

Joachim E. Berendt:

NEW YORK, HARLEM

Der folgende Beitrag stammt aus dem neuen Buch von Joachim E. Berendt und William Claxton, „Jazz-life“, Burda-Verlag, Offenburg, 264 Seiten, mit fast 300 Fotos, zum Teil farbig, und zwei Schallplatten. Vorabdruck mit freundlicher Genehmigung des Verfassers und Verlages.

Bluessänger Ray Charles „sieht“ eine Pauke



Harlem, New York Uptown, war in den zwanziger und dreißiger Jahren ein Jazz-Zentrum von unverwechselbarer Atmosphäre. Verglichen mit den anderen Zentren jener Jahre – der Southside etwa oder Kansas City – wirkte es immer ein wenig „intellektuell“. James P. Johnsons Ausspruch „Auch Sinfonien können heiß sein“ kennzeichnet diese Atmosphäre ebenso wie die raffinierte, impressionistische Musik, die Duke Ellington schon in den zwanziger Jahren im Cotton Club in Harlem machte. Die Pianisten, die damals überall im Jazz eine beherrschende Stellung einnahmen, spielten in Harlem nicht das einfache, direkte Blues- und Boogie-Woogie-Piano wie überall sonst; und auch die Ragtime-Atmosphäre des Mittelwestens war nur indirekt und gleichsam „destilliert“ in das Harlem-Jazz-Piano eingeflossen. In Harlem wußten die Pianisten mehr von der klassischen Musik als anderswo: James P. Johnson war überhaupt einer der ersten Jazzmusiker, der eine vollständige klassische

Ausbildung hatte. Willie „The Lion“ Smith war eine seltsame Kombination aus mächtig swingenden Bässen und romantisch verspielter Pianistik. Und der berühmteste dieser Harlem-Pianisten – Fats Waller – hatte einen Humor, der so typisch „New Yorkisch“ war, daß er ohne diese New Yorker Qualität sofort simple Zirkusclownerie würde. Derjenige, der nicht erwartet, daß er alles sofort auf der Straße trifft, kann auch heute noch viel von der alten, typischen Atmosphäre Harlems finden. Wenn Duke Ellingtons ehemaliger Trompeter Cootie Williams mit seiner Band und seinen Growl-Tönen im Central Ballroom auf der 125. Straße spielt, herrscht dort immer noch die alte Verbindung aus dörflichem Volksfest und großstädtischem Jeder-für-sich-Sein. Überhaupt sind die Swing- oder Mainstreamleute in Harlem längst nicht abgemeldet. Der Tenorsaxophonist Buddy Tate, der in Kansas schon in dem ersten Count-Basie-Orchester und vorher bei Andy Kirk gespielt hat, ist in

den Ballrooms und auf den Partys Harlems eine beliebte Attraktion. Wir hörten ihn bei einer Freimaurerparty im Park West Hotel, gleich auf der anderen Seite des Harlem River am Yankee Stadium. Die obere „Society“ Harlems tanzte juwelengeschmückt und in einer unvergleichlichen Verbindung von vornehmer Dezenz und überschäumender Lebenslust, wie sie vielleicht nur dem Neger möglich ist, zu den jumpenden Klängen des Tate-Orchesters. Der Savoy Ballroom, von dem aus fast jede Tanzmode der letzten dreißig Jahre entweder ausgegangen ist oder wo sie sich doch bewähren mußte, bevor sie erfolgreich werden konnte – dieser Savoy Ballroom, der für jede Big Band, selbst für die weiße von Benny Goodman, der letzte und schwierigste Bestätigungsort war, ist heute abgerissen. Aber das Apollo-Theater in der 125. Straße steht immer noch. Und noch immer gibt es dort die „Wednesday Night Amateur Shows“, die Amateur-Wettbewerbe am Mittwoch-

abend, durch die so viele berühmte Jazzmusiker entdeckt wurden – Ella Fitzgerald etwa oder Sarah Vaughan. Im Programm des Apollo steht der Jazz neben allem anderen, was schwarze „Entertainers“ zu bieten haben, aber gelegentlich gibt es auch „All Jazz Shows“. Wir erlebten einen Abend, an dem in einem einzigen Programm das Miles-Davis-Quintett mit Sonny Stitt, das Thelonious-Monk-Quartett, die James-Moody-Band mit dem Scat vocal-Sänger Eddie Jefferson und die Sängerin Betty Carter auftraten. Hinterher war dann eine Amateurshow, und weil das Hauptprogramm dem Jazz gehörte, war auch dieses Amateurprogramm vorwiegend auf Jazz und Blues-Gesang ausgerichtet. Man muß es erlebt haben, mit welcher Sicherheit das Apollo-Publikum nach wenigen Takten – oft nach drei oder vier Noten – weiß, wie gut oder wie schlecht eine Attraktion ist. Selbst eingefuchste Fachleute kommen nicht immer so schnell mit. Im Apollo herrscht die Hochspannung intensivster Aufmerksamkeit, in der auf jeden Ton und jede Bewegung wach und schnell reagiert wird – mit Zurufen, Pfiffen, Klatschen und einer ganzen Skala von Reaktionsmöglichkeiten, in deren Handhabung sich jedes andere Publikum – verglichen mit dem des Apollo – amateurhaft ausnimmt.

Auch gibt es noch immer – oder richtiger: nun wieder – die Breakfast Dances in Harlem. Selbst so berühmte Bands wie der Duke Ellington oder Count Basie spielen hier vor einem Publikum, das so großartig tanzt wie nirgendwo sonst in der Welt – mit einer Sicherheit der Bewegungen, in der selbst die kleinste Geste immer nur so und unter keinen Umständen auch nur um eine Nuance anders sein kann. Man tanzt bei diesen Breakfast Dances die ganze Nacht durch – bis zum Frühstück.

Und dann gibt es auch ein paar richtige Jazz Nightclubs in Harlem. Bei den wöchentlichen Jam Sessions im Minton's – einer Wiege des modernen Jazz – geschehen auch heute noch manchmal bemerkenswerte Dinge. Ein paar Häuser weiter „uptown“ ist Count Basies Bar, und man kann sagen, daß im Grunde von dort aus – durch Organisten wie Jimmy Smith, Shirley Scott, Sir Charles Thompson und Johnny „Hammond“ Smith – die Orgel zu einem allgemein akzeptierten Jazzinstrument geworden ist. Erster und wichtigster dieser Organisten ist Jimmy Smith mit seiner Dynamik, die an die „Things to come“-Dizzy Gillespie Big Band der vierziger Jahre erinnert. Sein Namensvetter Johnny Smith spielt einfacher, direkter, stärker vom Rhythm and Blues herkommend. Mehr als in anderen Stadtteilen New Yorks, vom Village abgesehen, hat man in Harlem das Gefühl, daß die Bürger der Stadt in einer Gemeinschaft zusammenleben. An diesem Gemeinschaftsgefühl sind nicht zuletzt die vielen Kirchen schuld, die es überall in Harlem gibt – und überall mit swingender Gospelmusik.

Als es in den Südstaaten die großen „Lunch Counters Demonstrations“ gab und sich die südstaatlichen Filialen des Warenhaus-Konzerns Woolworth weiterhin weigerten, Neger in ihren Restaurationen eine Sitzgelegenheit einzuräumen, standen die Harlem-Filialen von Woolworth wochenlang leer. Zuerst hatte man ein paar Boykottposten aufgestellt, die Flugblätter verteilten, auf denen zu lesen stand: „Kaufen Sie nicht bei Woolworth. In vielen Südstaaten setzen sich Studenten – sowohl Neger wie Weiße –

in die Lunch Counters und verlangten bescheiden, aber nachdrücklich, daß Woolworth jeden von ihnen bedient, unabhängig von seiner Farbe. Diese Studenten müssen damit rechnen, daß sie verhaftet werden, daß sie hohe Strafen bezahlen müssen, daß sie aus ihrer Schule ausgestoßen werden. Woolworth aber könnte jeden bedienen. In wenigen Minuten kann die Woolworth-Direktion in New York ihre Südstaaten-Filialen anweisen, die Diskriminierung ihrer schwarzen Kunden aufzugeben. Sie können Woolworth dazu zwingen. Jeder Cent und jeder Dollar, den Sie in diesem Geschäft ausgeben, ist eine offene Unterstützung der Diskriminierung und Rassentrennung. Unterstützen Sie die Rassentrennung in den Südstaaten nicht, indem Sie hier kaufen!“

Die Woolworth-Läden standen auch noch leer, als niemand mehr Flugzettel verteilte und keine Protestplakate mehr aufgestellt waren. Heute kann jeder Neger in den Südstaaten bei Woolworth ein Mittagessen haben und sich dabei hinsetzen.

Der Dichter Harlems – Langston Hughes – ist in seinen Gedichten ein wortmächtiger Sprecher der diskriminierten Neger. Seit Bessie Smith in den zwanziger Jahren die „Empress of the Blues“ war und Langston besonders schöne und gültige Worte über diese große Sängerin gefunden hat, ist er mit der Jazzszene und vor allem mit dem Jazz in Harlem verbunden – bis hin zu Mahalia Jackson, für die er Gospeltexte schrieb. Von allen Dichtern, die heute schreiben, hat Langston Hughes das vielleicht sicherste Gefühl für die Jazzmusik – wenn auch gewiß nicht für den modernen Jazz. Es ist nicht das oberflächliche Gefühl der Dichter der Beat Generation, die im Grunde viel weniger den Jazz meinen als die Atmosphäre, die so oft mit dem Jazz verbunden ist. Bei ihm ist es ein Gefühl, dem es auf die Aussage des Jazz ankommt. Langston Hughes' Blues, seine Gospelsongs oder das schöne Gedicht „Trumpet Player: 52nd Street“ sind berechte Zeugnisse dafür.

Harlem ist natürlich auch eine Blues-Stadt. Aber es gibt hier kaum den einfachen Blues der Southside Chicagos; der Blues in Harlem ist mehr „sophisticated“ und kultiviert. Die „Queen“ – die Königin des Harlem-Blues – ist Dinah Washington mit ihrer leisen Ironie, die so sehr jenem Gefühl der Neger entgegenkommt, die sich vom Blues als dem musikalischen Ausdruck ihrer traurigen und diskriminierenden Vergangenheit distanzieren wollen. Dinahs Blues sind oft ein gescheiter „double talk“: richtige, echte Blues und gleichzeitig die Ironie darüber, aber doch eben auch die Richtigkeit und Echtheit. Es ist fast, als sage sie: Ihr könnt euch noch so sehr vom Blues distanzieren, ihr kommt doch nicht los davon und sollt auch nicht vom Blues loskommen, denn der Blues ist euer ursprünglicher, stärkster, eigenständigster musikalischer Ausdruck!

Wenn Dinah Washington die „Queen“ des Blues ist, dann ist Ray Charles der ungekrönte Blues-König. Man hat von ihm gesagt, daß niemand seit Bessie Smith mehr getan habe, um den Blues in das Allgemeinbewußtsein Amerikas zurückzubringen als er. Ray Charles wird nicht nur im Blues-Bereich, sondern auf beiden Seiten der Blues-Welt anerkannt: sowohl im Jazz wie in der kommerziellen Schlagermusik. Wahrscheinlich ist er – zusammen mit Frank Sinatra und Ella Fitzgerald – überhaupt der

jenige in der modernen amerikanischen Musik, dem die universalste Anerkennung widerfährt. Besonders erstaunlich ist dabei, daß Ray es fertiggebracht hat, auch die anspruchsvollsten Musiker des modernen Jazz, die alle zwar die musikalische Substanz des Blues brauchen, die aber auf die einfachen Blues-Musiker doch gelegentlich von oben herabsehen, zu beeindrucken. Der Einbruch des Blues in den modernen Jazz ist nicht zuletzt auch ein Einbruch des blinden Blues-Sängers Ray Charles in den modernen Jazz. Im übrigen gehört der Pianist und Altsaxophonist Ray Charles so stark in die Welt des modernen Jazz, wie der Blues-Sänger Ray Charles aus Georgia in die Welt des Blues gehört.

Ray Charles ist voll vibrierender Energie. Er kann zehn oder zwölf Songs – also eine ganze Langspielplatte – in einer einzigen „Recording Session“ aufnehmen. Er nimmt die Songs buchstäblich schneller auf, als er sie lernen kann. Deshalb muß immer eines der Mädchen von den Raylettes – dem Gesangsensemble, das Ray Charles begleitet – hinter ihm sitzen und ihm die Texte zuflüstern. Auf der Platten-Session, bei der wir dies beobachteten, geschah in der Pause das Folgende: Alle Beteiligten gingen hinaus, um frische Luft zu schöpfen; Ray Charles blieb als einziger zurück und tastete sich blind durch das große Studio. In diesem Augenblick kam unser Fotograf Bill Claxton herein. Er bot seine Hilfe an. Ray war gerade gegen einen großen schrankartigen Kasten gestolpert und fragte, was das sei. Bill antwortete: eine Harfe. Ray sagte: „Ich habe noch nie eine Harfe gesehen. Laß mich fühlen, damit ich sehe, wie sie aussieht.“ Und dann ließ er sich den Harfenkasten öffnen und tastete das Instrument in allen Einzelheiten ab. Danach fragte er: „Was ist noch in diesem Studio, Bill?“ Fotograf Claxton erwähnte die Kesselpauke. Ray, der gewiß schon viele Male mit Orchestern aufgetreten ist, in denen Pauken verwendet werden, sagte: „Ich habe noch nie eine Pauke gesehen.“ Bill mußte ihn zu der Pauke führen. Ray Charles betastete das ganze Instrument und sagte dankbar: „Jetzt weiß ich doch endlich, wie eine Pauke aussieht.“

Und dann „sah“ er in dieser Weise all die anderen Instrumente. Als er zur Celesta kam, fühlte er sich zu Hause. Er setzte sich hin und spielte mit großer Lautstärke „Stille Nacht, heilige Nacht“. Danach sagte er: „Weißt du, wahrscheinlich kommt dir das komisch vor, aber die Plätze, an denen ich früher gearbeitet habe – all diese billigen Spielunken –, hatten niemals Harfen und Celesten und Vibraphone und diese wunderbaren Sachen. Nicht einmal die Kirchen hatten sie. Erst jetzt, seit ich bekannt bin, nimmt man solche Sachen, um mich zu begleiten.“

Dann kamen die Musiker zurück, und die Aufnahmesession ging weiter.

Ein paar Tage vorher waren wir in Chicago gewesen. Als wir auf die Southside kamen, wurde der Straßenverkehr immer langsamer. Schließlich blieb der gesamte Verkehr stecken. Wir versuchten, in eine der Nebenstraßen auszuweichen. Aber bald kam man auch dort nicht mehr voran. Die ganze Southside – Hunderte von Straßenblocks – war verstopft. Schließlich fragten wir jemand, der an der Ecke stand, warum es denn nicht weiterginge. „Ja, wissen Sie denn nicht, daß Ray Charles heute hier ist?“