

”Synkopen am laufenden Band ...”. Die fremdartigen Wirkungen
des Jazz auf Jugend und Kulturexperten im westlichen
Nachkriegsdeutschland*

Ralf-Peter Fuchs

1. Musik und Gesellschaft

Als am 11. Juli 1946 in einem Artikel der Wochenzeitung die ZEIT eine aktive ”Musikpolitik” für Deutschland eingefordert wurde, war sich der Autor, Fred Hamel, darüber im klaren, dass das Wort bereits etwas ”anrühig” klang. Angesichts der Erfahrung eines ”Albdrucks propagandaamtlicher Normung” in der NS-Zeit, so Hamel, habe sich nun vielfach die Meinung durchgesetzt, dass Musik und Politik nichts gemein hätten. Dieser Anschauung versuchte er allerdings vehement entgegenzutreten, sah er doch das ”Gespenst eines Mangels jeglicher kultureller Zielsetzung, einer vollkommenen musikpolitischen Orientierungslosigkeit drohend am Horizont” auftauchen.¹

Die Einstellung, dass man Kultur entschieden steuern müsse, kennzeichnete die Haltung der meisten deutschen Musik- und Kunstexperten der Nachkriegszeit. Fred Hamel selbst ist dabei als Vertreter einer deutsch-konservativen Richtung einzuordnen, die den Aufbau eines von Fremdeinflüssen unabhängigen Musiklebens einforderte und darin an die teilweise unerbittlich geführten Debatten der Weimarer Zeit um Tradition und Moderne anknüpfte.² Freilich bemühten sich auch diese auf nationale Kräfte setzenden Stimmen spürbar, die Tonschärfe zu reduzieren. Dies gilt ebenso hinsichtlich der Auseinandersetzung mit dem Jazz. Angesichts der Diffamierung des Jazz als ”entartete” Musik und die in den Dreißiger Jahren ausgebildeten Ansätze einer Ausmerzung seitens der Nationalsozialisten war die Situation, in der sich in Deutschland nach 1945 neue Bemühungen der Deutung und Bewertung

* Für Anregungen und kritische Begleitung in die Zeit- und Musikgeschichte danke ich insbesondere Peter Moeltgen, Jürgen Reulecke, Winfried Süß und Joe Viera.

¹ ZEIT v. 11.07.1946 (Musikpolitik 1946).

² Zu Fred Hamel siehe Thomas STEIERT: Zur Musik- und Theaterpolitik in Stuttgart während der Besatzungszeit, in: Gabriele Clemens (Hg.): Kulturpolitik im besetzten Deutschland 1945 - 1949. Stuttgart 1994, S. 55 – 68, hier S. 66f.

entfalteten, zweifellos eine besondere. Einen scharfen Gegensatz zur deutschen Kultur und der Kultur schlechthin hatte die sich dem Nationalsozialismus als dienstbar anbietende deutsche Musikwissenschaft herausgestellt, indem sie Jazz zu einer "als Musik getarnten internationalen Kulturpest"³ erklärt hatte. Unter Verwendung von bereits in den zwanziger Jahren entwickelten Deutungsmustern⁴ hatte man zum Ausdruck gebracht, dass man in ihm ein von Schwarzen und Juden⁵ betriebenes gemeinschaftliches Unternehmen mit dem Ziel der "Amerikanisierung" des Abendlandes sah und einer solchermaßen beschriebenen "verlogenen, amerikanisierten Unkultur"⁶ den Vernichtungskampf angesagt. Keineswegs war es bei programmatischen Ansprüchen geblieben: Obwohl nie ein umfassendes für ganz Deutschland geltendes Jazzverbot ergangen war, war doch die Rundfunkausstrahlung des von Goebbels so bezeichneten "Negerjazz" strikt untersagt worden.⁷ Darüber hinaus waren während des Krieges Jugendliche in Konzentrationslager gesteckt worden, nachdem man sie beim Hören ausländischer Sender, die Jazz ausstrahlten, oder beim "Swingtanzen" erwischt hatte.⁸

Diese Schlaglichter auf eine extreme Anti-Jazz-Propaganda und eine gegen den Jazz gerichtete staatliche Maßnahmenpolitik deuten an, dass es auf solchen Kampfplätzen um weitaus mehr ging als um Musik. Begriffe wie "Jazz" oder auch "Verjazzung" erscheinen in diesem Kontext als eine Chiffre für eine

³ Hierzu Ekkehard Jost: Jazz in Deutschland. Von der Weimarer Republik zur Adenauer-Ära, in: That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Eine Musik-, Personen-, Kultur-, Sozial- und Mediengeschichte des Jazz von den Anfängen bis zur Gegenwart, hrsg. v. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Frankfurt/M. 1990, S. 357 - 378. Das Zitat auf S. 364.

⁴ Siehe hierzu die Äußerungen des Musikwissenschaftlers Willibald Gurlitt, aufgearbeitet von: Eckhard JOHN: Vom Deutschtum in der Musik, in: Albrecht Dümling/Peter Girth (Hg.): Entartete Musik. Zur Düsseldorfer Ausstellung von 1938. Eine kommentierte Rekonstruktion. Katalog der Ausstellung "Entartete Musik". Tonhalle Düsseldorf. 16. Jan. - 28. Feb. 1988, S. 49 - 61, hier S. 50.

⁵ Bernd POLSTER: Es zittern die morschen Knochen. Orchestrierung der Macht, in: Ders. (Hg.): "Swing Heil". Jazz im Nationalsozialismus. Berlin 1989, hier S. 14ff.

⁶ Siehe hierzu die Äußerungen von Gothold Frotscher, zit. nach JOST (wie Anm. 3), S. 364.

⁷ Ebd. S. 362f.

⁸ Hierzu Michael H KATER: Gewagtes Spiel. Jazz im Nationalsozialismus. Köln 1995, insbes. S. 285ff. In einem Artikel der "Neuen Zeitung", der kurz nach Kriegsende erschien, wurde diese Kriminalisierung und von Jazz-Liebhabern darauf zugespitzt, dass es im Dritten Reich unter Umständen "den Kopf kosten konnte, Jazz zu hören": Siehe Neue Zeitung v. 28.10.1945.

Vielfalt von wahrgenommenen Veränderungen im Verhalten und Geschmack, die mit der Entwicklung einer modernen "Massenkultur"⁹ verbunden waren. Der Diskurs über Jazz war zugleich ein Diskurs über Menschenbilder. Zudem wurde über die Zukunft und Möglichkeiten wie Notwendigkeiten, Weichen für die Zukunft zu stellen, gestritten. Einem darin begründeten, immer wieder absichtlich unscharf gehaltenen - und aus der Sicht des Jazzkenners häufig inkorrekten - Gebrauch des Terminus muss bei der Analyse solcher Texte Rechnung getragen werden. Aber gerade im Versuch einer Dekodierung solcher Vielschichtigkeiten liegen auch beträchtliche Möglichkeiten, der historischen Analyse des Phänomens Jazz eine umfassendere Bedeutung zu geben. In neueren sozialhistorischen Ansätzen wird es bereits seit geraumer Zeit als eine Chance gewertet, auf diese Weise Begriffen wie "Nationalismus und Internationalismus, Rassismus, Urbanität und Jugendlichkeit"¹⁰ nachgehen zu können.

Auch im Folgenden soll es darum gehen, die in der unmittelbaren Nachkriegszeit einsetzende Diskussion um den Jazz als eine Diskussion um die Zukunft, um Leitvorstellungen für die Jugend, um kulturelle Werte und um nationale Identität zu begreifen. Der am 6. Oktober 1945, in der ersten Ausgabe der "Süddeutschen Zeitung" erscheinende Artikel, den Franz Josef Schöningh mit seiner berühmten Frage "Lohnt es sich noch zu leben?" übertiteln ließ, wurde in den darauffolgenden Ausgaben u.a. mit Aufrufen zum Neuanfang des Musiklebens beantwortet. Der erste dieser Artikel enthielt unter der Überschrift "Vorwärts mit der Jugend!" auch einige Bemerkungen zu den musikalischen "Kostproben" des Jazz, die der Münchner Rundfunk kurz zuvor ausgestrahlt hatte. - Als eine Ausgangsthese lässt sich formulieren, dass sich diese und weitere, vergleichbare Texte aus dem Bereich der Printmedien der späten Vierziger und frühen Fünfziger Jahre als eine Suche nach dem Stellenwert Deutschlands in der Welt im Vergleich mit den neu von außen einströmenden Kultureinflüssen deuten lassen. Diese Suche soll hier genauer beleuchtet werden, und zwar - in einem ersten Teil - über eine Kontrastierung von Texten, in denen das "Deutsche" definiert und damit zugleich als Richtlinie formuliert wurde mit anderen Texten, in denen Beobachtungen und Einschätzungen der fremden Musik Jazz wiedergegeben wurden. In einem zweiten Teil möchte ich mich den Besuchern von Jazzkonzerten zuwenden und dabei an einige in der letzten Zeit

⁹ Hierzu Kaspar MAASE: Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850 1970. Frankfurt/M. 1997.

¹⁰ Theo MÄUSLI: Übersicht über die Thematik, in: Ders. (Hg.): Jazz und Sozialgeschichte. Zürich 1994, S. 9 – 12, S. 10.

präsentierte Arbeiten zur Jazzszene und darüber hinaus zur Jugendkultur der Nachkriegszeit anknüpfen, in denen u.a. auf Begriffe wie "Amerikanisierung" und "Westernisierung" zurückgegriffen wird, um Phänomene des Wandels zu beschreiben.¹¹ Wegen der ganz spezifischen Voraussetzungen dieser Entwicklungen in Ostdeutschland möchte ich mich dabei auf das westliche Nachkriegsdeutschland beschränken.

2. Kultureller Wiederaufbau

Die ersten Stimmen zum Jazz in der deutschen Nachkriegspresse müssen im Kontext einer allgemein zunächst noch zaghaften Suche nach den Wertmaßstäben für die nach dem Zusammenbruch des NS-Staates neu zugängliche und praktizierbare Musik und Kunst interpretiert werden. Aus den dem Musikleben gewidmeten Zeitungsartikeln der Jahre 1945 und 1946 sprechen noch eine starke Verunsicherung der Autoren und eine abwartende Haltung, die zum Teil sicherlich auch auf die mangelnde politische Festigung in Deutschland zu dieser Zeit zurückgehen. Die Notwendigkeit einer Überwindung nationalsozialistischer Wertkriterien stand außer Frage, offen blieb jedoch, wie weitgehend die Negation des Zurückliegenden und die Hinwendung zum Neuen betrieben werden sollten. Gerade vor dem Hintergrund der Vergangenheit scheute man vor vorschnellen konkreten Beurteilungen, sowohl in positiver wie negativer Hinsicht, zurück. Die Hinweise auf die sich nun rasch erweiternden Möglichkeiten, Neues aus dem Ausland wahrzunehmen, bringen zum Ausdruck, dass man sich Zeit nehmen wollte, um genauer zuzuhören. Der Musikkritiker Heinz Pringsheim sprach am 9. Oktober 1945 in der Süddeutschen Zeitung nicht ohne Begeisterung von einer "Fülle von teils halb vergessenen, teils unbekanntem"¹² Werken, die nun über den Rundfunk zu empfangen waren. Seine wiedergegebenen Eindrücke vom Jazz, den er unter die Unterhaltungs- und Tanzmusik rubrizierte, erscheinen dabei ambivalent, wurde einerseits grundlegend Neues vermisst, andererseits zugestanden, dass er "rassiger, schmissiger, greller und an Überraschungen reicher" geworden sei.¹³

¹¹ Siehe: Alf Lütke/Inge Marßolek/Adelheid v. Saldern (Hg.): Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts. Stuttgart 1996. - Anselm DOERING-MANTEUFFEL: Wie westlich sind die Deutschen? Amerikanisierung und Westernisierung im 20. Jahrhundert. Göttingen 1999. - Heinz Bude/Bernd Greiner (Hg.): Westbindungen. Amerika in der Bundesrepublik. Hamburg 1999.

¹² SÜDDEUTSCHE ZEITUNG v. 9.10.1945.

¹³ Ebd.

Vergleichsmaßstab Pringsheims war die deutsche Unterhaltungsmusik während der NS-Zeit, aus der Jazzeinflüsse, wie er eigens feststellte, nicht zu verbannen gewesen waren.¹⁴ Ähnlich wie bei der Konzertmusik wurde hier der Zustand in Deutschland angesichts der vorausgegangenen zwölf Jahre mit dem Begriff Erstarrung gekennzeichnet. Bei aller Vorsicht lief der Tenor des Artikels folglich auf grundlegende Anstrengungen zur Erneuerung der Musik hinaus. Die Nennung der Namen Schönberg und Hindemith deuten bereits auf die Notwendigkeit der Neubewertung jener im Dritten Reich ebenfalls als "entartet" diffamierten Musik hin, die das Tonalitätsideal in Frage gestellt hatte.¹⁵ Die Neue Musik sollte sich in der Folgezeit unter den Musikkritikern ein breiteres Interesse erobern. Recht oft wurde im Kulturteil der Süddeutschen Zeitung über Namen, Konzerte und Tagungen aus dem Bereich der modernen E-Musik berichtet.

Dem weitaus größeren Erfolg der Klassischen Musik wurde allerdings über die überwiegende Mehrzahl der Artikel Rechnung getragen. Die Menge der Klassik-Konzerte macht deutlich, dass ganz offenbar Werteverstärkung auf der Basis der "großen Meister" der deutschen Musikgeschichte viel mehr gefragt war als die Suche nach einem ‚besseren Deutschland‘¹⁶ über Innovationen. Vereinzelt wurden Stimmen aus den Reihen der Alliierten laut, die die im Bildungsbürgertum verbreitete Einstellung "Wir wollen uns an unsere klassischen Meister halten, denn da stehen wir auf sicherem Boden" bedauernd kommentierten.¹⁷ Insgesamt war aber gerade die amerikanische Politik der "Reeducation" auf dem Gebiet der Musik trotz des Wunsches einer Förderung eines kosmopolitischen Bewusstseins und einer Anerkennung amerikanischer Kulturleistungen¹⁸ eher durch Zurückhaltung geprägt, da man erwartete, dass eine kulturelle Öffnung zwangsläufig aus einer politischen Umorientierung hervorgehen würde.

¹⁴ Ebd.: "Bekanntlich war ja der Jazz, trotz höheren Befehls, in Deutschland niemals ganz auszurotten."

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Hierzu siehe Jost HERMAND: Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik Deutschland 1945 - 1965. München 1986, S. 97.

¹⁷ Brian DUNN: Musikleben und Besatzungsmächte, in: *Musica* 1 (1947), S. 260 – 261, S. 260.

¹⁸ Hierzu auch Sabine HENZE-DÖHRING: Kulturelle Zentren in der amerikanischen Besatzungszone: der Fall Bayreuth, in: Gabriele Clemens (Hg.): Kulturpolitik im besetzten Deutschland 1945 - 1949. Stuttgart 1994, S. 39 – 54, insbesondere S. 42.

Unter den deutschen Kulturexperten gab es jedenfalls starke Befürworter eines kulturellen "Aufrichtens" der Nation durch die Rezeption des Alten. "Aktuell sind Mozart und Haydn, unaktuell ist Wagner", schrieb Heinrich Herzberg im Juni 1946 in der ZEIT unter der Schlagzeile "Wege des Aktuellen",¹⁹ im Versuch, hierbei das Problematische vom Unproblematischen zu trennen. Im Glauben an die Notwendigkeit, eine neue Welt nach dem großen Krieg zu errichten, forderte er deutlich das Einbringen deutscher Tradition ein: "Der Deutsche [...] möchte sich in Bild und Idee des neuen Menschen tragen und bestätigt wissen."²⁰

Vor diesem Hintergrund sollte der Blick der Tages- und Wochenpresse auf den Jazz, nach anfänglicher Neugier, immer mehr durch gepflegte Distanz geprägt werden. "Echter Jazz" taucht in musikkritischen Texten als eine unbekannte Größe auf, teilweise begann man bereits damit, ihn zu einer solchen geradezu zu stilisieren, und dies, obwohl man im Radio durchaus, wenngleich zu späten Sendezeiten, Jazz hören konnte. Zu den ersten informativen Jazzsendungen gehören z.B. diejenigen des Südwestfunks, wo Joachim Ernst Berendt unter ausdrücklicher Ermutigung durch die französischen Besatzungsbehörden das Programm gestaltete, hierbei aber auch recht bald mit ablehnenden Stimmen aus der Bevölkerung konfrontiert wurde.²¹

Es ist auffällig, dass trotz dieser Möglichkeiten von Musikkritikern und –berichterstattem häufig die Strategie verfolgt wurde, eine Beurteilung der Musik anderen zu überlassen. Als Reaktion auf eine Diskussion im Hörsaal der Kölner Universität über den als besonders fremdartig empfundenen Jazzstil des Bebop informierte sich etwa Werner Höfer anhand amerikanischer Zeitschriften und Magazine, um dem deutschen Leser im August 1948 in der ZEIT Bericht über Charlie Parker und Dizzy Gillespie zu erstatten, nicht ohne dabei eine Reihe von Vor- und Fehlurteilen weiterzugeben: "Von Melodie halten sie offenbar wenig." – "Die Tonarten Dur und Moll sind liquidiert und die einfachen tanzbaren Rhythmen eliminiert."²² Höfers Artikel, in dem auch die Hörer dieser Musik nicht ungeschoren gelassen wurden, indem er kolportierte, man müsse "ein wenig neurotisch"²³ sein, um so etwas zu mögen, ist insofern typisch, als bereits

¹⁹ ZEIT v. 6.6.1946.

²⁰ Ebd.

²¹ Sabine FRIEDRICH: Rundfunk und Besatzungsmacht. Organisation, Programm und Hörer des Südwestfunks 1945 bis 1949. Baden-Baden 1991, S. 151f.

²² ZEIT v. 5.8.1948 (Bebop – eine Revolution des Jazz?).

²³ Ebd.

eine spielerisch-ironisierende Auseinandersetzung mit dem Fremden stattfand, ein Indiz dafür, dass man gesicherten Boden unter den Füßen empfand.

Dieser Eindruck bestätigt sich durch eine Zunahme von kritischen Stellungnahmen gegenüber der amerikanischen Kultur. Im April 1948 sprach Günther Goll in der Süddeutschen Zeitung sein Unverständnis darüber aus, dass man den Komponisten George Gershwin im US-Film "Rhapsody in Blue" in eine Reihe mit Schubert, Brahms und Beethoven gestellt hatte, und behauptete außerdem, das Publikum sei der schlechten Hollywood-Filme überdrüssig.²⁴ Auch wenn betont wurde, nichts gegen "vergnügten Jazz, spannende Kriminalreißer, amüsante Revuen"²⁵ sagen zu wollen, offenbart sich hier ein klares Empfinden für das, was man mit Bourdieu "die feinen Unterschiede" nennen könnte. Das "kulturelle Kapital" der Deutschen, das auch zuweilen von Amerikanern, wie etwa dem Komponisten und Dirigenten John Bitter,²⁶ öffentlich bestätigt wurde, wurde dabei mit wachsendem Selbstbewusstsein gegenüber einer mächtigen Siegernation ins Feld geführt, deren wirtschaftliche und technische Überlegenheit es zu kompensieren galt. Sieht man von einigen gegenläufigen Zeitungsartikeln ab, die offensichtlich auf Versuche von Amerikanern zurückgehen, die Vorteile ihrer Kultur hervorzuheben,²⁷ so kann man von einer Festigung dieses Bildes ausgehen, die durch eine Reihe kritischer Berichte über wachsende Scheidungsraten und Kriminalität in den USA wie erstaunte Reisekommentare über *légère*, bunte Kleidung und die sogar in die kirchliche Sphäre greifende Kommerzialisierung bewirkt wurde.²⁸ Einer der Höhepunkte dieser kritischen Vergleiche war Hans Habes Artikel vom 1. August 1952 in der Süddeutschen Zeitung, in dem dieser den Standpunkt vertrat, dass der amerikanischen Arroganz eine europäische entgegenzusetzen und die kulturelle europäische Überlegenheit gegenüber der technologischen in den USA in die Waagschale zu werfen sei.²⁹ In diesem Fall war das Bild des Deutschen in ein europäisches Gesamtkonzept integriert worden. Davon, dass es innerhalb solcher Aussagen für den Kenner auch ohne ausdrückliche Erwähnung

²⁴ SÜDDEUTSCHE ZEITUNG v. 13.4.1948.

²⁵ Ebd.

²⁶ SPIEGEL v. 08.03.1947.

²⁷ Uta G. POIGER: *Jazz, Rock, and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*. Berkeley; Los Angeles; London 2000, S. 32.

²⁸ "Alles macht hier Reklame, auch die Kirchen". SÜDDEUTSCHE ZEITUNG v. 06.03.1948 ("Ich kam von Niederbayern nach New York" / von Walter A. Polt).

²⁹ SÜDDEUTSCHE ZEITUNG v. 01.08.1952.

erkennbar war und man wusste, wofür Deutschland stand, zeugen deutliche Meinungsäußerungen in vielen anderen Kontexten. So wurde 1949 über die Presse der Vorschlag verbreitet, den Amerikanern für die CARE-Aktion in besonderer Form, nämlich in "guter deutscher Art", ein Gegengeschenk über die Komposition einer amerikanischen Oper zu machen.³⁰

Offensichtlich ging es den sich durch die deutsche Tradition selbstversichernden Kulturexperten nicht nur um den nationalen Vergleich. Der Zeitraum, in dem sich eine klare Verstärkung dieser Stimmen abzeichnet, deutet darauf hin, dass "kulturelles Kapital" auch zur Konstruktion sozialer Differenzen innerhalb Deutschlands eingesetzt wurde. Nach dem Hungerwinter 1947/48 folgte in Westdeutschland die Phase der Konsolidierung in wirtschaftlicher und politischer Hinsicht über die Währungsreform und die Gründung der Bundesrepublik. Diese Stabilisierung war mit neuen Konsummöglichkeiten verbunden, die mehr Mobilität ins soziale Gefüge brachten. Insbesondere amerikanische Güter wurden erschwinglich. In der FAZ vom 17. November wurden Pressestimmen aus der Schweiz mitgeteilt, in denen über "die Amerikanisierung, der weite Teile Deutschlands heute erliegen," berichtet und bilanziert wurde, dass man im Begriff sei, "zu einem europäischen Amerika zu werden."³¹ Veranstaltungen wie die Bebop-Diskussion an der Kölner Universität zeigen, dass ein Teil deutscher Jugendlicher sich Amerika nicht zuletzt über den Jazz zuwandte. Nach dem Austausch von Argumenten hatten hierbei, wie Höfer zugab, die Pro-Stimmen gegenüber den Contra-Stimmen obsiegt.³²

Während die Skepsis der in der ZEIT, der SZ und der FAZ publizierenden Kulturfachleute gegenüber diesen Erscheinungen nicht nur aus distanzierten Kommentaren, sondern auch aus einer sehr reduzierten bzw. weitgehend fehlenden Berichterstattung ersichtlich ist, wurden bereits in den ersten Ausgaben der am Vorbild amerikanischer Magazine orientierten Wochenzeitschrift DER SPIEGEL Berichte über Jazz gedruckt,³³ in denen man

³⁰ Artikel von J. Guldner im Tagesspiegel. Zit. nach: Angekreuzt, in: VierViertel. Zs. f. Musik und Tanz 3, 7 (1949), S. 2.

³¹ FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG v. 17.11.1949 (Europäisches Amerika).

³² SPIEGEL v. 10.05.1947 (Jazz im Hörsaal).

³³ Das Unverständnis einiger deutscher Leser darüber verdeutlicht der kritische Leserbrief zum Titelbild der zweiten SPIEGEL-Ausgabe, auf der Django Reinhardt und Paul Whiteman abgebildet gewesen waren: "Halten Sie das Treffen zweier Jazzkönige für so wichtig, daß Sie das Bild unbedingt auf die Titelseite Ihrer Zeitschrift setzen müssen. Ich will damit nicht sagen, daß wir nur politische Bilder sehen wollen. Wertvolle kulturelle Ereignisse sind in genügender Menge vorhanden. Deshalb bleibt die Tatsache unverständlich, daß Sie schon in

sich etwa über die Unterschiede zwischen jenen Richtungen, die dem Publikumsgeschmack entgegenkamen und "Sweet" genannt wurden, und den "authentischen" Hot-Stilen informieren konnte. Dass diese Öffnung von Beginn an programmatisch betrieben wurde, ist daraus zu ersehen, dass schon das zweite SPIEGEL-Heft das Thema auf der Titelseite hatte, gut zwei Jahre bevor ein Jazz-Musiker zum ersten Mal auf der Titelseite des Magazins TIME WEEKLY erschien, und zwar über ein Foto, das den französischen Sinto Django Reinhardt und den im Lager der Jazzfans nicht unumstrittenen Paul Whiteman zeigte. In den folgenden Jahren sollten noch mehrere Jazzgrößen, unter ihnen Ray Nance, Louis Armstrong, Rosemarie Clooney, Stan Kenton und Ella Fitzgerald auf den SPIEGEL-Titelblättern auftauchen.

Es ist nicht zu übersehen, dass auch die SPIEGEL-Artikel Fehlinformationen verbreiteten. So enthielt der Bericht vom 11. Januar 1947 über den Gitarristen Django Reinhardt, überschrieben mit der Schlagzeile "Musik aus Onkel Toms Hütte", einige Bemerkungen zur Entstehung und Entwicklung des Jazz,³⁴ in denen etwa fälschlicherweise die Synkope – in der Weimarer Republik und unter den Nazis ein Reizwort, das mit musikalischer Unordnung und Enthemmung gleichgesetzt worden war - zu einer Erfindung schwarzer Musiker erklärt wurde. Fehlerhaft sind ebenso Bemerkungen zum Swing-Stil, von dem behauptet wurde, dass schlichtweg überhaupt keine Improvisation mehr darin vorkäme.³⁵ All dies deutet natürlich auf fehlende Informationsmöglichkeiten hin, die sich auch darin niederschlugen, dass man oft auf nicht näher benannte "Leute" verwies, die sich "auf die Sache" verstünden.³⁶ In jenem konkreten Fall wurde jedoch auch bereits versucht, dem deutschen Publikum, das bislang allenfalls eine abendländische Musikgeschichte kannte, eine griffige Geschichte des Jazz unter Verwendung des in den USA entstandenen Materials an Mythen näherzubringen und damit mehr Verständnis sowie eine höhere kulturelle Gewichtung für die Musik zu erreichen.³⁷ Neben sozialgeschichtlichen Aspekten, der Problematisierung der sozio-kulturellen Minderheitenposition der schwarzen Bevölkerung, wurden dabei auch die Musiker selbst und ihre

ihrer zweiten Nummer Ihrer Zeitung das äußere Niveau durch ein derartig albernes Bild senken. Münster i[n] W[estfalen], Fritz Werner".

³⁴ SPIEGEL v. 11.01.1947.

³⁵ Ebd.

³⁶ SPIEGEL v. 06.03.1948 (Bericht über die Jazz-Bachanale in Nizza).

³⁷ SPIEGEL v. 11.01.1947.

Lebensart in den Mittelpunkt der Berichte gestellt. So erfuhr der deutsche Leser etwa auch vom Drogenkonsum in der Jazzszene:

”Der echte Jazz-Musiker, der keine Noten vor sich hat, kann nur dann, so sagen die Kenner, große Leistungen hervorbringen, wenn er in einem tranceähnlichem Zustand ist. Nur so kann er den im Moment geborenen Melodien lauschen und sie auf seinem Instrument wiedergeben.

Leon Rapollo, der Klarinetttist der New Orleans Rhythm Kings, erzeugte diese Trance künstlich durch Rauchen von Marijuana, einem indianischen Rauschgift. In diesem Zustand hat er Melodien hervorgebracht, die zu den schönsten gehören, was der Jazz zu geben hat. Seine Freunde fanden ihn einmal angelehnt an einen Telegraphenmast am Lake Michigan, wie er mit seiner Klarinette gegen das Singen der Telephondrähte anspielte. [...] sein Ruhm nahm ein jähes Ende. Leon Rapollo mußte geisteskrank in ein Sanatorium eingeliefert werden.”³⁸

Es versteht sich, dass derartige Charaktere - trotz aller in solchen Berichten mitschwingenden Faszination - unter den um einen kulturellen Wiederaufbau bemühten Personen nur das krasse Gegenteil von Vorbildern darstellen konnten. Das gleiche gilt für jene sich auf den Titelblättern von Magazinen und Illustrierten unter die Konterfeis von Politikern und Schauspielern mischenden Jazzmusiker. Die an den großen Deutschen orientierten Kulturwächter präsentierten ihre eigenen gewichtigen Köpfe, von denen sich allerdings ebenso recht gut erahnen lässt, wie wenig diese als Vorbilder geeignet waren. Allzu leblos und unnahbar erscheinen etwa die Antlitzbeschreibungen Hans Werner Hegemanns in seinem Buch ”Die Deutschen in der Kultur des Abendlandes”, in dem Bach und Beethoven stellvertretend für die Musik auftauchen. ”Die großen, festen Formen, der in ideale Weiten gehende große Blick, der schwere Ernst der Züge offenbart sogleich wie bei Goethe den Deutschen.”³⁹ lautet hier die Beschreibung von Beethoven. Basierend auf Goethes ”Faust” wurden hier ”Streben, Bemühen und Erlösen” zum Kern des Ewig-Deutschen erklärt.⁴⁰ Ähnliche Überlegungen gewannen anlässlich der Erscheinung des Buches ”Doktor Faustus” von Thomas Mann, der sich über die Gestalt des Tonsetzers Adrian Leverkühn dem sich durch die Jahrhunderte schlängelnden deutschen Ideal des Vollkommenen in der Musik zugewandt hatte, ein zusätzliches Gewicht. In einer Auseinandersetzung von Otto Veit in der ZEIT des Jahrgangs

³⁸ Ebd.

³⁹ Hans W. HEGEMANN: Die Deutschen in der Kultur des Abendlandes. München 1948, S. 95.

⁴⁰ Ebd., S. 96

1948 wurden die "künstlerische Sonderbegabung", die "Affinität des Deutschen zur Musik" und "seine menschlich-kulturelle Katastrophe", in eine deutliche Beziehung gesetzt, analog zu Thomas Manns These, dass in der Musik die Urgründe für sein Scheitern lägen.⁴¹ Thomas Mann war aber auch insofern von Bedeutung, als dieser sich bereits zu Beginn der Dreißiger Jahre für einen "neuen" oder "dritten Humanismus" eingesetzt hatte,⁴² an den Hans Werner Hegemann und andere Autoren anknüpften, die nach 1945 über eine bessere Zukunft nachdachten, und das "Geistige" über das "Humane" definierten. Philosophen wie Pädagogen⁴³ beriefen sich auf einen solchen "neuen Humanismus", der in unterschiedlichen Spielarten auftauchte und sowohl integrativ-europäisch gedacht wurde, als auch unter Berufung auf die deutschen Traditionen des 18. und frühen 19. Jahrhunderts gegenüber Strömungen aus dem Ausland wie etwa auch dem französischen Existentialismus ins Spiel gebracht werden konnte. Dies geschah auch in der Musikwissenschaft, wo die Grenzen gegenüber dem Jazz gezogen wurden. Selbst unter Anerkennung der weltweiten Erfolge und eines Bedürfnisses vieler Menschen nach einer "Geborgenheit im Kollektivismus des Gefühls" wurde in einer etablierten musikwissenschaftlichen Zeitschrift konstatiert: "Freilich vollzieht sich diese Bindung hier auf der niederen Ebene des Elementaren, nicht des Humanen."⁴⁴

Längst nicht alle der über die Presse verbreiteten Kulturnachrichten sind durch die tiefe Ernsthaftigkeit des Entwurfes einer ausschließlich über das "Geistige" definierten Zukunft gekennzeichnet. Festzuhalten ist jedoch eine Intensivierung der Gedankengänge um den "neuen Menschen"⁴⁵ anlässlich des Jahreswechsels 1949/50. Auseinandersetzungen mit Existentialismus, mit der Beschleunigung des Alltags nicht zuletzt mit der zunehmenden Sinnesberieselung über "Radio,

⁴¹ ZEIT v. 29. April 1948.

⁴² Karl KERÉNYI: Thomas Mann und ein neuer Humanismus, in: Merkur 1 (1947), S. 613 - 615.

⁴³ Siehe etwa Carl SCHÜMMER: Humanistische oder christliche Orientierung der Pädagogik?, in: Pädagogische Rundschau 1 (1974), S. 28 - 30. Siehe ebenso HERMAND (wie Anm. 16), S. 69f.

⁴⁴ Werner OEHLMANN: Musik und Gesellschaft, in: Musica 3 (1949), S. 161 - 164.

⁴⁵ Hierbei wurde offensichtlich an die Diskussion um den "neuen Menschen" angeknüpft, die zur Jahrhundertwende zum 20. Jahrhundert geführt wurde. In diesem Zusammenhang danke ich Jürgen REULECKE für die Überlassung seines Vortragsmanuskripts "Neuer Mensch und neue Männlichkeit. Die ‚junge Generation‘ im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts (Vortrag des Historischen Kollegs am 11. 6. 2001)".

Film und Zeitung⁴⁶ prägten die zeitkritischen Kommentare. Auffällig ist, dass ungefähr im gleichen Zeitraum, genauer: einige Monate zuvor, auch vermehrt Artikel über "Jam-Sessions" auf deutschem Boden verfasst wurden, die eine Faszination insofern auslösten, als sie Sammelpunkte für Menschen waren, die bei den Berichterstatern eine hochgradige Neugier auslösten.

Am 28. Mai 1949 berichtete Karl Schumann in der Süddeutschen Zeitung über ein Jazzkonzert in München, in dem ihm die Leute im Saal nicht nur wegen ihrer vermeintlichen Sachkenntnis interessant erschienen.⁴⁷ Elegante Kleidung, kurze Haarschnitte und Kaugummi bildeten den Mittelpunkt des Erstaunens: "Das ist Munich, Vorort von Harlem, Brooklyn oder Chicago. So amerikanisch wie einige Jünglinge [...] kann nicht einmal ein Super-Dandy sein."⁴⁸ Aus der Beschreibung der Musik wie der Stimmung im Saal lässt sich deutlich herauslesen, dass die Veranstaltung Anlass dazu gegeben hatte, über die Zukunft und den "neuen Menschen" nachzudenken.: "Der Rhythmus regiert. Das Urelement der Musik rast mit ungebremsster Kraft. Man kommt sich mitten im Modernsten vom Modernen, [versetzt] in ein Urtümliches, Naiv-Brutales und Elementares vor, das aussieht - wie ein Anfang."⁴⁹

Derartige über Jam-Sessions verfasste Zeitungsbeiträge, die die Frage in den Vordergrund rückten, ob es sich beim Jazz nicht tatsächlich um die lang gesuchte neue Tonsprache "unserer Zeit"⁵⁰ handeln könnte, stellten nicht zuletzt insofern etwas Besonderes dar, als die Kritiken - im Gegensatz zu vielen musikalischen Expertisen, deren Schreiber sich keineswegs auf ihre Ohren verlassen hatten und auf Schrifttum zurückgegriffen hatten - unter dem unmittelbaren Einfluss des Zuhörens abgegeben wurden. Ihnen ist zudem gemein, dass die Musik mitsamt deren Wirkung thematisiert wurde, eine Tatsache, die - trotz einer keineswegs immer negativen Bewertung - in sich die Anlagen zu einer erneuten Politisierung der Debatte über den Jazz trug. Gegnerische Stimmen wurden nicht nur aus dem Lager der Klassik-Anhänger, sondern auch aus dem Bereich der Neuen Musik laut. Bereits am 1. März 1949 war anlässlich eines Versuches im Münchner Schauspielhaus, Jazz in

⁴⁶ FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG v. 31.12.1949 (Der neue Mensch. Eine Betrachtung zur Jahrhundertmitte).

⁴⁷ SÜDDEUTSCHE ZEITUNG v. 28.05.1949.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Ebd.

⁵⁰ "Waren es Barbarenklänge, war es die endlich gefundene Tonsprache unserer Zeit?" Siehe Das neue Weltbild, München, v. 16.11.1949.

konzertanter Form zu präsentieren, über die ablehnende Haltung des Komponisten Werner Egk berichtet worden, von dem man vermutete, dass er "wahrscheinlich durch die Trance und Rauschzustände, die diese Musik bei einer durchaus ernst zu nehmenden Zuhörerschaft auszulösen imstande ist"⁵¹ erschreckt sei. Mag diese Information nicht unbedingt aus erster Hand gestammt haben, so ist doch festzuhalten, dass seitens der "High-Culture-Experten" massive Angriffe gegen Musikrichtungen gefahren wurden, die im Begriff waren, in ihr Terrain vorzudringen und gerade junge Intellektuelle in ihre Lager zu entführen. Dies gilt insbesondere für den die etablierten Musikkennner offensichtlich überfordernden Bebop wie für die orchestralen Konzepte eines Stan Kenton, dessen Bekundungen, dass sich die Gegensätze der bekannten Kategorien der Musik auflösen würden und seine Musik die Basis für eine sich entwickelnde "klassenlose Zukunftsmusik" sei, als unverhohlene Drohungen aufgefasst worden sein dürften.⁵²

Während sich in der Tages- und Wochenpresse die Diskussion nach dem Höhepunkt des Jahres 1949 jedoch eher abkühlte und angesichts zunehmender Verbote und Diskriminierungen im östlichen Deutschland zuweilen die Offenbarung der Freiheiten der westlichen Musikkultur über Jazzkonzerte herausgestellt wurden, sollten sich die Angriffe auf den Jazz im Verlaufe der frühen Fünfziger Jahre, von zwei Punkten ausgehend, schließlich noch einmal verschärfen: Eine wesentliche Plattform des Vorhabens, die Jugend den Verlockungen des Jazz zu entreißen, stellte die sich reorganisierende Musikpädagogik dar, die in großen Teilen dem Ideal der Volksmusik verpflichtet war. An frühere Jugendbewegungen anknüpfend, wurde versucht, ausgehend vom gemeinsamen Singen des sogenannten Volksliedguts die Grundlage für die großen Musikleistungen einzelner Persönlichkeiten zu schaffen und die Jugend "urteilsfähig" hinsichtlich guter und schlechter Musik zu machen. Ein "Jazz-Experte" aus dieser Richtung war der Musikwissenschaftler Wilhelm Twittenhoff, der in seinem 1953 erschienenen Buch "Jugend und Jazz" - sich als "Schiedsrichter" zwischen Jazzfeinden und Jazzfans bezeichnend - versuchte, einerseits ein gewisses Verständnis für die Neigung Jugendlicher, Jazz zu hören, zu wecken, bei genauerem Hinsehen doch entschiedenermaßen dem Ziel huldigte, die Jazzbegeisterung auszuhebeln und der Jugend Räume zu schaffen, "in denen sie in sauberer Geselligkeit tanzen und spielen kann".⁵³ Dem Jazzfreund gab bereits die Person selbst wenig Anlass zu

⁵¹ NEUE ZEITUNG v. 01.03.1049.

⁵² SPIEGEL v. 16.09.1953.

⁵³ Wilhelm TWITTENHOFF: Jugend und Jazz. Ein Beitrag zur Klärung. Mainz 1953, S. 125.

einer voreiligen friedlichen Handreichung, handelte es sich doch um einen ehemaligen führenden Pädagogen im Rahmen der HJ-Musikerziehung.⁵⁴ Twittenhoff stellte Jazz als Ausdruck einer motorisierten Welt dar: "Metallischer Klang des Ganzen, ständiger Zwei- oder Vier-Viertel-Takt als dumpfklingender Untergrund, gleichbleibendes Tempo, schrille Einwürfe der Bläser, unerbittliche Ostinati der Bässe - dies alles spiegelt Klang und Rhythmus einer technisierten Umwelt wieder."⁵⁵ Seine eigenen Erziehungsziele waren dagegen dezidiert an einem naturhaften Leben und einem Wertekanon jenseits von "Maschine, Profit und Genuß" ausgerichtet.⁵⁶ Auch wenn eine Öffnung zum Jazz, insbesondere zum Cool-Jazz, sich später in Teilbereichen vollziehen sollte, ist doch das Bestreben unübersehbar, über musikalische Erziehung, die Jugend "vom Jazz zur anderen Musik"⁵⁷ zu bringen, ein Programm, das eigenem Bekunden zufolge über den Bereich der Musik weit hinausführte und einer "weltanschaulich-geistige[n]" Entscheidung gleichkam.⁵⁸

Noch aus einem anderen Kontext heraus sollte ein Frontalangriff geführt werden: Einer der Vertreter der Neuen Musik, Musiktheoretiker und Philosoph, der 1949, vor seiner bevorstehenden Rückkehr aus dem amerikanischen Exil nach Frankfurt mit den Worten "Er ist unglaublich. Er kennt jede Note der Welt"⁵⁹ neu in die Kulturszene eingeführt wurde, nahm 1953 in der Kulturzeitschrift "Merkur" vehement gegen den Jazz und seine Anhänger Stellung: Theodor W. Adornos Pauschalkritik und die Erwiderungen durch den Jazz-Promoter Joachim-Ernst Berendt sind bereits mehrfach behandelt und noch zuletzt von Uta Poiger in ihrer Studie zur Jugendkultur der Fünfziger Jahre

⁵⁴ Siehe hierzu etwa: Wilhelm TWITTENHOFF: Die Lehrgänge für Volks- und Jugendmusikleiter in Berlin und Weimar, in: Zeitschrift für Musik 105 (1938), S. 1084 - 1087.

⁵⁵ TWITTENHOFF (wie Anm. 33), S. 93.

⁵⁶ "Solange neben Autostraßen noch Wälder grünen und Blumen blühen, solange noch spielende Kinder in der Obhut der Eltern aufwachsen, solange noch Gottesdienste abgehalten werden und Menschen darauf aufmerksam machen, daß es neben Maschine, Profit und Genuß noch andere Werte gibt - solange haben die Erzieher die Pflicht und Aufgabe, die Kräfte und Werte der 'hohen' Musik weiterzutragen und im Herzen der jungen Generation lebendig zu erhalten." Ebd., S. 111.

⁵⁷ Ebd. S. 124.

⁵⁸ Ebd. S. 109. Immerhin scheint Twittenhoff in seiner Eigenschaft als Leiter der deutschen Musikschulen in den Fünfziger Jahren seine Annäherung an den Jazz, insbesondere an den Cool Jazz, aber noch intensiviert betrieben zu haben.

⁵⁹ FRANKFURTER ALLGEMEINE ZEITUNG v. 12.11.1949.

analysiert worden.⁶⁰ Als Kernpunkte lassen sich der Vorwurf der Kommerzialisierung, der musikalischen Reduktion zur Erfüllung der Bedürfnisse eines Massenpublikums und die Selbstversklavung der Musiker unter dem Vorwand der Individualisierung herausarbeiten.⁶¹ Diese drei ineinandergreifenden Punkte lassen sich gleichzeitig als eine Amerika-Kritik deuten, vor allem angesichts der immer wieder von Adorno ins Spiel gebrachten Informationen zu einem geringgeschätzten Kulturbetrieb jenseits des Atlantiks. Seine Kritik basiert - was angesichts der Akribie, mit der er europäische Musik analysierte, sehr auffällig ist - unübersehbar weniger auf den Erfahrungen eigenen Hörens als auf musikanalytischen Texten.⁶² Zudem wurde die Undifferenziertheit der Vorwürfe den vielfältigen Erscheinungen des Jazz zum Zeitpunkt der Abfassung – und nicht zuletzt den sich anbahnenden Entwicklungen – in keiner Weise gerecht. Zentrales Anliegen seiner Äußerungen war sicherlich weniger die Diffamierung eines ganzen Genres als die Vermittlung der These, dass erst durch eine Durchbrechung des kommerziellen Kunst möglich sei. In diesem Zusammenhang neigte er jedoch auch gelegentlich zu traditionellen Rollenklischees und artikulierte etwa eine tiefe Abneigung gegen als unmaskulin empfundene Formen der Darbietung bzw. mit Blick auf Louis Armstrong den "eunuchenhaften Klang der Jazzband".⁶³

3. Tango-Jünglinge, Schlurfs, Swings und Jazzmusiker als "Neue Menschen"

In der pädagogischen Zeitschrift "Deutsche Jugend" wurden 1953 folgende Beobachtungen wiedergegeben: "Der Volksmund ist bisweilen ebenso humorig wie treffsicher. In den Jahren nach dem 2. Weltkrieg hat er mit bitterem Sarkasmus einen neuen Begriff geprägt, den 'Tango Jüngling'. Sein Steckbrief ist landläufig bekannt. Bekleidung: kothurnartige Crêpe-Schuhe, Buschhemd, Dritter-Mann-Mantel, grelle Krawatte; Auftreten: übertrieben mode- und geltungssüchtig, hält sich meist in oder vor Kinos oder auf Rummelplätzen in lockeren Rudeln auf oder in Kneipen, wo Jazz heiß serviert wird; besondere

⁶⁰ POIGER (wie Anm. 27), S. 142ff.

⁶¹ Theodor W. ADORNO: Zeitlose Mode. Zum Jazz, in: Merkur (1953), S. 537 - 548.

⁶² Siehe auch Hans-Jürgen SCHAAL: Theodor W. Adorno und der Jazz, in: Jazz-Podium 32 (1983), Nr. 11, S. 17 - 19.

⁶³ ADORNO (wie Anm. 61), S. 546.

Kennzeichen: Kofferradio oder Motorräder, die sehr schnell sind und viel Lärm machen.”⁶⁴

Bei dem sowohl an den Stil von Fahndungstexten wie auch stellenweise zoologischer Fachliteratur erinnernden Text handelt es sich um eine Rezension des Buches ”Der junge Arbeiter von heute - ein neuer Typ”, eine Studie des Wiener Soziologen Karl Bednarik.⁶⁵ Dieses Buch beginnt ganz ähnlich, unterscheidet sich allerdings in einigen Punkten, bedingt durch das persönliche Erfahrungsfeld des Autors. Den ”neuen Menschen”, dem Bednarik auf der Spur war, kannte man in Wien unter der Bezeichnung ”Schlurf”. Die Entstehung dieses Typs, der über auffällige Krawatten, dauergewelltes Haar und eine Gangart zu erkennen war, in der man so etwas wie einen ”geheimen Swingrhythmus”⁶⁶ wahrnehmen konnte, verlegte Bednarik in die letzten Kriegsjahre. Etwa 1943 habe sich das Spektrum an den bekannten Typen von Jugendlichen, dem SAJ-Typ (”hutfeindlich, kurz-behost, sportlich gestählt, bildungseifrig, weltoffen, lebenszugewandt und keineswegs spartanisch”) und dem HJ-Typ (”Zicke-zacke, kaltschnäuzig, stoppelhaarig, bedolcht und motorisiert, aber einsatzbereit und opferfreudig”), um diesen neuen Typ erweitert.⁶⁷ Wie neuere Forschungen ergeben haben, ist diese Genese eher zu spät angesiedelt. Bereits Fotos aus den späten Dreißiger Jahren zeigen Schlurfs.⁶⁸ Wenn man, wie Kaspar Maase, die mit tragbaren Grammophonen ausgerüsteten Swing-Boys und -girls in die Suche nach den Wurzeln jugendlicher Selbstverwirklichung durch Konsum einbezieht, kann man sogar in die Zeit vor 1933 zurückgehen.⁶⁹ Die Verknappung der Güter und der zunehmende Konformitätsdruck im 2. Weltkrieg verschärfen allerdings die Konfrontation von Staat und Jugendlichen erheblich, so dass der Lebensstil derjenigen, die am Swing festhielten, sich immer mehr als eine dezidiert antipolitische Verweigerungshaltung herauskristallisierte, wie sie Bednarik für die Zazous in Paris, die von englischem Jazz und Habitus stark beeinflussten Swings in Hamburg und die Schlurfs in Wien beschrieb.⁷⁰

⁶⁴ Siehe: Deutsche Jugend. Zeitschrift für Jugendfragen und Jugendarbeit 1 (1953), S. 42 - 43.

⁶⁵ Karl BEDNARIK: Der junge Arbeiter von heute - ein neuer Typ. Stuttgart [1953].

⁶⁶ Ebd., S. 7.

⁶⁷ Ebd. S. 17ff.

⁶⁸ MAASE (wie Anm. 9), S. 230.

⁶⁹ Siehe hierzu das Vorwort in: Franz Ritter (Hg.): Heinrich Himmler und die Liebe zum Swing. Erinnerungen und Dokumente. Leipzig 1994, S. 9ff.

⁷⁰ BEDNARIK (wie Anm. 63), S. 21f.

Zur Entstehung der neuen Habitusformen Jugendlicher existieren mittlerweile eine Reihe von Arbeiten, die die Entwicklung einer Kultur des internationalen Massenkonsums,⁷¹ insbesondere den Kulturtransfer der Nachkriegszeit, der sich im Vordringen des American-Way-Of-Life in der Alten Welt manifestierte, unter dem Schlagwort der Amerikanisierung problematisiert haben.⁷² Vor kurzem ist von Uta Poiger die These aufgestellt worden, dass man von einer Jugendrebellion sprechen kann, in der diese Entwicklung in den Fünfziger Jahren kulminierte, und zwar sowohl in Ostdeutschland (1953) wie in Westdeutschland, wo die Jugendkrawalle des Jahres 1955 und die Rock-and-Roll-Bewegung zu einer erregten "Halbstarke"-Debatte in den Medien führten. Jürgen Zinnecker spricht in diesem Kontext von einem "Wendejahr 1955".⁷³

Seine damit verbundene Behauptung, dass sich eine eigenständige "Jugendkultur" erst in der Mitte der Fünfziger Jahre herausbildete und die Generation der 1940er-Geburtsjahrgänge zum ersten Mal "das Bündnis zwischen Jugend und explosiv sich entwickelnder Freizeitindustrie"⁷⁴ geprobt habe, lässt sich, mit Blick auf die zahlreichen Berichte über Jam-Sessions unter Beteiligung deutscher Jazzmusiker, die bereits im Jahr 1949 veröffentlicht wurden, jedoch zumindest modifizieren. So kann man etwa in der Musikzeitschrift "VierViertel", einem reich bebilderten Magazin, das Beiträge sowohl über Klassik wie Schlager, Hillbilly und Jazz enthielt, nachlesen: "Flotte, helle Staubmäntel, Sonnenbrillen Marke Riesenrad, gesunde Lungen, gellende Pfeiftechnik, Durchschnittsalter 23 Jahre, das waren die 'besonderen Kennzeichen' der Jazzfanatiker, die sich zum dritten Kapellenwettbewerb in Hannover im Alu-Palast zusammenfanden."⁷⁵ Dem lassen sich viele weitere Texte hinzufügen, in denen vor allem männliche Jugendliche aus neugierigem Blickwinkel beschrieben wurden. Diese liefen einerseits auf eine Verfestigung des Bildes der "typischen Jazzfans" hinaus, als eine "Sekte von Sonnenbrillenträgern, die sich mit senilem Hallo begrüßt".⁷⁶ Dabei scheint

⁷¹ MAASE (wie Anm. 9).

⁷² Hierzu auch: Bernd GREINER: "Test the West". Über die "Amerikanisierung" der Bundesrepublik Deutschland, in: Heinz Bude/Bernd Greiner (Hg.): Westbindungen. Amerika in der Bundesrepublik. Hamburg 1999, S. 16 - 54.

⁷³ Jürgen ZINNECKER: Jugendkultur 1940 - 1985. Hrsg. v. Jugendwerk d. dt. Shell. Opladen 1987, S. 90.

⁷⁴ Ebd., S. 41.

⁷⁵ Edith GÜNTHER: Jazz in Hannover, in: VierViertel. Zs. f. Musik und Tanz 3, 11(1949), S. 19

⁷⁶ SÜDDEUTSCHE ZEITUNG v. 12.05.1949.

zuweilen die Angst vor der Möglichkeit durch, Jazz-Vorbilder, wie etwa Dizzy Gillespie - "Baskenmütze, Knebelbart, Sonnenbrille"⁷⁷ -, könnten größeren Einfluss auf Jugendliche gewinnen. Es ist jedoch andererseits davor zu warnen, einen hohen Grad an Homogenität bei den Konzertbesuchern vorauszusetzen. Bereits die für den Jazz vergleichsweise beeindruckend hohen Besucherzahlen lassen stark vermuten, dass sich im Auditorium viele verschiedene Menschen mit ganz unterschiedlichen Interessen und Erwartungen befanden. Neben den "echten" Jazzfans, die in den Zeitungen als still zuhörende Jünglinge mit "glasigen Augen" beschrieben wurden, waren häufig wohl "Swings" darunter, die auch noch nach dem Krieg mit bissig-ironischen Kommentaren wegen ihrer leichtfüßigen Lebensart in einer von Not geprägten Umwelt bedacht wurden.⁷⁸ Zudem kann man davon ausgehen, dass viele Jugendliche, neue Formen des Vergnügens jenseits der skeptisch betrachteten traditionellen Jugendorganisationen suchend,⁷⁹ welche überdies dazu neigten, sie eher als Kinder denn als junge Erwachsene einzustufen, mit Jazz zunächst nichts weiter als Neugier auf das "fremde Amerika" verbanden. Darauf, dass sich dabei im Erwartungshorizont von Musikern und Zuhörern recht schnell auch starke Differenzen auftraten, weisen über Zeitungen verbreitete Ankündigungen von Musikern hin, dass man bei anstehenden Konzerten auf den Geschmack des Publikums mehr Rücksicht nehmen wolle bzw. nichts dagegen hätte, wenn bei der Musik getanzt würde.⁸⁰ Ebenso wurde bisweilen angedeutet, dass die Musiker nicht immer darüber beglückt waren, wenn während eines Trompeten-

⁷⁷ Franz SCHEWARD: Heiße Trompeten, in: VierViertel. Zs. f. Musik und Tanz 3, 2 (1949), S. 4.

⁷⁸ Bernhard DÜSING: Wir sind die Swing-Heinis, in: VierViertel. Zs. f. Musik und Tanz 2, 19 (1948), S. 3.

⁷⁹ Traditionelle Jugendorganisationen sahen sich in den unmittelbaren Nachkriegsjahren zunächst mit großer Skepsis seitens der Jugendlichen konfrontiert, was Pädagogen veranlasste, von einer "Regression ins Negative" von 1945 – 1948 auszugehen. Siehe Helmut v. BRACKEN: Die deutsche Jugend von 1953 im Spiegel der Meinungsforschung. Zu der EMNID-Erhebung "Die Jugend zwischen 15 und 24", in: Deutsche Jugend. Zeitschrift für Jugendfragen und Jugendarbeit 2 (1954), S. 155 – 163, hier S. 156.

⁸⁰ Hierzu: "Heiße Würstchen machen Musik": Bericht über die Gruppe Hot-Dogs, die ein fachkundiges jugendliches Publikum bei einem Auftritt in der "Alten Laterne" unterhielt. Die Mitglieder waren Studenten der Technischen Hochschule und Schüler der Oberklassen des Max-Gymnasiums und des Alten Realgymnasiums. Nach Aussage eines der Bandmitglieder war es nicht verboten zu tanzen, "aber wir betrachten das nur als Zugeständnis an unser Publikum". SÜDDEUTSCHE ZEITUNG v. 27.10. 1955.

oder noch häufiger - Schlagzeugsolos ein enthusiastisches Pfeifkonzert anhob, gegen das sich von der Bühne aus nur schwer standhalten ließ.

Eine solche Ebene von Missverständnissen zwischen Musikern und Publikum legt den Gedanken nahe, dass viele der sich bei Jazzveranstaltungen zusammenfindenden Jugendlichen - bzw. jungen Erwachsenen – dabei waren, sich etwas zu erobern, was eigentlich noch gar nicht vorhanden bzw. erst im Entstehen begriffen war. Trotz einer erstaunlich schnellen und intensiven Verbreitung bestimmter Schlager bereits im von Trümmern geprägten Deutschland fehlte doch noch eine dem Lebensgefühl breiterer Schichten junger Leute entsprechende populäre Musik, die eine stimmige Kulisse, eine Kulturfolie darstellen konnte, und zwar für wichtige eigene Aktivitäten, bei denen Jugendliche lieber unter sich blieben: Annäherungen zwischen den Geschlechtern und Körperkontakt, Ausleben von aggressiven Impulsen, Selbststilisierung über Konsum im Wettbewerb untereinander. Die sich entwickelnde Schlagerbranche scheint erst allmählich begriffen zu haben, dass damit ein Abgrenzungsbedürfnis gegenüber der Elterngeneration verbunden war. Diesem kam wiederum eine plakativ als "echter Jazz" verkaufte Musik durchaus entgegen, handelte es sich doch dabei um eine fremdartige, in den älteren Generationen weithin mit ungunstigen Gefühlen behaftete Angelegenheit, zu der man sich einen Zugang unter Umständen erkämpfen oder erschleichen musste.

Und so darf man auch die Gemeinsamkeiten zwischen Jazzmusikern und Publikum zur Zeit der späten Vierziger und frühen Fünfziger Jahre nicht übersehen. Unverkennbar fand ein auf Amerika weisender Habitus bereits 1948/49 eine nicht unbeträchtliche, sich aus den größeren Städten rekrutierende, unübersehbare Anhängerschaft unter männlichen und offensichtlich auch weiblichen Jugendlichen. Bei Letzteren drückte sich dieses Lebensgefühl u.a. im von den Nazis hochgradig diffamierten Schminken aus. Die Zeitungskommentatoren beobachteten ungläubig die Mutationen junger Deutscher, die sich auf der Suche nach einer modernen Identität befanden, die sich an amerikanischen Vorbildern ausrichtete. Im April 1949 wurde z.B. von einer Szene berichtet, die sich vor Hot-Jazz-Fans ereignet hatte: Nachdem ein deutscher Ansager den Drummer der Band mit dem Namen "Fritz Huber" – wahrscheinlich ein Pseudonym für "Fritz Brocksieper" - angekündigt habe, sei es im Saal schlagartig still geworden. Man hätte – so der Berichtende - genauso gut Heil Hitler in den Saal rufen können. Der betroffene Musiker habe verächtlich den Mund verzogen und müde mit einem seiner Sticks abgewunken. Endgültig habe sich die Situation aber erst entkrampft, nachdem ein amerikanischer Sprecher den Musiker mit dem korrekten Vornamen "Freddy"

angekündigt habe.⁸¹ Derartige Szenen verdeutlichen drastisch, wie sich eine in der NS-Zeit unter Zwängen betriebene Veränderung von Musikernamen von Fred zu Fritz⁸² wieder umgekehrt hatte.

Nicht zuletzt waren es deutsche Musiker wie Freddie Brocksieper, Max Greger, Delle Haensch, Charlie Tabor und andere, die eine Neuorientierung am Jazz über ein Vorleben neuer Habitusformen in eigener Person und zuweilen auch über markige Sprüche förderten. In einem Portrait der Band von Brocksieper wurde München, eines der bedeutenden Zentren des deutschen Jazz, erneut zu einer "Hauptstadt der Bewegung"⁸³ gemacht. Musikalisch gesehen mag all dies eher weniger auf Innovationen hinausgelaufen sein. Nach Ekkehardt Jost ist das Jahr 1945 für den deutschen Jazz insgesamt keinesfalls als Wendemarke zu betrachten.⁸⁴ Insbesondere die Rundfunk-Tanzorchester knüpften – auch personell - im wesentlichen an musikalische Erfahrungen und Konzepte im Krieg an. Michael Katers Arbeit über Jazz im Nationalsozialismus hat noch einmal besonders herausstellen können, wie brüchig die Front der Nazis gegenüber dem Jazz in den letzten Kriegsjahren angesichts des Erfolges von Swingmusik im Radio bei Soldaten wie Zivilisten geworden war. Konkret hatte Goebbels versucht, verlorenes Kriegspropaganda-Terrain über eine Verwirraktion wieder gut zu machen, indem er Anti-Churchill-Propaganda in englischer Sprache über den Kanal senden ließ. Bestandteil des Unternehmens war eine eigens zusammengestellte Swing-Band mit dem Namen "Charlie and His Orchestra", der unter anderem Freddie Brocksieper, Charlie Tabor und zeitweise Helmut Zacharias angehörten, die die Pausen zwischen den Textbeiträgen mit Musik ausfüllten.⁸⁵ An diese und weitere vergleichbare Unternehmungen, wie etwa auf jazzbegeisterte deutsche Flieger im Kriegseinsatz in Afrika zugeschnittene Sendungen, sollte man sich später noch gelegentlich erinnern.⁸⁶

Gegenüber der Vorstellung einer reinen musikalischen Anknüpfung des deutschen Nachkriegsjazz an diese Phase ist jedoch sicherlich einzuwenden, dass

⁸¹ SÜDDEUTSCHE ZEITUNG v. 12.05.1949.

⁸² Siehe Bernd POLSTER: Es zittern die morschen Knochen. Orchestrierung der Macht, in: Ders. (Hg.): "Swing Heil". Jazz im Nationalsozialismus. Berlin 1989, S. 9 – 30, hier S. 23.

⁸³ Melodie v. 01.05.1948. StadtA München, Nachlass Brocksieper 15: Kritiken, Zeitungsberichte, Annoncen.

⁸⁴ JOST (wie Anm. 3), hier S. 367.

⁸⁵ KATER (wie Anm. 8), S. 245ff.

⁸⁶ ZEIT v. 16.02.1950.

Faktoren wie der sich verbessernde Zugang zu Schallplattenaufnahmen amerikanischer Vorbilder, erste Möglichkeiten, deren Konzerte zu besuchen, und etwa auch die Ausstrahlung von Jam-Sessions über den Rundfunk neue Impulse gaben.⁸⁷ Ebenso darf der direkte Kontakt mit amerikanischen Musikern bei den Jam-Sessions nicht übersehen werden: Die amerikanische Militärzeitung "The Munich American" berichtete von einer Jam-Session amerikanischer und deutscher Musiker mit den Worten "Jazz came to Germany Jan 5, 1949 at the Grunwald Club". Die erwähnten Musikernamen waren u.a. Trumpet Young und Gene Phillips aus Detroit, Freddie Brocksieper und Max Greger.⁸⁸ Im gleichen Zuge wurde auf die Organisationstätigkeit des internationalen Jazz-Clubs "JAZZ INC" mit dem Sitz in München und auf das Vorhaben hingewiesen, monatlich solche Sessions zu veranstalten.⁸⁹ Daneben gab es für deutsche Musiker Gelegenheiten für Auftritte in vielen der sogenannten Ami-Clubs, wo allerdings Hawaii-Musik, Hillbilly-Songs und Schnulzen häufig mehr gefragt waren als Jazz.⁹⁰ Einige Musiker, unter ihnen der Frankfurter Albert Mangelsdorf, bevorzugten unter den nach Hautfarbe getrennten Clubs dezidiert die schwarzen Ami-Clubs, weil er dort mehr Freiheiten im Spiel erhielt.⁹¹ Die Erfahrung der Rassentrennung in den Militärclubs dürfte den Mitgliedern der deutschen Jazzszene unmittelbar und drastisch deutlich gemacht haben, dass auch Amerika eine Welt mit akuten und schwerwiegenden sozialen Problemen war. Weitgehend noch offen ist die Frage, wie brüchig das Amerika-Bild durch eine sich in den Zeitungen intensivierende Berichterstattung über Rassendiskriminierung in den USA wurde, und zu welchen Standpunkten insbesondere deutsche Jazzmusiker gelangten. Darüber hinaus muss die Frage gestellt werden, wann sich eine stärkere Hinwendung zu den schwarzen Idolen

⁸⁷ In München wurden Konzerte des Münchner Radios durchgeführt und ausgestrahlt. Auf diesen Aufnahmen, u.a. mit Max Greger, ist begeistert schreiendes Publikum zu hören: Joachim-Ernst BERENDT: Kleine Geschichte des deutschen Nachkriegsjazz, in: ders.: Ein Fenster aus Jazz. Essays, Portraits, Reflexionen. Frankfurt/M. 1977, S. 170 – 246, hier S. 181.

⁸⁸ Art. aus "The Munich American. Munich Military Post". StadtAMünchen, Nachl. Brocksieper 15: Kritiken, Zeitungsberichte, Annoncen.

⁸⁹ "This is just the first of a series of sessions to be held each month in coordination with the formation of "JAZZ INC", a new international jazz club in Bavaria with its headquarters in Munich." Ebd.

⁹⁰ JOST (wie Anm. 3), S. 368f.

⁹¹ Ebd.

vollzog und wie sich angesichts der Möglichkeit von Anfeindungen im deutschen Alltag damit umgehen ließ.

Auch hinsichtlich jenes "harten Kerns" der Jazzfans bestehen noch Forschungsdesiderate.⁹² "Echte Jazzliebhaber" hatten sich bereits in den Kriegsjahren von Swings distanziert. Nach dem Krieg setzten Aktivitäten zur "ernsthaften" Pflege des Jazz ein. Diese vollzogen sich vielerorts im Rahmen von Hot-Clubs, aus denen sich auch Bands - häufig Amateurbands - rekrutierten. Zwar hatten einige Hot-Clubs in der NS-Zeit überlebt. Nach 1945 gab es jedoch eine Gründungswelle und eine Vielzahl von Möglichkeiten, seine Liebe zum Jazz in die Öffentlichkeit zu tragen. Häufig wurden Informationsveranstaltungen durchgeführt, mit denen man sicherlich neue Freunde gewinnen wollte aber darüber hinaus auch unmissverständlich die Seriosität des Jazz und - ebenso wichtig - seiner selbst deutlich machte. Diese Veranstaltungen, die häufig mit Konzerten verbunden wurden, bildeten neben dem gemeinsamen Hören von Schallplatten und der anschließenden Diskussion um Musik und Musiker die Aktionsschwerpunkte. Politische Ansätze lagen in der Bewusstmachung der Jazz-History als einer eigenen Musikgeschichte, die sich seit Joachim Ernst Berendts "Buch vom Jazz"⁹³ von 1950 als eine Fortschrittsgeschichte in mehreren Stufen verstehen ließ.⁹⁴ Bereits der Ausgangspunkt, die Schaffung des Kulturell-Wertvollen durch Abkömmlinge einer sozialen Minderheit unter dem Vorzeichen der Rassendiskriminierung, stellte dabei ein Politikum dar. Auch unter solchen Gesichtspunkten war eine konsequente Abhebung vom Schlager wichtig, so dass eine öffentliche Demonstration des Dortmunder Jazz-Clubs gegen den Film "Hallo Fräulein!" mit Margot Hielscher nicht zuletzt eine politische Botschaft enthielt. Auf den Plakaten war u.a. zu lesen "Warum Kitsch anstatt Jazz?", "Wir protestieren gegen den Missbrauch des Wortes Jazz!" und "Wir distanzieren uns!"⁹⁵ Deutlich waren aber kulturelle Bedürfnisse dem politischen Denken, dem Weltoffenheit und Demokratie wie Toleranz als Leitwerte zugrundelagen, übergeordnet. Mit ihrem Beharren auf der Anerkennung des Jazz als Kunstform probten die "echten" Jazzfans den

⁹² So auch Bernd HOFFMANN: Zur westdeutschen Hot-Club-Bewegung der Nachkriegszeit, in: Jazz in Nordrhein-Westfalen seit 1946, hrsg. v. Robert v. Zahn. Köln 1999, S. 64 – 89, hier S. 64.

⁹³ JOST (wie Anm. 3), S. 368f.

⁹⁴ Joachim-Ernst BEHRENDT: Das Jazzbuch. Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik. Frankfurt/M./Hamburg 1953.

⁹⁵ ZEIT v. 16.02.1950 (Jazz - eine Musikart und ein Lebensstil).

Aufstand gegen die etablierten Experten, denen die bildungsbürgerliche Gesellschaft in ihrem Urteil vertraute, was man als "echte" Kunst zu betrachten habe. Diesem Bestreben entsprachen Verhaltensweisen der Abgrenzung, die nicht selten als arrogant eingeschätzt wurden, und ebenso ein zuweilen erbittert geführter Kampf zwischen Oldtime-Jazz-Freunden und Modern-Jazz-Fans. Adorno dürfte seine Kategorisierung des Jazzfans als "Ressentiment-Hörer" in seiner Musiksoziologie auf derartige Phänomene bezogen haben.⁹⁶ Aus dem Bedürfnis, Jazz eine Reputation als High-Culture-Musik zu verschaffen, gingen Anstrengungen der Selbstdisziplinierung hervor, indem man das Wissen um den Jazz über Diskussionen und Öffentlichkeitsarbeit, zu der auch die Herausgabe von Jazz-Zeitschriften wie etwa Olaf Hudtwalkers "Jazz"⁹⁷ gehörte, kultivierte. In diesen Zusammenhang fallen auch die in einigen Hot-Clubs veranstalteten Wettbewerbe mit dem Ziel, eine Miss Swing zu wählen. Bei den zuweilen in größerer Öffentlichkeit stattfindenden Veranstaltungen fielen tänzerisches wie musikalisches Können ins Gewicht. Darüber hinaus konnte aber auch die korrekte Beantwortung von Fragen wie "Wie hieß der King of Swing?" entscheidend für den Sieg sein.⁹⁸

Die Versuche männlicher Jazzfans, zumeist aus den mittleren und oberen Schichten der Gesellschaft stammend, Jazz als höhere Kulturform in den Kulturbetrieb zu integrieren, hatten immerhin Erfolg auf mehreren Ebenen: zum einen insofern, als sich Türen - z.B. über informative Jazz-Sendungen im Schulfunk etc. - gelegentlich öffneten. Darüber hinaus besteht ein weiterer Erfolg etwa darin, dass sich ein Teil der amerikanischen Jazzmusiker auf deutschem wie insgesamt auf europäischem Parkett weitaus stärker anerkannt fühlte als in den USA. Eine dritte Ebene des Erfolges lässt sich dahingehend nachvollziehen, als deutsche Musiker, wie etwa die sich an den Stil Lennie Tristanos anlehrende Gruppe "New Jazz Stars" um den Tenorsaxophonisten Hans Koller, in ihrem Bestreben, eigene musikalische Wege jenseits des Kommerziellen zu gehen, einen Boden erhielten.

Diese Überlegungen führen direkt zu einer kurzen groben Skizze der Jazzentwicklung in Deutschland nach 1950, die durch die zunehmende

⁹⁶ Theodor W. ADORNO: Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen. Frankfurt/M. 1968, S. 23f.

⁹⁷ Bernd HOFFMANN: Der unheimliche Widerstand. Jugendkultur im Rezeptionsschatten einer kollektiven Entlastungsstrategie, in: Theodor Mäusli (Hg.): Jazz und Sozialgeschichte. Zürich 1994, S. 83 – 95, S. 88ff.

⁹⁸ Abendzeitung München v. 20.07.1951: StadtA München, Nachlass Brocksieper 15: Kritiken, Zeitungsberichte, Annoncen.

Erkenntnis bestimmt war, dass Jazz dem Geschmack der Massen nicht entsprach und Musikerexistenzen zu schwer darauf zu gründen waren. Jazz etablierte sich durchaus als eine feste Größe im deutschen Kulturbetrieb, stellte hier jedoch lediglich ein kleineres Segment dar, das Raum für musikalisches Experimentieren, aber wenig finanzielle Sicherheiten bot, Bedingungen, die viele Musiker bewogen, sich auf Tanzmusik festzulegen. Bereits 1951 gaben Musiker wie Kurt Edelhagen zu erkennen, dass vom Jazz allein keiner leben kann, „auch nicht die Amerikaner.“⁹⁹ Neben einer Gewöhnung an das Kultursegment Jazz, die durch zunehmende Konzerte ausländischer Stars wie Billy Holiday, Red Norvo etc. begünstigt wurde, erhielt sich aber doch auch etwas von der ambivalenten Faszination des Fremdartigen. Die Bemühungen der „echten Jazzfans“, sich in den Hot-Clubs und Jazzbars wie der Berliner Badewanne, dieser Faszination in sachkenntnisreicher Form hinzugeben, und sich über Studenten- und Clubausweispflicht von anderen Jugendlichen, insbesondere von dem aufkommenden Halbstarcken-Typus, abzuschließen, verhinderten nicht, dass der Jazz noch einmal gehörig ins Gerede kam. Im Oktober 1955 demolierte während eines Louis-Armstrong-Konzertes in Hamburg ein Teil der 5000 Zuschauer die Einrichtung, woraufhin Wasserwerfer gegen die Menge eingesetzt wurden. Schlagartig wurde die öffentliche Diskussion um die Gefährlichkeit von Synkopen und einer „Diktatur des Rhythmus“¹⁰⁰ reaktiviert. In diesem Kontext konnten Warnungen, wie sie von der Evangelischen Akademie in Tutzing verbreitet wurden, erneut gegen den Jazz ins Spiel gebracht werden: „Wird Rhythmus nicht durch den Geist gesteuert, so tritt Süchtigkeit ein, und der Mensch kann in diesem Zustand gefährlich über seine Grenzen hinausgehen.“¹⁰¹

4. Fazit und Ausblick

In ihrer Studie zur Rezeption der populären Kultur Amerikas im Ost- und Westdeutschland der Nachkriegszeit hat Uta Poiger die These aufgestellt, dass die Auseinandersetzung mit der amerikanischen Populärkultur, u.a. auch mit dem „Jazz“, sich zu einer Frage der Identität der konkurrierenden politischen Systeme entwickelt habe. Langfristig habe sich im Westen eine Entpolitisierung der Auseinandersetzung vollzogen, indem die Debatte um die vermeintlich

⁹⁹ Rundschau Düsseldorf v. 29.05.1951: StadtA München, Nachlass Brocksieper 15: Kritiken, Zeitungsberichte, Annoncen.

¹⁰⁰ SÜDDEUTSCHE ZEITUNG v. 25.10.1955.

¹⁰¹ Zit. ebd.

negativen Auswirkungen auf die Jugend entschärft worden sei, während im Osten weiterhin versucht worden sei, zu einer dezidiert politischen Bewertungs- und Handlungsgrundlage zu kommen.¹⁰²

Für die ersten Jahre der Nachkriegszeit lässt sich auch noch für das westliche Deutschland eine starke Behaftung des Diskurses über "Jazz" mit politischen Vorstellungen feststellen. Eine Diskussion um "Jazz" als "fremdes Amerika" fand hier in den Printmedien einen auffälligen Höhepunkt um 1949/50. Den Hintergrund bildeten intensive Anstrengungen der Kultursachverständigen, über die Zukunft Deutschlands und Europas zu reflektieren. Nach dem ersten Schock der totalen militärischen Niederlage waren diese Zukunftsdiskurse geprägt durch ein bereits wieder wachsendes Selbstbewusstsein hinsichtlich des deutschen Kulturkapitals, verbunden mit wirtschaftlicher und politischer Konsolidierung, d.h. ersten ökonomischen Besserungsanzeichen im Jahr 1948 und der Gründung der Bundesrepublik. Eine Konfliktlinie zeigt sich darin, dass, während die Kultureliten versuchten, aktuelle Entwürfe vom "neuen Menschen" zu propagieren, deutsche Jugendliche begannen, sich die Gegenwart zu erobern. Jazzveranstaltungen, auf denen ein spezifischer, als amerikanisch bzw. modern empfundener Habitus ausgelebt werden konnte, bildeten hierfür eine günstige Plattform. Hier konnten sich Jugendliche und junge Erwachsene der sozialen Kontrolle durch ältere Generationen entziehen und nutzten offenbar in beträchtlichem Umfang diese Möglichkeit.

Die Kultursachverständigen, die sich zu Wort meldeten, waren nichtsdestoweniger zum großen Teil noch absolut davon überzeugt, dass es möglich und notwendig sei, das Konsumverhalten der Bevölkerung nachhaltig zu beeinflussen und damit auf die Ausbildung jener Menschentypen hinzuwirken, die ihnen als Ideale vorschwebten. Sie knüpften an verschiedene Traditionen an, von konservativen Kulturkonzepten, deren extreme nationalistische Formen allerdings angesichts der jüngsten Vergangenheit diskreditiert waren, bis hin zu modernistischen Konzepten, die auf einer rein auf das "Geistige" bedachten Erneuerung basierten. Innerhalb dieses Spektrums formierten sich kräftige Impulse zur Abwehr jener Einflüsse, deren Faszination auf Jugendliche man mit Besorgnis zur Kenntnis nehmen musste. Identitätsverluste auf zwei Ebenen standen dabei im Raum: Zum einen wurde eine Bedrohung des nationalen bzw. abendländischen Wertekanons befürchtet. Zum anderen ist nicht zu unterschätzen, dass das eigene intellektuelle Selbstverständnis zunehmend in Bedrängnis geriet angesichts der Tatsache, dass

¹⁰² So eine der Hauptthesen von POIGER (wie Anm 27).

Jugendliche, unter ihnen nicht wenige mit gebildetem Hintergrund, neue, fremde künstlerische und kulturelle Maßstäbe entdeckten und anlegten.

Die Fremdheit des "Jazz" wurde vielfach durch das parallele Auftreten von Archaik, Urtümlichkeit und Enthemmung auf der einen Seite, durch den Ausdruck des Modernen, Beschleunigten auf der anderen Seite charakterisiert. Mit Blick auf die jugendlichen Jazzfans erscheinen Enthemmung, Entdisziplinierung und *légère* "Hemdsärmeligkeit" als integrative Bestandteile einer für die Beobachter frappierenden neuen Modernität. Das "Geistige" und "Humane" gerieten gerade, wenn sie damit kontrastiert wurden, in Gefahr, als vergangenheitsorientierte, verstaubte und unzeitgemäße Werte zu erscheinen.

Obwohl man den Umfang der Jazz-Anhängerschaft, innerhalb derer ohnehin nach unterschiedlichen Interessenlagen und Erwartungen zu differenzieren ist, dabei nicht überschätzen darf, ist doch - entgegen anderen Einschätzungen -¹⁰³ festzuhalten, dass sich ein Wertewandel bei einem Teil der Jugendlichen bereits seit 1947/48 und in den frühen 1950er Jahren vollzog. Gerade die spezifischen Bedingungen einer im Wiederaufbau begriffenen Gesellschaft, die eine unmittelbar zurückliegende nationale Katastrophe zu verarbeiten hatte, lassen einen wesentlich genaueren Blick auf die Jugendlichen der unmittelbaren Nachkriegszeit lohnenswert erscheinen. Zu Tage trat eine um sich greifende Sehnsucht nach dem Fremden, die zum Teil an ein starkes Abgrenzungsbedürfnis gegenüber den älteren Generationen gebunden gewesen sein dürfte. Viele Fragen sind aber noch ungeklärt: Aus welchen Elternhäusern die Menschen kamen, die sich etwa 1949 in der Kölner Hotelbar "Atlantic" trafen, um Jam-Sessions zu lauschen,¹⁰⁴ müsste genauer erforscht werden. Welche persönlichen Erfahrungen in Kriegs- und Umbruchzeit der Suche nach neuen ästhetischen Kategorien und neuen Formen der Selbstinszenierung zugrundelagen, wäre eine weitere wichtige Frage. Ebenso wäre es sinnvoll herauszufinden, welche Kenntnisse diese Fans über den Jazz und die amerikanischen Musiker tatsächlich besaßen und welche genaueren Vorstellungen sie mit dieser Musik verbanden. Letztlich wären die Reibungen mit jenen Personen, die sich entsetzt oder verständnislos von dieser Musik distanzieren, ein interessanter Untersuchungsgegenstand.

Dass "Amerika" und "Jazz" in diesem Kontext als Zauberwörter für eine Hinwendung zu modernen, der Vergangenheit abgewandten Lebensformen fungierten, ist augenfällig. Ob es allerdings sinnvoll ist, diesem Wandel unter

¹⁰³ GREINER (wie Anm. 72), S. 22.

¹⁰⁴ Robert v. ZAHN: Jazz in Köln seit 1945. Konzertkultur und Kellerkunst. Hrsg. v. Historischen Archiv der Stadt Köln. Köln 1997, S. 23.

dem Begriff "Amerikanisierung"¹⁰⁵ nachzuspüren, erscheint fraglich, zum einen, insoweit dessen ideologische Vorbelastung noch direkt aus den Quellen ersichtlich ist, zum anderen, weil die hier im Blick stehenden Gruppen deutlich machen, dass man sehr unterschiedliche Amerika-Bedürfnisse entwickelte. Auch neuere Konzepte von "Amerikanisierung", die damit die "kreative Verarbeitung, Umwandlung und Aneignung der angebotenen Haltungen und Lebensformen"¹⁰⁶ thematisieren, erscheinen eher ungeeignet, weil die Entwicklung immer nur als eine in einer bestimmten Richtung ablaufende Transformation erscheint. Ein "ernstzunehmender" Jazzfan wurde man in Deutschland offenbar unter der Voraussetzung einer Adaption gewisser Elemente eines deutsch-abendländischen Kultur- und Kunstverständnisses. In diesem Kontext ließe sich z.B. durchaus noch genauer untersuchen, ob hiervon nicht auch eine Reihe von wichtigen Impulsen zur weiteren Entwicklung des Jazz in den USA ausgingen. Als ein weiterer kritischer Einwand lässt sich gegen das Amerikanisierungskonzept letztendlich anführen, dass es der Verschiedenheit der kulturellen Strömungen innerhalb den USA selbst nicht gerecht wird. Jazz war auch im Stammland ein äußerst umstrittenes Phänomen und wurde dort von den eigenen Eliten keineswegs einheitlich als Wunschelement eines Kulturtransfers nach Außen betrachtet. Die eigentliche "Jazz-Szene" basierte in den USA im Wesentlichen auf lokalen Großstadt-Strukturen. Für die frühe Rezeption in der Bundesrepublik gilt das Gleiche. Diese Analogie macht noch einmal die Wichtigkeit der Frage deutlich, welche speziellen lebensweltlichen Bedürfnisse hinter dieser aktiven Suche nach kulturellen Vorbildern zum Tragen kamen.

¹⁰⁵ Hierzu Philipp GASSERT: Amerikanismus, Antiamerikanismus, Amerikanisierung. Neue Literatur zur Sozial-, Wirtschafts- und Kulturgeschichte des amerikanischen Einflusses in Deutschland und Europa, in: Archiv für Sozialgeschichte 39 (1999), S. 531 - 561. Eine Kontrastierung mit dem Begriff der "Westernisierung" bei: Christoph MAUCH: Im Westen angekommen. Ideengeschichtliche Forschungen zur frühen Bundesrepublik, in: HZ 272 (2001), S. 107 - 114, insbes. S. 108.

¹⁰⁶ Kaspar MAASE: BRAVO Amerika. Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den 50er Jahren. Hamburg 1992, S. 13f.