

## ***SWR2 Musikstunde mit Julia Neupert***

### ***"Improvisation + swing + x?" Reinheitsgebote im Jazz (1)***

Sendung: 19.07.2010, 9.05 – 10.00 Uhr

Redaktion: Ulla Zierau

## *Manuskript*

---

### **Bitte beachten Sie:**

Das Manuskript ist ausschließlich zum persönlichen, privaten Gebrauch bestimmt.  
Jede weitere Vervielfältigung und Verbreitung bedarf der ausdrücklichen  
Genehmigung  
des Urhebers bzw. des SWR.

Einen Mitschnitt dieser Sendung können Sie bestellen unter der  
Telefonnummer 07221 / 929-6030

---

Signet SWR2 Musikstunde

1 AT „Überflüssiges Gedudel, Pseudo-Avantgarde, sterile Klangkulisse für Gruselfilme, regressive Langeweile, kommerzieller Schrott, Volksmusiksurrogat mit Warencharakter, Chinesische Musik, chaotischer Krach, regressive Traditionspflege...“: Mit Affronts lebt der Jazz, seit es ihn gibt. Die eben zitierten Beschimpfungen aber kommen nicht etwa von Menschen, die diese Musik nicht mögen, sondern mitten aus dem Kreis ihrer Liebhaber. „Das ist kein Jazz!“ zetert es mit ziemlicher Sicherheit aus verschiedenen Richtungen, wenn sich wieder mal was Neues tut in der improvisierten Musik. Kritiker, Veranstalter, Publikum und auch manche Musiker haben dann schnell ein Regelwerk zur Hand, das es offiziell nie gegeben hat. Denn: *"Jazz ist nicht, was Du machst, sondern wie Du es tust."* Von dem Pianisten Fats Waller stammt diese so einfache wie bestechende Definition. Aber wie tut man es richtig? Die Antworten darauf variieren stark und sie zeigen, dass der Jazz, seine Vertreter und sein Publikum gar nicht immer so tolerant sind, wie oft vermutet wird. Davon soll in dieser Musikstundenwoche zu hören sein. Mit Stationen von New Orleans bis Berlin und kontroversen Beiträgen von Jelly Roll Morton bis Wynton Marsalis. Herzlich willkommen!

{01:17}

Musik 1

**T: Be bop**  
**K: John Birks „Dizzy“ Gillespie**  
**I: Sebastian Gramms' Underkarl**  
**CD: Jazzessence**  
**TCB Music SA 99102, LC 05370**  
**{01:09}**

„Be bop“ als Hommage an Dizzy Gillespie von der Band „Underkarl“ .  
„Jazzessence“ heißt ihr Album von 1999 und je nachdem, aus welcher Perspektive man es hören möchte, kann es ein Statement zur postmodernen Avantgarde oder zum musikalischen Historismus sein. Aber dazu später in dieser Woche mehr – am Anfang will erst einmal das Wort geklärt werden. Denn schon hier beginnen teilweise streng geführte Diskussionen um den „wahren“ Ursprung des Jazz. Warum heißt er so, wer hat ihn so genannt, wie hat sich der Begriff verbreitet? Um es kurz zu machen: Es bleibt ein Rätsel. Dass die Musik von einem ominösen Mann namens „Jasbo“ kommt, darf man zwar mittlerweile ausschließen. Darüber hinaus aber gibt es wenig Hoffnung, je zum semantischen Kern der vier Buchstaben vorzudringen. Gängige etymologische Herleitungsversuche leuchten mal mehr, mal weniger ein. Vom französischen „jaser“ – schwätzen, vom englischen „to chase“ – jagen, oder dem afrikanischen „Jaiza“ – Trommelgeräusch solle das Wort kommen. Möglicherweise, vielleicht, eventuell. Am wahrscheinlichsten – darauf könnten sich immerhin ein paar Forscher einigen – komme „Jazz“ vom amerikanischen Slangausdruck „jazzy“: grell, bunt, erregend, sexuell stimulierend. Wobei oft vergessen wird, darauf hinzuweisen, dass im Slang, in der Umgangssprache ja vieles metaphorisch gemeint ist. Es ist also stark anzunehmen, dass Jazz nicht Jazz heißt, weil er so wahnsinnig sexy klingt, sondern weil er in einem Milieu entstanden ist, was man heute nicht unbedingt zur „bürgerliche Mitte“ zählen würde. Ein abwertender Begriff mit negativen Konnotationen also, ästhetischen, sozialen und rassistischen – vor diesem Hintergrund

eigentlich kein Wunder, dass es in der Geschichte dieser Musik immer wieder Musiker gegeben hat und immer noch gibt, die ihn ablehnen. Und zwar vehement. Weltweit Verbreitung als Bezeichnung für ein spezielles Musik-Genre findet er zum ersten Mal 1917 mit dem populären Erfolg der "Original Dixieland Jass Band". Einem fünfköpfigen Ensemble, bestehend aus Nick La Rocca, Larry Shields, Tony Sbarbaro, Henry Ragas und Eddie Edwards. {02:12}

## Musik 2

**T: Livery Stable Blues**  
**K: A. Nunez, R. Lopez**  
**I: Original Dixieland Jass Band (ODJB)**  
**CD: Jazz im New York der Wilden Zwanziger**  
**BCD 17027 AH, LC 17027**  
**{03:05}**

3 AT

„Livery Stable Blues“, aufgenommen am 26. Februar 1917 von der „ODJB“, der „Original Dixieland Jass Band“ in New York. Keine Dirty Notes, kein Growl, kein Wah-Wah – *„Das hat mit Jazz überhaupt nichts zu tun!“*, monieren damals schon einige. Denn weder könnten diese weißen Jungs improvisieren, noch hätten sie auch nur annähernd den Sound, für den diese Musik in den letzten Jahren bekannt geworden war. Eine Ablehnung, die immer stärker wurde, je mehr die „ODJBs“ sich als die „Urheber des Jazz“ feiern ließen. So tritt ihr Trompeter Nick LaRocca als „Kolumbus des Jazz“ auf. Und noch in den 1950er Jahren prozessiert er gegen den Posaunisten Tom Brown, der ebenfalls von sich behauptete, „Erfinder des Jazz“ zu sein. Sie waren arrogant, sie waren weiß, sie haben die ersten Aufnahmen herausgebracht, die den Jazz in Amerika und auch Europa bekannt gemacht haben. Natürlich eine indiskutable rassistisch motivierte Entscheidung von Plattenlabels

und Konzertveranstaltern. Als geächtete „Prügelknaben“ der Jazzgeschichte sollte man die fünf trotzdem nicht ganz beiseite tun. Immerhin *versuchten* sie sich zumindest an einigen der stiltypischen Elemente des frühen New Orleans. Angefangen von der Besetzung Kornett, Klarinette, Posaune, Schlagzeug, Klavier über die Kollektivimprovisation bis hin zu instrumentalen Gestaltungsprinzipien wie der Verwendung von Blue Notes, verschliffenen Tonfolgen wie „Bends“ oder „Glissandi“. Auch ein paar Synkopen waren hin und wieder zu hören. Zum Teil also Dinge, die schnell ins Regelwerk „Jazz“ aufgenommen wurden und von manchen dort bis heute als unabdingbar gelten: {01:40}

### Musik 3

**T: Heebie Jeebies**

**K: Bill Atkins**

**I: Barrelhouse Jazzband**

**CD: Jazz in Deutschland. Volume 3: Ein frischer Wind**

**Bear Family Records BCD16911-7, LC 05197**

**{01:00}**

4 AT

Ein Ausschnitt aus „Heebie Jeebies“ mit der Barrelhouse Jazzband in nostalgischer Erinnerung an Louis Armstrong und den guten alten Old Time Jazz. Revival-Bands wie diese gibt es schon seit den 1940er Jahren. Als Gegenbewegung zu den immer diffiziler spielenden Bebop-Gruppen, mit einer bewussten Rückbesinnung auf die in harmonischer, melodischer und rhythmischer Hinsicht etwas unkomplizierteren Anfänge des Jazz. Inzwischen als eigenständige Szene vor allem im Amateurbereich sehr präsent, haben sich die Dixieland-Freunde von anderen Jazzentwicklungen aber fast hermetisch abriegelt. Den „echten“ Jazz beanspruchen hier einige sehr ernsthaft für sich, bemüht um authentisches Instrumentarium,

Outfit und Repertoire. Rätselhaft bleibt ihr abrundtiefe Misstrauen der Szene gegenüber allem Jazz nach 1940: Vielleicht haben die Avantgardisten, die Progressiven, die Zukunftskämpfer da im Verlauf der Jahrzehnte einmal zu viel einen hämischen Witz gemacht über die „Ewiggestrigen“?

Aber zurück zur Diskussion zur Erfindung des Jazz, zur Erfindung der Regeln. Einer muss an dieser Stelle natürlich auch erwähnt beziehungsweise gehört werden: {01:15}

#### Musik 4

**T: Freakish**  
**K: Jelly Roll Morton**  
**I: Jelly Roll Morton**  
**CD: Jazz im New York der Wilden Zwanziger**  
**BCD 17027 AH, LC 17027**  
**{02:55}**

5 AT

*„Es ist allgemein bekannt und über jeden Widerspruch erhaben, dass New Orleans die Wiege des Jazz ist und ich persönlich war sein Schöpfer im Jahre 1902.“* Dieser bemerkenswerte Ausspruch stammt von unserem Mann am Klavier: Ferdinand Joseph Lamothe, den meisten von Ihnen vielleicht besser bekannt als Jelly Roll Morton. „Freakish“ hieß der Ragtime eben aus seinen Händen – ein Titel, der zum Image des Pianisten passt. Mit Diamant im Goldzahn, modischen Extravaganzen und Revolver im Hosenbund war er schon rein äußerlich eine auffällige Figur – selbst in einer Szene, in der auffällige Figuren keine Seltenheit waren. Morton reicherte seine Darbietungen am Klavier oft mit angeberischen Mätzchen an: imitierte andere Pianisten, spielte ganze Klassik-Medleys nur mit der linken Hand oder Stücke vom Blatt – die Noten aber umgekehrt aufs Pult gestellt. Dieser Jelly Roll Morton also behauptete sein ganzes

Leben lang, ihm würde das Patent für den Jazz zustehen. Dass es sich bei solchen Statements um profilneurotischen Unfug handelt, hatten natürlich schon Mortons Zeitgenossen bemerkt. Und – taten ihn irgendwann tatsächlich als verrückten Freak ab. Dabei war er durchaus mehr als das: Ein virtuoser, technisch versierter Pianist, der als einer der ersten Ragtime und Blues so zusammenbrachte, dass etwas Neues daraus entstand. Inspiriert von einer Umgebung, von der der Gitarrist Danny Barker einmal meinte: *“Rings um die Stadt ist Wasser, auch unter der Stadt ist Wasser...alles ist feucht und hinzu kommen die Hitze und die Feuchtigkeit der Sümpfe rund um New Orleans...und wegen all dieser Dinge, und weil der Klang vom Wasser geleitet wird, wurden die Töne, besonders an klaren Abenden, über alles hinweg getragen“*.<sup>1</sup> Allein die schwülen Temperaturen können es natürlich nicht gewesen sein, sonst hätte der Jazz ja auch eines schönen Sommers in Baden-Baden entstehen können – New Orleans war damals dazu ein ethnischer, kultureller und kreativer Schmelztiegel: Hier steht das erste Opernhaus Amerikas, hier gibt es Konzertsorchester, Tanzvereine, Blaskapellen, Chöre und – natürlich Work-Songs, Gospels, Blues. {02:15}

## **COLLAGE NEW ORLEANS (2'00-2'29)**

**Musik 5**

**T: Contretanz B-Dur**

**K: Ludwig van Beethoven**

**I: Anne-Sophie Mutter, Lambert Orkis**

**LC 9173 Deutsche Grammophon 457 619-2**

**{00:06}**

---

<sup>1</sup> zitiert nach: Joachim Ernst Behrend: Das Jazzbuch, Frankfurt am Main 1980, S. 59

**Musik 6**            **T: Traditionell**  
**K: unbekannt**  
**I: Royal Drums Of Abatutsi**  
**Special Record Consulting – Zeit Edition CD 2**  
**{00:07}**

**Musik 7**            **T: British Brigade**  
**K: Victor Cavini**  
**I: Anne-Sophie Mutter, Lambert Orkis**  
**LC 9173 Deutsche Grammophon 457 619-2**  
**{00:06}**

**Musik 8**            **T: Habanera aus: Carmen**  
**K: George Bizet**  
**I: Agnes Baltsa, Berliner Philharmoniker, Ltg: Herbert von Karajan**  
**LC 0173 Deutsche Grammophon 2894100882**  
**{00:06}**

**Musik 9**            **T: John Barleycorn**  
**K: Traditionell**  
**I: Anne Wylie**  
**LC 6350 ZYX 11035-2**  
**{00:08}**

6 AT                    New Orleans – eine Stadt, in der Musik, die offen war für viele  
Einflüsse, sehr willkommen war. Und an die man sich in der  
Jazzgeschichte, auch als es längst andere Zentren gab, immer mit  
ein bisschen Wehmut erinnert hat. Obwohl auch hier, an diesem Ort,  
bis heute kein Dokument zu finden ist, das eindeutig vorschreibt, wie  
er denn zu klingen habe, der gute alte, echte, richtige Jazz... {00:26}

**Musik 10**            **T: Do You Know What It Means To Miss New Orleans**  
**K: Louis Alter**  
**I: Aki Takase, Nils Wogram**  
**CD: Aki Takase Plays Fats Waller**  
**enja CD 9152-2, LC 10386**  
**{03:33}**

7 AT                    „Do you know what it means to miss New Orleans“: Aki Takase und  
Nils Wogram im Jahr 2004 mit einem Klassiker von 1946. Ja, dürfen  
die das denn? Eine Pianistin aus Osaka und ein Posaunist aus

Braunschweig? Um New Orleans klagen und dabei Stride und Swing spielen? Wo doch der Jazz erstens amerikanisch und zweitens afroamerikanisch ist?

Die Diskussionen darüber, ob Europäer, Asiatinnen, Australier oder Inuit überhaupt in der Lage dazu sind, diese Musik zu verstehen und zu interpretieren gibt es schon lange. In verschärfter Form wieder, seit Wynton Marsalis sich zum Sprachrohr des so genannten Neokonservatismus gemacht hat. Die Debatte jedenfalls ist nicht ganz neu und hat natürlich einen ernstzunehmenden gesellschaftlichen Hintergrund. Zum einen gehört der Jazz zu den wenigen tatsächlich in Amerika entstandenen Kulturformen. Darauf ist man stolz. Zum anderen ist er (in seiner Entstehungszeit und lange darüber hinaus) musikalischer Ausdruck einer unterdrückten gesellschaftlichen Minderheit, ein **afro**-amerikanisches Idiom. Respekt und Anerkennung aber gab es, wie vorhin schon erwähnt, zunächst für die weißen Vertreter des Jazz. Erst Anfang der Zwanziger Jahre erscheinen mit den so genannten „Race Records“ auch Aufnahmen von den wirklichen Pionieren des Jazz: Kid Ory, Louis Armstrong, Sideney Bechet – eine rassistische Ungerechtigkeit, die die schwarzen Musiker damals zu Recht frustriert hat.

Andererseits scheint es natürlich heutzutage fast naiv, gerade die Weltmusik „Jazz“ an Nationalität und Hautfarbe festmachen zu wollen und ihn nur dann als authentisch zu akzeptieren.

Öl ins Feuer hat da vor zwei Jahren eine musikwissenschaftliche Studie von Maximilian Henderl gegeben. Zu seiner These später in

dieser Musikstunde mehr, jetzt erst einmal garantiert „authentisches“

Material von King Oliver und seiner „Creole Jazz Band“, 1923:

{01:56}

**Musik 11**      **T: Dipper Mouth Blues**  
**K: King Oliver, Louis Armstrong**  
**I: King Oliver's Creole Jazz Band**  
**CD: Jazz. The Essential Collection, Volume 1**  
**In & Out Records IOR CD 78011-1, LC 7588**  
**{02:27}**

**Musik 12**      **T: PUFFER????**  
**K:**  
**CD: Jazz. The Essential Collection, Volume 1**  
**In & Out Records IOR CD 78011-1, LC 7588**  
**{03:00}**

8 AT              King Olivers Creole Jazz Band – frühe Ton-Dokumente einer noch recht jungen Musik, die den Sound des 20. Jahrhunderts maßgeblich mitbestimmen sollte, auf deren Stammbaum sich deswegen viele einen Ast sichern wollen. Da es sich beim Jazz, um es mal wissenschaftlich zu sagen, um eine „non-literate“, oral überlieferte Musikkultur handelt, gibt es aus den Anfangszeiten keine schriftlichen Aufzeichnungen. Keine Noten, keine Spielanweisungen. Wie es also wirklich geklungen hat in Storyville, den Clubs oder auf den Mississippi-Dampfern? Es bleiben nur enthusiastische Äußerungen von Musikern, unter anderem erschienen in dem unterhaltsamen Sammelband „Jazz erzählt“. Herausgegeben von Nat Shapiro und Nat Hentoff, ist dieser genauso wie andere Zeitzeugenberichte allerdings auch mit Vorsicht zu genießen, denn

weder finden sich hier korrekte Quellenangaben, noch darf man mit objektiven Beschreibungen oder gar Analysen rechnen. Dennoch gibt es umrankt von Anekdoten und Legenden Hinweise darauf, was für die Musiker wichtig war, damit sie einem Kollegen das Prädikat „Jazzmusiker“ verliehen:

Von Bunk Johnson ist da zum Beispiel zu lesen: *„Und nun will ich euch erzählen, warum King Boldens Band die erste war, die Jazz spielte; das kam daher, weil niemand in der Kapelle auch nur eine Note lesen konnte. Ich selbst konnte improvisieren wie fünfhundert Mann. Somit steht fest und jeder soll es erfahren, dass Bunk und King Boldens Band die ersten waren, die mit dem Jazz in New Orleans oder sonst wo angefangen haben.“*<sup>2</sup>

Improvisation war also das A und O. Und wurde lange Zeit als DAS abgrenzende Merkmal gegenüber notenlesenden Bands hochgehalten, die ihre Musik von arrangierten Partituren spielten. Paul Whitemans Orchester war so eine Truppe. Mit Kompositionen tourte sie als „Jazzband“ durch Amerika und später auch Europa. Improvisierte Soli aber waren hier höchstens Beiwerk. Der raue Sound des frühen Jazz wurde aufpoliert durch Whitemans Ehrgeiz, diese Musik konzerttauglich und für ein bürgerliches Publikum interessant zu machen. {02:10}

**Musik 13**      **T: Rhapsody in Blue**  
**K: George Gershwin**  
**I: Paul Whiteman And His Concert Orchestra**  
**CD: Jazz im New York der Wilden Zwanziger**

---

<sup>2</sup> zitiert nach: Jazz erzählt. Von New Orleans bis West Coast, hrsg. Von Nat Shapiro und Nat Hentoff, dtv München, 1962, S. 27

**BCD 17027 AH, LC 17027**  
**{08:50}**

9 AT

George Gershwins „Rhapsodie in Blue“, uraufgeführt von Paul Whiteman And His Concert Orchestra am 12. Februar 1924 in der New Yorker Aeolian Hall. Der Broadwaykomponist Gershwin selbst saß damals am Klavier. Es ist überliefert, dass Sergej Rachmaninow, Igor Strawinsky, Leopold Stokowski, Fritz Kreisler und Jascha Heifetz im Publikum saßen. In einem Konzert, das demonstrieren sollte (ich zitiere aus dem Programmheft) *„welche enormen Fortschritte in der populären Musik seit den Tagen des dissonanten Jazz, der vor zehn Jahren teilweise aus dem Nichts auftauchte, bis zu der wirklich melodiosen Musik von heute zu verzeichnen sind.“*

Paul Whitman *wollte* also gar keinen Jazz spielen, und deswegen sind alle Argumente, die dagegen sprechen, dass diese Musik „Jazz“ sei, eigentlich überflüssig. Nur daran, dass hier niemand improvisierte, hat es offensichtlich nicht gelegen.

Trotzdem bleibt das Reinheitsgebot „Improvisation muss sein, sonst ist es kein Jazz“ äußerst problematisch, wenn man es als Alleinstellungsmerkmal dieser Musik herausstellen möchte. Denn die Improvisation ist natürlich keine Erfindung des Jazz, sondern zu allen Zeiten in vielen Musikkulturen eine verbreitete Spielpraxis. Insofern ist es die recht eingeschränkte Perspektive der westlichen beziehungsweise eurozentristischen Kunstmusikauffassung, die hier etwas Einmaliges erkennen will. Weil sich eine ausgeprägte Improvisationskultur in *ihren Breitengraden* nur noch in Nischen wie der (französischen) Orgel-Improvisatoren-Tradition bis ins 20.

Jahrhundert halten konnte. Das ist unter anderem eines der vielen Missverständnisse, mit denen Maximilian Hendler in seinem vor zwei Jahren erschienenen Buch aufräumt. „Vorgeschichte des Jazz. Vom Aufbruch der Portugiesen zu Jelly Roll Morton“ heißt es und rüttelt an so einigen Grundfesten der bisherigen Geschichtsschreibung dieser Musik. Ein großer Irrtum sei es nämlich auch, die Wurzeln des Jazz in Afrika zu suchen. Und wer da jetzt erst einmal kurz schlucken muss: Zum Verdauen dieser unerhörten These Musik von Art Blakey .... {01:20}

#### Musik 14

T:

K:

I: **Max Roach, z. B. Coltranes Platten „Dial Africa“ und „Afro Blue Impressions“ oder Art Blakeys Platte „The african beat“, auf der etwa ein halbes Dutzend Schlagzeuger zusammen spielen)**

CD:

**{03:42}**

10 AT

„Afrika oder nicht Afrika...Das ist die Frage.“ Heißt es im Klappentext von Maximilian Henders Studie zur Jazzgeschichte und weiter: “Die befremdlichen Züge, welche die Musik der Afroamerikaner für Weiße an sich hatte und immer noch hat, führten von Anbeginn zu einem bis heute weiterwirkendem Irrtum: Die afroamerikanische Musik kommt von den Schwarzen – die Schwarzen kommen aus Afrika –, daher kommt die afroamerikanische Musik aus Afrika.“<sup>3</sup> Hendler weist in seiner Arbeit präzise nach, dass die frühen Jazzmusiker viel weniger auf genuine afrikanische Musiktraditionen zurückgegriffen haben können, als man es ihnen gemeinhin und schnell auch etwas

---

<sup>3</sup> Maximilian Hendler: Vorgeschichte des Jazz. Vom Aufbruch der Portugiesen bis zu Jelly Roll Morton, Beiträge zur Jazzforschung 13, Graz 2008

romantisierend unterstellt – Gelegenheiten zur Ausübung ihrer stark funktional geprägten Musik hatten ihre Vorfahren als Sklaven in der Regel nämlich nicht und konnten diese Traditionen also gar nicht weitergeben. Außerdem macht Hender auf die Sorglosigkeit vieler Jazzhistoriker im Umgang mit musikologischen Größen wie dem „Call and Response“-Prinzip aufmerksam und darauf, dass sich im Jazz nicht zum ersten Mal afrikanische und europäische Musik begegnet sind, sondern schon zu Beginn der Kolonialgeschichte im 15. Jahrhundert. Hender hat mit dieser Forschungsarbeit ein Tabu gebrochen. Auch wenn er mit Sicherheit nicht vorhatte, Amerika seinen Jazz wegzunehmen – er untermauert mit seinen Thesen eigentlich sogar noch mehr das ursprünglich Amerikanische dieser Musikform. Die ist nämlich tatsächlich aus einer Fülle von kulturellen Einflüssen entstanden, aus einer Fülle, wie es sie an einem Ort zu einer Zeit eben nur dort geben konnte.

Mit einem passenden Zitat vom Jazzpianisten Lennie Tristano verabschiede ich mich für heute: "Jazz ist nicht besonders afrikanisch. Rabbis in der Synagoge und Zigeuner klingen mehr nach Jazz als irgendetwas in Afrika."

## 11 Musik 15

### a. T: Digression, Yesterdays oder Wow

K:

I: Lennie Tristano

CD:

{03:00}

