal always happens in dialogue and they often resonate with the students for a long time.

Shortly after the wall was built in 1961, West Berlin really was at the centre of the cultural Cold War. There is such wonderful source material about this, for example, looking at Louis Armstrong’s press conference in East Berlin in 1965 made the students’ jaws drop when they saw just how politically loaded jazz was at that time.

Particularly when today’s students, with their own perspective that is so attuned to identity politics, see how the theme of jazz was treated and instrumentalised then, how political it was, initially there is great potential for irritation, which can subsequently be the subject of a productive discussion. What can I learn about music history and music culture by looking at festivals that I don’t otherwise understand? And looking the other way around: what can I contribute as a musicologist to make festivals better understood?

des kulturellen Kalten Krieges. Dazu gibt es auch einfach so tolles Quellmaterial, zum Beispiel, wenn man sich die Pressekonferenz von Louis Armstrong in Ostberlin 1965 anguckt. Den Studierenden ist im Seminar die Kinnlade runtergeklappt, als sie gesehen haben, wie politisch aufgeladen Jazz in dieser Zeit war.

Gerade wenn heutige Studierende mit ihrem identitätspolitisch stark sensibilisierten Blick sehen, wie das Thema Jazz damals behandelt und instrumentalisiert wurde, wie politisch es war, dann entsteht daraus erstmal ein sehr großes Irritationspotential, das man anschließend produktiv diskutieren kann. Was kann ich mit Blick auf Festivals über Musikgeschichte und Musikkultur lernen, was ich sonst vielleicht nicht verstehen würde? Und umgekehrt: Was kann ich als Musikwissenschaftler\*in dazu beitragen, um Festivals besser zu verstehen?

Wie bringe ich Quellen wie die vielen Rundfunk- und Fernsehmitschnitte des Jazzfest Berlin zum Sprechen? Welche Inszenierungsstrategien des Fernsehens und Rundfunks liegen da noch drüber? Wie kann ich Publikumsreaktionen sinnvoll auswerten, was ist mit den aus heutiger Sicht irritierend wirkenden Ansagen? Was erzählen mir Outfits, Frisuren, Bewegungen der Leute auf der Bühne und im Publikum? Und wie hängt das alles dann wieder mit den gespielten Repertoires und Stilistiken zusammen? In der Jazzforschung und -geschichtsschreibung hat man es ja oft eher mit einer verbalisierten und entsprechend bebilderten Ahnen- und Heroengalerie zu tun: „Das erste Jazzfest der Geschichte war Paris, dann kam Newport, dann Berlin, und es gab immer eine geniale Lenkungs- und Leitungsfigur à la Joachim-Ernst Berendt, die das visionär initiiert und aufgebaut hat.“

Dieses Narrativ auch mal aufzubohren, kritisch zu reflektieren und über alternative Formen von Jazz(-Festival-) Geschichtsschreibung nachzudenken, war ein weiterer Hauptstrang des Seminars.



Dr. Bettina Bohle ist Direktorin des Jazzinstituts Darmstadt. Sie arbeitete mehrere Jahre als wissenschaftliche Mitarbeiterin und PostDoc im Bereich Antike Philosophie und Literaturtheorie. In den letzten Jahren konzentrierte sie sich in ihrer wissenschaftlichen Tätigkeit verstärkt auf Kunsttheorie und Jazzforschung, u. a. auch im Rahmen verschiedener Lehraufträge. Bis Februar 2024 leitete sie das Projekt für ein Zentrum für Jazz und Improvisierte Musik in Berlin. Seit 2019 ist sie Sprecherin der Bundeskonferenz Jazz und war an der Erstellung des Berichts zur Situation des Jazz in Deutschland 2024 beteiligt.

Ich habe mich viel mit dem Thema Genre und Institutionen beschäftigt. Festivals als Institutionen, die einerseits das musikalische Geschehen aufgreifen und zeigen, aber auch immer mitformen, haben mich sehr interessiert. Mit Joachim-Ernst Berendt gibt es eine ganz klare personel-

How can I make sources like the many radio and TV recordings of Jazzfest Berlin speak? What TV and radio production strategies have been superimposed on them? How can I make a reasonable evaluation of the audience's reactions? What about the announcements that are irritating from a contemporary viewpoint? What do the outfits, haircuts and movements of the people on stage and in the audience tell me? And how does that all then fit together with the repertoires and styles that are performed? In jazz research and history writing one often encounters a verbalised and correspondingly illustrated gallery of ancestors and heroes: "The first jazz festival in history was Paris, then came Newport, then Berlin, and there was always the figure of a genius guide and leader like Joachim-Ernst Berendt, the visionary who had initiated and established it."

Drilling down into that narrative, questioning it critically and thinking about alternative ways of writing jazz (festival) history, was another of the seminar's main strands.



Dizzy Gillespie, Berliner Jazztage 1980 © Stiftung Anno Wilms



Joachim Kühn, Berliner Jazztage 1975 © Stiftung Anno Wilms

Dr. Bettina Bohle is director of Jazzinstitut Darmstadt. For several years, she worked as scientific assistant and PostDoc in the area of ancient philosophy and literature theory. In the last years, she has focused her activity on aesthetics and jazz research, among other things, in the context of several teaching assignments. Until February 2024, she was the project manager for a centre for jazz and improvised music in Berlin. Since 2019, she has been one of the speakers of Bundeskonferenz Jazz and was involved in the preparation of the Report on the Situation of Jazz in Germany.

I have spent a great deal of time studying the topic of genre and institutions. I am very interested in festivals as institutions that on one hand pick up on and present musical events, but also always help to shape them. With Joachim-Ernst Berendt there was a clear overlap of personnel between Jazzfest Berlin and the Jazzinstitut Darmstadt. Nadin Deventer

le Überschneidung zwischen dem Jazzfest Berlin und dem Jazzinstitut Darmstadt. Nadin Deventer hatte die Idee, dass es über mich als Leiterin zu den Archivbeständen von Joachim Ernst-Berendt im Jazzinstitut Darmstadt einen guten Zugang geben könnte.

Für mich war da also erst mal die Frage: Wie können wir die Archivbestände aus dem Jazzinstitut Darmstadt fürs Jazzfest Berlin erschließen? Ich empfand es als eine bereichernde Erfahrung in meiner Anfangszeit am Jazzinstitut Darmstadt, da es die Frage „Wie archiviert man Musik?“ für mich noch mal neu aufgeworfen hat. Besonders im Jazz, wo der Anteil an Improvisation so bedeutend ist, stellt sich diese Frage. Auch die Ursprünge des Jazz in der Schwarzen Kultur und seine komplexe Beziehung zu Deutschland spielen eine wichtige Rolle, die nicht leicht zu erfassen ist. Bewahren, ja, auf jeden Fall. Aber ebenso wichtig ist die Frage: Wie hält man es lebendig? „Wie archiviert man (diese) Musik?“ Ich habe im Seminar gemerkt: Da ist wenig Vorwissen, sowohl in Bezug aufs Jazzfest Berlin als auch überhaupt in Bezug auf Jazz und Jazzgeschichte.

An der Universität Hildesheim gibt es eine sehr starke Verzahnung von Theorie und Praxis. Deswegen habe ich die Studierenden gleich beim ersten Termin ihr eigenes Jazzfestival entwickeln lassen. Sie sollten sich Gedanken machen dazu: Wo lassen sie das stattfinden? Wen wollen sie ansprechen? Was gibt es für Formate? Wer könnte da auftreten? Sie mussten auch ein eigenes Vorwort für ein fiktives Programmheft schreiben. Dann sind wir in die Geschichte eingestiegen und haben uns mit den Vorworten aller Künstlerischen Leitungen des Jazzfest Berlin beschäftigt, also die jeweiligen Mission Statements für deren künstlerische Vision. Beim zweiten Blockseminar-Termin haben wir uns mit der Gegenwart beschäftigt und bekamen Besuch von Nadin Deventer, was die Studierenden sehr beeindruckend fanden.

# berliner 1964 jazz tage

Jazz in der  
Berliner  
Philharmonie

Im Rahmen  
der Berliner  
Festwochen  
1964

Veranstaltet von  
Ralf Schulte-Bahrenberg  
im Auftrage  
der Berliner Festwochen

Künstlerische Leitung:  
Joachim E. Berendt  
Co-producer:  
George Wein



Berliner Jazztage 1964, Programmbuchtitelseite

had the idea that I as the director could provide good access to Joachim Ernst-Berendt's archives at the Jazzinstitut Darmstadt.

So for me the first question was: how can we make the contents of the archive at Jazzinstitut Darmstadt available to Jazzfest Berlin? I found it a valuable enrichment during my early days at the Jazzinstitut Darmstadt, as it made me reconsider the question: "How do you archive music?" This is particularly relevant in jazz, where improvisation plays such a significant role. Additionally, the origins of jazz in Black culture and its complex relationship to Germany are crucial aspects that aren't easy to address. Preservation, yes, absolutely. But just as important is the question: How do we keep it alive? Especially in jazz, where there is a very large element of improvisation, the social context – jazz as Black history and how it is now practised in Germany – is very important, the question of is not so simple. We should definitely preserve it. But at the same time: how do we keep it alive? "How do we archive (this) music?" In the seminar I noticed: there is little prior knowledge, neither in relation to Jazzfest Berlin, nor in relation to jazz and jazz history in general.

At the University of Hildesheim, theory and practice are firmly integrated. So at the very first meeting I made the students devise their own jazz festival. They had to think about: Where would they have it take place? Who did they want to appeal to? What formats would they use? Who could perform there? They also had to write their own foreword for a fictional programme booklet. Then we plunged into the festival's history and studied the forewords of all Jazzfest Berlin's artistic directors, the mission statements they each wrote for their artistic vision. In the second block of the seminar we then studied the present and had a visit from Nadin Deventer, which made a great impression on the students.

# Jazzfest Berlin und das AACM, 1973–2023

George E. Lewis

George Lewis, Professor für Musik an der Columbia University, ist Komponist, Musikwissenschaftler und Posaunist. Er ist Mitglied der Association for the Advancement of Creative Musicians, Fellow der American Academy of Arts and Sciences und der American Academy of Arts and Letters, und Corresponding Fellow der British Academy sowie Mitglied der Akademie der Künste Berlin.

In den Jahren zwischen 1976 und 2015 bin ich mehrfach beim Jazzfest Berlin aufgetreten. Bei der Lektüre der umfangreich archivierten Programmhefte wurde mir klar, dass sich darin auch eine Auseinandersetzung mit meinem persönlichen Verhältnis zur deutschen Musikkultur spiegelt. Das nahm 1976 mit dem Internationalen New Jazz Festival in Moers seinen Anfang. Dort trat ich mit Anthony Braxton auf, der zur ersten Generation der Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) gehörte.<sup>1</sup>

Teile meines Buches „A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music“ (2008) widmen sich den dauerhaften Verbindungen zwischen der AACM und Europa.<sup>2</sup> In diesem Text (der viel zu kurz ist, um allen Verbindungen zwischen dem Jazzfest Berlin und AACM-Künstler\*innen nachzugehen) soll es um AACM-Komponist\*innen und -Interpret\*innen gehen, die in den Programmheften und nach außen kolportierten Narrativen Erwähnung finden – mit der Absicht, die zentralen Aspekte ihrer Rezeption im Kontext der experimentellen Musik zu beleuchten.

Bereits im Jahr 1969 hatten Musiker der AACM in Europa Bekanntheit erreicht. Offen bleibt, warum ein erster Auftritt bei den Berliner Jazztagen trotzdem erst relativ spät stattfinden sollte. So entschied ich mich für eine genauere Betrachtung der ersten hinreichend dokumentierten Zusammenarbeit von Mitgliedern der AACM und ihren experimentell orientierten Musikerkolleg\*innen aus Europa: auf dem „Free Jazz Treffen“ in Baden-Baden im Jahr 1969, das von Joachim-Ernst Berendt, dem künstlerischen Leiter der Berliner Jazztage und Europas prominentestem Jazzkurator, -autor und -produzenten, organisiert wurde. Die AACM-Mitglieder Steve McCall und drei Mitglieder des Art Ensemble of Chicago – Lester Bowie, Joseph Jarman und Roscoe Mitchell – trafen dort auf den Pianisten Dave Burrell und 16 europäische Musiker\*innen, darunter Albert Mangelsdorff, Eje Thelin, Alan Skidmore, Heinz Sauer, Gerd Dudek, John Surman, Willem Breuker, Terje Rypdal, Leo Cuypers, Tony Oxley und Karin Krog.

Bei diesem Treffen verstand man musikalische Improvisation als Raum für interkulturellen Austausch. Doch vermutlich war Berendt überrascht von der „riesigen ästhetischen, methodologischen, sozialen, kulturellen und klanglichen Kluft zwischen den beiden Avantgarden“<sup>3</sup>, die er vorfand. Ein Rezensent behauptete, die Musiker aus Chicago

<sup>1</sup> Das derzeitige Team des Jazzfest Berlin, unter der Künstlerischen Leiterin Nadin Deventer, hat eine Liste meiner Auftritte beim Jazzfest zusammengestellt: Anthony Braxton Quartet + Anthony Braxton / Gruppe Neue Musik Berlin (1976); Duck and Cover (1983); Globe Unity Orchestra (1986); George Lewis and the Now Orchestra (2002); 40 Jahre Globe Unity Orchestra (2006) und Splitter Orchester (2015).

<sup>2</sup> Siehe: George E. Lewis, „A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music“, Chicago: University of Chicago Press, 2008.

<sup>3</sup> George E. Lewis, „Gittin' to Know Y'all: Improvised Music, Interculturalism and the Racial Imagination“, *Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation*, Ausg. 1, Nr. 1, 2004, <https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/article/view/6>.

# Jazzfest Berlin and the AACM, 1973–2023

George E. Lewis

George Lewis, Professor of Music at Columbia University, is a composer, musicologist and trombonist. He is a member of the Association for the Advancement of Creative Musicians, a Fellow of the American Academy of Arts and Sciences and the American Academy of Arts and Letters, and a Corresponding Fellow of the British Academy, as well as a member of the Akademie der Künste Berlin.



George E. Lewis, Berliner Jazztage  
1976 © Stiftung Anno Wilms

„sonderten sich ab, bildeten eine Clique [...] [die] den sonst so erfrischend familiären Charakter, der diese Treffen auszeichnet, etwas störte [...]. Das Schwarz-Weiß Problem breitete sich wie ein Schatten über das Geschehen.“<sup>4</sup> Wenn den AACM-Musikern das partielle Scheitern der von Berendt kuratierten Veranstaltung angelastet wurde, erklärt das vielleicht, warum keine AACM-Musiker\*innen zu den Berliner Jazztagen eingeladen wurden, bis der Schweizer Komponist, Pianist und Bandleader George Gruntz im Jahr 1973 die künstlerische Leitung von Berendt übernahm und das Muhal Richard Abrams Sextet nach Berlin kam.<sup>5</sup>

Im Programmbuch von 1973 zeigte man sich skeptisch gegenüber Abrams' Behauptung, dass „die Ära des Individuums vorbei ist“. Der Verfasser mahnte: „Bei einem Satz wie dem letzten pflegen Bürger zu erschrecken. Sie wittern ‚Gleichmacherei‘ und fürchten um Freiheit – als wäre ihre Freiheit nicht einzig die Freiheit zur Ungleichmacherei.“<sup>6</sup> Im Schatten der Berliner Mauer war eine derartige Bezugnahme auf einen erzwungenen Kollektivismus vielleicht nachvollziehbar.

1976 stand das AACM mit Auftritten von Kalaparusha Maurice McIntyre und dem Art Ensemble of Chicago selbst im Mittelpunkt. Anthony Braxton trat in einer Quartettformation sowie mit der Gruppe Neue Musik Berlin auf. Für sie hatte er ein doppeltes Kammerkonzert geschrieben, bei dem er und ich als Solisten auftraten.<sup>7</sup> Sowohl das Art Ensemble als auch das AACM wurden als „eine Selbsterfahrungs- und Selbstbewahrungsguppe sensibler schwarzer Free-Musiker in einer Ghetto-Situation“<sup>8</sup> vorgestellt. Braxtons Schaffen wurde jedoch in einen ganz anderen Kontext gesetzt:

Seit den „Third Stream“-Anbiederungen des Jazz in den 1950er-Jahren sind die sinfonischen Eskapaden von Jazzmusiker\*innen eigentlich immer daneben gegangen – nicht zuletzt deshalb, weil sie in ihrem forcierten Bemühen um Salonfähigkeit eine E-Musik anvisierten, die spätestens seit Schönberg mit der aktuellen lebendigen Entwicklung nichts mehr zu tun hatte (das seit einigen Jahren grassierende „Third Stream“-Revival leidet unter der gleichen rückwärtsgewandten „eskapistischen“ Fehlorientierung).<sup>9</sup>

Dies steht im Widerspruch zu dem im Programmheft abgedruckten Plädoyer von Braxton, wir sollten „endlich wegkommen von der beschränkten Bedeutung von Begriffen, aufhören zu sagen, ‚dieser Mann ist Jazzmusiker und Jazz funktioniert so und muß auf eine ganz bestimmte Weise gespielt werden.“<sup>10</sup> Der Kommentar über Braxton zeugt tatsächlich von einer ungesunden Besessenheit mit den Verbindungen zwischen Genres, Zugehörigkeiten und Race, die in der Musik immer noch vorherrscht. So wird etwa die Möglichkeit ausgeblendet, dass Braxton Teil der Jazztradition und darüber hinaus auch einer Tradition klassischer afrodiasporischer Komposition stehen mag, von der dieser Autor möglicherweise gar nichts weiß. Komponist\*innen wie Alvin Singleton, Olly Wilson und Dorothy Rudd Moore, die zu dieser Zeit mit zeitgenössischer klassischer Musik arbeiteten, werden in Europa immer noch selten aufgeführt, wie auch dem Vorwort des 2023 erschienenen Bandes „Composing While Black“, herausgegeben von Harald Kisiedu und mir, zu entnehmen ist: „Klassische und experimentelle Komponist\*innen der Afrodiaspora aus der Zeit nach 1950 [haben] nur wenig Beachtung gefunden und werden in der Musikwissenschaft nach wie vor kaum erörtert [...]. Das weitgehende Fehlen eines wissenschaftlichen Diskurses zu diesen Komponist\*innen ist wohl eines der gravierendsten Versäumnisse der Musikgeschichtsschreibung und erstreckt sich auch auf die Bereiche der Programmgestaltung und der journalistischen Recherche.“<sup>11</sup> Wenn dies noch im Jahr 2023 der Fall war, kann man sich vorstellen, dass es 50 Jahre früher kaum anschlussfähige Zusammenhänge für die Rezeption von Braxtons Musik gab.

Im Jahr 1979 trat Braxton erneut bei den Berliner Jazztagen auf, und bei der Gelegenheit hieß es: „Das ist schon kein Abenteuer mehr, das ist

<sup>4</sup> Zitiert nach: Lewis, „Gittin' to Know Y'all.“ Studio recording was released under the name of Lester Bowie, "Gittin' to know y'all: The Baden-Baden Free Jazz Orchestra" (1970), zu hören hier: <https://open.spotify.com/track/59m8ntHih7CC-3f5la5Uefv>.

<sup>5</sup> Ein Video des Auftritts des Muhal Richard Abrams Sextet ist hier zu sehen: <https://www.youtube.com/watch?v=iTekkFwKng8>.

<sup>6</sup> Berliner Jazztage 1973, Programmbuch

<sup>7</sup> Beide Konzerte von Braxton können auf seinem Album „The Montreux/Berlin Concerts“ angehört werden, <https://open.spotify.com/album/1kPp7AOikyDNfeTct74vBG>. Ein Video der Art-Ensemble-Performance ist hier zu sehen: <https://www.youtube.com/watch?v=BXDhrU5yOYk>.

<sup>8</sup> Berliner Jazztage 1976, Programmbuch

<sup>9</sup> Ebd.

<sup>10</sup> Ebd.

<sup>11</sup> Harald Kisiedu und George E. Lewis (Hrsg.), „Composing While Black. Afrodiasporic New Music Today / Afrodiasporische Neue Musik Heute“, Hofheim: Wolke-Verlag, 2023, S. 8. Natürlich geht dieses Problem über die Afroamerikaner\*innen hinaus und betrifft die gesamte afrodiasporische Welt.



Anthony Braxton während der Sonic Genome Aufführung im Gropiusbau, Jazzfest Berlin 2019 | Anthony Braxton performing Sonic Genome at Gropiusbau, Jazzfest Berlin 2019 © Berliner Festspiele, Foto | Photo by: Adam Janisch

I've performed in various Jazzfest Berlin concerts between 1976 and 2015, and in reading Jazzfest Berlin's voluminous archive of concert programmes, I realised that I was also confronting my own history with German musical culture, which began at the 1976 Moers Festival of New Jazz, where I performed with Anthony Braxton, a first-generation member of the Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM).<sup>1</sup> Sections of my 2008 book, "A Power Stronger Than Itself: The AACM and American Experimental Music", discuss the abiding connections between the AACM

and Europe.<sup>2</sup> This essay (far too short to trace the full Jazzfest Berlin's involvement with AACM artists) reads accounts of AACM composer-performers in Jazzfest Berlin programme books and narratives to look at critical questions of reception in experimental music.

AACM musicians became prominent in Europe as early as 1969, but it is unclear why their first appearance at Berliner Jazztage was relatively late in coming. I decided to take another look at the first extensively documented collaboration between members of the AACM and their European experimentalist counterparts: the 1969 "Free Jazz Treffen" in Baden-Baden, organized by Joachim-Ernst Berendt, founding artistic director of Berliner Jazztage and Europe's most prominent jazz curator and producer. AACM members Steve McCall and three members of the Art Ensemble of Chicago, Lester Bowie, Joseph Jarman and Roscoe Mitchell, came together with the pianist Dave Burrell and 16 European musicians, including Albert Mangelsdorff, Eje Thelin, Alan Skidmore, Heinz Sauer, Gerd Dudek, John Surman, Willem Breuker, Terje Rypdal, Leo Cuypers, Tony Oxley and Karin Krog.

The "Free Jazz Treffen" framed musical improvisation as a site for intercultural understanding, but I don't think Berendt expected to find "a vast aesthetic, methodological, social, cultural, and sonic gulf separating the two avant-gardes."<sup>3</sup> One reviewer claimed that the Chicagoans "separated themselves, formed a clique [...] and somewhat disturbed the otherwise so refreshingly familial character that characterizes these meetings [...] The black/white problem spread like a shadow over the event."<sup>4</sup> If the AACM musicians were to be blamed for the partial failure of Berendt's curated event, that could account for the fact that no AACM musicians were invited to Berliner Jazztage until Swiss composer, pianist and bandleader George Gruntz replaced Berendt as artistic director in 1973, and the Muhal Richard Abrams Sextet came to Berlin.<sup>5</sup>

<sup>1</sup> The current Jazzfest Berlin team, headed by Artistic Director Nadin Deventer, created a list of my appearances at Jazzfest Berlin: Anthony Braxton Quartet + Anthony Braxton/Gruppe Neue Musik Berlin (1976); Duck and Cover (1983); Globe Unity Orchestra (1986); George Lewis and the Now Orchestra (2002); 40 Jahre Globe Unity Orchestra (2006) and Splitter Orchester (2015).

<sup>2</sup> See: George E. Lewis, "A Power Stronger Than Itself. The AACM and American Experimental Music", Chicago: University of Chicago Press, 2008.

<sup>3</sup> George E. Lewis, "Gittin' to Know Y'all: Improvised Music, Interculturalism and the Racial Imagination," Critical Studies in Improvisation / Études critiques en improvisation, Vol. 1, No. 1, 2004, <https://www.criticalimprov.com/index.php/csieci/article/view/6>.

<sup>4</sup> Quoted in Lewis, "Gittin' to Know Y'all." A studio recording was released under the name of Lester Bowie, "Gittin' to know y'all: The Baden-Baden Free Jazz Orchestra", 1970, available at <https://open.spotify.com/track/59m8ntHih7CC-3f5la5Uefv>.

<sup>5</sup> A video of the Sextet's performance is available at <https://www.youtube.com/watch?v=ITekkFwKng8>.

eine veritable Liebesaffaire.“<sup>12</sup> Doch mit dem nachfolgenden Hinweis fand die Schmeichelei schon wieder ein Ende: „Er ist ein großer Improvisator, gewiß, aber wahrscheinlich ist er ein noch größerer Komponist – im Sinne eines spontanen Komponierens.“<sup>13</sup> Zu diesem Zeitpunkt hatte Braxton über 200 Werke erschaffen, darunter eine zweistündige Komposition für vier Orchester.<sup>14</sup> Aktuell wird Braxtons Musik für klassische Formationen trotz seines sehr hohen Bekanntheitsgrades wie die der meisten afrodiassporischen Komponisten in Europa nach wie vor selten aufgeführt.

„Chicago“ taucht immer wieder als Thema in den Festivalprogrammen auf, so auch 1991, zwei Jahre nach dem Fall der Berliner Mauer, als das Muhal Richard Abrams Orchestra, das Art Ensemble of Chicago, Lester Bowie's Brass Fantasy und Edward Wilkersons 8 Bold Souls zum Jazzfest Berlin kamen. Bert Noglik erklärte in seiner Beschreibung des Art Ensemble, dass das AACM eine Strahlkraft habe, die „[man] in fast jedem Leitfaden der Jazzgeschichte nachlesen kann. [...] Kaum je gab es so viele Innovatoren, die von ein und derselben lokalen Basis ausgingen.“<sup>15</sup> Noglik wies darauf hin, dass Abrams für das Kronos String Quartet und das Chicago Symphony Orchestra komponiert habe und dass diese Werke wie auch die vieler anderer afrodiassporischer Komponist\*innen klassischer Musik in Europa noch nicht zu erleben waren. Trotzdem betrachtet Noglik diese Vermischung von Arbeitsfeldern als etwas Positives und nicht mit der Ambivalenz der 1970er-Jahre.

Der\*die intermedial arbeitende Künstler\*in Matana Roberts war 2016 erst die zweite Frau\* aus den Reihen des AACM, die ihre\* Musik beim Jazzfest Berlin vorstellte. Die erste war Amina Claudine Myers im Jahr 2005. Bis dahin waren die Ensembles aus dem AACM-Kontext beim Jazzfest Berlin ausschließlich männlich besetzt, obwohl es an Frauen nicht mangelte, die man nach Berlin hätte holen können. 1991 gründete sich mit Samana, zu dem neben der Sitar-Spielerin und Bassistin Shanta Nurullah und der Multiinstrumentalistin Maia auch die Flötistin Nicole Mitchell gehörte, das erste ausschließlich mit Frauen besetzte AACM-Ensemble. Vor Samana gab es die Unity Troupe von Iqua Colson und Adegoke Steve Colson. Und schon zwischen 1982 und 1986 gab es mit Sojourner ein reines Frauenensemble, bei dem die virtuose Sängerin Rita Warford aus den Reihen des AACM mitwirkte. Die Abwesenheit von Frauen des AACM deutet eher auf ein kuratorisches Problem auf Berliner Seite hin als auf einen Mangel an Möglichkeiten seitens Chicago.

Im Jahr 2018, dem ersten Jahr unter Nadin Deventers Leitung, fand schließlich ein weiteres Jazzfest Berlin mit Schwerpunkt Chicago statt. Bei dem traten das Black Earth Ensemble von Nicole Mitchell sowie das Art Ensemble of Chicago auf, zudem war eine Zusammenarbeit zwischen Moor Mother und Roscoe Mitchell zu erleben. Darüber hinaus verstand eine neue Generation europäischer Komponist\*innen und Interpret\*innen die AACM als einen Teil ihrer Tradition. Ein Mitglied des KIM Collective erklärte: „Die Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) war für mich eine Inspiration, KIM zu starten. [...] Das finde ich spannend: Nicht alle müssen die gleiche Richtung einschlagen, sondern jede und jeder kann eigene Wege gehen.“<sup>16</sup> Dies schließt an Deventers im Jahr 2022 zum Ausdruck gebrachte Würdigung von Musiker\*innen an, „die sich mal mehr, mal weniger direkt [...] auf das kulturelle Erbe und den kreativen Zeitgeist der AACM [...] beziehen.“<sup>17</sup>

Das Jazzfest Berlin 2019 stand ganz im Zeichen von Anthony Braxtons umfangreichen „Sonic Genome“-Projekt, an dem 59 Musiker\*innen aus den unterschiedlichsten Szenen und Weltregionen teilnahmen. Timo Hoyer, Autor der maßgeblichen Braxton-Biografie „Anthony Braxton – Creative Music“ (Wolke Verlag, 2022), steuerte einen sechsseitigen Essay zum Programmheft bei, in dem er feststellte, dass „erst die Professuren an renommierten Musikhochschulen – dem Mills College und der Wesleyan University – [Braxton] ab 1985 ökonomische Sicherheit gaben“. Solche Positionen haben Generationen weißer, männlicher Komponisten



Art Ensemble of Chicago, Silvia Bolognesi, Jaribu Shahid, Famoudou Don Moye, Dudu Kouate (v.l.n.r. | f.l.t.r.) Jazzfest Berlin 2018 © Berliner Festspiele, Foto | Photo by: Camille Blake



Roscoe Mitchell, Afrofuturismus & Empowerment Panel, Jazzfest Berlin 2018 © Berliner Festspiele, Foto | Photo by: Camille Blake

<sup>12</sup> Berliner Jazztage 1979, Programmbuch.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Anthony Braxton, „Composition no. 82, For Four Orchestras“, 1978, [https://www.youtube.com/watch?v=Ke6i\\_gUuP4s](https://www.youtube.com/watch?v=Ke6i_gUuP4s).

<sup>15</sup> Essay von Bert Noglik, Jazzfest Berlin 1991, Programmbuch, S. 42 und 45.

<sup>16</sup> Franziska Buhre, „Interaktion im Klangraum“, Jazzfest Berlin 2018, Programmbuch, S. 11.

<sup>17</sup> „Jazzfest Berlin 2022: Moving Back / Forward; Nadin Deventer über die diesjährige Festivalausgabe.“



The 1973 programme book seemed skeptical about Abrams's declaration that "The era of the individual is over." The programme book writer cautioned, "A sentence like the last one tends to frighten citizens. They smell 'egalitarianism' and fear for their freedom – as if their freedom were not only the freedom to be unequal."<sup>6</sup> In the shadow of the Berlin Wall, this reference to enforced collectivism is perhaps understandable.

In 1976, the AACM itself was the theme, with

appearances by the Art Ensemble of Chicago and Kalaparusha Maurice McIntyre. Anthony Braxton appeared in quartet formation and with the Gruppe Neue Musik Berlin, for which he had written a double chamber concerto with himself and me as soloists.<sup>7</sup> Both the Art Ensemble and the AACM were described as "a self-awareness and self-preservation group of sensitive black free musicians in a ghetto situation."<sup>8</sup> Braxton's work was discussed in entirely different terms:

"Since the 'third stream' ingratiation of jazz in the 1950s, the symphonic escapades of jazz musicians have actually always gone wrong: not least because, in their forced efforts to achieve salonability, they aimed at serious music which, since Schönberg at the latest, had nothing to do with current, lively developments (the 'third stream' revival which has been rampant for some years now suffers from the same, backward-looking 'escapist' misorientation)."<sup>9</sup>

This contrasts with Braxton's plea in the programme book that "if only we could finally get away from the limited meaning of terms, stop saying 'this man is a jazz musician and jazz works this way and must be played in a certain way':"<sup>10</sup> Indeed, the commentary on Braxton stems from the unhealthy obsession with relations among genre, kinship and race that still prevails in the field of music. For example, we have the deafness to the possibility that Braxton was part of both the jazz tradition and a tradition of Afrodiasporic classical composition that the writer may not have known about. Composers such as Alvin Singleton, Olly Wilson and Dorothy Rudd Moore, active in contemporary classical music at this time, are still rarely performed in Europe, as the foreword to the 2023 volume "Composing While Black", edited myself and by Harald Kisiedu, observes: "[C]lassical and experimental composers of the Afro-diaspora from the period after 1950 [have] received little attention and are still hardly discussed in musicology [...] The extensive lack of a scholarly discourse on these composers is probably one of the most serious omissions in music historiography and also extends to the areas of program design and journalistic research."<sup>11</sup> If this was the situation in 2023, one can imagine how little context there must have been for the reception of Braxton's music 50 years earlier.

In 1979, Braxton appeared once again at Berliner Jazztage, and this time, [t]his is no longer an adventure, this is a veritable love affair."<sup>12</sup> But the list of superlatives ended with this disclaimer: "He is a great improviser, certainly, but he is probably an even greater composer – in the sense of a spontaneous composer."<sup>13</sup> By this time, Braxton had composed over 200 works, including a two-hour-long work for four orchestras.<sup>14</sup> At this writing, Braxton's music for classical formations, like that of most

<sup>6</sup> Berliner Jazztage 1979, programme book.

<sup>7</sup> Both Braxton concerts can be heard on Anthony Braxton, *The Montreux/Berlin Concerts*, available at <https://open.spotify.com/album/1kPp7AOikyDNfeTct74vBG>. A video of the Art Ensemble performance is available at <https://www.youtube.com/watch?v=BXDhrU5yOYk>.

<sup>8</sup> Berliner Jazztage, 1976, programme book.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ibid.*

<sup>11</sup> Harald Kisiedu and George E. Lewis, eds., "Composing While Black: Afrodiasporic New Music Today / Afrodiasporische Neue Musik Heute", Hofheim: Wolke-Verlag, 2023, p. 8. Of course, this issue extends beyond African Americans to the larger Afrodiasporic world.

<sup>12</sup> Berliner Jazztage, 1979 programme book.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> Anthony Braxton, *Composition no. 82, "For Four Orchestras"* (1978), [https://www.youtube.com/watch?v=Ke6i\\_gUuP4s](https://www.youtube.com/watch?v=Ke6i_gUuP4s) (with score).

ernährt. Anders als im Jazzbereich wird bei ihnen nicht erwartet, dass ihre Auftritte alle Rechnungen bezahlen.<sup>18</sup>

Hoyers Bemerkung spiegelte dabei auch den geringen Bekanntheitsgrad wider, den eine Fellowship bei der in Chicago ansässigen MacArthur Foundation in Europa hat. Jedes Jahr machen zwischen 20 und 30 Forscher\*innen, Geisteswissenschaftler\*innen und Künstler\*innen in den USA Schlagzeilen, wenn sie von der Stiftung ausgezeichnet werden. Die Stipendien gehören zu den lukrativsten der Welt und sind gemeinhin als „Genius Grant“ bekannt. Drei AACM-Komponist\*innen und -Interpret\*innen haben ihn erhalten: Braxton (1994, 300.000 US-Dollar), George Lewis (2002, 500.000 US-Dollar) und Tomeka Reid, die 2022 ihre Werke beim Jazzfest Berlin präsentierte – im selben Jahr, in dem sie ein Stipendium über 800.000 US-Dollar erhielt. Im Gegensatz dazu ist der Pulitzer-Preis, den der AACM-Künstler Henry Threadgill im Jahr 2015 bekam, in den Vereinigten Staaten zwar gleichermaßen prestigeträchtig, aber nur mit 15.000 US-Dollar dotiert. Er wird zudem nur an eine\*n Komponist\*in pro Jahr vergeben. Anders als für den Pulitzer-Preis kann man sich für den MacArthur-Preis nicht bewerben; eines schönen Tages Mitte September erhält der\*die Empfänger\*in einen Telefonanruf. All dies wirft die Frage auf, welche Implikationen (vor allem hinsichtlich Race und Gender) möglicherweise mitschwingen, wenn Künstler\*innen, die solche Preise und Lehraufträge erhalten haben, als benachteiligte Außen-seiter\*innen dargestellt werden.

Ein großes Ereignis beim Jazzfest Berlin 2023 war die Präsentation der Auftragsarbeit von Threadgill und seinem Ensemble Zooid mit dem großen Ensemble Potsa Lotsa XL der deutschen Saxophonistin und Komponistin Silke Eberhard. Die Essays im Programmheft jenes Jahres enthielten einen Beitrag von Brent Hayes Edwards, Professor für Vergleichende Literaturwissenschaft an der Columbia University, der an Threadgills Autobiografie „Easily Slip Into Another World: A Life in Music“ (Alfred A. Knopf, 2023) mitgewirkt hatte. Harald Kisiedu forderte in seinem Artikel für die Stories von 2023 neue Sachverständige, die „Genregrenzen, rassifizierte und anderweitig beschränkende Vorstellungen von Abstammung und Tradition“ ebenso hinterfragen „wie den mit dem Begriff ‚Jazz‘ verbundenen Mangel an Flexibilität, was musikalische Ansätze, Konzepte und Praktiken betrifft“.<sup>19</sup>

Kisiedus Artikel ist somit eine passende Ergänzung des ebenfalls dort zu findenden Faksimiles von Threadgills wegweisendem Artikel „Where Are Our Critics?“, der ursprünglich im Jahr 1968 in der kurzlebigen AACM-Publikation „The New Regime“ erschienen war. Darin forderte Threadgill leidenschaftlich neue Expert\*innen – die Musiker\*innen selbst, die über afrodiasporische neue Musik reflektieren sollten, ohne in rassistische Zuschreibungen zu verfallen. Beide Artikel betonen die entscheidende Bedeutung, die es für Schwarze Künstler\*innen hat, eigene Formen der Darstellung und Repräsentation zu entwickeln. Das Jazzfest Berlin 2023 hob dabei den entscheidenden Unterschied hervor, den die AACM über gut 50 Jahre in Berlin hinweg gemacht und zur Schau gestellt hat, und der auch bei der Festivalausgabe von 2018 zu beobachten war: „Es spiegelt den Geist und die Stoßrichtung, dass dabei Genrebezeichnungen wie ‚Jazz‘ schlichtweg abwesend sind.“<sup>20</sup>



Henry Threadgill, Nikolaus Neuser, Silke Eberhard (v.l.n.r. | f.l.t.r.), Uraufführung der Auftragskomposition von | Worldpremiere of the commission work by Henry Threadgill: „Simply Existing Surface“; Jazzfest Berlin 2023 © Berliner Festspiele, Foto | Photo by: Camille Blake

<sup>18</sup> Timo Hoyer, „Anthony Braxton. Unbeirrbar kreativ“, in: „A Mother’s Work Is Never Done“, Jazzfest Berlin Programmbuch, S. 6–11. Weitere Informationen über das MacArthur Foundation Fellows Programm: <https://www.macfound.org/programs/awards/fellows/faq#>

<sup>19</sup> Harald Kisiedu, „(Un-)Learning Jazz“, Stories 2023, Jazzfest Berlin, Website.

<sup>20</sup> Jazzfest Berlin 2018, Leporello.

Afrodiasporic composers, is still rarely performed in Europe despite his very high level of visibility.

“Chicago” appears as a frequent theme in the programme books, including in 1991, two years after the fall of the Berlin Wall, when the Muhal Richard Abrams Orchestra, the Art Ensemble of Chicago, Lester Bowie’s Brass Fantasy and Edward Wilkerson’s 8 Bold Souls came to Jazzfest Berlin. Bert Noglik’s overview of the Art Ensemble declared that the AACM had become a presence that “[one] can read about in almost every guide to jazz history [...] Hardly ever have there been so many innovators emanating from one and the same local base.”<sup>15</sup> Noglik pointed out that Abrams had written compositions for the Kronos String Quartet and the Chicago Symphony Orchestra, works that, as with those by many other Afrodiasporic composers of classical music, have yet to be experienced in Europe. Nonetheless, Noglik receives this methodological creolization as positive, rather than with the ambivalence of the 1970s.

Historically, AACM members who have presented their music at Jazzfest Berlin have been cis men; after Amina Claudine Myers broke this trend in 2005, intermedia artist Matana Roberts became the second person to do so with their appearance in 2016. But there was no lack of AACM women who could have been brought to Berlin. In 1991, Samana, with sitarist and bassist Shanta Nurullah, multi-instrumentalist Maia and flutist Nicole Mitchell, became the first all-female AACM ensemble. Before Samana, there was the Unity Troupe of Iqua Colson and Adegoke Steve Colson, and the all-female ensemble Sojourner, with the virtuosic AACM singer Rita Warford, was active between 1982 and 1986. This lack of AACM women pointed to a curatorial issue on the Berlin side rather than a lack of product on the Chicago side.

Eventually, in 2018, the first year of Nadin Deventer’s leadership, another Chicago-focused Jazzfest Berlin featured Nicole Mitchell’s Black Earth Ensemble as well as the Art Ensemble of Chicago and a collaboration between Moor Mother and Roscoe Mitchell. Moreover, a new generation of European composer-performers identified the AACM as a part of their legacy. A member of the KIM Collective declared, “The Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) was an inspiration for me to start KIM [...] I find that exciting: not everyone has to go in the same direction, but everyone can go their own way.”<sup>16</sup> This resonates with Deventer’s 2022 acknowledgement of musicians who “make more or less direct reference to the tradition of spiritual jazz or the cultural heritage and creative spirit of the AACM.”<sup>17</sup>

The 2019’s edition of Jazzfest Berlin featured Anthony Braxton’s extensive “Sonic Genome” project, with 59 musicians from a panoply of scenes and geographical locations. Timo Hoyer, author of the definitive Braxton biography, “Anthony Braxton – Creative Music” (Wolke Verlag, 2022), contributed a six-page programme essay that observed, “only professorships at renowned music colleges – Mills College and Wesleyan University – gave [Braxton] security from 1985 onwards.”<sup>18</sup> But such positions have sustained generations of white male composers, where unlike in the jazz field, there is no expectation that itinerancy should pay all the bills.

Hoyer’s remark also reflected the low visibility in Europe of the Chicago-based MacArthur Foundation Fellows Program. Each year, between 20 and 30 scientists, humanists and artists make headline news across the United States by receiving this award, one of the largest in the world, commonly known as “the genius grant.” Three AACM composer-performers have received it: Braxton (1994, 300,000 USD), George Lewis (2002, 500,000 USD), and Tomeka Reid, who presented a Jazzfest Berlin concert of her work in the same year as her MacArthur (2022), which granted her 800,000 USD. By contrast, the Pulitzer Prize, which AACM artist Henry Threadgill won in 2015, is equally prestigious in the United States, but pays just 15,000 USD and is only given to one

<sup>15</sup> Essay by Bert Noglik, Jazzfest Berlin 1991, programme book, 42, 45.

<sup>16</sup> Franziska Buhre, “Interaktion im Klangraum,” Jazzfest Berlin 2018, Magazin, 11.

<sup>17</sup> Jazzfest Berlin 2022: “Moving Back / Forward; Nadin Deventer über die diesjährige Festivalsausgabe.”

<sup>18</sup> Timo Hoyer, “Anthony Braxton. Unbeirrbar Creativ,” in: A Mother’s Work Is Never Done, Jazzfest Berlin, programme book, 6-11. For information about the MacArthur Fellows Program, see <https://www.macfound.org/programs/awards/fellows/faq#>



Tomeka Reid, The Hemphill Stringtet, Jazzfest Berlin 2022  
© Berliner Festspiele, Foto | Photo by: Camille Blake



composer each year. Unlike the Pulitzer, one cannot apply for the MacArthur; one fine day in mid-September, the recipient receives a phone call. All of this brings up the question of what interests might be served (even taking race and gender into account) by portraying artists who have garnered such awards and tenured professorships as disadvantaged outsiders.

A major event at Jazzfest Berlin 2023 was Threadgill's commission for a combination of his ensemble Zoid and German saxophonist-composer Silke Eberhard's large ensemble Potsa Lotsa XL. The programme essays for that year featured a contribution by Columbia University comparative literature professor Brent Hayes Edwards, the interlocutor for Threadgill's autobiography, "Easily Slip Into Another World: A Life in Music" (Alfred A. Knopf, 2023). Harald Kisiedu's article for the 2023 Stories called for new experts who would challenge "genre boundaries, radicalised and constrained notions of lineage and tradition as well as attendant limitations of mobility associated with the word 'jazz' with regard to musical methods, concepts and practices."<sup>19</sup>

Kisiedu's article served as a fitting companion to the published facsimile of Threadgill's prescient article, "Where Are Our Critics?", which originally appeared in the short-lived AACM publication "The New Regime" in 1968. Threadgill issued a passionate call for new experts – the musicians themselves – who would contextualise Afrodiasporic new music without resorting to race-based clichés. Both articles highlight the crucial role played by self-fashioning and self-representation for Black artists. Indeed, the 2023 Jazzfest Berlin highlighted a critical difference that the AACM made and demonstrated in Berlin during a period of over fifty years, and that was observed in the 2018 edition: "the spirit and main thrust become evident in the fact that genre labels like 'jazz' are simply not there."<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Harald Kisiedu, "(Un-)Learning Jazz," Stories 2023, Jazzfest Berlin, website.

<sup>20</sup> Jazzfest Berlin 2018, Leporello.

# Grenzen überschreiten beim Jazzfest Berlin

Festivalkuration von Joachim-Ernst Berendt bis Nadin Deventer

Nora Leidinger & Kristin McGee

Nora Leidinger arbeitet im Team Diversität und Inklusion in Kultur und Medien im niederländischen Ministerium für Bildung, Kultur und Wissenschaft. Zuvor war sie Dozentin für Kunst, Kultur und Medien an der Rijksuniversiteit Groningen. Ihr Forschungsschwerpunkt liegt auf intersektionalen Machtdynamiken in der Musikindustrie und in der Wissenschaft.

Prof. Dr. Kristin McGee ist Senior Lecturer für Popular Music an der Rijksuniversiteit Groningen und für Jazz und zeitgenössische Musikperformance an der School of Music der Australian National University. Ihre Forschung konzentriert sich auf populäre Musik, Jazz-Performance und Medien unter dem Gesichtspunkt kritischer intersektionaler Rahmen. Zu ihren Veröffentlichungen zählen „Some Liked it Hot: Jazz Women in Film and Television, 1928–1959“ (Wesleyan University Press 2009). McGee ist zudem Saxophonistin und spielte mit Bands in Chicago und Groningen.

**D**as Jazzfest Berlin ist ein Eckpfeiler der europäischen Jazzszene und blickt auf eine lange Geschichte der Innovation und Entwicklung zurück. Von den visionären Anfängen unter Joachim-Ernst Berendt ab dem Jahr 1964 bis zur dynamischen und transformatierenden Leitung von Nadin Deventer seit 2018 hat das Jazzfest Berlin immer wieder die Grenzen des Jazz-Programms ausgelotet. Wie sich das Festival durch die Epochen bewegte, wie es sich den Veränderungen der kulturellen und gesellschaftlichen Landschaft anpasste und dabei dem Geist des Jazz treu blieb, wird in diesem Vergleich zwischen Joachim-Ernst Berendt und Nadin Deventer untersucht.

Der Gründungsvater der Berliner Jazztage, Joachim-Ernst Berendt (1922–2000), war eine vielseitige Persönlichkeit in der Welt des Jazz. Seine Arbeit als Programmgestalter, Kulturkritiker und Plattenproduzent trug maßgeblich dazu bei, das Jazzfest Berlin zu einer festen Größe



John Handy, Zakir Hussain & Ali Akbar Khan,  
Berliner Jazztage 1972 © Stiftung Anno Wilms



Charles Mingus, Berliner Jazztage 1972  
© Stiftung Anno Wilms

# Breaking Norms at Jazzfest Berlin

Festival Curation from Joachim-Ernst Berendt to Nadin Deventer

Nora Leidinger & Kristin McGee

Nora Leidinger is part of the Team Diversity and Inclusion in Culture and Media at the Dutch Ministry of Education, Culture and Science. She was a lecturer in Arts, Culture, and Media at the University of Groningen. Her research focuses on intersectional power dynamics in the music industry and academia.

Prof. Dr. Kristin McGee is Senior Lecturer of Popular Music at the Rijksuniversiteit Groningen and at the Australian National University of Jazz and Contemporary Music Performance at the School of Music. Her research focuses upon popular music, jazz performance and media through the lens of critical intersectional frameworks. Publications include “Some Liked it Hot: Jazz Women in Film and Television, 1928–1959” (Wesleyan University Press 2009) McGee is also a saxophonist and has performed with groups in Chicago and Groningen.

**A** cornerstone of the European jazz scene, Jazzfest Berlin reflects a rich history of innovation and evolution. From Joachim-Ernst Berendt’s visionary beginnings 1964 to Nadin Deventer’s dynamic, transformative leadership since 2018, the festival has continually pushed the boundaries of jazz programming. How the festival has navigated through different eras, adapting to changes in the cultural and social landscape while staying true to the spirit of jazz, is explored in this in-depth look at the festival’s artistic directors.

Berliner Jazztage’s founding father, Joachim-Ernst Berendt (1922–2000), was a multifaceted figure in the jazz world. His work as a festival programmer, cultural critic and record producer was instrumental in establishing Jazzfest Berlin as a leading event in the jazz landscape. In collaboration with Ralf Schulte-Bahrenberg and George Wein, Berendt set the goal of creating a festival that celebrated the full spectrum of jazz, from its traditional roots to its most avant-garde expressions. Supported by none other than Martin Luther King Jr., who wrote an opening address in 1964, Berendt recognised the importance of showcasing both established and emerging artists. Berendt’s dedication to artistic excellence and cultural significance between 1964 and 1972 created a legacy that has influenced countless musicians and festival organisers.

Berendt’s influence extended beyond the festival itself. Since the Jazzfest Berlin from its very beginning and for many years was more than a live event at the Philharmonie in Berlin, also broadcast on television thanks to a collaboration with ARD (German Public Broadcaster), the recordings not only captured the festival’s dynamic energy but also

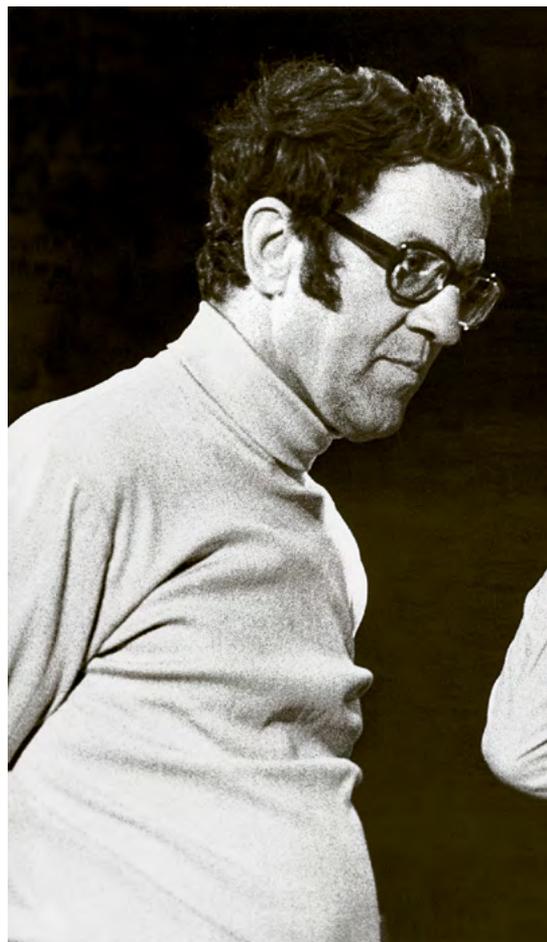
im Jazzkalender zu machen. Gemeinsam mit Ralf Schulte-Bahrenberg und George Wein war es Berendts Ziel, ein Festival zu schaffen, das das gesamte Spektrum des Jazz von seinen traditionellen Wurzeln bis hin zu seinen avantgardistischsten Ausdrucksformen zelebriert. Unterstützt von keinem Geringeren als Martin Luther King Jr., der 1964 ein Grußwort schrieb, erkannte er die Relevanz, sowohl etablierte als auch aufstrebende Künstler\*innen zu präsentieren. Berendts Engagement für künstlerische Exzellenz und kulturelle Bedeutung zwischen den Jahren 1964 und 1972 schuf ein Vermächtnis, das zahllose Musiker\*innen und Festivalveranstalter\*innen beeinflusst hat.

Berendts Engagement ging weit über das Jazzfest Berlin, damals noch die Berliner Jazztage, hinaus. Da das Jazzfest Berlin von Anbeginn an und viele Jahre lang nicht nur live in der Philharmonie in Berlin stattfand, sondern auch dank einer Kooperation mit der ARD im Fernsehen übertragen wurde, hielten die Aufnahmen nicht nur die Dynamik des Festivals fest, sondern trugen auch dazu bei, die Entwicklung des Jazz in einer kritischen Phase zu dokumentieren und zu bewahren. Später verhalfen die Fernsehübertragungen des Jazzfest Berlin dem Genre zu noch größerer Popularität. Dank Berendts Einsatz war das Festival nicht nur eine Reihe von Konzerten, sondern ein kulturelles Großereignis mit nachhaltiger Wirkung. Seine vorausschauende Arbeit und seine globale Vision legten den Grundstein für ein Festival, das sowohl traditionellen als auch avantgardistischen Jazz umfasste und ein Vermächtnis von künstlerischer Exzellenz und kultureller Bedeutung im Nachkriegsdeutschland schuf.

Inspiziert von den Erfahrungen, die er auf seinen Reisen durch die noch immer segregierten Vereinigten Staaten machte, verstand Berendt sein Engagement für den Jazz, wie andere frühe Jazz-Impresarios, als Teil eines liberalen soziokulturellen Projekts der Gleichstellung. Er sah seine Rolle bereits Anfang der 1960er-Jahre als Förderer der Jazzmusik, der in der Lage war, die vorherrschenden Ideologien in Deutschland zu verändern, wo Jazz vor nicht allzu langer Zeit noch verboten war.

Berendt nutzte seine Kontakte in der Szene, vor allem in den USA, um berühmte Musiker wie Herbie Hancock oder Miles Davis einzuladen, deren Ruf das Prestige der ersten Festivalausgabe im September 1964, bei dem das Miles Davis Second Great Quintet mit Ron Carter, Tony Williams, Wayne Shorter und Herbie Hancock in der Philharmonie das Album „Miles in Berlin“ aufnahm, sofort verstärkte. Unter weltoffenen Themen von „Schwarz-Weiß, Afrika-Europa“ (1964) bis zur „Begegnung mit Japan“ (1965) oder einer Zeitreise mit „Jazz und Barockmusik“ (1966) hieß es für Berendt stets „Jazz Meets the World“ (1967). Musikalisch liest sich das Festivalprogramm wie eine endlose Liste der größten Jazzstars. Kürzlich in den Ruhestand getretene amerikanische Größen wie Ornette Coleman, Charles Mingus und Gil Evans entschlossen sich alle, bei den Berliner Jazztagen auf die Bühne zurückzukehren. Der Jazzkritiker Nat Hentoff bezeichnete das Festival als das führende Jazzfestival Europas, wenn nicht der Welt.

Seine Position als Leiter der Berliner Jazztage wurde 1972 unhaltbar, nachdem Kritik an Berendts angeblich profitorientierter Ausrichtung laut geworden war. George Gruntz übernahm die Leitung von 1972 bis 1994 und stellte die Experimentierfreude über das publikumsorientierte Programm. In den 1980er-Jahre gewann das Jazzfest Berlin an Popularität. Zwischen 1995 und 2017 wechselten die künstlerischen Leiter mehrfach: Albert Mangelsdorff (1995–2000), Nils Landgren (2001, 2008–2011), John Corbett (2002), Peter Schulze (2003–2007), Bert Noglik (2012–2014) und Richard Williams (2015–2017).



Joachim-Ernst Berendt & Jean-Luc Ponty,  
Berliner Jazztage 1971 © Stiftung Anno Wilms

helped document and preserve the development of jazz during a critical phase. These tv broadcasts contributed to the genre's growing popularity, transforming the festival into a major cultural event with lasting effects. Berendt's forward-thinking approach and global vision laid the foundations for a festival that embraced both traditional and avant-garde jazz, creating a legacy of artistic excellence and cultural significance in post-war Germany. Inspired by his experiences in segregated America, Berendt saw his support of jazz as part of a wider socio-cultural project for racial equality. He recognised his role as a promoter of jazz music as early as the 1960s as one capable of changing the prevailing ideologies in Germany, where jazz had not too long ago been banned.

Using his connections, particularly in the US, Berendt invited renowned musicians such as Herbie Hancock or Miles Davis, whose reputations immediately enhanced the prestige of the festival. Themes such as "Black-White, Africa-Europe" (1964) and "Encounter with Japan" (1965) reflected Berendt's vision of "Jazz Meets the World" (1967). The festival programmes read like a roster of jazz greats, with American legends such as Ornette Coleman, Charles Mingus and Gil Evans returning to the stage. Jazz critic Nat Hentoff hailed the festival as the leading jazz festival in Europe, if not the world.

In 1972, Berendt's position as director became untenable due to criticism of his allegedly profit-driven approach. George Gruntz ran the festival from 1972 to 1994, emphasising experimentation over audience-oriented programming. In the 1980s, the festival grew in popularity. Between 1995 and 2017 the artistic directors changed frequently: Albert Mangelsdorff (1995–2000), Nils Landgren (2001, 2008–2011), John Corbett (2002), Peter Schulze (2003–2007), Bert Noglik (2012–2014) and Richard Williams (2015–2017).



Since 2018, Nadin Deventer has taken the festival to new heights. Yet the festival's prestigious legacy has often led to critical scrutiny of its artistic directors, and Deventer in particular has faced criticism because of her gender. However, this criticism reflects a wider reluctance to embrace change. Since taking the helm, Deventer has infused the festival with a contemporary, inclusive vision that reflects broader social movements. Her diverse background in jazz, performance and European studies, combined with her experience in classical music festivals and cultural projects, has shaped a festival that is both refreshingly innovative and more expansive in terms of artistic practices. Her curatorial approach to experiment with spaces and immersive work – whether in the Haus der Berliner Festspiele itself, in

Seit 2018 führt Nadin Deventer das Festival zu neuen Höhen. Auch wenn es das prestigeträchtige Erbe des Festivals mit sich brachte, dass seine künstlerischen Leitungen stets kritisch beäugt wurden, so stand Deventer doch vor allem wegen ihres Genders in der Kritik. Eine Kritik, die allerdings auch auf eine allgemeinere Angst vor Veränderung zurückgeführt werden kann. Nadin Deventer hat dem Festival eine zeitgenössische, inklusive Vision gegeben, die breitere soziale Bewegungen widerspiegelt. Deventers Hintergrund ist so vielfältig wie der Jazz, für den sie steht. Mit Abschlüssen in Jazzmusik, Performance und Europawissenschaften umfasst ihre berufliche Erfahrung klassische Musikfestivals, Kulturprojekte und Jazznetzwerke in ganz Europa. Diese Kenntnisse sind in ihre Programmgestaltung eingeflossen und haben ein Festival hervorgebracht, das sowohl erfrischend innovativ als auch integrativ ist.

Ihr kuratorischer Ansatz, mit Räumen zu experimentieren und immersiv zu arbeiten – sei es im Theater selbst oder im Museum, dem Gropius Bau, im Buchladen nebenan oder im eigenen Wohnzimmer – und etwa Musik mit Tanz oder Musik mit Medien zu kombinieren, eröffnet neue Zugänge für den Jazz und ständig neue Erlebnis- und Erfahrungsräume sowohl für das Publikum als auch für die Musiker\*innen.

Nadin Deventers umfangreiche Erfahrungen in der interdisziplinären Arbeit, unter anderem bei der Ruhrtriennale, den Berliner Festspielen und RUHR.2010, wurden für ihre neue Position als Künstlerische Leiterin des Jazzfest Berlin als unzureichend kritisiert. Bei ihrer Berufung wurde Deventer mit genderspezifischen Vorurteilen konfrontiert. Kritiker stellten ihre Qualifikation in Frage, obwohl sie neun Jahre lang sehr erfolgreich das jazzwerkruhr leitete, im Jahr 2010 mehr als 200 Künstler\*innen aus dem Ruhrgebiet und Europa in 15 internationalen Kooperationsprojekten im Zusammenschluss mit zahlreichen internationalen Partnerschaften in ihrem wegweisenden Kulturhauptstadtprogramm No blah- blah! in mehr als 20 Städten und 60 Veranstaltungen europaweit präsentierte und auch deshalb 2012 als einzige Deutsche in den Vorstand des Europe Jazz Network gewählt wurde.

Andere bezeichneten Deventer als zu jung, zu unerfahren, während der Vergleich mit ihren Vorgängern als Nachteil empfunden wurde, obwohl Joachim-Ernst Berendt und der spätere Leiter George Gruntz etwa gleichaltrig waren, als sie jeweils 1964 und 1972 das Festival übernahmen. Deventers unmittelbarer Vorgänger Richard Williams, damals 67 Jahre alt, hatte noch nie ein Festival organisiert, bevor er die Leitung des Jazzfest Berlin übernahm. Selbst wenn sich diese Kritik nicht direkt auf Deventers Gender bezog, zeigte sie doch die tief verwurzelten geschlechtsspezifischen Erwartungen an die Rolle des Jazzprogrammachers. Diese Kritik entstand, als sie von einer unterstützenden Rolle als Produktionsleiterin des Jazzfest Berlin (2015–2017) in eine inhaltlich gestaltende Führungsposition wechselte, und wirft ein Schlaglicht auf die generelle Unterrepräsentation von Frauen in Führungspositionen in der deutschen Kunst- und Kulturszene. Deventers Erfahrungen stehen exemplarisch für die patriarchalen Strukturen in der Jazzkultur, in der Männer als Künstler und Festivalleiter oder Künstlerische Leiter dominieren, während Frauen häufig auf Rollen am Rand und das Organisatorische beschränkt bleiben.

Doch Deventer schaffte es mit ihren Festivalprogrammen, ihre Kritiker davon zu überzeugen, dass sie für die Rolle der künstlerischen Leitung des Jazzfest Berlin bestens geeignet war. Unter Deventer erhielt das Jazzfest Berlin eine neue kuratorische Handschrift und wurde zum Beispiel als erstes Jazzfestival in Deutschland Teil der von der EU geförderten Initiative Keychange. Wie die US-amerikanischen Jazzprogrammacherinnen Rosetta Reitz, Carol Comer und Dianne Briggs erkannte Deventer den künstlerischen Wert darin, neue musikalische Arrangements von Musiker\*innen zu orchestrieren und so zu unerwarteten und spannenden Ergebnissen zu kommen. Sie setzt nicht nur auf internationale Stars, sondern fördert auch die Berliner Avantgarde- und Experimen-



Jason Moran - The Harlem Hellfighters, James Reese Europe & the Absence of Ruin, gemeinsames Auftragswerk zwischen | co-commission by: 14-18 NOW: WW1 Centenary Art Commissions, Serious, John F. Kennedy Centre for Performing Arts & Berliner Festspiele / Jazzfest Berlin 2018 © Berliner Festspiele, Foto | Photo by: Camille Blake



the museum, in the Gropius Bau, in a neighboring bookshop, or in a private living room – and to combine music with dance and media, for instance, opens up new approaches to jazz and ever new spaces of experience for both the audience and the musicians.

Nadin Deventer's extensive experience in interdisciplinary work, including at the Ruhrtriennale, the Berliner Festspiele and RUHR.2010, was criticised as insufficient for her new position as Artistic Director of Jazzfest Berlin. Upon her appointment, Deventer faced gender-based prejudices. Critics questioned her qualifications, despite her successful nine-year leadership of jazzwerkruhr, where in 2010 she presented over 200 artists from the Ruhr area and Europe in 15 international cooperative projects as part of the groundbreaking European Capital of Culture programme "No blah-blah!", which included numerous international partnerships and over 60 events across 20 cities in Europe. This success led to her election as the only German to the board of the Europe Jazz Network in 2012.

Others labeled Deventer as too young and inexperienced, while comparisons to her predecessors were seen as a disadvantage, even though Joachim-Ernst Berendt

and later director George Gruntz were around the same age when they took over the festival in 1964 and 1972, respectively. Deventer's immediate predecessor, Richard Williams, who was 67 years old at the time, had never even organised a festival before taking on the role of Jazzfest Berlin director. Although this criticism did not directly target Deventer's gender, it highlighted the deeply entrenched gender expectations associated with the role of a jazz programmer. This criticism emerged as she transitioned from a supportive role as production manager of Jazzfest Berlin 2015–2017 to a leadership position with substantial content responsibility, shedding light on the broader issue of underrepresentation of women in leadership roles within the German arts and culture sector. Deventer's experiences exemplify the patriarchal structures within jazz culture, where men dominate as artists and festival directors or artistic directors, while women are often relegated to marginal roles and organisational tasks.

Yet through her festival programming, Deventer managed to convince her critics that she was exceptionally suited for the role. Under her leadership, Jazzfest Berlin acquired a new curatorial identity and became the first jazz festival in Germany to join the EU-supported gender initiative Keychange. Like American jazz programmers Rosetta Reitz, Carol Comer and Dianne Briggs, Deventer recognised the artistic value of orchestrating new musical arrangements to achieve unexpected and exciting results. She not only focuses on international stars but also

talszene, entwickelt als Reaktion auf gesellschaftliche Herausforderung Festivalnarrative und setzt ihr Budget effizient ein, um mehr Künstler\*innen eine Bühne zu bieten. Durch extensives Reisen, prozessorientiertes Arbeiten im Dialog mit Musiker\*innen und Partner\*innen sowie ein über viele Jahre gewachsenes internationales Netzwerk gelingt es ihr, das Festival zu einer Plattform zu machen, die die internationale mit der Berliner Jazzszene verbindet und Raum für innovative Projekte bietet. Diese Leistung wird durch den zehnten Award for Adventurous Programming unterstrichen, den Deventer, als erste und einzige Frau in der Funktion als künstlerische Leiterin bis zum heutigen Tag, und das Jazzfest Berlin 2021 vom Europe Jazz Network erhalten haben.

Seit den Tagen von Joachim-Ernst Berendt bis zur heutigen Vision von Nadin Deventer hat sich die Programmgestaltung des Jazzfest Berlin stark verändert. Berendts Pionierarbeit legte den Grundstein für Innovation und kulturelles Engagement, während Deventers Leitung für einen Wandel hin zu Inklusivität, Vielfalt und Zusammenarbeit steht.

Letztendlich ist das Jazzfest Berlin, wie wir es heute kennen, ein Mosaik seiner künstlerischen Leitungen in Vergangenheit und Gegenwart. Die Schnittmenge aus 60 Jahren historischer Prägung und zeitgenössischer Ausrichtung des Jazzfest Berlin steht stellvertretend für die dynamische und sich ständig weiterentwickelnde Natur des Jazz als Kunstform.

Der vollständige wissenschaftliche Artikel ist erschienen am 4. März 2024 und ist hier verfügbar: Nora Leidinger & Kristin McGee: „Breaking boundaries in festival programming: Gendered and cultural transformations at the Jazzfest Berlin“, in: *Popular Music History*, Ausg. 15, Nr.2–3, S. 137 – 155. <https://doi.org/10.1558/pomh.26942>





Mary Helvorson, artist in residence beim | at Jazzfest Berlin 2018  
© Berliner Festspiele, Foto | Photo by: Camille Blake

supports the Berlin avant-garde and experimental jazz scenes, creates festival narratives in response to societal challenges and uses her budget efficiently to offer a stage to a greater number of artists. Through extensive traveling, process-oriented work in dialogue with musicians and partners and a long-established international network, she has turned the festival into a platform that connects international scenes to Berlin and provides space for innovative projects. This achievement was highlighted when the Europe Jazz Network bestowed Deventer and Jazzfest Berlin with the Award for Adventurous Programming in 2021, making her the first and only woman to hold this title to date.

Since the days of Joachim-Ernst Berendt to the present vision of Nadin Deventer, the programming of Jazzfest Berlin has undergone significant changes. Berendt's pioneering work laid the foundation for innovation and cultural engagement, while Deventer's leadership represents a shift towards inclusivity, diversity and collaboration.

Ultimately, Jazzfest Berlin as we know it today is a mosaic of its artistic direction in both the past and present. The intersection of 60 years of historical shaping and contemporary orientation of Jazzfest Berlin exemplifies the dynamic and ever-evolving nature of jazz as an art form.



Nadin Deventer, Jazzfest Berlin 2020, Hybride interkontinentale Edition live bei Arte Concert während eines Lockdowns in der Covid-Pandemie | Hybrid intercontinental edition live on Arte Concert during a Covid pandemic lockdown © Berliner Festspiele, Foto | Photo by: Camille Blake

The full academic paper was published on 4 March 2024 and is available here: Nora Leidinger & Kristin McGee: "Breaking boundaries in festival programming: Gendered and cultural transformations at the Jazzfest Berlin", in: Popular Music History, Vol. 15, Nr. 2-3, p. 137-155. <https://doi.org/10.1558/pomh.26942>

# EJN Award for Adventurous Programming

2021 geht der zehnte EJN Award for Adventurous Programming an das Jazzfest Berlin



Preisverleihung in Berlin am 6. November 2021 | Award ceremony in Berlin on 6 November 2021: Wim Wabbes (EJN Präsident | President), Nadin Deventer, Giambattista Tofoni (General Manager of EJN), Team Jazzfest Berlin: Christopher Hupe, Astrid Rysavy, Leo Wölfel (v.l.n.r. | f.l.t.r.) © privat

Ausschnitte aus der Pressemitteilung des Europe Jazz Network vom 14. April 2021

**S**eit 2012 verleiht das Europe Jazz Network (EJN), der europaweite Verband von Veranstalter\*innen, Produzent\*innen und Organisationen, die sich auf kreative Musik, zeitgenössischen Jazz und improvisierte Musik spezialisiert haben, jährlich einem\*r europäischen Veranstalter\*in den Preis, der die Werte von EJN in besonderem Maße verkörpert und es meisterhaft versteht, visionäre und faszinierende Musikprogramme für das Publikum zu gestalten.

Im Jahr 2021 wurde das Jazzfest Berlin als Preisträger in einem zweistufigen Verfahren ermittelt: Zunächst wurden alle mehr als 160 EJN-Mitgliedsorganisationen aus 34 Ländern gebeten, potenzielle Preisträger\*innen zu benennen (nicht zwingend ein EJN-Mitglied). Anschließend traf sich im März 2021 eine ausgewählte Jury aus EJN-Mitgliedern und anderen angesehenen europäischen Musikexpert\*innen online, um zu ermitteln, wer aus der daraus resultierenden Liste von nominierten Festivals, Clubs und Konzertorten den Preis bekommen würde.

# EJN Award for Adventurous Programming

10th EJN Award for Adventurous Programming  
2021 for Jazzfest Berlin



Nadin Deventer, Christopher Hupe, Astrid Rysavy,  
Jana Klimmek (v.l.n.r. | f.l.t.r.) © privat

Excerpts from the Europe Jazz Network  
press release dated 14 April 2021

**E**ach year, since 2012, EJN, the Europe-wide association of promoters, presenters and organisations who specialise in creative music, contemporary jazz and improvised music, awards a European promoter who exemplifies the values of EJN and skilfully succeeds to create visionary and fascinating musical programmes for the audience.

In 2021, the Jazzfest Berlin was selected as Award winner through a two-phase process: in the first step all of the 160+ EJN member organisations from 34 countries were asked to indicate a potential award winner (not necessarily an EJN member). Later on, a selected jury of EJN members and other respected music professionals in Europe met online in March 2021 to choose the winner out of the resulting list of nominated festivals, clubs and concert venues.

**Kommentar der Jury 2021:** „Das Jazzfest Berlin war die perfekte Wahl für den 10. EJNI Award for Adventurous Programming. Es ist eines der ältesten Jazzfestivals in Europa und hat es dennoch geschafft, sich zu erneuern und musikalische sowie kulturelle Grenzen zu durchbrechen: eine jüngere Generation von Veranstalter\*innen und Künstler\*innen einzubeziehen, mit neuen Veranstaltungsräumen zu experimentieren und innovative Projekte in Auftrag zu geben.

Vor drei Jahren wählte es – zum ersten Mal in seiner Geschichte – eine junge Frau als künstlerische Leiterin, und im Jahr 2020 während der Pandemie schuf das Festival ein fantastisches Programm an mehreren Orten, darunter eine ‚musikalische Brücke‘ zwischen Berlin und New York, die uns in Zeiten akuter Isolation an die Bedeutung von Zusammenarbeit und Austausch erinnerte. Dies alles sind Merkmale eines Festivals, das sich nicht scheut, Risiken einzugehen und über seine Grenzen hinauszugehen – wie es Jazz und kreative Musik tun sollten!“

Die Jury 2021 bestand aus: Pelin Opcin (Serious/ EFG London Jazz Festival, GB), Antonis Zouganelis (Athens Technopolis Jazz Festival, Griechenland), Sofia Jernberg (Künstlerin, Schweden), Christine Stephan (JAZZTHETIK Magazin, Deutschland) sowie den Preisträgern des Vorjahres: Christoph Huber (Porgy & Bess, Österreich) und Jan Ole Otnæs (Victoria-Nasjonal Jazzscene, Norwegen).

Die Preisverleihung am 14. April 2021 fand pandemiebedingt online statt und ist unter folgendem Link zu sehen | Due to the pandemic, the Award Ceremony took place online on 14 April 2021 and is still available here:





Anthony Braxton's Sonic Genome im | at Gropiusbau, Jazzfest Berlin 2019  
© Berliner Festspiele, Foto | Photo by: Adam Janisch

**Comment from the Award Jury 2021:**

“Jazzfest Berlin is the perfect choice for the 10th EJA Award for Adventurous Programming. It is one of the oldest jazz festivals in Europe and yet it has been able to innovate itself, striving to break musical and cultural boundaries. This included engaging with a younger generation of organisers and artists, experimenting with new fruition spaces and commissioning innovative musical projects.

Three years ago, it appointed a young woman as artistic director - the first in its history - and in the year 2020 of the pandemic it created a fantastic programme in several locations including a live “musical bridge” between Berlin and New York, reminding us about the importance of collaboration and exchanges at a time of acute isolation.

These are the traits of a festival that is not afraid to take risks and push its limits- just as jazz and creative music should do!“

The 2021 Jury was composed by: Pelin Opcin (Serious/EFG London Jazz Festival, UK), Antonis Zouganelis (Athens Technopolis Jazz Festival, Greece), Sofia Jernberg (artist, Sweden), Christine Stephan (JAZZTHETIK magazine, Germany), and the previous winners from the previous year: Christoph Huber (Porgy & Bess, Austria) & Jan Ole Otnæs (Victoria-Nasjonal Jazzscene, Norway).



UN(TE)RORT: KIM Collective, Unterbühne im | lower stage at Haus der Berliner Festspiele, Jazzfest Berlin 2018 © Berliner Festspiele, Foto | Photo by: Camille Blake

# #WomenToTheFore

Im Gespräch mit Nadin Deventer

#WomenToTheFore ist eine vom Europe Jazz Network – in Zusammenarbeit mit Magazinen, Webportalen und Radiosendern aus Europa und darüber hinaus – ins Leben gerufene Online-Initiative, die für einen gerechteren und ausgewogenen kreativen Musiksektor eintritt und den Fokus auf Frauen setzt, die mit Kreativität, einer künstlerischen Vision und ihren Führungsqualitäten die zeitgenössische Jazzszene bereichern.

Hier einige Auszüge aus dem Interview von Tamsin Curror vom Juli 2024:

**In Ihrer Arbeit haben Sie schon immer einen interdisziplinären Ansatz verfolgt. Können Sie uns einen Einblick geben, warum das für Sie wichtig ist?**

**P**rozesse, eine kreative Projektplanung und Kollaborationen haben mich von jeher interessiert – für viele Künstler\*innen ist eine solche Herangehensweise selbstverständlich und sie wird immer verbreiteter. Mir geht es darum, Möglichkeiten zu erkennen, Menschen zu erreichen und zu mobilisieren und an das Potenzial einer Idee oder eines Projekts zu glauben und es zu verwirklichen. Ich musste immer Verbündete und Künstler\*innen finden, die mein Gefühl teilen und gemeinsam etwas Neues gestalten wollen.



Grand Opening „Haus of Jazz“, Jazzfest Berlin 2018, Haus der Berliner Festspiele © Berliner Festspiele, Foto | Photo by: Camille Blake



Jaimie Branch Fly or Die mit | with Lester St. Louis (l.) & Jason Ajemian (r.), Jazzfest Berlin 2018 © Berliner Festspiele, Foto | Photo by: Camille Blake

# #WomenToTheFore

In conversation with Nadin Deventer



#WomenToTheFore is an online initiative launched by the Europe Jazz Network in collaboration with magazines, web portals and radio programmes across Europe and beyond, aiming to advocate for a fairer and more balanced creative music sector and to highlight the women who fuel the contemporary jazz scene with their creativity, artistic vision and leadership.

Here some extracts of the interview lead by Tamsin Curror in July 2024:



**You've always taken an interdisciplinary approach to your work. Can you tell us a bit more about why this is important to you?**

I was always interested in processes, in creative project planning and collaborations – a lot of artists do this naturally and it's becoming much more common nowadays. For me, it's about recognizing opportunities, reaching and mobilizing people and believing in the potential of an idea or project and making it a reality. I've always had to find allies and artists who feel the same way and want to create something new together.



Sven-Åke Johansson, MM schäumend - Overture for Handheld Fire Extinguishers, Jazzfest Berlin 2022 © Berliner Festspiele, Foto | Photo by: Anna Niedermeier

**Sie sind die erste Künstlerische Leiterin des Jazzfest Berlin. Ihre Ernennung stieß im kulturellen Establishment auf einige Kritik. Wie denken Sie sieben Jahre später darüber?**

**A**ls meine Ernennung öffentlich wurde – das Festival stand da seit 54 Jahren unter ausschließlich männlicher Leitung – war das Echo aus der internationalen Musikszene und auch von vielen Kolleg\*innen in Europa sehr positiv. Im deutschen Jazz-Establishment hingegen herrschte ein langes Schweigen, eine Schockstarre. Ich stand unter großem Druck, es war eine sehr unangenehme Situation. Ich wollte das Festival von meiner ersten Ausgabe an umkrempeln, musste dabei das Publikum und die Partner, die Medien und die Teams der Berliner Festspiele mitnehmen. Die Chance, es richtig zu machen, hatte ich nur einmal.

Je länger ich in diesem Geschäft bin, desto mehr wird mir klar, dass es nicht nur um Qualifikation oder Genderfragen geht – es geht auch darum, dass ich zu einer neuen Generation gehöre und die ältere an Einfluss verliert. Das Patriarchat in Deutschland versuchte, seine Einflussphäre gegen alles von außen zu verteidigen. Ehrlich gesagt wünsche ich niemandem, da durch zu müssen.

Sieben Jahre später bin ich immer noch da und lerne weiter dazu – ich habe das Glück, dass meine Laufbahn mir lebenslanges Lernen ermöglicht. Aber ich habe immer noch das Gefühl, als Frau etwas Außergewöhnliches schaffen zu müssen, um Erfolg zu haben.

**Was hat sich Ihrer Meinung nach in den letzten Jahren hinsichtlich der Gleichstellung der Geschlechter verändert – und wo gibt es noch Verbesserungsbedarf?**

**E**s sind jetzt mehr Frauen in Führungspositionen; auf die Institutionen wurde Druck ausgeübt, diesen Wandel zu vollziehen. Wir sollten uns aber auch mit anderen Aspekten von Diversität befassen, etwa mit Klassenherkunft und Race. Und auch mit der Frage, ob Frauen mit Kindern die gleichen Aufstiegschancen haben.

Kinder kommen oft überraschend, und seit 2008 versuche ich die Herausforderungen von Karriere und Mutterschaft zu verbinden. Mir wurde immer suggeriert, dass die Vereinbarkeit von Familie und Beruf mein Problem sei. Ich galt als Risikofaktor, weil ich ein Baby und später dann ein kleines Kind hatte. Solidarität mit einer jungen Mutter gab es in den 2010er Jahren in der neoliberalen Kulturwelt kaum.



Maria Faust Machina, Kaiser-Wilhelm-Gedächtnis-Kirche, Jazzfest Berlin 2018  
© Berliner Festspiele, Foto | Photo by: Camille Blake

**You're the first woman Artistic Director of Jazzfest Berlin. Your appointment was denounced by some in the cultural establishment. What are your reflections on this seven years later?**

**W**hen my appointment was made public – the festival was solely in male hands for 54 years – the response was very positive internationally from the musicians' scene and also from a lot of colleagues in Europe. But there was a long silence among the jazz establishment in Germany they seemed to be in shock. I was under a lot of pressure and it was very uncomfortable. I wanted to turn the festival upside down from my first edition, but I needed to bring the audience and partners, the media and the teams of the Berliner Festspiele with me. There was a one-time opportunity to get it right. The longer I'm in this business the more I realise it's not just about qualification or gender – it's also that I'm part of the new generation and the older generation is losing power. The patriarchy in Germany was trying to defend territory from all sides. Honestly, I hope no one else has to experience this.

Seven years on, I'm still standing and also still learning – I am blessed because my career

is a lifelong learning experience. But I still have the feeling that as a woman, I need to create something extraordinary to succeed.

**What changes have you seen in gender equality over the last few years and what still needs to change?**

**T**here are now more women in leadership positions and there has been pressure on institutions to make this change. But we should also be looking at other aspects of diversity including class and race, and whether women with children are given equal opportunities to progress.

Children often come by surprise and from 2008 I was – and still am – combining my career alongside the challenge of being a young mother. It was always implied that combining family and work was my own problem to solve. I was seen as risky having a baby and then a small kid. There was hardly any solidarity for a young mother around the years of 2010 in the neo liberal driven cultural sector.

Nowadays, female musicians who are applying for funding can in some places ask for childcare, the same at some festivals, so things are starting to change. I'd also like to see more leadership positions that are part-time and shared.

Heutzutage können Musikerinnen, die Fördermittel beantragen, mancherorts auch Kinderbetreuung anfragen; selbiges gilt für einige Festivals. Die Dinge kommen also in Bewegung. Ich würde zudem gerne mehr geteilte Führungspositionen sehen, in denen Teilzeitarbeit möglich ist.

Als Gesellschaft brauchen wir mehr Kinder, und die Menschen wollen Kinder und Karriere unter einen Hut bringen. Der engagierte Vater ist im Kultursektor mittlerweile sichtbarer, aber ich frage mich immer noch, ob Mütter von dieser Vorstellung, immer Präsenz zu zeigen, wegkommen können, ohne dass es negativ bewertet wird.

Das Problembewusstsein in diesem Punkt ist gewachsen, aber von einem wirklichen Wandel bin ich noch nicht überzeugt.

**Können Sie uns mehr über Ihre Herangehensweise an die Programmgestaltung und die Festivalleitung beim Jazzfest Berlin erzählen?**

**D**as Festival präsentiert oft unbekannte Namen und hat eine ziemlich avantgardistische Ausrichtung, weil Berlin eine sehr avantgardistische Stadt ist. Ich würde das Programm anders gestalten, wenn es in London oder Paris oder auf dem Land stattfände. Ein Festival muss seinen Ort widerspiegeln.

Bei der Programmgestaltung geht es um Verständnis und Kommunikation, ums Analysieren ebenso wie um Vorausschau. Darum, schnell zu reagieren, aber auch um Intuition. In der Kunst geht es um Emotionen – und die muss man erspüren, in Einklang mit den eigenen Werten und Überzeugungen.

Als Kuratorin versuche ich, für die Welt zugänglich zu sein und dabei alle meine Sinne einzusetzen. Ich interessiere mich für die Künstler\*innen, ihre Kunst und die Musik, aber nicht für die Frage, was Jazz ausmacht und was nicht.

Managementfähigkeiten und alles, was mit Analyse, Kommunikation und Projektentwicklung zu tun hat, sind wirklich wichtig, denn es gibt so viel zu tun: Hunderte von Menschen, mit denen man sich austauschen muss, eine Menge Abläufe, die es in Gang zu setzen gilt.

Eines meiner Hauptanliegen war und ist es, das Festival zu öffnen und tatsächlich die ganze Stadt willkommen zu heißen. Einige Musiker\*innen wollen nur ihre Musik spielen, und das respektiere ich. Aber man muss auch Künstler\*innen und Mitstreiter\*innen finden, die Freude daran haben, zusammenzuarbeiten, gemeinsam etwas zu schaffen und intensiv nach innovativen Zugängen zu Räumen und Themen zu suchen. Ich arbeite mit vielen Musiker\*innen aus der Berliner Szene zusammen, um besondere Projekte auf die Beine zu stellen.



Eve Risser Red Desert Orchestra, Jazzfest Berlin 2023  
© Berliner Festspiele, Foto | Photo by: Peter Gannushkin

Wenn man alljährlich ein Festivalprogramm zusammenstellt, muss man im Hier und Jetzt sein, aber zugleich wissen, woher man kommt und wo man das Projekt hinbringen will.

Das Festival hat eine lokale Verankerung, aber auch globale Strahlkraft, durch sein Programm und seine Sichtbarkeit. Es hat eine musikalische und zudem eine gesellschaftliche Ebene. Es ist eine komplexe Angelegenheit. Die Ausgestaltung jeder Ausgabe ist eine große Herausforderung für mich, und nie ist es perfekt. Ich versuche stets, jede Festivalausgabe in einen breiteren Kontext einzubinden und zu dem, was in der Gesellschaft passiert, zu positionieren.

Ich denke, wir müssen uns stärker aus unseren Komfortzonen und sozialen Blasen herausbewegen, um Brücken zu bauen. Die Gesellschaft fällt auseinander, vielleicht, weil wir alle zu sehr auf unsere eigenen Milieus und Realitäten konzentriert sind. Eine meiner größten Herausforderungen mit dem Festival ist es, Grenzen zu verschieben und den Status Quo in Frage zu stellen, selbst wenn das für das Publikum, die Künstler\*innen und uns Festivalmacher\*innen herausfordernd ist.

In diesem Jahr streben wir das mit dem Jazzfest Community Lab Moabit und dem internationalen Jazzfest Research Lab an – zwei Jubiläums-Specials anlässlich des 60-jährigen Bestehens des Jazzfest Berlin, die zusätzlich zu unserem Konzertprogramm stattfinden.



Nadin Deventer, Jazzfest Berlin 2021 © privat

As a society we need more children, and people want to have children and careers. The present father is more visible in the cultural sector now, but I still wonder whether mothers can get away from this presenteeism culture without being judged negatively. Awareness of the issue has shifted but I'm not convinced change has been implemented yet.

### **Can you tell us more about your programming and leadership approach at Jazzfest Berlin?**

**T**he festival often features unknown names and fairly avant-garde programming because Berlin is a very avant-garde city. I wouldn't programme the same festival if it was in London or Paris or in the countryside. A festival has to be of its place. Programming is all about understanding, communicating, analysis, anticipation and keeping up the pace but also about intuition – the arts is about emotions – and it's something you feel. This sits alongside values and convictions that you hold.

As a curator, I try to be accessible to the world and to make sure all my senses are open. I am interested in the artists, the arts and music but not in what constitutes jazz or not. Analytic, communicative and project development and management capacities are really important because there's so much to be done: hundreds of people to speak to, initiating a lot of processes.

One of my main purposes was and still is to open up the festival, to really send out a big invitation to everybody in the city. Some musicians only want to play their music and I respect this. But you also need to find the artists and allies who love to collaborate, to co-create and to think deeply about possibilities, outside of the box, about spaces and topics. I work with lots of musicians from the Berlin scene, creating special projects together. Programming an annual festival, you need to be in the here and now but also know where you came from and where you are taking a project to.

The festival has a local level, it has a global level because of its programming and visibility, it has a musical level, and also a societal one. It's a complex affair. The shaping of each edition is a big challenge for me and they are never perfect. I always try to create a narrative with each festival edition and to take a stand towards what's happening in society.

I think we need to step out of our comfort zones and bubbles more, to build bridges. Society is falling apart maybe because we are all too focused on our own bubbles and realities. One of my biggest tasks with the festival is to break boundaries and to question the status quo, even if it's challenging for the audience, the

## Welchen Rat würden Sie jungen Menschen geben, die Festivalleiter\*in und Kurator\*innen werden wollen?

**T**raue dich zu träumen, finde deine Stimme und sei anders, beziehe Stellung und übernehme Verantwortung; fordere dich selbst und andere heraus, geh Risiken ein und nimm das Risiko in Kauf, zu scheitern und es beim nächsten Mal besser zu machen. Sei mutig und bescheiden, vertraue deiner Intuition und kombiniere sie mit Research, stelle die Dinge und dich selbst in Frage und traue dich voranzugehen.

Sei resilient und achte auf die Menschen und das Umfeld, mit dem du zu tun hast, sammle Informationen, stelle Fragen und höre zu; sei aufgeschlossen, zugänglich und unterstützend, und versuche, etwas zu tun, das von Bedeutung ist; etwas, das du für notwendig und relevant hältst.

Verändere die Welt zu einem besseren Ort, indem du andere und Künstler\*innen empowerst und unterstützt, um gemeinsam etwas Außergewöhnliches zu schaffen. Sei glücklich, ein\*e Türöffner\*in und eine Inspiration.



Kick off für die Proben zum Jazzfest Berlin 2023 auf der Großen Bühne des Haus der Berliner Festspiele: 30 Kinder des Jazzfest Impro Camp for Kids, 30 Kinder aus zwei Berliner Kinderchören für das Eröffnungsstück „Apparitions“, Musiker\*innen von Apparitions, Musiker\*innen der Auftragskomposition „Simply Existing Surface“ von Henry Threadgill, Chor- und Workshopleiter\*innen | Kick-off for the rehearsals for Jazzfest Berlin 2023 on the main stage of the Haus der Berliner Festspiele: 30 children from the Jazzfest ImproCamp for Kids, 30 children from two Berlin children's choirs for the opening piece 'Apparitions', musicians from Apparitions, musicians from the commissioned composition 'Simply Existing Surface' by Henry Threadgill, choir and workshop leaders. © Berliner Festspiele, Foto | Photo by: Camille Blake



artists and us festival makers. This is also what we are trying to do this year with the Jazzfest Community Lab Moabit and the international Jazzfest Research Lab, our two anniversary specials to celebrate 60 years of Jazzfest Berlin, in addition to our concert programme.

**What advice would you give to young people who aspire to become programmers and curators?**

**T**hink big and fly high, find your voice and be different, take a stand and responsibility, challenge yourself and others, take risks, and embrace the risk to fail and fail better next time. Be brave and humble, trust your intuition and combine it with research, question things and yourself and dare to lead.

Be resilient and aware of people and the context you are dealing with, collect information, ask questions and listen, be open-minded, accessible and supportive, and try to do something that matters, something you consider necessary and relevant.

Change the world to a better place by empowering and supporting others, and artists, to create something extraordinary together. Be happy, a door opener and an inspiration.



Matana Roberts: „Coin Coin Chapter Four: Memphis“, Jazzfest Berlin 2022  
© Berliner Festspiele, Foto | Photo by: Anna Niedermeier

# Introducing: Jazzfest Community Lab Moabit

Nadin Deventer & Jakob Fraise

**M**it dem Jazzfest Community Lab Moabit feiert das Jazzfest Berlin sein 60-jähriges Bestehen und die musikalische und kulturelle Vielfalt im Ortsteil Moabit. Insgesamt 38 Initiativen, 40 Musiker\*innen aus dem Jazzfest-Berlin-Programm und 20 interdisziplinäre Workshopleiter\*innen haben die Einladung des Jazzfest Berlin angenommen, um in der zweiten Herbstferienwoche vom 28. Oktober bis zum 3. November 2024 mit über 350 Teilnehmenden aller Altersgruppen in Form von Workshops, Konzerten und Begegnungsformaten kollektiv Moabit zu bespielen. Krönender Abschluss ist am Festivalsonntag der Community Sunday in Moabit mit zahlreichen kollektiven Improvisationen und Interventionen.

Die folgenden Zitate stammen aus dem 14-minütigen Film, in dem sich 15 der 38 Initiativen und zwei Workshopleiter des Jazzfest Community Lab Moabit vorstellen. Sie werden eingeleitet von Texten, die Hintergrundinformationen zur Projektentstehung bereitstellen.



Weitere Informationen zum | Further Information  
on the Jazzfest Community Lab Moabit

**T**he Jazzfest Community Lab Moabit is Jazzfest Berlin's way of celebrating its 60th anniversary along with the musical and cultural diversity of the neighbourhood Moabit. 38 initiatives, 40 musicians from the Jazzfest programme and 20 interdisciplinary workshop leaders have accepted Jazzfest Berlin's invitation to participate. In the second week of the autumn holidays, from 28 October to 3 November 2024, they will perform collectively with more than 350 participants of all ages in a whole variety of workshops, concerts and encounters across the district of Moabit. The grand finale of the festival will be the Community Sunday in Moabit, featuring several hours of collective improvisations and interventions.

The following quotations are taken from the 14-minute film, in which 15 of the 38 initiatives and two of the Jazzfest Community Lab Moabit workshop leaders introduce themselves, representing everyone involved. They are flanked by texts that provide background information on the development of the project.

Ausgehend von der letztjährigen Zusammenarbeit mit 60 Kindern im Rahmen des Jazzfest Berlin, unter anderem vom SOS-Kinderdorf Berlin in Moabit, stellt das einwöchige Jazzfest Community Lab Moabit als groß-angelegte, partizipative, kulturelle Intervention dessen Fortsetzung und den nächsten Schritt dar. Mit dem Jazzfest ImproCamp for Kids konnten voriges Jahr 30 Kinder einen ganzheitlichen, transdisziplinären Zugang zur Kunst der Improvisation erfahren und auf spielerisch-intuitive Weise an fünf Tagen tanzen, malen, Musik machen, auf Musiker\*innen des Festivals treffen und hinter die Kulissen schauen. Nun besucht das Jazzfest Berlin sie und viele andere in Moabit.

„Ich habe das Gefühl, dass die Kinder im ImproCamp des letzten Jahres drei Köpfe gewachsen sind. Dadurch, dass das Jazzfest Berlin nun in unseren diversen Bezirk kommt, kann sehr viel entstehen. Aufgrund struktureller Probleme werden unseren Klient\*innen häufig gewisse Chancen verwehrt. Initiativen und Projekte wie dieses können die Strukturen aufbrechen und neue Perspektiven eröffnen.“ Jennifer Sengpiel / SOS-Kinderdorf Berlin: Theodor-Heuss-Grundstufenhort



Film: Apparitions x Jazzfest ImproCamp for kids 2023



Building on last year's collaboration with 60 children from SOS-Kinderdorf Moabit and elsewhere, the Jazzfest Community Lab Moabit represents the next step and an extension of this work in a large-scale, participatory, cultural intervention lasting a whole week. Last year's Jazzfest ImproCamp for kids enabled 30 children to experience a holistic, transdisciplinary approach to the art of improvisation, when they spent five days dancing, painting and making music in a playful and intuitive manner, meeting festival musicians and looking behind the scenes in the theatre. Now Jazzfest Berlin is visiting them and many other residents of the neighbourhood Moabit.

“Last year, within the single week of the ImproCamp, I felt that the kids got three feet taller. Now Jazzfest Berlin coming into this diverse community can make a lot happen. Circumstances mean that some clients here are denied certain opportunities, but initiatives like this help to break down structural inequalities.” Jennifer Sengpiel / SOS-Kinderdorf Berlin: Theodor-Heuss-Grundstufenhort

Wie in der Zusammenarbeit mit den Kindern im Vorjahr stehen die Wünsche, Bedürfnisse, Geschichten sowie musikalischen und kulturellen Hintergründe der Moabiter\*innen bei der Entwicklung der Projektideen auch in diesem Jahr wieder im Zentrum. Rund um die Rituale des Geburtstag-Feierns und Miteinander-Musizierens sowie entlang der Themen Zeit, Herkunft und Zukunftsgestaltung ist im Dialog mit den Partner\*innen und Künstler\*innen ein vielfältiges Programm mit zahlreichen Workshops, Erzählformaten, künstlerischen Interventionen und Kiezkonzerten entstanden. Das SOS-Kinderdorf Berlin in Moabit ist auch hierbei ein wichtiger Partner, der mit verschiedenen Hortgruppen, seinem Familienzentrum, seinem Ausbildungszentrum und einem musikalischen Projekt gleich mehrfach involviert ist.

„Im SOS-Kinderdorf gibt es das Spendenprojekt ‚Haste Töne!‘ für Kinder, deren Eltern sich Musikunterricht oder Instrumentalunterricht an Musikschulen oder bei privaten Lehrer\*innen nicht leisten können. Wir freuen uns sehr, im Rahmen des Jazzfest Berlin einen Workshop zu machen, bei dem all diese Kinder zusammenkommen.“

Barbara Winter / SOS-Kinderdorf Berlin



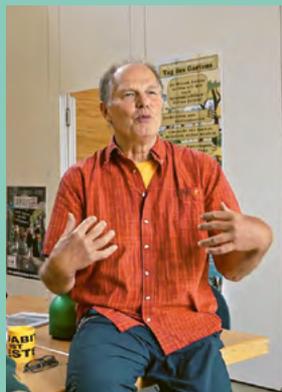
As was the case working with the children last year, this year's project ideas center on the desires, needs, stories and musical and cultural heritage of Moabit. A wide-ranging programme including numerous workshops, storytelling formats, artistic interventions and local concerts has been devised in dialogue with our partners and artists.

These revolve around the rituals of birthday celebrations and collective music-making as well as themes such as time, heritage and shaping the future. Once again the SOS-Kinderdorf in Moabit is an important partner, which is involved in multiple ways through various after-school groups, the family centre, the education centre and a musical project.

“The SOS-Kinderdorf has a project funded by donations ‚Haste Töne!‘, for children whose parents cannot afford music lessons at music schools or with private teachers. We are delighted to hold a workshop as part of Jazzfest Berlin in which all these children can come together.”  
Barbara Winter / SOS-Kinderdorf Berlin

In der Mobilisierungs- und Planungsphase des Community-Projekts zwischen Januar und Juni 2024 stieß das Team bei seinen Besuchen und Gesprächen in Moabit auf großes Interesse und Engagement, auf Offenheit, Kooperations- und Vernetzungsbereitschaft. Zahlreiche Initiativen öffneten dem Jazzfest Berlin ihre Türen und ermöglichen damit die Zusammenarbeit lokal ansässiger Musiker\*innen, Schüler\*innen und Bewohner\*innen mit Musiker\*innen, die im Rahmen des Festivalprogramms aus aller Welt anreisen.

„Hier auf dem OTTO-Spielplatz pflegen wir das Prinzip der offenen Tür, damit unterschiedliche Menschen nicht in ihrer jeweiligen Bubble bleiben. Wir liegen absolut zentral, mitten in Moabit. Diesen Standortvorteil versuchen wir allen Menschen zurückzugeben und ihnen klar zu machen, dass sie einen Anspruch darauf haben, hier tolle Dinge zu erleben.“  
Bernd Brunner / OTTO-Spielplatz



During the community project’s six-month mobilisation and planning phase between January and June 2024, the team met with great interest and engagement, with openness and a willingness to co-operate and link up with others in its visits to Moabit. Numerous very different initiatives opened their doors to Jazzfest Berlin, facilitating collaborations between local musicians, schoolchildren and residents with musicians from all over the world who have come to Berlin to be part of the festival programme.

“Here at the OTTO-Spielplatz we have an open-door policy so that different people don’t get stuck in their own bubbles. We have a central location, right in the middle of Moabit. We try to make sure that everyone can benefit from the advantages of this location and make them aware that this is somewhere they can experience great things.”  
Bernd Brunner / OTTO-Spielplatz

„Wir verantworten die Räumlichkeiten der Reformationskirche, sind vernetzt mit verschiedenen Kiezakteur\*innen und sind sehr glücklich, dass wir einen großen Bewegungs- und Tanzraum haben. Wir haben diesen Raum und stellen ihn gerne zur Verfügung, gerade wenn es darum geht, Begegnungen zu schaffen und Gemeinschaft sichtbar zu machen.“  
Miriam Meyer / Refo Moabit



“We’re responsible for the buildings of the Reformation Church, have links with a range of organisations in the neighbourhood and are very pleased to have a big space for movement and dance. We’ve got this space and are very happy to make it available, especially for events that enable people to meet and raise the profile of the community.”  
Miriam Meyer / Refo Moabit

„Ein Community-Projekt des Jazzfest Berlin bietet die willkommene Gelegenheit, viele kleine, große, alte oder auch Nicht-Musiker\*innen zusammenzubringen und gemeinsam Musik zu machen. Eine Idee ist, dass man Ensembles oder Big Bands von unserer Musikschule mit internationalen Musiker\*innen aus dem Programm des Jazzfest Berlin verbindet. Eine andere, Menschen zusammenzubringen, die normalerweise nicht in die Musikschule kommen. Dafür muss man an andere Orte gehen, um diese Menschen zu erreichen und sie in die Musikschule einzuladen.“  
Frank Schneider / Musikschule Berlin-Mitte Fanny Hensel



“A community project by Jazzfest Berlin is a welcome opportunity to bring together lots of young musicians, adult musicians, older musicians and even non-musicians to make music together. One idea is to combine ensembles and big bands from our music school with international musicians who are appearing in the Jazzfest Berlin programme. The other is to appeal to people who don't normally set foot in the music school. And to do this we have to visit other places, in order to reach these people and invite them to the music school.”

Frank Schneider / Musikschule Berlin-Mitte Fanny Hensel

40 Musiker\*innen der diesjährigen Festivalausgabe und 20 interdisziplinäre Workshopleiter\*innen werden an ungefähr 25 Orten in Moabit mit Kindern, Erwachsenen, Senior\*innen und Laienmusiker\*innen arbeiten, tanzen und musizieren. Dadurch erweitern sie ihr Engagement und schlagen eine Brücke zwischen Moabit und dem Haus der Berliner Festspiele in Wilmersdorf.

„Musiker\*innen aus dem Programm des Jazzfest Berlin aus der ganzen Welt sind Teil des Community-Projekts und werden wie kleine Jazz-Satelliten eingesetzt. Mir ist als Workshopleiter das Zuhören, das gegenseitige Kennenlernen wichtig. Dabei geht es nicht nur um die Musik, wir müssen auch über andere Themen ins Gespräch kommen. Es ist wichtig, sich zu begegnen und zu verstehen, was wir voneinander lernen und wie wir miteinander in Austausch kommen können.“

Joel Grip / Musiker und Workshopleiter



Forty musicians from this year's festival programme and 20 interdisciplinary workshop leaders will work, dance and make music together with children, adults, seniors, amateur musicians and local legends at some 25 different venues in Moabit. This deepens their engagement and forges a link between the Haus der Berliner Festspiele in Wilmersdorf and Moabit.

“Musicians from all over the world appearing in the Jazzfest Berlin programme are part of the community project and are deployed like little jazz satellites. For me, listening and getting to know each other is important. It's not just about the music – we need to talk about other subjects, too. It is important that we can meet and understand what we are able to learn from each other and how we can enter an exchange.”

Joel Grip / musician and workshop leader

„Berlin Saz Evi ist eine türkische Fachschule für Saz und verwandte Instrumente. Wir sind seit 20 Jahren in Moabit. Wir haben über 100 Schüler\*innen ab sieben Jahren bis ins hohe Alter. Mit einem Chor und einer jugendlichen Saz-Gruppe sind wir gerne Teil des Projekts.“

Ali Riza Türk / Musikschule – Berlin Saz Evi



“Berlin Saz Evi is a Turkish music school for the saz and other related instruments. We have been based in Moabit for 20 years. We have over 100 pupils, ranging from seven-year-olds to those of advanced ages. We are pleased to be participating in the project with our choir and youth saz group.” Ali Riza Türk / Berlin Saz Evi Music School



„Als Sozialpädagogin unseres neuen Familiengrundschulzentrums Elly ist es von großem Vorteil, dass ich die Familien im Kiez kenne. Mit dem Jazzfest Community Lab Moabit öffnet sich ein Raum für diese Familien, und wir schaffen eine weitere Begegnungsstätte. Es braucht genau solche Möglichkeiten, Anlässe und Projekte, an die man anknüpfen kann, damit man sich über so schöne Sachen wie Musik verbindet und positive gemeinsame Erfahrungen macht. Das ist eine große Chance.“  
Julia Willenborg / SOS-Kinderdorf Berlin: „Elly“ Familienzentrum

“As a social education worker at our new primary school centre for families “Elly”, it is a great advantage that I know the families in the neighbourhood. The Jazzfest Community Lab Moabit opens up a space and we are creating another place for encounters. We need exactly these kinds of opportunities, occasions and projects that we can build on, so that we can connect with each other through beautiful things like music and have positive experiences together. That’s a great opportunity.”  
Julia Willenborg / SOS-Kinderdorf Berlin: “Elly” Family Centre

„Internationale und interkulturelle Kooperationsprojekte spielen in der langen Jazzfest-Berlin-Geschichte seit Anbeginn eine wichtige Rolle. Das auf Kreativität, Vernetzung und Begegnung basierte Engagement erfährt durch dieses facettenreiche einwöchige Community-Projekt nun einen neuen Höhepunkt. Mehrere Netzwerktreffen und eine etwa zehnmonatige Zusammenarbeit von der Entwicklung des Projekts ab Anfang des Jahres bis zur Durchführung in der Festivalwoche im November haben in Moabit eine neue Community entstehen lassen, die möglicherweise auch in Zukunft zum weiteren Austausch innerhalb des Kiezes führen kann.“  
Nadin Deventer / Künstlerische Leiterin Jazzfest Berlin



“From the very beginning, projects driven by international and intercultural co-operation have played a key role in Jazzfest Berlin's long history. This multi-faceted, week-long, community project now represents a new high point of engagement based on creativity, networking and encounters. A series of meetings for the network and a ten-month collaboration from the project being developed at the beginning of the year to its implementation in the week of the festival in November have enabled the creation of a new community in Moabit which might lead to further exchanges in future on a local level.”  
Nadin Deventer / Artistic Director Jazzfest Berlin

„Wir bieten Beratung und entwicklungspolitische Bildung an, beschäftigen uns aber auch mit der Aufarbeitung der Kolonialgeschichte. Dieses Jahr beteiligen wir uns an dem Gemeinschaftsprojekt in Moabit und präsentieren einen Film über Miriam Makeba, die in der Vergangenheit beim Jazzfest Berlin aufgetreten ist. Außerdem arbeiten wir zusammen mit Schüler\*innen aus der Miriam-Makeba-Grundschule. Die Tür ist offen für alle.“

Oumar Diallo / Afrika-Haus Berlin



“We provide advice, education about the politics of development and the reappraisal of colonial history. This year we are participating in the community project in Moabit and will present a film about Miriam Makeba, who performed at Jazzfest Berlin in the past. We will also be working together with children from the Miriam-Makeba-Grundschule. Our door is open to everyone.”

Oumar Diallo / Afrika-Haus Berlin

Alle Projekte und Workshops des Jazzfest Community Lab Moabit, die in der zweiten Herbstferienwoche im Kiez stattfinden, sind im Dialog mit den lokalen Akteur\*innen entstanden. Zahlreiche Macher\*innen haben sich im Laufe des mehrmonatigen Prozesses kennengelernt und gemeinsame Ideen entwickelt.

„Ich komme aus Moabit, und ich habe richtig Lust, gemeinsam mit den Leuten hier vor Ort etwas zu kreieren, wobei alle Beteiligten eine gute Zeit haben. Wir schauen gemeinsam mit den verschiedenen Gruppen, worauf sie Lust haben und wie wir das umsetzen können.“

Cenk Arpa / Musiker und Workshopleiter



All the projects and workshops taking place in the neighbourhood in the second week of the autumn holidays have been devised in dialogue with stakeholders in Moabit. Numerous participants have got to know each other in the course of a process that has lasted several months and developed ideas collaboratively.

“I’m from Moabit and I really want to create something with the people here where everyone involved can have a good time. Together with the various groups, we look at what they’d like to do and how we can make it happen.”

Cenk Arpa / musician and workshop leader

„Ich stelle mir das sehr schön vor, dass ganz Moabit während des Jazzfest Community Labs in verschiedenen Musikstilen zum Klingen kommt. Für die Kiezbewohner\*innen ist es toll, weil sie so auch entdecken können, was es hier noch so alles gibt. Sie können dann mitmachen bei Gruppen, die sie vielleicht vorher nicht kannten. Das Jazzfest Berlin bringt viel Energie ins Projekt, und diese Energie greifen wir auch gerne auf, um unsere Moabiter\*innen für das Projekt zu begeistern.“

Thomas Büttner / Bildungsverbund Moabit



“I think it will be very beautiful to hear music in a range of different styles all over Moabit during the Jazzfest Community Lab. It’s great for people living in the neighbourhood because it’s also a way for them to discover everything that’s going on in Moabit. They can then join in with groups they didn’t know before. Jazzfest Berlin is putting a lot of energy into the project and we’re happy to pick up on this and get people here in Moabit excited about the project.“

Thomas Büttner / Bildungsverbund Moabit

Insgesamt vier Projekte beim Jazzfest Berlin 2024 widmen sich Martin Luther King Jr. Der Bürgerrechtler stattete dem geteilten Berlin im September 1964 einen historischen Besuch ab. Er hielt dabei in der St. Marienkirche und der Sophienkirche, sowohl im West- als auch Ostteil der Stadt, zwei bemerkenswerte Reden. Vor zehn Jahren wurde diesem Besuch zum 50. Jahrestag mit vielen Veranstaltungen gedacht. Das Theater X, welches ein wichtiger Teil des Jazzfest Community Lab Moabit ist, gründete sich 2014 vor genau diesem Hintergrund als (post-)migrantisches Theater.

„Theater X ist ein schöner Community-Ort, in dem viel Bewegung ist und in dem wir alle zusammenarbeiten: Jugendliche, Studierende, Menschen, die schon im Berufsleben sind. Gemeinsam wollen wir einen Ort für uns alle kreieren, bei dem alle mit anpacken.“

Ishraq Al Saadi / Theater X



A total of four projects at Jazzfest Berlin 2024 are dedicated to Martin Luther King Jr. The civil rights activist made an historic visit to the divided city of Berlin in September 1964. He gave two notable speeches in St. Mary's and St. Sophia's Churches, in both the West and East of the city. His visit was commemorated with numerous events in Berlin ten years ago, marking the 50th anniversary of the event. Theater X, which is also an important part of the Jazzfest Community Lab Moabit, was founded in light of these in Moabit in 2014 as a (post-)migrant theatre.

“As Theater X we are a beautiful community venue where there is a lot of activity and where we all work together: young people, students and people who are already working. Together we want to create a place for all of us, where everyone joins in.”

Ishraq Al Saadi / Theater X

„Bei unseren Projekten machen wir Kunst, auch ohne gut finanziell ausgestattet zu sein. Gleichzeitig sind wir unabhängig und können unsere Themen inhaltlich, politisch, aber auch kulturell selbst bestimmen. ‚X‘ steht für einen Ort, der noch nicht existiert; Geschichten, die es nicht geben darf; Genderidentitäten, für die es keinen Platz gibt. Und natürlich steht ‚X‘ für den Schwarzen Aktivist Malcolm X, für antirassistische Arbeit und für Veränderung.“

Ahmed Shah / Theater X



“In our projects, we create art, even without financial resources. At the same time we are independent and can choose the subjects, politics and culture we deal with for ourselves. ‘X’ stands for a place that doesn't yet exist, stories that aren't allowed and gender identities for which there is no space elsewhere. And, of course, ‘X’ also stands for the human rights activist Malcolm ‘X’, for work to combat racism and to create change.” Ahmed Shah / Theater X

Neben dem gemeinsamen Musizieren bietet das Jazzfest Community Lab Moabit Anstoß zum interkulturellen Austausch, zur Vernetzung im Kiez und macht sowohl künstlerische und soziale Strukturen als auch Potenziale gleichermaßen sichtbar.

„Wir sind mit dem Moabiter Standort der Vokalhelden Teil des Community-Projekts und freuen uns sehr darauf, mit professionellen Musiker\*innen aus dem Programm des Jazzfest Berlin zusammenzuarbeiten, also mit Menschen, die normalerweise nicht mit Kindern zusammenarbeiten und die Kinder nicht direkt mitschneiden. Mit Improvisationen und Mitsingaktionen können sie etwas Gemeinsames gestalten.“

Annika Schwerdt / Vokalhelden



In addition to shared music-making, the Jazzfest Community Lab Moabit also promotes intercultural exchange and networking within the neighbourhood, making artistic and social structures and potential equally visible.

“Based in Moabit, the Vokalhelden are part of the community project and we are already really looking forward to working together with professional musicians from the Jazzfest Berlin programme, with people who don’t normally work together with children and don’t record children directly. And then to create something together through improvisation and singing along together.”

Annika Schwerdt / Vokalhelden



Haneen-Chor Berlin, 2024 © privat

„Der Haneen-Chor wurde ursprünglich 2015 von Raja Banout im türkischen Gaziantep gegründet, die 2022 gestorben ist. Er war damals für vorwiegend ältere syrische Frauen eine Möglichkeit, zusammenzukommen, gemeinsam syrische Volkslieder zu singen und damit ihrer Solidarität zueinander Ausdruck zu verleihen. Haneen ist viel mehr als ein Chor, Haneen ist ein soziales Netzwerk, das unterschiedliche Länder und Städte umfasst. Dabei sind wir offen für Frauen mit allen möglichen kulturellen Hintergründen.“

Mariam Bachich / Haneen-Chor Berlin

“The Haneen choir was originally founded in 2015 in Gaziantep, Turkey by Raja Banout, who died in 2022. At the time, it was an opportunity for predominantly older Syrian women to come together and sing Syrian folk songs, expressing their solidarity with each other. Haneen is much more than a choir – Haneen is a social network that traverses different countries and cities. We are open to women from all cultural backgrounds.”

Mariam Bachich / Haneen-Chor Berlin

Das Jazzfest Community Lab Moabit wird unterstützt von der |  
The Jazzfest Community Lab Moabit is supported by the  
Bundeszentrale für politische Bildung / bpb.

Vielen Dank an die über 350 Teilnehmer\*innen in Moabit, 40 Musiker\*innen aus dem Programm des Jazzfest Berlin 2024, 20 interdisziplinären Workshopleiter\*innen & folgenden 38 Initiativen und Partner\*innen | Many thanks to the more than 350 participants in Moabit, 40 musicians from the Jazzfest Berlin 2024 programme, 20 interdisciplinary workshop leaders & the following 38 initiatives and partners:

Afrika-Haus Berlin | ARTENSCHUTZTHEATER e. V. | B-Laden e. V. | Bildungsverbund Moabit | Filmrausch Moabit e. V. | Gemeinschaftsunterkunft Alt-Moabit, SIN e. V. | Heilige-Geist-Gemeinde Moabit | Jazz Institut Berlin | Jazzpilot\*innen der Deutschen Jazzunion | Jugendmigrationsdienst im Quartier | Kallasch& | KUKUMU Café e. V. | Kulturfabrik Moabit | Kurt-Tucholsky-Grundschule | Mullewapp e. V. & Miriam-Makeba-Grundschule | Musikschule Berlin-Mitte Fanny Hensel | Musikschule – Berlin Saz Evi | Offenes Wohnzimmer – Machbarschaft e. V. | OTTO-Spielplatz – Moabiter Ratschlag e. V. | PAS Berlin | Quartiersmanagement Moabit Ost | Refo Moabit | SOS-Kinderdorf Berlin: Familienzentrum / Mehrgenerationenhaus, Haste Töne!, Elly – Familienzentrum und Hort an der Theodor-Heuss-Gemeinschaftsschule | Stadtschloss Moabit – Moabiter Ratschlag e. V.: Chor für Alle, Dance Jam / Tap Dance, Haneen-Chor Berlin | Stadtteilkoordination Moabit Ost | Stadtteilkoordination Moabit West | Stadtteil-laden Moabit | STEPHANS – Der Nachbarschaftsladen | Theater X | Theodor-Heuss-Gemeinschaftsschule | Vokalhelden e. V. | Zentrum für Jazz und Improvisierte Musik

Workshopleiter\*innen | Workshop leaders:

Cenk Arpa, Vincent Bababoutilabo, Rose Brotherton, Niklas Brubach, Jakob Fraise, Michael Griener, Joel Grip, Franczeska Gutsch, Reiner Hess, John Hollenbeck, Rahel Hutter, Judith Kamphues, Florian Körber, Nelly Thea Köster, Yvonne Leppin, Tabea Lübke, Chiquita Magic, Camilo Milton, Sarah Rossy, Annika Schwerdt, Simon Sieger

Teilnehmende Musiker\*innen des | Participating musicians of Jazzfest Berlin 2024:

Heinrich Köbberling, Lisa Ullén | **Melting Pot** Julia Stein, Guro Kvåle, Fulco Ottervanger, Max Plattner, Sofia Eftychidou | **Musho** Alexander Hawkins, Sofia Jernberg | **Otomo Yoshihide Special Big Band** Otomo Yoshihide, Eto Naoko, Kondo Tatsuo, Okuchi Shunsuke, Kawai Shinobu, Kobayashi Takefumi, Itoken, Aikawa Hitomi, Sachiko M, Saito Kan, Inoue Nashie, Egawa Ryoko, Suzuki Hiroshi, Higashi Ryota, Sato Shutoku, Imagome Osamu, Kimura Jinya | **Oùat** Michael Griener, Joel Grip, Simon Sieger | **Vilhelm Bromander Unfolding Orchestra** Vilhelm Bromander, Katt Hernandez, Martin Küchen, Elin Forkelid, Alberto Pinton, Christer Bothén, Emil Strandberg, Mats Äleklint, Alex Zethson, Mattias Ståhl, Dennis Egberth, Anton Jonsson, Marianne Svašek

Konzeption, Projektentwicklung und Durchführung | Conception, Project Development and Realisation

Nadin Deventer – Künstlerische Leiterin | Artistic Director

Jana Klimmek – Produktion | Production

Anuschka Beese – Produktionsassistentz | Assistant Production

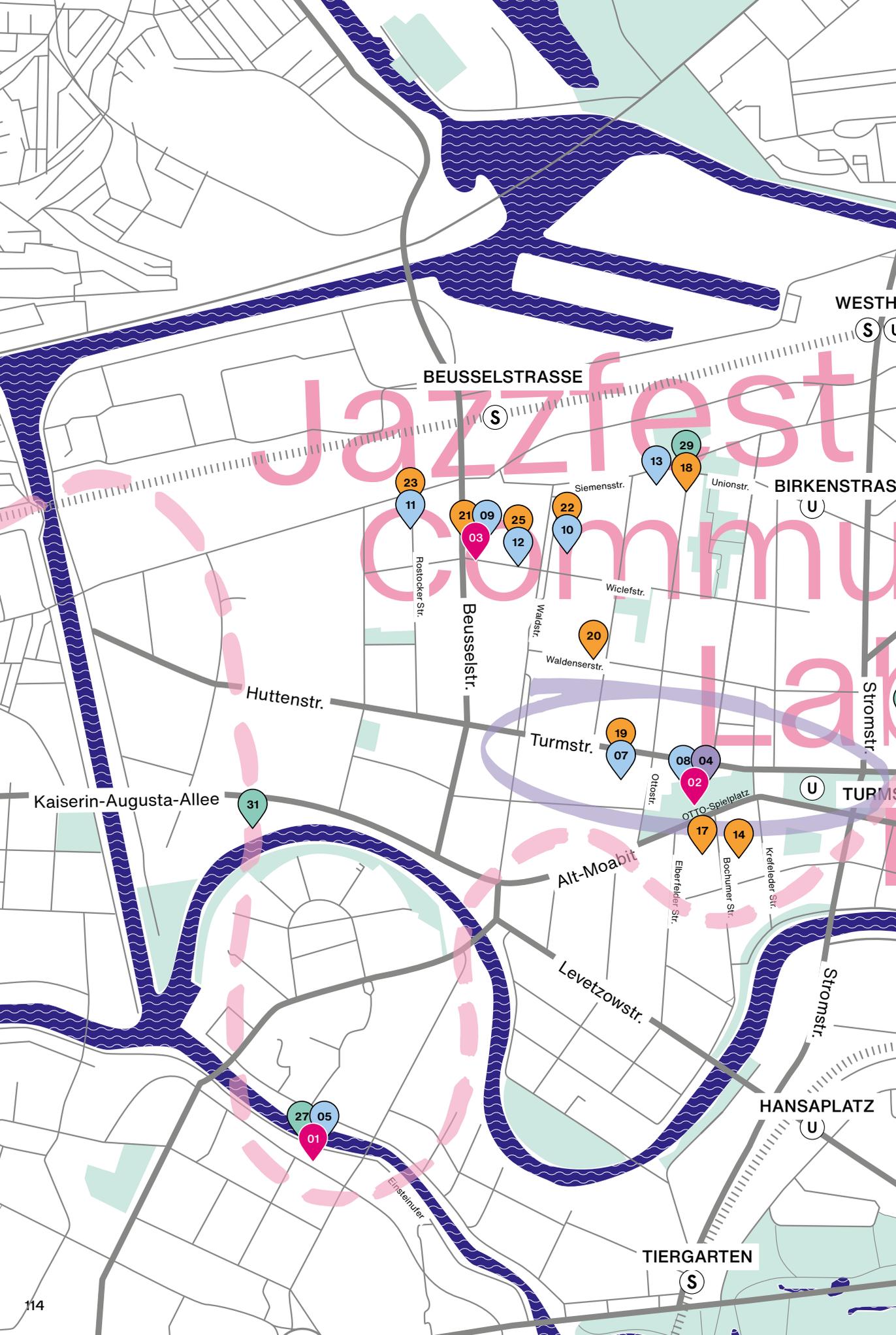
Jakob Fraise – Beratung (kulturelle und politische Bildung) | Advisor (Cultural and Political Education)

Joel Grip – Koordination Künstler\*innen | Coordination Artists

Alle Portraits der Beteiligten sind Stills aus dem Film | All portraits of the participants are film stills taken from: **Introducing: Jazzfest Community Lab Moabit** © MOJA Film



Film: Introducing:  
Jazzfest Community  
Lab Moabit



Jazzfest  
Community  
Leak

BEUSSELSTRASSE

WESTH

S U

BIRKENSTRASSE

U

Stromstr.

TURMSTRASSE

U

Stromstr.

HANSAPLATZ

U

TIERGARTEN

S

23  
11

21  
09  
03

25  
12

22  
10

13  
29  
18

20

19  
07

08  
04  
02

17  
14

31

27  
05  
01

Kaiserin-Augusta-Allee

Huttenstr.

Beusselstr.

Rosstocker Str.

Waldstr.

Turmstr.

Alt-Moabit

Levetzowstr.

Wickefstr.

Waldenserstr.

Ottostr.

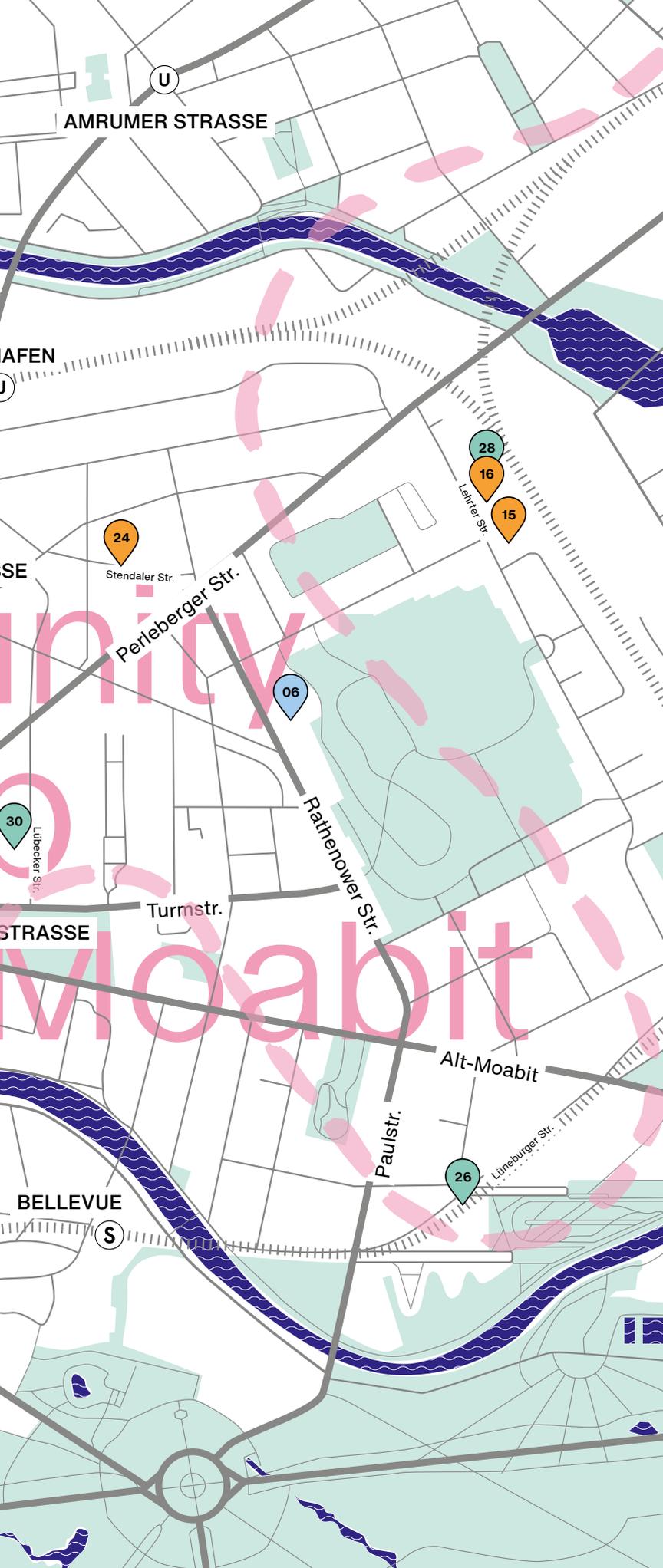
Elberfelder Str.

Bochumer Str.

Krefelder Str.

OTTO-Spielplatz

Einsteinerufer



## Community Sunday

- 01 Jazz Institut Berlin /  
Georg-Neumann-Saal  
Einsteinufer 43 - 53 ♿ WC
- 02 OTTO-Spielplatz  
Alt-Moabit 34 ♿ WC
- 03 Refo Moabit  
Beusselstraße 35 ♿ WC

## POP-UP Sessions

- 04 Startpunkt | Starting point:  
OTTO-Spielplatz  
Alt-Moabit 34 ♿ WC

## Jazzfest ImproLabs

- 05 Jazz Institut Berlin
- 06 Kurt-Tucholsky-Grundschule
- 07 Musikschule Berlin-Mitte  
Fanny Hensel  
Turmstraße 75 ♿ WC
- 08 OTTO-Spielplatz  
Alt-Moabit 34 ♿ WC
- 09 Refo Moabit
- 10 SOS-Kinderdorf Berlin
- 11 Stadtschloss Moabit  
Rostocker Str. 32 WC
- 12 Theater X
- 13 Theodor-Heuss-Gemeinschaftsschule

## Jazzfest Encounters

- 14 Afrika-Haus Berlin  
Bochumer Str. 25 ♿ WC
- 15 B-Laden  
Lehrter Str. 30 ♿ WC
- 16 Filmrauschpalast Moabit  
Lehrter Str. 35 WC
- 17 Gemeinschaftsunterkunft Alt-Moabit  
Alt-Moabit 82B ♿ WC
- 18 Kallasch &  
Unionstraße 2 WC
- 19 Musikschule Berlin-Mitte  
Fanny Hensel  
Turmstraße 75 ♿ WC
- 20 Offenes Wohnzimmer  
Waldenserstraße 13 WC
- 21 Refo Moabit  
Beusselstraße 35 ♿ WC
- 22 SOS-Kinderdorf Berlin  
Waldstraße 23/24 ♿ WC
- 23 Stadtschloss Moabit  
Rostocker Str. 32  
Rostocker Str. 32B WC  
♿ WC
- 24 STEPHANS - Der Nachbarschaftsladen  
Stendaler Str. 9 ♿ WC
- 25 Theater X  
Wiciefstraße 32 ♿ WC

## Jazzfest Specials

- 26 ARTENSCHUTZ THEATER  
Lüneburger Str. 370 ♿ WC
- 27 Café Carla im Jazz Institut Berlin  
Einsteinufer 43 - 53 ♿ WC
- 28 Café der Kulturfabrik Moabit  
Lehrter Str. 35 ♿ WC
- 29 Kallasch &  
Unionstraße 2 WC
- 30 KUKUMU Café  
Lübecker Str. 43 WC
- 31 PAS Berlin  
Kaiserin-Augusta-Allee 101 WC

# Impressum | Imprint

## Jazzfest Berlin

Künstlerische Leitung | Artistic Director

Nadin Deventer

Organisation | Organisation

Leo Wölfel (Leitung | Head), Patrizia Bianchi Scafetta

Jazzfest Community Lab Moabit:

Jana Klimmek, Anuschka Beese

Jazzfest Research Lab:

Christopher Hupe (bis März | until March 2024),

Isumi Rögner, Anuschka Beese

Beratung Konzertprogramm | Advisor Concert Programme

Peter Margasak

Beratung | Advisor Jazzfest Community Lab Moabit

Jakob Fraisse, Joel Grip

Beratung | Advisor Jazzfest Research Lab

Harald Kisiedu

Technische Produktionsleitung | Technical Production Manager

Birte Dördelmann

## Magazin | Magazine

Herausgeber | Published by

Berliner Festspiele

Redaktion | Editorial

Nadin Deventer, Christopher Hupe, Isumi Rögner

Texte | Texts

Bettina Bohle, Milena Brendel, John Corbett, Tamsin Curror, Nadin Deventer, Ulf Drechsel, Jakob Fraisse, Paula Hilpert, Martin Luther King Jr., Harald Kisiedu, Priscilla Layne, Nora Leidinger, George E. Lewis, Kristin McGee, Matthias Paszdzirny, Konstantin Scharf, Ursel Schlicht, Ihno von Hasselt, Ann-Sophie Werdich

Übersetzungen | Translation

Stephanie Grimm, Josephinex Ashley Hansis, David Tushingam

Korrektur | Correction

Kristoffer Cornils, Josephinex Ashley Hansis, Thaddeus Herrmann, Luisa Kleemann

Design: 3pc

## Berliner Festspiele

Ein Geschäftsbereich der | A Division of  
Kulturveranstaltungen des Bundes in Berlin GmbH

Intendant | Director

Matthias Pees

Kaufmännische Geschäftsführung | Managing Director

Charlotte Sieben

Leitung Kommunikation | Head of Communications

Claudia Nola

Technische Leitung | Technical Director

Matthias Schäfer

Berliner Festspiele

Schaperstraße 24

10719 Berlin

+ 49 30 254 89 0

info@berlinerfestspiele.de

berlinerfestspiele.de

## Dank an | Thanks to

alle Beteiligten und Kolleg\*innen der  
Berliner Festspiele, die am Jazzfest Berlin 2024 mitwirken. | all the  
collaborators and colleagues of the Berliner Festspiele who carry  
out the 2024 Jazzfest Berlin.

Stand | As of 16.10.2024

## Gefördert von | Funded by



Die Beauftragte der Bundesregierung  
für Kultur und Medien



Bundeszentrale für  
politische Bildung

## Unter Beteiligung von | In Cooperation with



ARD Kultur



BR  
BAYERN 2



BR  
KLASSIK



hr2  
Zwei



hr2  
Kultur



ndr  
Kultur



ndr  
Kultur



radio  
3



SR2



SWR2



WDR 3



Deutschlandfunk



Deutschlandfunk Kultur

## Festivalpartner | Festival partners



ATRANE



QUASIMODO



Kultur-  
Wildnis-  
Gedächtnis-  
Feste  
Berlin



STEINWAY & SONS  
BERLIN

Wir danken außerdem sehr herzlich allen 350 Teilnehmenden, 40 Musiker\*innen, 20 Workshopleiter\*innen und 38 Partner\*innen und Initiativen des | We also thank very much all 350 participants, 40 musicians, 20 workshop leaders and 38 partners and initiatives of the Jazzfest Community Lab Moabit.

Besonderer Dank für die Durchführung der Seminare zu 60 Jahren Jazzfest Berlin im Sommersemester 2024 gilt | Special thanks for conducting the seminars on 60 years of Jazzfest Berlin in the summer semester of 2024 to Universität der Künste Berlin, Universität Hildesheim und | and Jazzinstitut Darmstadt.

Ein besonderes Dankeschön für die Bereitstellung der Fotografien vom Jazzfest Berlin 1967–1993 gilt darüber hinaus auch der | A special thank you for providing the photographs of the Jazzfest Berlin 1967–1993 goes also to Stiftung Anno Wilms.

## Medienpartner | Media Partners



arte



Dussmann  
das KulturKaufhaus



Monopol  
Magazin für Kunst und Leben



Wall



Yarek  
Kinogruppe

## Jazzfest Berlin ist Mitglied von | is member of



KEYCHANGE



EUROPE JAZZ NETWORK



