

Bluesology

Als Horst Lippmann – Kritiker, Konzertveranstalter und Organisator des Deutschen Jazz-Festivals – vor einigen Wochen gefragt wurde, welches er für das wichtigste Jazz-Ereignis des vergangenen Jahres halte, sagte er: „Den ständig wachsenden Einfluß der Blues- und Gospel-Musik auf den modernen Jazz und die Weiterentwicklung des Jazz.“

Man kann diesen Einfluß deutlich an der internationalen Schallplatten-Szene ablesen. Bereits die Titel der neuen Langspielplatten sind aufschlußreich: „Nothing But The Blues“ von Herb Ellis, „The Blues Is Everybodys Business“ von Manny Albam, „Blue Lights“ von Kenny Burrell, „Blue Train“ von John Coltrane . . . Der Einfluß des modernen, zeitgenössischen Blues geht bis hinein in die kühle Musik Jimmy Giuffres. In keiner modernen Combo gibt es mehr blue notes als bei Giuffre, – so viele, daß man sie schon kaum noch als blue notes empfindet. Von John Lewis weiß man, daß er auf allen Tournées seines Modern Jazz Quartets ständig einige Rhythm & Blues- und Gospel-Schallplatten mit sich herumführt, und daß die Bemerkung von ihm stammt, man müsse nur die Bluesmusik Harlems intellektuell durchdringen, um modernen Jazz par excellence zu erhalten. Wenn man es auf einen Nenner bringen will: der moderne Jazz ist bluesbewußt geworden.

Seit dem Ende des vergangenen Jahrhunderts ist die Geschichte des gesungenen Blues ständig neben der Jazzentwicklung hergelaufen. Im Jazz gibt es starke Blueseinflüsse in drei großen Wellen.

Zum erstmalig bestimmt der gesungene Blues die Periode vor der Geburt des eigentlichen instrumentalen New-Orleans-Jazz um die Jahrhundertwende.

Im New Orleans zwischen 1900 und 1920 kennt man kaum bemerkenswerte Bluesvocalisten.

Die zweite große Blueswelle liegt in den zwanziger Jahren. Eine Fülle mehr oder weniger bekannt gewordener Sängerinnen prägte den Begriff des „klassischen Blues“. Die bedeutendsten unter ihnen sind Ma Rainey, Ida Cox, Bertha Chippie-Hill, Bessie Smith und vier weitere Sängerinnen mit Namen Smith – keine von ihnen untereinander verwandt.

Die dreißiger Jahre kennen nur drei große Bluesvocalisten: Jimmy Rushing, Joe Turner und – mit einzigem Abstand – Jimmy Witherspoon. Die drei großen Sängerinnen der dreißiger Jahre – Ella Fitzgerald, Billie Holiday und Mildred Bailey – sind nie Bluessängerinnen im Sinne des „klassischen“ Blues gewesen. 1936 wurde Bessie Smith in der Revue „Stars over Broadway“, in der sie Billie Holiday vertrat, förmlich ausgepiffen.

Seit dem Anfang der vierziger Jahre orientieren sich die Bands des schwarzen Harlem-Jazz wieder stärker auf den Blues. Es entstand der Begriff „Rhythm & Blues“ für die neue Gebrauchsmusik der Negerstädte. In den zwanziger Jahren war auch der klassische Blues Gebrauchsmusik gewesen. Eine Unzahl kleinerer oder größerer Blues-Bands, Blues-Vocalisten oder Gesangsgruppen etablieren sich überall in den großen Städten und in den ländlichen Bezirken der USA. Auf den obskuren Labels kleiner Negerfirmen, die den europäischen Jazzfreunden zumeist nicht einmal dem Namen nach bekannt sind, erscheinen seither in den amerikanischen Südstaaten Rhythm & Blues-Aufnahmen von höchstem Jazzinteresse.

Als die weiße Welt den Rhythm & Blues entdeckte, gab es die Mode des Rock'n'Roll mit all den maßlosen Begleitumständen, die in der Welt des Negers kaum denkbar sind – mit zertrümmerten Kinos und Konzertsälen. Den Unterschied zwischen echtem Rhythm & Blues und kommerziellem Rock'n'Roll hat der Jazz-Journalist Joe Schevardo zusammengefaßt: „Ein steriler Jazz – dieser Rock'n'Roll, ein Blues-Gesang in dir, ein Rhythmus ohne swing, Saxophone, die wie Autohupen klingen, Gitarren die wie altersschwache Sprungrahmen klirren und Texte, die an Abzählreime erinnern . . .“ Heute – in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre – ist die Rock-Mode vorüber. Der Blues aber steht auf einem neuen Höhepunkt. Es gibt plötzlich wieder Blues-Sänger und -Sängerinnen durchaus eigener Prägung, vom Format und vom Niveau der großen Namen des Blues-Gesanges der Vergangenheit. Wir erleben die dritte große Welle der Bluesmusik.

Der alte ländliche Blues ist eine ausschließlich männliche Angelegenheit gewesen. Von seinen archaischen Anfängen auf den Plantagen bis hin zu Big Bill Broonzy und Josh White wurde er nur von Sängern interpretiert. Der klassische Blues ist eine ausschließlich weibliche Angelegenheit. Männliche Musiker gab es dort nur in den Begleitbands der Sängerinnen. In der



heutigen Blues-Welle herrscht Gleichberechtigung. Im männlichen wie im weiblichen Bereich gibt es neue Entwicklungen und neue Persönlichkeiten.

Es unterstreicht die Logik der Entwicklung, wenn die modernen Blues-Sänger ihre Anregungen dort holen, wo der männliche Blues-Gesang groß gewesen ist: im Country-Blues, während die Sängerinnen den „weiblichen“ klassischen Blues um Bessie Smith wiederentdeckt haben. In der Schallplattenzene des Rhythm & Blues gab es bisher vier große Tribute an Bessie Smith: „La Vern Baker sings Bessie Smith“ (auf Atlantic), „Dinah Washington sings Bessie Smith“ (auf EmArcy), „Mahalia Jackson sings Bessie“ (auf Vanguard) und „Ronnie Gilbert: The Legend of Bessie Smith“ (auf RCA Victor).

Und in beiden Bereichen – im männlichen wie im weiblichen – gibt es starke Einflüsse des Gospel-Songs, der modernen Form des geistigen Negerliedes. Bei dem blinden Pianisten, Alt-saxophonisten und Sänger Ray Charles sind diese so stark, daß man davon gesprochen hat, Blues und Gospel-Songs seien hier identisch. Big Bill Broonzy sagt von ihm, er nehme den Blues religiös: „Er hat eine prächtige Stimme, aber es ist eine Kirchenstimme. Er sollte in der Kirche singen!“

Die Beziehungen zwischen Blues und Spiritual oder – anders gesagt – zwischen Jazz und Kirche sind nicht neu. Die Blues-Sängerinnen Ruth Brown und Dinah Washington kommen aus Kirchenchören. Und umgekehrt: Die Gospel-Sängerin Rosetta Tharpe war zuvor Jazzvocalistin in den Bands von Cap Calloway und Lucky Millinder. Bessie Smith sagte, sie „predige“ ihre Blues, Alberta Hunter, für sie seien die Blues fast heilig. Und so unterschiedliche Musiker wie Buddy Bolden – am Anfang des Jazz – und Milt Jackson – in jüngster Zeit – äußerten, sie bezögen die Inspirationen für ihre Musik aus der Kirche. Erst jetzt aber haben sich diese Beziehungen musikalisch niedergeschlagen.

In den letzten Jahren eroberte sich der R & B erstmalig ein breites weißes Jazzpublikum. Die erste Schallplatte von Ray Charles erschien vor wenig mehr als einem Jahr. Heute gibt es bereits fünf Langspielplatten mit ihm. Eine davon erhielt in Frankreich einen Grand Prix du Disque, zwei wurden im „Down Beat“ mit 5 Sternen ausgezeichnet. Dinah Washington singt ihre Blues mit subtiler Einfühlung, starkem Gefühl für spannungsreiche Nuancierung und großem textlichem Einfallsreichtum. LaVern Baker „rockt“ ihre Begleitbands mit vitaler Wucht vor sich her, in der Phrasierung sehr Bessie Smith verpflichtet. Ruth Brown ist elegant gelöst und voll wirkungsvoller Erotik. Ella Johnson – in der Harlem-Band ihres Bruders Bud – erinnert an den schulmädchenhaften Stil Ella Fitzgeralds zu Beginn ihrer Karriere. Joe Turner trug den erdigen Kansas-City-Stil in den Harlem Blues hinein, und Wynonie „Mr. Blues“ Harris ist vital und unartikuliert, aber von erregender Dynamik.

Überall eröffnet sich hinter den vielen neuen „schwarzen Stimmen“ des modernen Rhythm & Blues eine ausdrucksstarke und vitale Blueswelt, die in ihrer Bedeutung für den instrumentalen Jazz unserer Zeit noch nicht zu übersehen ist.



Die Großväter des Dixieland besuchen den Jazz-Professor von Baden-Baden

Wir sahen und hörten sie im Fernsehstudio des Südwestfunks von Baden-Baden, die Großväter des Dixieland, die New Orleans-Band unter George Lewis, quellfrisch trotz des hohen Alters ihrer Musiker, trotz der uralten Songs, die sie spielten. Der weit über sechzigjährige George Lewis ist ihr Leiter wie schon vor dreißig und vierzig Jahren, als aus den Negerspirituals und Negerblues die Jazzmusik entstand. Der Mann am Schlagbaß, der Kreole Alcide „Slow Drag“ Pavageau ist heute 71 Jahre alt, und der jüngste von ihnen „Kid“ Howard zählt 51 Lenze.

Im Jazzkeller des SWF fahren die Fernsehkameras, die 13. Folge der von Joachim Ernst Berendt geleiteten Fernsehsendung „Jazz gehört und gesehen“ geht in Szene. Teenager blond und braun, – sonderbar unbeweglich gegen die temperamentvollen schwarzen Großväter, sind die Zuhörer dieser denkwürdigen Seance für den Fernsehschirm, die die Bekanntschaft mit der heute wieder weltberühmten Band vermittelt.

Mit einem blendend strahlenden, fast kriegerischen Hallelujah-Lied beginnen die schwarzen Männer ihr Programm, Lewis an der Trompete, Kid Howard den Refrain breit, triumphierend singend „I am walking with the king“.

Ich sitze bei dem Bildingenieur in der Kabine und sehe ihn die Bilder der Fernsehkameras, die hier alle vier gleichzeitig laufen, auf den Sendeschirm schalten. Er zählt laut die Takte, 23, 24, jetzt schaltet er, genau nach musikalischer Zäsur ein neues Bild auf den Sender, wie es das Drehbuch von Berendt verlangt. Der berühmte Burgundy-Street-Blues, der nach einer bekannten Straße von New Orleans benannt worden ist, wird der zweite Leckerbissen für die Jazzfreunde. Zu seiner getragenen, gefühlsbetonten Melodie schwebt der Blick der Kamera von einem Instrument zum nächsten, von einem Musiker zum anderen.

Bevor das dritte Lied, der „Mahagony-Old-Stop“ erklingt, – eine Bravourleistung vor allem des Pianisten Joe Robichaux – erinnert Joachim Ernst Berendt an die große Zeit der Entstehung des Jazz, deren Musik verklang, ohne daß sie jemand aufzeichnen konnte, denn Schallplatten gab es damals noch nicht. Als aus den geistlichen Liedern und den Klageliern der Neger dann jene Jazzmusik geworden war, die ihren Siegeslauf um die Welt antrat, war nicht mehr New Orleans, die Stadt der französischen Negermischlinge, das musikalische Zentrum, sondern Chicago, New York und Hollywood. Die Großväter des Dixieland wurden vergessen, die zu Aufzügen in ihrer Stadt, zu Beerdigungen und Karnevalsfesten gespielt und eine echte Volkskunst entwickelt hatten. Jahrelang verdienten sie sich ihren Lebensunterhalt als ungelernete Arbeiter, George Lewis schleppete Baumwollballen im Hafen von New Orleans, „Slow Drag“ arbeitete als Dachdecker. Ende der dreißiger Jahre erst wurden die Musiker von einst wieder entdeckt, von ihren Arbeitsplätzen in die Schallplattenstudios geholt und die große Renaissance von New Orleans begann...

Marion Keller