

Jass? Jasz?

JAZZ!



Aus dem Rotlichtviertel aufs Grammophon: Vor 100 Jahren kam die legendäre schwarze Musik aus New Orleans zu ihrem Namen und wurde erstmals auf Schellack gebannt – von einer weißen Band **VON STEFAN HENTZ**

Sie spielten wie unter Volldampf: Die Original Dixieland Jass Band 1917

Ein Montag in Manhattan, 26. Februar 1917. Es ist Winter, der letzte, bevor die USA in den Ersten Weltkrieg eintreten. Drei Wochen zuvor hat der deutsche Kaiser Wilhelm II. den »uningeschränkten U-Boot-Krieg« ausgerufen und damit auch den amerikanischen Seehandel ins Visier genommen; weltweit blickt man angespannt auf den Kriegsschauplatz Europa. Die fünf Männer indes, die an diesem Tag ein Haus in der 38th Street betreten, scheinen davon gänzlich unbeeindruckt. Geschichte allerdings werden auch sie schreiben.

Die Victor Talking Machine Company, einer der großen Player der Tonträger-Industrie, hat in der 38. Straße ein Aufnahmestudio eingerichtet, einen Raum mit einem Klavier sowie einem metergroßen Metalltrichter, durch den die Schwingung von Tönen umgesetzt wird in die Bewegung einer Nadel, die Muster in eine gleichmäßig rotierende Wachsplatte ritzt. Die fünf Männer sind Musiker: Trompete, Klarinette und Posaune, Schlagzeug, einer setzt sich ans Klavier. Gemeinsam sind sie die Original Dixieland Jass Band (ODJB).

Sorgfältig probieren sie aus, wie sie sich im Raum verteilen müssen, damit in dem, was die Nadel ins Wachs ritzt, hinterher alle gut zu hören sind. Die Technik der Tonaufnahme ist damals noch lange nicht erwachsen. Thomas Edison hat sich zwar schon 1878 ein Aufnahmeverfahren mit Wachsrollen patentieren lassen, und der aus Hannover stammende jüdische US-Immigrant Emile Berliner entwickelte zehn Jahre später einen Apparat mit rotierender Wachsplatte – den Vorläufer des Grammofons. Nachbearbeiten, löschen oder einzelne Spuren und Stellen überspielen aber kann man noch nicht. Jedes Störgeräusch, jedes Klappern oder Quietschen, Husten oder Räuspeln zerstört das entstehende Ganze. Also müssen die Musiker ihre Stücke immer wieder spielen, so lange, bis es schließlich von jedem eine blitzsaubere Aufnahme gibt.

Zwei Stücke werden an diesem 26. Februar aufgezeichnet: der *Livery Stable Blues*, ein Foxtrott, danach der *Original Dixieland Jass Band One Step*. Und auch wenn der Klarinetist Wilbur Steadman aus Chicago schon zwei Monate zuvor mit seinem *Down Home Rag* eine Aufnahme vorgelegt hat, die mit einigem philologischen Aufwand den Rang einer allerersten Jass-Platte beanspruchen könnte, sind es die fünf von der ODJB, die den Jazz als ein neues, sich von Ragtime und Blues abhebendes Genre etablieren.

Schon vor ihnen hatten Musiker das *four-letter word* benutzt, einen zugelaufenen Begriffsbastard mit rotlichtigen Konnotationen, dessen Etymologie wohl nie geklärt werden wird. Mal schrieb es sich *jass* oder auch *jasz*, jetzt, im Frühjahr 1917, setzt sich schnell die Schreibweise *jazz* durch. Und so wie 20 Jahre zuvor das automatisierte Klavier und der Noten-Offsetdruck den Aufstieg des Ragtime angetrieben haben, so wie zehn Jahre später der Rundfunk dem Swing den nötigen Wind unter die Flügel blasen wird, so ist es nun die Schallplatte, die den Jazz populär macht. Sie katapultiert die Musik in das Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. Sie verschafft ihr eine Reichweite, die Gattungsbezeichnungen wie »Jazz« erst nötig macht. Und sie bietet die Möglichkeit, sich durch wiederholtes Hören und Imitieren in diese neue, improvisierte Kunst einzuüben.

Die Musiker der ODJB waren in ihrer Heimat New Orleans noch keine Band. Sie

galten als solide, aber keineswegs überragende Instrumentalisten. Drei von ihnen, der Kornettist Nick LaRocca, der Posaunist Eddie Edwards und der Schlagzeuger Tony Sbarbaro, stammten aus Familien sizilianischer Einwanderer, einer Bevölkerungsgruppe, die in der sozialen Pyramide weit unten angesiedelt war. Alle, auch der Pianist Henry Ragas und der Klarinetist Larry Shields, hatten in einer der Bands des weißen Schlagzeugers Papa Jack Laine gespielt, eines rührigen Musikunternehmers mit französischen Wurzeln, der seit Anfang der 1890er Jahre neben einer Brassband, die bei Straßenparaden durch New Orleans zog, bis zu vier weitere Kapellen für unterschiedliche gesellschaftliche Anlässe leitete. Ragtime und Tanz waren der gemeinsame Nenner. Keiner aus der Band konnte einen der Ehrentitel beanspruchen, die man in der Szene vergab: Nick LaRocca war kein »King«, wie man die lautesten und exaltiertesten Trompeter nannte. Henry Ragas war kein »Professor«, keiner dieser souveränen Pianisten, die alles schon einmal gespielt hatten.

Im März 1916 führte ein Engagement LaRocca, Ragas und Edwards nach Chicago: Hier waren Musiker gefragt, die den New-Orleans-Sound in die Stadt bringen konnten. Die Resonanz war umwerfend, die drei gründeten ihre eigene Band, holten den Schlagzeuger Sbarbaro aus New Orleans nach, und als Ende Oktober 1916 der Klarinetist Shields dazustieß, war die Original Dixieland Jass Band komplett.

Wenige Monate später, im Januar 1917, haben sie ihren ersten Auftritt in New York, im neu eröffneten Reisenweber's Cafe am vornehmen Columbus Circle. Sofort gehen die Meinungen über die Band auseinander. Die einen empfinden die neuen Rhythmen und Tanzweisen als anstößig, genau deshalb sind die anderen umso begeisterter. Nur langweilig findet diese Musik niemand. Die Presse berichtet, Mundpropaganda sorgt für ein Übriges, und einige Tage nach dem Debüt lädt die Victor Talking Machine Company die fünf Musiker zu Aufnahmen ins Studio ein.

Zwei Jahre zuvor hat Victor schon einmal versucht, die neuartige Musik aus New Orleans auf Platte zu bannen. Damals hat Freddie Keppard, ein Trompeten-King aus New Orleans, ein Gastspiel in New York gegeben, das Angebot, ins Studio zu kommen, jedoch abgelehnt. Nun, keine zwei Wochen nach den Aufnahmen, steht eine Schellackscheibe in den Läden, in der Mitte das Etikett mit dem berühmten Victor-Signet, darunter der jeweilige Titel, etwas kleiner der Name der Band, eine Seriennummer, 18255, und – noch kleiner – der Hinweis: *For Dancing*.

Die Aufnahmen sind, an den Umständen gemessen, sehr gelungen. Die Instrumente lassen sich deutlich unterscheiden, die Führungsrolle der Trompete, die kontrapunktisch verlaufende Bewegung der Posaune, der harmonische Zierrat, mit dem die Klarinette die Lücken füllt, die Bassläufe und Akkorde des Klaviers und die brachialen Akzente des Schlagzeugs. Die Band spielt wie unter Volldampf, und weil das Tempo sehr hoch angesetzt ist – schließlich ist die Aufnahmekapazität nach etwas mehr als drei Minuten erschöpft –, verbieten sich die virtuosen Verzerrungen, die den Keim bilden für die solistischen

Improvisationen, die in den Straßen von New Orleans die Mythenbildung um besonders ausdrucksstarke Musiker wie Buddy Bolden oder später Louis Armstrong befeuern. An ihre Stelle treten in *Livery Stable Blues* Tierstimmen-Imitationen und andere Klangspielereien von Trompete und Posaune.

Die zwei Stücke werden zum Hit – die Verkaufszahlen sollen die Millionengrenze rasch hinter sich gelassen haben –, und sie definieren, was unter Jazz zu verstehen ist: Bewegungsdrang und seltsame Sounds. Afrokaribische Rhythmen treffen auf Marschmusik, die europäische Harmonielehre verbindet sich mit der untemperierten Tonalität des Blues, es sind pentatonisch geprägte Melodien zu hören, die ebenso aus Irland oder Schottland wie aus Westafrika stammen könnten, die Hymnik protestantischer Kirchen klingt ebenso an wie der Schmelz italienischer Opern, dem Frage-und-Antwort-Spiel afrikanischer Chorgesänge steht das Dann-erst-recht des Blues zur Seite. Es ist ein Konglomerat, das seine Anschlussfähigkeit für jedweden weiteren kulturellen Einfluss zur Schau stellt.

In der Hafenstadt New Orleans hatte sich diese Musik in den Jahrzehnten zuvor aus den Begegnungen verschiedenster Bevölkerungsgruppen entwickelt: New Orleans war ehemaliges französisches und spanisches Kolonialgebiet, ein von der katholischen Feiernkultur geprägtes Tor zur Karibik im Herzen der US-amerikanischen Südstaaten, das erst durch den Louisiana Purchase im Jahr 1803 zum Teil der erzprotestantischen USA geworden war. Im Mittelpunkt der musikalischen Entwicklung standen die Erfahrungen der afroamerikanischen Bevölkerungsgruppen: Da waren einerseits die Nachfahren der aus Afrika verschleppten Sklaven, von denen nur wenige den gesellschaftlichen Aufstieg geschafft haben, andererseits die Nachkommen freigelassener Schwarzer, die zuvor in einigem Wohlstand gelebt, in der Zeit der Reconstruction nach dem Amerikanischen Bürgerkrieg ihre privilegierte Stellung als ein Teil des gebildeten Bürgertums aber weitgehend verloren hatten.

Gemessen an dieser Vorgeschichte, ist die Musik der Original Dixieland Jass Band von vornherein ein kommerzielles Kunstprodukt: Ihre Gründung war eher dem Zufall geschuldet und ihr Erfolg das Ergebnis einiger cleverer Entscheidungen.

Die Aufnahme der ersten Jazz-Platte im Februar 1917 fiel dabei mit einer historischen Ent-

wicklung zusammen, die das soziale Gefüge der USA langfristig verschieben und auch den Jazz selbst stark prägen sollte. Nach dem Bürgerkrieg hatte eine Migrationsbewegung aus dem agrarisch geprägten Süden in die industrialisierten Städte des Nordens eingesetzt. Chicago, das schon zuvor als eine der Endstationen der Underground Railroad, des Netzwerks von Unterstützern entfloherer Sklaven, einen glänzenden Ruf unter den afroamerikanischen Bewohnern der Südstaaten hatte, war ein bevorzugtes Ziel. Die Schlachthöfe und die stahlverarbeitende Industrie der Stadt produzierten einen ständig wachsenden Bedarf an Arbeitskräften. Der Beginn des Ersten Weltkrieges, der den Zuzug von Immigranten aus Europa abwürgte, gab der Great Migration weiteren Schub. Lebten im Jahr 1900 rund 30 000 Afroamerikaner in Chicago, waren es 1930 fast eine Million. Entsprechend groß war die Nachfrage nach der heißen Musik, die die neu zugezogenen Arbeitskräfte aus dem Süden kannten. Anders als häufig beschworen, spielte dagegen die Auflösung von Storyville, dem legendenumwobenen Vergnügungsviertel von New Orleans, kraft einer Verordnung des Marineministeriums nur eine untergeordnete Rolle für den Siegeszug des Jazz gen Norden, zumal sie erst im November 1917 erfolgte, ein Dreivierteljahr nach den ersten Plattenaufnahmen der ODJB.

Das neue Medium Schallplatte katapultierte auch die Musik ins industrielle Zeitalter. Sie machte es möglich, Musik vom Moment der Aufführung zu lösen und jederzeit über sie zu verfügen. Ihre Popularität ließ sich dadurch – auf Kosten ihrer Verwurzelung in einer Community – in bisher unvorstellbare Dimensionen steigern.

Damit waren schon in der Geburtsstunde des Jazz zwei Konfliktlinien vorgegeben, die bis heute die Debatte durchziehen. Zum einen die Frage, inwieweit der medial vermittelte, aus seinem Entstehungszusammenhang herausgerissene Jazz überhaupt Authentizität beanspruchen kann. Von Beginn an haben Musiker auf dieses Problem hingewiesen und ihr Unbehagen an der Gattungsbezeichnung »Jazz« geäußert: Von Duke Ellington über Miles Davis und die Musiker der Avantgarde-Kooperative AACM aus Chicago bis zu dem jungen Trompeter Nicholas Payton lehnen viele afroamerikanische Musiker den Begriff ab. Er ist für sie ein Slangwort voller sexueller Anklänge, das Weiße dieser Musik in abwertender Absicht angehängt haben.

Zum anderen ist die ODJB ein frühes Beispiel dafür, wie weiße Musiker Entwicklungen, die maßgeblich von afroamerikanischen Musikern vorangetrieben worden sind, immer wieder erfolgreich zu Märkte getragen haben und anstelle der eigentlichen Schöpfer dieser Musik ins Rampenlicht getreten sind. Andererseits belegt die Einmütigkeit, mit der einige Jahre später Louis Armstrong und Bix Beiderbecke, ein dunkelhäutiger und ein weißer Trompeten-Star des Genres, ihre Wertschätzung für die Musik der Original Dixieland Jass Band und ihres Klarinetisten Larry Shields bekennen, dass die Hautfarbe in der Gründerphase des Jazz weit weniger entscheidend war, als es später manch einer glaubte. Bis heute kann der Jazz darauf bauen.



»For Dancing«: Die erste Jazz-Schallplatte – eingespielt am 26. Februar 1917 in New York