

Michael Jacobs

All that Jazz

Michael Jacobs

All that Jazz

Die Geschichte einer Musik

Mit einem Beitrag
von Robert Fischer

Mit 60 Fotos

Reclam



6. Auflage

RECLAM TASCHENBUCH Nr. 20413
1996, 2007, 2016 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Umschlaggestaltung: zero-media.net
Umschlagabbildung: © FinePic®
Druck und Bindung: GGP Media GmbH,
Karl-Marx-Straße 24, 07381 Pößneck
Printed in Germany 2018
RECLAM ist eine eingetragene Marke
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-020413-9
www.reclam.de

Inhalt

| | |
|--|-----|
| »My Story Goes A Long Way Back« Die Wurzeln des Jazz | 7 |
| »New Orleans Joys« Pioniere des New-Orleans-Jazz | 22 |
| »Windy City Jive« Der New-Orleans-Jazz in Chicago | 58 |
| »Davenport Blues« Weiße Jazzmusiker der zwanziger Jahre | 89 |
| »Drop Me Off In Harlem« Fletcher Henderson, Duke Ellington und der schwarze Bigband-Jazz | 114 |
| »Kansas City, Here I Come« Count Basie und seine Version des Bigband-Jazz | 151 |
| »Don't Be That Way« Benny Goodman, der weiße »King of Swing« | 165 |
| »Montmartre Stomp« Amerikanische Jazzmusiker im Vorkriegseuropa | 192 |
| »The Jeep Is Jumping« Der Jazz während des Zweiten Weltkriegs | 216 |
| »Now's The Time« New-Orleans-Revival und Bebop | 237 |

| | |
|---|-----|
| »Birth Of The Cool« | |
| Cool Jazz | 287 |
| »Better Git It In Your Soul« | |
| Hard Bop | 327 |
| »Freedom Now« | |
| Free Jazz und Fusion | 360 |
| »All That Jazz« | |
| Alternde Avantgarde und junge Traditionalisten. | 397 |
| »Anything Goes« | |
| Aufbruch im 21. Jahrhundert | |
| <i>Von Robert Fischer.</i> | 413 |
| Abkürzungen | 447 |
| Bildnachweise | 448 |
| Lektüre-Empfehlungen | 449 |
| Hör-Empfehlungen | 455 |
| Personenregister. | 461 |

»My Story Goes A Long Way Back«

Die Wurzeln des Jazz

»You know, the Negro doesn't want to cling to music. But he needs it; it means something; and *he* can mean something.«¹ Das ist das Statement eines farbigen Jazzmusikers, des Klarinettenisten Sidney Bechet, geboren 1897 in New Orleans. Der »Neger« – Bechet konnte in seiner Autobiographie, die 1960, ein Jahr nach seinem Tod, erschien, diesen mittlerweile verpönten Ausdruck noch verwenden – *braucht* die Musik, sie bedeutet etwas, und er bedeutet etwas durch sie: Musik als Mittel der Selbstbestätigung, ja der Selbstdefinition, zugleich als Mittel des Widerstandes in einer Gesellschaft, die den Schwarzen jede kulturelle Eigenständigkeit abzusprechen versucht. In ihrer Musik bleibt etwas vom afrikanischen Erbe der schwarzen Amerikaner lebendig, oder, wie Bechet es ausdrückt: »A way of saying something from inside himself, as far back as time, as far back as Africa, in the jungle, and the way the drums talked across the jungle, the way they filled the whole air with a sound like the blood beating inside himself.«²

1 »Wisst ihr, der Neger will sich nicht an der Musik festklammern. Aber er braucht sie. Sie bedeutet etwas, und durch sie bedeutet *er* etwas.« (Sidney Bechet: *Treat It Gentle. An Autobiography*. London 1978. S. 8.)

2 »Ein Weg, um etwas aus seinem Innersten heraus zu sagen, das so weit zurückreicht wie die Zeit, zurück bis nach Afrika, bis zum Dschungel, und wie die Trommeln durch den Dschungel hindurch sprachen, wie

Um 1560 sollen die ersten schwarzen Männer und Frauen von der Westküste Afrikas in die Neue Welt verschleppt worden sein, zunächst nach »Spanisch Amerika« als Ersatz für die eingeborenen Indianer, die körperlich nicht widerstandsfähig genug waren für die harte Arbeit, die die weißen Kolonisatoren ihnen abverlangten. Auch in den Südstaaten der späteren USA kam es bald zu einer massiven Einfuhr von Sklaven; hier entstanden, von einem milden Klima begünstigt, die riesigen Baumwoll- und Tabakplantagen, die sich in den Zeiten vor der Mechanisierung der Landwirtschaft³ ohne Scharen von hart schuftenden Arbeitern nicht bewirtschaften ließen.

Bis ins 19. Jahrhundert hinein interessierten sich nur wenige, oft als Spinner angesehene »Humanitätsapostel« für das Schicksal der Schwarzen in der Neuen Welt; es gibt daher keine zuverlässigen Statistiken darüber, wie viele Afrikaner im Laufe von drei Jahrhunderten⁴ ins »Land der Freien« verkauft wurden. Einigen Quellen zufolge waren es einhundert Millionen, andere sprechen von der dreifachen Zahl. Vor allem Frankreich und England betrieben einen schwunghaften Handel mit dem, was zynisch als »schwarzes Elfenbein« bezeichnet wurde.

Die Afrikaner verloren, wenn sie von einem der oft arabischen Sklavenjäger eingefangen und im Laderaum eines Segelschiffs mit Hunderten von Leidensgenossen zusammengepfercht worden waren, mehr als ihre Freiheit. Wenn sie den Transport nach Louisiana oder Virginia oder in eine der anderen südlichen Regionen Nordamerikas überhaupt überlebten, dann waren sie dort dem ausgesetzt,

sie die Luft mit einem Klang erfüllten, der dem Klang des in einem pochenden Blutes ähnelte.« (Ebd. S. 4.)

3 Die Baumwollentkernungsmaschine wurde 1794 durch Eli Whitney erfunden.

4 Die Einfuhr von Sklaven wurde offiziell 1808 verboten.

was oft verharmlosend ein »Prozess der Akkulturation« genannt wird. Richtiger wäre es, von einer Zwangsanpassung an die Kultur der weißen Herren zu sprechen, die dazu führte, dass sie ihr afrikanisches Erbe, vor allem ihre Sprache, weitgehend verloren. Sie gehörten ganz verschiedenen Völkern mit ganz verschiedenen Idiomen an; um sich untereinander verständigen zu können, mussten sie sich die Sprache ihrer Unterdrücker als »lingua franca« aneignen. Etwas anders verhielt es sich mit der Religion: Die Bekehrung zum Christentum wurde natürlich von der Kirche eifrig betrieben, anders als bei den Indianern Südamerikas stießen aber die Missionare bei den schwarzen Sklaven auf erstaunlich wenig Widerstand. Die von vielen als primitive Heiden, die irgendeinem blutigen Götzendienst huldigten, angesehenen Afrikaner wurden sehr schnell zu begeisterten Christen. Eine Erklärung dafür ist vielleicht darin zu sehen, dass sich in vielen afrikanischen Religionen eine Grundvorstellung fand, die sich mit einem fundamental christlichen Glaubenssatz deckt, die Überzeugung nämlich, dass auf den Tod ein neues Leben folgt. In zahlreichen afrikanischen Riten wurde das Sterben eines Menschen symbolisch durchgespielt, danach galt er als neuer Mensch, als vollwertiges Mitglied des Stammes zum Beispiel, als Erwachsener, der zusammen mit seinem Jugendnamen auch sein früheres Leben abgelegt hatte und nun mit neuem Namen zu neuem Leben erwacht war. »Die christliche Vorstellung von Tod und Auferstehung und die afrikanische von Sterben und Wiedergeburt liegen einander nicht sehr fern. So konnte diese durch jene ausgedrückt werden, und umgekehrt hatten christlich-eschatologische Elemente die Möglichkeit, in die afrikanischen Grundvorstellungen einzudringen.«⁵ Bis zu einem gewissen Grad

5 Janheinz Jahn (Hrsg.): *Negro Spirituals*. Frankfurt a. M. 1966. S. 7.

lebten also alte religiöse Anschauungen bei den zum Christentum übergetretenen Sklaven in neuem Gewand weiter.

In Afrika aber war jede Art von Religionsausübung an Musik, an Gesang und Tanz gekoppelt gewesen: Musik hatte überhaupt fast ausschließlich eine rituelle Funktion gehabt, sie hatte nicht der Unterhaltung gedient, sondern dazu, den Kontakt mit wie auch immer gearteten metaphysischen Mächten herzustellen. Bei diesen Zeremonien waren in erster Linie Perkussionsinstrumente zum Einsatz gekommen, Trommeln der verschiedensten Machart, ausgehöhlte Baumstämme zum Beispiel, aber auch das einfachste Instrument, das man sich nur denken kann: die menschlichen Hände. Das rhythmische Zusammenschlagen der Hände, das sich bis zur Ekstase steigern oder durch langandauernde Wiederholung zu tranceähnlichen Zuständen führen kann, ist heute noch ein Element, das den Gottesdienst einer »Black Community« in den USA bestimmt.

Der afro-amerikanische Schriftsteller Langston Hughes lässt seine Geschichte der *Black Music* in den USA bei einem »syncopated beat« beginnen, den die »gefangenen Afrikaner mit sich brachten – weil er ihnen vielleicht das Joch der Sklaverei ein wenig erleichterte – und der schnell in der Neuen Welt Wurzeln fasste«. Dieser Beat, schreibt Hughes, »ist jetzt seit vielen Generationen Grundbestandteil der amerikanischen Unterhaltungsmusik«.⁶

Das Merkwürdige war, dass die Sklavenhalter diese ureigene Form ihrer Gefangenen, sich auszudrücken, anfangs⁷ keineswegs als etwas Bedrohliches, als Festhalten an

6 Langston Hughes / Milton Meltzer: *Black Music. A Pictorial History of Black Entertainers in America*. New York 1967. S. 4.

7 Siehe hierzu: Philippe Carles / Jean-Louis Comolli: *Free Jazz. Black Power*. Übers. von Federica und Hansjörg Pauli. Frankfurt a. M. 1974. S. 108f.

einer eigenständigen Tradition empfinden, sondern dass sie diese musikalische Betätigung, das Trommeln, das Singen und Tanzen, im Gegenteil guthießen und sogar Vergnügen daran fanden. Hughes meint trocken, die »erste Bühne« schwarzer Entertainer sei das Deck eines Sklavenschiffes gewesen. Auf der Überfahrt nach Amerika wurden die Gefangenen, wann immer das Wetter es zuließ, aus dem Laderaum nach oben geholt und dazu angehalten – natürlich mit der Peitsche –, »zur Unterhaltung der Mannschaft zu singen und zu tanzen«. ⁸ Pragmatische Gesichtspunkte spielten dabei mit Sicherheit auch ihre Rolle: wenn man einen Sklaven einmal am Tag aus dem modrigen Frachtraum hervorholte und in der frischen Luft ordentlich zappeln ließ, war eher gewährleistet, dass er nicht nur lebend, sondern vielleicht sogar bei guten Kräften auf einem der Sklavenmärkte in Louisiana ankam.

Hughes resümiert: »Die Einpflanzung des grundlegenden Beat [in die amerikanische Musik] begann mit dem rhythmischen Händeklatschen, Fußestampfen, Trommelschlagen, das Afrika im 16. Jahrhundert an die hiesigen Küsten exportierte.« ⁹ Später jedoch wurde die importierte Musik mit Verboten belegt, weil durch sie auch Nachrichten übermittelt werden konnten: »Die Sklavenhalter hatten, durch Schaden klug geworden, entdeckt, daß die Trommeln, die die Tänze begleiteten, sehr wohl auch zur Revolte aufrufen konnten.« ¹⁰ Der afrikanische Rhythmus starb damit jedoch nicht aus, sondern lebte in anderer Form weiter.

Es gibt zahlreiche Romane und Filme, die das Leben der weißen Oberschicht im »Gallant South«, den Südstaaten der USA vor dem Bürgerkrieg, zum Thema haben; Marga-

⁸ Ebd. S. 2.

⁹ Ebd. S. 5.

¹⁰ LeRoi Jones, zit. nach: Ebd. S. 108f.

ret Mitchells *Vom Winde verweht* ist nur das berühmteste Beispiel. Als Hintergrundfiguren begegnen in diesen Werken immer wieder Schwarze, die irgendeine Musik machen – ob sie nun bei der Feldarbeit singen, abends vor ihren Hütten wehmütige Lieder anstimmen oder ekstatische Gottesdienste feiern. Der »musizierende Neger« ist zu einer Klischeefigur geworden, auch in der bildenden Kunst. Immer wieder trifft man auf Illustrationen eines »Darkie«, der zufrieden und breit lachend auf dem Boden hockt und sich mit seinem Banjo vergnügt. Zu singen oder ein Instrument zu spielen, das ist die implizite Vorstellung, liege Schwarzen ›im Blut‹.

Die schwarzen Sklaven kamen auf die eine oder andere Weise mit der europäischen Musik in Berührung, mit Kirchenliedern und irischen Volksliedern ebenso wie mit konzertanter Musik oder – später – mit Melodien aus französischen und italienischen Opern und Operetten. Sie adaptierten diese ihnen fremde Musik in einem komplizierten und langwierigen Prozess, langwierig schon deshalb, weil es keinen direkten »Kulturaustausch« gab: »alle Restriktionen, die das Prinzip der Sklaverei den Beziehungen zwischen Weißen und Schwarzen auferlegte, bremsten zugleich die ›Zivilisierung‹ der Letzteren.«¹¹ So wurde der Verlust der eigenen afrikanischen Traditionen nicht sofort durch die Übernahme anderer – europäischer – Traditionen kompensiert; es entstand eine Art von »kulturellem Vakuum«: »Eine unhaltbare Situation, zu deren Überwindung unerlässlich war, daß [die Schwarzen] sich *ein neues nun mit Notwendigkeit heterogenes Gefüge von Fixpunkten schufen, indem sie sich der noch verfügbaren afrikanischen Elemente bedienten und zugleich als ›Wilderer‹ (im kulturellen Bereich) ihre kulturelle Umgebung plünderten.*«¹²

¹¹ Ebd. S. 110.

¹² Ebd.

Auch im Bereich der Musik waren die Sklaven mehr als bloße Imitatoren – sie brachten etwas Eigenes mit: eine spezifische Dynamik, eigene Rhythmen und eine eigene Rhythmusauffassung – eben den »syncopated beat« – oder auch eine bestimmte Intensität des Gefühls. Die Weißen fanden schon früh Gefallen daran, sie gingen zum Beispiel zu den sonntäglichen religiösen Versammlungen der Schwarzen, um ihren eigentümlichen, afrikanische und westliche Elemente amalgamierenden Gesängen zuzuhören. Den sehr Frommen – man könnte auch sagen: Bigotten – waren allerdings diese Spirituals zu »lively«, zu lebhaft. Einer der liberaleren Besucher eines »praise meetings« hat seine Eindrücke von den schwarzen Sängern einmal so zusammengefasst: »Wenn man ihnen lauscht, ist man halb versucht, über ihre Absonderlichkeit zu lachen, kann aber nicht umhin, von ihrer Aufrichtigkeit ergriffen zu werden.«¹³ Mit »Aufrichtigkeit« (»sincerity«) war nicht gemeint, dass sich im Inhalt der Lieder eine hehre Gesinnung offenbarte, sondern dass man das Gefühl hatte, die Schwarzen identifizierten sich auf besondere Weise mit dem, was sie mit ihren Stimmen und ihren Instrumenten vortrugen. Diese Vorstellung ist bis heute lebendig geblieben: »Soul« zu haben, in einer unverfälschten und intensiven Weise den eigenen Emotionen durch Musik Ausdruck verleihen und den Zuhörer auf diese Weise mitreißen zu können ist immer noch eine Fähigkeit, die man vor allem afro-amerikanischen Künstlern zuschreibt.

Lieder religiösen Inhalts waren nicht die einzige musikalische Gattung, die die Schwarzen in den USA schon lange vor dem Bürgerkrieg ausbildeten. Wie schon seit jeher die Shantys der Seeleute sollten die stark rhythmisierten »Work Songs« den Feldsklaven ihre Arbeit erleichtern:

13 Zit. nach: Hughes/Meltzer: Black Music [s. S. 10, Anm. 6]. S. 7.

sie regelten Bewegungsabläufe und koordinierten sie, wenn mehrere »Hands« gleichzeitig mit der Verrichtung einer bestimmten Arbeit beschäftigt waren. Bei diesen Songs wurden meist einzelne Formeln wiederholt und so skandiert, dass sie sich mit den auszuführenden Bewegungen deckten. Carl Sandburg hat folgende Anekdote überliefert, die über die Bedeutung des Worksongs für die Arbeiter genauso viel aussagt wie über das Unverständnis, mit dem sie weißen Musikwissenschaftlern begegneten, als diese von etwa 1930 an damit begannen, sich mit ihrer Musik auseinanderzusetzen: »Man erzählt sich von einem Feldforschung betreibenden Musikstudenten, der sich auf einen Zaun setzte, um dem Gesang einer Gang von Negern zuzuhören, die Eisenbahnschienen verlegten. Als er ihre Worte schließlich verstand, stellte er fest, dass sie etwas sangen, das sich anhörte wie: ›See dat white man ... sittin' on a fence ... sittin' on a fence ... wastin' his time ... wastin' his time.«¹⁴ Hier war aus der Situation heraus ein neuer Song entstanden: Improvisation war ein vorherrschendes Merkmal schwarzer Musik. Texte und Melodien konnten spontan erfunden, weitergeführt oder variiert werden. Auf- und damit festgeschrieben wurde kaum etwas – ein Grund dafür, dass viele »Slave Songs« aus der Frühzeit verlorengegangen sind.

Es gab Lieder, die durch die anglo-irische Balladentradition inspiriert waren. In ihnen wurde eine Geschichte erzählt, ein aufsehenerregendes aktuelles oder historisches Ereignis dargestellt, wobei der Sänger die Story oft mimisch und gestisch untermalte. Beliebt waren Eifersuchts- und Ehedramen. *Frankie And Johnny* – eine Ballade, die

14 »Seht euch den Weißen an ... sitzt auf'm Zaun ... sitzt auf'm Zaun ... vergeudet seine Zeit... vergeudet seine Zeit.« Zit. nach: Peter van der Merwe: *Origins of the Popular Style. The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music.* Oxford 1989. S. 69.



Schwarze Arbeiter beim Bau der Eisenbahn

sich bis heute im Repertoire von Jazzbands gehalten hat – erzählt von einer Frau, die ihren untreuen Liebhaber mit drei Schüssen niederstreckt; der Text illustriert auch den für viele solcher Balladen typischen (wenn das Wortspiel gestattet ist) »schwarzen« Humor: »The first time she shot him, he staggered, / The next time she shot him, he fell, / The last time she shot him, O Lawdy, / There was a new man's face in hell ...«¹⁵

Diese Balladen werden von einigen – meist weißen – Musikwissenschaftlern in die Nähe des Blues gerückt, der heute bekanntesten Gattung afro-amerikanischer Folkloremusik. Viele der Balladen zeichneten sich durch einen »plaintive character«¹⁶ aus – das heißt, es wurde in ihnen etwas angeklagt oder beklagt; im Fall von *Frankie And Johnny* die Untreue des einen Partners, die den anderen

15 »Beim ersten Schuss taumelte er, / Beim zweiten fiel er um, / Als sie den letzten Schuss abfeuerte, o Herr, / Gab es ein neues Gesicht in der Hölle ...«

16 van der Merwe: *Origins of the Popular Style* [s. S. 14, Anm. 14]. S. 87.

mit ins Verderben reißt. Darüber, was *den* Blues wirklich ausmacht – nicht was *ein* Blues ist –, sind schon ganze Bände geschrieben worden. »Everybody has the Blues, sometimes« – aber niemand weiß genau zu erklären, was das für ein Gefühl ist. Was *ein* Blues ist, das lässt sich noch definieren: »Blues ist [...] ein Lied mit jeweils 12taktigen Strophen; die Strophen sind ihrerseits unterteilt in drei Gruppen zu je vier $\frac{4}{4}$ -Takten. Melodisch und textlich ist die zweite Viertakt-Periode eine – meist variierte – Wiederholung der ersten, die dritte eine antwortende Figur. Harmonisch sind die drei viertaktigen Gruppen in Gestalt einer einfachen Kadenz organisiert: 4 Takte Tonika; 2 Takte Subdominante plus 2 Takte Tonika; 2 Takte Dominante plus 2 Takte Tonika.«¹⁷ Manfred Miller, der diese wahrhaft erschöpfende Definition der Musiktheoretiker referiert, fügt gleich an, dass sie in der Praxis nicht standhält. Es gibt, zumeist im Sprechgesang vorgetragene, Blues-Stücke, die noch nicht einmal klar in Strophen gegliedert sind, und andere, die eine zweiteilige Strophenform haben: es ist ein Kennzeichen der afroamerikanischen Musik, dass sie sich in kein verbindliches Schema pressen lässt.

Die oben zitierte Definition gilt also nur für eine, die allerdings häufigste Form des Blues: »I'm gonna lay my head on some railroad line, / I'm gonna lay my haid on some lonesome railroad line, / An' let that 2.19 train jus' pacify my min' ...«¹⁸ Dieser Blues des dominanten Typus scheint zu bestätigen, dass »den Blues zu haben« so viel bedeutet, wie traurig oder gar verzweifelt zu sein. Aber

17 Manfred Miller: Blues. In: Joachim-Ernst Berendt (Hrsg.): Die Story des Jazz. Vom New Orleans zum Rock Jazz. Reinbek 1978. S. 41–61. Hier: S. 42.

18 »Ich leg meinen Kopf auf ein Eisenbahngleis, / Ich leg meinen Kopf auf ein einsames Eisenbahngleis, / Und verschaff mir durch den Zug um 2 Uhr 19 Ruh ...«

wie verhält es sich mit folgendem Beispiel: »I gotta momma, she lives back of the jail, / I gotta momma, she lives right back of the jail, / She gotta sign out on her window: Good pussy for sale ...«¹⁹ Hier scheint die Trauer darüber, dass eine gute Frau aus Armut dazu gezwungen wird, sich zu prostituieren, nur aufgesetzt. Hier überwiegt eindeutig die Lust daran, obszöne Wortspiele zu treiben: »Schöne Muschi zu verkaufen ...«

Die Gleichsetzung von »Blues« mit »Trauer« ist jedenfalls abwegig. Miller macht europäische Hörgewohnheiten dafür verantwortlich, in denen die »blues-typischen Intervalle als Moll-Tonalität« wahrgenommen werden. »Für den Afro-Amerikaner dagegen repräsentieren die – auf afrikanische Musizierpraxis zurückgehenden – sogenannten *blue notes* gerade *keine* melancholische Gemütslage. Er verwendet sie vielmehr als Mittel *emphatischen Ausdrucks*, das große emotionale Ergriffenheit und Erregtheit signalisiert.«²⁰ In *einem* Blues kann also alles zum Ausdruck gebracht werden, Trauer und Freude, Wut und Euphorie. »Den Blues zu haben« bedeutet, ein Gefühl mit äußerster Intensität zu empfinden, den Blues zu singen bedeutet, dieses Gefühl mit äußerster Intensität an andere weiterzugeben. Blues ist daher auch ein Teil des Jazz geworden: es gibt Kompositionen, die der Blues-Form folgen, aber wichtiger ist, dass auch Jazzmusiker sich um Emphase des Ausdrucks bemühen oder – um auf einen vorher gebrauchten Terminus zurückzukommen – um »sincerity«.

Trotz des Versuchs der Sklavenhalter, die afrikanische Musiktradition zu unterdrücken, lebte diese noch lange

19 »Meine Alte, die lebt hinter dem Gefängnis, / Meine Alte, die lebt genau hinter dem Gefängnis, / Sie hat ein Schild am Fenster: Schöne Muschi zu verkaufen ...«

20 Miller: Blues [s. S. 16, Anm. 17]. S. 44.

weiter – und zwar nicht nur in den verschiedenen beschriebenen Mischformen, in denen sie eine Synthese mit der westlichen Musik einging, sondern in einer beinahe reinen, urwüchsigen Form – als rituelle Musik, die für ein Kollektiv bestimmt war und von einem Kollektiv ausgeführt wurde. Sidney Bechet erinnerte sich an seinen Großvater, der in New Orleans bei einem weißen Herrn diente:

Mein Großvater war ein Sklave. Aber er war ein Mann, der alles konnte. Er konnte singen, er tanzte, er war ein Leader. Für ihn war das alles ganz natürlich, und jeder mann folgte ihm. Sonntags, wenn die Sklaven zusammenkamen – es war ihr freier Tag –, schlug er Rhythmen auf den Trommeln an dem Platz, den sie Congo-Square nannten, und alle versammelten sich um ihn rum. Sie warteten darauf, dass er loslegte, mit Tänzen, mit »Shouts« oder sogar mit »Moods«. Er bestimmte, sie folgten ihm. Er war ein starker Mann. Sein Name war Omar. [...] Was ich sagen will, ist, dass er ein Musiker war. Niemand musste ihm etwas über Noten oder Rhythmus oder Feeling beibringen. Es war alles in ihm drin [...].²¹

Es bleibt also festzuhalten, dass sich im Verlauf von dreihundert Jahren eine sehr formenreiche schwarze – oder genauer: afro-amerikanische – Musiktradition ausgebildet hatte, die sich zwar der europäischen Auffassung von Musik angenähert, aber bestimmte nicht-europäische Eigenheiten bewahrt hatte, und zwar vor allem im Bereich von Rhythmik und Harmonik. Was den Rhythmus, den »syncopated beat«, betrifft, so wurden häufig Taktzeiten akzen-

²¹ Bechet: Treat It Gentle. S. 6.

tuiert, die dem europäischen Gefühl nach schwach waren, auch wurden Akzente zwischen den Taktteilen gesetzt. Für das europäische Ohr machte diese Form der Betonung das »Heiße«, das Intensive der schwarzen Musik aus. Was die Harmonik betrifft, übernahm man aus der afrikanischen Musizierpraxis, die andere Tonleitern als die siebenstufige europäische kannte, die »Blue Notes«, also – auf die europäische Tonleiter bezogen – die drei auf der erniedrigten 7., 3. und 5. Stufe der Tonleiter auftretenden Töne. Was ferner hinzukam, war, dass die afro-amerikanische Musik in einer oralen Tradition stand, also nicht aufgeschrieben wurde. Dies gab dem ausführenden Künstler größere Freiheit: er konnte das musikalische Material nach eigenem Geschmack gestalten, er konnte es variieren oder auch darüber improvisieren.

Wie schon erwähnt, sind viele der frühen Beispiele für die Musik der schwarzen US-Amerikaner – weil nicht schriftlich fixiert – verlorengegangen. Dies änderte sich im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, als ein Klavierstil in Mode kam, den man Ragtime nannte. Der Ragtime wurde zwar von schwarzen Musikern entwickelt, stand aber der europäischen Musik deutlich näher. Zu der Europäisierung im Bereich von Melodik, Harmonik und formaler Gestaltung trug sicherlich auch bei, dass die Schwarzen mittlerweile eine bessere Ausbildung erhielten als vorher, dass der durch die Sklaverei verzögerte »Zivilisierungsprozess« nach deren Abschaffung eingesetzt hatte. Der Ragtime inspirierte sich an populären, für das Klavier umgeschriebenen Versionen von Polkas, Märschen, Polonaisen u. a. Als Vorlage diente »sheet music«, eine gedruckte Partitur. Und der Ragtime wurde seinerseits komponiert und sorgfältig aufgeschrieben: das Element der Improvisation war aufgegeben. Was an Afrikanischem übrigblieb,

war vor allem der Rhythmus. »Rag Time« bedeutet soviel wie »zerfetzte Zeit« und nahm auf die ausgeprägte Synkopierung der Melodik Bezug, gegen die ein regelmäßig akzentuierter Beat im Bass gesetzt wurde. Von 1875 bis in die zwanziger Jahre des 20. Jahrhunderts war Ragtime nahezu gleichbedeutend mit populärer Musik. Zu seinem Siegeszug trug auch eine technische Erfindung bei – das mechanische Klavier. Man konnte Töne in eine Walze aus Metall oder Papierbänder stanzen; wenn diese in ein mechanisches Klavier eingesetzt wurde, ließ sich das Stück reproduzieren.

Scott Joplin, geboren 1868 in Texas und gestorben 1917 in New York, war der bedeutendste Komponist von Rags; sein *Maple Leaf Rag* wird heute noch gespielt. Der Ragtime gilt – aufgrund seiner rhythmischen Besonderheit – als Vorform des Jazz, er wurde zwar zumeist auf dem Piano gespielt, es gab aber auch Fassungen, die für größere oder kleinere Bands arrangiert waren.

Für Bechet war Ragtime gleichbedeutend mit Jazz. Für ihn gab es nur zwei Arten von Musik: »There's classic and there's ragtime.«²² Wenn man »Rag Time« ausspreche, meinte er, könne man die Musik fühlen: »there's a spirit right in the word.« Und auf diesen »Geist« komme es an. Man brauche noch nicht einmal Instrumente, um Jazz zu spielen: wenn man mit der Hand den Rhythmus schlage, auf Trommeln oder auf einem Tisch: »that's Jazz too, [...] you can just beat on the table and it can be Jazz.«²³

So kann man Jazz definieren. Es geht aber auch anders – in der Terminologie der europäischen Musiktheorie: »Jazz ist eine improvisierte amerikanische Musik, die europäische Instrumente gebraucht und Elemente europäischer

22 Ebd. S. 8.

23 Ebd. S. 2.



Die »Queen City Negro Band«, die erste Brass Band, die Ragtime gespielt haben soll

Harmonik, europäisch-afrikanischer Melodik und afrikanischer Rhythmik miteinander verbindet.«²⁴ Das klingt schon kompliziert – und genügt dennoch vielleicht noch immer nicht. Bechet jedenfalls hätte in dieser Definition vergeblich nach einer Aussage über den »Spirit« gesucht. Für ihn als Schwarzen ist Jazz »a way of saying something from inside himself [...] as far back as Africa«.

²⁴ Diese Definition von Marshall W. Stearns zitiert nach: Joachim-Ernst Berendt: Das Jazzbuch. Frankfurt a. M. 1953. S. 11.

»New Orleans Joys«

Pioniere des New-Orleans-Jazz

Ende der dreißiger Jahre konnte man auf den Straßen Harlems einem Mann begegnen, der allen Vorüberkommenen, die geduldig genug waren, ihm zuzuhören, erklärte, dass die Musik, die in den zahllosen Bars, Nachtclubs und Ballrooms gespielt wurde und mit der viele Swingmusiker das große Geld verdienten, eigentlich *seine* Musik sei. Er habe den Jazz erfunden, sagte er, und »bis 1926, als ich mich in New York niederzulassen beschloss, hatten sie hier nicht die blasseste Ahnung davon, was richtiger Jazz war«. ¹ Der Mann war um die fünfzig, hatte hellbraune Haut, aber europäische Gesichtszüge, er war schlank und fast schon übertrieben elegant gekleidet – das, was man im Jargon einen »sharp dresser« nannte. Aber man merkte ihm an, dass er einmal bessere Tage gesehen hatte. Wenn er auf seine Zuhörer einredete, sahen sie einen Brillanten aufblitzen; den hatte er sich vor langer Zeit in einen seiner Schneidezähne einsetzen lassen – damals, als er selbst noch im Geschäft gewesen war und sich mit Kompositionen wie *King Porter Stomp* und *Milenberg Joys*, mit Schallplattenaufnahmen und Tourneen quer durch die Vereinigten Staaten ein ansehnliches Vermögen erspielt hatte. Sein Name war Ferdinand Joseph La Menthe, in der Jazzwelt war er aber besser bekannt als »Jelly Roll« Morton.

¹ Zit. nach: Humphrey Lyttelton: *The Best of Jazz. Basin Street to Harlem*. London 1978. S. 86.

Morton war vor der Jahrhundertwende in Gulfport (Louisiana) auf die Welt gekommen; über sein Geburtsjahr machte er bei verschiedenen Gelegenheiten unterschiedliche Angaben: 1885, 1886 und 1888. Auf seinen Grabstein meißelte man schließlich »1890« ein, und inzwischen weiß man, dass dies das richtige Datum ist. Wenn man sich mit den Biographien schwarzer, aus der sozialen Unterschicht stammender Musiker aus den Anfangszeiten des Jazz befasst, stößt man immer wieder auf solche Unsicherheiten, was Geburtsdaten anbelangt.² Sie nicht aufzuschreiben oder sich anderweitig zu merken war eine ›Tradition‹, die noch aus der Sklavenzeit stammte, als der Kinderreichtum so groß war, dass die Geburt eines einzelnen Nachkommen ein nicht sonderlich aufsehenerregendes Ereignis war; auch konnte man sich nie sicher sein, ob der Sohn oder die Tochter einem erhalten blieb oder nicht etwa weiterverkauft wurde und man sowieso nie wieder von ihnen hörte. Der soziale Status vieler Schwarzer hatte sich auch nach ihrer Befreiung nicht wesentlich verbessert; statt auf einer Plantage lebten sie nun in einem der »black quarters«, die in den größeren Städten der Südstaaten entstanden waren. Morton war aber kein Nachkomme der schwarzen Plantagenarbeiter, sondern ein Mischling, ein Kreole.

In den Adern der Kreolen floss das Blut der Franzosen; sie hatten als erste mit der Besiedlung und Urbarmachung der Region am Mississippi begonnen, die später, nach dem französischen König, Louisiana genannt wurde und deren größte, 1718 gegründete Stadt man Nouvelle Orléans taufte. Erst 1803 hatte Napoleon das Land an die USA verkauft. Die Kreolen waren stolz auf ihre Abkunft; sie sprachen

2 So liegt auch das Geburtsdatum Louis Armstrongs im Dunkeln. Armstrong selbst gab den 4. Juli 1900 an; eingehende Recherchen haben mittlerweile ergeben, dass er vielleicht erst am 4. August 1901 auf die Welt kam.

chen – und sprechen noch heute – ein eigenes Idiom, ein »Patois«, das ein archaisches, mit Elementen aus anderen Sprachen durchsetztes Französisch ist.³

Bis zum Ende des amerikanischen Bürgerkriegs bildeten die Kreolen die Eliteschicht der farbigen Bevölkerung, das heißt, sie waren eigentlich den Weißen gleichgestellt; sie waren im Besitz aller bürgerlichen Rechte, erlernten Berufe und sorgten dafür, dass ihre Kinder eine reguläre Schulbildung erhielten. Sie trugen entscheidend dazu bei, dass New Orleans ein gewisses französisches Flair behielt: »Sie organisierten Literaturzirkel und musikalische Soireen und gaben ihre eigenen Zeitungen heraus. Die Handwerker unter ihnen bauten die prächtigen Kirchen und Häuser in New Orleans und stellten die schmiedeeisernen Gitter für deren Balkone und Eingangsportale her.«⁴ Paradoxerweise wurde die hohe soziale Stellung der Kreolen durch die Emanzipation aller Farbigen nach dem Bürgerkrieg bedroht. Die schwarzen Plantagen- und Feldarbeiter drängten, nachdem sie die Möglichkeit dazu erhalten hatten, nicht nur aus den ländlichen Bezirken in die größeren Städte, sie eroberten auch die Handwerkszweige, die bis dahin Monopol der Kreolen gewesen waren. Was diesen blieb, waren der Stolz auf ihre Abkunft und ein Festhalten an ihren kulturellen Traditionen, zu denen auch die Pflege der Musik gehörte. Kreolen stellten einen hohen Anteil an den Musikern, die um die Jahrhundertwende die »neue« Musik machten; man hört es den Namen schon an: Alphonse Picou, George Baquet, John Robichaux, Armand Piron, Edmond Souchon, um nur einige zu nennen.

Jelly Roll Morton entstammte einer solchen kreoli-

3 Das Kreolenfranzösisch ist auf einigen Schallplattenaufnahmen Kid Orys aus den vierziger und fünfziger Jahren zu hören: *Blanche Touquatoux* und *L'autre Can-Can*.

4 Alan Lomax, zit. nach: Lyttelton: *The Best of Jazz*. S. 92.

schen Familie und betonte dies auch stets. Der Musikwissenschaftler Alan Lomax, der 1938 eine Reihe von Aufnahmesitzungen für die Library of Congress mit Morton organisierte und 1950 die erste umfassende Biographie dieses Musikers vorlegte, verlieh ihm den Ehrentitel »kreolischer Cellini«. Musikerkollegen belegten ihn mit weniger schmeichelhaften Bezeichnungen, »Loudmouth« – also »Großmaul« – war eine der harmloseren von ihnen, und sie zogen auch trotz aller Anerkennung, die sie seinen Fähigkeiten als Komponist, Pianist und Sänger entgegenbrachten, seine Behauptung, den Jazz im Jahr 1902 erfunden zu haben, in Zweifel. Das sei nur eine weitere der vielen Lügen, die Morton der Welt aufgetischt habe.

Dass Mortons genaues Geburtsdatum lange unbekannt blieb, liegt wohl auch daran, dass seine Familiengeschichte insgesamt etwas undurchsichtig war und er selbst vielleicht nicht genau wusste, wer sein Vater war: ein Ed La Menthe, der zur Zeit seiner Geburt mit seiner Mutter zusammenlebte, den diese aber, weil er ein Betrüger und Hochstapler war, aus dem Haus jagte, oder ein gewisser Henry Morton, der in einem Hotel als Kofferträger arbeitete.

Die ungeordneten Familienverhältnisse mögen vielleicht der Grund dafür gewesen sein, dass der Junge bald nach seiner Geburt einer Pflegemutter in New Orleans übergeben wurde. Schon in jungem Alter interessierte Morton sich für Musik, er spielte Gitarre, Posaune und Klavier, wobei er auf dem letztgenannten Instrument auch eine formale Ausbildung erhielt. Mit dem Klavierspielen verdiente er sich als Heranwachsender auch sein erstes Geld; dabei zeichnete sich schon ab, dass er keine bürgerliche Karriere anstrebte. Sein erster Arbeitsplatz war ein Bordell, eines der vielen, die es damals in Storyville, dem Rotlichtbezirk von New Orleans – allgemein nur »The District« genannt –, gab.