

Kemper | The Sound of Rebellion





PETER KEMPER (geb. 1950) studierte Philosophie, Soziologie und Germanistik an der Philipps-Universität Marburg, promovierte 1979 mit der Arbeit »Dialektik und Darstellung« über G.W.F. Hegels Sprachphilosophie. 1981 ging er zum Hessischen Rundfunk in Frankfurt am Main (*Kulturelles Wort*, hr2), wo er 1986 die Leitung des *Abendstudios* übernahm und in der Folge auch für das *Funkkolleg* verantwortlich war – zuletzt leitender Redakteur der Gesprächssendung *Doppelkopf*. Bis 2015 war er einer der Programmverantwortlichen für das *Deutsche Jazzfestival Frankfurt*. Seit 1980 schreibt er als Musikkritiker für das Feuilleton der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung*. Er ist Juror beim *Preis der Deutschen Schallplattenkritik* und hat Bücher über Medien und Popkultur, Rockmusik, die Beatles, Jimi Hendrix, Muhammad Ali, die Kulturgeschichte der Ukulele, Helge Schneider und Jazz veröffentlicht. Bei Reclam erschien zuletzt *John Coltrane – Eine Biographie* und *Eric Clapton – Ein Leben für den Blues*.

PETER KEMPER

**THE SOUND OF
REBELLION**

Mit 81 Abbildungen

RECLAM

Für Hildegard,
ohne die ich dieses Buch niemals hätte schreiben können.

2023 Philipp Reclam jun. Verlag GmbH,

Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen

Umschlaggestaltung: zero-media.net

Umschlagabbildung: FinePic®

Druck und buchbinderische Verarbeitung:

Friedrich Pustet GmbH & Co. KG,

Gutenbergstraße 8, 93051 Regensburg

Printed in Germany 2023

RECLAM ist eine eingetragene Marke

der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart

ISBN 978-3-15-011324-0

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de



Ich bin nicht schwarz,
aber es ist sehr oft so,
dass ich mir wünsche,
nicht weiß zu sein.

Frank Zappa, 1966

Es ist ein Fehler zu glauben,
dass nur Schwarze über Black Music
schreiben können. Der Diskurs
zu diesen Fragen sollte so vielfältig
wie möglich sein.

Archie Shepp, 2021

Inhalt

Einleitung: Soundtrack afroamerikanischer Emanzipation	9	
I.	>Onkel Tom< zeigt Zähne: Wie Louis Armstrong die Welt überraschte	17
II.	Stil und Eleganz: Duke Ellingtons emanzipatorische Maskerade	43
III.	Billie Holiday: »Strange Fruit« als kulturelle Kriegserklärung	68
IV.	Von Charlie Parker zu Art Blakey: Bebop und Hard Bob als Beispiele stilistischer Militanz	106
V.	Abbey Lincoln und Max Roach: Wir feiern unsere Hautfarbe!	148
	Exkurs: Randy Westons <i>Uhuru Afrika</i>	183
	Exkurs: Das <i>African Piano</i> des Abdullah Ibrahim	202
VI.	Charles Mingus oder: Die Kreativität des Zorns	212
VII.	John Coltrane - »Alabama« oder: Ein Attentat schreibt Jazzgeschichte	251
VIII.	Albert Ayler: Der stumme Schrei - Ansätze zu einer »spirituellen Politik«	282
IX.	Idealismus vs. Egoismus: Aufstieg und Fall der Jazz Composers Guild	321
X.	Saxophon als Megaphon oder: Zur Gebrauchslyrik von Archie Shepp	348
XI.	Miles Davis - Das Herz eines Boxers	398
	Exkurs: Zum >Jazz-Krieg< mit Wynton Marsalis	412

XII.	Weltraum-Phantasien - Der Afrofuturismus von Sun Ra und seinen Erben	450
	Exkurs: The Comet Is Coming - Der Space-Jazz von Shabaka Hutchings	463
XIII.	Great Black Music - Ancient to the Future! Zur Symbolpolitik des Art Ensemble of Chicago	469
XIV.	Demokratie der Klänge: Ornette Colemans Vision kollektiver Verständigung	504
	Exkurs: Charlie Haden's Liberation Music Orchestra	528
XV.	Energie und Ekstase: Zur Sound-Strategie von Pharoah Sanders und Cecil Taylor	538
XVI.	Black Music Matters - Kamasi Washington und seine Hip-Hop-Hood	559
XVII.	<i>The Future is Female - Zur Erinnerungspolitik von Matana Roberts, Moor Mother und Angel Bat Dawid</i>	601
XVIII.	Wie politisch kann die Sprache des Jazz sein? - Abschließende Überlegungen zur Semantik von Sounds	638
	Wer spricht? - Ein Nachwort in eigener Sache	673
	Anmerkungen	680
	Literaturhinweise	707
	Abbildungsnachweise	726
	Personenregister (Namen/Bands)	730
	Werkregister (Titel und Alben)	745

Einleitung

Soundtrack afroamerikanischer Emanzipation

Um den Jazz ranken sich viele Mythen. Dass es sich dabei um eine genuin politische Musik handelt, dürfte einer der hartnäckigsten sein. »Ich fühle mich als Inbegriff von *Black Lives Matter*«¹ erklärte der Saxophonist Kamasi Washington aus der Hip-Hop-Hood in Los Angeles selbstbewusst 2016. Schon knapp ein Jahrhundert zuvor hatte ein Jazz-Gentleman wie Duke Ellington kein Blatt vor den Mund genommen: »Jazz war während der ›plantation days‹ unsere Reaktion auf die Tyrannei, die wir erdulden mussten. Er erzählt eine Geschichte von Menschen, die in ihrer Entwicklung gehandicapt und furchtbar unterdrückt wurden«. 1944 präzisierte er: »Du kannst alles, was du willst, mit einer Posaune sagen, aber du solltest vorsichtig sein mit Worten«.²

Gern wird auch der plakativ-provokative Ausspruch von Archie Shepp aus den 1960er Jahren kolportiert: »Mein Saxophon ist das Maschinengewehr des Vietcong«.³

Und wer hätte von Louis Armstrong, der so oft als harmloser, ewig lächelnder ›Onkel-Tom‹-Typ kritisiert wurde, erwartet, dass er sich 1957 im Skandal von Little Rock offen gegen die Rasspolitik der amerikanischen Regierung positionieren würde?

Ich habe 40 Jahre lang ein wundervolles Leben mit der Musik gehabt, aber ich spüre die Unterdrückungssituation so wie jeder andere Schwarze auch. [...] So, wie sie meine Leute im Süden behandeln – die Regierung kann von mir aus zur Hölle fahren.

Jazz ist für Satchmo immer auch die klangliche Verkörperung schwarzer Erfahrung in den USA. Oder wie er es ausdrückte: »Was wir spielen, ist unser Leben.«⁴

Oft wird auch die politische Funktion des Jazz damit erklärt, dass sein zentrales Moment, die Improvisation, einen fortgeschrittlich ›demokratischen‹ Charakter besitzt. Dann weisen Jazzmusiker gern darauf hin, dass sie sich mit ihrer Kunst bereits automatisch in eine kommerzielle Außenseiterposition begeben haben und damit quer zu einer kapitalistischen Verwertungslogik stellen. Bedenkenswert ist in diesem Zusammenhang die Behauptung des Saxophonisten Mark Turner, schon die Entscheidung als Jazzmusiker zu leben, sei ein politisches Statement. Ein weiteres beliebtes Argument lautet, wer Jazz spielt, verhalte sich automatisch antirassistisch, weil er mit seiner Musik vielmehr einer pluralistischen Gesellschaft das Wort redet.

Man kann den Begriff ›Jazz‹ heute für ungeeignet halten, um die Vielfalt seiner Stile und die Kompliziertheit seiner künstlerischen Praxis zu fassen. Auch seine Bezüge zur verrufenen Kneipenkultur in New Orleans, mit Bordellen und sexuellen Praktiken lassen den Begriff in einem eher negativen Licht erscheinen. Doch all die von Musikern und Kritikern vorgeschlagenen Alternativen wie »Creative Music«, »African American Music« oder »New World Music« dienen zwar dem Selbstverständnis der Jazzszene, haben jedoch keine Ausstrahlung und keine Akzeptanz in einer breiteren musikinteressierten Öffentlichkeit. Die kennt allenfalls den Begriff ›Jazz‹ und verbindet damit auch die Vorstellung von einem bestimmten Sound, einer bestimmten Form von Improvisation und musikalischer Komplexität. Von vielen schwarzen Musikern wird der Ausdruck ›Jazz‹ gleichwohl als Ausdruck einer ›weißen Enteignung‹ abgelehnt, auch deshalb, weil er ihnen als zu einengend erscheint.

Und doch bleibt das Wort ein nützliches Kürzel, um damit eine ganze Musiktradition mit all ihren Erfolgen, Kämpfen und Widersprüchen zu identifizieren. Im Folgenden wird deshalb der Ausdruck ›Jazz‹ mit Bezug auf die mehr als 100-jährige Geschichte dieser Musik verwendet. Denn der Begriff bietet trotz seiner Mängel die am weitesten verbreitete Verständigungsgrundlage, auf der diese Musik, ihre soziale Dimension, ihre Pro-

tagonisten und ihr kritisches Potential verhandelt werden können: Worin besteht das oft und gern zitierte, jedoch bis heute rätselhafte ›Widerständige‹ des Jazz? Worin liegt sein ominöses Freiheitsversprechen begründet?

Eine Grundannahme dieses Buches lautet: Jazz ist als Innovation von Afroamerikanern entstanden und hat sich im Kontext ihrer Emanzipationsbewegung und ihres Kampfes um Bürgerrechte entwickelt. Als primär afroamerikanisches Akkulturationsprodukt bewegt sich diese Musik immer schon im Konfliktfeld zwischen schwarzer und weißer Politik und Praxis. Es fand eine Verschmelzung unterschiedlicher Kulturen statt: der westafrikanischen und der nordamerikanischen. Wenn am Anfang jeder Jazz-Geschichtsschreibung das Verbrechen der Sklaverei und die damit verbundene Massendeportation von Einwohnern Westafrikas nach Nord- und Südamerika steht, dann stellt der ›Konflikt‹ zwischen der latenten Musikfeindlichkeit angelsächsischer Puritaner und der musikalisch geprägten Sozialisation der Westafrikaner das kulturelle *Medium* dar, in dem die frühen afroamerikanischen Musikstile wie Worksongs, Gospel/Spiritual und Blues als Vorläufer des Jazz ihren Ursprung haben. Jazz stand also immer im Spannungsverhältnis zwischen den ›races‹ und lässt sich deshalb nicht nur als »bloßer Gefühlsausdruck«, wie es der Saxophonist Joshua Redman nennt, sondern auch als »soziale Musik«, so Archie Shepp, begreifen. Doch wie haben es Jazzmusiker immer wieder geschafft, trotz eines rassistisch geprägten Umfelds eine Kunst von so kraftvoller Schönheit, überwältigender Würde und dauerhafter Ausstrahlung zu schaffen?

Im amerikanischen Sprachgebrauch bezieht sich der Ausdruck ›race‹ auf alle Fragen der Hautfarbe, der Ethnizität und gesellschaftlichen Schicht. Der Begriff lässt sich in seiner vielschichtigen Bedeutung nur unzureichend ins Deutsche übersetzen und kann nicht mit dem Begriff »Rasse« gleichgesetzt werden. Im Folgenden wird also nicht nur, um den historisch belasteten »Rasse«-Begriff zu vermeiden, der Ausdruck ›race‹ verwendet, wenn es um Fragen der Hautfarbe, der ethnischen

Abstammung, der sozialen Stellung und spezifisch afroamerikanischer Diskriminierungserfahrungen geht. Vor diesem Hintergrund akzentuiert dieses Buch die Jazzgeschichte neu: als Entwicklung von ›race conflicts‹ und der allmählichen Politisierung von Jazzmusikern.

Das Thema ›Jazz und Rassismus‹ hat dabei verschiedene Facetten: Zum einen geht es um die Diskriminierung von Jazzmusikern in einer dominanten ›weißen‹ Hochkultur und Unterhaltungsindustrie. Zum anderen wurde nach und nach der Rassismus selbst zum Thema des Jazz. Musiker versuchten, sich mit klanglichen Mitteln zur Wehr zu setzen. Doch auch innerhalb der Jazzszene blieben ›racial tensions‹ nicht aus: Immer wieder kam es in der Black Community zu wechselseitigen Demütigungen und Desavouierungen. Erstmals wird hier also die Emanzipationsgeschichte der Afroamerikaner in den letzten 100 Jahren anhand der Jazzgeschichte nachgezeichnet, mit ihren wichtigsten stilistischen Wegmarken, in theoretischen Exkursen, einer Charakterisierung der prägenden Persönlichkeiten und den wirksamsten Strategien ihrer Rebellion.

Auf diese Weise lassen sich die Wurzeln des Jazz in Ritualen versklavter Afrikaner ebenso wie in Praktiken ihrer Kirche oder in rassistisch gefärbten Minstrel Shows aufspüren. In New Orleans und St. Louis haben Ende des 19. Jahrhunderts Ragtime-Pianisten und Blaskapellen afrikanische und europäische Einflüsse in ihrer Musik vermengt und so den Jazz aus der Taufe gehoben. In den späten 1920er und frühen 1930er Jahren verkörperte Duke Ellington mit seinem Orchester die Blüte der ›Harlem Renaissance‹, die versuchte, mit neuem ›black pride‹ die Gleichheitsansprüche von Afroamerikanern durch ihre Erfolge in Kunst und Kultur durchzusetzen. Die Bebop-Revolution mit ihrer Gallionsfigur Charlie Parker erwuchs im Kontext eines erneuerten Anspruchs auf Gleichbehandlung, wie ihn afroamerikanische Soldaten aus den Kämpfen des Zweiten Weltkriegs in ihr Heimatland zurückgebracht hatten: Man war im Kampf gegen die faschistische Diktatur in Europa und Asien erfolgreich

gewesen und forderte jetzt zu Hause dieselben Bürgerrechte ein, wie sie die weißen Heimkehrer längst hatten.

Nachfolgende Jazzstile wie Hard Bop, Funk-Jazz oder die Avantgarde des ›New Thing‹ in den 1960er Jahren lassen sich im unmittelbaren Zusammenhang mit dem Civil Rights Movement und einem wachsenden afroamerikanischen Selbstbewusstsein verstehen. Selbst die Fusion-Experimente in den 1970er Jahren sowie der darauf reagierende Neotraditionalismus im folgenden Jahrzehnt können als Ausdrucksformen schwarzer Identitätssuche gelesen werden, die sich vor dem Hintergrund eines konservativen Neoliberalismus der fortschreitenden Emanzipation der Schwarzen in den USA verpflichtet sah.

Während sich der Jazz in Europa seit den 1960er Jahren mehr und mehr zu einer Kunstmusik entwickelte, konnte sich der instrumentale Jazz in den USA immer noch seiner soziopolitischen Wurzeln vergewissern. Ohnehin lässt sich die europäische Jazzgeschichte ohne die afroamerikanischen Vorleistungen nicht denken. Der Multiinstrumentalist Ken McIntyre, der mit vielen großen Jazzmusikern seit den 1970er Jahren zusammengearbeitet hat, war sich zeitlebens sicher:

Man kann afroamerikanische Musik nicht allein innermusikalisch verstehen. Denn sie entsteht immer im Spannungsfeld jener sozialen, politischen und ökonomischen Ereignisse, mit denen Schwarze zu tun haben. Das hängt alles miteinander zusammen.⁵

Wenn jemand wie Billie Holiday mit ihrem Protestsong »Strange Fruit« schon in den 1930er Jahren die Praxis der Lynchjustiz in den amerikanischen Südstaaten offen angeprangert hat, dann wurde das Lied darüber hinaus als Aufschrei gegen jede Form von Rassismus verstanden. Der Hard-Bop-Mitbegründer Art Blakey reagierte mit seiner Schlagzeugkomposition »Freedom Rider« 20 Jahre später unmittelbar auf eine explosive, politische Situation. Mit ihrer *Freedom Now Suite* lieferten Max Roach und

Abbey Lincoln Anfang der 1960er Jahre eines der eindrucksvollsten Beispiele einer sozial engagierten Befreiungsmusik. Der Bassist und Komponist Charles Mingus belegt daneben mit zahlreichen Stücken, wie sich ein Jazzmusiker als Agitator und Aktivist verwirklichen kann.

Auch wenn Miles Davis selten explizit zur Rassenfrage in den USA Stellung nahm, müssen seine zahlreichen Innovationen als Ausdruck heroischer Selbstermächtigung eines schwarzen Musikers begriffen werden. Das gilt selbst für seinen Gegenspieler Wynton Marsalis. Davis' langjähriger Weggefährte John Coltrane galt ebenfalls als eher ›unpolitischer‹ Mensch und schien viel mehr an religiösen Themen interessiert zu sein. Doch sein Stück »Alabama« von 1963 wird bis heute als Paradebeispiel eines politisch informierten Jazz herangezogen und scheint einer Grabrede von Martin Luther King nachempfunden zu sein. Mit Albert Ayler betrat zeitgleich ein Geisterseher des Saxophons die Bühne, der sich an einer ›spirituellen Politik‹ versuchte und daran zu grunde ging.

Viel offensiver ging der Saxophonist Archie Shepp mit den rassistischen Zumutungen in den USA um. In seinen Händen verwandelte sich das Instrument im Kampf gegen Unterdrückung und soziale Ausgrenzung in eine musikalische Waffe. Selbst in den Weltraum-Phantasien eines Sun Ra schlummert ein fortschrittlicher Afrofuturismus, der nicht nur die Entfremdung des schwarzen Künstlers in der weißen Mehrheitsgesellschaft Amerikas spiegelt, sondern schwarze Identität neu zu denken versucht. Warum aber musste eine Musikerselbstorganisation wie die Jazz Composers Guild an ihrem Idealismus scheitern, nachdem sie mit ihrer *October Revolution in Jazz* den Beginn eines neuen »Black Arts Movement« angekündigt hatte?

Mythen, Maskerade, Rituale – mit seiner offensiven »Great Black Music« versucht das Art Ensemble of Chicago seit mehr als 50 Jahren in einer Art ›Psychopolitik‹ festgefahrene Wahrnehmungs- und Erfahrungsstrategien aufzubrechen, um ein alternatives Modell der Wirklichkeit zu entwerfen. In der scheinbar

frei improvisierten Musik von Ornette Coleman lässt sich so etwas wie eine visionäre ›Demokratie der Klänge‹ ausmachen, die eine Blaupause für soziale Veränderung abgeben könnte. Und noch in den Soundekstasen des Saxophonisten Pharoah Sanders, wie auch des Pianisten Cecil Taylor, kann man eine ›Ökonomie der Verausgabung‹ identifizieren, die sich der ›Ethik der Warenwelt‹ verweigert und eine im Wortsinn macht-lose Souveränitätspolitik propagiert.

Durch Hip-Hop und Rap als weitere authentische afroamerikanische Musikformen sieht sich der Jazz seit den 1970er Jahren zunehmend herausgefordert. Wie improvisierte schwarze Musik vor dem Hintergrund der *Black Lives Matter*-Proteste ihre Deutungshoheit zurückgewinnen könnte, demonstriert der Saxophonist Kamasi Washington mit seinen Mitstreitern aus L. A.

Der *Black Lives Matter*-Bewegung fühlen sich auch schwarze Jazzmusikerinnen verpflichtet, deren Einfluss in der Jazzszene seit Jahren deutlich wächst. Ob Matana Roberts in ihrer klingenden Geschichtspolitik die Geister der Vergangenheit zu bannen versucht, ob die Spoken-Word-Artistin Moor Mother von einer neuen »Befreiungstechnologie« träumt oder Angel Bat Dawid ihre Performances zwischen Mythen-Erkundung und Exorzismus ansiedelt: Immer verstehen sich diese starken schwarzen Frauen als Kämpferinnen gegen einen noch immer nicht überwundenen Rassismus. Und selbst dann, wenn große Musikerinnen und Musiker sich nicht explizit politisch artikulieren, steckt in ihrer Arbeit – wie im Folgenden in vielen Fällen gezeigt werden kann – häufig ein subversiver Kern.

Was bedeuten diese praktischen Beispiele für eine Theorie des Jazz in philosophischer und soziologischer Hinsicht? Wie steht es um grundsätzliche Fragen wie: Was ist im Jazz eigentlich umstürzlerisch? Kann er als Kunstform reale Effekte in der Gesellschaft auslösen? Oder lässt sich seine politische Wirkung nur metaphorisch oder in Form von Analogien erfassen? Wie verhalten sich Musik im Allgemeinen und Jazz im Besondern zur menschlichen Sprache, die ja als komplexes Kommunikations-

system den politischen Diskurs naturgemäß dominiert? Hat beispielsweise das Saxophon eine eigene Stimme, kann es ›Sprachrohr‹ gegen die sozialen Zumutungen sein, mit denen Künstler zureckkommen müssen? Wie verhalten sich Sound und Bedeutung zueinander? Gibt es ein ›vokales Erbe‹ Afrikas? Diesen Fragen widmet sich ein abschließendes Kapitel, das viele der zuvor diskutierten Jazzbeispiele aufnimmt und weiterdenkt.

Diese Arbeit gliedert die komplexe Thematik durch eine repräsentative Auswahl von Jazzmusikern, ihrer wichtigsten Werke und ihrer stilistischen Eigenheiten, an denen die Frage nach dem Verhältnis von Jazz und sozialem Engagement exemplarisch herausgearbeitet wird. Insofern können die einzelnen Fallstudien auch als ›Bausteine einer politischen Ästhetik des Jazz‹ verstanden werden.

Jedes der 18 Kapitel beginnt mit einer ›Story‹, die im Idealfall den Leser unmittelbar in die politisch-ästhetischen Auseinandersetzungen hineinzieht und ein typisches Zeitporträt liefert. Immer ist der Lesende dabei herausgefordert, seine eigenen Jazz erfahrungen mit dem Gesagten abzugleichen.

In Zeiten eines anhaltenden kulturellen Rassismus in den Vereinigten Staaten, die sich in weiten Teilen noch immer als eine »White Power Nation« begreifen, scheint eine politische Selbstvergewisserung des Jazz und seines afroamerikanischen »Glutkerns« nötiger denn je. Weltweit gilt Jazz längst unangefochten als »America's Art Form«, als wichtigster Beitrag der USA zum Weltkulturerbe. Heute besteht die größte Provokation des Jazz vielleicht darin, dass er liebgewonnene Gegensätze in Form binärer Oppositionen wie schwarz/weiß, eigen/fremd, innen/außen oder individuell/kollektiv destabilisiert. Als fluide Kunstform kann er so für die persönliche wie öffentliche Identitätsbildung von größter Bedeutung sein.

I.

>Onkel Tom< zeigt Zähne: Wie Louis Armstrong die Welt überraschte

Das achte Weltwunder liegt weder im Orient, noch im Okzident oder am Nordpol. Aber man findet es mitten in New Orleans, im florierenden Bundesstaat Louisiana. Es handelt sich dabei um keinen Tempel zur Gottesverehrung, sondern um ein gewaltiges, modernes Gebäude, das mit Hilfe der Intelligenz von Schwarzen und ihrem Kapital gebaut wurde. Der Name dieses pompösen und prunkvollen Gebäudes lautet Pythian Temple of New Orleans, La.¹

Was der Schriftsteller Green Polonius Hamilton hier 1911 bejubelte, war ein zwei Jahre zuvor im Storyville-Distrikt errichtetes Hochhaus, das von der afroamerikanischen Presse im ganzen Land als Symbol neuer Größe der ›Negro Race‹ gefeiert wurde. Es verkörperte mit seiner gigantischen Erscheinung die Macht und den Stolz der Afroamerikaner angesichts all der wachsenden Feindseligkeiten während der Post-Reconstruction-Ära mit ihrer ›Jim-Crow‹-Ideologie.

›Jim Crow‹ stand für ein engmaschiges Regelwerk aus staatlichen und lokalen Gesetzen, das Schwarze von der weißen Gesellschaft distanzieren und entrennen sollte. In ihrem Auftreten, ihren Äußerungen und Umgangsformen mussten Menschen der afrikanischen Diaspora Weißen gegenüber in den USA öffentlich ihre Unterlegenheit demonstrieren. Es entwickelte sich eine ›racial etiquette‹, die keinerlei ›anmaßende Haltung‹ zuließ. Doch repräsentierte ein solches beeindruckendes Gebäude nicht eine einzige in Stein gemeißelte Respektlosigkeit?

Der ursprünglich in die Sklaverei hineingeborene Smith Wendell Green hatte es als Lebensmittelhändler, Versicherungsmakler und Verleger zu Beginn des 20. Jahrhunderts tatsächlich geschafft, als Self-Made-Millionär 1908 zum Vorsitzenden der

Colored Knights of the Pythias of Louisiana gewählt zu werden. Unverzüglich machte er sich an die Verwirklichung seiner Mission, mit dem Pythian Temple eine Institution ins Leben zu rufen, die sich um afroamerikanische Unterhaltung, Kunst, Bildung und soziale Aktivitäten verdient machen sollte. Mit seinen zahlreichen Büros, Versammlungsräumen und eigenem Theater war der Tempel allen sozialen und politischen Widrigkeiten zum Trotz der physische Beweis schwarzen Erfolgs.

Schnell wurde das Haus zum Treffpunkt der Black Community von New Orleans. Hier machte nicht nur der renommierte afroamerikanische Pädagoge und Bürgerrechtler Booker T. Washington auf seinen Lesereisen durch den Süden Station, auch der lokale Saxophonstar Sidney Bechet gastierte regelmäßig im Dachgartenrestaurant.

Im Jahr seiner Eröffnung besuchte ein Wohltätigkeitsverein aus der Nachbarschaft namens The Tramps das Pythian-Theater. Es war eine von zahlreichen Selbstorganisationen in New Orleans, die sich durch Musikveranstaltungen und Tanzabende finanzierte und gegen geringe Mitgliedsbeiträge Schwarze im Falle von Arbeitslosigkeit und Krankheit unterstützte. Jedes Stadtviertel besaß seinen eigenen Verein oder Club, der nicht selten auch für allfällige Begräbniskosten aufkam.

Die Tramps trafen sich an einem Samstagabend im Herbst 1909, um eine Vaudeville-Show der schwarzen Theatertruppe Smart Set zu besuchen. Die Musikkomödie spielte in einem afrikanischen Zulu-Dorf, und die mächtigen, schwarz geschminkten Zulu-Krieger mit ihren Baströcken und Speeren sollten einen nachhaltigen Eindruck auf John L. Metoyer ausüben. Vor allem eine Songzeile, die von der Proklamation eines neuen Zulu-Königs handelte, hatte es ihm angetan: »There never was and there never will be another king like me.«²

Nach der Vorstellung kehrten die Tramps in ihren Versammlungsraum in der Perdido Street zurück, und Metoyer taufte – noch ganz im Bann des Theaterzaubers – unterstützt von etwa 50 Gleichgesinnten die Organisation in The Zulus um. Schon

Urheberrechtlich
geschützte
Abbildung auf dieser
Seite steht für
die Online-Vorschau
nicht zur
Verfügung.

Ein glücklicher, wenn auch umstrittener Regent: Louis Armstrong als »Zulu-King«.

seit 1901 waren die Vereinsmitglieder beim alljährlichen Mardi-Gras-Karneval mitmarschiert, doch erst beim Festumzug von 1910 traten sie als Zulus mit eigenem Wagen in Erscheinung. Auf ihm thronte mit William Story der erste »King of the Zulus« – mit blecherner Krone aus einer Schmalzdose und einer Bananenstaude als Zepter. Begleitet wurde seine Hoheit von vier Herzö-

gen und schwarz geschminkten Tänzern, die sich in Bastkostüme und Tierfelle gehüllt hatten. Da sich der dann 1916 offiziell ins Leben gerufene Zulu Social Aid and Pleasure Club den teuren Modeschmuck nicht leisten konnte, den die anderen Karnevalorganisationen (*krewes*) bei den Paraden in die Menschenmenge warfen, wichen man auf relativ billige Kokosnüsse vom French Market aus, die aber schon bald aufwändig bemalt und zu begehrten Sammelobjekten wurden.

Nicht nur in der Erinnerung von Sidney Bechet war es damals der größte Traum eines jeden schwarzen Jungen in New Orleans, eines Tages als »King Zulu« während des Mardi Gras durch die Straßen zu paradieren. In den ersten drei Dekaden sollte sich auch niemand in der Black Community an dem karikaturhaften Bild stören, das die Zulus in der Öffentlichkeit von Schwarzen vermittelten. Doch als 1949 der berühmteste Sohn der Stadt, der Jazztrompeter Louis Armstrong, zum »King of the Zulus« gewählt wurde, war die Aufregung plötzlich groß.

Des Königs neue Krone

Zwar hatte der am 4. August 1901 in New Orleans geborene »Sat-chmo«, wie man ihn zuerst in England in Abwandlung seines Spitznamens »Satchel Mouth« (ein Mund wie ein *satchel*, ›Schulranzen‹) liebe- und respektvoll nannte, den Jazz nicht erfunden, doch seit den 1920er Jahren, als diese Musik zu ihrer ersten Blüte fand, avancierte er mit seinem unnachahmlichen Bühnen-talent zu ihrem wichtigsten Botschafter. Glänzender Instrumen-talist, expressiver Sänger, Scat-Virtuose, Schauspieler, Komiker, Schriftsteller: Louis Armstrong entwickelte sich spätestens seit den 1950er Jahren zu einem der wichtigsten Exportartikel der USA. Nicht nur in den Augen des US-Außenministeriums sym-bolierte er geradezu beispielhaft, wie der Jazz als eine amerika-nische Kulturleistung mit seiner Gruppendynamik und Bereit-schaft zur kollektiven Improvisation zugleich für das westliche

Ideal von Demokratie stehen konnte. Als weltweit berühmtester und erfolgreichster schwarzer Musiker sollte »Pops« – so seine hochachtungsvolle Titulierung im Kollegenkreis – nicht zuletzt bezeugen, dass es mit der sozialen und politischen Gleichstellung der Afroamerikaner in den Vereinigten Staaten unaufhaltbar voranging.

Schon der Komponist und Trompeter W. C. Handy, den man etwas überspitzt als ›Gründungsvater des Blues‹ bezeichnen könnte, sah in Armstrong eine unbekümmerte Herausforderung verkörpert, mit der er freimütig seine schwarze Männlichkeit in der von Weißen dominierten Kultur Amerikas zur Schau stellte. Als er Armstrong 1926 zum ersten Mal im Vendome Theater erlebte – im Herzen von Chicagos sogenanntem *black belt* gelegen –, hörte Handy eine »schwarze Erhabenheit«, ein beinahe herausforderndes Selbstwertgefühl in Armstrongs Trompetenton und seinem Gesang mitschwingen: »In dieser Stimme lebte der ›pride of race‹, den das schwarze Publikum so schätzte.³

Hatte er mit seinen Hot Five und den Hot Seven Jazzgeschichte geschrieben und die Ursprünge des New-Orleans-Jazz in den 1930er und 1940er Jahren ständig revitalisiert, die Swing-Ära mit seiner Bigband unermüdlich befeuert, so löste Armstrong sein international überaus erfolgreiches Orchestra im August 1947 auf, um mit einer kleineren Combo, seinen sechsköpfigen All Stars, das traditionelle Spielideal des Jazz weiter zu pflegen. Während der 1930er und 1940er Jahre galt Armstrong als unumstrittener »hero to his race«, wie es Ricky Riccardi, Direktor des Louis Armstrong House Museum ausdrückt.⁴

Mittlerweile hatte sich in New Yorker Clubs eine neue Stilrichtung namens Bebop als eine Art Gegenbewegung zur fortschreitenden Kommerzialisierung des Swing entwickelt. In kleinen Gruppen eröffneten sich dem einzelnen Musiker ganz neue, weite Räume für die Improvisation – im Gegensatz zur erstarrten Routine in den engen Arrangements der Bigbands. Individueller Ausdruck wurde jetzt großgeschrieben. Dazu kamen komplexe Neuerfindungen: Aus schon vorhandenen Stücken wur-

den neue Melodien kreiert, zumeist rasende Kürzel. In dieser Reharmonisierung traten ungebräuchliche Akkorde an die Stelle der vertrauten Harmonien. Bebop betonte die spontane musikalische Interaktion von Musiker-Individuen und transformierte die Unterhaltungsmusik Jazz endgültig in eine Kunstmusik. Von schwarzen Musikern erfunden, war Bebop mit seinen komplizierten Strukturen zugleich ein Beleg für die von Weißen kaum mehr zu imitierende afroamerikanische Kreativität.

In just dieser Situation erschien Louis Armstrong am 21. Februar 1949 als erster Jazzmusiker überhaupt auf dem Titelblatt des *Time Magazine*. Für die Cover-Story hatte die renommierte Zeitschrift Satchmo ein paar Wochen lang begleitet, als ihn die Nachricht erreichte, für die anstehende Mardi-Gras-Parade zum »King of the Zulus« gewählt worden zu sein: für die Reporter ein gefundenes Fressen. Gleich im ersten Abschnitt der Story erklärt Armstrong enthusiastisch: »Davon habe ich mein Leben lang geträumt. Und ich will verdammt sein, wenn es nicht gerade so aussieht, als würde ich wirklich der König der Zulu-Parade werden. Nach dieser Sache bin ich gern bereit zu sterben.«⁵

Wie er drei Jahre später in einem Brief an eine Betty Jane Holder gestand, hatte er sich schon als kleiner Junge in die Figur hineinphantasiert, als er den Umzug durch die Straßen verfolgte. »Ich bin in der ganzen Welt herumgereist. Doch kein Ort, den ich je besucht habe, konnte den Gedanken in meinem Kopf verdrängen, dass ich selbst irgendwann der ›King of the Zulus‹ sein würde.«⁶

Einen Hymnus auf die Regentschaft hatte er bereits 1925 mit dem strahlenden Blech seines Kornetts in der von Lil Armstrong geschriebenen Vaudeville-Nummer »King of the Zulus« geliefert. Die Neuaufnahme des Stücks von 1957 mit seinen All Stars präsentierte dann einen Armstrong, der in seiner rezitierten Einleitung noch einmal voller Genugtuung auf seine Wahl zum »König« im Jahr 1949 zurückblickt.

Pops' Plantagen-Freundlichkeit?

Junge Schwarze, wie die Bebopper von der Ostküste, beäugten die Zulu-Tradition in New Orleans mittlerweile kritisch, wo Afroamerikaner als unkultivierte Barbaren dargestellt würden, schwarz geschminkt im Stile einer längst verpönten »Blackfacing«-Tradition.

Auch dem *Time Magazine* war diese Skepsis nicht verborgen geblieben und so notierten die Reporter in ihrem großen Armstrong-Feature pflichtschuldig: »Schwarze Intellektuelle sehen in den Zulus und ihren Praktiken beleidigende Überbleibsel aus der Minstrel Show, der Zeit des ›Sambo-type Negro‹. Nicht ohne eine gewisse Süffisanz schob das Magazin nach: »Für Armstrong wirkt diese Empfindlichkeit absurd, und niemand, der den unbekümmerten nichtintellektuellen Louis kennt, wird an seiner Aufrichtigkeit zweifeln.«⁷

Der Zulu Social Aid and Pleasure Club sollte sich in der Folgezeit immer wieder empört gegen den Vorwurf verwahren, das schwarze Make-up des King und seines Gefolges sei eine Form von »Blackface«. Vielmehr greife man damit auf eine Tradition im Süden der USA zurück, wo es schwarzen Sklaven verboten war, Masken zu tragen: Allein schwarzes Make-up sei ihnen erlaubt gewesen. Man habe sich nie und wolle sich auch nie am »Blackfacing« beteiligen, da auf diese Weise Afroamerikaner zu lächerlichen Trotteln degradiert würden. Doch als die Emancipationsanstrengungen des Civil Rights Movement erstarkten, meldete sich 1964 die Zeitung *Louisiana Weekly*, die vor allem in der Black Community kursierte:

Wir, die Schwarzen von New Orleans, sind mittendrin in einem Kampf für unsere Rechte und für die Anerkennung unserer Menschenwürde, auf der diese Rechte basieren. Deshalb ärgern wir uns über die Zulu-Parade und lehnen sie ab. Dabei werden Schwarze von weißen Geschäftsleuten dafür bezahlt, durch die Stadt zu streifen, sich zu betrinken, sich

wie unzivilisierte Wilde zu verkleiden und wie Affen mit Koksäpfchen zu werfen. Diese Karikatur repräsentiert uns nicht. Es handelt sich vielmehr um ein verzerrtes Bild, das sich gegen uns richtet. Deshalb rufen wir alle Bürger von New Orleans dazu auf, die Zulu-Parade zu boykottieren. Wenn wir Respekt von anderen verlangen, müssen wir ihn zunächst uns selbst gegenüber fordern.⁸

Schon in der Armstrong-Titelstory von 1949 konnte sich auch *Time* einen Seitenhieb auf die fast sprichwörtliche »Plantagen-Freundlichkeit« von Satchmo nicht verkneifen, die er laut seinem Manager »Mister Glaser« an den Tag lege. Der Tenor war klar: Armstrong sei zwar ein großer Künstler, aber nur weil er sich in altmodischer Manier an weiße Bedürfnisse anzupassen verstehe. Sein Instrumentalkollege, der Bebop-Trompeter Dizzy Gillespie, wurde wenige Monate später in einem *Down Beat*-Interview vom 1. Juli 1949 deutlicher: Louis verkörpere inzwischen einen »Plantagen-Charakter, den viele von uns jungen Leuten ihm übelnehmen«.⁹ Die von Armstrong bejubelte Proklamation zum »King of the Zulus« führte jedenfalls dazu, dass er zum ersten Mal eine breit gestreute negative Berichterstattung in der schwarzen Presse erhielt. Hinzu kam, dass viele Afroamerikaner mittlerweile von dem altmodischen Trompete-Posaune-Klarinette-Sound der Louis Armstrong All Stars geangewöhnt waren.

Und Gillespie ließ nicht locker: 1952 veröffentlichte er mit »Pop's Confessin'« eine bitterböse Parodie, in der er den raspelig-beißenden und zugleich breit grinsenden Sprechgesang Armstrongs parodierte und dessen typische High-Note-Phrasen auf der Trompete als klischeehafte Manierismen entlarvte.

Der Kritisierte ließ sich jedoch nicht lumpen und legte zwei Jahre später mit einer Verfremdung seines »Whiffenpoof Songs« nach, in der er den weitverbreiteten Drogenkonsum in der Bebop-Szene aufs Korn nahm:

All the boppers were assembled
And when they really high
They constitute a weird personel.¹⁰

Dass Armstrong mit den Modernisten des Bebop und ihrer afro-amerikanisch gefärbten »Bewusstseinsrevolution« auf Kriegsfuß stand, hatte er bereits mehrfach unter Beweis gestellt:

Sie wollen alle anderen niedermachen, weil sie voller Bosheit sind, sie wollen sich einfach nur wichtigmachen ... Dann spielen sie all diese verrückten Akkorde, die überhaupt nichts bedeuten. Erst werden die Leute neugierig, weil es ja was Neues ist, aber dann werden sie dem allen überdrüssig, weil es eben nicht gut ist und weil es keine Melodie gibt, an die man sich erinnern kann, und keinen Beat, auf den man tanzen kann.¹¹

Doch über solche innermusikalischen, stilistischen Differenzen hinaus, bot Armstrong 1952 mit einer Decca-Veröffentlichung erneut eine Angriffsfläche für alle Verfechter von Political Correctness.

Onkel-Tom-Typ wider Willen

Die Neuaufnahme seines nun von Gordon Jenkins arrangierten Lieblingssongs »When it's Sleepy Time Down South« vom November 1951 brachte nicht allein die schwarze Presse auf die Barrikaden. Das von den beiden Louisiana-Kreolen Louis und Otis René 1931 geschriebene Lied beschwore die Wonnen des Landebens in den Südstaaten. Als die Autoren Armstrong den Song erstmals vortrugen, reagierte der enthusiastisch: »Das ist mein Lied, gebt mir eine Kopie, und ich werde es jeden Abend im Cotton Club singen.«¹² Es geht darin um die ›Great Migration‹, jene große Wanderbewegung von nahezu sechs Millionen Afroamerikanern, die seit den 1920er Jahren aus dem Süden in die pro-