

ein vordem nie gekanntes Hochgefühl

Einführung

Im Frühjahr 1945

Im Mai 1945 versucht der 16-jährige Günter Kunert – der zusammen mit seiner jüdischen Mutter nur durch Zufall der nationalsozialistischen Vernichtung entkommen war –, in der gemeinsamen Berliner Wohnung ein Radio an die Antenne anzuschließen. Plötzlich »meldet sich eine Stimme in Englisch« aus dem Lautsprecher,

»und ich rufe mehrmals begeistert: ›Wir können Amerika empfangen!!‹ – Der Sender entpuppt sich als AFN, als ›American Forces Network‹, als der Truppensender in Berlin-Dahlem. Aber das verringert keineswegs meine Begeisterung. Mit den ersten Tönen ergreift Mr. Glenn Miller von mir Besitz. Die ›American Patrouille‹ lässt meine Füße den Takt mitklopfen. – In der armseligen Küche, auf dem Kohlenkasten vor dem Herd, überwältigt mich ein vordem nie gekanntes Hochgefühl. Das ist die Musik einer neuen Welt, die in ganz Europa wahrhaft ›Hörige‹ schafft und sich die junge Generation unterwirft, die von diesem ›Big-Band-Sound‹ nicht mehr loskommen wird.«¹

In unmittelbarem Anschluss fügt Kunert an:

»Meine Mutter hat ihre besonderen Gewohnheiten. Sobald sie daheim ist, bezieht sie Posten auf dem Balkon, um stundenlang die Straße hinauf- und hinunterzuschauen. Sie wartet auf Angehörige. Auf ihren Vater, ob er, den Rucksack auf dem Rücken, den Homburger auf dem weißen Haar, nicht von seinem Aufenthalt in Theresienstadt zurückkommt. Der Bruder, die Schwägerin, die Cousinen und Cousins, Verwandte und Bekannte, ach, irgendwer, so glaubt sie, muß doch auftauchen. Ein Glaube, trotz der Zeitungsfotos von den Leichenbergen, trotz der Berichte und Aussagen Überlebender im Funk, trotz der Dokumente, trotz des ›Nürnberger Prozesses‹, trotz der Wochenschaubilder in den Kinos. – Aber wir reden nie davon.«²

Wenig später, nachdem der Sound Glenn Millers die Berliner Küche der Kunerts erreicht hatte, war auch für Dieter Wellershoff der Krieg zu Ende gewesen. Nach wenigen Wochen amerikanischer Kriegsgefangenschaft wurde er nach Hause entlassen – und sofort begann für ihn

1 Günter Kunert: Erwachsenenspiele – Erinnerungen, München/Wien: Hanser 1997, S. 96 f.

2 Ebd., S. 97.

Einführung

»eine Zeit täglicher Entdeckungen [...], vor allem, als eine vitale Stimulierung, die uns eine neue Art äußerer und innerer Bewegung lehrte, der Jazz. Es war eine neue Zivilisation mit neuen Umgangsformen und Lebensreizen. Jitterbug und Boogie-Woogie trieben uns den Marschtritt aus dem Leib, und es war einleuchtend nicht nur im Bewußtsein, sondern eben auch im Körper, im vitalen Selbstgefühl, daß der politische Rahmen dieses neuen Lebens nur die Demokratie sein konnte. Das Recht auf Selbstbestimmung und Privatheit waren dabei eng miteinander verknüpft und konnten auch leicht eins für das andere genommen werden.«³

Für Wellershoff war es die »begeistert aufgenommene Jazzmusik, die am besten unsere Freude ausdrückte, daß der Krieg vorbei war und wir lebten«.⁴

Die Erinnerung Kunerts reißt das vielleicht denkbar extremste Gegenüber auf, in das die Erfahrung des Jazz im Frühjahr 1945 in Deutschland – und nicht nur dort – hatte gestellt sein können: das Gegenüber zur Erfahrung der NS-Vernichtungsverbrechen, der Shoah, mit ihrem subjektgeschichtlichen Gewicht, das die Überlebenden erst nach und nach in ihrem ganzen Umfang erreichte, von dem Kunert jedoch – im autobiografischen Rückblick über ein halbes Jahrhundert später – genau wusste. Die Klänge des Jazz hingegen hatten ein »Hochgefühl« auszulösen vermocht, das dem Jugendlichen gar »vordem« niemals begegnet war. In Kunerts Formulierung klingt jenes Initiationserlebnis an, als das Jazzfans immer wieder ihre Erstbegegnung mit dieser Musik geschildert haben. Eric J. Hobsbawm beschrieb ihre Entdeckung als »rather like first love«.⁵ Zugleich mag den jungen Kunert etwas von dem erreicht haben, was Roger Willemse als »das Erste, was den empfängt, der in den Jazz eintritt«, charakterisiert hat: »Das Lebensgefühl, das Jazz heißt, entwickelt sich in einem Klima der Wahrhaftigkeit, der Gerafftheit, der Evidenz. Es ist künstlerisch zugleich so komplex, und andererseits ist es einschüchternd unverblümmt, ansteckend ‚live‘ – am Leben.«⁶ So ungehemmt euphorisch Willemse Formulierung auch ausfällt, geht sie über eine rein subjektive Wahrnehmung doch hinaus: Sie versucht jenes

3 Dieter Wellershoff: »Die Arbeit des Lebens«, in: ders.: Werke 3 – Autobiographische Schriften. Herausgegeben von Keith Bullivant und Manfred Durzak, Köln: Kiepenheuer & Witsch 1996, S. 54–257, hier S. 103.

4 Ebd., S. 193.

5 Hier zitiert nach Thorsten Hinrichs, Andreas Linsenmann: »Zum Verhältnis von Musik und Geschichtsschreibung – Hobsbawm, Newton und Jazz«, in: Andreas Linsenmann, Thorsten Hinrichs (Hg.): Hobsbawm, Newton und Jazz – Zum Verhältnis von Musik und Geschichtsschreibung, Paderborn: Schöningh 2016, S. 7–30, hier S. 7; zu diesem Charakter der Jazz-Erfahrung vgl. auch John Gennari: Blowin' Hot and Cool – Jazz and its Critics, Chicago/London: The University of Chicago Press 2006, S. 8, 26, 74, 83.

6 Roger Willemse: Musik! Über ein Lebensgefühl. Herausgegeben von Insa Wilke, Frankfurt am Main: S. Fischer 2018, S. 17.

Faszinosum genauer zu fassen, das konstitutiv ist für die Wirkungsgeschichte des Jazz. Den Überlebenden in Berlin – und nicht nur ihn – erfasste die Musik als ein Moment, in dem – gleichsam von einem Augenblick auf den anderen – die ganze Verlogenheit der offiziellen Propaganda und des nationalsozialistischen Alltags, die moralische Deformierung der Bevölkerung, die Verkommenheit der geübten Sprachpraxis von der Gegenwart abfielen – »Wahrhaftigkeit« – und sogleich in völlig neue, »ansteckende« Möglichkeiten zu leben umschlugen. Was für viele Menschen generelle, vielleicht universale Kennzeichen der intensiven Erfahrung eines künstlerischen Artefakts bilden mag, fiel für Kunert und viele andere im Frühjahr 1945 nicht nur mit einer subjektgeschichtlich, sondern auch weltgeschichtlich objektiven Zäsur zusammen.

»Das ist die Musik einer neuen Welt« – in dieser Formulierung klingt unüberhörbar die Zuschreibung an die USA, die »Neue Welt« zu sein, mit, aber doch auch schon die Wendung von einem geografischen zu einem temporalen Attribut. Eine neue Welt schien sich anzukündigen – in der Musik des Jazz. Wie eng dieser Neuanfang dennoch sowohl an die USA als auch an ihre Bereitschaft des militärischen Engagements gegen Nazi-Deutschland gekoppelt war, kommt so verdichtet wie sinnfällig im Titel des Songs zum Ausdruck, die den jugendlichen Hörer als ersten Botschafter dieser neuen Welt erreicht: »American Patrouille«.⁷

Vergleichbar intensiv wie Günter Kunert wird auch Dieter Wellershoff unmittelbar nach Kriegsende vom Jazz erfasst. Wenn er ihn als Ausdruck der Freude darüber, überlebt zu haben, empfindet, fasst er etwas, was auch Kunerts Erinnerung durchgehend unterlegt ist, in eine einfache, unmittelbare Formel. Dieter Wellershoff ist dabei nie in Versuchung geraten, die Lebensbedrohung, unter der die Mitglieder der deutschen Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg standen, mit der der Juden in Deutschland und in den von Deutschen besetzten Gebieten in Europa gleichzusetzen. In der Freude darüber, »daß der Krieg vorbei war und wir lebten«, äußerte sich vielmehr die grenzenlose Erleichterung des 20-Jährigen, in den auch militärisch völlig sinnlosen, nichts als mörderischen Abwehrkämpfen der letzten Kriegswochen und -tage nicht noch wie so viele seiner Altersgenossen zu Tode gekommen zu sein.⁸

Doch Wellershoffs Ausführungen – ähnlich wie die Kunerts in großem zeitlichen Abstand, nach rund vier Jahrzehnten abgefasst – gehen weit über diese Feststellung hinaus. Wenn er dem Jazz das Vermögen zuschreibt, »uns den

7 Recte: »American Patrol«.

8 Dieter Wellershoff: »Die Besiegten«, in: ders.: Werke 8 – Essays, Reden, Gespräche. Herausgegeben von Manfred Durzak, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2011, S. 706–715, hier S. 707.

Einführung

Marschtritt aus dem Leib [zu treiben]«, darf man diesen »Marschtritt« nicht nur auf die Dressur der Körper zu militärischen Zwecken, sondern auch auf die Abrichtung der Köpfe, der Seelen und der Gefühle im Nationalsozialismus beziehen. Ja, im Umkehrschluss legt Wellershoff ausdrücklich nahe, dass die durch den Jazz bewirkte »vitale Stimulierung [...] nicht nur im Bewußtsein, sondern eben auch im Körper« die Überzeugung verankert habe, dass die Zukunft, dass »dieses neue Leben«, dass »die neue Welt« (Kunert) »nur die Demokratie sein konnte«. Diese Vorstellung birgt zwei Aspekte: Zum einen schienen in dem Maße, in dem die Körper selbst erfasst, genauer: zu Trägern dieser Überzeugung wurden – im Kunert-Text macht sich diese »vitale Stimulierung« im gleichsam unwillkürlichen Mitklopfen des Taktes von Millers »American Patrol« durch seine Füße bemerkbar –, Jazz und Demokratie – die allein »de[n] politischen Rahmen dieses neuen Lebens« bilden konnte – unaufhebbar miteinander verknüpft zu sein. Zum anderen durfte solches Erfasst-Sein auch der Körper – nicht nur der Köpfe – von der Überzeugung, die Zukunft müsse demokratisch verfasst sein, die Hoffnung bestärken, eine solche Zukunft tatsächlich herbeiführen zu können.

Auch diese Verschmelzung einer starken emotionalen Reaktion auf den neuen Sound mit einer politisch eingefärbten Deutung bis hin zu einer Programmatik durch Wellershoff steht im Kontext des spezifischen historischen Moments: der Gleichzeitigkeit einer neuen intensiven Hörerfahrung mit einer politischen (und gesellschaftlichen) Zäsur weltgeschichtlichen Ranges. Wellershoffs wahrnehmungsgenauem Erinnern entgeht dabei nicht eine zeittypische Komponente des damaligen Verständnisses von »Demokratie«. Für den unter deutschen, hauptsächlich nationalsozialistisch geprägten Bedingungen Aufgewachsenen, eben Befreiten ist der Begriff kaum politiktheoretisch oder- historisch bestimmt, sondern vor allem in seinem Gegenüber zur Praxis der totalitären Diktatur: als Abwehr gegenüber Ansprüchen der Gesellschaft. Im Sog dieses Affekts kann das mit Demokratie verbundene »Recht auf Selbstbestimmung« zum Anspruch auf »Privatheit« geraten – und »auch leicht eins für das andere genommen werden«. Man muss solches Recht auf Selbstbestimmung gar nicht in die konstitutive Rolle, die Individualismus in der Geschichte und der Aufführungspraxis des Jazz spielt,⁹ übersetzen, um in dieser Bemerkung Wellershoffs einen ersten Fingerzeig auf die Widersprüche zu erkennen, denen Jazz als eine Gegenkultur – gar mit expliziter politischer Grundierung – ausgesetzt sein würde.

⁹ Siehe hierzu noch weiter unten.

Cool

Die Allgegenwart der Vokabel »cool« zu Beginn des 21. Jahrhunderts lässt schwerlich vermuten, dass sie einmal geradezu ein Synonym für Gegenkultur gewesen war. Tatsächlich jedoch war der Begriff einst aufs Engste nicht nur mit einer programmatischen Haltung der Ablehnung der herrschenden Verhältnisse, sondern der kulturellen Demonstration dieser Haltung durch Jazzkünstler verknüpft – eine Herkunft, die heute weitgehend vergessen ist.¹⁰

Joel Dinerstein hat in seiner autoritativen Darstellung der »Origins of Cool in Postwar America« sowohl die Ursprünge des Cool als auch seine verschiedenenartigen Ausformungen nachgezeichnet. Als Quellen markiert er zum einen die spezifisch in Europa ausgebildete Forderung des Vermögens, die eigenen Emotionen im Interesse der Befähigung klaren und rationalen Denkens zu unterdrücken – eine Eigenschaft, die durch die europäische Aufklärung ausdrücklich nobilitiert worden war und über den Typus des englischen Gentleman und die viktorianische Ära in eine Haltung kühler Zurückhaltung gemündet ist, die bis heute vielfach mit der britischen Oberschicht assoziiert wird.¹¹ Zum anderen gibt es in der westafrikanischen Überlieferung – vor allem der der Yoruba – einen Habitus der »smoothness, balance, silence, and order«, der Funktionen in der Regulierung der sozialen Ordnung übernahm.¹² Beide Haltungen trafen auf dem nordamerikanischen Kontinent zusammen, wo zum neuzeitlichen Rassismus der Sklavenhaltergesellschaft eine Reihe von Erfahrungen hinzutraten, die weite Teile auch der weißen Mehrheitsgesellschaft während des 20. Jahrhunderts durchliefen: die Große Depression der 1930er Jahre in den USA, die Unterwerfung, Entrechtung und Ausbeutung europäischer Bevölkerungen durch Deutsche, die vielfach an das Vorbild des Kolonialismus erinnerten, die Massenvernichtungen durch Konzentrationslager und Atombomben sowie der Gulag des einstigen Hoffnungsträgers Sowjetunion.¹³ Die Bilanz, die sich vielen Zeitgenossen aufdrängte – bewusst wie unbewusst –, lautete: »Western civilisation was a failure«.¹⁴ Die lange Zeit vorherrschenden Glaubenssysteme und Matriernarrative – einschließlich des lange als Gegennarrativ wirksamen Kommunismus – hatten ihre Geltung eingebüßt;¹⁵ die Bevölkerungen des Nachkriegs standen der Einsicht gegenüber,

¹⁰ Vgl. Joel Dinerstein: *The Origins of Cool in Postwar America*, Chicago/London: The University of Chicago Press 2017, S. 380.

¹¹ Vgl. ebd., S. 53, 54, 8.

¹² Vgl. ebd., S. 54, dort auch Anm. 80.

¹³ Vgl. ebd., S. 222, 27, 211, 128.

¹⁴ Ebd., S. 26.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 33, 34.

Einführung

»that advanced industrial society had proven as murderous and savage as any non-Western or pre-industrial empire. [...] The savage mass murders of Auschwitz and Hiroshima were planned and carried out by men proud of their achievements, whether of purifying their Aryan tribe to rule the world for a thousand years or of expressing technological dominance.«¹⁶

Die Menschen dieser Zeit lebten unübersehbar in einer gescheiterten Zivilisation.¹⁷

Das Erfordernis, unter diesen Bedingungen – denen einer absurden Welt – individuelle Würde zu behaupten,¹⁸ generierte jenen Habitus, der als Cool für rund zwei Jahrzehnte kulturell prägende Bedeutung erhielt. Dinerstein kann aufzeigen, wie insbesondere der US-amerikanische *film noir* – seit den 1930er Jahren unter dem Eindruck der Großen Depression –, die französisch dominierte Existentialphilosophie der 1940er und 50er Jahre – geprägt von der Erfahrung der deutschen Besatzung – und die afroamerikanische Musik – unter den Bedingungen des Rassismus – unterschiedliche, aber teilweise verblüffend intensiv korrespondierende Haltungen des Cool ausgebildet und ihrem jeweiligen Publikum zugänglich gemacht haben.¹⁹ Emotionale Selbstkontrolle, Distanz und zugleich schwer dingfest zu machender Hohn gegenüber Autoritäten, Ablehnung von Unschuld und Optimismus wie überhaupt des traditionellen Wertekanons der Mittelklasse, Behauptung individueller Identität durch einen eigenen Stil²⁰ – aus diesen Komponenten begann sich jener Habitus zusammenzusetzen, der Selbstbewährung gegenüber abgrundtief delegitimierten, aber gleichwohl immer noch übermächtigen Verhältnissen in Aussicht zu stellen schien. Dem Jazz kam dabei eine signifikante Rolle zu.

Seine afroamerikanischen Akteure standen in einem »undeclared race war«;²¹ Richard Wright sah hier eine objektive Parallele afroamerikanischer Existenz-erfahrung zum französischen Existentialismus insofern als »a black man lived an existential life in practice due to the absurd framework of race«.²² Überleben war unter diesen Bedingungen nur möglich kraft einer Haltung vollständiger emotionaler Kontrolle, als ein »coping mechanism«, ein »defense system«,²³ eine »Überlebensstrategie gegen ein Leben in Demütigung und Elend«,²⁴ »eine Mög-

16 Ebd., S. 212.

17 Formulierung direkt übernommen von Dinerstein: Cool, S. 82: »failed civilisation«.

18 Vgl. Dinerstein; Cool, S. 13, 118.

19 Vgl. ebd., S. 222; vgl. aber auch Dinersteins Buch insgesamt.

20 Vgl. ebd., S. 9, 13, 18, 25.

21 Ebd., S. 452.

22 Ebd., S. 142; vgl. auch ebd., S. 360: »existential framework of being black in the Jim Crow era«.

23 Richard Majors, Janet Mancini Billson: Cool Pose – The Dilemmas of Black Manhood in America, New York: Touchstone 1992, S. 4, 3, 45.

24 Ulf Poschardt: Cool, Hamburg: Rogner & Bernhard 2000, S. 36.

lichkeit, selbst unter demütigenden Umständen Würde zu bewahren«,²⁵ freilich »eine nicht-bürgerliche Form von Würde«, deren Beherrschtheit zugleich »die Ruhe vor dem Sturm«²⁶ bedeutete.

Im Jazz kreuzten sich zwei Elemente, die die afrikanische Tradition mit der ›modernen‹ Haltung des Cool paradigmatisch verknüpften. In der für den Jazz charakteristischen Jam session ist einerseits jenes »public ritual« wiederzuerkennen, in welchem »West African coolness was admired and called forth«,²⁷ gleichzeitig bewegt sich das jedes Mal neu zu gestaltende Solo des Jazzmusikers innerhalb der Jam session in einer Analogie zum existentialistischen Erfordernis, sich selbst eigenständig und immer wieder erneut als existent zu behaupten. Auch der Jazzmusiker ist – und hier liegt einer der Gründe für das Nahverhältnis zwischen Jazz und französischem Existentialismus – »condemned to freedom«:²⁸ Die Herausforderung, jede Nacht über dieselben Lieder stets ein neues Solo zu schaffen, wurde schon von einem frühen Beobachter als Sisyphos-Arbeit charakterisiert.²⁹ Die Parallelen in Rechnung gestellt, die Dinerstein zwischen dem persönlichen, das heißt dem je individuell erarbeiteten Ethos des existentialistischen Menschen und dem persönlichen Sound des Jazzkünstlers zieht³⁰ – zweier Menschen inmitten der »ashes of Western civilisation«³¹ –, wird der Jazzkünstler als paradigmatische Figur der Epoche erkennbar, in der die *conditio humana* mit existentialistischem Vorzeichen zum öffentlich demonstrierten Ausdruck gelangt; Dinerstein spricht vom »Jazz as Sonic Existentialism«.³² Die Arbeit des Jazzkünstlers ermöglicht gleichzeitig, die eigene, behauptete Individualität konfrontativ gegen die Zuschreibungsgewalten der gesellschaftlichen Verhältnisse durch einen unverwechselbaren »signature style«³³ zu positionieren. Ralph Ellison verknüpfte diese Behauptung des Individuums unter genuin modernen Bedingungen mit ihrem Anschluss an das afrikanische Erbe, als er formulierte, dass »each solo flight, or improvisation of the jazz musician created ›a definition of his identity as individual, as member of the collectivity and as a link in the chain of tradition.‹«³⁴

25 Tobias Lehmkuhl: Coolness. Über Miles Davis, Berlin: Rogner & Bernhard 2009, S. 11.

26 Poschardt: Cool, S. 36.

27 Dinerstein: Cool, S. 56.

28 Ebd., S. 217.

29 Ross Russell zitiert nach Dinerstein: Cool, S. 217.

30 Vgl. Dinerstein: Cool, S. 131.

31 Ebd., S. 31.

32 Ebd., S. 206.

33 Ebd., S. 9.

34 Ebd., S. 353.

Einführung

In der großen Breite der Stile, die afroamerikanische Jazzmusiker zwischen Ende der 1930er Jahre bis etwa 1960 geschaffen haben, bildet der Cool Jazz – an dessen Entstehung auch nicht-afroamerikanische Musiker wesentliche Anteile hatten – nur eine Ausprägung unter vielen; keinesfalls können er oder seine Schöpfer und Interpreten das Attribut »cool« exklusiv in Anspruch nehmen. Verschiedene Indizien deuten vielmehr darauf, dass die Benennung dieses Stils auf die Marketing-Abteilung von Capitol Records Anfang der 1950er Jahre zurückgeht;³⁵ kennzeichnend ist, dass maßgebliche Innovatoren des Cool Jazz diese Bezeichnung nicht verwendeten.³⁶ Es scheint, dass eine gleichsam in der Luft liegende Kategorie zu kommerziellen Zwecken aufgegriffen wurde – was in der Luft lag, waren jedoch gerade jene Orientierungsversuche einer zunehmenden Anzahl von Menschen im direkten Nachraum der jüngsten Katastrophen. Wenn der Cool Jazz als Stilrichtung besonders in Europa, und insbesondere in Westdeutschland, unter den Jazzmusikern auf großes Echo stieß, dann deswegen, weil er ihnen wegen seiner relativ stärkeren Bezüge zur europäischen Musiktradition im Vergleich zum vorgängigen Bebop größere Chancen zu eröffnen schien, *ihrer* »Probleme[n]« – und nicht denen »farbiger Musiker in New York oder Chicago«³⁷ – zum Ausdruck zu verhelfen versprach. Damit bewegten sich auch die westdeutschen Jazzmusiker genuin in jener elementaren Disposition, die die westlichen Nachkriegsgesellschaften erfasst hatte: der Konfrontation mit einer katastrophischen Bilanz, die zuallererst einen grundsätzlichen Habitus einzufordern schien. Viele von ihnen begegneten diesem Habitus erstmals im afroamerikanischen Besatzungssoldaten.

Im afroamerikanischen Cool, der unter Rückgriff auf eine afrikanische Tradition in den spezifischen Gewalterfahrungen des Rassismus das spezifischere, durch die Katastrophen des 20. Jahrhunderts bezeichnete Desaster der westlichen Gesellschaften aufnahm und spiegelte, erfolgte eine einschneidende Universalisierung: Wovon der Jazzkünstler kündete, betraf jeden Menschen, der

35 Vgl. Scott Saul: *Freedom Is, Freedom Ain't – Jazz and the Making of the Sixties*, Cambridge, Mass./London: Harvard University Press 2003, S. 55, und Ralf Dombrowski: *Basis-Diskothek Jazz*, Stuttgart: Reclam 2005, S. 58.

36 Vgl. Poschardt: *Cool*, S. 61, Miles Davis with Quincy Troupe: *Miles – The Autobiography*, New York: Touchstone 1994, S. 119, 175, 177f., 219; Herbert Hellhund: »Cool Jazz und Westcoast Jazz«, in: Klaus Wolbert (Hg.): *That's Jazz – Der Sound des 20. Jahrhunderts. Eine Musik-, Personen-, Kultur-, Sozial- und Mediengeschichte des Jazz von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1997, S. 193–204, hier S. 193.

37 Albert Mangelsdorff 1963, hier zitiert nach Wolfram Knauer: »Emanzipation wovon? Zum Verhältnis des amerikanischen und des deutschen Jazz in den 50er und 60er Jahren«, in: ders. (Hg.): *Jazz in Deutschland [= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, Bd. 4]*, Hofheim: Wolke 1996, S. 141–157, hier S. 147.

Zeitgenosse dieser Epoche war;³⁸ und in dem Maß, in dem dies zutraf, erlangte seine ›Coolness‹ kulturelle und soziale Verbindlichkeit. Für jene Jahre zwischen Großer Depression und neuem Wohlstand, zwischen Mitte der 1930er und Ende der 1950er Jahre, in denen die tiefgreifende Verunsicherung durch die jüngsten historischen Gewaltexzesse und den Bankrott einst bewährter Ideologien noch nicht durch erneuerten Fortschrittsglauben abgelöst war, war der Jazzmusiker »the emblematic postwar cool figure«,³⁹ und nie zuvor oder danach haben Jazzmusiker wieder so sehr auf die literarische und kulturelle Imagination eingewirkt.⁴⁰ Dies wäre nicht möglich gewesen ohne die ihrer Musik seinerzeit inhärente dissidente Qualität: »[I]n effect,«, so Dinerstein, »jazz was the first global musical form of nonverbally talking *back* – and talking *black* – to dominant white society.«⁴¹ Es ist diese Beschaffenheit, die Jazz zu einem genuinen Bestandteil jener ›counterculture of modernity‹⁴² macht, als die Paul Gilroy die afroamerikanischen Musikstile des 20. Jahrhunderts erkannte.

Gegenkultur

Den Hörern im Moment der Befreiung begegnete Jazz als Ausdruck nicht lediglich einer – wie auch immer verstandenen – Gegenkultur als vielmehr einer ganzen Gegenwelt. So zumindest wirkten die Überbringer des neuen Sounds, die Angehörigen der US-amerikanischen Streitkräfte (auch wenn sich bald herausstellen sollte, dass ihre Mehrheit mit dieser Musik gar nichts im Sinn hatte):

»Und da vorne standen sie: Menschen aus einer anderen Welt. Sie waren frisch rasiert und gewaschen und ausgeruht, sie trugen gebügelte Uniformen. Die Militärpolizisten mit ihren weißen Lederkoppeln und Schulterriemen kauten auf Kaugummis herum, was besonders herablassend und verächtlich aussah. Wir sahen die ersten Schwarzen und dann Gruppen von KZ-Insassen mit geschorenen Köpfen, in gestreiften Lageranzügen, die uns schweigend anstarrten.«⁴³

Diese Zeilen verknüpfen zwei Elemente, die maßgeblich die folgende Darstellung bestimmen werden: Zum einen gibt sich Gegenkultur grundsätzlich zu er-

³⁸ Vgl. Ingrid Monson: *Freedom Sounds – Civil Rights Call Out to Jazz and Africa*, Oxford/New York: Oxford University Press 2007, S. 302; Hinweis auf diese Stelle auch bei Dinerstein: Cool, S. 361.

³⁹ Dinerstein: Cool, S. 349.

⁴⁰ Ebd.; vgl. auch Gennari: *Blowin' Hot and Cool*, S. 4.

⁴¹ Ebd., S. 214 f.; Kursivierung durch Dinerstein.

⁴² Paul Gilroy: *The Black Atlantic – Modernity and Double Consciousness*, London/New York: Verso 1993, S. 1 ff.; vgl. auch Dinerstein: Cool, S. 432.

⁴³ Wellershoff: »Die Besiegten«, S. 711.

Einführung

kennen als der kulturelle Ausdruck einer den vorherrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen entgegengesetzten Haltung und ihrer immanenten Kritik oder Ablehnung – die (charakteristisch cool vorgetragene) Behauptung »einer anderen Welt«; zum anderen weist das Zitat auf die komplexe Überkreuzung einer aus der Geschichte der afrikanischen Diaspora hervorgegangenen Gegenkultur mit den spezifischen Bedingungen Nachkriegsdeutschlands – »[w]ir sahen die ersten Schwarzen und dann Gruppen von KZ-Insassen mit geschorenen Köpfen, in gestreiften Lageranzügen, die uns schweigend anstarnten«. Es ist diese Überkreuzung, durch die der Begriff der Gegenkultur im Folgenden seine vorläufig genauere Bestimmung erhalten soll.

Am Anfang dieser Begegnung stehen drei Aspekte, die den Jazz für deutsche Zeitgenossen des Jahres 1945 zunächst ganz offenkundig zu einem Signum des anderen, des ›Gegenübers‹, deutlicher: des Gegners machten. Die erste Grundlegung einer genuin oppositionellen Qualität des Jazz im Nachkriegsdeutschland bestand in dem Sachverhalt, dass sie die Musik einer Siegermacht war. Hinzu trat als Weiteres die propagandistische Diffamierung des Jazz als »entartete Kunst« durch die NS-Behörden, flankiert durch den Versuch ihrer flächendeckenden Unterdrückung. Auch wenn ihr ›Verbot‹ nicht konsequent durchgesetzt worden und die NS-Behörden zahlreiche taktische Kompromisse eingegangen waren, so hatten Jazzfans der 1930er und 40er Jahre durchaus mit empfindlichen Strafen zu rechnen gehabt; die Verfolgung der »Swingjugend« in verschiedenen deutschen Städten wie Hamburg und Berlin war dem dortigen bystander-Publikum keineswegs entgangen.⁴⁴ Diese Verfolgung war ideologisch untrennbar verknüpft gewesen mit der rassistischen Diffamierung jener ethnischen Minorität, der der Jazz seine Entstehung und Fortentwicklung entscheidend zu verdanken gehabt hatte – der der Afroamerikaner (»Neger«⁴⁵). Ein Bekenntnis zum Jazz, gar die emphatische Hingabe an diese Musik stand im Frühjahr '45 nicht nur für eine Affinität zur US-amerikanischen Siegermacht, sondern zugleich für die entschiedene Ablehnung einer rassistisch entstellten

44 Vgl. Kap. »Warum hüllt ihr euch sonst in Schweigen?« – Die Hot Clubs nach der Befreiung (1945–47), S. 41 f.

45 Dieses Wort ist rassistisch – und allgegenwärtig im deutschen Sprachgebrauch während des Untersuchungszeitraums dieses Buches. Auch Jazz-nahe Milieus bildeten hierin keine Ausnahme. Gerade in Hinblick auf eine Untersuchungsperspektive, die nach jenen Positionierungen fragt, die dominanten Dispositiven wie Rassismus opponieren, wurde entschieden, dieses Wort in der Wiedergabe der Quellen nicht durch das Signifikat »N[-Wort]« zu ersetzen, sondern den Originalwortlaut ohne Eingriffe wiederzugeben. Auf diese Weise mag mit jener Eindringlichkeit, die die Quellen selbst bezeugen, die tiefe Verwurzelung rassistischer Dispositiv deutlich werden – nicht zuletzt in der Schwierigkeit von Repräsentant:innen einer Gegenkultur, sich der Nachhaltigkeit dieser Dispositive wirksam zu entziehen.

Kulturauffassung – im Bewusstsein der Gefährdung, die solche Ablehnung bis gestern noch mit sich gebracht hatte.

Doch diese Attribute – die Musik der Sieger; die vom NS-Regime diffamierte Kunst; die Musik der verfemten ›Rasse‹ – markieren nur sehr reduziert die gegenkulturelle Qualität des Jazz in Deutschland nach 1945. Tatsächlich haben erst die in jüngerer Zeit entstandenen kulturwissenschaftlichen Studien zum Zusammenhang zwischen afroamerikanischen Musikkulturen und gesellschaftlichen Prozessen⁴⁶ den Blick freigelegt auf gerade dem Jazz inhärente Sinn- und Wirkungspotenziale und damit entscheidend jene umfassenderen Bedeutungsfelder zu erkennen gegeben, aus denen der Jazz im Nachkriegsdeutschland seine signifikante, tief beunruhigende gegenkulturelle Virulenz bezog. Es waren dies die *Frage des Rassismus*, die *Frage der nationalen ›Identität‹*, schließlich die *Revision des Verhältnisses von Ethik und Ästhetik durch eine radikale Ausdruckskultur*.

In der Rezeption des Jazz während des deutschen Nachkriegs überschnitten sich auf hochgradig wirksame Weise zwei Aspekte: die spätestens seit den 1930er Jahren in Fach- wie Liebhaberkreisen unumstritten zentrale Rolle, die afroamerikanische Musiker in der Entstehung und Entwicklung des Jazz einnahmen, sowie der europäische Antisemitismus, katastrophisch radikalisiert in der durch Deutsche ausgeführten Vernichtungspolitik. Die dominante Bedeutung afroamerikanischer Musiker für den Jazz ›zwang‹ gleichsam den (Wieder-)Eintritt in einen Diskurs über ›Rasse‹ auf, der noch eben, im Gefolge der Befreiung, vielfach mit Entschiedenheit und Erleichterung hatte abgelegt werden können. Zwar gab – und gibt – es kategoriale Unterschiede zwischen dem US-amerikanischen Rassismus, der zur formativen Erfahrung vieler afroamerikanischer Jazz-Innovatoren wurde, und dem europäischen Antisemitismus. Sie finden nicht zuletzt Ausdruck in den Bedeutungsunterschieden zwischen den Ausdrücken ›race‹ und ›Rasse‹: Während ›Rasse‹ vorwiegend biologistische, essenzialistische, ontologisierend-existentialistische⁴⁷ Konnotationen aufruft, steht ›race‹ im Kontext vor allem durch die Sozialgeschichte der Sklaverei und ihrer kaum übersehbaren gesellschaftlichen und kulturellen Folgen geprägter Vorstellungen. Im Deutschland der Jahre nach 1945 hingegen stand für jede Erörterung ethnischer Differenz oder gar ›Identität‹ vorerst nur jener Rasse-Diskurs zur Verfügung, der für zwölf Jahre mit jener Nachhaltigkeit, über die ein modernes totalitäres Regime verfügt, durch die Bevölkerung eingeübt worden war.

46 Vgl. Uta G. Poiger: *Jazz, Rock, and Rebels – Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2000; Monson: *Freedom Sounds*; Dinerstein: *Cool; Saul: Freedom Is, Freedom Ain't*; John Gennari: *Blowin' Hot and Cool*; Moritz Ege: Schwarz werden – »Afroamerikanophilie« in den 1960er und 1970er Jahren, Bielefeld: transcript 2007. Mehrere dieser Werke wurden in Teilen angeregt durch Gilroy: *Black Atlantic*.

47 Vgl. Ege: Schwarz werden, S. 14f., 27.

Einführung

Dass der NS-Rassismus sich nicht auf Juden beschränkt, sondern unter anderem Afrikaner, Afroamerikaner, »Neger« mit eingeschlossen hatte,⁴⁸ und im Hinweis darauf, »daß die Juden einen beträchtlichen Anteil negroiden Blutes besäßen«⁴⁹, beide Feindgruppen zu verschmelzen versucht hatte, musste die ›Anwendbarkeit‹ des NS-Rassendiskurses auch auf Afroamerikaner nach 1945 in Deutschland noch steigern. Die propagandistische Verkopplung der Vorstellungen von Juden, Afroamerikanern und Jazz demonstriert das prominente Plakat für die Düsseldorfer Ausstellung über »Entartete Musik« von 1938, das »einen affenähnlichen, mit einem Davidstern geschmückten Neger« zeigt, »der in ein Saxophon [bläst]«.⁵⁰ Gewiss: Kaum eine Stimme im Nachkriegsdeutschland mochte sich öffentlich noch unmittelbar affirmativ auf diese NS-Kulturpolitik beziehen. Doch solche Distanzierung fing noch nicht die ideologischen Kontaminierungen ein, die diese Politik bewirkt hatte.

Dies wird bereits deutlich in einer prominenten Praxis der Antwort, die das Jazz-Milieu nach 1945 dem Rassismus des NS erteilte. Aus heutiger Sicht, da der Jazz weithin als »classical music of globalization«⁵¹ gesehen wird, scheint die Annahme nahezuliegen, dass diese Antwort in der Forderung nach einer vollständigen Aufhebung rassistisch geprägten Denkens und Handelns hätte bestehen müssen. Tatsächlich jedoch reagierten verschiedenste Repräsentanten der Jazz-Szene – Vorkämpfer des Jazz in der deutschen Nachkriegsöffentlichkeit nicht anders als viele Mitglieder der »Hot Clubs«,⁵² aber auch manche Musiker – mit einem ›positiv gewendeten Rassismus«,⁵³ »positivrassistischen Zuschreibungen«,⁵⁴ »Crow Jim«,⁵⁵ vorgetragen in »rassentheoretische[m] Vokabular«,⁵⁶ das Rassismus notwendig erneut bestärkte, durchaus nicht löschte. Wie kompliziert

48 Vgl. die Hinweise bei Michael H. Kater: *Gewagtes Spiel – Jazz im Nationalsozialismus*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1995, S. 66ff. – Zu den Unterschieden der NS-Politik gegenüber Afrikanern, Afro-Deutschen und Afroamerikanern im Vergleich zu jener gegenüber Juden vgl. Clarence Lusane: *Hitler's Black Victims – The Historical Experiences of Afro-Germans, European Blacks, Africans, and African Americans in the Nazi Era*, New York/London: Routledge 2003, bes. S. 95–244.

49 Kater: *Gewagtes Spiel*, S. 69.

50 Ebd., S. 70.

51 Reinholt Wagnleitner: »Jazz – The Classical Music of Globalization«, in: Wilfried Raussert, John Miller Jones (Hg.): *Traveling Sounds – Music, Migration, and Identity in the US and Beyond*, Berlin: LIT 2008, S. 23–60, hier S. 23 ff.

52 Zu den Hot Clubs vgl. das anschließende Kapitel.

53 Vgl. Anja Gallenkamp: »Eine deutsche Jazzgeschichte 1945–1949«, in: Sarah Zalfen, Sven Oliver Müller (Hg.): *Besatzungsmacht Musik – Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeichen der Weltkriege (1914–1949)*, Bielefeld: transcript 2012, S. 299–325, hier S. 309.

54 Ege: *Schwarz werden*, S. 163.

55 Vgl. LeRoi Jones: »Jazz and the White Critic«, in: ders.: *Black Music*, New York: Morrow 1967, S. 11–20, hier S. 13f. »Crow Jim« bezeichnet – in Anspielung auf die rassistischen Jim Crow-Gesetze – eine umgekehrte Begünstigung.

56 Ege: *Schwarz werden*, S. 71.

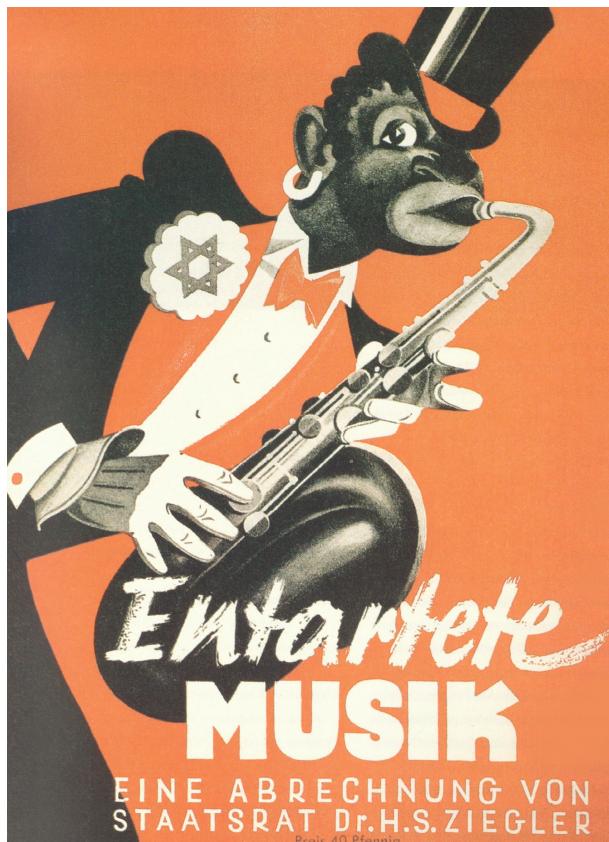


Abb. 1: Titelseite der Broschüre zur Ausstellung »Entartete Musik« 1938

die Herausforderung war, der Jazz als eine Gegenkultur im Deutschland der Nachkriegsjahre ausgesetzt war, verdeutlicht auch eine andere Variante, auf die Erfahrung des Rassismus in Deutschland und auf die Kenntnis von den Erfahrungen, denen Afroamerikaner in den USA ausgesetzt waren, zu reagieren: die sogenannte »colorblindness«. Der Versuch, durch konkret praktiziertes, vorurteilsfreies Sozialverhalten rassistische Praxis zusehends zu verdrängen und gesellschaftlich auszuschalten, wurde vielfach missverstanden als hinreichende Voraussetzung dafür, dass das afroamerikanische Gegenüber seine Erfahrungen in einer rassistisch geprägten Welt ablegt.⁵⁷ Darüber hinaus blieb vielfach unklar,

57 Vgl. Saul: Freedom Is, Freedom Ain't, S. XIII: »Black is: racial identity is irreducibly felt; the basic arrangements of American culture – where you live, what work you find, which communities welcome you, what resources you draw on to build your sense of identity – are structured along lines of race.«

Einführung

ob der Fluchtpunkt solchen Verhaltens in der Anerkennung und Gleichberechtigung von Differenz – oder aber in deren Ablehnung und Leugnung – bestand. Die Komplexität, der sich der Jazz in Deutschland durch die Frage des Rassismus ausgesetzt sah, umfasst schließlich noch eine weitere Dynamik: die einer »nachholenden Resistance«,⁵⁸ die – über eine Identifikation mit den afroamerikanischen Opfern des US-Rassismus, im Wege eines »triangulated surrogate«⁵⁹ – unbegriffenen Schuld oder Schuldwissen an den deutschen Massenverbrechen abzutragen trachtete.

Die Dichte, die Heterogenität, aber auch die Virulenz, mit der die Frage des Rassismus den Jazz in seinem Anspruch als kulturellem Ausdruck einer Gegenkultur konfrontiert, legt offen, dass wohl kein anderes Segment des gesellschaftlich-kulturellen Lebens im Nachkriegsdeutschland im selben Maß unhintergehbar vor diese Frage gestellt war. Die restliche Gesellschaft hatte – nicht zu Unrecht – erkannt, dass die Tabuisierung jeglicher Thematisierung von »Rasse« einen durchaus effizienten Beitrag dazu leisten könnte, die Mitwirkung an den Massenverbrechen in Vergessenheit geraten zu lassen und den weithin gewünschten Schlussstrich unter die »jüngste Vergangenheit« zu ziehen. Uta Poiger hat vor rund 20 Jahren in der Weigerung der jüngeren Geschichtswissenschaft, »Rasse« in Analysen der deutschen Nachkriegsgesellschaft zu thematisieren, eine direkte Folge dieser Tabuisierung erkannt.⁶⁰ Jeder kulturwissenschaftliche Blick auf Jazz als Gegenkultur im Nachkriegsdeutschland wird notwendig mit einer solchen Tradition der Tabuisierung – sofern sie heute noch wirksam ist – brechen müssen.

Auf den ersten Blick weist die *Frage der nationalen ›Identität‹* sehr viel weniger komplizierte Beziehungen zum Jazz als auch seinen gegenkulturellen Qualitäten auf. Als »classical music of globalization«⁶¹, als »musica franca«⁶² seit jeher eine kulturelle Ausdrucksform, die sich aus den verschiedensten Einflüssen speiste und deren Ausübende nur schwerlich ausschließlich einer Nation, allenfalls der in vieler Hinsicht besonderen amerikanischen, zuzuordnen gewesen waren, stand der Jazz einer Nationalkultur alteuropäischen Musters diametral gegenüber. Diese – für jede Gegenkultur zunächst konstitutive – Dichotomie musste jedoch in einem Land spezifische Bedeutung erhalten, das – so auch noch in der

58 Ege: Schwarz werden, S. 143.

59 Andrew Wright Hurley: The Return of Jazz – Joachim-Ernst Berendt and West German Cultural Change, New York/Oxford: Berghahn 2009, S. 64.

60 Poiger: Jazz, Rock, and Rebels, S. 7 ff. – Als positives Gegenbeispiel nennt Poiger Leslie A. Adelson: Making Bodies, Making History: Feminism and German Identity, Lincoln: University of Nebraska Press 1993.

61 Wagnleitner: »Jazz«, S. 23 ff.; vgl. auch oben.

62 Mike Zwerin, hier nach Wagnleitner: »Jazz«, S. 23.

post-nationalsozialistischen Perspektivie – für etliche Jahrhunderte seine nationale Einheit nicht politisch, sondern ausschließlich kulturell hatte aufbauen, festigen, schließlich demonstrieren können: als Kulturnation. In dieser Tradition stand kulturelle Produktion nicht nur vor der Herausforderung, bestimmten, etwa genre-immanenten Ansprüchen gerecht zu werden, sondern das Produkt, das Kunstwerk, musste sich zugleich als ›deutsch‹ ausweisen. 1945 und in den Folgejahren, da die politische Einheit erneut zerschlagen, das Land von fremden Siegermächten besetzt und das Renommee des ›Deutsch-Seins‹ weltweit einen irreparabel scheinenden Schaden genommen hatte, rückte Kultur erneut ins Zentrum der Bemühungen, deutsche Identität wiederherzustellen.⁶³ Nur vor diesem Hintergrund – einer emphatischen Aufladung alles Kulturellen mit dem Auftrag, entgegen allen Schmähungen Glanz und Größe eines vorgeblich Deutschen zu behaupten – ist die wütende, teils tobende Ablehnung des Jazz in den Nachkriegsjahren nachzuvollziehen. Es ist dieser Kontext, in dem schon nur die Bezeichnung des Jazz als »Kind aus Übersee«⁶⁴ als unzweideutige diskurspolitische Ansage – nämlich in der Diffamierung als nicht zugehörig – fungiert. Der kaum verstellte Anti-Amerikanismus in dieser kurzen Formel gründet dabei weniger im aktuellen Affekt gegen die neuesten Besatzer, sondern – sozusagen sprechender – in älteren, in die 1910er und 20er Jahre zurückreichenden Erregungen gegen die »Neue Welt«, die schon seinerzeit vorgeblich mindestens die kulturelle und moralische Integrität Deutschlands zu bedrohen schien. Die im konkreten Ausdruck enorm weitgefächerten Diffamierungen des Jazz als »un-deutsch« gemahnen unzweideutig an die nationalsozialistische Propaganda und an die für sie spezifische Verstärkung des Affekts durch eine mal implizite, mal explizite ›Rassifizierung‹; wie auch grundsätzlich deutsche Ungewissheiten über nationale ›Identität‹ nach 1945 schnell von rassistischem Denken versucht waren.⁶⁵

Die gegenkulturelle Antwort des Jazz auf diese Diffamierung bestand im selbstbewussten Beharren auf seiner nicht-deutschen Herkunft und seiner ebenfalls fast ausschließlich von Nicht-Deutschen und außerhalb Deutschlands erarbeiteten kulturellen Substanz. Die Zuwendung, die – oft afroamerikanische – Jazzmusiker durch deutsche Fans in ihren Konzerten erfuhren, der oftmals begeisterte Zuspruch, die zuweilen tumultartigen Umstände, die diese Ereignisse begleiteten, waren eindrückliche Demonstrationen, in welch hohem Maß

63 Vgl. Poiger: Jazz, Rock, and Rebels, S. 1.

64 Siehe zu dieser Bezeichnung im Kapitel »Das deutsche Ohr verlangt die Melodie – Die »Hör zu!«-Kampagne von 1947/48.

65 Vgl. Poiger: Jazz, Rock, and Rebels, S. 7.

Einführung

für viele Anhänger des Jazz die Forderung nach einer ›deutschen Qualität‹ der Kultur gleichgültig geworden war.

Gleichwohl zeitigten die Vorwürfe des kulturkonservativen Lagers, für das Kultur und Nation in einem untrennbaren Verhältnis standen, weitreichende Folgen für den Jazz als Gegenkultur in Deutschland – in Form des diskursstrategisch motivierten Versuchs, gesellschaftlich breiter angelegte Legitimität für den Jazz dadurch zu gewinnen, indem er den Kategorien alteuropäisch begründeter Vorstellungen von Kunst und Hochkultur ausgesetzt, teils anzupassen versucht wurde. Diese Bemühungen erhellen besonders deutlich das signifikante Dilemma, dem eine Gegenkultur strukturell ausgesetzt ist. Denn mochten durch eine positiv gestimmte Deutung des Jazz in den Kategorien europäischer Kunst seine Respektabilität gesteigert, in deren Folge deutsche Konzertsäle auch für Jazzmusiker geöffnet und zahlreiche Rundfunkprogramme einschlägig erweitert werden und dadurch die gerade auch gegenkulturellen Qualitäten des Jazz ein zunehmend größeres Publikum erreichen, so stellte sich die Frage, ob durch die eingegangenen Kompromisse in den veröffentlichten Diskursen der Deutung, die entsprechende Umformatierung der Wahrnehmung und der Wandel in den Darbietungsformen nicht konstitutive Qualitäten des Gegenkulturellen abgeschliffen worden waren.

Dass hier ein archimedischer Punkt in der Existenz des Jazz als Gegenkultur im Nachkriegsdeutschland berührt war, wird deutlich im Blick auf das dritte, für ihre Geschichte und Wirkung relevante Bedeutungsfeld: die *Revision des Verhältnisses von Ethik und Ästhetik durch eine radikale Ausdruckskultur*.

Eine ihrer prominentesten Angriffsflächen kommt lebhaft zum Ausdruck in Wellershoffs Beobachtung, der Jazz habe »uns den Marschritt aus dem Leib«⁶⁶ getrieben: seine Opposition gegen ein traditionelles Körperregime,⁶⁷ eine Disziplinierung des Körpers unter dem Vorzeichen seiner militärisch motivierten Abrichtung, die in Europa in Bewegungen maschinenhafter Zackigkeit gemündet war. Auf diese dem Jazz vermeintlich genuine Opposition spielt auch Joachim-Ernst Berendt – in seinem Versuch, den Jazz gegen Adorno zu verteidigen – mit Hinweis auf »die tiefe, eingewurzelte Abneigung aller Militärs gegen den Jazz«⁶⁸ an; und eine – auch eindrücklich verfilmte – Passage in Günter Grass' *Blechtrommel* demonstriert, wie der Trommler Oskar Matzerath eine nationalsozialistische Maikundgebung in Danzig von seinem Versteck unter der Tribüne

66 Wellershoff: »Die Arbeit des Lebens«, S. 103; vgl. auch oben.

67 Vgl. Ege: Schwarz werden, S. 151, sowie ebd., S. 127, Anm. 111.

68 Joachim-Ernst Berendt: »Für und wider den Jazz«, in: Merkur 7/1953, S. 887–890, hier S. 890.

her aus dem Takt ihrer Marschmusik in den Charleston-Rhythmus von »Jimmy the Tiger« trommelt, bis »nichts mehr zu retten«⁶⁹ war.⁷⁰

Diese – nicht nur von Wellershoff geteilte – Erfahrung einer neuartigen Körperllichkeit muss als Symptom eines umfassenderen Zusammenhangs gelesen werden, den auch er selbst an gleicher Stelle thematisiert: als »eben auch im Körper« spürbares »vitale[s] Selbstgefühl« »[des] Rechts auf Selbstbestimmung«, eines »neuen Lebens« und dessen »politischer Rahmen«, der, so Wellershoff, »nur die Demokratie sein konnte«.⁷¹ Das ist der einer spezifischen historischen Situation geschuldete konkrete Ausdruck der Erfahrung einer »expressive counter culture [...] which refuses the modern, occidental separation of ethics and aesthetics, culture and politics« (Paul Gilroy).⁷² Auf die unmittelbare Körperllichkeit als wohl markanteste Differenz dieses »neuen Lebens« zur Tradition verweist auch John Gennari: als

»a new way of life far more spontaneous and life-affirming than that of their parents, a new culture more emotionally authentic than the one propagated in the churches, universities, and corporations. These were multisensory experiences – sonic, visual, physiological – that stirred the imagination and vibrated in the chambers of the body.«⁷³

Betont Gennari die mehrere Sinne zugleich ansprechende – wenn nicht gar überwältigende – Ausstrahlung des Jazz, kontextualisiert Gilroy die Revision der Trennung zwischen Ethik und Ästhetik – die zusammenfassend auch diejenige zwischen Kultur und Politik, aber auch Religion und säkularer Welt⁷⁴ mit einschließt – als signifikante kulturelle Leistung des *Black Atlantic*, als singuläre Produktion einer schwarzen Diaspora, deren Anfänge unter den Vorzeichen von Verschleppung und Sklaverei standen, als charakteristische Hervorbringung einer Minorität »in but not necessarily of the modern, western world«.⁷⁵ Die von der »expressive culture« artikulierte Aufhebung der Trennung zwischen Ethik und Ästhetik überschrieb Prozesse fortgesetzter Differenzierungen in Europa, die konstitutiv für Aufklärung und Moderne geworden waren. In der

69 Günter Grass: Die Blechtrommel, in: ders.: Danziger Trilogie, Darmstadt/Neuwied: Luchterhand 1980, S. 5–523, hier S. 103.

70 Siehe ausführlich das Kap. »um beginnender Schamlosigkeit zu begegnen« – Günter Grass' *Blechtrommel* (1959).

71 Wellershoff: »Die Arbeit des Lebens«, S. 103; vgl. auch oben.

72 Gilroy: Black Atlantic, S. 38 f.; vgl. auch Ege: Schwarz werden, S. 61 (hier auch ein Hinweis auf Gilroy), 65.

73 Gennari: Blowin' Hot and Cool, S. 74.

74 Ege: Schwarz werden, S. 65.

75 Gilroy: Black Atlantic, S. 29. – Ben Sidran formuliert explizit: »Black culture [...] has always been a 'counter-culture'« (Ben Sidran: Black Talk, New York: Da Capo 1981, S. 129).

»Sphärenvermischung«, die Moritz Ege für den Soul der 1960er Jahre festgestellt hat – »die wahrgenommene Stimmigkeit [...] von religiösem Empfinden, politischer Bewegung, Sexualität und musikalischer Gemeinschaft«⁷⁶ –, ist als eine Fortschrift jenes Phänomens erkennbar, das auch schon für den Jazz galt: die immer wieder als überwältigend registrierte Erfahrung der momentweisen Aufhebung von Trennungen, die als entfremdend, schmerzlich, isolierend empfunden worden waren. Gewiss: Hier zeichnete sich ein explizit vor-, wenn nicht anti-modernes Dispositiv ab. Gilroy hat den berührten Zusammenhang komplexer gefasst – im Hinweis darauf, dass beides zugleich konstruiert werde: »an imaginary anti-modern past and a postmodern yet-to-come«.⁷⁷ Nicht zufällig scheint hier ein – jeder Gegenkultur *per definitionem* immanentes – utopisches Element auf. Die Anziehungskraft, die der Jazz entwickelte, wird in diesem Zusammenhang unmittelbar erkennbar als Konsequenz aus dem Legitimationsverlust, den die Aufklärung als ›Kultur der Trennungen‹ in den Jahren seit 1945 erlitten hatte und der den Jazz zum genuinen Ausdruck des Cool hatte werden lassen.⁷⁸

Die gegenkulturelle Antwort des Jazz auf den Bankrott der europäischen Zivilisation bildete die fortgesetzte »expressive« Demonstration einer kulturellen Äußerung, die fern von Europa – wenn auch keineswegs fern von seinen Einflüssen – entstanden war. Wenn der Jazz für begeisterte Zeitgenossen schon wie die »Musik einer neuen Welt«⁷⁹, gar »eine[r] neue[n] Zivilisation«⁸⁰ klang, dann ist hier auf der Ebene der affektiven Rezeption nichts Geringeres wahrgenommen worden als jene kategoriale Differenz, die den Jazz von der kulturellen Tradition Europas schied und deren Grundlegung Gilroy in der Revision der Trennung von Ethik und Ästhetik bezeichnet hat. Wenn jemals, so war es in den Jahren nach 1945, dass einer solchermaßen *anderen* Kultur eine Wirkungschance in Europa zuzuwachsen schien. Ihre Anhänger mochten daran keinen Zweifel haben. Keine Frage: An seinen Spielstätten und auch vor manchem Radiogerät gelang es dem Jazz, sein Publikum wie auch die Zahl seiner entschiedenen Fürsprecher stetig zu vergrößern. Doch zu keinem Zeitpunkt erreichte der Jazz in Deutschland mehr als eine kleine Minorität der Gesamtbevölkerung;⁸¹ seine charakteristische Beschaffenheit blieb, als radikale, eine Herausforderung. Der Blick

76 Ege: Schwarz werden, S. 160.

77 Gilroy: Black Atlantic, S. 37.

78 Vgl. oben. – Vgl. auch Saul: Freedom Is, Freedom Ain't, S. XI: »jazz as a language of dissent, the occasion for a subculture of cool«.

79 Kunert: Erwachsenenspiele, S. 96 f.; vgl. auch oben.

80 Wellershoff: »Die Arbeit des Lebens«, S. 103; vgl. auch oben.

81 Vgl. Reinhard Fark: Die mißachtete Botschaft. Publizistische Aspekte des Jazz im soziokulturellen Wandel, Berlin (W): Spiess 1971, S. 176 ff., bes. S. 185 f.

auf den Jazz im Nachkriegsdeutschland zeigt, wie diese in seiner Opposition zur europäischen Kunstauffassung verankerte Radikalität zum einen seine Qualität als Gegenkultur zu garantieren schien, ihn zugleich jedoch mit Irrelevanz bedrohte.

Der in diesem Buch verwendete Begriff der Gegenkultur kann jetzt – im Licht der skizzierten ›deutschen‹ Dispositive – präzisiert werden. Gegenkultur wird verstanden als eine soziale Konstellation, die sich um künstlerische Artefakte bildet und die weniger durch diskursiv und explizit vorgetragene Forderungen auf politische und/oder gesellschaftliche Änderungen hinwirken möchte als eher durch spezifische *Haltungen* sozialer wie performativer Art einen Gegenentwurf des Lebens zur Umgebungsgesellschaft gleichsam vorführt – einen Gegenentwurf, den Jazz nicht nur bebilderte, sondern auch immer wieder aufzurufen, zu konstituieren, zu aktualisieren vermochte.⁸² Jazz als Gegenkultur besteht also nicht nur aus der Musik, den Musikern, ihrem Publikum und ihren Interaktionen, sondern in wesentlichem Maß zugleich aus den Projektionen, die in Literatur, Film, Presse und öffentlicher Meinung von ihnen ausgelöst und/oder an sie geknüpft werden.⁸³ Jazz als Gegenkultur bildet eine kulturelle Formation, in der Alternativen zu einer als tief krisenförmig wahrgenommenen gesellschaftlichen Gegenwart erfunden werden – und die, kaum hat sie sich zu artikulieren begonnen, durch die Mehrheitskultur teils abgeschliffen und immunisiert, teils absorbiert zu werden droht.⁸⁴

Von diesen Prozessen ist auch die Geschichte des Jazz als Gegenkultur im Nachkriegsdeutschland kennzeichnend geprägt.

82 Damit unterscheidet sich der hier verwendete Begriff der Gegenkultur von jenem stärker soziologisch geprägten, wie ihn etwa die Birminghamer Schule um John Clarke benutzt, der Formen der konkreten sozialen Selbstorganisation betont und einen Höhepunkt der Gegenkultur für die zweite Hälfte der 1960er Jahre ansetzt. Vgl. John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson, Brian Roberts: »Subkulturen, Kulturen und Klasse«, in: Axel Honneth, Rolf Lindner, Rainer Paris (Hg.): Jugendkultur als Widerstand – Milieus, Rituale, Provokationen, Frankfurt am Main: Syndikat 1979, S. 39–132, hier S. 110–126.

83 Vgl. Dinerstein: Cool, S. 349, und oben.

84 Vgl. das amüante Beispiel in Theodore Roszak: Gegenkultur – Gedanken über die technokratische Gesellschaft und die Opposition der Jugend, Düsseldorf/Wien: Econ 1971, S. 67, sowie die Verteidigung der Seite des ›business‹ durch Thomas Frank in The Conquest of Cool – Business Culture, Counterculture, and the Rise of Hip Consumerism, Chicago/London: The University of Chicago Press 1997, S. 9 u. ö.

Zeitfenster 1945–1969

Die vorliegende Darstellung beschränkt sich aus mehreren Gründen auf das westliche Nachkriegsdeutschland, das heißt die drei Besatzungszonen der Westmächte und die spätere Bundesrepublik. Gewiss darf die unmittelbare Ausstrahlung des Jazz durch ihre ›Überbringer‹, also vor allem Mitgliedern der US Army mit ihrer Infrastruktur der Armee-eigenen Clubs, nicht unterschätzt werden – eine Wirkung, die in dieser Form in der Sowjetischen Besatzungszone notwendig ausblieb. Entscheidender jedoch für kategoriale Differenzen in der Wirkungsgeschichte des Jazz in der SBZ und späteren DDR im Vergleich zum westlichen Nachkriegsdeutschland sind die fundamental verschiedene, teils geradezu entgegengesetzte Kulturpolitik sowie die völlig unterschiedlich organisierte (und kontrollierte) Öffentlichkeit. Wohl brachten Deutsche in West wie Ost zunächst durchaus gleiche, von der NS-Ära geprägte Dispositive in ihre Begegnung mit dem Jazz ein. Doch während im Westen eine – zunächst moderat tolerierte – ›Amerikanisierung‹ und im Verlauf der weiteren Jahre eine teils öffentlich-rechtlich, teils offen kommerziell strukturierte kulturelle Öffentlichkeit die Rahmenbedingungen für die gesellschaftliche Auseinandersetzung mit dem Jazz bildeten, legten in SBZ und DDR hierfür die programmatische Indienstnahme der Kultur für den Aufbau eines Arbeiter- und Bauernstaates auf deut schem Boden nach sowjetischem Vorbild und eine entsprechende Organisation des öffentlichen Lebens entscheidend andere Grundlagen. Es sind diese tiefgreifenden Unterschiede in den kulturpolitischen und ökonomischen Rahmenbedingungen, die in ihrer Folge notwendig auch das Verhältnis des Publikums etwa zu Büchern, Filmen oder Rundfunksendungen maßgeblich tangierten und Einfluss auch auf die spezifische oppositionelle Qualität des Jazz ausübten. All diese Bedingungen, aber auch die konkreten Stationen des Jazz als einer oppositionellen Ausdrucksform in der DDR erfordern eine eigene Darstellung. Wie notwendig sie ist, legt etwa das Porträt des »Leipzig Cool« durch Fritz Rudolf Fries von 1966 offen – ein Werk, das jedoch zunächst nur in Westdeutschland hatte aufgenommen werden können.⁸⁵

Die Kapitel dieses Buches schreiten jenes Zeitfenster ab, in dem Jazz in der kulturellen Sphäre Westdeutschlands einen ihm eigenen Platz beanspruchte, diesen von Beginn an mit gegenkulturellen Qualitäten versah und den Versuchungen wie Gefahren seiner Popularisierung ausgesetzt war, bis etwa seit Anfang der 1960er Jahre alternative musikalische Genres wie Rock'n'Roll und

85 Siehe das Kap. »Private Befindlichkeit – Fritz Rudolf Fries‘ ›Der Weg nach Oobliadooh‹ (1966)«, S. 372f.

Rock seine Funktion als Ausdruck gesellschaftlicher Dissidenz ablösten. In fünf großen Abschnitten wird nachgezeichnet, auf welche Weise und unter welchen Umständen Jazz für eine relativ kurze, aber verblüffend virulente Zeit Einfluss auf die westdeutsche Debatten- und Diskursgeschichte hat nehmen können.

Im »Kampf um Selbstbestimmung« stehen die Anfänge einer Selbstbehauptung im eben befreiten Deutschland im Mittelpunkt, ausgehend von den noch unter konspirativen Bedingungen gegründeten Hot Clubs und einer frühen durchaus sympathisierenden Darstellung des Jazz im Musikfilm HALLO, FRÄULEIN –!. Zwar spielt Jazz in Wolfgang Borcherts »Manifest« von 1947 bereits eine prägnante – dabei durchaus problematische – Rolle, die zunehmende Prominenz dieser Musik in der Öffentlichkeit, insbesondere im Rundfunk, sieht sich hingegen bereits zur selben Zeit einer systematischen Kampagne des Massenblatts »Hör zu!« ausgesetzt. Joachim-Ernst Berendts »Der Jazz – Eine zeitkritische Studie« markiert den Anfang einer historisch informierten, zugleich an geistes- und kulturgeschichtlichen Zusammenhängen interessierten, um Wissenschaftlichkeit bemühten Befassung mit Jazz im Deutschland nach der Befreiung.

Zu Beginn der 1950er Jahre ist ein »Durchbruch in die Diskurse« zu verzeichnen: Die erste – noch in den USA entstandene – Gesamtdarstellung des Jazz in deutscher Sprache erscheint; in Wolfgang Koepvens Epochenroman *Tauben im Gras* nimmt Jazz erstmals in der westdeutschen Nachkriegsliteratur eine konstitutive Stellung ein; eine Debatte im »Merkur« zwischen Berendt und Adorno nobilitiert Jazz »zum hochkulturellen Streitobjekt«;⁸⁶ Berendts erste Ausgabe des »jazzbüchs« versetzt der Popularisierung des Jazz einen beispiellosen Schub; und der von ihm herausgegebene erste Jazz-Foto-Band in Deutschland setzt den Anfang einer visuellen Kultur des Jazz auch in Mitteleuropa, die bis in die Gegenwart anhält.

Unter »Höhenkamm und Underground« werden drei spektakuläre Kunstwerke subsumiert, in denen Jazz eine formative Rolle zukommt und die Weltruhm erlangt haben: Louis Malles L'ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD, in Westdeutschland uraufgeführt im August 1958, Günter Grass' *Blechtrommel* sowie Jack Kerouacs *On the Road* (hier diskutiert in der ersten deutschen Übersetzung von 1959). Auf teils sensationelle Weise aktualisieren und radikalisieren sie die kritisch-analytische Qualität des Jazz und werden erkennbar als Höhepunkt einer Verbindung zwischen gegenkulturellem Impetus und Verbreitung.

⁸⁶ Christian Broecking: »Adorno versus Berendt revisited – Was bleibt von der Kontroverse im »Merkur« 1953?«, in: Wolfram Knauer (Hg.): *Jazz und Gesellschaft – Sozialgeschichtliche Aspekte des Jazz [= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, Bd. 7]*, Hofheim: Wolke 2002, S. 41–53, hier S. 41.

Einführung

Gegen Ende der 1950er Jahre wandelt sich die Stellung des Jazz in der Öffentlichkeit von der Artikulation eines Zeitgeists zum Ausweis eines modischen Up-to-date. Alfred Andersch meint in ihm den adäquaten Sound von James Deans Rebellentum zu erkennen; die kurzlebige Jugendbewegung der »Exis« sucht aus dem Jazz jene Ermutigung zur Dissidenz zu gewinnen, die sie gleichzeitig aus der Literatur des französischen Existentialismus zieht; und mit der Zeitschrift »twen« ist endgültig jener Kipp-Punkt dokumentiert, der den kulturellen Ausdruck eines Ungenügens, dessen Ursprung in der afroamerikanischen Erfahrung liegt, in das Signet eines jugendkulturellen Konsum-Appells verwandelt hat.

Ein letzter Abschnitt versammelt »Aus- und Nachklänge«: Zeugnisse, die vom Jazz und seinen gegenkulturellen Potenzialen handeln, aber signifikant allenfalls noch für ihr Verschwinden aus der kulturellen Öffentlichkeit Westdeutschlands sind. Fritz Rudolf Fries' 1966 nur in Westdeutschland erschienener, in der DDR bis 1989 verbotener Roman *Der Weg nach Oobliadooh* trifft auch in der westdeutschen Linken nicht mehr auf Verständnis; 2018 erinnert sich Friedrich Christian Delius an ein Konzterlebnis im Jahr 1966, das nur mehr subjektgeschichtliche, aber keinerlei kollektive Virulenz mehr entfalten sollte; und im westdeutschen Echo auf LeRoi Jones »Blues People« artikuliert sich eine ideologische Verhärtung, die in besonderem Maß jene Entfernung vom einstigen Cool des Jazz bezeichnet, die gegen Ende der 1960er Jahre dominiert.

Die Darstellung legt offen, wie für eine kurze Zeit Jazz zu *dem* signifikanten Zeitausdruck, präsent in allen Medien, gegenwärtig in Sach- und Fachbüchern, in Hörspielen und Filmen, bis hinein in vestimentäre und soziale Verhaltensweisen hatte werden können. Das Augenmerk der Darstellung ist dabei stets darauf gerichtet, ob und auf welche Weise der dissidente Impetus des Jazz, dessen Quellpunkt in der afroamerikanischen Erfahrung liegt, in den Jahren nach 1945 jedoch eine spezifische Aufladung erfahren hatte, zum Ausdruck kommt, aber auch, ob und inwieweit dieser Impuls gezielten Einhegungen oder aber Abschleifungen durch Formen der Popularisierung ausgesetzt ist. Dazu werden insbesondere die zahlreichen Zeugnisse der westdeutschen Rezeption betrachtet – von hektografierten Fan-Zeitschriften von 1945 über exaltierte Leserbriefe an die »Hör zu!« bis zu dem reichhaltigen und breit gefächerten Echo, das Kunstwerke wie Grass' *Blechtrommel* oder Malles *FAHRSTUHL ZUM SCHAFOTT* ausgelöst haben.

Auch im Jahr 2024 hat Jazz einen festen Ort im kulturellen Leben Deutschlands. Doch nur in den Jahren zwischen 1945 und Anfang der 1960er Jahre kamen jene besonderen Bedingungen zusammen, unter denen *Cool* den gemeinsamen Nenner für eine radikal kritische Perspektive auf die Gegenwart, die

Ausstrahlungskraft auf einen zwar immer noch geringen, aber doch hinreichend signifikanten Anteil an der Bevölkerung und eine Musik bildete, die zwar zuweilen auch unter dem Etikett »Cool jazz« gehandelt wurde, deren Coolness ihr jedoch nicht nur schon zuvor und später, sondern weit substanzialer eingelagert war. In diesen Jahren nach der Befreiung hatte Jazz – auf deutschem Boden – für eine kurze Frist zum Ausdruck einer Zeit des Umbruchs werden können, in der nach der Erfahrung der singulären Katastrophe eine Perspektive gesucht wurde, die Hoffnung und Selbstermächtigung ermöglichte, ohne den Versprechungen alter ›Wahrheiten‹ oder den Verlockungen kalter Konsumwelten zu vertrauen.

Jazz hat bis heute dieses Potenzial nicht verloren; es steht – in unserer Gegenwart – unter radikal veränderten Bedingungen.

Bildnachweis

Jazzinstitut Darmstadt: S. 19, 36
Harry Messer jr.: S. 46
Deutsche Kinemathek: S. 249, 268
Stadtarchiv München: S. 150, 157
Archiv Hermann Wilhelm: S. 159
Franckh-Kosmos-Verlags-GmbH & Co. KG: S. 219, 222, 225, 228 (William Gottlieb),
S. 221, 223, 227 (Herman Leonard)
Stiftung F. C. Gundlach: S. 356–359
Christian Unicka: S. 101
Fischer Verlage: S. 189
Rowohlt Verlag: S. 291
Nicht nachgewiesen: S. 248, 329

Trotz sorgfältiger Recherchen waren in einigen Fällen die Rechteinhaber von Bildern nicht zweifelsfrei zu ermitteln. Bei berechtigten Ansprüchen nehmen Sie bitte Kontakt mit dem Autor oder dem Verlag auf.

Dank

Mein besonderer Dank gilt Wolfram Knauer und Arndt Weidler vom Jazzinstitut Darmstadt, die durch ihre Gastfreundschaft während meines Aufenthalts im Institut, wichtige Hinweise und die unermüdliche Bereitschaft, auch abgelegene Dokumente ausfindig und mir zugänglich zu machen, einen unverzichtbaren Beitrag zur Arbeit am vorliegenden Buch geleistet haben. Ebenso ausdauernd unterstützten mich Birgit Umathum und ihre Kolleginnen im Archiv der Deutschen Kinemathek in Berlin bei der Recherche teils einzig dort auffindlicher Dokumente.

Jörg Döring und Christian Metz halfen in wichtigen Momenten mit Ermutigung und Unterstützung. Tom Vanassche leistete immer wieder wichtige Hilfestellungen in technischen Fragen. Johannes Fenners Engagement machte die Produktion des Buches in der edition text + kritik zu einem Vergnügen.

Nicht zuletzt sei all den Rechteinhabern gedankt, die die Wiedergabe der Abbildungen – einige von ihnen für das Verständnis gerade der visuellen Dimension der Kulturgeschichte des Jazz unverzichtbar – gestattet haben.