

Wolfram Knauer
Black and Blue



Wolfram Knauer

Black and Blue

**Louis Armstrong –
Sein Leben und seine Musik**

Mit 11 Abbildungen

RECLAM 

Eine Liste mit Links zu den im Buch besprochenen Aufnahmen
und Filmausschnitten sowie weitere Informationen finden Sie unter:
www.reclam.de/black_and_blue

2021 Philipp Reclam jun. Verlag GmbH,
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen
Umschlagabbildung: Tom Hanley / Alamy Stock Photo
Druck und buchbinderische Verarbeitung: GGP Media GmbH,
Karl-Marx-Straße 24, 07381 Pößneck
Printed in Germany 2021
RECLAM ist eine eingetragene Marke
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart
ISBN 978-3-15-011323-3

Auch als E-Book erhältlich

www.reclam.de



Inhalt

Louis Armstrong 7

Kapitel 1: »Basin Street Blues«

Kindheit und Jugend in New Orleans (1901–1922) 13

Kapitel 2: »Chicago Breakdown«

Goin' to Chicago, King Oliver (1923–1925) 35

Kapitel 3: »Cake Walkin' Babies from Home«

Fletcher Henderson, Clarence Williams und Bessie Smith 61

Kapitel 4: »Struttin' With Some Barbecue«

Hot Five & Hot Seven (1926–1929) 80

Kapitel 5: »Swing That Music«

Starstatus in der Swingära (1930–1946) 105

Kapitel 6: »I Love Jazz!«

Die ersten All Stars: Wider den modernen Jazz (1947–1958) 143

Kapitel 7: »High Society«

Swinging Mainstream (1949–1962) 160

Kapitel 8: »Cultural Exchange«

Satchmo in Europa und der Welt 169

Kapitel 9: »It's a Wonderful World«

Armstrong als Schlagerstar (1964–1971) 185

Kapitel 10: »When It's Sleepy Time Down South«

Der private Armstrong: Der Nachbar als Star (1943–1971) 196

Kapitel 11: »I Hope Gabriel Likes My Music«

Satchmo, the Great: Vorbild, Einfluss, Maßstab (1923 bis heute) 202

Anmerkungen 213

Literaturhinweise 220

Verweise auf wichtige Aufnahmen 226

Playlist 227

Über den Autor 251

Dank 252

Register 253

Louis Armstrong

Louis Armstrong war der vielleicht erste Star, und er ist bis heute ein Markenzeichen des Jazz. Viele der von ihm gespielten Stücke gingen ins Standardrepertoire des Jazz ein, wurden – bis in die Gegenwart – gecovered oder gesampelt. Sein Name ist selbst Uneingeweihten bekannt, Menschen, die noch nie ein Jazzkonzert besucht haben und den Sänger von ›Hello Dolly‹ und ›What a Wonderful World‹ in seinen frühen, so einflussreichen Aufnahmen der Hot Five und Hot Seven nicht erkennen würden.

Louis Armstrong ist Legende und Mythos, und er selbst hat an beidem kräftig mitgestrickt. Die Legende beginnt schon mit seinem Geburtsdatum. Sein ganzes Leben lang feierte »Satchmo«, wie er von seiner Fangemeinde liebevoll genannt wurde, seinen Geburtstag am 4. Juli, dem amerikanischen Unabhängigkeitstag. Das Jahr seiner Geburt gab er stets als 1900 an – fürwahr ein amerikanischer Mythos, so alt wie das Jahrhundert, das durch seine Musik geprägt werden sollte. Zweifel an seinem Geburtsjahr wurden Anfang der 1980er Jahre laut, als der Jazzhistoriker und Armstrong-Biograph James Lincoln Collier die Hypothese aufstellte, der Trompeter sei in Wahrheit zwei Jahre zuvor, am 4. Juli 1898 geboren.¹ Mit Hilfe des in New Orleans lebenden Regionalhistorikers Tad Jones deckte der Journalist Gary Giddins in seiner Armstrong-Biographie 1988 dann das tatsächliche Datum, den 4. August 1901, auf, das seither als das wahrscheinlich korrekte gehandelt wird,² und belegt, dass Armstrong sich irgendwann um 1918 ein Jahr *älter* machte, als er wirklich war. An den Legenden arbeitete Armstrong selbst fleißig mit, etwa in zwei von ihm verfassten Autobiographien oder in zahlreichen autobiographischen Skizzen, die er an Freunde und Journalisten schickte, und von denen sich einige im Louis Armstrong Archive in Queens, New York, einsehen lassen.

Wenn auch nicht genauso alt wie das Jahrhundert, so bleibt Armstrong doch gewissermaßen so alt wie der Jazz. Dieses Buch erzählt die Geschichte von Louis Armstrong, der als Trompeter die Entwicklung des Jazz prägte, der als Sänger eine neue Klangfarbe in die Musikgeschichte des 20. Jahrhunderts brachte und der als Entertainer zu einem der beliebtesten Künstler Amerikas wurde. Es erzählt zugleich

die Geschichte seiner Musik, die Menschen bewegte, die Musiker auswendig kannten, die bis heute im kollektiven kulturellen Gedächtnis der Welt weiterlebt und in ihrer Balance von Virtuosität, *swing* und Energie nach wie vor ein Lächeln auf das Gesicht all jener zaubert, die sie zum ersten oder zum wiederholten Male hören.

Eine erste, erheblich kürzere Fassung dieses Buches erschien 2010. Seither haben weitreichende politische Entwicklungen in den Vereinigten Staaten auch den Blick auf die Kultur des Landes beeinflusst: der erste schwarze Präsident, der zwischenzeitliche Siegeszug eines rigiden Populismus, Polizeigewalt und terroristische Attentate auf Schwarze und eine breite Bewegung, die sich dem strukturellen Rassismus in System und Gesellschaft entgegenstellt. Die Bewegung *Black Lives Matter* bestimmte einen Großteil des Diskurses der Trump-Ära, und sie ließ die Welt mit Erstaunen auf ein Land blicken, das in vielem so fortschrittlich ist, dem es aber bislang nie gelungen war, die eigene Erbsünde – den Mord an der indigenen Bevölkerung, die Sklaverei, den rassistischen Hass – in der breiten Gesellschaft aufzuarbeiten.

Dabei bietet die Geschichte der schwarzen Musik so viele Beispiele dafür, wie Kultur Brücken bauen und versöhnen kann. Die afroamerikanische Musik hat das 20. Jahrhundert wohl stärker geprägt als irgendein anderes kulturelles Phänomen. Louis Armstrong wurde als einer ihrer Stars dementsprechend von allen Seiten beäugt, mal hoffnungsvoll, mal skeptisch, mal zustimmend, mal ablehnend. Lange Zeit wurde ihm vorgeworfen, sich dem weißen Publikum anzubiedern, ein »Onkel Tom« zu sein und bei allem Erfolg die Ziele seiner eigenen Community aus den Augen verloren zu haben. In den letzten Jahren hat sich diese Einschätzung allerdings geradezu umgekehrt. Nun wird Armstrong als politisch bewusster Künstler gefeiert, der seinen afroamerikanischen Erfahrungsschatz einzusetzen verstand, um sowohl sein schwarzes wie auch sein weißes Publikum zu erreichen. In dieser Lesart scheint in seinem breiten Grinsen, in den mit übertriebenem Lachen gespickten Ansagen ein wohl gesetztes *double entendre* durch – jene Mehrdeutigkeit, die afroamerikanische Sprache seit der Sklaverei nutzte, damit schwarze Amerikaner sich untereinander verständigen konnten, ohne dass die Weißen auch nur den Anflug einer Ahnung hatten, worum es wirklich ging. Die vorgebliche



Louis Armstrong spielt sich selbst im Film *New Orleans*, 1947.
(Fotoarchiv, Jazzinstitut Darmstadt)

»Unterwerfung« unter einen weißen Manager ist in dieser Lesart ein geschickter Schachzug, mit dem sich auf die Realität der gesellschaftlichen Verhältnisse reagieren lässt, weil dieser innerhalb des von Weißen beherrschten Musikbusiness effektiver arbeiten konnte, als ein schwarzer Agent dies je hätte tun können. Somit werden Armstrong fast schon subversive kulturelle Strategien zugeschrieben, mit denen er fast unmerklich gesellschaftliche Perspektiven verändern konnte.

Es ist also eine bewusste Entscheidung, dieser erheblich überarbeiteten neuen Auflage meiner Armstrong-Biographie den Titel »Black and Blue« zu geben und es damit nach einer frühen Aufnahme des Stücks von Fats Waller zu benennen, mit der Armstrong der politischen Forderung von Gleichberechtigung und gleicher menschlicher Würde Ausdruck verlieh. Denn bei aller Fröhlichkeit war seine Musik immer auch ein gesellschaftliches Statement. Die Tatsache allein, dass er, der Junge aus dem Armenviertel von New Orleans, zum Kulturbotschafter seines Landes werden konnte, zeigt die Wirksamkeit der Strategien, die Armstrong anwandte, um die Welt ein Stück besser zu machen.

Egal wie man ihn sieht, Louis Armstrong steht auf einem Sockel, nicht nur für Jazzfans. In New Orleans gibt es eine überlebensgroße Statue des Trompeters, und die Verehrung, die man bei seinen Fans genauso spürt wie etwa in der Dauerausstellung des *Louis Armstrong House Museum* oder in vielen Veröffentlichungen über ihn, trägt Züge einer Heldenverehrung. Dabei taugt Armstrong paradoxerweise gerade deshalb zum heldenhaften Vorbild, weil er nie ein Held sein wollte, weil er sich selbst auch nie so verstand. Es war seine Authentizität, die Menschen zu Lebzeiten anzog und bis heute fasziniert. Eine Authentizität, die sich durch seine Stimme genauso mitteilt wie durch sein Trompetenspiel, durch seine Worte genauso wie durch seine Gesten.

Good Ole Satchmo, der gute alte Satchmo: Selbst in den Denkmälern für ihn aber, ob sie nun aus Bronze sind oder Vinyl oder Papier, wirken die Strategien weiter, mit denen Armstrong die Welt verändern wollte. Er schuf seine Kunst aus dem Wissen seiner Community heraus, und er schuf sie mit dem Bewusstsein, für diese zu sprechen. Er schuf sie aber auch in Kenntnis der Musikindustrie des 20. Jahrhunderts, für die Verkäuflichkeit und Verkaufszahlen an erster Stelle standen. Es war Louis Armstrong, der viele weiße amerikanische Hörer und bald seine Fans auf der ganzen Welt erstmals mit dem Vokabular des schwarzen Amerika vertraut machte. Seine Popularität sorgte für einen Wandel der Klangideale in der Musik, für neue Performancepraktiken, für ein geändertes Bewusstsein dessen, was *Showmanship* bedeutet. Sein Gesang beeinflusste die großen Sängerinnen und Sänger von Bing Crosby über Ella Fitzgerald und Billie

Holiday bis Frank Sinatra. Seine improvisatorischen Fähigkeiten machten aus der Ensemblekunst Jazz eine Musik, in der das Solo im Mittelpunkt stand. Seine Bühnenpräsenz hatte Einfluss auf Chuck Berry im Rock oder Michael Jackson in der Popmusik. Seine Fähigkeit, jedem Stück Musik mit seiner Stimme oder seinem Instrument den eigenen Stempel aufzudrücken, ermöglichte ihm größte stilistische Offenheit bei der Repertoirewahl. Und sie ist ein Beispiel für die Produktivität des Jazz – eine Kunst, in der es eben nie um Allgemeingültigkeit geht, sondern immer nur darum, was just in *diesem* Moment, in *dieser* klanglichen Umgebung, mit *diesen* Musikerkollegen und vor *diesem* Publikum wahr ist. In der Musik könne man nicht posieren, sagte Armstrong einmal, man könne sich nicht verstellen. Deshalb mag man vielleicht das hehre Heldendenkmal Armstrong hinterfragen, wie man dieser Tage Denkmälern ganz allgemein reservierter gegenübersteht. Es zu stürzen aber ist unmöglich, denn es entsteht jedes Mal neu vor uns, wenn wir bewusst in seine Musik hineinhören.

Nur wenige andere Jazzmusiker haben einen ähnlichen Status erreicht: Duke Ellington vielleicht, Charlie Parker, Miles Davis und John Coltrane – aber das war es dann auch schon. Armstrongs Kunst hat, wenn überhaupt, ein wenig darunter gelitten, dass insbesondere die All-Star-Besetzungen, mit denen er ab Mitte der 1940er Jahre meist auftrat, ihn als Musterbeispiel eines angejahrten und etwas post-authentischen Dixieland abstempelten und dass viele Jazzfreunde, die moderneren Stilen zugetan waren, ihn daher vielleicht noch als Relikt alter Zeiten und als Jazzlegende akzeptierten, die Kreativität aber nicht mehr würdigen konnten oder wollten, die er bis an sein Lebensende in seine Musik legen konnte. Er selbst hatte mit dem Aufkommen des Bebop seine Probleme, die neueren Entwicklungen des Jazz in einer Linie mit dem zu sehen, was ihm die ewigen Werte des Jazz waren: *swing*, Melodik, eine harmonische Komplexität, die dennoch immer noch in direkter Beziehung zu den harmonischen Wurzeln der interpretierten Stücke stand, Sanglichkeit, Tanzbarkeit, Lebensfreude. Vielleicht war seine Entscheidung, mit den All Stars zurück zu seinen eigenen stilistischen Wurzeln zu gehen, auch eine ganz bewusste. Die Entwicklung zu Swing und Bigband-Jazz hatte er in den 1930er Jahren ja noch mitgemacht, aber der Umbruch

der 1940er – da hieß es Paroli bieten, die eigenen ästhetischen Wertvorstellungen nicht nur in Interviews hochzuhalten, sondern in seiner Musik eine Alternative hören zu lassen.

Aber davon später. Armstrongs Geschichte beginnt in New Orleans, der Geburtsstadt des Jazz, und Armstrongs Biographie ist eng mit dieser Stadt im Mississippi-Delta verbunden, auch wenn er mit dreiundzwanzig Jahren aus ihr wegzog und bis an sein Lebensende anderswo leben sollte, erst in Chicago, dann in New York.

Kapitel 1

»Basin Street Blues«

Kindheit und Jugend in New Orleans (1901–1922)

New Orleans

New Orleans um die Jahrhundertwende war eine musikalische Stadt. Man muss sich die akustischen Verhältnisse des French Quarter, jener spanisch und französisch geprägten Altstadt der Mississippi-Metropole, vor Augen halten, um zu verstehen, was mit dem Schmelztiegel der Kulturen gemeint ist, von dem auch in Jazzbüchern immer wieder die Rede ist. Subtropisches Klima, Häuser mit kühlenden Innenhöfen, eine enorm gut tragende Akustik und eine bunte ethnische Vielfalt der Bewohner. New Orleans war eine Stadt der Sinnesfreude. Und das Rotlichtviertel Storyville, in dem etliche Musiker Arbeit fanden, gehörte mit zu den bekanntesten Sündenmeilen der Welt. Noch heute kann man im French Quarter Klänge über ganze Häuserblocks hinweg hören, Gesang, Trommeln, die Calliope, also die Dampforgel der Mississippi-Dampfer, Straßenmusiker oder einfach nur den Straßenlärm – all dies vermischt zu einem Klangbrei, in dem das Schlagwort des Melting Pot, also des kulturellen Schmelztiegels, akustisch erfahrbar wird.

Der Staat Louisiana war 1682 vom Entdecker Robert Cavalier de La Salle zu französischem Gebiet erklärt worden. Die Stadt New Orleans wurde 1717 als Nouvelle-Orléans vom Schotten John Law gegründet, der der französischen Regierung eng verbunden war. Lange Jahre war Louisiana und seine Hafenstadt New Orleans für Frankreich das, was später Australien für die Briten war: eine Strafkolonie, in die die französische Gerichtsbarkeit Verbrecher und unliebsame Gesellen expatrierte. Die Einwohner der Stadt allerdings rebellierten gegen den Zustrom von »Deserteuren, Schmugglern und anderen zwielichtigen Gestalten«. Agenten zogen durch Europa und überredeten Franzosen und vor allem auch Deutsche zur Übersiedlung auf den neuen Kontinent. Im 18. Jahrhundert kamen so fast 10 000 Deutsche nach New Orleans. Die Bevölkerung der Stadt am Mississippi-Delta setzte sich

also zusammen aus ernsthaften Siedlern, ausgemusterten französischen Soldaten, amerikanischen Ureinwohnern, früheren Insassen französischer Anstalten und Gefängnisse sowie Prostituierten, die 1721 aus Paris zur Strafe nach New Orleans verschifft worden waren. Die Bevölkerung nahm ständig zu; zu den schon erwähnten Einwanderern kamen auch afrikanische Sklaven – damals noch meist Afrikaner der ersten Generation. Im Verlauf des Siebenjährigen Krieges fiel Louisiana an Spanien – was die Einwohner von New Orleans allerdings erst zwanzig Monate später erfuhren. 1788 wurden große Teile der Stadt bei einem Feuer vernichtet; der Wiederaufbau führte zu dem noch heute erhaltenen Stadtbild mit vielen spanisch beeinflussten Architekturteilen. Im Jahr 1800 gab Spanien Louisiana wieder an Frankreich zurück. Napoleon Bonaparte, der öffentlich bekannt gab, er werde nie wieder von diesem Landstrich in Amerika lassen, verkaufte den Staat schon drei Jahre später für 60 Millionen Francs an Thomas Jefferson, den Präsidenten der Vereinigten Staaten. Neue Einwanderer aus Frankreich, Deutschland, Spanien, Italien, Irland und anderswo brachten ihre eigene Kultur mit und pflegten deren Traditionen auch in New Orleans. Diese kulturelle Vielfalt ist ursprünglich gemeint, wenn man von New Orleans als dem Schmelztiegel spricht, aus dem später der Jazz entstand. Die Stadt besaß das erste feste Opernhaus der Vereinigten Staaten und war im 19. Jahrhundert bekannt für die besten und modernsten Opernaufführungen Amerikas, vergleichbar mit dem Programm der großen europäischen Häuser. Beauftragte der Oper reisten regelmäßig nach Paris, um Musiker zu engagieren, Sänger für ein Engagement nach New Orleans zu holen oder neue Opernproduktionen zu akquirieren. All das hatte durchaus direkten Einfluss auf den späteren Jazz, da viele junge Musiker der Stadt ihren Instrumentalunterricht beispielsweise bei französischen Klarinettenisten oder deutschen Klavierlehrern erhielten, Musiklehrern übrigens, die oft – da sie aus dem »gesitteten« Europa stammten – die strengen Regeln der Unterscheidung zwischen Schwarz und Weiß nicht gar so ernst nahmen wie dies in Amerika Usus war.¹

Auch Louis Armstrong, so viel sei schon hier angemerkt, war ein Fan der Oper. In einem Interview mit dem Historiker Richard Meryman erzählte er 1966, wie er in seiner Jugend neben frühen Jazzplat-

ten (der Original Dixieland Jazz Band beispielsweise) Platten von Enrico Caruso, Amelita Galli-Curci und Luisa Tetrazzini hörte² – Platten, die sich nach seinem Tod in seiner Sammlung fanden.³

New Orleans ist eine Hafenstadt und war damit ein Hauptumschlagplatz für die Sklavenschiffe, die von Westafrika aus den Neuen Kontinent anfuhrten. Für das Leben der Sklaven wurden spezielle Regeln aufgestellt, die von den französischen Kolonialherren in Louisiana als *Code Noir* (*Black Codes*) seit 1724 festgeschrieben waren und auf einem Edikt basierten, das Louis XIV. bereits 1685 erlassen hatte, um das Leben und den Handel mit Sklaven zu reglementieren. So durften die Sklaven beispielsweise keine Religion außer der römisch-katholischen ausüben, sie durften keine Waffen und nicht einmal einen größeren Stock tragen, sie durften sich nicht ohne Anwesenheit mindestens eines Weißen versammeln. Diese Gesetze sollten zuvor erst das Verhältnis zwischen weißen Herren und schwarzen Sklaven klären und jegliches Verlangen der Schwarzen nach Freiheit unterbinden. Sie verboten darüber hinaus Mischehen, was allerdings nicht verhinderte, dass es sehr bald Kinder aus gemischten Verhältnissen gab. Für diese wurde vor allem von den Schwarzen der Begriff »Creole« benutzt, der zuvor von den Weißen nur für Kinder aus französisch-spanischen Mischehen verwandt worden war. Die Verwirrung hält bis heute an: In Louisiana stand die Bezeichnung lange Zeit für jeden, der im französisch kolonialisierten Louisiana geboren war, bevor es Teil der Vereinigten Staaten wurde. Meist wurde das Wort allerdings zur Bezeichnung von Kindern mit einem weißen und einem schwarzen Elternteil gebraucht – mit französischem oder spanischem Background. Von der Wortherkunft her stammt *creole* übrigens vom portugiesischen *crioulo* oder dem spanischen *criollo*, die beide einen Schwarzen (Sklaven) bezeichnen, der in seines Herrn (und oft Vaters) Haus geboren wurde.

Vor allem die freien Schwarzen in New Orleans nannten sich selbst »*créoles de couleur*«. 1861 lebten in 13 000 schwarze Sklaven in der Stadt und immerhin 11 000 freie »*gens de couleur*« oder »*Persons of Color*« – die sich übrigens sehr bewusst von den anderen Schwarzen abzusetzen versuchten, auch nachdem sie im *Louisiana Legislative Code* von 1894 als Schwarze klassifiziert und ihnen ihre zuvor zugestandenen Privilegien entzogen wurden. Creole zu sein, bedeu-

tete eine gesellschaftliche Besserstellung, eine Unterscheidung, die von den Creoles auch nach der Emanzipation 1865 eingefordert wurde.⁴ Nach dem Bürgerkrieg waren viele kreolische Musiker Musiklehrer geworden, die den nunmehr freien Schwarzen das Spiel auf europäischen Instrumenten beibrachten. Der Komponist Louis Moreau Gottschalk, der im 19. Jahrhundert erfolgreich Salonpiecen schrieb, war ein weißer kreolischer Musiker. Und auch im frühen Jazz gab es etliche Musiker, die sich ihres kreolischen Backgrounds sehr bewusst waren. Insbesondere bei Musikern mit französischen Namen kann man sich ziemlich sicher sein, kreolische Wurzeln zu finden – Achille und George Baquet oder Armand Piron sind bekannte Beispiele, aber auch Sidney Bechet, Honoré Dutrey und Barney Bigard, die zu verschiedenen Zeiten mit Louis Armstrong spielten. Der Pianist Jelly Roll Morton hieß ursprünglich Ferdinand Joseph La Menthe und hatte ebenfalls kreolische Wurzeln. Und natürlich gab es The Creole Band, in der Armstrongs großer früher Trompetenkonkurrent Freddie Keppard spielte und die 1921 in King Oliver's Creole Jazz Band aufging, mit der Satchmo 1923 seine ersten Plattenaufnahmen machen sollte. Die Creoles lebten meist »downtown«, und die Schwarzen mit vornehmlich afrikanischen Vorfahren (»Black-Blacks«) »back o' town«, in der ärmsten Gegend der Stadt.⁵

All die musikalischen Traditionen der Einwanderer wurden in New Orleans weiter gepflegt: die französische Oper, irische und schottische Volksmusik, das deutsche Liedgut (es gab etliche deutschsprachige Liedertafeln), dazu die spanisch-lateinamerikanische Habanera, mexikanische Mariachi-Bands und viele andere Formen von Musik. Die Schwarzen hatten auf dem Congo Square die einmalige Gelegenheit, ihre eigene Musik und ihre eigenen Tänze unter Polizeiaufsicht zu zelebrieren. Dabei spielten sie auf Pfeifen und Fiedeln, Banjos und Triangeln, Trommeln und Tamburinen. Die freien Schwarzen passten sich bald der weißen Tradition formeller Bälle an, zu denen vor allem europäische Tanz- und Salonmusik gespielt wurde. Bei Bällen für die Weißen konnten freie Schwarze sich in der Regel in einem abgetrennten Teil des Saales aufhalten. In der Oper war der zweite Rang für Schwarze reserviert. So hatten sie Zugang sowohl zu den nach wie vor gepflegten Überresten der afrikanischen Musiktradition auf dem Congo Square als auch zu allen Formen europäi-

scher Musiktradition. Es war also nichts Besonderes, einen Schwarzen auf der Straße Opernmelodien singen zu hören. Natürlich spielten die Marschkapellen eine wichtige Rolle, die im Bürgerkrieg die Truppen angefeuert hatten und deren Instrumente zum Ende des 19. Jahrhunderts oft in Trödeläden billig verschербelt wurden, was vielen Schwarzen ihr erstes Instrument bescherte. Schließlich waren unter den freien Schwarzen eine ganze Reihe ausgebildeter Musiker – zum Teil auch solche, die ihre Ausbildung in Europa erhalten hatten. In den 1830er Jahren gab es gar eine Negro Philharmonic Society mit mehr als hundert Mitgliedern.⁶ All das war Teil des musikalischen Schmelztiegels, aus dem heraus der Jazz entstand.

Der Congo Square übrigens, der lange als Synonym für eine der wenigen kulturellen Freiheiten der Schwarzen in New Orleans galt, wurde um die Jahrhundertwende umbenannt in Beauregard Square. Anfang der 1970er Jahre entstand um ihn herum der Louis Armstrong Park, in dem eine Statue des Trompeters steht. Den ursprünglichen Ort darin nennt die Stadt inzwischen wieder Congo Square.

Geburt und Jugend

Louis Daniel Armstrong wurde am 4. August 1901 in der Jane Alley geboren, einer Art Durchgangsweg zwischen Perdido und Poydras Street nahe dem French Quarter. Seine Mutter wohnte in einem kleinen, heruntergekommenen Holzhaus, das aus einem vielleicht 60 Quadratmeter großen Raum bestand, der durch senkrechte Holzbohlen in so etwas Ähnliches wie »Zimmer« aufgeteilt war. Das Viertel war »back o' town«, eine arme, eher anrühige Gegend der Stadt, in der viele Tagelöhner, Kleinkriminelle und Prostituierte lebten. Ein Jazzenthusiast wollte das Haus 1964 vor dem Abriss bewahren, kaufte es für 50 Dollar und schenkte die baulichen Überreste dem New Orleans Jazz Museum. Dessen Mitarbeiter allerdings schafften es nicht, den Termin der Abbruchfirma einzuhalten und kamen erst zum Abtransport, als die Hütte bereits verbrannt war.⁷

Armstrongs Mutter Mayann war gerade mal fünfzehn Jahre alt, als Louis geboren wurde. Sein Vater William (Willie) Armstrong verließ die Familie kurz nach der Geburt des Sohnes. Zwei Jahre später ka-

men er und Mayann noch einmal zusammen und hatten ein zweites Kind, Armstrongs Schwester Beatrice, die Louis zeitlebens immer »Mama Lucy« nannte. Willie Armstrong fand 1902 einen Job in einer Terpentinfabrik, in der er bis zu seinem Tod 1933 arbeitete. Kurz nach der Geburt von Beatrice ließen sich die Eltern endgültig scheiden.

Mayann hatte Louis in den ersten Jahren seines Lebens in der Obhut seiner Großmutter Josephine gelassen. Die war gläubige Katholikin und sorgte dafür, dass der Junge getauft wurde und regelmäßig in die Kirche und die Sonntagsschule ging. In der Kirche, sagte er später, habe er sein Gesangstalent entwickelt.⁸ Mit fünf Jahren kam er zur Mutter zurück, die ihr Geld als Haushaltshilfe bei weißen Familien verdiente und wahrscheinlich auch als Prostituierte arbeitete. Armstrong selbst erzählte später: »Wenn sie denn anschaffte, dann tat sie es stets im Verborgenen. Jeder, ob Kirchenmann oder Raufbold, behandelte sie mit dem angemessenen Respekt.«⁹

Erste musikalische Eindrücke

Überall war Musik in New Orleans, und Armstrong war schon als Kind davon begeistert. In einem Interview mit Richard Meryman sagte er 1966:

Als ich 4 oder 5 Jahre alt war, trug ich noch Kinderröcke und lebte mit meiner Mutter in der Jane Alley in einem Ort, den man Brick Row nannte – viel Zement, Mietzimmer, ein wenig wie ein Motel. Gleich um die Ecke auf der Perdido Street war die Funky Butt Hall – ein alter Schuppen, heruntergekommen, mit Löchern in den Wänden. An den Samstagabenden konnte meine Mutter uns nie finden, weil wir diese Musik hören wollten. Vor dem Tanz spielte die Band eine halbe Stunde vor dem Saal. Und wir Kinder legten unsere kleinen Tänze hin. Wenn ich jemals Buddy Bolden gehört habe, dann muss es dort gewesen sein.¹⁰

Buddy Bolden ist ein Stück Jazzlegende. Er war schon um die Jahrhundertwende ein in New Orleans gefeierter Kornettist, dem man nachsagte, er könne so laut spielen, dass man ihn noch auf der ande-



So sahen die Häuser in der Jane Alley aus, in der Louis Armstrong geboren wurde. Dieses Foto stammt aus den 1950er Jahren; 1956 wurde der gesamte Block abgerissen. (Fotoarchiv, Jazzinstitut Darmstadt)

ren Seite des Lake Pontchartrain hörte (der allerdings bei New Orleans etwa 38 Kilometer breit ist). Um 1905, also etwa zu der Zeit, von der Armstrong berichtet, war Bolden eine Berühmtheit in seiner Heimatstadt. Er spielte in den Kneipen der Stadt, bei Umzügen, privaten Festen, in Tanzsälen und Parks. Mehr und mehr aber hatte er Anflüge geistiger Umnachtung, und 1907 übernahm der Posaunist Frank Dusen seine Band. Bolden wurde in eine geschlossene Psychiatrie in Jackson, Louisiana, eingewiesen, wo er 1931 starb. Wie der Kornettist Bolden wirklich klang, ist nicht durch Tondokumente überliefert. Zeitgenossen lobten seinen Sound, seinen rhythmischen Drive, die emotionale Kraft seiner Musik, einen gewissen archaischen Ansatz, insbesondere im Vergleich zu den braveren Tanzkapellen der Stadt.¹¹ Bolden hatte viele Musiker beeindruckt, unter ihnen die Kornettisten

Freddie Keppard und Bunk Johnson, die ein wenig älter als Armstrong waren und Boldens Stil sehr bewusst auf ihre eigene musikalische Vorstellung übertrugen. Für Armstrong war das alles später eine Traditionslinie, in der er auch sich sah: »Ich denke immer an diese alten großartigen Cats in New Orleans – Joe (Oliver) und Bunk (Johnson) und (Lorenzo) Tio und Buddy Bolden – und wenn ich meine Musik spiele, dann höre ich sie. Sie haben immer so schön phrasiert, konzentrierten sich immer auf die Melodie«¹². Was Armstrong allerdings aus dieser Tradition machte, wenn er sich später in seinen Hot Five und Hot Seven aus dem Kollektiv des New-Orleans-Ensembles löste, um mit seinem eigenen Solokonzept zu glänzen, das hat neben der Tradition auch etwas Zukunftsweisendes und ist neben Fortführung gewiss auch ein Bruch mit den Traditionen aus New Orleans.

Seine musikalische Karriere allerdings begann Armstrong erst einmal als Sänger. Schon als Junge hatte er Kohlen auf der Straße angepriesen: »Steinkohle, meine Damen, fünf Cents pro Wassereimer.« Die Verkaufsgesänge waren damals so üblich wie es hierzulande die Marktschreier auf dem Hamburger Fischmarkt sind. Man hörte sie überall, wo Straßenhändler ihre Ware feilboten, Fisch, Wassermelonen, Obst, Gemüse, Shrimps, Holz oder eben Kohle. Man nennt diese Gesänge »street cries« oder »street hollers«, und sie werden zusammen mit den Worksongs, den Arbeitsgesängen auf den Plantagen also, und mit den Spirituals der schwarzen Kirchengemeinden als wichtige Vorformen der afroamerikanischen Musik des 20. Jahrhunderts angesehen. Eine gewisse Archaik schwingt in ihnen mit, aber zugleich versuchten die Verkäufer auch etwas von ihrer eigenen Persönlichkeit in diese Ausrufe zu legen, weil sie ja Aufmerksamkeit erregen und die Konkurrenz übertönen sollten. »Stone cole, ladies, five cents a water bucket« also sang Louis Armstrong, seine Hände wie ein Sprachrohr an den Mund gelegt. Es gibt Feldaufnahmen solcher »street cries«, die in Intonation und Ausdruck ihre Verwandtschaft zum Blues deutlich machen.

Für Armstrong waren diese Klänge so vertraut wie die Dampforgel der Mississippi-Schaukelradboote. Mit einigen Freunden gründete er ein Vokalquartett, mit dem sie in der damals üblichen Barbershop-Manier auf der Straße auftraten. Das war damals nichts Außergewöhnliches; man konnte durchaus in einer Bar oder eben im Friseur-

salon (*barber shop*) Männer in vierstimmigen Gesang ausbrechen hören. Der Barbershop-Gesang war eine populäre Tradition, die insbesondere in den amerikanischen Südstaaten auch bei Afroamerikanern gepflegt wurde. Es handelt sich dabei um eine Art improvisierten Harmoniegesang, bei dem der erste Tenor (*lead*) die Melodie singt, der zweite Tenor einen Harmonieton darüber, der Bass die harmonische Basis legt und der Bariton die Harmonie auffüllt, mal unter-, mal oberhalb der Melodiestimme. Die Improvisation findet dabei also weniger in der Melodieerfindung statt als vielmehr im Entstehen immer neuer, spannender, »schöner« Zusammenklänge. Das ist durchaus vergleichbar den Gesangstraditionen in der schwarzen Kirche, nur konnten die Sänger im Quartett, im dichten Aufeinander-hören, noch viel weiter in ihren harmonischen Experimenten gehen als dies im Chor der Kirchengemeinde möglich gewesen wäre. Noch heute kann man die Tradition des Barbershop-Gesangs erleben, auf der Bühne genauso wie ab und an und nicht weniger improvisiert als zu Armstrongs Zeiten in der U-Bahn von New York oder Chicago.

Mit seinen Sängerfreunden ging Louis besonders gern ins Rotlichtviertel der Stadt, wo er von Zockern und Zuhältern bezahlt wurde, die die schwarzen Jungs als akustische Werbung für ihre jeweiligen Aktivitäten benutzten. Später erinnerte er sich an seine damals noch helle Stimme, mit der er den Tenorpart übernommen habe. Außerdem habe er die Slide Whistle (Kolbenflöte) gespielt,

ganz wie eine Posaune. Ich konnte die einzelnen Tonpositionen darauf genau fühlen. [...] Nachdem wir gesungen hatten, reichten wir den Hut herum. Manchmal kriegten wir so einen ganzen Dollar am Abend. Meine Mutter, die die Wäsche einer weißen Familie in einer Zinnwanne über einem heißen Kohlenfeuer im Hof der Familie auf der Canal Street wusch, kriegte nicht mehr als einen Dollar am Tag. Das war gutes Geld damals.¹³

Für Armstrong war diese Quartetterfahrung jedenfalls eine wichtige musikalische Schule. Hier lernte er, auf andere zu hören. Hier lernte er, mit der Bluestonalität kreativ umzugehen. Hier lernte er, wie wichtig der Einsatz auch schauspielerischer Fähigkeiten sein konnte, um sein Publikum zu begeistern. Hier lernte er, wie man eine Melo-

die sicher phrasierte; hier lernte er eine Begleitstimme zu entwickeln, die harmonisch zur Melodie des Songs passt; hier lernte er eine Art der Intonation, die tief in afroamerikanischer Erfahrung verankert war. Vor allem aber lernte er, improvisatorisch im Ensemble seinen eigenen Ton zu finden, einen Ton, der sich in das Zusammenspiel aller einpasste und den Ensemblesound dabei in der entstehenden harmonischen Spannung über die Stimme des Einzelnen erhob. Man hört all diese Lehren in Armstrongs Musik, in seinen Aufnahmen mit Joe King Oliver, in denen ihm als zweitem Kornettisten eine oft ganz ähnliche Aufgabe des harmonischen Auffüllens zukam, in seinen Hot-Five- und Hot-Seven-Aufnahmen der späten 1920er Jahre, in denen er um die notwendige Abwechslung des Bandklangs im Verlauf der Stücke wusste. Und insbesondere hört man sie in seinen Vokalaufnahmen spätestens ab Anfang der 1930er Jahre, in denen er all diese Erinnerungen an die Straßen von New Orleans in eine kunstvolle wie ursprüngliche Interpretation einfließen ließ.

Colored Waif's Home for Boys

Am 1. Januar 1913 feierte Louis das Neue Jahr gemeinsam mit seinen Freunden und sang mit ihnen auf der Straße. Um Mitternacht gab es Feuerwerk: Die Leute feuerten mit allem, was sie hatten, auch mit Pistolen und Flinten. Armstrong hatte sich den 38er-Revolver seines Vaters stibitzt und schoss sechsmal in die Luft. Er wurde wegen Gefährdung der öffentlichen Ordnung und Ruhestörung über Nacht ins Kittchen gesteckt und am nächsten Tag ins Erziehungsheim für Farbtige, ins »Colored Waif's Home for Boys«. Diese Strafe war zugleich ein Glücksfall für Armstrong – nicht unbedingt weil er Manieren und gesellschaftliche Normen beigebracht bekam, sondern vor allem weil er hier seinen ersten formalen Musikunterricht erhielt.

Der Leiter des Heims, Joseph Jones, hatte um 1911 einige alte Instrumente gekauft – zwei Hörner, eine Piccoloflöte, ein Baritornhorn, eine Trommel und ein Signalhorn – und kurz darauf die erste Band seiner Anstalt gegründet. Es gab Vorbilder für solche Heimkapellen. So hatte in Charleston, South Carolina, Reverend Daniel Joseph Jenkins 1891 das Jenkins-Waisenhaus gegründet und bald darauf zwei

professionelle Musiker angeheuert, die den Kindern Musikunterricht geben sollten. Er war sich sicher, dass dieser Unterricht und die Bandpraxis den Kindern Disziplin beibringen würden, und als Nebeneffekt sammelte die Truppe Geld fürs Waisenhaus. Die Jenkins Orphanage Band jedenfalls tourte bald die ganze Ostküste der Vereinigten Staaten entlang und war später sogar in Europa zu hören.

Ob Jones von Jenkins' Bemühungen wusste, ist nicht bekannt, jedenfalls gewann er 1912 den Hornisten Peter Davis, der einige Brassbands in der Stadt gecoachte hatte, als Lehrer für Instrumentalunterricht. Davis leitete zugleich die Band, den Chor und das Gesangsquartett des Heims. Er war anfangs skeptisch und sah in Armstrong lediglich einen weiteren jugendlichen Straftäter, von dem nichts als Ärger zu erwarten war. Zugleich aber glaubte er an die positive und pädagogische Kraft der Musik und ermutigte seine Schützlinge, zu einem Instrument zu greifen. Armstrong maulte zuerst, ließ sich dann aber doch zum Tamburin überreden. Wenig später gab ihm Davis ein Althorn, mit dem er immer nur »umpah, umpah« machen musste, und schließlich ein Kornett, auf dem er bald das Wecksignal, den Zapfenstreich und Ähnliches spielen konnte. Als der andere Kornettspieler der Band entlassen wurde, brachte Davis ihm bei, die Melodie von »Home Sweet Home« zu intonieren. Zuvor habe Louis nie ein Instrument in der Hand gehabt, erinnerte sich Davis in einem Interview fast dreißig Jahre später.¹⁴ Es muss eine Art natürliches Talent gewesen sein, oder um Armstrong selbst sprechen zu lassen: »Ich hatte schließlich mein ganzes Leben lang gesungen, und ich sagte mir, dass ein Althorn auch nur ein Instrument ist, das im Duett mit der Brassband singt, genauso wie eine Bariton- oder Tenorstimme dies im Quartett tat.«¹⁵

Davis jedenfalls fand Armstrongs Talent so vielversprechend, dass er ihm ab und zu Privatstunden gab. Der Schlagzeuger Paul Barbarin erinnerte sich später, Armstrong mit der Heimkapelle gehört zu haben: »Er stach heraus unter den anderen. Sein Ton war selbst als Kind schon mächtig.«¹⁶ Zutty Singleton sah ihn etwa zur selben Zeit und erinnert sich:

Wir sind extra nah rangegangen, um zu sehen, ob er diese Töne auch wirklich selbst spielt. Wir konnten einfach nicht glauben,

dass er in so kurzer Zeit so gut zu spielen gelernt hatte. Ich weiß es noch genau, er spielte »Maryland, My Maryland«. Und wie er diese Melodie nahm, das swingte wie wild.¹⁷

Aber nicht nur Zeitzeugen erinnern sich an Armstrong, auch die Lokalzeitung hebt ihn in einem Artikel vom 31. Mai 1913 heraus, nennt ihn gar den »Leiter der Band«. Gemeint ist damit wohl eher die Rolle des Zeremonienmeisters, des Grand Marshalls, der vor der Band hermarschierte und das Publikum anfeuerte. Armstrong hatte nämlich bereits ein Gespür dafür entwickelt, was Wirkung erzielte: Er lief schon mal zum Scherz mit nach außen gestellten Füßen oder brach in wilde, komische Tänze aus. »Wir spielten ziemlich gut«, erinnerte sich Armstrong später, »natürlich nicht wie Joe Oliver und Manuel Perez in der Onward Band. Aber wir spielten regelmäßig für die Social Clubs.«¹⁸

Diese Social Clubs in New Orleans waren sowohl Treffpunkt als auch Freundeskreis und eine Art soziales Netzwerk, insbesondere für die afroamerikanische Bevölkerung. Man traf sich regelmäßig, feierte zusammen, organisierte Paraden, nahm geschlossen an den Mardi-Gras-Umzügen teil und engagierte für all dies gerne auch Bands, wenn man nicht sogar eine eigene Brassband hatte, die mit Uniform und Schirmmütze und den Insignien des Vereins durch die Straße zog. Die Social Clubs bereiteten ihren verstorbenen Mitgliedern große Begräbnisse mit Trauermusik auf dem Weg zum Friedhof und fröhlicher Musik auf dem Weg zurück: jene legendären New Orleans Funerals, die bis heute ein Teil der Jazzgeschichte der Stadt sind.

Armstrong lernte also sein Handwerk im Waisenhaus. Und viele Aspekte seiner späteren Kunst fanden hier bereits ihre erste Manifestation: die Kraft, eine lange Melodie halten zu können; das rhythmische Feeling, das sich auf dem Tamburin oder in seinen komischen Tänzen ausdrücken konnte; das Verlangen danach, sein Publikum zu unterhalten. Von der Musik, die Armstrong in der Waisenhaus-Kapelle spielte, ist nichts überliefert, aber eine Annäherung an die Spielfreude mag ein Tonfilmbeispiel der Jenkins Orphanage Band geben, das für eine Wochenschau 13 Jahre später in Charleston gedreht wurde und das man auf Videoplattformen oder der Website des Jenkins Institute findet. Etwa 25 Jungen stehen in Banduniform und



spielen eine gleichermaßen von Ragtime und Marsch beeinflusste Musik, während zwei jugendliche Zeremonienmeister vor der Band tanzen und wild dirigieren. Vor allem die Outtakes des knapp elfminütigen Filmdokuments faszinieren: Nahaufnahmen von ernsthaft-konzentrierten Zehnjährigen, eine Szene mit Vortänzerinnen und Vortänzern, deren Bewegungen mal den damals gerade noch populären Charleston-Tanz heraufbeschwören, dann aber auch bereits die improvisatorischen Moves späterer Hip-Hop-Tänzer¹⁹.

Armstrong blieb zwei Jahre im Heim und wurde dann in die Obhut seines Vaters entlassen, der sich bereit erklärt hatte, auf ihn aufzupassen – auch wenn er wahrscheinlich eher an einem billigen Babysitter für die beiden Söhne interessiert war, die er mit einer neuen Frau hatte. Wenig später lebte Louis wieder bei Mutter und Großmutter.

Armstrong verschleierte zwar sein Geburtsdatum; über seine Herkunft und die durchaus harten Fakten seiner Jugend aber sprach er recht offen. Die Not seiner Kindheit mag ein Grund dafür gewesen sein, dass er sein ganzes Leben lang Menschen auch finanziell aushalf, wo immer er konnte. Der Posaunist Preston Jackson erinnerte sich, wie sich während einer Tournee in den 1930er Jahren gegen 18 Uhr eine Schlange in der Lobby des Hotels bildete, in dem Armstrong abgestiegen war. Der kam irgendwann herunter und verteilte unter den Wartenden Geld.²⁰ Zugleich aber war sich Satchmo auch bewusst, dass seine Karriere ihn zum Vorbild für viele Jugendliche machte, die wie er eine schwere Jugend durchlebten. 1955 schickte sein Manager Joe Glaser ihm einen Stapel Briefe von Jungen, die im Milne Boys Home in New Orleans ein Instrument erlernten. Armstrong hatte dem Waisenhaus Geld gespendet, damit die dort vorhandenen Instrumente repariert und ein Musiklehrer angestellt werden konnte. »Ich bin einer von denen, die ein Horn blasen werden«, schreibt ihm der junge Sylvester Thomas. »Sie werden mich einmal Master Armstrong nennen.«²¹ Das Milne Boys Home, das von 1933 bis 1986 bestand und wo in späteren Jahren eine Plakette an Armstrong erinnerte, war das Nachfolgeheim des Colored Waif's Home, in dem Louis seine ersten Musikstunden erhalten hatte. Peter Davis, sein Musiklehrer, unterrichtete dort noch bis 1949.