

Johannes Kunz



FRANK SINATRA

und seine Zeit

Johannes Kunz

FRANK
SINATRA
und seine Zeit

Langen*Müller*

Alle Faksimiles: Privatbesitz Johannes Kunz

Im Gegensatz zur Printausgabe enthält die eBook-Ausgabe keinen Bildteil.

Besuchen Sie uns im Internet unter
www.langen-mueller-verlag.de

2. Auflage 2015

© 2015 LangenMüller in der F. A. Herbig Verlagsbuchhandlung GmbH,
München

Alle Rechte vorbehalten

Umschlaggestaltung: Wolfgang Heinzel

Umschlagfoto: getty images

eBook-Produktion: VerlagsService Dietmar Schmitz GmbH, Heimstetten

ISBN 978-3-7844-8237-8

Inhalt

Verehrt in alle Ewigkeit

Vaudeville: Der Anfang des Entertainments

The Birth Of The Blues

Tin Pan Alley

Das »Jazz Age«

12. Dezember 1915, Hoboken, New Jersey

Bing Crosby: Idol, aber nicht Vorbild

Harry James entdeckt Frank Sinatra

Die Faszination der Billie Holiday

Die nächste Karrierestufe: Tommy Dorsey

Start der Solokarriere

Der Aufnahmebann des James Caesar Petrillo

Charlie Parker liebte den Dorsey-Sound

Erstmals zu Gast im Weißen Haus

Hollywood ruft: *Higher And Higher*

The House I Live In: Frank Sinatra outet sich als Linker

Was machte Sinatra anders als Crosby?

Im Kreuzfeuer rechter Medien

Der große Umbruch im Musikgeschäft

Rhythm & Blues: Das neue Selbstbewusstsein der Schwarzen

Eine neue Musik erobert die Jugend: Rock 'n' Roll

Sinatra im Karrieretief

Ein Oscar für *Verdammt in alle Ewigkeit*

Die erfolgreiche Partnerschaft mit Capitol Records

1955: Fünf Filme in einem Jahr

Sinatra und Crosby im Film vereint: *Die oberen Zehntausend*

Die zwei Gesichter des Frank Sinatra

Am Set mit Sophia Loren

Nikita Chruschtschow über den Tanz Can-Can:
»unmoralisch«

Das sagenumwobene Rat Pack

Oscar Petersons *Jazz Portrait Of Frank Sinatra*

Sinatra und die Kennedys – eine komplizierte Beziehung

Sinatra und die Mafia: Spekulationen und Fakten

Die Entführung von Frank Jr. schlägt Wellen

Frank Sinatra & Count Basie

Reprise Records

Nat »King« Cole: »Sepia Sinatra«

Nummer 1 in den Charts: *Strangers In The Night*

Der einmalige Ausflug ins Regiefach

Sinatra goes Bossa

Frank Sinatra & Duke Ellington

Die wilden Sechzigerjahre: Protestsongs und die Beatles

Sinatras Schwenk zu den Republikanern

1971: Sinatra und die US-Musikelite am Sarg von Louis Armstrong

Frank Sinatra & Ella Fitzgerald: Eine Traumpaarung

Warum wurde Sinatra zum Wahlkämpfer für Richard Nixon?

Der Rücktritt vom Rücktritt

Die vierte Ehe hat Bestand

Goldene Schallplatte und sechs Grammy-Nominierungen für
Trilogy

Sinatra: »Reagan for President!«

Quincy Jones produziert *L.A. Is My Lady*

Michael Jackson bricht alle Rekorde

Sinatra erhält die »Presidential Medal of Freedom«

Die 1990er Jahre: Der langsame Abschied

Der letzte Auftritt

Ein Lied als Vermächtnis: *My Way*

Das letzte Wort hat Frank Sinatra

Anhang

Biographie

Diskographie (Auswahl)

Filmographie
Bibliographie
Register

Verehrt in alle Ewigkeit

Mit diesen Worten überschrieb die FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG am 16. Mai 1998 ihren Nachruf auf Frank Sinatra (12. Dezember 1915 - 14. Mai 1998). 82 Jahre wurde er alt, *der* Entertainer des 20. Jahrhunderts. Erwähnte Zeitungsschlagzeile ist eine Abwandlung des Filmtitels *Verdammt in alle Ewigkeit* (1953). Dieser Streifen erhielt acht Oscars, einer ging an Frank Sinatra für die beste männliche Nebenrolle.

Damit ist schon einiges über die Persönlichkeit dieses Künstlers gesagt. Er war nicht nur der wichtigste vom Jazz - oder präziser gesagt: vom Swing - geprägte Entertainer, der mit seinem Gesangstil Standards setzte, sondern auch ein Filmschauspieler von großer Begabung. Zu Recht schrieb die FAZ, mit Sinatras Tod sei das Jazz Age endgültig zu Ende gegangen. Unzählige Anekdoten ranken sich um die schillernde Persönlichkeit dieses aus kleinen Verhältnissen stammenden Mannes, der in seiner langen Karriere Ups and Downs erlebte. Man gab ihm Spitznamen wie »Chairman of the Board« oder »Ol' Blue Eyes«, mokierte sich über die ihm nachgesagte Mafia-Nähe und rühmte sein soziales Engagement.

Vor Sinatra hatte Bing Crosby Megastar-Status, nach ihm kamen Elvis Presley, die Beatles und Michael Jackson. Schon der junge Sinatra wählte sein Songmaterial sorgfältig aus, arbeitete mit den besten Arrangeuren und Orchestern. Seine Bühnenauftritte wusste er perfekt zu inszenieren. Überhaupt war er in allem, was er tat, ein Perfektionist.

Politisch engagierte sich Frank Sinatra für die Bürgerrechtsbewegung, alle amerikanischen Präsidenten seit Franklin Delano Roosevelt suchten die Nähe zu diesem charismatischen Star, für einige richtete er sogar deren Inaugurationsgalas aus, für den Demokraten John F. Kennedy ebenso wie für den Republikaner Ronald Reagan. Privat lief es nicht immer rund. Von seiner starken Mutter dominiert und geprägt, neigte Sinatra einerseits zu großem Ehrgeiz und andererseits zu Depressionen. Er war ein Womanizer und gab zu so manchem Skandal Anlass. Rat Pack nannte man Frank Sinatra, Dean Martin, Sammy Davis Jr. und Peter Lawford plus Anhang und assoziierte mit ihnen Glitzer und Glamour von Las Vegas.

Die Kunst des Frank Sinatra hat alles, was nach ihm kam, überdauert. Wenn man heute Standards des Great American Songbook in höchster Qualität hören will, dann gibt es vor allem zwei Adressen: Frank Sinatra und Ella Fitzgerald. Auf Tonträgern und DVDs ist dieses Œuvre für die Nachwelt festgehalten. Tony Bennett, von Sinatra als sein Lieblingssänger bezeichnet, hat recht, wenn er sagt, der Meister sei gegangen, »aber seine Stimme lebt für immer«.

Der Begriff »Entertainer« ist bis heute mit keinem Namen so eng verbunden wie mit dem von Frank Sinatra. Das hat mit dem Charisma dieses Mannes, seiner einzigartigen Bühnenpräsenz und, ganz entscheidend, mit dem von ihm gesetzten hohen Qualitätsstandard zu tun. Er machte viele Wandlungen vom Teenager-Idol bis zur Showkone durch und blieb doch immer Frank Sinatra. Sein künstlerischer Werdegang in den sechzig Jahren von 1935 bis 1995 stand stets im Einklang mit seinem Publikum. Auf diese Weise sprach er viele Altersgruppen an. Aus einem jugendlich-

romantischen Sinatra wurde ein ernst zu nehmender Interpret mit großem Respekt vor den Texten der Songs, die er durch seine Performance adelte und auf eine Ebene mit dem europäischen Kunstlied hob.

Seit seiner Jugend hörte Frank Sinatra auch klassische Musik, wobei es ihm vor allem die Lieder Franz Schuberts angetan hatten. Später ließ er sich von Plattenaufnahmen von Mario Lanza und Enrico Caruso inspirieren. Er war auch mit prominenten Opernsängern befreundet, darunter Luciano Pavarotti, von dem er sich Tipps für die Verbesserung seiner Interpretationstechnik holte. Andererseits interessierte sich Sinatra für den in den 1950er Jahren avantgardistischen Jazz des Orchesters von Stan Kenton. Seine Inspiration als Sänger bezog er somit aus ganz unterschiedlichen Quellen.

Wer immer irgendwo auf der Welt - auch im deutschsprachigen Raum - sich in der Sparte der populären Musik versucht, kommt nicht um Frank Sinatra herum, orientiert sich entweder an ihm oder studiert zumindest seine Wirkung auf die Menschen. Das gilt für Roger Cicero ebenso wie für die beiden Topstars der populären Musik unserer Breiten in den letzten sechzig Jahren, Peter Alexander und Udo Jürgens. Beide bezeichneten Frank Sinatra als ihr großes Vorbild.

Peter Alexander kannte nach dem Zweiten Weltkrieg die ersten Schallplatten und Filme von Sinatra, wollte ihn aber unbedingt live erleben. Alexanders Mutter arbeitete damals in London und ermöglichte ihrem Sohn einen Kurztrip an die Themse, wo Frank Sinatra im Palladium auftrat. Viel Geld war nicht da, also war Peter Alexander fast drei Tage mit dem Zug auf ungemütlichen Holzbänken unterwegs, dritter Klasse natürlich, kaufte sich in London eine billige Konzertkarte für den Rang und genoss das Konzert.

Alexander erkannte sofort die Genialität Sinatras und wusste in der Sekunde, was er werden wollte. »So etwas wie der Frank Sinatra. Singen und eine Show machen mit einer Big Band!« Sinatra habe von da an seinen eigenen Lebensweg vorgegeben, erzählte Peter Alexander. Freilich blieb dieses Streben auf den deutschsprachigen Raum beschränkt, Alexander hat – von ganz wenigen Ausnahmen abgesehen – nicht in englischer Sprache gesungen. Als er seit den 1970er Jahren eine eigene TV-Weihnachtsshow hatte, versuchte er vergeblich, sein großes Vorbild in die Sendung zu bringen.

Auch heute noch hat Frank Sinatra viele Epigonen, von Robbie Williams über Michael Bublé und Harry Connick Jr. bis zu Jamie Cullum. Etwas ganz anderes ist das Bob-Dylan-Album *Shadows In The Night*. Von Dylan hatte wohl kaum jemand ein Sinatra-Album erwartet. Schließlich bringt er völlig andere stimmliche Voraussetzungen mit, und überdies kann man sich Dylan nicht im Smoking vor einer Big Band vorstellen. Aber Dylan ist mit den von Frank Sinatra gesungenen Liedern, die er im Radio hörte, aufgewachsen. Und indem er auf seine Art Songs aus dem Sinatra-Repertoire mit kleiner Besetzung aufnahm, wollte er nicht nur der Künstlerpersönlichkeit dahinter die Reverenz erweisen, sondern wohl auch deren sicherem Instinkt bei der Auswahl zeitloser Lieder. Für Bob Dylan gilt wohl wie für alle aus seiner Generation: Frank Sinatra hat den Soundtrack für deren Leben geliefert.

Der Sänger Frank Sinatra war für Irving Berlin »der Traum eines jeden Komponisten«. Er habe gewusst, wie man auf einen Song eingehen muss, und es auf seine ureigenste Art getan – »mit zärtlicher Liebe und Sorgfalt«. Und er war Zeit seines Lebens überaus fleißig. Zwischen 1939 und

1993 hat er rund 1300 Lieder auf Platte aufgenommen. In seiner Bühnenkarriere hat Sinatra zwischen 1933 und 1995 ca. 1900 Songs live interpretiert. In den Jahren zwischen 1940 und 2007 war jährlich zumindest ein Sinatra-Titel in den BILLBOARD-Charts. Allein im Zeitraum 1961 bis 1963 brachte er 14 Alben heraus. Und zwischen 1958 und 1995 erhielt Frank Sinatra 18 Grammys und wurde weitere 25 Mal für diesen Preis nominiert. Für seine Fernsehshows gab es vier Emmy-Auszeichnungen. Und noch acht Jahre nach seinem Tod verkaufte das Palladium in London Tickets um 1,5 Millionen Pfund für eine mehrmonatige Sinatra-Gedächtnisshow.

»The Voice« stand am liebsten im Plattenstudio, an zweiter Stelle rangierten die Live-Auftritte. Dann erst war dem Oscar-Preisträger die Arbeit am Filmset wichtig.

Gerade im Vorfeld seines 100. Geburtstags wurde Sinatra weltweit wieder großes Interesse entgegengebracht. Es gab Neuauflagen seiner Schallplatten auf CDs sowie seiner Konzerte, Shows und Filme auf DVDs. Dieses ungebrochene Interesse ist der Ansporn für den Versuch, das Phänomen Sinatra zu erklären, seinen Erfolg zu analysieren und aufzuzeigen, was diesen Künstler für alle Zeit unverwechselbar macht. Bei dieser Analyse wird nicht nur auf Aussagen von Zeitzeugen und Künstlerkollegen zurückgegriffen, sondern auch auf Zitate von Frank Sinatra selbst. Auf diese Weise entsteht ein faszinierendes Bild dieser Künstlerpersönlichkeit. Dieses aus einem Puzzle aus allen verfügbaren Quellen zusammengesetzte Bild bringt nicht nur viel Neues für die Nach-Sinatra-Generation der heute Zwanzigjährigen, sondern auch für die Älteren unter uns, die mit Sinatra - auf der Konzertbühne, auf Schallplatte oder im Kino - aufgewachsen sind.

Das Buch beschreibt den gesellschaftlichen und künstlerischen Boden, auf dem das Talent eines Frank

Sinatra gedeihen konnte. Es liefert Einblicke in die Filmwelt Hollywoods, das Showbusiness, die Entwicklung des Jazz und der Popmusik, aber auch in die amerikanische Politik des vorigen Jahrhunderts. Die Person Sinatra wird gleichsam in die Zeitgeschichte gestellt.

Frank Sinatra war ein zutiefst amerikanischer Künstler. Auf dem Höhepunkt seiner Karriere als Sänger wurde ihm von den Medien der Titel »Stimme Amerikas« verpasst. Bei keinem anderen Entertainer seiner Zeit war für das Publikum in aller Welt die Identifikation mit Amerika derart ausgeprägt. Wenn man seine künstlerische Dimension als Sänger erfassen will, die auf der Relation von Jazz und Blues zur Popmusik fußt, muss man die Spurensuche bei den Anfängen des amerikanischen Entertainments beginnen. Was hat den jungen Frank Sinatra geprägt, wie waren die Wechselbeziehungen zu seinen Zeitgenossen, und in welcher Weise hat er nachfolgende Künstlergenerationen beeinflusst?

Viel Vergnügen bei der Lektüre!

Johannes Kunz
Wien, im Juni 2015

Vaudeville: Der Anfang des Entertainments

Das, was man heute als Entertainment bezeichnet, geht ursprünglich auf die Wanderbühnen der amerikanischen Pionierzeit zurück. Man gebrauchte die Bezeichnung Vaudeville (französisch: *voix de ville* = Stimme der Stadt), die aus dem 16. Jahrhundert stammt und auf simple Chansons in Stegreifstücken der Vorstadttheater angewandt wurde.

In Amerika verstand man unter Vaudeville unterhaltsame Varieté-Programme, die aus Musik, Tanz und akrobatischen Darbietungen bestanden. Tony Pastor war einer der ersten Künstler, die man mit Vaudeville assoziierte. Aber er mochte diesen Begriff nicht, in dem er eine Verniedlichung seiner Varieté-Kunst sah. In Wirklichkeit boten Music Hall, Burleske, Vaudeville und Varieté dasselbe: eine Auftrittsmöglichkeit für Sänger, die populäre Lieder interpretierten. Dabei spielte der Alkohol eine wichtige Rolle. Im 18. Jahrhundert dienten in England, wo diese Tradition begründet wurde, die Einnahmen aus dem Getränkeverkauf zur Finanzierung der Musik in den Gaststätten. Die erste englische Music Hall eröffnete der Wirt Charles Morton 1852 in Lambeth. Im amerikanischen Vaudeville gab es neben herumziehenden Banjospielern Minstrels mit Sketches über die Gewohnheiten schwarzer Sklaven. 1896 erklärte der Oberste Gerichtshof der USA die Rassentrennung für rechtmäßig. Auch die Minstrels gehen auf England zurück, wo im 19. Jahrhundert Weiße mit geschwärzten Gesichtern als Sänger vor Publikum auftraten. Englische Künstler etablierten die Minstrel-Shows dann in Amerika.

Minstrel stand im englischen Mittelalter für Minnesänger oder Spielmann. Minstrelsy wiederum nannte man die Kombination von Gesang und Dichtung, wie sie von Wandertruppen dargeboten wurde. Die Minstrel-Shows in den USA waren eindeutig diskriminierend. Aber die afroamerikanische Bevölkerung lernte durch solche Shows erstmals »weiße« Kultur kennen. Aus dieser Zeit stammt auch der Begriff »Jim Crow«. Der weiße Komödiant Thomas Rice entdeckte während eines Gastspiels in Louisville, Kentucky, auf dem Bauernhof eines Weißen namens Jim Crow einen verkrüppelten alten Schwarzen, der ein altes Lied sang und dabei Luftsprünge vollführte. *Jumping Jim Crow* hieß dieser Song, der von Thomas Rice etwas verändert in sein Repertoire aufgenommen wurde, womit er großen Erfolg beim Publikum hatte. Rice schminkte sich schwarz und imitierte die Bewegungen des Alten.

Nach der Sklavenbefreiung gingen schwarze Minstrel-Truppen auf Tournee durch Amerika. Die Verschmelzung der Kulturen sollte letztlich zur Entstehung des Jazz um 1900 im Süden der USA führen. Circus Show, Tent Show oder Minstrel-Show waren die Namen der einschlägigen Unterhaltungsprogramme mit dürftigem künstlerischem Gehalt. Musikalisch interessant war der Ragtime (englisch: *ragged time* = zerrissener Takt), ein Ende des 19. Jahrhunderts im Mittelwesten der USA entwickelter Klavierstil, der später auf Bands übertragen wurde. Schwarze und weiße Minstrel-Pianisten wollten die Off-Beat-Rhythmik (Anm.: Generell meint Off-Beat, dass Melodien und Rhythmen nicht auf dem Beat, sondern daneben akzentuiert werden, was ein wesentliches Element des Swing darstellt) der afroamerikanischen Folklore erfassen, indem sie Folk Songs oder Work Songs in Liedformen der europäischen Salonmusik pressten.

Seine Blütezeit erlebte der Ragtime dann ab 1910. »Professoren« wurden die musikalisch ausgebildeten Ragtime-Pianisten wie Scott Joplin (*Maple Leaf Rag*), Tom Turpin oder Louis Chauvin genannt. Ihre ab 1893 publizierten Kompositionen wurden auf Klavierwalzen übertragen, von denen viele nach Aufkommen der Schallplatte auf diesem Tonträger erschienen. Ragtime war populäre Musik, heute würden wir Pop dazu sagen. Igor Strawinsky setzte 1918 mit *L'Histoire du Soldat* dem Ragtime ein Denkmal, das in den Kanon der sinfonischen Musik Eingang fand. In den New Orleans Jazz – den Begriff Jazz (oder Jass) gibt es erst seit 1915 – floss das gesamte Ragtime-Repertoire ein. Aus dem Piano-Ragtime wurde in den 1920er Jahren das Stride-Piano eines James P. Johnson, Eubie Blake, Fats Waller oder Willie »The Lion« Smith. Beim Stride-Piano wechselt die linke Hand ständig zwischen Basston und Akkord. Der Bass erklingt auf den Zählzeiten eins und drei, der Akkord auf zwei und vier.

Aus diesen einführenden Fakten ist bereits ersichtlich, dass Weiße und Afroamerikaner gleichermaßen an der Entwicklung der musikalischen Unterhaltung am Beginn des 20. Jahrhunderts beteiligt waren.

The Birth Of The Blues

Diesen Song, der auf die Wurzeln des Blues Bezug nimmt, ohne den die gesamte populäre Musik vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis in unsere Tage undenkbar ist, nahm Frank Sinatra 1952 auf. Zu diesem Zeitpunkt war er selbst bereits eine Galionsfigur der amerikanischen Popmusik.

Der Blues ist eine wesentliche Ausformung der Musik der Afroamerikaner, die sich in den Südstaaten der USA nach dem Bürgerkrieg (1861-1865) herausgebildet hat. Die ursprünglich zwölftaktigen Songs handelten von Armut, Elend, rassistischer Unterdrückung oder Liebeskummer. Aber Blues konnte auch als fröhliches Tanzlied dargeboten werden.

Afrikanische Sklaven wurden dereinst über den Atlantik nach Amerika verschifft, um dort als billige Arbeitskräfte verkauft zu werden. Und sie brachten ihre Bräuche mit. Der Blues, wie wir ihn kennen, hat sich Anfang des 20. Jahrhunderts in den USA unter Verwendung afrikanischer Tonleitern und Banjo sowie Gitarre herausgebildet. Die Blues-Spieler gebrauchten beim Spiel ihrer Instrumente westafrikanische Finger-Picking-Techniken.

B. B. King, einer der ganz großen Blues-Interpreten unserer Zeit, der ein Sinatra-Bewunderer war und im Mai 2015 im Alter von 89 Jahren verstarb, meinte einmal, der Blues spreche *aus* dem Herzen und der Seele des Menschen *zum* Herzen und der Seele des Menschen. Der Blues sei somit mehr als nur Musik, er sei ein Gefühl. Tatsächlich leiten sich die meisten Strömungen moderner populärer Musik vom Blues ab. Das gilt für den Jazz ebenso wie für Funk, Rock oder Soul. Die Urquellen des Blues waren Work Songs, Field Holler und Shouts. Diese

Vorläufer des Blues entsprachen mit ihrer Rhythmik sowie der Call-and-Response-Technik der afrikanischen Mentalität ihrer Protagonisten. Vom Dichter Langston Hughes stammt der Satz, im Blues verberge sich »hinter der Trauer fast immer ein Lachen der inneren Stärke«. Die erwähnten Minstrel-Shows trugen nach der Jahrhundertwende viel zur raschen Verbreitung des Blues bei.

Die Blues-Sängerin Bessie Smith war in der Frühzeit dieses musikalischen Genres dessen populärste Vertreterin. Ihren Stil nannte man »Vaudeville-Blues«. Louis Armstrong sagte einmal, Bessie Smith habe ihn stets im Innersten getroffen. Ihre Phrasierung habe alle anderen Blues-Sänger überragt. *Jail House Blues* oder *Empty Bed Blues* waren zwei Meisterwerke dieser »Königin des Blues«, wie man sie titulierte. Ihre Lebensgeschichte ist typisch: Geboren zu Ende des 19. Jahrhunderts als Tochter eines Baptistenpredigers, aufgewachsen in tiefstem Elend in Chattanooga, Tennessee, dann Engagement bei einer Vaudeville-Truppe, der mit Ma Rainey eine weitere Größe des klassischen Blues angehörte, Alkoholprobleme und ein stilles Finale der Karriere.

Die Abgrenzungen späterer Musikhistoriker zwischen all dem Neuen, das jetzt entstand, sind künstliche. Denn das Aufeinandertreffen von Ragtime-Pianisten, Blues-Sängern und Vaudeville-Künstlern führte natürlich zu Verschmelzungen der Genres. Man inspirierte einander gegenseitig, und daraus erwuchsen weitere Innovationen.

Das »Musikgeschäft«, natürlich dominiert von Weißen, begann sich all dieser interessanten Strömungen anzunehmen. Was bedeutet, dass clevere Manager auf die Schätze der »schwarzen« Musiktradition aufmerksam wurden. Von der Vermarktung dieser Neuerungen

versprachen sie sich ein Geschäft. Viele Afroamerikaner wiederum sahen darin die Chance zur gesellschaftlichen Integration. Diese Wechselbeziehung von »weiß« und »schwarz« zeichnet von da an die gesamte Populärkultur der USA aus. Sie hatte weitreichende gesellschaftliche, ja sogar politische Auswirkungen und spielte auch im Leben des Frank Sinatra eine wichtige Rolle.

Tin Pan Alley

Es war in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts in der Welt der musikalischen Unterhaltung in Amerika also viel im Fluss. 1903 führte der Journalist Monroe Rosenfeld den Begriff »Tin Pan Alley«, womit er die 28. Straße zwischen der 5. und 6. Avenue in New York meinte, als Synonym für die Strategien der Musikindustrie ein. Im Büro des Verlegers Harry von Tilzer hörte er anlässlich eines Interviews eines der mit einem quer über die Seiten gezogenen Papierstreifen gedämpften Klaviere, auf denen sogenannte »Song Plugger« neue Lieder präsentierten. Das erinnerte Rosenfeld an das Geklapper von Zinnpfannen (*tin pans*), und so betitelte er seinen Artikel über die damals aktuelle populäre Musik Amerikas eben »Tin Pan Alley«. Die meisten Komponisten und Textautoren, die darunter subsumiert wurden, waren zunächst Weiße wie Henry Blossom, Otto Harbach oder Harry Williams. Ganz wenige Afroamerikaner kamen zum Zug, darunter Bert Williams oder Will Marion Cook.

Unter Tin Pan Alley verstand man fortan die amerikanische Musikindustrie, welche die Bedürfnisse der Theater befriedigen und mit populären Songs viel Geld verdienen wollte. Das amerikanische Musical steckte noch in den Kinderschuhen. So wie in New Orleans aus der Begegnung von afrikanischer und europäischer Musikkultur der Jazz entstand, war auch New York mit Chinatown, Little Italy, dem jüdischen Brooklyn, Spanish Harlem und dem Harlem der Afroamerikaner ein überaus produktiver Schmelztiegel. All diese Nationalitäten brachten ihre Traditionen in das lebendige Musiktheater am Big Apple ein. Der Swing der großen Theaterorchester

leitete sich vom Jazz ab. Das Broadway-Musical ist nichts anderes als eine Mixtur verschiedener Einflüsse diverser ethnischer Minderheiten. Das American Theatre war der erste Bühnenpalast, der am 22. Mai 1893 an der 42. Straße eröffnet wurde. Zuvor reichte das New Yorker Vergnügungsviertel vom Herald Square den Broadway hinauf nur bis zur 39. Straße. Den nördlichsten Punkt bildete das Casino Theatre, die Begrenzung im Süden die Tin Pan Alley der 28. Straße.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, als es weder Kino noch Fernsehen gab, war das Angebot an Live-Unterhaltung in New York riesengroß. Es reichte von Concert Saloons bis zu sogenannten Honky Tonks, Spelunken und Freudenhäusern. Noch 1919 konnte man Al Jolson schwarz geschminkt mit dem Song *Swanee* im Winter Garden Theatre erleben. Später sollte er mit dem Tonfilm *The Jazz Singer* große Berühmtheit erlangen.

Al Jolson war neben Eddie Cantor und Bert Williams einer der drei wichtigsten Minstrels. So wie Cantor war er jüdischer Herkunft. Aus heutiger Sicht muten die Darbietungen Jolsons, der mit rußgeschwärztem Gesicht eine plumpe Persiflage auf die schwarze Minderheit abgab, wobei er gelegentlich ins Publikum sprang, mehr als peinlich an.

Noch beherrschten europäische Operetten wie Jacques Offenbachs *Pariser Leben* oder Franz Lehárs *Lustige Witwe* die Spielpläne der etablierten Musiktheater im Big Apple. Dann trat George M. Cohan, Jahrgang 1878, auf den Plan. Er stammte aus einer alten Komödiantenfamilie und hatte bereits im Kindesalter begonnen zu komponieren und Texte zu schreiben. 1901 brachte er seinen Vaudeville-Sketch *The Governor's Son* auf die Bühne des New Yorkers Savoy Theatre. In seiner dritten Show *Little Johnny Jones* sang er

Give My Regards To Broadway. Der Amerikaner George M. Cohan und der Europäer Victor Herbert, die unähnlicher nicht sein konnten, dominierten das New Yorker Musiktheater zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Vierzig Stücke komponierte, textete, spielte, tanzte und sang George M. Cohan – einer der ersten Entertainer eben! Von Victor Herbert, der ein schlechter Pianist, aber großer Songschreiber war, stammte das Stück *Mlle. Modiste*.

»Wie man einen Schlager schreibt« heißt ein zur Jahrhundertwende von Chas K. Harris veröffentlichtes Buch. Auf seinem Banjo hatte Harris Lieder für Partys, Geburtstagsfeste, Hochzeiten oder Begräbnisse in Windeseile für maximal 20 USD kreiert. Seine Ballade *After The Ball* wurde ein Hit, an dem er als Verleger, Komponist und Textautor angeblich 25 000 USD pro Woche verdiente. Es sollte der einzige Erfolg von Harris bleiben, von dem er allerdings bis an sein Lebensende bequem existieren konnte. *After The Ball* aus dem Jahr 1892 ist als erster vermarkteter Pop-Hit in die Geschichte eingegangen. Um 1910 begann dann das große Geschäft mit Tin Pan Alley-Melodien. Bald schon sollte Frank Sinatra manche dieser Melodien künstlerisch veredeln.

Sogenannte »Song Plugger« mischten sich tagsüber unter das Volk und besuchten abends Music Halls oder Vaudeville-Bühnen, sogar politische Veranstaltungen oder Billardräume, um ihre Lieder anzupreisen und Noten zu verkaufen. Auf diese Weise hatten die »Song Plugger« stets das Ohr des Publikums und konnten den aktuellen Geschmack ausloten. Im Verlegerbüro informierten sie später die Komponisten über neue Trends. Allein im Jahr 1917 wurden unglaubliche zwei Milliarden Exemplare Noten verkauft. Nach Eintritt Amerikas in den Ersten Weltkrieg publizierte man unzählige heitere Kriegslieder,

um die Soldaten an der Front und deren Familien zu Hause bei Laune zu halten.

Irving Berlin, 1888 als Israel Baline im sibirischen Temun zur Welt gekommen (er starb übrigens erst 1989 in New York), wurde einer der wichtigsten Komponisten für das amerikanische Musiktheater der Frühzeit. Als Vierjähriger zog er mit seinen jüdischen Eltern in die USA, arbeitete als Jugendlicher als »Singing Waiter« im New Yorker Pelham's Café, brachte sich selbst das Klavierspielen bei und hatte 1907 mit *Marie, From Sunny Italy* seinen ersten verlegten Song. Ganz New York befand sich im Ragtime-Fieber, und so schrieb Berlin Lieder wie *That International Rag*, *That Opera Rag*, *The Mysterious Rag* oder *Oh, That Beautiful Rag*. Und natürlich *Alexander's Ragtime Band*. Dieses Lied war 1911 der bis dahin größte Erfolg der Tin Pan Alley. Seine erste Broadway-Show war *Ziegfeld Follies Of 1911*. Zwanzig weitere, darunter *Annie Get Your Gun* (1946) oder *Call Me Madam* (1950) sollten folgen. Ab 1920 hatte Irving Berlin sein eigenes Theater, schrieb für Hollywood zahlreiche Filmmusiken, z. B. für *Top Hat* mit Ginger Rogers und Fred Astaire (1935) und für *Holiday Inn*, mit dem Jahrhundert-Hit *White Christmas*, gesungen von Bing Crosby (1942).

Jerome Kern, 1885 in New York geboren, arbeitete ab 1904 als »Song Plugger« für die Tin Pan Alley und hatte 1914 mit *They Didn't Believe Me* für *The Girl From Utah* seinen ersten Erfolg. Seine Princess Theatre Shows, die er von 1915 bis 1918 mit Guy Bolton und P. G. Wodehouse produzierte und die Tanz, Theaterhandlung und Gesang beinhalteten, waren erste Musical-Versuche. *Show Boat* (1927), *The Cat And The Fiddle* (1931), *Music In The Air* (1932), *Roberta* (1933) oder *Very Warm For May* (1939) festigten seinen Ruf als Komponist. Sein Soundtrack zum

Hollywood-Streifen *Swingtime* (1936) mit Ginger Rogers und Fred Astaire war gleichfalls überaus erfolgreich.

George Gershwin, 1898 in New York zur Welt gekommen, begann mit 14 Jahren ein Studium der klassischen Musik, arbeitete als »Song Plugger« und bewunderte Jerome Kern. Sein erster Hit war das bereits erwähnte *Swanee*. Sein erstes Musical *La, La Lucille* kam 1919 heraus. Ein großer Musical-Erfolg wurde *Lady Be Good* (1924). Im selben Jahr entstand die *Rhapsody In Blue*, vier Jahre später *An American In Paris* (1928). George Gershwin schrieb etwa dreißig Musicals, zumeist mit seinem Bruder Ira als Textautor, darunter *Tip Toes* (1925), *Oh Kay* (1926), *Funny Face* (1927), *Strike Up The Band* (1930), *Girl Crazy* (1930) und *Of Thee I Sing* (1931). Die Oper *Porgy And Bess*, sein Opus magnum, kam 1935 heraus.

Um 1918 registrierte man in den Staaten 25 000 Vaudeville-Künstler und an die 4000 Theater. Ob Varieté bzw. Revue oder Show - letztlich jede Form von Unterhaltung spielte für die Verbreitung der Tin Pan Alley-Melodien eine entscheidende Rolle. Florenz Ziegfeld (1869-1932) war auf diesem Sektor besonders erfolgreich. Der Sohn des Direktors eines Musikkonservatoriums in Chicago sollte in Europa musikalische Talente für die Weltausstellung 1893 suchen und brachte Artisten sowie andere Unterhaltungskünstler in die USA. 1906, Ziegfeld war bereits ein vermögender Revueproduzent, fuhr er mit dem Schiff nach Paris, wo er das berühmte Nachtlokal Folies Bergère besuchte. Seine Show *Ziegfeld Follies* startete er ein Jahr danach in New York. Dabei war ihm seine aus Paris stammende Frau Anna Held eine kongeniale Partnerin. Sie trat gelegentlich auch selbst auf. Aus Wien holte Ziegfeld 1915 den Bühnenbildner Josef Urban. Er sorgte für eine besonders opulente Ausstattung der *Follies*.

Von Irving Berlin stammte der eigens für diese Show komponierte Song *A Pretty Girl Is Like A Melody*. Weiters fungierte Florenz Ziegfeld auch als Produzent von *Show Boat*. Die Musicals *Funny Girl* (1964) und *Follies* (1971) sowie die Hollywood-Filme *The Great Ziegfeld* (1936), *Ziegfeld Girl* (1941) und *Ziegfeld Follies* (1944) waren seinem Wirken gewidmet. In seinen insgesamt 23 *Follies* machte Ziegfeld bis 1931 zahlreiche Solisten zu Stars, etwa Bert Williams, Nora Bayes, Sophie Tucker, Eddie Cantor, Marilyn Miller, Fanny Brice, Mae Murray, John Steel oder Ruth Etting. Neben Irving Berlin engagierte er Louis A. Hirsch, Gus Edwards und Jerome Kern als Songschreiber.

Die erwähnten Persönlichkeiten prägten die Branche in den ersten zwei Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts - als Pioniere des Begriffs Entertainment, der bald zum Markenzeichen der amerikanischen Unterhaltungskultur wurde. Vaudeville, Ragtime, Blues und Jazz waren die multikulturellen Paten einer Entwicklung, welche die Tin Pan Alley vergoldete, als ein Sohn italienischer Einwanderer die Bühne dieser Welt betrat, auf der er der wichtigste Entertainer seiner Zeit werden sollte.

Das »Jazz Age«

Jene Periode in der amerikanischen Unterhaltungsindustrie, die den jungen Frank Sinatra entscheidend beeinflusst hat, nannte der Schriftsteller F. Scott Fitzgerald das »Jazz Age«. Es begann mit den ersten Tonaufnahmen, kulminierte in den 1920er Jahren im Aufkommen von Film sowie Radio und reichte bis zum Beginn der Big-Band-Ära in den 1930ern. Die junge Nation USA zeigte ihr strotzendes Selbstbewusstsein auf vielfältige Weise.

Die Entstehung des Jazz um 1900 wird mit New Orleans assoziiert. Diese Stadt war ein gesellschaftlicher und musikalischer Schmelztiegel. Sie hatte unter spanischer und französischer Verwaltung gestanden, bevor das Land Louisiana 1803 - als 10 000 Menschen, davon die Hälfte Afroamerikaner, in New Orleans wohnten - von den Vereinigten Staaten gekauft wurde. Angehörige verschiedener Nationalitäten lebten in New Orleans, dessen Bevölkerung sich in 100 Jahren verdreißigfacht hatte. Der Pianist Jelly Roll Morton, die Kornettisten Buddy Bolden, Willie »Bunk« Johnson, Freddie Keppard und Joe »King« Oliver, der Posaunist Edward »Kid« Ory und der Saxophonist Sidney Bechet waren die Pioniere des Jazz. Indem weiße Musiker den New-Orleans-Stil der Schwarzen und Kreolen imitierten, kreierten sie den Dixieland. Der Begriff Dixieland steht für den amerikanischen Süden, also die Region südlich der »Mason and Dixon's Line«. Damit ist die von den beiden englischen Feldmessern Charles Mason und Jeremiah Dixon fixierte Grenzlinie zwischen Pennsylvania und Maryland gemeint. Diese war einst die Grenze zwischen den freien Nordstaaten und den

Südstaaten, in denen Sklaven gehalten wurden. Am Beginn der Ausformung des Dixieland stand der weiße Schlagzeuger Jack »Papa« Laine. Andere Exponenten waren der Posaunist Tom »Red« Brown und der Trompeter Paul Joseph Mares.

Die ersten Schallplattenaufnahmen in der Geschichte des Jazz entstanden am 26. Februar 1917 in den Studios des Victor Labels. Die Original Dixieland Jazz Band des weißen Trompeters Nick LaRocca aus New Orleans spielte den *Dixieland Jazz Band One Step* und den *Livery Stable Blues* ein. Ab März 1917 war die Platte erhältlich. Die Original Creole Jazz Band des Posaunisten Kid Ory sollte eines der ersten farbigen Ensembles des New Orleans-Stils sein, das Schallplatten aufnahm. Die ersten Tonaufzeichnungen gehen auf das Jahr 1877 zurück. Damals konnte Thomas Alva Edison in seinem Labor im Menlo Park mittels einer drehbaren Stahlwalze seine einen Kinderspruch rezitierende Stimme reproduzieren. Wiewohl einschlägige technische Experimente schon lange vor Edison eingesetzt hatten, gelang es erst diesem Forscher, den mit einem Stift in eine Masse gedrückten Ton wieder zu reaktivieren. Der Phonograph war geboren. Als zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Walzen industriell hergestellt werden konnten und durch unterschiedliche Oberflächen qualitativ verbessert wurden, kam es zu den ersten Aufnahmen der Stimmen großer Sänger. Das Mikrophon, also die Möglichkeit der Tonübertragung auf elektrischem Wege, geht auf eine Erfindung von Alexander Graham Bell im Jahre 1876 zurück. Ohne die Erfindung des Mikrophons wäre die Schallplatte, aber auch das Telefon nicht möglich gewesen – zwei Errungenschaften, die Kommunikation und Kultur radikal verändert haben. Dieser Veränderung vergleichbar ist nur der gesellschaftliche Durchbruch von

Fernsehen und Computer in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Mitte der 1920er Jahre revolutionierte die Erfindung des Elektronenverstärkers die Qualität der Schallplattenaufnahmen. Mittlerweile nahm man große sinfonische Werke und Opern auf, darüber hinaus wurde die Welt mit der neuen Musik aus Amerika, dem Jazz, durch die Schallplatte vertraut gemacht. Das Grammophon setzte sich weltweit durch.

Brennpunkt des »Jazz Age« war New York. Hier saßen nicht nur die großen Musikverlage mit ihren Verbindungen zu den neuen Medien Schallplatte und Radio, sondern auch die großen Künstleragenturen, die den Musikern sowohl Auftritte im Big Apple vermitteln als auch Tourneen durch Amerika organisieren konnten.

Als 1917 von der US Navy aus Sorge um die Moral ihrer Matrosen die Schließung von Storyville, des Vergnügungsviertels in New Orleans, verfügt wurde, begann ein Massenexodus von Musikern. Viele afroamerikanische Musiker zogen nun in die großen Städte des Nordens, was zur raschen Verbreitung des Jazz im ganzen Land beitrug. Der Kornettist Joe »King« Oliver etwa siedelte sich 1918 in Chicago an, andere Musiker zogen nach New York. Damit veränderte sich die New Yorker Musikszene, die bislang vorwiegend durch die Nachfrage nach »weißen« Tanzrhythmen geprägt war. Einige »schwarze« Musiker aus wohlhabenden Bürgerfamilien wie Fletcher Henderson, Don Redman oder Duke Ellington verbanden hier Elemente der herkömmlichen Unterhaltungsmusik mit Einflüssen des Jazz. Daraus sollte der Swing entstehen, den die Big Bands populär machten. Vorläufer der Big Bands waren um 1910 die »society dance orchestras« des James Reese Europe gewesen, die aus

Afroamerikanern bestanden und mit einer am Ragtime orientierten Tanzmusik sehr beliebt wurden.

Jazzclubs entstanden in großer Zahl in New York. Im Cotton Club auf der West 142nd Street konnte man Duke Ellington hören, aber auch Cab Calloway oder Jimmie Lunceford. Im Savoy an der Lennox Avenue zwischen der West 140th und 141st Street spielte die Band von Chick Webb. Bluessängerinnen wie Bessie Smith, Alberta Hunter oder Ma Rainey erlangten große Beliebtheit, auch und vor allem beim weißen Publikum.

Harlem und Greenwich Village waren die Zentren eines kulturellen und gesellschaftlichen Aufbruchs. Hier traf sich die Avantgarde. Freie Liebe, Geburtenkontrolle, Frauenemanzipation, das Ende der Rassendiskriminierung – all das wurde hier diskutiert und vorbereitet. »Jazz Age« meint eben auch ein Lebensgefühl, das von Frohsinn und Überschwang geprägt war und für die Periode zwischen dem Ende des Ersten Weltkrieges und der Weltwirtschaftskrise steht. In den deutschsprachigen Ländern Europas titulierte man sie als die »verrückten Zwanzigerjahre«. Hierzulande wurde das »Jazz Age« durch Josephine Baker verkörpert, die zwar eine erotische Ausstrahlung hatte, aber keine große Sängerin oder Tänzerin war und von den Jazzmusikern ihrer Zeit nicht ernst genommen wurde. Für die Europäer personifizierte sie damals jedoch wie keine andere das neue Gefühl der Freizügigkeit.

Nicht nur in Deutschland nach Hitlers Machtergreifung, sondern auch in Österreich – also lange vor der Okkupation 1938 und der Umbenennung in »Ostmark« – galt in rechten deutschnationalen Kreisen die kulturelle Avantgarde als »von Juden und Negern beherrscht«. Folglich begegnete man schwarzen Künstlern hier mit Vorurteilen. Diese Erfahrung musste im Wien der späten 1920er Jahre auch