

ALS ARMSTRONG JUNG WAR

von Siegfried Schmidt-Joos

New Orleans Jazz auf Schallplatten

1. Folge

Auf Riverside gibt es eine hervorragend edierte Plattenserie von zehn Volumes unter dem Titel „The Riverside History Of Classic Jazz“. Bill Grauer und Orrin Keepnews haben diese Serie aus einem Riesenarchiv seltener Aufnahmen des alten Jazz zusammengestellt und nichts unberücksichtigt gelassen, was für das stilistische Bild der einzelnen Epochen von Belang sein könnte. Aber von den sechs Titeln King Olivers, Jelly Roll Mortons, der New Orleans Rhythm Kings, der Original Memphis Melody Boys und der Red Onion Jazz Babies, die in Volume 4 (RLP 12—113) den New-Orleans-Stil vertreten, wurde nicht ein einziger in New Orleans selbst aufgenommen. Man könnte dies für einen Zufall halten, wenn nicht auch in der „New Orleans Revival“ überschriebenen Volume 10 New Orleans selbst als Aufnahmeort der sechs Stücke von Kid Ory, Bunk Johnson, George Lewis, Lu Watters, Bob Helm und der Dixieland Rhythm Kings so verdächtig selten vertreten wäre. Nur ein einziges der im ganzen zwölf hier mit der Stadt New Orleans in Verbindung gebrachten Jazzstücke wurde wirklich in dieser Stadt aufgenommen: Bunk Johnsons „Make Me A Pallet On The Floor“ vom 2. Februar 1945 (RLP 12—116).

Wer „New-Orleans-Stil“ sagt, denkt an King Oliver, Jelly Roll Morton, Johnny Dodds und Louis Armstrong. Keiner von ihnen hat jedoch in den zwanziger Jahren in New Orleans Schallplatten aufgenommen. Die berühmten Aufnahmen der Hot Five und Hot Seven, der Red Hot Peppers und der Creole Jazzband entstanden in Chicago und New York, in Camden und in Richmond, nur nicht dort, wo diese Musik geboren worden war — nur nicht in New Orleans.

Man kennt den Grund, weshalb die großen New-Orleans-Musiker in den Jahren zwischen 1917 und 1923 die Stadt verließen. Am 12. November 1917 war auf Anordnung der Marinebehörden der Vereinigten Staaten das Vergnügungsviertel Storyville geschlossen worden, auf welches seinerzeit durch ein Dekret des Ratschherrn Sidney Story die erlaubte Prostitution in New Orleans beschränkt worden war. In den ersten beiden Jahrzehnten unseres Jahrhunderts galt der Red Light District von New Orleans durch seine Anheftung erstklassiger Etablissements, schöner Frauen und hervorragender Kapellen als das attraktivste Vergnügungszentrum Nordamerikas. Als Bürgermeister Martin Behrman im November des Jahres 1917 die Schließung von Storyville ver-

kündete, verlor diese Herrlichkeit von einem Tag auf den anderen.

Nach Auskünften einiger Musiker, die diese bewegte Zeit miterlebten, sollen vor 1917 einige Bands in New Orleans zu ihrem Privatvergnügen Aufnahmen mit jenen frühen Zylinder-Phonographen gemacht haben, die Aufnahme- und Wiedergabegeräte in einem waren. Der Witz, den sich die Sammler seltener Schallplatten aus der Frühzeit des Jazz in vier Jahrzehnten immer wieder einmal erzählten, man habe eine Schallplatte des sagenhaften „Erfinders des Jazz“ Buddy Bolden in der eigenen Sammlung, entbehrte nicht einer gewissen Wahrscheinlichkeit. Tatsächlich soll — nach einem Bericht des Posaunisten Willie Cornish — die Bolden Band einen solchen Zylinder bespielt haben. Von anderen Zylinder-Aufnahmen der George Baquet Band weiß man sogar die Jahreszahl — 1912. Aber keine dieser frühen New-Orleans-Aufnahmen ist bisher aufgefunden worden. Auch die ersten Tondokumente der Zeit nach 1917 sind verschollen. 1920 produzierte die Band von Buddy Petit einen Titel, von dessen sechs Kopien keine einzige die lärmenden zwanziger Jahre überlebt zu haben scheint.

In den Jahren 1922 und 1923 begannen außerhalb von New Orleans die ersten Negerorchester ihre Musik auf Schallplatten aufzunehmen. In Richmond, Indiana und später in Chicago spielte King Olivers Creole Jazzband, in der damals der junge Louis Armstrong zweites Kornett blies, innerhalb von zwei Jahren für vier Gesellschaften: Paramount, Gennett, Okeh und Columbia (jetzt Riverside RLP 12—122 und Philips 426033 BE). Andere Bands folgten. Jedoch erscheint zweifelhaft, ob die Aufnahmen, welche die Jazzfreunde der ganzen Welt heute als Prototypen der New-Orleans-Musik ansehen, wirklich dem akustischen Bild der Musik entsprechen, die in der Mississippistadt gespielt worden war. Samuel B. Charters formulierte mit Recht, die New-Orleans-Musiker seien in Chicago oder New York eine Art von Elite gewesen, und ihre Aufnahmen seien aus einem Selbstbewußtsein heraus gespielt, welches den wenigen wirklich in New Orleans aufgenommenen Titeln aus den zwanziger Jahren völlig fehle.

Armstrong, Oliver und Morton gehörten damals bereits in die Klasse der Spitzenstars. Ihre instrumentalen Demonstrationen waren hochgezüchtete Individualleistungen mit

neuen, eigenen ästhetischen Gesetzen. Die folkloristischen Unsauberkeiten und Ungereimtheiten ihrer frühen Jahre in New Orleans gehörten einer halb-amateurhaften Vergangenheit an. Nun waren sie Professionals, die gegenüber ihrem Material die Freiheit des Künstlers besaßen und ihm den Stempel ihrer eigenen Persönlichkeit aufprägten. Louis Armstrongs grandiose Konzeption der Hot Five von 1925 bis 1927 (Philips B 07181 L) und der Hot Seven von 1927 (Philips B 07237 L) oder die Meisterschaft der Komposition und der Abstimmung einzelner Solopartien aufeinander, die Jelly Roll Morton zwischen 1926 und 1928 mit seinen Red Hot Peppers (RCA LPM 1649) erreichte, können ganz gewiß nicht als typischer New-Orleans-Stil gelten. Zwar waren die besten Stücke dieser Bands Abstraktionen des New-Orleans-Idioms, aber sie waren nichtsdestoweniger in erster Linie so ausschließlich das Werk ihrer Schöpfer Louis Armstrong oder Jelly Roll Morton, daß unter solchem Gesichtspunkt der berühmte Satz Mortons „Was ihr auch spielt, Leute, ihr spielt Jelly-Roll-Stil“ ein Gutteil seiner Anmaßung verliert.

Diese Anmerkungen zu den in anderen Städten aufgenommenen Jazz-Classics des Jahrzehnts sollen uns nicht von der Hauptfrage wegführen, welche Aufnahmen denn damals wirklich in New Orleans selbst gemacht wurden. Zu einer Zeit, als die ersten Jazz-Schallplatten der farbigen King Oliver Band in den Negerstädten eine Sensation bedeuteten, nahm eine Fülle weißer Orchester in der Crescent City Jazz und jazz-ähnliche Musik nach dem mehr oder weniger deutlichen Vorbild der erfolgreichen Original Dixieland Jazzband auf: 1924 Johnny De Droit und his New Orleans Jazz Orchestra, Johnny Bayersdorffer und his Jazzola Novelty Orchestra und die Original Crescent City Jazzers mit Sterling Bose (Kornett) und Avery Loposer (Posaune). 1925 Anthony Parentis Famous Melody Boys, das Half Way Orchestra des Kornettisten Albert Brunies, Sharkey Bonanos Brownlee Orchestra von New Orleans, die Original New Orleans Rhythm Kings von Paul Mares (alle auf Odeon 083247) und andere.

Gemessen an dieser Fülle von weißen Bands mit Schallplattenveröffentlichungen schneiden die Negerorchester in einer Bilanz der zwanziger Jahre geradezu kläglich ab. Während des ganzen Jahrzehnts wurden nur fünf farbige Gruppen in New Orleans aufgenom-



men, von denen vier als reguläre Tanzorchester arbeiteten. Man hat oft das Argument gehört, die guten Musiker seien eben alle nach New York oder Chicago gegangen, aber ... „Es ist nicht wahr, daß in New Orleans nach 1917 nichts mehr los gewesen ist. Die Stadt war immer voll von vorzüglichen Musikern, auch in den zwanziger Jahren ...“ So der Gitarrist Danny Barker. In den Ausfluglokalen von Milneburg spielte die Band von Chris Kelly. Auf den Flußdampfern des Mississippi hatten Fate Marable und his Ten Gold Harmony Kings ein Dauerengagement. In der Italian Hall an der Esplanade von New Orleans wechselten sich die Bands von Sam Morgan und Punch Miller ab. Und in Tranchina's Restaurant oder den Suburban Gardens hörte man Buddy Petit oder Oscar „Papa“ Celestin mit ihren Bands. Dazu kamen Funerals, Picnics, Straßenparaden. Nein, der Schwarze Peter des Unvermögens, den man den daheimgebliebenen Negerbands zuschieben möchte, kann nicht akzeptiert werden.

Der wirkliche Grund dürfte in der „colour line“ zu suchen sein, die damals in der Hauptstadt des Südstaates Louisiana sehr genau genommen wurde. Der Schallplattenmarkt der Neger wurde hier erst verhältnismäßig spät entdeckt, und für die Weißen waren nur Platten solcher Negerorchester interessant, die man bereits in natura gehört hatte. So kommt es, daß eine Band zuerst Platten aufnahm, die zwar aus vorzüglichen Hot-Solisten bestand, gewöhnlich aber für ein weißes Publikum in Gala-Dress Tagesschläger und süßlich instrumentierte Ragtimes spielte — Armand Piron's New Orleans Orchestra. Und es ist wiederum charakteristisch, daß diese ersten Aufnahmen in New Orleans im März 1924 erst möglich waren, als das Orchester von einem Trip nach New York zurückkam, wo es zwischen dem 11. Dezember 1923 und dem 15. Februar 1924 elf Stücke für Columbia, Okeh und Victor eingespielt hatte. So kommerziell ergiebig diese Titel damals gewesen sein mögen, so uninteressant waren sie vom Jazz-Standpunkt aus, von einigen Breaks des Klarinetisten Lorenz Tio abgesehen, weshalb sie auch später nicht wieder veröffentlicht wurden. Paradoxerweise wurde jedoch in New Orleans zunächst noch nicht einmal diese gezähmte Jazzmusik für die Platte zugelassen. Jene erste Aufnahme Piron's vom 24. März 1924 präsentierte zwei laumoyante Blues der Sängerin Lela Bolden, die Armand Piron auf der Violine und sein Pianist Steve Lewis begleiten durften. Erst fast auf den Tag genau ein Jahr später — am 25. März 1925 — nahm Piron's ganzes Orchester den „Red Man Blues“ und „Do Just As I Say“ auf.

Auch Fate Marable's Society Syncopators und Oscar Celestin's Original Tuxedo Jazz Orchestra hatten sich als Gesellschaftsorchester einen Namen gemacht, so daß man sie im Frühjahr 1925 mit einiger Aussicht auf kommerziellen Erfolg aufnehmen konnte. Marable produzierte im März dieses Jahres „Frankie And Johnny“ und „Planoflage“, Celestin im Januar den „Original Tuxedo Rag“, „Careless Love“ und den „Black Rag“ für Okeh. Im Falle Marable blieb es bei dieser einen mäßig interessanten Aufnahme, die nicht wieder veröffentlicht wurde, im Falle Celestin wurde sie zum Anfang einer immer wesentlicheren Schallplattentätigkeit bis zum Dezember 1928. In fünf Sessions nahm das Tuxedo Orchestra in jenen Jahren fünfzehn Titel auf, von denen heute in Deutschland acht greifbar sind (Philips 436 002 A-JE und Fontana 467 181 TE). Nirgendwo kann man den Klang des New Orleans Jazz der zwanziger Jahre besser studieren als an den Aufnahmen dieser Band, nirgendwo ist die musikalische Mischung von Ragtime und den Anfängen echter Jazz-Solistik so demonstrativ wie hier.

War Celestin's Tuxedo Jazz Orchestra zunächst noch eine „society band“ gewesen, so wurde nun eine Aufnahme immer jazzmäßiger als die vorhergehende. „Das Orchester nahm seine Spezialitäten auf“, schreibt Charters, „und in diesen Jahren war es ausschließlich auf Jazz spezialisiert.“ New Orleans war in den zwanziger Jahren Jazz-Provinz. Es verfügte nicht über die Vielzahl von Lokalen und Plattenfirmen wie Chicago oder New York. Sollten in der alten Heimat des Jazz Platten aufgenommen werden, mußte jedesmal von New York oder Chicago aus eine regelrechte Expedition gestartet werden. Am 5. März 1927 nahm ein Victor-Aufnahmetrupp im alten Gottschalk Building in der Canal Street eine flüchtig zusammengestellte Gruppe von New-Orleans-Musikern unter Leitung von Louis Dumaine auf. Es entstanden vier Instrumentaltitel mit schönen Soli von Louis Dumaine (tp), Earl Humphrey (tb) und besonders Morris Rouse (p und voc) sowie vier Titel, in denen die „Jazzola Eight“ die Sängerinnen Genevieve Davis und Ann Cook und den Sänger Leonard Mitchell begleiteten. Stets sind diese Aufnahmesitzungen durch musikalische und künstlerische Halbheiten gekennzeichnet. Stets stellten die vermittelnden Agenturen oder die Plattenfirmen kommerzielle Anforderungen an die Musiker, welche das Bild des New Orleans Jazz aus heutiger Sicht verfälschen.

Die obskuren Negerbands, die in den Tavernen und Kaschemmen der Vorstädte spielten, waren ihnen unbekannt, und nur einem Zufall ist es zu verdanken, daß am 14. April und am 22. Oktober 1927 die vorzügliche Band des Trompeters Sam Morgan eine Chance bekam. Ein Mitglied des Tuxedo-Orchesters hatte das Columbia-Aufnahmeteam auf Morgan aufmerksam gemacht; acht Titel wurden produziert, von denen uns vier vorliegen (Fontana 467 137 TE). Damit wären wir endlich bei den einzigen Aufnahmen aus dem goldenen Zeitalter des Jazz, die in New Orleans gemacht wurden und den Maßstäben standhalten, die in Chicago von Oliver und Armstrong aufgestellt worden waren.

Viele Klischeevorstellungen vom New Orleans Jazz können durch das Anhören der Stücke von Oscar Celestin und Sam Morgan korrigiert werden. Etwa die Fiktion, das dreistimmige Kollektiv aus Trompete, Posaune und Klarinette sei für New Orleans typisch gewesen. Keineswegs, die New-Orleans-

Orchester waren in der Regel mit zwei Kornetts besetzt, deren erstes „straight“ die Melodie zu spielen hatte, während das zweite dieselbe „hot“ umspielte. In Sam Morgans Band hießen die Kornettisten Sam und Isiah Morgan, im Tuxedo Jazz Orchestra Oscar Celestin und Kid Shots Madison. Weiter gab es in den New-Orleans-Bands stets Saxophone und Violinen. Vermutlich würde unser Bild des New-Orleans-Jazz mancherlei Korrekturen erfahren, wenn damals mehr Musik in dieser Stadt aufgenommen worden wäre.

Obgleich sich Sam Morgan nach der unverhofften Schallplatten-Publicity alle Mühe gab, diese Chance gebührend auszunutzen, blieb ihm der große Erfolg der Armstrong und Oliver versagt. Es half auch nichts, daß die Band auf ihren Tourneen mehrere Koffer voll Schallplatten zum Verkauf mitführte und daß sich Sam Morgan sogar selbst als Straßenhändler in Schellack-Scheiben auf der Claiborne Avenue von New Orleans versuchte.

Noch einmal kam nach der Morgan-Session am Ende der zwanziger Jahre ein Aufnahmeteam nach New Orleans. Am 25. November 1929 produzierte Victor vier Titel mit einer Pick-Up-Band mit dem phantasievollen Namen „Jones and Collins Astoria Hot Eight“, und dann war das „golden age of jazz“ für New Orleans vorüber. Rechnet man alle Aufnahmen zusammen, dann beträgt die Ausbeute an echter New-Orleans-Musik bis 1930 nicht sehr viel mehr als ein halbes Hundert Schallplatten. Das lebendige Musikleben der Stadt, das den großen Aderlaß von 1917 dreizehn Jahre lang verkraftet hatte, kam um 1930 zum Erliegen. Punch Miller verließ die Stadt 1927. Im gleichen Jahr starb Chris Kelly, dem über hundert seiner Musikkollegen ein glänzendes Funeral bereiteten. Kid Rena ergab sich dem Trunk, als die Engagements immer weniger wurden, und rührte ein ganzes Jahrzehnt lang kein Instrument mehr an. Buddy Petit starb 1931. 1932 erlitt Sam Morgan einen zweiten Schlaganfall und mußte seine Band endgültig auflösen. Wer blieb, arbeitete als Ausläufer im Hafen wie George Lewis oder ging auf eine Plantage wie Bunk Johnson. Erst zehn Jahre später, vielleicht zu spät, bekamen diese Musiker und der New-Orleans-Jazz in der Revival-Bewegung die Chance, auf die sie fast ein Menschenalter lang gewartet hatten. (Wir setzen diese Betrachtung im nächsten Heft mit einem Artikel über das New Orleans Revival der vierziger Jahre fort.)



Oben links: Das Bunk-Johnson-Orchester, mit George Lewis (Klarinette), in der San Jacinto Hall, New Orleans (Juli 1944).

Rechts: Kid Shots Madison und Bunk Johnson.