

Siegfried Schmidt-Joos

Die vierziger Jahre

„Eines Nachmittags im Jahre 1940 fuhren Kid Rena und Big Eye Louis Nelson kreuz und quer durch New Orleans, um Jim Robinson zu suchen. Sie fanden ihn auf den Stufen einer verwitterten Kneipe sitzend, die Posaune auf dem Schoß, den Kopf in die Arme gestützt, schlafend. Sie weckten ihn auf, nahmen ihn mit ins Studio und bespielten zusammen mit Willie Santiago, Jo Rena, Albert Glennie und Alphonse Picou eine Reihe bewegender Schallplatten für Heywood Brown jr.'s Plattenmarke Delta Records. Das „New Orleans Revival“ hatte begonnen ...“

Mit diesen Sätzen beschrieb der verlässliche New-Orleans-Chronist Samuel B. Charters den Beginn jenes zweiten Aufbruchs des traditionellen Jazz, der im Laufe der nächsten zwanzig Jahre einige wenige Dokumente verschüttete musikalischen Genies und eine nach Zehntausenden zählende Schallplattenflut seichter, wertloser Imitationen hervorbringen sollte. Freilich ist dieser Beginn nur im vollen Bewußtsein der Willkür solcher Festlegungen auf den 21. August 1940 zu datieren. Eine ganze Reihe von Tendenzen führte schließlich zur Wiederentdeckung des New Orleans Jazz, die sämtlich nicht von der Mississippistadt selbst ausgingen.

Im November und Dezember des Jahres 1938 hatte der französische Kritiker Hughes Panassie in New York mehrere Aufnahmen mit Tommy Ladnier (tp), Sidney Bechet (cl, ss), Mezz Mezzrow (cl), Teddy Bunn (g) und anderen organisiert, deren musikalische Resultate den klassischen Mei-

sterwerken aus den zwanziger Jahren einige verspätete Höhepunkte hinzufügten (Electrola E 83045). Im Mai 1940 machte Louis Armstrong, der sich ein Jahrzehnt lang ausschließlich mit Big-Band-Musik beschäftigt hatte, zusammen mit Sidney Bechet wieder Aufnahmen in Combo-Besetzung (Brunswick 10068).

Unabhängig voneinander erschlossen in New York die „Bob Cats“, ein Dixieland-ensemble innerhalb der Swing-Band von Bob Crosby (Brunswick 86050), und in San Francisco Lu Watters Yerba Buena Jazz Band (Good Time Jazz L 12001) für sich das Repertoire klassischer New-Orleans-Stücke. In beiden Fällen ging es — wie Joachim E. Berendt gezeigt hat — zunächst nicht um die Wiederentdeckung eines Stils, sondern allein um die Ausweitung des Repertoires: „Man wollte einfach andere Nummern spielen. Erst als man dann diese anderen Nummern spielte, entdeckte man den Stil, zu dem sie gehören.“

Sowohl New York als auch San Francisco und Los Angeles wurden dann später zu Hochburgen der New-Orleans-Begeisterung. Aber weil in beiden Fällen von vorn herein jeder historische Ehrgeiz und bis zum gewissen Grade auch ausgeprägtes Stilbewußtsein fehlten, entstand in New York um Musiker wie Eddie Condon und Wild Bill Davison (etwa Philips B 07044 L) und in San Francisco um Turk Murphy, Lu Watters, Bob Helm, Wally Rose und andere (Riverside RLP 2513) eine moderne Abart des traditionellen Jazz, die sich vom eigentlichen

Revival in New Orleans selbst wesentlich unterschied. Die Dixieland Jubilees, die Gene Norman und Frank Bull von 1947 ab regelmäßig im Shrine Auditorium von Los Angeles präsentierten, waren Mammut-sessions, bei denen nicht selten bis zu vierzig Musiker improvisierend nebeneinander auf dem Podium standen und bei denen es nicht auf die historische Echtheit der Soli, sondern auf Stimmung und Atmosphäre ankam (etwa Gene Norman GNP 13).

Die ernsthafte theoretische Beschäftigung mit dem New Orleans Jazz begann 1935 mit einem großen Artikel von Charles Edward Smith im „Esquire“-Magazin. Sie fand ihren Höhepunkt in Frederic Ramseys großartiger Buch-Dokumentation des frühen Jazz „Jazzmen“, die 1939 erschien und an der viele namhafte Jazzforscher mitgearbeitet hatten. Die meisten Informationen des „New Orleans“-Kapitels von „Jazzmen“ stammten von Bunk Johnson, den Ramsey mit viel Mühe auf einer Reis- und Zuckerrohr-Plantage in der Nähe von New Orleans als Lastwagenfahrer wiederentdeckt hatte. 1939 schrieb Bunk Johnson in einem Brief an Frederic Ramsey jr. folgendes erschütternde Bekenntnis:

„Ich fahre einen Lkw mit Anhänger, und das bringt mir bloß einen Dollar fünfundsechzig pro Tag, und damit kommt man nicht weit. Ich habe mich damit abgefunden, bis an mein Lebensende schwer arbeiten zu müssen; denn ich habe keinen, dem ich mein Herz ausschütten kann, und meine Kinder können mir in diesem Fall auch nicht helfen. Ich bin seit etwa fünf Jahren völlig fertig ... Ich möchte noch ein einziges Mal in meinem Leben wieder Trompete spielen können. Denn ich weiß, ich hätte auch jetzt noch das Zeug dazu. Aber zum Trompetespielen braucht man eins, und das ist ein Gebiß, auf das man sich verlassen kann. Und gerade das fehlt mir so dringend. Neue Zähne und eine gute Trompete, und der alte Bunk ist wieder obenauf ...“

Bunk Johnson bekam das Gebiß und die Trompete und wurde zur Verkörperung des Revivals. Im Frühjahr 1942 beschlossen Bill Russell und Gene Williams, zwei New-Orleans-Enthusiasten aus Chicago, nach New Orleans zu fahren und Bunk Johnson aufzunehmen. Am 11. Juni 1942 kam die Sitzung zustande. Es spielten Bunk Johnson (tp), George Lewis (cl), Jim Robinson (tb), Walter Decou (p), Lawrence Marrero (bj), Austin Young (b) und Ernest Rogers (dm). Neun Titel wurden unter unsäglich schwierigen technischen Umständen mit einem alten, transportablen Gerät geschnitten. Sie enthielten — mit den Worten von Sam Charters — „einen der aufregendsten und komplexesten Ensembleklänge, die man je auf Schallplatten gehört hatte“. Diese Stücke, veröffentlicht auf den „Jazz Man“-Platten 8, 9, 10 und 16, wurden später von Sammlern und Kennern als erstrangige Kostbarkeiten gehandelt.

Noch im Herbst des gleichen Jahres kam Gene Williams nach New Orleans zurück und nahm für sein eigenes, schnell gegründetes Label „Jazz Information“ 12 Takes mit einer leicht veränderten Bunk-Johnson-/George-Lewis-Band auf. Wenngleich der neue Posaunist Albert Warner auch nicht die gleiche Kraft zu investieren hatte wie Joe Robinson auf den Jazz-Man-Seiten, fielen diese Stücke doch nicht allzusehr hinter der ersten Aufnahmeserie ab. Im Frühjahr 1943 hielt sich Bunk Johnson in San Francisco auf und bespielte dort eine Schallplatte für „American Music“ — den Titel „Make Me A Pallet On The Floor“, in dem er nur von Bertha Consoulin am Piano begleitet wurde. Ein Jahr später, bei einem weiteren Besuch an der Westküste, spielte er eine Reihe von Stücken zusammen mit der Yerba Buena

Kid Orys Band mit Red Allen (Trompete).



Jazzband für Good Time Jazz ein (z. B. auf Good Time Jazz EP 1016).

Bill Russell startete im Mai 1943 einen weiteren New-Orleans-Trip, um eine George-Lewis-Gruppe aufzunehmen, in der Kid Howard an Stelle von Bunk Johnson Trompete spielte. Die verwendbaren zehn Titel erschienen zunächst auf dem Etikett „Climax“ und wurden im Zeitalter der Langspielplatte noch einmal von Blue Note im Zusammenhang vorgelegt (BLP 1205 und 1206).

Die großen Jahre der Band von Bunk Johnson und George Lewis wurden die Jahre 1944 und 1945. In der San Jacinto Hall und in der Wohnung von George Lewis produzierte Bill Russell am 30. Juli, 3. August und 5. August 1944 und am 17. Februar, 14. und 18. Mai, 29. Juli und 5. August 1945 ein jazz-historisches Werk von erstaunlichem Reichtum. Unter den Namen von Bunk Johnson, George Lewis, Jim Robinson und Kid Shots Madison spielte in all diesen Dates eine von Aufnahme zu Aufnahme nur unwesentlich veränderte Band fast hundert Titel, die seinerzeit alle auf American Music erschienen und heute durch eine großzügige Wiederveröffentlichungs-Aktion der Firma Storyville zu großen Teilen auf dem europäischen Markt greifbar sind (Storyville SLP 128, 127 und SEP 401 sowie Riverside RLP 12-119). Die Rhythmusgruppen dieser Studiobands bestanden in der Regel aus Lawrence Marrero (bj), Alcide Pavageau (b) und Baby Dodds (dm). Russell hatte Dodds aus Chicago mitgebracht, weil es in der Mississippi-Stadt nicht einen einzigen Schlagzeuger mehr gab, welcher dem musikalischen Niveau entsprach, das die New-Orleans-Rhythmusgruppen einst gehabt hatten.

Mißt man diese Aufnahmen an den Meisterwerken von Armstrong, Jelly Roll Morton und King Oliver aus den zwanziger Jahren, so liegen qualitativ Welten dazwischen. Die Phrasierung ist oft ungenau. Immer wieder tauchen die gleichen musikalischen Floskeln auf. Die Subtilität und der Einfallsreichtum der alten Platten fehlen. Nur selten gelingt einem der Beteiligten ein Solo von einigem Rang. Jedoch wäre eine alleinige Beurteilung nach diesem Maßstab ungerecht und historisch und soziologisch fehlerhaft. Die Musik des Revivals in New Orleans entstand unter gänzlich anderen gesellschaftlichen Vorzeichen als die Platten der Armstrong Hot Five. Hier war eine ausgebrannte Generation mit verbissenem Eifer am Werk, mehr als ein Jahrzehnt bitterster Fronarbeit musikalisch zu überspielen. Bunk Johnson, George Lewis und ihre Freunde fühlten sich als Wortführer der musikalischen Mission, Amerika die eigene, vergessene Musik zurückzugeben.

Daß dies oft über ihre Kräfte ging, bezeugen nicht nur ihre Schallplatten. Die Managerin von George Lewis, Dorothee Tait, erzählt: „Während seines ganzen Lebens war er von Krankheit geplagt, und trotzdem hat er immer gespielt, jahraus, jahrein, nächtelang — auch dann, wenn er tagsüber zehn Stunden als Auslader auf den Docks von New Orleans gearbeitet hatte. Manchmal spielte er für fünfundsiebzig Cents die Nacht. Oft brauchte er die fünfundsiebzig Cents, aber es gab auch Zeiten, wo er sie nicht brauchte. Er spielte trotzdem, weil er spielen mußte.“ Die ersten Aufnahmen, die Bill Russell mit George Lewis in Triobesetzung in dessen Wohnung machte, kamen mit bandagiertem Oberkörper zustande. Eine herabfallende Ladung hatte Lewis an der Schulter so schwer verletzt, daß er zu Hafenarbeiten untauglich wurde. Die erschütternde Tragik dieser späten Generation von New Orleans Musikanten liegt in der Diskrepanz zwischen ihrem enthusiastischen künstlerischen Gestaltungswillen und seinem oft unbefriedigenden Ergebnis. Einige der Musiker, besonders George Lewis, mit dem man das Revival in späteren Jahren mehr und mehr



George Lewis

identifizierte, scheinen diese Tragik auch durchaus empfunden zu haben. Über ihrem Spiel liegt an manchen Glanzpunkten eine seltsam verhaltene Melancholie, eine Resignation von erstaunlicher Tiefe und Überzeugungskraft.

Die Schallplattenveröffentlichungen von Bunk Johnson und George Lewis auf Jazz Man, Jazz Information, Climax und American Music verschafften den Musikern aus New Orleans um 1945 eine unverhoffte Popularität in den ganzen USA. Im Herbst 1945 verpflichtete das New Yorker Stuyvesant Casino die Bunk Johnson Band, und zum erstenmal nahmen nun die großen New Yorker Plattenfirmen das Revival der alten New-Orleans-Musik zur Kenntnis. Die amerikanische Decca produzierte am 21. November 1945 vier Titel, deren einer — „My Maryland“ — fast zu einem Bestseller wurde (Brunswick 10186). RCA Victor folgte am 6. und 19. Dezember mit neun Einspielungen, von denen heute vier in Deutschland greifbar sind (RCA EPA 9696).

Nach New Orleans selbst aber kamen die großen Firmen bis in die fünfziger Jahre hinein nicht. Alle Platten, die dort während der großen Jahre des Revivals aufgenommen wurden, verdanken ihre Existenz Forschern und Liebhabern der New-Orleans-Musik. Die Plattenmarken, unter deren Etikett diese Stücke zuerst erschienen, waren einem breiteren Käuferpublikum in der Regel noch nicht einmal dem Namen nach bekannt. Heywood Brouns Aufnahmen mit der Kid-

Rena-Band von 1940, von denen wir eingangs sprachen, erschienen auf dem Delta-Label (heute Riverside RLP 12-119). Bill Russell arbeitete für American Music, Climax und Jazz Man. Dante Bolletino schnitt 1950 ein paar Seiten mit der George-Lewis-Band, die er unter den Etiketten Paradox und Pax herausbrachte. Im gleichen Jahr waren Dave Stuart und Lester Koenig von Good Time Jazz zu Aufnahmen in New Orleans. Orin Blackstone produzierte Schallplatten mit der Band von Herb Morand für eine Marke namens „New Orleans“, und Rudi Blesh, der Autor des Buches „Shining Trumpets“, stellte sich 1946 die „Original Zenith Brass Band“ für Aufnahmen seines Etiketts Circle Records wieder zusammen.

Der Gesamteindruck lautet: Auch in den vierziger Jahren, als der New Orleans Jazz seinen Siegeszug in die Welt antrat und auf vier Kontinenten nachgeahmt wurde, ist die Ausbeute von in New Orleans selbst aufgenommenen Schallplatten gering. Sporadisch und zufällig kamen von Zeit zu Zeit Aufnahmen zustande, ohne daß sich eine der kultur- und traditionsbeflissenen Institutionen Amerikas die Mühe gemacht hätte, eine wirklich authentische Dokumentation der Musik von New Orleans zu starten. Erst in den fünfziger Jahren, als Joe Mares seine Plattenmarke Southland gründete, wurde — wiederum auf Privatinitiative eines Enthusiasten — eine solche Dokumentation begonnen.

Das aber ist ein anderes Kapitel.