

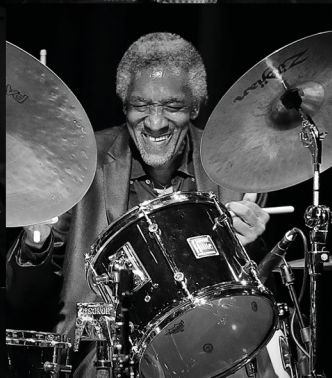


111 Gründe,

JAZZ

Ralf Dombrowski

zu lieben



Ralf Dombrowski

*111 Gründe,
Jazz
zu lieben*

SCHWARZKOPF & SCHWARZKOPF

Inhalt

Vorwort: Nur kurz vorab	9
--	----------

1. Kapitel: Alte Zeiten	11
--	-----------

Ein bisschen Geschichte: Weil Adolphe Sax sein Saxofon nicht umsonst erfunden hat – Weil er Begräbnisse fröhlicher werden lässt – Weil er Immigranten und Emigranten Arbeit gab – Weil Jazz der Soundtrack der Prohibition war – Weil er die Big Band erfunden hat – Weil er Wladimir Horowitz staunen ließ – Weil »Strange Fruit« noch immer einer der beeindruckendsten Songs des Jazz ist – Weil man zu 2 und 4 nicht marschieren kann – Weil er half, den Faschismus zu besiegen – Weil Jazz den deutschen Rundfunk vorantrieb – Weil Jazz die Philharmonien entkrampft hat

2. Kapitel: Mythen und Helden	35
--	-----------

Die großen Namen: Weil Louis Armstrong so ein hinreißender Revolutzzer war – Weil Duke Ellington den Dschungel nach New York holte – Weil Cab Calloway ein Ahnherr des Rap ist – Weil Scat mehr als die hohe Kunst des Trällerns ist – Weil Fred Astaire ein Schlagzeugsolo tanzen konnte – Weil Frank Sinatra noch immer aktuell ist – Weil »Body And Soul« ein zeitloser Ohrwurm ist – Weil »Atomic« auch einmal explosiv sein darf – Weil er Coco Schumann das Leben gerettet hat – Weil er Peter Brötzmann ermöglicht, ein Romantiker zu sein – Weil ohne den Jazz die Autobiografie von Miles Davis nie geschrieben worden wäre

3. Kapitel: Innenleben und Außenwirkung	57
--	-----------

Stile und Entwicklungen: Weil Jazz auf Improvisation aufbaut – Weil Jazz ungerade Rhythmen populär gemacht hat – Weil Jazz den Hipster erfunden hat – Weil er den Existenzialismus cool hat klingen lassen – Weil er Identität schafft – Weil Freedom Now noch

immer aktuell ist – Weil Jazz die neue Klassik ist – Weil Jazz und Kammermusik sich gut ergänzen – Weil Abstraktion auch lustvoll sein kann – Weil Dixieland ein großes Missverständnis ist – Weil er viel Afrika in Amerika zuließ

4. Kapitel: Theorie und Praxis 81

Denker, Macher, Produzenten: Weil Carlos Santana so auf John Coltrane steht – Weil er die Spiritualität beflügelt – Weil Jazz den Blues zur Kunst gemacht hat – Weil man mit Blues und Rhythm Changes ziemlich weit kommt – Weil Mixolydisch#11 zu den hohen Weihen gehört – Weil Jazz hilft, Bach zu verstehen – Weil man für ihn große Ohren braucht – Weil Musiker zu Produzenten werden können – Weil er an fast allen Musiken und Techniken andockt – Weil Jamey Aebersold ein Held des Jazz ist – Weil viele Jazz studieren, ohne zu wissen, ob sie davon leben können

5. Kapitel: Jazz und Wort 103

Literaten, Journalisten, Schlaumeier: Weil er ein Schlüsselreiz für blumige Sprache ist – Weil er Besserwisser braucht – Weil er Serge Gainsbourg umnebelt hat – Weil er Literaten inspiriert – Weil der Profi ihn auch blind erkennt – Weil er Spoken Word beflügelt – Weil Autos und Äpfel Jazz sein können – Weil er von Erdnüssen und Hüten handelt – Weil Jazz Lust auf mehr macht – Weil er Gegensätze braucht und vereint – Weil niemand weiß, was Jazz eigentlich ist

6. Kapitel: Jazz und Bild 125

Fotografie, Film, Wahrnehmung: Weil Fotografie ohne den Jazz anders aussähe – Weil Irving Penns Miles-Porträt zu den Musikfotos des Jahrhunderts gehört – Weil Werbung und Jazz sich gegenseitig bunter machten – Weil seine Cover-Art das Grafik Design geprägt hat – Weil Kino ohne Jazz ärmer wäre – Weil Schlagzeug als Soundtrack vollkommen genügt – Weil ihn Künstler gerne malen – Weil er nicht tot ist, nur manchmal seltsam riecht – Weil er Künstler tole-

riert, die ihr Publikum beschimpfen – Weil er Freaks und schräge Vögel braucht – Weil »It must swing« eine Haltung ist

7. Kapitel: Fremde Welten 151

Von Europa bis Kuba: Weil Wuppertal eine Chance bekam – Weil Jazz im Schwarzwald eine Heimat hat – Weil er Kultur und Tourismus versöhnt – Weil er Europa zum Füllhorn für Musiker werden ließ – Weil irgendwas im Wasser ist – Weil Jazz auch an Lagerfeuern gespielt wurde – Weil er die Welt in die Musik geholt hat – Weil er alten Männern Kraft gegeben hat – Weil er dem Mädchen von Ipanema huldigt – Weil er dem Akkordeon eine Chance gab – Weil er in Japan besonders treue Fans hat – Weil Jazz auf seine Art auch Woodstock sein konnte

8. Kapitel: Nachbarschaften 181

Rock, Pop, Klassik: Weil Jazz zu den Ahnen der Festivalitis gehört – Weil Jimi beinahe Miles gerockt hätte – Weil AC/DC auch mal die Vorband ist – Weil Jazz und Metal verwandt sind – Weil die Beastie Boys ziemlich Jazz waren – Weil Kraut der Jazz der Rocker war – Weil selbst Heroin ihn nicht aufhalten konnte – Weil man mit Jazz gut alt werden kann – Weil Jazz den Club als Soziotop geschaffen hat – Weil die Knitting Factory mehr als nur ein Club war – Weil ein Klaviertrio wie eine Rockband klingen kann

9. Kapitel: Kuriosa und Anekdoten 203

Von Wein bis Weltraum: Weil zwei Österreicher um ihn kämpften – Weil Jazz Miles Davis zu seinen Ferraris verholfen hat – Weil er zu Garden Parties mit Promis taugt – Weil Boogaloo so herrlich retro ist – Weil er den Kontrabass emanzipiert hat – Weil Jazz die Hammondorgel populär gemacht hat – Weil Jazz auch durch den Magen geht – Weil er großartige Instrumente hervorbringt – Weil die Postmoderne ihn nicht überraschte – Weil John Coltrane seine

eigene Kirche hat – Weil man selbst im Weltraum Jazz hört – Weil man ihn auch mit Föhnwelle spielen darf

10. Kapitel: Blick zurück nach vorn 227

*Mit Tradition in die Zukunft: Weil Mitspielen im Mittelpunkt steht
– Weil Städte einen Sound haben – Weil er für Wettbewerb offen ist
– Weil es im Jazz wenig Idioten gibt – Weil Jazz in vieler Hinsicht frei sein kann – Weil er aufblüht, wenn man ihn fördert – Weil Amateure den Jazz anschieben – Weil Jazz sich Genderfragen öffnet, wenn auch langsam – Weil Jazz weder kompliziert noch chaotisch ist – Weil Jazz die Welt ein bisschen besser macht – statt eines Nachworts*

Bonustrack: Weil 111 Alben ein guter Anfang sind . . 244

Literaturhinweise 252

Anmerkungen 256

NUR KURZ VORAB

Natürlich ist es pure Willkür. 111 Gründe sind der Versuch, ein an sich unendliches Phänomen mit einer Ordnungszahl zu fassen. Das ist eine Herausforderung, ein Spaß und in seiner Auswahl etwas sehr Persönliches. Denn über Jazz wurde schon viel geschrieben, Wissenswertes, Kurioses, Redundantes. Ich werde also kaum etwas finden, was nicht schon irgendwo einmal gedacht oder erwähnt wurde. Doch darum geht es auch nicht. Dieses Buch ist eher eine Art Netz mit vielen Anknüpfungsoptionen, die als Ausgangspunkt für eigene Entdeckungen dienen. Manches betrifft Geschichtliches, anderes die Form der Musik, einzelne Stücke oder Personen. Einige Pfade führen in die Nachbardisziplinen, beschäftigen sich mit Rock und Pop, Literatur und Film, Ästhetik und Wahrnehmung. Es sind Kuriosa dabei, Anekdoten, hier und da auch mal ein Pamphlet oder eine Assoziationskette, die auf ungesichertes, hypothetisches Terrain führt. Aber hinter allem steht das Ziel, auf eine Musik neugierig zu machen, die zum Spannendsten gehört, was sich Geist, Gefühl und Kultur über die Jahrhunderte ausgedacht haben.

Und ich habe mir helfen lassen, von einer Reihe von Künstlern und Kollegen, die sich in Interviews und Erinnerungen, mit Büchern, Analysen und Recherchen ausführlich mit Jazz beschäftigt haben. Wolf Kampmanns sozialgeschichtliche Darstellung des Jazz zum Beispiel ist grundlegend, ebenso der noch immer mächtige Wälzer von Joachim-Ernst Berendt, den Günther Huesmann kompetent modifiziert hat. Einige der vom Jazzinstitut Darmstadt herausgegebenen Bände bohren tief hinein in die Materie und ein echtes Füllhorn der Information und Unterhaltung ist die im Schnodderton niedergeschriebene Autobiografie von Miles Davis. Das sind wunderbare, erkenntnisreiche Quellen und Basistexte, ebenso wie die grenzenlose Welt von Wikipedia immer neue Details präsentiert, von wo aus man weiter graben kann.

Ich habe daher versucht, diese Vielfalt der Impulse in 111 Gründe zu gießen, die ich selbst mindestens spannend, zum Teil tatsächlich liebenswert finde. Jedes Kapitel steht für sich und kann einzeln gelesen werden, ist darüber hinaus aber in lockeren Themengruppen sortiert und verbunden. Es sind Schmökerangebote, die aber eines nicht ersetzen können: die Musik selbst. Jazz ist Hören, noch besser, Selbst-Spielen! Da kann ich noch so viel schreiben, ein gutes Solo erzählt mehr als die Worte! Aber vielleicht hilft der eine oder andere Grund, es noch ein bisschen besser zu verstehen.

Ralf Dombrowski

1. Kapitel

ALTE ZEITEN

Ein bisschen Geschichte



1. Grund

Weil Adolphe Sax sein Saxofon nicht umsonst erfunden hat

Antoine-Joseph »Adolphe« Sax war ein miserabler Geschäftsmann. Aber der Belgier war auch ein zäher Bursche mit Visionen, der im Laufe seines Lebens mehrere schwere Unfälle, ein Lungen- und ein Krebsleiden, drei Insolvenzen, mehrere Plagiat- und Patentstreitereien, Intrigen und Neid überstand. Je nach Zahlung hat er mehr als 100 Instrumente erfunden und hielt außerdem Patente an medizinischen Geräten, Eisenbahnsignalen und für Konzertsaalakustik. Im Jahr 1841 erfand er nach mehreren modifizierten Klarinetten sein erstes Saxofon, eine damals unübliche Verbindung aus Klarinettenmundstück, Klappenmechanik und Metallkorpus. Ziel war es, den im Zeitalter der Bürgerlichkeit boomenden Freiluft- und Militärbaskapellen ein Instrument an die Hand zu geben, das im

Unterschied zu Streichern und Klarinetten möglichst unabhängig von Feuchtigkeit und Witterung war, darüber hinaus über einen kräftigeren Ton verfügte. Junge Komponisten wie Hector Berlioz, Giacomo Meyerbeer und George Bizet waren begeistert, die Leiter der Militärblaskapellen leider auf Dauer weniger. Große Aufträge blieben aus oder wurden, je nach politischer Lage, bald wieder storniert. Und im klassisch-romantischen Orchester waren alle Plätze, für die sich das Saxofon geeignet hätte, schon mit konkurrierenden Instrumenten besetzt. Idee und Wirklichkeit hätten zusammenpassen können, nur standen ihm Gewohnheiten und Eitelkeiten im Weg. »Der Neuling in der Instrumentenfamilie des 19. Jahrhunderts hatte also im Sinne seines Erfinders etwas strukturell Revolutionäres. Er verknüpfte die Klangcharakteristiken verschiedener Vorgänger und Konkurrenten von Streichern bis zu Klarinetten, war mobil und vielseitig einsetzbar, hatte aber auf der anderen Seite durch diese Universalität, Progressivität und die Orientierung am Militärischen das Problem, keinen Fuß in die Tür der bürgerlich schöngestigen Salon- und Konsum-Kreise zu bekommen«¹.

In Amerika war vieles anders. Als Einwanderungsland war es nicht durch feste Musikkulturen geprägt, sondern ließ Experimente wie die Orchester von Patrick Sarsfield Gilmore oder John Philip Sousa zu, die Richtung Jahrhundertwende Blasmusik-Battles und Konzert-Marathons organisierten, wo zum Teil bis zu zehn Saxophone in einem Ensemble antraten. Freiluftmusik war der Renner, Schätzungen zufolge soll es um 1900 in Amerika rund 10.000 Blaskapellen gegeben haben. Als dann die Sax'schen Patente frei wurden, machten sich amerikanische Instrumentenbauer wie die Firma Conn, deren ehemaliger Mitarbeiter Ferdinand August Buescher und Händler wie H. N. White King ans Werk, eigene Instrumente herzustellen oder originale und umgearbeitete Importe aus Frankreich zu vertreiben. Das Saxofon fand Eingang in die Laienmusik, auf die ersten echten Virtuosen musste es aber noch warten. Im New Orleans Jazz und den Derivaten in Chicago dominierten – den kreolischen, letztlich

frankophil orientierten Wurzeln geschuldet – noch Kornett und Klarinette.

Mitte der 1920er-Jahre jedoch kam die Wende. Die Wirtschaft war wieder in Schwung gekommen, das Entertainment verlangte nach neuen Farben und Erfahrungen. Die ersten namhaften Künstler wie Sidney Bechet griffen zum Saxofon, die nächste Generation stand mit begeisterungsfähigen Studenten wie Frank Trumbauer in den Startlöchern. Aufstrebende Swing-Orchester suchten nach frischen Sounds, Duke Ellington engagierte Johnny Hodges, Fletcher Henderson und Chick Webb holten Benny Carter in ihre Reihen, schließlich tauchten Coleman Hawkins und Lester Young auf und bescherten dem Jazz die Stars am Saxofon, die das Instrument brauchte, um in den folgenden Jahrzehnten seine Erfolge zu feiern.

2. Grund

Weil er Begräbnisse fröhlicher werden lässt

New Orleans ist eine heiße Stadt. Temperaturen über 40 Grad Celsius sind im Sommer keine Seltenheit, was bei hoher Luftfeuchtigkeit dazu führt, dass man umgehend im Schweiß steht, wenn man den Schatten kühler Gebäude verlässt. Wer dann auch noch zum Kornett oder gar zum Sousafon greift, um unter freiem Himmel Musik zu machen, muss schon Kondition haben. Auf der anderen Seite war New Orleans auch in der Frühzeit des Jazz schon eine Stadt vielfältiger Kulturen. Im Jahr 1718 unter französischer Ägide gegründet, erlebte New Orleans eine kurze spanische Herrschaft, bevor es von Napoleon mit ganz Louisiana an die Vereinigten Staaten verkauft wurde. Über den Sklavenhandel und durch verschiedene Einwanderungswellen landeten dort Menschen aus Westafrika, Haiti, Europa und brachten ihre Religionen, Bräuche und Gewohnheiten mit. Eigene Bevölkerungssteile wie die Kreolen als bürgerliche Schicht

mit schwarzen Wurzeln und starker Verbundenheit zur frankofonen Kultur bildeten sich heraus, und all diese einzelnen Gruppen suchten nach Möglichkeiten, neben der oft harten Arbeit auch Geselligkeit zu pflegen. Marching Bands waren so ein Ventil. Um 1900 soll es allein 30 feste Laiensembles dieser Art gegeben haben, die zum Teil jeden Sonntag ihre Paraden abhielten. Das waren mal öffentliche Gottesdienste, mal Prozessionen, mal einfach Feste, die mit viel Musik gefeiert werden konnten und das Straßenbild in New Orleans prägten.

Dabei ging es weniger um klangliche Raffinesse. Wer bei einer Marching Band spielte, war meist Amateur, spielte nach Gehör und kannte Noten nur als Option. Geübt wurde kaum oder gar nicht, dafür bei einschlägigen Ereignissen oft Stunden am Stück gespielt, mit Kraft, Lautstärke und in Uniformen gepackt. Den Legenden nach gab es immer wieder Beteiligte, die bei solchen Gelegenheiten zusammenbrachen, manch einer soll auch in Ausübung der Musik gestorben sein. Jedenfalls waren es eindrucksvolle Ensembles, die Blechbläser und Klarinetten, Flöten, Stimmen, Trommeln und manchmal auch Geigen zusammenbrachten. Sie waren für viele Schwarze außerdem die einzige Gelegenheit, sich ungestraft in weiße Viertel begeben zu können, auch wenn das trotzdem riskant sein konnte. »Um sich gegen weiße Übergriffe abzusichern, hatte man die Second Line im Schlepptau. Was sich bei heutigen Paraden als lustiger Mob mit Schirmgewedel, Tanz und Akrobatik bunt und freundlich ausnimmt, war damals bis an die Zähne mit Steinen, Messern und Baseballschlägern bewaffnet. Die Second Line war ausschließlich Schwarzen vorbehalten. Kreolen sahen diese Art von Krawall als zu gefährlich an«².

In der Regel aber waren die Anlässe friedlich. Marching Bands spielten bei Paraden und zu Picknicks, bei Ausflügen, Tanzveranstaltungen und Begräbnissen. Finanziert wurden sie oft von Bruderschaften, die eigens dafür unterhalten wurden, um so ein Funeral würdig gestalten zu können. Und so eine Zeremonie hatte feste

Regeln. So erinnerte sich Bunk Johnson, ein Kornettist noch aus der Ära von Buddy Bolden, an die klaren Abläufe der Trauerumzüge: »Auf dem Weg zum Friedhof spielten wir immer sehr langsame Stücke [...] Wir spielten in sehr langsamem Viervierteltakt, denn wir gingen sehr langsam hinter dem Sarg her. Wir kamen auf dem Friedhof an, und nachdem der Tote zu Grabe getragen worden war, näherte sich die Band dem Grab, und dann entfernten wir uns im Marschschritt nur zur Trommelbegleitung, bis wir ein, zwei Häuserblocks vom Friedhof entfernt waren. Dann spielten wir Ragtime.«³ Und die Party begann.

3. Grund

Weil er Immigranten und Emigranten Arbeit gab

Amerika ist ein Einwanderungsland. Einen Großteil seiner wirtschaftlichen und kulturellen Potenz konnte sich der Kontinent vor allem dadurch erarbeiten, dass er nach weitgehender Ausrottung der indigenen Völker Arbeitskräfte, Intellektuelle und Visionäre ins Land holte. Große Fluchtwellen aus Europa etwa nach der Russischen Revolution und vor allem zur Zeit des Nationalsozialismus sorgten erst für die Menge Know-how, die beispielsweise der amerikanischen Filmindustrie oder dem Musikleben in die Puschen half. So standen Komponisten wie Hanns Eisler, Paul Hindemith, Friedrich Hollaender, Ernst Krenek, Georg Kreisler, Erich Wolfgang Korngold, Alma Mahler-Werfel, Arnold Schönberg, Robert Scholz oder Kurt Weill auf der Liste der Einwanderungsbehörden, ebenso Dirigenten wie Otto Klemperer und Bruno Walter, darüber hinaus viele noch unbekannte Künstler, die wie die Gründer des Labels Blue Note, Alfred Lion und Francis Wolff, oder die Gründer der Plattenfirma Atlantic Ahmet und Nesuhi Ertegün ihre Qualitäten erst nach ihrer Ankunft entfalten sollten. Man kann die verschiedenen freiwilligen und un-

freiwilligen Wanderungsbewegungen sogar noch weiter fassen: »Das Entstehen des Jazz wäre ohne globale Vernetzung, konkret: ohne den transatlantischen Handel mit Gütern und Arbeitskräften zwischen Europa, Afrika und Amerika, undenkbar gewesen«⁴.

Als sich neu entwickelnde Kulturform, die von den konservativen Kreisen in den USA zunächst kritisch als Verlotterung der Sitten gedeutet wurde, schuf Jazz dabei Freiräume zur Entfaltung. In den ersten Jahrzehnten bis zur Konsolidierung als Unterhaltungsmusik war er für junge weiße, zumeist bürgerlichen Kreisen entstammende Musiker eine Möglichkeit des Protests gegen die verspießerten Eltern, für ihre afroamerikanischen Kollegen und für alle außerhalb der bestehenden Strukturen Situiereten wie die Immigranten eine Option auf ein besseres Leben überhaupt. Jazz bedeutete Chance und Hoffnung, bis 1945 für viele Exilanten aus der Alten Welt, in den Folgejahren auch für Amerikaner, die vor dem Rassismus und dem Verfolgungswahn der McCarthy-Ära nach Europa flüchteten. Schon in den 1920er-Jahren gab es Musiker, die den Verhältnissen in den USA zumindest zeitweise den Rücken kehrten. Nach den umjubelten Europatourneen der Harlem Hellfighters und von Sam Wooding entwickelte sich vor allem Paris zu einer Außenstelle des amerikanischen Jazz. Der Saxofonist und Klarinettist Sidney Bechet blieb dort seit 1920 mehrfach für längere Zeitabschnitte, bevor er sich 1951 endgültig an der Seine niederließ. Ihm folgten der Trompeter Arthur Briggs, der Pianist Claude Hopkins, der Saxofonist und Fagottist Garvin Bushell, die Bars wie das »Chez Florence« zu Jazztreffpunkten machten. Coleman Hawkins lebte von 1934 an fünf Jahre in Europa, ebenfalls in Paris, außerdem in London und Amsterdam, sein Kollege Benny Carter gönnte sich ausgedehnte Aufenthalte in der Alten Welt der 1930er.

Nach dem Zweiten Weltkrieg flüchteten zahlreiche schwarze Musiker aus den USA von Don Byas und Dexter Gordon über James Moody und Tadd Dameron bis Kenny Clarke. Seine Big Band, die er zusammen mit dem belgischen Pianisten Francy Boland leitete,

entwickelte sich zur Sammelstelle amerikanischer Jazz-Koryphäen, die wie Johnny Griffin, Benny Bailey, Kenny Drew oder auch Sahib Shihab auf diese Weise Arbeit hatten. Überall in Europa wohnten die Stars aus Übersee, Stan Getz, Kenny Drew, Oscar Pettiford in Kopenhagen, Art Farmer in Wien, Mal Waldron in München, und hinterließen ihre Spuren. Mehr denn je wurde Jazz zu einer Musik des Austausches, die dann am besten funktionierte, wenn man sich gegenseitig unter die Arme griff, zunächst als Vorbild, dann als Partner und Link in die jeweils andere Welt.

4. Grund

Weil Jazz der Soundtrack der Prohibition war

Mit Alkohol war viel Geld zu verdienen. Denn seit in der Nacht zum 17. Januar 1920 der Zusatzartikel 18 der amerikanischen Verfassung inkraftgetreten war, standen Erzeugung, Transport und Verkauf alkoholischer Getränke unter Strafe. Die Folge dieser radikalen Maßnahme zur Domestizierung der Bevölkerung war einerseits zwar ein spürbarer Rückgang registrierter Todesfälle durch Leberzirrhose und ähnliche alkoholbedingte Krankheiten. Auf der anderen Seite entstanden aber in Großstädten wie New York und vor allem Chicago eigene Kartelle organisierter Kriminalität, die dafür sorgten, dass trotz des Verbots für die vergnügungswilligen Stadtbürger der Roaring Twenties genügend Rauschmittel zur Verfügung standen. Getrunken wurde dann in mehr oder weniger getarnten Kneipen, den sogenannten Speakeasys, außerdem schossen illegale Destillen wie Pilze aus dem Boden, deren Schnaps allerdings selten den Qualitätsstandards regulärer Brennerei genügte und daher zum Erblinden oder Tod führen konnte. In den Jahren bis zur Aufhebung des Alkoholverbots 1933 kam es zu rund 10.000 Todesfällen durch Vergiftungen im Zusammenhang mit Alkoholkonsum und einer Vielzahl von

Opfern von Gewaltdelikten, die im Gefolge von Vermarktung und Vertrieb der begehrten Droge zu beklagen waren⁵.

Insbesondere Chicago entwickelte sich zum Zentrum der organisierten Kriminalität, denn dessen Bürgermeister »Big Bill« William Hale Thompson hatte keine Probleme damit, beide Augen zuzudrücken, wenn es um die Aktivitäten der Banden von Johnny Torrio oder Al Capone ging. Die Speakeasys florierten, und sie brauchten musikalische Untermalung, damit das verbotene Vergnügen sich noch etwas prickelnder anhörte. Gleichzeitig waren mit dem Auszug vieler Jazzmusiker aus dem Kriegshafen New Orleans und dessen nicht mehr vorhandenem Vergnügungsviertel Storyville seit 1917 viele junge Jazzmusiker in die Windy City gekommen, in der Hoffnung auf Arbeit. Eine Zeit lang ging die Rechnung durchaus auf. Anfang 1921 beispielsweise heuerten im »Friar's Inn« die New Orleans Rhythm Kings an, als weiße Musiker von schwarzen Kollegen kritisch beäugt, aber von den Youngstern gefeiert. Immer wieder trieb sich der Nachwuchs wie die Brüder Jimmy und Dick McPartland oder auch Frank Teschemacher im Publikum herum, die 1922 als Austin High School Gang eigene musikalische Gehversuche machen sollten. Und der junge Kornettist Bix Beiderbecke, der in der nahe gelegenen Militärakademie Lake Forest studierte, lauerte gelegentlich vor den Pforten des Lokals, um ein wenig Musik abzubekommen. Auch er sollte 1923 mit den Wolverines eine Band gründen, die während der zwei Jahre ihres offiziellen Bestehens dann zu den bekanntesten Combos des Chicago Jazz wurde.

In der schwarzen South Side rund um die State Street wiederum waren andere Künstler am Start. Dabei entsprach die Wirklichkeit vor Ort nur am Rande den Glorifizierungen späterer Jahre, die aus der Gangster-Ära eine Epoche romantischer Anarchie zu machen versuchten. »Als King Oliver mit seiner Creole Jazz Band im Juni 1922 auf dem Podium des Lincoln Gardens Platz nahm, dachte er nur daran, so gut wie möglich seine Arbeit zu verrichten, die auch darin bestand, die Gäste des Lokals zum Tanzen zu bringen. Da wa-

ren Weiße und Schwarze, und sie tanzten Bunny Hug, Charleston, Black Bottom und andere Modetänze von damals, während eine große Kugel mit kleinen Spiegeln, die an der Decke befestigt war und von zwei Scheinwerfern angestrahlt wurde, sich langsam drehte und sie mit lauter Lichtflecken überflutete.«⁶ Im Jahr 1923 stieß dann für kurze Zeit der noch kaum bekannte Louis Armstrong zur Band, bevor er ein Jahr lang mit Fletcher Henderson unterwegs war. Außerdem konnte man Earl Hines und Jelly Roll Morton, Barney Bigard und Kid Ory in der Stadt treffen. Zur Hochzeit der Prohibition, bevor die Weltwirtschaftskrise ihre Vorboten schickte, war daher Jazz der Sound der Stadt, bis die Situation langsam aus dem Ruder lief. »Mehrere Jazzclubs waren von den Fehden zwischen rivalisierenden Banden betroffen, Bombenattentate machten ihren Besuch gefährlich. [...] Trotz des konzertierten Protests mehrerer Clubbesitzer beim Obersten Gericht wurden in den Clubs Razzien durchgeführt und einige von ihnen geschlossen. Bei der Stadtverwaltung setzten sich die Moralisten durch, unterstützt von einer Bevölkerung, die des ewigen Bürgerkriegs zwischen Polizei und Gangstern überdrüssig war.«⁷ Viele Musiker zogen weiter nach New York, das die Kriminalität besser im Griff hatte. Dort gab es außerdem reichlich Arbeit, in Tanzpalästen und ca. 30.000 Speakeasys, beim knospenden Rundfunk, zuweilen auch am Broadway. Den Jazz aus New Orleans und Chicago nahmen sie mit und brachten ihn mit den Spielformen aus Harlem und Brooklyn zusammen. Der Mythos des Jazz als Soundtrack der Prohibitionsjahre hingegen wurde weiter gepflegt, nicht zuletzt durch Filme wie *Some Like It Hot* (1959), wo Billy Wilder die Capone-Ära persifliert oder durch George Roy Hills *The Sting* (1973), der zwar 1936 spielt, aber nicht nur das große Scott-Joplin-Revival einläutete, sondern das Chicagoer Kriminellenmilieu pointiert durch den Kakao zog.

Weil er die Big Band erfunden hat

Vieles, was heute selbstverständlich erscheint, musste erst erfunden werden. Die Jazzcombo mit Solist, Klavier, Kontrabass und Schlagzeug zum Beispiel entwickelte sich zu Beginn des vergangenen Jahrhunderts in Bars und Bordellen von New Orleans aus Vorläufern, die sich auf ein auf Bass, Cello und Klavier reduziertes Mini-Salon-orchester zurückführen lassen. Die erste Fußmaschine für Schlagzeug ging 1899 bei William F. Ludwig in Serie, das erste Drumset verkaufte die Ludwig & Ludwig Drum Company 1918. Um den Rhythmus in der Band kümmerten sich bis in die 1920er-Jahre vor allem Bass und Banjo, wahlweise Gitarre. Das Saxofon konkurrierte lange mit der Klarinette, überhaupt existierten sehr unterschiedliche Formationen. Paul Whiteman bevorzugte einen großorchestralen Klang, Duke Ellington die reduzierte, bläserbetonte Variante, Louis Armstrong wiederum kompakte Formate wie die Hot Five und Hot Seven. »Erst Mitte der dreißiger Jahre zeichnet sich die typische Big Band mit der Brass-Section, bestehend aus drei- bis vierstimmigem Trompeten- und Posaunensatz, der Reed-Section mit 4 oder 5 Saxophonen mehr und mehr ab.«⁸

Zu diesem Zeitpunkt stand der Swing in voller Blüte und mit ihm das ganze Spektrum der orchestralen Möglichkeiten. Die echten Swing-Big-Bands konnten von Benny Goodman und Jimmie Lunceford über Bob Crosby und Count Basie bis zu Duke Ellington und Glenn Miller in ihrem Stil sehr variieren. Daneben gab es zahlreiche Sweet-Bands wie Glen Gray und das Casa Loma Orchestra, die Ensembles von Isham Jones und Ray Noble oder auch von Guy Lombardo und Tommy Dorsey, deren Focus mehr auf Sängern, Sängerinnen und dem Schlager-Schmalz der Lieder lag. Wichtige Faktoren waren dabei die Persönlichkeit des Leaders, der sich in der Regel um die Beschaffung der Musikstücke und Arrangements kümmerte,

die Kompetenz der illustren Solisten und eben der Vokalistinnen, die als Aushängeschild dienten.

Den kulturellen Boden für den Höhenflug des Orchesterswings boten die ökonomisch prosperierenden 1930er-Jahre. Nach dem Schock der Weltwirtschaftskrise 1929 setzte von 1933 an mit der New-Deal-Politik von Franklin D. Roosevelt in den USA ein Umschwung in der öffentlichen Selbsteinschätzung ein. Im Februar 1933 wurde das Alkoholverbot aufgehoben, die Finanzmarktregulierung ordnete den Geldverkehr neu. Subventionen in Landwirtschaft und Industrie sorgten dafür, dass die Lohntüten sich wieder füllten. Das Geld wollte ausgegeben werden, und vor allem in den Städten entstand eine florierende Vergnügungsindustrie mit Hotels und Ballsälen, Kinos und Radioanstalten, die Konzerte übertrugen. Das Bedürfnis nach Livemusik, nach Tanz traf auf eine junge Generation kreativer Musiker, die in den Big Bands die Möglichkeit sahen, neuen Sound auszuprobieren und eine Stange Dollars zu verdienen. Der Bedarf war groß genug, dass Hunderte Big Bands gleichzeitig bestehen konnten, und diese Entwicklung hielt bis in die Kriegsjahre an.

Von 1942 an jedoch änderten sich die Vorzeichen. Viele Orchesterleiter von Artie Shaw über Bob Crosby bis Claude Thornhill und Glenn Miller wurden zum Militärdienst eingezogen und dienten fortan zumeist musikalisch an der Front. Treibstoff wurde knapp, Gummi ebenso, Tourneen waren damit kaum noch zu organisieren. Die Regierung erhob eine 20-prozentige Vergnügungssteuer zur Unterstützung ihrer Militäraktivitäten, zeitweise wurden Ausgangssperren ab Mitternacht verhängt. Gleichzeitig waren viele Solisten durch die guten Jahre so verwöhnt, dass sie weiterhin Traumgagen verlangten. Der Recording Ban der einflussreichen Musikergewerkschaften, die von den großen Plattenfirmen mehr Geld für Instrumentalisten herausschlagen wollten, sorgte vom 1. August 1942 an bis weit in das Jahr 1944 hinein dafür, dass die nicht unbeträchtlichen Zusatzeinnahmen durch Schellack-Platten einbrachen.

Am Ende erschienen Big Bands einfach nicht mehr zeitgemäß. Einerseits stellte der Bebop in kleinen Formationen den genialischen Solisten in den Mittelpunkt, auf der anderen Seite trafen Sänger und Sängerinnen mit romantischen oder aufmunternden Texten mehr den Zeitgeist als die bisherigen Tanzspektakel. Der Sound der Orchester wurde wie bei Stan Kenton oder Woody Herman komplexer, schlechter tanzbar. Das Geld saß nicht mehr locker, Subventionen durch die Army blieben aus und am Horizont lockte schon das Fernsehen als neues Medium des Rückzugs ins Private. »Schließlich, mehr als ein Dutzend Jahre, nachdem Benny Goodman dem zarten Bigband-Pflänzchen erstes Leben eingehaucht hatte, im Dezember 1946, platzte die ganze Seifenblase mit einem gewaltigen Knall. Innerhalb weniger Wochen verkündeten acht der Top-Bandleader der Nation, dass sie ihren Hut nehmen würden – einige verschwanden für eine Weile, einige für immer: Benny Goodman, Woody Herman, Harry James, Tommy Dorsey, Les Brown, Jack Teagarden, Benny Carter und Ina Ray Hutton.«⁹ Bebop und Cool übernahmen die stilistische Führung, Rhythm & Blues, Rock 'n' Roll und Folk standen in den Startlöchern des Populären. Für die Big Bands war es eine dunkle Zeit, die sich erst wieder aufhellte, als Duke Ellingtons Comeback beim Newport Jazz Festival 1956 Aufmerksamkeit erregte und die ersten Oldtime- und Swing-Revivals einsetzten.

6. Grund

Weil er Wladimir Horowitz staunen ließ

Um Art Tatum ranken sich viele Geschichten und Bonmots. Mindestens zwei davon haben mit einem der größten Klassik-Virtuosens des 20. Jahrhunderts zu tun. Denn Wladimir Horowitz war ebenso genial, wie ehrgeizig und wollte daher auch Art Tatum beeindrucken. So hat er wohl, soll André Previn einmal Oscar Peterson erzählt

haben, ausführlich ein paar Variationen zu *Tea For Two* ausgearbeitet und sie bei einer Gelegenheit seinem Jazzkollegen vorgespielt. Der wiederum habe sich lobend geäußert, ans Klavier gesetzt und spontan das Stück und Horowitz' Bearbeitung an die Wand gespielt, woraufhin der Klassiker beschloss, es nie wieder vor Publikum anzustimmen. Darüber hinaus macht ein Statement die Runde, wo Horowitz meinte, wenn Tatum ernsthaft Klassik geübt hätte, hätte er aufgehört zu spielen. Die aber am häufigsten kolportierte Legende erzählt, dass eines Abends Fats Waller in einer Bar gespielt habe, als ein großer, schwerer Mann durch die Tür gekommen sei. »Ladies and Gentlemen, ich bin nur ein Klavierspieler, aber gerade ist Gott hereingekommen«, soll Waller gesagt und den Schemel am Klavier geräumt haben¹⁰.

Egal, ob diese Geschichten wahr sind oder nur zur Hagiografie eines großen Künstlers gehören, sie verweisen auf einen Punkt in der Jazzgeschichte, als ein einzelner Virtuose das Niveau der Gestaltungskunst gattungsübergreifend auf eine neue Ebene gehoben hat. »Die Superlative, in denen Jazzmusiker schwelgen, wenn es den fast blinden König der ›cutting contests‹ zu preisen gilt, werden in diesem – und nur in diesem einen – Fall von klassischen Meisterpianisten bestätigt. Sergej Rachmaninoff, Ignacy Paderewski, Leopold Godowsky und Walter Gieseking gehörten ebenso zu seinen Bewunderern wie Wladimir Horowitz.«¹¹ Die Wirkung des 1909 in Toledo, Ohio, geborenen Pianisten, der erst 1932 als Begleiter der Sängerin Adelaide Hall nach New York kam, dann aber umgehend die Stride-Piano-Szene umkremplelte, ist immens. Nicht nur wurden die bisherigen Platzhirsche Waller, James P. Johnson und Willie »The Lion« Smith in ihre Schranken gewiesen. Tatum zeigte vielmehr völlig neue Möglichkeiten für das Jazzklavier auf, von seiner Kunst perlender Arpeggierungen über die Art, harmonisch, nicht mehr melodisch aus den Changes heraus zu solieren, bis hin zu einer Variationskunst, die europäischen Impressionismus und Romantik ebenso integrierte wie eine mit der afroamerikanischen Stadtklangkultur verschmolze-

ne Fugentechnik. Tatum war schlicht der Beste, vor allem wenn er als Solist antrat. Er duellierte sich gerne musikalisch mit Kollegen und hat letztlich die texturalen Improvisationsideen eines John Coltrane ebenso beeinflusst wie die Zerlegung der Formkonventionen eines Cecil Taylor. Bis heute gilt er als Meister aller Klassen, auch wenn er selbst auf dem Sterbebett einem jungen Kollegen den Namen des aufstrebenden Pianisten genannt haben soll, den er selbst genial fand: Erroll Garner.¹²

7. Grund

Weil »Strange Fruit« noch immer einer der beeindruckendsten Songs des Jazz ist

Werner Burkhardt war einer dieser Feingeister, die die deutsche Musikkritik mit der Bildung eines Universalgelehrten und der Feder eines Literaten bereicherten, ein Jongleur der Worte, der sich der Faszination seines Berufs ebenso bewusst war wie der vielen Fallstricke, die auf dem Terrain der Beurteilung kultureller Phänomene auslagen. »Mythen erfordern Wachsamkeit. Man kann auch hineinplumpsen in den Brunnen der Vergangenheit«¹³, schrieb er in einem Artikel über Billie Holiday, den er ursprünglich für das Schweizer Kulturmagazin *Du* verfasste und 2002 in einem Sammelband mit Essays und journalistischen Arbeiten noch einmal zugänglich machte. Und dann entrümpelte er das Bild von der Lebefrau ein wenig, charakterisierte sie zugleich aber als aufmerksame Beobachterin des Urbanen, die ihren mit viel Dramaturgie und pointierter Reduktion arbeitenden Personalstil vor allem in Reaktion auf die Impuls-Opulenz der Metropole New York entwickelte. Bewusst versuchte Burkhardt, all die Holiday-Mythen zu umschiffen. Doch am Ende landete auch er bei einem Song, der im Repertoire der Sängerin zwar zu den Ausnahmen gehörte, zugleich aber ihr bekanntester wurde.

Denn *Strange Fruit* hat nichts mit dem Nachtleben zu tun, in dem Holiday in den späten 1930er-Jahren ihre Reputation als Meisterin des Feinen, Emotionalen, aber auch Swingenden und Bluesigen erwarb. Es ist vielmehr eines der stärksten Lieder gegen Rassismus, die in Amerika jemals geschrieben wurden. Im Text heißt es unter anderem: »Southern trees bear a strange fruit, blood on the leaves and blood on the root, black body swinging in the southern breeze, strange fruit hanging from the popular trees«. Geschrieben hatte diese Anklage Abel Meeropol, ein Lehrer aus der Bronx, unter dem Eindruck eines Fotos, das den Lynchmord an Thomas Ship und Abraham Smith zeigte, zwei Schwarzen, die von einem wütenden Mob in Marion, Indiana, aus dem Gefängnis gezerzt und aufgehängt wurden, weil ihnen der Tod eines weißen Arbeiters und die Vergewaltigung von dessen Freundin vorgeworfen wurden. Der überzeugte Kommunist Meeropol wurde das Bild nicht mehr los, bis er das Gedicht *Bitter Fruit* geschrieben hatte, das er zusammen mit Danny Mendelsohn später in einen Song umwandelte. Der wiederum wurde zunächst nur im kleinen Kreis bekannt, was sich aber änderte, nachdem Meeropol im Café Society im New Yorker Greenwich Village Billie Holiday kennengelernt und ihr auch *Strange Fruit* mitgebracht hatte. Die Sängerin war fasziniert und zugleich verunsichert von dem Stück, nahm es aber in ihr Programm und sorgte dafür, dass es eines Abends in der Szenekneipe totenstill wurde. Die Art, wie sie mit einer Mischung aus kindlicher Diktion, rauchigem Timbre und unendlicher Traurigkeit von der tumben menschlichen Brutalität sang, intensiv, bewegend, eher melancholisch als larmoyant, packte die Zuhörer bald auch auf Schellack, erstmals aufgenommen am 20. April 1939 für das Label Commodore Records und dann noch mehrfach in wechselnden Besetzungen unter anderem mit dem Orchester von Tony Scott. So untypisch das Stück für ihr übriges, eher am Entertainment orientiertes Repertoire war, so klar wurde es neben *Lady Sings The Blues* und *Good Morning Headache* zu einem ihrer Erkennungstücke. *Strange Fruit* bildete fortan die Schlusszugabe vieler

Konzerte, den Song, mit dem das Publikum nachdenklich, irritiert, nicht selten auch empört in die Nacht entlassen wurde.¹⁴ Eines dieser Stücke, die man sich merkt.

8. Grund

Weil man zu 2 und 4 nicht marschieren kann

Wer in den Goldenen Zwanzigern etwas Urbanes erleben wollte, der konnte in Paris einbiegen. Oder in Berlin, denn trotz der Zerstörungen des Ersten Weltkriegs und der wirtschaftlichen Repressionen des Versailler Vertrags entwickelte sich die zentraleuropäische Metropole rasant. Neben zahlreichen kleinen Etablissements buhlten Prachtadressen wie der »Delphi-Palast«, das »Ballhaus Femina« oder das »Scala«, wo bis zu 3.000 Plätze belegt werden konnten, um die Gunst des Publikums. Berlin war die Stadt eines avancierten, neuen Rundfunks, der 1923 vom Vox-Haus in der Potsdamer Straße den Betrieb aufnahm. Es gab Filmstudios mit Entourage, berühmte Hotels wie das »Adlon« oder das »Eden«, wo renommierte Ensembles wie die Oscar-Jobst-Band als Hausorchester fungierten. Und es gab die zum wieder einsetzenden schillernden Leben passende Musik, die nach 1923 und der Einführung der Rentenmark florierte, die nicht nur einheimischen Künstlern das Auskommen sicherte, sondern auch die Verpflichtung internationaler Gäste ermöglichte.

Swing und ein nicht näher definierter Jazz wurden zum Sound der Zeit und hielten sich auch nach der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten 1933 als beliebte Unterhaltungsmusik. Auch wenn am 12. Oktober 1935 vom damaligen Reichssendeleiter ein »Jazz-Verbot« für den deutschen Rundfunk ausgesprochen wurde, konnte man die Musik weiterhin über den Volksempfänger hören. Noch im Februar 1938 übertrug die BBC live das Konzert des Showorchesters des britischen Entertainers Jack Hylton aus dem »Scala«.