

Knauer | Duke Ellington

Wolfram Knauer

Duke Ellington

Mit 56 Abbildungen

Reclam

meinen Eltern, Gerlinde und Norbert Knauer



2017 Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Umschlagabbildung: Duke Ellington Orchestra. Fotos: © Susanne Schapowalow,
SuNa Galerie

Druck und buchbinderische Verarbeitung:

Kösel GmbH & Co. KG, Am Buchweg 1, 87452 Altusried-Krugzell

Printed in Germany 2017

RECLAM ist eine eingetragene Marke der

Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

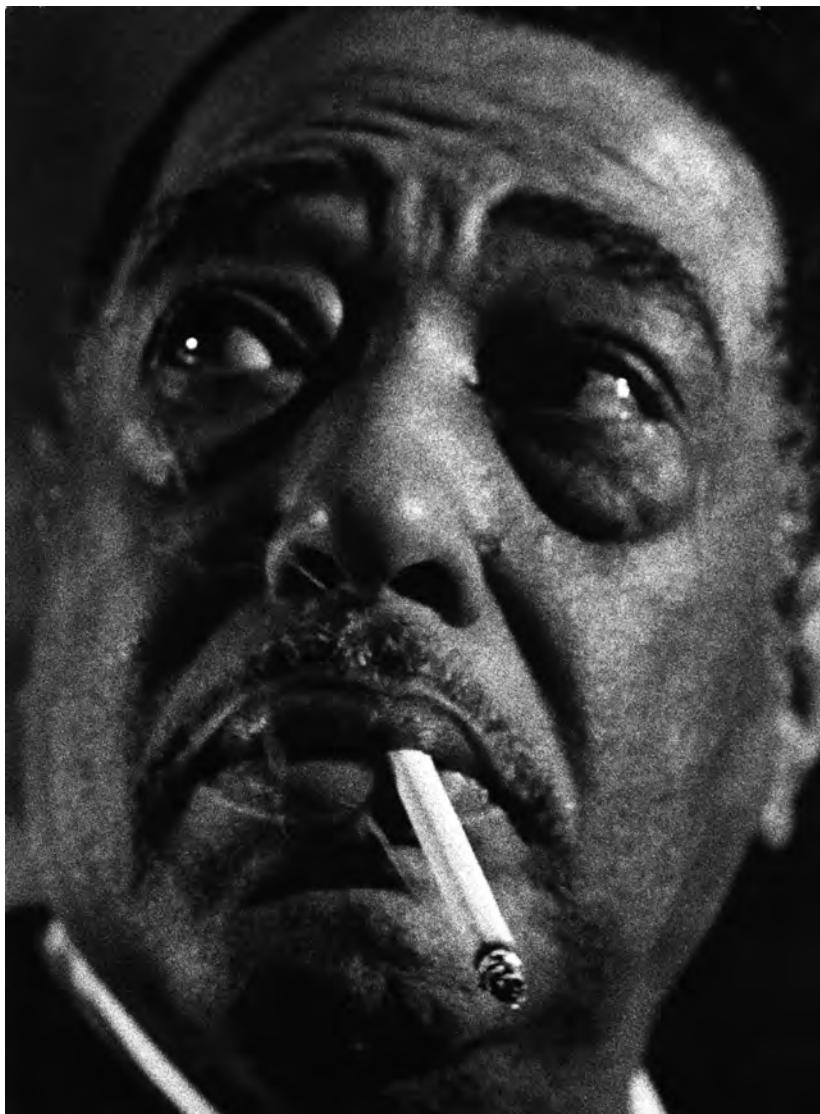
ISBN 978-3-15-011127-7

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de

Inhalt

Intro	7
Chorus 1	Washington, Jahrhundertwende 13
Chorus 2	New York, 1920er Jahre 26
Chorus 3	Cotton Club + Jungle Style 53
Chorus 4	It Don't Mean a Thing 79
Chorus 5	Europa 89
Chorus 6	Reminiscing in Tempo 103
Chorus 7	Die 1940er Band 149
Chorus 8	Carnegie Hall 174
Chorus 9	Eislaufen und Showbusiness 200
Chorus 10	Newport 1956 233
Chorus 11	Piano in the Foreground 250
Chorus 12	Heaven 280
Coda	»Beyond category«: Stilübergreifende Identifikationsfigur 295
Hinweise zur Diskographie und Literatur 305	
Danksagung 309	
Abbildungsnachweis 311	
Titelregister (Alben, Filme, Revues und Stücke) 314	
Personenregister 318	
Zum Autor 327	



Duke Ellington, 1965

Intro

Duke Ellington war der bedeutendste Jazzkomponist des 20. Jahrhunderts – Punkt. Doch schon diese Definition greift zu kurz. Ellington einzig als Jazzkomponisten zu bezeichnen engt seine künstlerische Stellung ungerechtfertigt ein, wäre etwa so, als würde man von Arnold Schönberg bloß als dem »bedeutendsten Zwölftonkomponisten« sprechen oder von Johann Sebastian Bach als dem »bedeutendsten Oratorien- und Fugenkomponisten«. Es macht wenig Sinn, Vergleiche zu ziehen, aber sehr wohl, sich ab und an Ellingtons eigene ironische Selbstsicht vor Augen zu halten, die alle Klassifizierungsversuche, so praktisch sie auch zum Sprechen über Musik sein mögen, als einengend ablehnte. Sein größtes Lob lautete »beyond category«, jenseits aller Kategorien.

Dieses Buch soll Ellington »beyond category«, also in seiner Einzigartigkeit als Komponist des 20. Jahrhunderts, würdigen, für den jedwede Schublade zu klein oder schlichtweg falsch erscheint. Es wird um einen Pianisten erster Güte gehen, der seine stupende Technik aber meist zurückstellte. Denn sein Instrument war, wie oft gesagt wurde, tatsächlich das Orchester, seine Bigband mit den von ihm ganz persönlich ausgewählten Sounds, den Klangfarben seiner Musiker, die dafür sorgten, dass man selbst in einem von der Ellington-Band gespielten Unisonosatz die Einzelstimmen durchzuhören meint.

Es wird um eine Persönlichkeit gehen, die in der Zeit der Harlem Renaissance ihre Karriere begann, deren letztendlich immer noch durch europäische Werte geprägten ästhetischen Maßstäbe aber bald ablegte und stattdessen eigene entwickelte, Maßstäbe, die sich auf eine lange afro-amerikanische Musikgeschichte bezogen, auf präsenste wie verklungene Teile dieser Geschichte, auf eine musikalische und ästhetische Haltung, die zur Zeit, als Ellington zu seiner Klangsprache gelangte, noch nicht einmal ansatzweise erforscht war.

Es geht um einen Musiker, der von der breiten Öffentlichkeit im Nachhinein gern in die Stilschublade des »Swing« gepackt wurde, obwohl seine Musik mit der anderer Swingbands wenig zu tun hatte. Ellington bewegte sich aber auf diesem Markt, musste mit den Gegebenheiten des amerikanischen Showbusiness jonglieren, um sein Instrument – also, siehe oben, sein Orchester – zu finanzieren und seine eigenen musikalischen Ideen, gespielt von den Musikern, für die er sie geschrieben hatte, hören zu können.

Es geht in diesem Buch schließlich auch um Grundsätzliches. Zum einen ist Duke Ellington ein Musterbeispiel des selbstbewussten Afro-Amerikas, das aus sich heraus Geltung besaß und keiner Legitimation aus irgendwelchen anderen Quellen bedurfte, sei es aus der Welt der klassischen Musik, jener der Musikkritik ganz allgemein oder aber einer Avantgarde-Ästhetik, der sich ja auch der Jazz in der Lebenszeit Duke Ellingtons allmählich annäherte.

Zugleich beschreibt das Buch Ellington als einen »Omni-American«, dessen Musiksprache zwar aus der afro-amerikanischen Kultur geboren wurde, mit der sich aber jeder Amerikaner, gleich welcher ethnischen Herkunft, identifizieren konnte. Er selbst war es, der die afro-amerikanische Musik – und Kultur, um auf Stanley Crouch zu verweisen, von dem diese Beschreibung des »Omni-American«-Aspekts afro-amerikanischer Kultur stammt – in den »Mittelpunkt des amerikanischen politischen, spirituellen und kulturellen Lebens« stellte.

Neben Biographischem steht dabei die Musik im Mittelpunkt dieses Buchs. Sein Autor ist überzeugt davon, dass sich Musikgeschichte nur aus der Musik heraus beschreiben lässt, dass sich die Fragen an die Biographie des Künstlers, seine ästhetischen Entscheidungen, die Einbindung seines Werks in die Kulturgeschichte seiner Zeit nur aus dem offenen Blick auf die Musik beantworten lassen. Der Jazz ist für eine solche Herangehensweise ein dankbares Sujet, da seine Partituren nicht fest notierte, von ande-

ren interpretierte Kompositionen sind, sondern ungemein persönliche Aufnahmen, die seit Beginn der Jazzgeschichte neben den Strukturen der Musik immer auch deren Interpretation dokumentieren, die Klang- und Improvisationsansätze, das Streben nach Perfektion genauso wie die nötige Risikofreude.

Und so beschreibt dieses Buch Ellington als einen Komponisten, dessen Handwerkszeug so völlig verschieden ist von dem, was in der europäischen Musik Tradition hat: nicht Bleistift und Notenpapier allein, sondern vor allem die offenen Ohren, das Hören auf und die Kommunikation mit seinen Musikern. Ellington ist das Beispiel eines Komponisten, der nur im selbstgewählten Team funktionieren konnte, bei dem die Teammitglieder ihm Ideen gaben, Klangfarben, Melodien, Harmonien, Voicings, die er dann in den unverwechselbaren Ellington'schen Sound verwandelte. Sein Ansatz entspricht dabei einer ur-afro-amerikanischen Art des Zusammenarbeitens, und das größte Problem, unter dem Ellington zeitlebens zu leiden hatte, war, dass sein kompositorisches Schaffen zu oft nach dem europäischen Verständnis von Komposition beurteilt wurde anstatt »beyond category«.

Dieses Buch stellt Ellington aber auch als einen Musiker vor, der sich und seinen Stil immer wieder neu erfand. Es verfolgt seine musikalische Sprache, fragt nach den konkreten kompositorischen Ideen und betrachtet deren Umsetzung in den verschiedenen Jahrzehnten seines Schaffens. Es versucht dabei mit dem Vorurteil aufzuräumen, der »späte« Ellington habe dem »frühen« oder »mittleren« an Kreativität nachgestanden, indem es mit nüchternem Blick die verschiedenen musikalischen Herausforderungen analysiert, denen sich Ellington mit sehr unterschiedlichen musikalischen Ansätzen stellte. Es zeigt Ellington dabei als einen Künstler, der sich selbst laufend in den ästhetischen Diskurs der Zeit einbrachte, zu dem bestimmte musikalische Entscheidungen genauso gehörten wie geschäftliche und ästhetische Positionierungen oder das Bewusstsein für neue Aufführungs- und Präsentationsmöglichkeiten für seine Musik, und der seine musikalische

Produktivität den neuen Gegebenheiten laufend anzupassen verstand.

Das Buch beschreibt Ellington, den Pianisten, dessen kraftvoller Anschlag *swing* und Sound erzeugen konnte, wie dies nur wenigen Pianisten vor und nur ganz bedeutenden nach ihm gelang. Tief verankert im Stil des Harlem Stride Piano interessierten ihn Klänge, die nicht direkt von den Tasten gesteuert zu sein schienen: Zwischensounds, die er durch heftigen Anschlag, durch Nachklingen, durch den Einsatz von Arpeggien oder andere Techniken hervorbrachte und die dem Klavier, das doch eigentlich soundmäßig nicht sonderlich variabel ist, einen eben Ellington'schen Klangfaktor verliehen. Thelonious Monk, Randy Weston, Cecil Taylor, Dollar Brand / Abdullah Ibrahim und andere besonders sound-orientierte Pianisten bezogen sich in diesem Teil ihrer jeweiligen Personalstile direkt auf ihn.

Dieses Buch beschreibt Ellington als einen Klangmaler des 20. Jahrhunderts, dessen große »Werke« – diesmal durchaus im Sinne europäischer Werktradition – als gesellschaftliche Kommentare gedacht waren. »Black and Tan Fantasy« aus den 1920er Jahren, das hochpersönliche »Reminiscing in Tempo« aus den 1930ern, »Black Brown and Beige« aus den 1940ern, »A Drum Is a Woman« aus den 1950ern, seine »Sacred Concerts« aus den 1960er Jahren: Duke Ellington drückte jedem Jahrzehnt, das er als Musiker begleitete, seinen persönlichen Stempel auf, einen Stempel, der Geschichte durch den Blick des afro-amerikanischen Künstlers neu interpretieren wollte.

Das Buch beschreibt nicht zuletzt Ellington, den Privatmenschen, sensibel, sinnlich, kein Kostverächter (wie man so sagt), ob es nun um Essen ging oder um Frauen. Wer die Sinnlichkeit Ellingtons ignoriert, der wird seine Musik schwerlich verstehen können, die von nichts anderem handelt als von der sinnlichen Erfahrung von Menschen, Gesellschaft und Geschichte.

Neben den biographischen Aspekten geht es in diesem Buch dabei auch um die Darstellung einer alternativen Lesart afro-ame-

rikanischer Kultur, um den Versuch, sie aus sich selbst heraus zu verstehen und dabei von den eurozentrischen Wertevorstellungen zu abstrahieren, die nicht nur unser Ellington-Bild, sondern auch jenes in den USA bis in die Gegenwart hinein prägen.

Zu Beginn der Recherchen für dieses Buchs stand ein mehrtägiger Aufenthalt in der Smithsonian Institution in Washington, D. C., die den Nachlass Duke Ellingtons verwaltet, d. h. seine Geschäftspapiere, seine Korrespondenz, vor allem aber die kompositorischen Skizzen, die teils von ihm, teils in Kooperation mit seinem musikalischen Partner Billy Strayhorn angefertigt wurden, sowie die Bandbooks, also die Stimmen, aus denen das Orchester über die Jahrzehnte hinweg die Musik spielte.

Der Besuch erfolgte, bevor ein einziges Kapitel dieses Buchs geschrieben war: Ich setzte mich ins Archiv, ließ mir Kiste um Kiste mit Papieren kommen, die Ellingtons Aktivitäten in unterschiedlichen Jahrzehnten dokumentierten, und hoffte darauf, dass die Stimmen und Partituren, dass der Blick in den persönlichen Nachlass des Duke mich zu Fragen anregen würden, von denen ich selbst noch nicht wusste, dass ich sie hatte. Dies erwies sich als eine kluge Entscheidung, denn dieser erste Blick in die Werkstatt Ellingtons sollte tatsächlich vieles über die ästhetischen und geschäftlichen Entscheidungen erklären helfen.

Am Schluss meiner Arbeit am Manuskript stand ein erneuter Besuch in der Sammlung der Smithsonian Institution, in der ich diesmal nur noch in die Notationen schaute. In der Auseinandersetzung mit Ellingtons Werk hatte ich immer mehr das Gefühl, zu verstehen, warum sich seine Klangstrukturen, die Komplexität seiner Kompositionsarbeit, die solistische Freiheit seiner Musiker über die Jahre veränderten. Der Blick in die musikalischen Skizzen, in denen Ellington (und Strayhorn) seine Musik festhielt, bevor sie von Kopisten in Partituren und Einzelstimmen exzerpiert wurde, der Vergleich unterschiedlicher Fassungen, die dabei von einzelnen Stücken vorhanden sind, und nicht zuletzt der genaue

Blick auf ausgewählte Instrumentalstimmen, auf Änderungen, Streichungen, handschriftliche Notizen und vieles mehr gaben mir Gewissheit, mit meinen Einschätzungen nicht ganz so falsch gelegen zu haben.

Ich empfehle Ihnen, liebe Leserin, lieber Leser, bei der Lektüre die Musik – als LP, CD oder aus dem Internet – greifbar zu halten, für die ich im Folgenden nur Kontexte beschreiben kann, die aber letzten Endes immer für sich selbst steht.

Chorus 1

Washington, Jahrhundertwende



Geschäftige Hauptstadt
Washington, D. C., um 1920

Duke Ellington wurde am 29. April 1899 in Washington, D. C., geboren. Wenn er sich auch mit knapp 24 Jahren entschied, nach New York zu ziehen und den Rest seines Lebens höchstens zu besuchen und Konzerten in seine Geburtsstadt zurückkehrte, ist der Ort seiner Herkunft doch wichtig, um sein Selbstverständnis als afro-amerikanischer Künstler und als selbstbewusster Botschafter der amerikanischen Kultur zu verstehen. In den Vereinigten Staaten nämlich hat Washington bis heute eine ganz besondere Stellung inne.

Washington, D. C.

Die Vereinigten Staaten haben eine kurze, aber über lange Zeit wechselvolle Geschichte. Die ersten europäischen Kolonialisten waren anfangs weit stärker an Regionen in Mittel- und Südamerika interessiert als am Norden des für sie neuen Kontinents. 1565 hatten die Spanier eine erste Siedlung, San Agustín, im heutigen Florida gegründet. Frankreich siedelte seine erste nordamerikanische Kolonie im heutigen Kanada an und regierte bald auch über die Region westlich des Mississippi bis hinunter nach Louisiana. Die Briten wählten die Küste von Virginia zur Gründung von Jamestown, der ersten englischen Kolonie auf nordamerikanischem Boden. 1620 kam die Mayflower in die Plymouth Colony, das heutige Massachusetts, und über kurz oder lang übernahmen die Briten auch schwedische Kolonien am Delaware River und niederländische in Nieuw Amsterdam, dem heutigen New York. Sie alle sahen das neue Land als ein gottgewolltes Geschenk, pochten auf ihre Eigentumsrechte und bekämpften die Ureinwohner bis zur Vernichtung. Der eigentliche Kampf der Kolonialisten aber richtete sich schnell gegen die ferne Regierung in England, die ihre Übersee-Wertanlage mit Hilfe von Steuern ausnutzen wollte. Die Boston Tea Party und andere Boykottaktionen der Neu-Amerikaner führten schließlich zum amerikanischen Unabhängigkeitskrieg und 1776 zur Unabhängigkeitserklärung von dreizehn Kolonien, die wenig später, im Jahr 1789, ihren Oberkommandanten George Washington zum ersten Präsidenten der Vereinigten Staaten kürten.

Das erste Jahr seiner Regierung lebte und wirkte Washington in New York, dann wurde Philadelphia für zehn Jahre zur Hauptstadt ernannt. Da die Regierung völlige Unabhängigkeit für sich benötigte, verlangten die Gründerväter der USA, dass ihr ein Distrikt zugeteilt werden solle, der nur ihrer eigenen Regierungsgewalt unterliege, nicht der irgendeines anderen Bundesstaates. George Washington wählte dafür ein 260 Quadratkilometer gro-

ßes, dem neuen Staatenbund von Maryland und Virginia abgetretenes Gebiet um die Städte Alexandria und Georgetown am Potomac River. Die Stadt des neuen Regierungssitzes wurde dem ersten Präsidenten der Vereinigten Staaten zu Ehren »Washington« genannt, der Distrikt erhielt den Namen Columbia, eine damals gebräuchliche poetische Umschreibung für Amerika. Der Kongress hielt seine erste offizielle Sitzung in Washington am 17. November 1800 ab. 1846 gab die Bundesregierung das Gebiet, das ihr anfangs von Virginia überlassen worden war, in die Regierungsgewalt des Bundesstaates zurück; der District of Columbia bestand seither nur noch aus dem ursprünglich in Maryland gelegenen Territorium. Die Anfang des 19. Jahrhunderts von dem in Frankreich geborenen Architekten Pierre Charles L'Enfant geplante Stadt wuchs um die Regierungsgebäude herum, von denen viele bis heute das Stadtbild der amerikanischen Hauptstadt prägen. Das Capitol etwa erhielt seine mächtige Kuppel in den 1860er Jahren; etwa zur selben Zeit wurde auch das Gebäude der Finanzverwaltung erweitert und in seiner heutigen Form fertiggestellt. Das Weiße Haus schließlich war bereits zwischen 1792 und 1800 erbaut worden; nachdem es im Britisch-Amerikanischen Krieg von 1812 ausgebrannt war, wurde es neu auf- und dabei gleich gehörig ausgebaut.

Washington war ein wenig das Tor zum Süden – oder auch das Tor zum Norden, je nachdem, wie herum man es sehen wollte während des im 19. Jahrhundert tobenden Streits um die Rechtmäßigkeit der Sklaverei. Die Niederländer hatten damit begonnen, ihre »Westindien«-Kolonien mit Kreolen, freien Schwarzen, die auf ihren Schiffen als Seeleute oder Dolmetscher mitreisten, später mit Sklaven zu bevölkern, um die Kolonialisierung und Bewirtschaftung der neuen Landstriche voranzutreiben. Die Briten, Franzosen und Spanier, die anfangs das Eigentum an den verschiedenen Regionen Nordamerikas für sich beanspruchten, bedienten sich ebenfalls dieses Modells der Landerschließung durch Sklaven. Der Sklavenhandel blühte allerdings erst richtig auf, als

in den Südstaaten mit den großen Tabak-, Reis-, Baumwoll- und Zuckerrohrplantagen eine arbeitsintensive Landwirtschaftsindustrie entstand.

Auch nach der Unabhängigkeitserklärung von 1776 hielt ein Großteil der Bundesstaaten an der Sklaverei fest, die im 19. Jahrhundert auf der einen Seite zur »Great Migration« führte, einer Art Völkerwanderung der schwarzen Bevölkerung in die liberaleren, inzwischen oft die Sklaverei verbietenden nördlichen Staaten der Union, und in den 1860er Jahren schließlich zum amerikanischen Bürgerkrieg, nach dessen Ende die Sklaverei formal abgeschafft wurde. Bis weit ins 20. Jahrhundert hinein allerdings basierte die US-amerikanische Wirtschaft auf der billigen Arbeitskraft der ärmsten Bevölkerungsschicht, galt die Segregation, also die Trennung der Menschen nach Hautfarben, und wurden den schwarzen Amerikanern demokratische Grundrechte verweigert.

Die »Rassenfrage«, wie man das Thema in den USA immer noch nennt, bestimmt bis heute den amerikanischen politischen Diskurs. Obwohl die Vereinigten Staaten eines der integrationsfähigsten Einwanderungsländer der Erde sind, unterscheidet man immer noch nach ethnischen Gruppenzugehörigkeiten, unter denen die Einteilung in »schwarz« und »weiß« die stärkste und in der mangelnden Aufarbeitung der Geschichte nach wie vor schwerwiegendste ist. Aus der Gruppenzugehörigkeit aber entstanden auch politische und kulturelle Bewegungen, die viel Stolz auf eigene Geschichte und Tradition entwickelten. Die Harlem Renaissance der 1920er Jahre zählt dazu, eine vor allem kulturelle Selbstbewusstwerdung des schwarzen Amerikas, insbesondere aber die alle Bereiche des Lebens betreffende Bürgerrechtsbewegung, die in den 1950er und 1960er Jahren langsam, aber stetig zu einem Bewusstseinswandel auf allen Ebenen der amerikanischen Gesellschaft führte.

Die US-amerikanische Hauptstadt selbst, also der District of Columbia, erlaubte bis 1862 die Sklaverei. Die schwarze Bevölkerung der Stadt bestand noch 1830 zur Hälfte aus freien Schwarzen

und zur Hälfte aus Sklaven. 1860 hatte sich das Verhältnis erheblich verschoben, 11 131 freien Schwarzen standen nur noch 3185 Sklaven gegenüber. Diese Freiheit war damals allerdings eine trügerische: Kein Schwarzer, egal ob Sklave oder »frei«, konnte vor Gericht gegen einen Weißen aussagen. Zusammenkünfte außerhalb der Kirche oder außerhalb von Bruderschaften waren verboten. Es gab eine allgemeine Ausgangssperre für Schwarze nach 22 Uhr.

Die Schwarzen in der Hauptstadt passten sich den beruflichen Möglichkeiten an, die sich ihnen boten. Sie eröffneten Friseurgeschäfte, arbeiteten als Diensthote, Pförtner, Schuhputzer, Kellner, als Zimmermann und Maurer, Schuhmacher und Stellmacher, als Schmied, Gipser, Drucker oder Tischler. Freie schwarze Frauen verdingten sich als Schneiderin, Wäscherin, Pflegerin oder in der Hausarbeit. 1834 wurde die erste schwarze Schule gegründet, und auch die schwarzen Gemeinden der Stadt trugen zur Bildung der eigenen Community bei. Nachdem 1862 die Sklaverei abgeschafft war, erlaubte Präsident Lincoln es Schwarzen, sich für die Armee rekrutieren zu lassen, und als nach dem Bürgerkrieg etliche Soldaten ausgemustert wurden, wuchs die schwarze Bevölkerung in der Hauptstadt noch einmal beträchtlich, im Jahr 1880 auf knapp 60 000, ein Drittel der Gesamtbevölkerung.

Zum Ende des Jahrhunderts bildete sich eine schwarze Mittelschicht heraus; neben traditionellen Berufsbildern waren Schwarze jetzt noch mehr als Handwerker aktiv, handelten mit Grundbesitz, führten Gasthäuser oder besaßen Hotels. Die Feuerwehr und die Polizei der Stadt hatten seit spätestens 1870 Schwarze in ihren Reihen, und selbst in der Politik konnten sie zumindest nachrangige Pöstchen ergattern. Es gab immer mehr schwarze Ärzte, Rechtsanwälte, Lehrer und natürlich Priester in Washington, von dem man nach dem Bürgerkrieg sagte, es besitze »die vielfältigste und am meisten herausragende Ansammlung von Negern in der ganzen Welt«. 1897 wurde die National Negro Academy gegründet, zu deren Gründervätern der Dichter Paul Laurence Dunbar gehörte, der einen Job in der Library of Congress angenommen

hatte. Die beiden wichtigsten schwarzen Zeitungen der Zeit, die *Washington Bee* und der *Colored American*, wurden in der Hauptstadt herausgegeben, die außerdem etliche Musikhallen besaß, in denen Stars wie Sissieretta Jones, bekannt als »Black Patti«, die Fisk Jubilee Singers und andere speziell für ein schwarzes Publikum sangen. Es gab sogar eine 1872 gegründete schwarze Operntruppe, deren Aufführungen im Ford's Theatre zu sehen waren, jenem legendären Theater, in dem 1865 Abraham Lincoln durch ein Attentat ums Leben gekommen war.

Samstag, 29. April 1899

Dies also ist die Zeit und dies ist die Stadt, in die hinein am 29. April 1899 Edward Kennedy Ellington geboren wurde. Um seine Persönlichkeit zu verstehen, muss man um seine Herkunft wissen, um die Familie, um das Selbstverständnis und den sozialen Stolz sowohl seines Vaters als auch seiner Mutter, um Faktoren also, die großen Einfluss auf Ellingtons eigenes musikalisches, ästhetisches und dabei auch politisches Selbstverständnis haben sollten.

Ellingtons Vater James Edward Ellington arbeitete für Dr. Middleton F. Cuthbert, einen angesehenen weißen Arzt, dessen Haus sich auf der Rhode Island Avenue befand. James Edwards Mutter stand bereits zehn Jahre lang als Haushälterin in Cuthberts Diensten, und J. E. stieg schnell vom Kutscher zum Butler auf. Die Arbeit bei Cuthbert sorgte für den Hauptverdienst. Daneben hatte sich Ellington Senior ein zweites Standbein als freiberuflicher Caterer für größere Feste, gesellschaftliche oder politische Parties geschaffen. Selbst ins Weiße Haus wurde er ab und an gerufen, wenn dort eine Feier anstand und das dortige Personal nicht ausreichte. Im Januar 1898 heiratete er Daisy Kennedy, mit der er im ersten Jahr im Haus ihrer Mutter lebte, der Witwe eines Washingtoner Polizisten.

In seiner Autobiographie erzählt Ellington, wie er von den



Duke Ellington mit vier Jahren

Frauen der Familie verhätschelt wurde, seiner Mutter, seiner Großmutter, den Tanten und Cousinen. Er besuchte zwischen 1905 und 1908 die Garnet Public School auf der U Street und erhielt zur selben Zeit seinen ersten Klavierunterricht. Marietta Clinkscale hieß die Klavierlehrerin – und Ellington ergänzt: »Das war wirklich ihr Name!« –, denn »Clinkscale« müsste man etwa mit »Klimpertonleiter« übersetzen. Statt Klavieretüden zu üben wollte Ellington damals allerdings lieber auf der Straße toben und Ball spielen. Sein erstes Lampenfieber habe er im Sport erlebt, erzählt der Duke, als er nämlich im Baseball Park, dem Griffith Stadium, als Süßigkeiten-Verkäufer durch die Ränge lief.

Während des Ersten Weltkriegs kündigte James Edward seinen Butler-Job, mietete ein großes Haus auf der K Street, vermietete Zimmer, verfolgte sein Catering-Business weiter und fertigte Blaupausen für die Navy-Werft an. Sein Vater, erzählt Duke später, habe zwar keine gute Schulbildung gehabt, aber er habe sich gut ausdrücken können, habe im gesellschaftlichen Auftreten eine Sicherheit besessen, die es ihm erlaubte, in allen Lebenslagen zu wissen, wie er sich zu benehmen oder welches Besteck er wie und wann zu benutzen habe. Die Erziehung durch seine Mutter sei stark religiös geprägt gewesen, erklärt Ellington, zugleich aber habe sie Wert darauf gelegt, dass er die gesellschaftlichen Unterschiede zwischen den Hautfarben möglichst wenig wahrnehme. Man muss sich die Kindheit Edward Jr.s also weitgehend unbekümmert vorstellen, in wirtschaftlicher Sicherheit und geprägt von intellektueller Neugier. Mit seinem Cousin Sonny erkundete er die Stadt, verschlang Detektivgeschichten und wusste aus ihnen alles über Einbrecher oder Mordwerkzeuge. Seine Lehrerin in der Garrison Public School habe besonders viel Wert auf gute Sprache gelegt; zugleich habe man den schwarzen Schülern aber auch Stolz auf ihre eigene Geschichte vermittelt.

1914 wechselte Ellington auf die Samuel H. Armstrong Technical High School. In den Sommerferien schickte sein Vater die Mutter und ihn zu seiner Tante Carrie nach Atlantic City, wo er

einen Sommerjob als Tellerwäscher ergatterte und auch seine ersten nachhaltigen musikalischen Eindrücke sammelte. Der Oberkellner des Restaurants, in dem er arbeitete, hatte ihm von einem gewissen Harvey Brooks vorgeschwärmt, einem Pianisten, der in Philadelphia auftrat und nicht viel älter als Ellington war. Gesagt, getan: Auf dem Rückweg von Atlantic City nach Washington hielt Duke in Philadelphia, hörte sich Brooks an und war gefangen. Als er aber ein paar Wochen krank zuhause bleiben musste, experimentierte er so lange auf den Tasten des elterlichen Klaviers, bis sich aus seinem Herumklimpern der »Soda Fountain Rag« herauskristallisierte, seine erste eigene Komposition, deren Titel durch einen Nebenjob als »soda jerk«, als Bediener des Getränkependers im Poodle Dog Cafe, inspiriert ist.

Aufnahmen des Stücks existieren von 1937 und dann erst wieder aus den 1960er Jahren, und wann immer er es im Konzert spielte, erzählte er vorab, es sei zur Komposition gekommen, als er herausgefunden habe, dass er von niemandem sonst mehr etwas lernen konnte. Die Komposition ist in Form und pianistischer Anlage mit wuchtigem Oompah, also Bassnote und Akkord im Wechsel in der linken, und melodischer Umspielung in der rechten Hand dem Ragtime verbunden. Man denkt unweigerlich an Harlem Stride-Pianisten wie Willie »The Lion« Smith, James P. Johnson oder den hochvirtuosen Eubie Blake, die Ellington tatsächlich aber alle erst später in New York kennenlernen und hören sollte.

Enter: The Duke

Einer seiner Schulfreunde, der immer in den modischsten Klammotten herumlief und auf Parties besonders beliebt war, gab Ellington damals einen Spitznamen, den er für die Kreise, in denen sie beide verkehrten, für angemessen hielt. Der Spitzname blieb: In Freundeskreisen war Edward Kennedy Ellington bereits lange

vor seiner musikalischen Karriere zum ›Duke‹, also zum Herzog, geadelt worden.

Washington wies zwar eine der größten schwarzen Bevölkerungen in den Vereinigten Staaten auf, doch das schwarze Washington war vom weißen sauberlich getrennt. Zugleich besaßen die Schwarzen in D. C. aber auch eine Community, die weit fortschrittlicher strukturiert war als die in den meisten anderen großen Städten des Landes. Es gab schwarze Schulen, schwarze Kirchen, schwarze Theater, insbesondere das Howard Theatre, eine Spielstätte, die sich seit 1910 auf Revuen, Shows und Konzerte für ein schwarzes Publikum spezialisierte. Und schließlich gab es jede Menge Musiker, die es über die Jahre zu nationalem Ruhm bringen sollten, unter ihnen der Bandleader James Reese Europe oder der Geiger und Bühnenkomponist Will Marion Cook.

Während des Ersten Weltkriegs hatte Duke einen Botenjob, anfangs fürs Marine-, bald fürs Außenministerium, bei dem er neben der reinen Botentätigkeit auch schon mal Zugtickets für die Ministeriellen buchte – eine Arbeit, die ihm später, wie er meinte, gut zupasskam. Obwohl man damals mit unter 16 Jahren in keine der bei erwachsenen Männern beliebten Burlesque-Theater durfte, machten sich Ellington und seine Freunde einen Spaß daraus, sich für älter auszugeben und in die Stripteaseshows zu schleichen. Duke erinnert sich, dass ihn neben den Mädchen immer auch die Machart dieser Performances interessiert habe, das Handwerk des Showbusiness.

Im großen Billardsalon neben dem Howard Theatre traf Ellington nicht nur viele professionelle Pool-Spieler, sondern auch Pianisten, denen er begeistert zuhörte. Einer von ihnen war Oliver H. ›Doc‹ Perry, ein im Konservatorium ausgebildeter Musiker, der ihn unter seine Fittiche nahm und ihm Grundbegriffe der Harmonik vermittelte. Henry Grant, Ellingtons Musiklehrer an der High School, wurde auf die Talente seines Schülers aufmerksam und lud ihn zu sich nach Hause ein, wo er ihm privat Harmonielehreunterricht gab. Außer Frau Clinkscale, erinnert sich El-



The Duke's Serenaders, Louis Thomas' Cabaret, Washington, D. C.,
um 1920

V.l.n.r.: Sonny Greer (Schlagzeug), Bertha Ricks (Sängerin), Duke
Ellington, Mrs. Conaway (Sängerin), Sterling Conaway (Banjo)

lington in seiner Autobiographie, hätten alle seine Lehrer ihm die Musik mündlich und damit ganz praktisch beigebracht, nicht also anhand von notierten Etüden. Sie hätten damit seine Fähigkeit zum musikalischen Memorieren geschult, die zeitlebens auch für sein kompositorisches Handwerk wichtig gewesen sei.

Seine ersten professionellen Erfahrungen machte Ellington als Begleiter eines Zauberers und Wahrsagers. Sein Ruf als Pianist sprach sich herum, und Kollegen wie Doc Perry und andere engagierten ihn als Ersatzmann, wenn sie für einen Job mal keine Zeit hatten. Von ihnen allen schaute sich Ellington Bühnengesten ab, die kaum pianistische Relevanz hatten, beim Publikum aber gut ankamen, etwa, wenn er wie Lucky Roberts seine Hände drama-

tisch in die Luft warf. Das Repertoire dieses jungen, selbstbewussten »Tastenstreichlers«, wie man die Ragtime-Pianisten seiner Zeit oft nannte, umfasste allerdings gerade mal vier Titel.

Als Ellington mitbekam, dass mit Musik bei privaten Veranstaltungen eine ganze Menge Geld zu verdienen war, ließ er sich ins Telefonbuch unter der Rubrik »Musik für jede Gelegenheit« eintragen. »Es war Krieg«, erzählt er in seiner Autobiographie, »und es waren viele Auswärtige in der Stadt, die Meyer Davis und Louis Thomas nicht von Duke Ellington unterscheiden konnten. Meine Anzeige sah genau wie deren aus, und ich kriegte schnell Arbeit.« Bald war er damit so erfolgreich, dass er genug Aufträge einsammelte, um vier oder fünf Bands pro Nacht rauszuschicken. Er verdiente Geld, konnte sich Haus und Auto leisten, und betrieb daneben, als sei das alles nicht genug, noch ein Geschäft für Schildermalerei, in das er wegen seiner graphischen Begabung hineingeschlittert war. Und er verknüpfte all seine Tätigkeiten miteinander: Wenn jemand kam, um ein Plakat für eine Tanzveranstaltung zu bestellen, fragte er, ob sie denn schon eine Band hätten. Und wenn jemand eine Band buchte, fragte er, wer denn ihre Plakate malte.

Innerhalb kurzer Zeit war Ellington so gut im Geschäft, dass er es sich leisten konnte, eine Familie zu gründen. Am 2. Juli 1918 ging er die Ehe mit seiner Freundin Edna Thompson ein. Acht Monate später kam das erste Kind, Mercer Kennedy Ellington. Mercer, der später selbst Musiker und zeitweise Manager seines Vaters werden sollte, urteilte später, wäre er nicht unterwegs gewesen, hätten seine Eltern wahrscheinlich nie geheiratet. Im Jahr darauf kam ein zweites Kind, das die Geburt aber nicht überlebte.

Die Musik war für Ellington damals, im Alter von etwa 19, 20 Jahren, allerdings nur ein Nebenerwerb. Er selbst sah seine Zukunft in seinem künstlerischen Talent, verstand sich vor allem als Maler. Musik machte er nur zum Spaß. Mit der Zeit aber wandelten sich sowohl diese Gewichtung wie auch sein eigenes Interesse. Ein Freund hatte ihm eine Klavierwalze von James P. Johnson

vorgespielt, einem New Yorker Pianisten, dessen Interpretation seiner eigenen Stücke antreibend swingte wie nichts sonst, was Ellington je zuvor gehört hatte. Eine dieser Aufnahmen von Johnsons »Carolina Shout« spielte er auf dem heimischen Walzenklavier in langsamem Tempo immer wieder ab und memorierte dabei die niedergedrückten Tasten, bis er es selbst spielen konnte.



Anzeige für The Duke's Serenaders

Die Mitmusiker seiner Band waren zuerst ein paar Brüder aus der Nachbarschaft, Bill Miller an Gitarre und Banjo, Felix Miller am Schlagzeug und ›Devil‹ Miller am Saxophon. Später kam der fünf Jahre jüngere Otto Hardwick hinzu, der anfangs Kontrabass spielte, bis er sich ein C-Melody-Saxophon zulegte. Arthur Whetsol spielte Trompete, und Elmer Snowden ersetzte Bill Miller am Banjo. 1919 schloss sich der Schlagzeuger Sonny Greer an, der ein paar Jahre älter war und aus New York stammte. Er hatte bereits mit dem berühmten Fats Waller gespielt, und die jungen Musiker aus D. C. waren beeindruckt von seinen Erzählungen und seinem »jive talk«. In Washington konnte man jede Menge Musik hören, und alle großen Künstler der Zeit kamen in die Stadt. Das Zentrum der schwarzen Musik, der Sehnsuchtsort auch der jungen Musiker um Edward Kennedy Ellington, aber war New York, war Harlem.