

Unverkäufliche Leseprobe aus:

Michael H. Kater

Gewagtes Spiel

Jazz im Nationalsozialismus

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwendung
von Text und Bildern, auch auszugsweise,
ist ohne schriftliche Zustimmung des
Verlagsurheberrechtswidrig und strafbar.
Dies gilt insbesondere für die Vervielfältigung,
Übersetzung oder die Verwendung in
elektronischen Systemen.

© Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln 2017

Inhalt

Abkürzungen	9
Vorwort	15
Einführung	21
Die ungewisse Kultur	
Jazz in der Weimarer Republik	
1. Auf dem Index	
Die Vorkriegskampagne des Dritten Reiches	
<i>Ideologische Grundlagen und Polemik</i>	65
<i>Erste öffentliche Kontrollen</i>	72
<i>Razzien gegen Juden und Jazz</i>	79
<i>Rundfunk und Schallplatten</i>	93
<i>Anläufe zu einem »Deutschen Jazz«</i>	110
2. Trotziger Jazz	
Die Wiederbehauptung einer Kultur	
<i>Der Jazz lebt</i>	119
<i>Die Jazzgemeinde und ihre Hohenpriester</i>	140
<i>Jazz und Politik</i>	172
3. Der Jazz zieht in den Krieg	
Willfähigkeit und Widerstand, September 1939 bis August 1942	
<i>Forderungen des Militärs</i>	215
<i>Jazz als Propaganda</i>	233
<i>Der Krieg im Inneren des Großdeutschen Reiches</i>	254
<i>Gewagtes Spiel in Hamburg</i>	283
4. Vor der Niederlage	
Mit Jazz dem »Endsieg« entgegen, September 1942 bis Mai 1945	
<i>Kompromiß und Scheitern</i>	299
<i>Die Jazz-Opfer</i>	322

Nachwort	362
Der Endsieg	
Triumph des Nachkriegsjazz	
Anmerkungen	378
Primärquellen	440
Register	444

Vorwort

Es ist unmöglich, dieses Buch zu beginnen, ohne zunächst ein paar persönliche Anekdoten zu erzählen, denn wenn sich gewisse Ereignisse in meinem Leben nicht abgespielt hätten, wäre es wahrscheinlich nie geschrieben worden.

Ende 1959 war ich ein sehr junger Student der Geschichte in München. Ich konnte mich nicht entscheiden, ob ich mein Studium an der Universität fortsetzen oder für immer in Jazzbands Vibraphon spielen sollte, wie ich es auf Studentenveranstaltungen in Toronto getan hatte und es nun fast jeden Abend in Schwabing tat. Eines Abends stieß ich auf einen feudalen Club in der Nähe der Universität, in dem ein Quintett mit einem ausgezeichneten Vibraphonisten auftrat. Ich fragte ihn, ob ich mitspielen dürfe, und der Musiker nickte zu dem Schlagzeuger hinüber, einem lebhaften, schlanken Mann mit dunklem Teint, der mir wohlwollend seine Erlaubnis gab. Nachdem ich die Gruppe bei einer Reihe von gängigen Jazznummern begleitet hatte, gab mir der Schlagzeuger und Bandleader bei meinem Abschied ein paar aufmunternde Worte mit auf den Weg. Er hieß Freddie Brocksieper, und ich ahnte nicht, daß ich ihm Jahrzehnte später von neuem in Schwabing begegnen würde, wenn auch unter ganz anderen Umständen.

Wie es sich ergab, unterdrückte ich meinen Wunsch, Berufsmusiker zu werden, und wurde statt dessen Historiker – komme, was da wolle. Mitte der siebziger Jahre beschloß ich, mich wieder ernsthaft der Musik zu widmen. Als »reifer Student« schrieb ich mich am Fachbereich Jazzmusik der York University ein und spielte mehrere Jahre halbprofessionell mit einigen der besseren Absolventen, wobei ich meinen Stil änderte, von Swing auf Post-Bebop oder »Mainstream«. Wann immer mich Forschungsaufträge nach Deutschland führten, suchte ich Gelegenheiten, in Jazzbands mitzuspielen. Auf diese Weise lernte ich Joe Viera kennen, der einen der wenigen Jazz-Lehrstühle in Europa innehatte und daneben seine eigene Combo in München leitete. Er trat regelmäßig auf dem alljährlichen internationalen Jazzfestival in Burghausen (nahe der

österreichischen Grenze) auf, das er mitbegründet hatte und wo ich einmal in seiner Band mitspielen durfte. Viera beeindruckte mich nicht nur als vorzüglicher Musiker und Lehrer, sondern auch als Wissenschaftler. In seinem Haus in Schwabing hatte er ein riesiges Archiv voller Material über die Entwicklung des Jazz in Europa. Sein Ziel war, wie er mir sagte, die definitive Geschichte des europäischen Jazz nach dem Zweiten Weltkrieg zu schreiben. Aber was war mit dem Jazz vor 1945? Viera kannte nur ein paar Studien über diese Zeit – und noch weniger, die sich mit dem Jazz in Deutschland beschäftigten. Er gab zu, zur Zeit ein solches Projekt nicht in Angriff nehmen zu können.

Zu Beginn der achtziger Jahre bewog mich dieses Gespräch mehr als alles andere, mit einer intensiven Untersuchung des Jazz im Dritten Reich zu beginnen. Weitere Diskussionen mit Viera überzeugten mich, daß es sich vielleicht lohnen würde, diese Beziehung gründlich zu analysieren, um sowohl über die Musik als auch über den Charakter des deutschen Faschismus mehr herauszufinden. Zudem wurde damals die Sozial- und Kulturgeschichte Nazideutschlands zunehmend erforscht; auch unter diesem Gesichtspunkt konnte sich eine genauere Betrachtung des Jazz als aufschlußreich erweisen.

Als ich mit meinen Recherchen begann, schien das Problem der Quellen unüberwindlich. Es gab keine leicht definierbaren Primärquellen und kaum ein Dutzend Abhandlungen über das Thema. Die bei weitem beste war das Buch des Berliner Schallplattensammlers Horst H. Lange, das sich mit allen Aspekten des deutschen Jazz von seinen Anfängen bis zum Jahre 1960 beschäftigte. Doch da er es bereits 1966 veröffentlicht hatte, war es mittlerweile veraltet, und es enthielt keinen einzigen Dokumentennachweis. Damals hoffte ich noch auf die gewaltige Sammlung unveröffentlichter Aufzeichnungen der Reichsmusikkammer, heute im Berlin Document Center, war aber nicht sicher, wieviel »Jazzmaterial« ich dort wirklich finden würde.

Ernsthaft begann meine Forschung 1986, nachdem Viera mich überzeugt hatte, daß ich mit so vielen Augenzeugen wie möglich sprechen müsse. Er meinte hauptsächlich Musiker und lieferte mir die ersten Anhaltspunkte. Doch bald wurde klar, daß ich zwei sich

überschneidende Gruppen interviewen mußte, wenn ich ein Gesamtbild der Ära erhalten wollte: Jazzfans und Jazzimpresarios. Während ich das in Angriff nahm, was sich als eine unglaublich lange und beschwerliche Reihe von Interviews erweisen sollte, wurde ich praktisch von einem früheren Musiker an den anderen, von einem Jazzfan an dessen Freund oder Freundin weitergereicht. Zuweilen lebten diese Personen nicht nur in unterschiedlichen Provinzen oder Ländern, sondern auch auf unterschiedlichen Kontinenten. Und häufig hatten sie längst das Pensionsalter erreicht. Besonders was die Musiker anging, hatte ich Glück, daß ich mit mehreren noch kurz vor ihrem Tod sprechen konnte. In einem Fall konnte ich den Betroffenen nicht interviewen, weil er bereits im Sterben lag, und ein anderer starb drei Wochen, nachdem ich mich mit ihm getroffen hatte.

Unter den sechs oder sieben Personen, die in erster Linie meinen Dank verdienen, muß ich unbedingt Viera nennen, der sich an einem Punkt einschaltete, als Erfolg und Scheitern sich die Waage hielten. Dietrich Schulz-Köhn gewährte mir nicht nur freundlicherweise zahlreiche ausführliche Interviews, stellte mir viele persönliche Dokumente und anderes Anschauungsmaterial zur Verfügung, sondern ermöglichte auch wichtige Begegnungen mit Menschen aus seiner bewegten Vergangenheit. Schließlich lernte ich Hans Otto Jung kennen, einen hervorragenden Interpreten sowohl des Jazz als auch der klassischen Musik und einen Förderer der Künste im weitesten Sinne. Seine Liebenswürdigkeit war grenzenlos, besonders wenn es darum ging, mich mit Informationen und Bergen von Privatpapieren zu versorgen. Er ließ mir eine Gastlichkeit zuteil werden, die man sonst nur einem Freund gewährt. Ihm und seiner Frau Ursula, die ebenfalls keine Mühe scheute, nötige Verbindungen für mich herzustellen, habe ich herzlich zu danken. Durch die Vermittlung der beiden begegnete ich Werner Daniels, einem mittlerweile aus dem Arbeitsleben ausgeschiedenen Düsseldorfer Manager, der mir nicht nur Kopien seiner im Krieg erschienenen Jazz-Rundschreiben überließ, sondern auch Insiderinformationen über viele Aspekte des Musikgeschäfts jener Tage hatte. Genauso wie spezifische Detailkenntnisse über die Situation an der Front, an der er gedient hatte. Auch Kurt Michaelis gab mir mehr-

mals allgemeine und Detailauskünfte; ich konnte mich immer darauf verlassen, daß er sogar ausgesprochen triviale Fragen beantworten würde. Zu guter Letzt: Thorsten Müller führte mich in das ein, was von der einstigen Hamburger Swing-Szene übriggeblieben war; er verhalf mir zu Gesprächen mit mehreren früheren Benny-Goodman-Fans, die eigene, äußerst grausame Begegnungen mit der Gestapo durchgemacht hatten.

Ich muß allen, die im Anhang dieses Buches genannt sind, für ihre Kooperation danken. Joe Viera behielt recht, sie lieferten mir mehr Einzelheiten über den Jazz während des Dritten Reiches, als ich in jedem Archiv hätte finden können. Gleichwohl bin ich den Leitern des Bundesarchivs in Koblenz und des Berlin Document Center sehr verpflichtet, besonders Daniel P. Simon, der meine Bitten, mir Einblick in immer neue Teile der Unterlagen der Reichsmusikkammer zu gewähren, nie ausschlug.

Im Laufe des gegenwärtigen Projekts – wie auch in der Vergangenheit – erhielt ich großzügige Unterstützung durch den Social Sciences and Humanities Research Council of Canada in Ottawa. Die York University, die mir für 1990/91 ein Walter-L.-Gordon-Forschungsstipendium zuerkannte, hat meine Bemühungen in finanzieller wie in anderer Hinsicht unbeirrbar unterstützt. In Deutschland konnte ich die Hilfe des Deutschen Akademischen Austauschdienstes (DAAD) sowie der Alexander von Humboldt-Stiftung in Anspruch nehmen.

Während dieses Buch noch im Manuskriptstadium war, hatte ich das Glück, daß Teile des Textes von Jazzexperten, die auch Wissenschaftler und meine Freunde waren, geprüft wurden. Mein Kollege Robert Witmer, Professor für Ethnomusikologie an der York University und einer meiner früheren Jazzlehrer, hat mir freundlicherweise eine Reihe strittiger musikwissenschaftlicher Probleme erläutert. Stuart Marwick, dessen Leidenschaft für die Jazzmusik nur von seinem Humor und seiner literarischen Finesse übertroffen wird, rettete mich hier und dort durch seine umsichtige Redaktion vor einigen Peinlichkeiten. Kristie Macrakis machte ebenfalls mehrere wertvolle Verbesserungsvorschläge; in ihrem Fall habe ich ein schlechtes Gewissen, weil sie gerade dabei war, eine sehr wichtige eigene Arbeit zu schreiben.

Für anregende Gespräche während all der Jahre, für Hilfe mit Quellenmaterial und verschiedene Vorschläge bin ich folgenden Personen zutiefst verpflichtet: Roy Ackerman, Gerhard Conrad, Gordon A. Craig, Eike Geisel, John Gittins, Eric J. Hobsbawm, Peter Jelavich, Klaus Krüger, Robert Jay Lifton, Rainer E. Lotz, Rainer Lübbren, Sybil Milton, Albert D. Mott, Michael Pointon, Clark Reynolds, Josef Škvorecký und Jürgen W. Susat. Gerhard A. Ritter aus München und Adelheid von Saldern aus Hannover luden mich ein, das Thema Jazz im Dritten Reich und damit verbundene Fragen mit ihren Kollegen und Studenten zu diskutieren, ebenso wie Robert Jay Lifton (in New York) und Kristie Macrakis (einmal in Harvard und später, während sie sich als Humboldt-Stipendiatin an der Freien Universität Berlin aufhielt). Ich habe von diesen lebhaften Diskussionen sehr profitiert.

Manche obskure Quelle wäre nicht zugänglich geworden, wenn sich Mary Hudecki und John Carter von der Fernleihe der York University nicht die Mühe gemacht hätten, sie für mich aufzuspüren – zuweilen an entlegensten Orten. Ihnen gebührt mein Dank, ebenso wie Nancy Lane von Oxford University Press. Ihre unentwegte Unterstützung half mir in mehreren kritischen Phasen der Entstehung des Buches.

Meine Frau Barbara und meine Töchter, beide im Teenageralter, haben während der Recherchen und der Niederschrift dieses Buches eine ungeheure Geduld bewiesen – und sich dabei so manche Jazzaufnahme anhören müssen. Das Ergebnis der zahllosen Gespräche mit meiner Frau war, daß ich komplexe Fragen noch gründlicher analysierte, besonders wenn psychologische Aspekte eine Rolle spielten. Auch von ihrem absolut sicheren ästhetischen Gespür habe ich mich leiten lassen. Zu meiner Überraschung inspirierte es mich beim Schreiben, wenn meine Töchter im Rahmen verschiedener Schulaufgaben auf der Flöte oder dem Saxhorn übten, obgleich das, was sie spielten, nicht gerade Jazz war.

Als ich dieses Vorwort schrieb, war ich sicher, daß es trotz der reichlichen Unterstützung, die ich erhalten habe, immer noch sachliche oder Interpretationsfehler gibt. Selbstverständlich bin ich mir bewußt, daß ich allein die Verantwortung für all diese Irrtümer oder Versäumnisse trage.

Einführung

Die ungewisse Kultur

Jazz in der Weimarer Republik

Berlin in den Zwanzigern! In diesen legendären Jahren kamen in die deutsche Hauptstadt durchschnittlich anderthalb Millionen ausländische Besucher. Als die schwarze amerikanische Tänzerin Josephine Baker hier 1925 aus Frankreich eintraf, war sie überwältigt: »Die Stadt hatte einen juwelenartigen Glanz, besonders bei Nacht, den es in Paris nicht gab. Die riesigen Cafés erinnerten mich an Ozeandampfer, die vom Rhythmus ihrer Orchester angetrieben werden. Überall war Musik.«¹

Berlin war ein Schaufenster für die neuen Kunstformen und Talente, die durch den liberaleren Geist der nach 1918 entstandenen Weimarer Republik gefördert wurden. Es war der neue universelle Drehpunkt der gehobenen Kultur für den elitären Connaisseur, aber auch des leichteren Angebots für den aufstrebenden, »modernen« deutschen Massenkonsumenten.

Um 1927 wurde die klassische Kultur in nicht weniger als drei großen Opernhäusern, über vierzig Theatern und mehreren Konzertsälen dargeboten. In Museen und kleinen Galerien zeigte man die Kunst früher Dadaisten wie George Grosz und expressionistischer Maler wie Otto Dix und Oskar Kokoschka.

Im Romanischen Café – unweit der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche und des Kurfürstendamms – saßen geistreiche Zeitungskolumnisten und scharfsinnige Kritiker beim Bier, tauschten Ideen aus oder meditierten einfach nur; unter ihnen waren Alfred Kerr, Kurt Tucholsky und Erich Kästner. Universitätsstudenten zog es in diese Gegend, etwa wegen der luxuriösen Kinopaläste oder der zahllosen Bars, in denen man ewig hoffende Konzertpianisten finden konnte, die für ein paar Mark die Nacht klassische Musik spielten.²

Otto Dix, ein Stammgast im Romanischen Café, porträtierte die Tänzerin Anita Berber, die eine besondere, sich jeglicher Kategorisierung entziehende Kunstform zeigte. Diese bisexuelle Tochter

eines Professors für klassische Musik verkörperte die Sinnlichkeit, in der Berlin in jenen Jahren schwelgte und die der Komponist Friedrich Hollaender in seinen Memoiren eingefangen hat: »Nacktes Frauenfleisch kitzelt die Augen... im Supermarkt der Erotik..., wo rote Schaftstiefelchen ein ganzes Arsenal von Erniedrigungen versprochen.« Anita Berbers Lieblingsort war ein Kabarett namens Weiße Maus, wo sie pornographische Tanznummern vorführte, um schließlich Champagnerflaschen auf den Köpfen lüsterner Zuschauer zu zerbrechen. Als sie im November 1928 nach lebenslangem Alkohol- und Kokainmißbrauch starb, fand sich eine Schar von Huren, Zuhältern, Barkeepern und Transvestiten zu ihrer Beerdigung ein.³

In seinen besten Tagen besaß das Berlin der Weimarer Republik mehr als zwanzig Kabaretts. Im großen und ganzen hatten sie ein anspruchsvolles Programm, darunter bissige politische Sketche, gewagte, manchmal richtig unanständige Tanzvorführungen und zündende Songs. Das berühmteste, 1924 gegründet, war das Kabarett der Komiker, das von seinen Gästen mit der liebevollen Abkürzung Kadeko belegt wurde. Deutsche Film- und Operettenstars, etwa Trude Hesterberg, traten hier auf, dazu ausländische Künstler wie Jeanette MacDonald und Josephine Baker. Zu seinen brillanten Satirikern gehörten Joachim Ringelnatz und Werner Finck. Einige der besten deutschen Komponisten, die sich der leichteren Muse verschrieben hatten – Friedrich Hollaender, Peter Kreuder, Mischa Spoliansky –, glänzten in seinen Programmen.⁴

Manche weniger bekannte Stücke wurden im Kabarettmilieu aufgeführt, zum Beispiel 1929 *Die zwei Krawatten*, für das man eine Nachwuchsschauspielerin verpflichtet hatte; ihr Name war Marlene Dietrich. Nachdem der austro-amerikanische Regisseur Joseph von Sternberg sie in diesem Stück gesehen hatte, beschloß er, ihr die Hauptrolle im *Blauen Engel* zu geben. Der Film hatte am 1. April 1930 in Berlin Premiere, und ein Star war geboren.⁵ Damals begeisterten sich die Berliner bereits für Importe aus Hollywood, von denen der erste wirkliche Tonfilm, *The Singing Fool* mit Al Jolson (1928), einen unauslöschlichen Eindruck hinterlassen hatte.⁶

Während Kabaretts ein anheimelndes Ambiente zu bieten hatten und gewisse intellektuelle Anforderungen stellten, waren die Varie-

tés größer und eher für ein breites Publikum gedacht. Von diesen Varietés gab es drei oder vier in Berlin; das bedeutendste war die Scala, die dem jüdischen Bankier Jules Marx gehörte und von ihm betrieben wurde. Die Scala faßte dreitausend Zuschauer, und manche ihrer Vorstellungen waren Matinees zu sehr erschwinglichen Preisen. Die Auftritte fanden in einer Zirkusatmosphäre statt: Clowns wie Grock und Rivel lösten orkanartiges Gelächter aus; Akrobaten schwangen sich durch die Luft; Dompteurnummern folgten Steptänzern und Wahrsagern; Komiker, populäre Sänger, Persönlichkeiten von Film und Bühne wetteiferten um die Gunst eines von Ehrfurcht überwältigten Publikums.

Das Markenzeichen der Scala waren die Revuetanzgruppen amerikanischen Stils, deren Mitglieder aufgrund ihrer Schönheit und ihrer wohlgeformten Beine ausgewählt wurden. Diese Mädchen heirateten häufig vermögende Gäste.⁷ Eine andere riesige Revue wurde von Eric Charell inszeniert, der drei Jahre hintereinander die berühmten Tiller Girls direkt aus London engagierte. Von 1914 bis 1927 hatte der Pianist und Komponist Rudolf Nelson eine kleinere Revue im Nelson-Theater am Kurfürstendamm, wo er rund zwei Dutzend Shows produzierte.⁸

Eine einzigartige Neuheit in der Berliner Unterhaltungsszene waren die Five o'clock teas, die sich am Londoner und Pariser Vorbild ausrichteten. Sie wurden in den fünf ersten Hotels der Stadt abgehalten, von denen das Adlon und das Esplanade am versnobtesten gewesen sein dürften. Gesellschaftstanzorchester – geleitet zum Beispiel von Marek Weber, Bernard Etté und Dajos Béla – spielten für überwiegend jüngere Gäste; diese Gesellschaftstänzer gehörten in der Regel eher zur soliden Mittelschicht als zur Hautevolee. Sehr beliebte modische Tänze waren Charleston, Tango und Foxtrott.⁹ Angehörige der gesellschaftlichen Elite und häufig auch der Halbwelt tanzten die Nächte hindurch in glanzvollen Etablissements mit vorzüglicher Küche und exotischen Bars, zum Beispiel im Barberrina oder im Ambassadeurs in der Nähe des Kurfürstendamms. Verlockende Nachtclubs mit Namen wie Rio Rita, Kakadu oder Königin-Bar boten das gleiche in einem kleineren, eher noch teureren Rahmen.¹⁰

Ein großer Teil der leichten Berliner Unterhaltung war auf irgend-

eine Weise mit der neuen Kunst aus Amerika, dem Jazz, verbunden. Anita Berber tanzte manchmal im Eldorado, einer Homosexuellen- und Transvestitenbar, wo sie von Rudi Anhang, einem Tänzer und Jazzbanjospieler, begleitet wurde. Ihre Spezialität war ein verworfener Tanz mit dem Titel »Kokain«, zur Musik von Camille Saint-Saëns. Außerdem gehörte zu ihrem Repertoire ein Tanz mit dem Titel »Opium«, für den Mischa Spoliansky die Musik geschrieben hatte. Spoliansky, der Schöpfer der Partitur für *Die zwei Krawatten*, ließ im Orchestergraben eine Jazzband spielen, die aus dem amerikanischen Saxophonisten Teddy Kline, dem britischen Trompeter Howard McFarlane und einem zweiundzwanzigjährigen deutschen Pianisten namens Georg Haentzschel bestand.¹¹

Spoliansky und Hollaender arbeiteten musikalisch im Kabarett der Komiker zusammen, das nicht nur ein eigenes, vom Jazz inspiriertes Programm darbot, sondern auch den amerikanischen Jazzbandleader Alex Hyde vorstellte.¹² Hollaender hatte die Musik für den *Blauen Engel* geschrieben, und in diesem Film wurden ganz kurz auch die Talente der Weintraub Syncopators präsentiert, der bekanntesten Jazzcombo Deutschlands, in der Hollaender einst Klavier gespielt hatte. Die Syncopators hatten große Erfolge in der Scala, deren Direktor 1929 auch die Revellers, ein amerikanisches jazzorientiertes Gesangsensemble, sowie andere Gruppen engagierte.¹³ Zudem spielte Hollaender in Rudolf Nelsons Revue Piano, und Nelsons Freund Charell konnte sich die deutsche Premiere von Paul Whitemans Jazzorchester im Großen Schauspielhaus als Verdienst anrechnen.¹⁴

Der Jazz kam erst ganz am Ende des Ersten Weltkriegs, als er bereits in England und Frankreich Fuß gefaßt hatte, nach Deutschland. Wahrscheinlich lernten deutsche Gefangene ihn in französischen Lagern kennen, und die alliierten Besatzungstreitkräfte dürften Schallplatten und Notenblätter in das besiegte Land mitgebracht haben. Der weithin bekannte »Tiger Rag« wurde bereits im Januar 1920 von einer in Berlin ansässigen Plattenfirma vermarktet.¹⁵ Der Jazz wurde außerdem durch die Tanzmanie der Nachkriegszeit gefördert, mit der man die Erinnerungen an den Krieg abschütteln wollte. 1918 kamen Foxtrott und Tango in Deutschland in Mode, ein Jahr später der Onestep und der Boston. Der Shimmy war 1920,

der Twostep 1922 modern, und der berühmte Charleston beherrschte schließlich um 1925 die Szene.¹⁶ Wirtschaftliche Unruhen und die Inflation von 1920 bis 1923 machten große deutsche Orchester, die die neuen Jazztänze spielten, zu einer Seltenheit. Häufiger waren kleine Bands mit einem Pianisten, einem Schlagzeuger und einem Geiger, der auch das Saxophon, dieses archetypische Jazzinstrument, spielte.¹⁷

Nachdem 1924 finanzielle Stabilität erreicht worden war, konnte von einem zunehmend vergnügungssüchtigen Publikum mehr harte Währung für die Unterhaltung ausgegeben werden. Deshalb entstanden Mitte der zwanziger Jahre zunehmend anspruchsvollere und größere Bands. Sie spielten gewöhnlich in feudalen Großstadthotels zu Gesellschaftstänzen auf und konnten, wenn nötig, ein Jazzfluidum – oder was damals dafür galt – produzieren. Die prominentesten dieser Orchester waren die von Bernard Etté, Marek Weber und Dajos Béla; sie arbeiteten normalerweise in Berlin, gaben aber auch Gastspiele in wichtigen regionalen Zentren wie Leipzig, Hamburg, Frankfurt und München.

Etté, ein ehemaliger Friseur, baute 1923 ein konventionelles Trio zum Salonorchester aus. Er wirkte nach Aufhalten in den Vereinigten Staaten – 1924 und 1927 – bahnbrechend für den »amerikanischen« Sound.¹⁸ Marek Weber führte die Nachmittagsteetänze zuerst 1924 im Hotel Adlon ein, wo er bis 1928 engagiert war. In jenem Jahr machte er sich zu einer landesweiten Tournee auf.¹⁹ Béla war Webers guter Freund und Rivale. Spoliansky spielte in dieser Band 1925 Klavier, neben dem Trompeter Howard McFarlane. Gegen Ende der Weimarer Republik trat das Orchester in sämtlichen prominenten Berliner Etablissements auf, etwa im Eden oder im Excelsior, von wo seine Musik 1931 im Rundfunk übertragen wurde.²⁰

Zwei deutsche Bands, die sich mehr als jede andere bemühten, amerikanischen Jazz zu liefern, waren Eric Borchards kleine Combo und Stefan Weintraubs Syncopators. Beide waren schon Ende der zwanziger Jahre zur Legende geworden. Borchards Combo war bereits 1925 populär, als er in den angesehensten Filmtheatern aufzutreten begann; 1927 wurde er in einem örtlichen Reiseführer als »die beliebteste Gestalt der Berliner Nachtwelt« bezeichnet. Letzten

Endes fiel der Bandleader den Hauptlastern des Jahrzehnts zum Opfer: Sex und Drogen. Auf einer Tournee im Juli 1931 tötete der morphiumabhängige Borchard versehentlich eine seiner Freundinnen, als er versuchte, sie nach einer Überdosis wiederzubeleben. Er wurde vor Gericht gestellt und verurteilt; bald darauf verschwand er von der Bildfläche.²¹

Sämtliche Mitglieder der Weintraub Syncopators – 1924 eine reine Amateurband aus fünf Schuljungen – beherrschten mehrere Instrumente mit erstaunlichem Geschick. Stefan Weintraub glänzte an Piano, Schlagzeug, Gitarre, Xylophon, Vibraphon, Celesta und Ukulele. Die Band wurde Anfang 1927 schlagartig berühmt, als Friedrich Hollaender sie in seinen Revuen einsetzte. Eine Zeitlang übernahm Hollaender selbst das Klavier, woraufhin Weintraub auf Schlagzeug umstieg. Die Band trat in ganz Deutschland auf und gab sogar Clubgastspiele in europäischen Nachbarländern.²²

Nach 1923 bemühten sich die ersten Bandleader in Deutschland, die ernsthaft Jazz spielen wollten, möglichst viele Musiker aus den USA, Großbritannien und Kanada zu engagieren; sie wußten nur zu gut, daß deutsche Instrumentalisten bald in der Lage sein würden, mit ihnen gleichzuziehen. Die Anglo-Amerikaner andererseits wurden von guten, auf einer stabilisierten Mark beruhenden Gehältern angezogen, und sie wußten den Respekt zu schätzen, der ihnen von Musikern und Fans gleichermaßen gezollt wurde. Einige blieben nur kurz, zum Beispiel der amerikanische, im Chicago-Stil spielende Schlagzeuger Dave Tough. Er kam 1927 mit seinem Freund Danny Polo, einem Saxophonisten und Klarinettenisten, nach England und dann nach Deutschland, wo er sich ein paar Wochen lang aufhielt, bevor er weiterzog. Doch andere, darunter auch Polo, fanden Gefallen an Berlin und am Tourneeleben und blieben bis weit in die Ära des Dritten Reiches hinein.²³

Unter denen, die in Deutschland blieben, war der amerikanische Banjospieler und Gitarrist Mike Danzi wahrscheinlich der wichtigste. Nicht wegen seines Jazzstils, den man lediglich passabel nennen konnte, sondern weil er eine lange Zeit in Deutschland verbrachte, und wegen seines Einflusses auf deutsche wie auf hier lebende anglo-amerikanische Kollegen. Danzi traf im November 1924 in Hamburg ein und arbeitete kurzfristig in der Borchard-Band, bevor

er sich Alex Hydes amerikanischem Orchester auf dessen Gastspielreise anschloß. In den folgenden Jahren wirkte er bei zahllosen Berliner Schallplattenaufnahmen mit und spielte früher oder später in fast allen nennenswerten deutschen Jazz- und Tanzgruppen.²⁴

Ein anderer Ausländer – diesmal aus England – war der Saxophonist Billy Bartholomew, der sich von Danzi dadurch unterschied, daß er einen komplizierten Jazzstil beherrschte und ein eigenes, kommerziell erfolgreiches Orchester gründen konnte, das die Fans bis weit in die dreißiger Jahre hinein begeisterte. Bartholomew hatte 1924 bei Borchard gespielt, und im Mai 1928 erhielt seine eigene Band den begehrten Auftrag, den Berliner Delphi-Palast, einen gewaltigen Multimedia-Unterhaltungskomplex, zu eröffnen.²⁵ Er arbeitete besonders gern mit englischsprachigen Kollegen zusammen, etwa mit den Amerikanern Nick Casti und Teddy Kline, die Trompete und Holzblasinstrumente spielten. Diese Amerikaner übernahmen auch Studioaufträge, während sie von einer Band zur anderen wanderten, alle unter deutscher Leitung.²⁶ Als Bartholomew 1924 noch für Borchard arbeitete, hatte er Harold M. Kirchstein zum Freund gewonnen, einen in New York geborenen deutschen Banjospieler und Gitarristen, der gerade zum zweitenmal nach Deutschland zurückgekehrt war. 1927 wirkte Kirchstein in Bélas Orchester mit; dies war eine Zwischenstation auf dem Weg zu einer fruchtbringenden Komponisten- und Arrangeurkarriere, die ihn Anfang der dreißiger Jahre berühmt machen sollte.²⁷

Die Anglo-Amerikaner wurden von ein paar einheimischen Anhängern sehr bewundert, die zu jung waren, um die traditionelle Tanzorchestererfahrung eines Etté oder Weber zu haben, und sich ohnehin mehr für die harmonischen und melodischen Möglichkeiten des Jazz im New-Orleans- oder im Chicago-Stil interessierten als für seine Rolle beim Gesellschaftstanz. Hauptsächlich waren es die Pianisten Franz Grothe und Georg Haentzschel – beide 1907 in Berlin geboren –, die eine in der Hektik der späten zwanziger Jahre geschmiedete, lebenslange Freundschaft verbinden sollte. Grothe begann 1926, also bereits im Alter von neunzehn Jahren, als Mitglied der Borchard-Gruppe. Ein Jahr später wechselte er zu Bartholomew über, und von 1928 an war er im namhaften Béla-Orchester. Nachdem er die Grundlagen seiner Jazztechnik bei dem Amerika-

ner Danny Polo gelernt hatte, machte er sich bald einen Namen als Komponist und Arrangeur, hauptsächlich von Bostons und Fox-trots einige entstanden nach seiner Zusammenarbeit mit Anglo-Amerikanern wie Howard McFarlane.²⁸

Haentzschel war vielleicht noch stärker am Jazz interessiert. Seine große Chance kam 1928 als Pianist bei Marek Weber. Danach arbeitete er für Lud Gluskin, der eine amerikanische, mit der Jean-Goldkette-Organisation in Detroit verbundene Gastspielband leitete. Haentzschels Klavierstil wurde von seinen amerikanischen und englischen Freunden so dauerhaft beeinflusst, daß er 1930/31 bei den Syncopators mitmachte, deren musikalisches Niveau als das höchste unter deutschen Jazzbands galt.²⁹

Zu dieser jüngeren Generation deutscher Jazzmusiker – es mögen nicht mehr als zwanzig gewesen sein –, deren Entwicklungsjahre in die Endphase der Weimarer Republik fielen, gehörten auch der Posaunist Walter Dobschinski und der Klarinettist Ernst Höllerhagen. Dobschinski begann als Pianist, doch gegen Ende der zwanziger Jahre wechselte er zur Posaune, denn wenn man vor dem Ensemble stand, hatte man einen besseren Blick auf »allerhand hübsche Mädchen, mit denen man sich nach dem Auftritt verabreden konnte«. 1930 hörte der aufstrebende Schweizer Bandleader Teddy Stauffer ihn in Berlin und engagierte ihn auf der Stelle.³⁰ Höllerhagen, nach den Mittdreißigern ebenfalls ein Mitglied von Stauffers Original Teddies, war Absolvent des Kölner Konservatoriums sowie ein Veteran verschiedener Stummfilmorchester. Im Januar 1933 spielte dieser junge Musiker in einem unbekannten Zwölfmannorchester im Berliner Café Corso, wo ein Kritiker ihn als »ein wahres Phänomen« auf der Klarinette beschrieb.³¹

Berlin war ein Mekka für Jazz-Großstaten, denn nur ein paar deutsche Großstädte eiferten der Metropole nach, und dies in viel kleinerem Stil. Hamburg – mit seiner internationalen, auf dem Hafen basierenden Unterhaltungsindustrie, die von der Halbwelt wie von vermögenden Kaufleuten getragen wurde – kam Berlin am nächsten. Es gab mehrere Schauplätze für gastierende Tanz- und Jazzmusiker: das Café Heinze, wo Stauffers Band gern auftrat; das Trocadero, in dem Orchester wie das Marek Webers spielten; und – weit weniger reputierlich – das Tanzkasino Faun im Vergnügungs-

viertel St. Pauli.³² In Leipzig besuchten Sachsen, die sich amüsieren wollten, den Kristallpalast, wo Josephine Baker im Januar 1929 einen Kurzauftritt hatte und die Weintraub Syncopators acht Monate später die Jazzliebhaber faszinierten.³³

Aber verglichen mit dem kosmopolitischen Berlin waren diese Städte weiterhin zu provinziell, um eine einheimische Jazzkultur aufrechterhalten zu können, was bedeutete, daß hoffnungsvolle örtliche Jazzkünstler früher oder später in die Hauptstadt ziehen mußten. So war es bei Fritz Brocksieper, der 1912 als Sohn eines deutschen Vaters und einer griechischen Mutter in Konstantinopel geboren wurde. In der Hauptstadt des osmanischen Sultans marschierte er als Fünfjähriger häufig neben Militärkapellen her, die nahöstliche Musik erdröhnen ließen, und es waren die türkischen Zimbeln, die ihn am stärksten begeisterten. Nachdem seine Familie 1918 wieder nach München umgesiedelt war, wandte sich der junge Fritz später – auf Kosten einer Ingenieurausbildung – dem Schlagzeug zu; Anfang der dreißiger Jahre hörte man ihn häufig in mittelmäßigen Münchner Bands. Abgesehen von einer Amateurjazzgruppe aus Universitätsstudenten gab es dort keine Bands, in denen Fritz heranreifen konnte, und an ansässigen Amerikanern fehlte es ohnehin. Zwangsläufig ließ er sich in Berlin nieder, doch erst nach Jahren mühseliger Gastspielarbeit, die hauptsächlich mit einfacher Tanzmusik bestritten wurde.³⁴

Die meisten deutschen Musiker jedoch hatten Gelegenheit, bedeutende Bands auf deren Tourneen zu hören und sich zum Vorbild zu nehmen. Die erste hatte ihr deutsches Debut im Jahre 1925, als sich die wirtschaftlichen Verhältnisse langsam besserten. Es war das Orchester des schwarzen Pianisten Sam Wooding, der sich daheim in den Vereinigten Staaten einen Namen gemacht hatte, doch im Pantheon der Jazzgrößen keine herausragende Figur war. Woodings ausschließlich schwarze Elfmannband begleitete die Chocolate Kiddies Negro Revue – mit der Musik von Duke Ellington –, die speziell für eine europäische Gastspielreise zusammengestellt worden war. Nach Auftritten in London und Paris feierten sie im Mai 1925 vor einem hingerissenen Publikum im Berliner Admiralspalast ihre deutsche Premiere.³⁵ Danach benannte Wooding seine Band nach der Revue und zog mehrere Jahre lang durch ganz Europa; er

wiederholte seinen Publikumserfolg in deutschen Großstädten wie Leipzig und Hamburg und periodisch in Berlin.

Der Pianist betonte stets, daß er nicht für Tänzer, sondern für Zuhörer spielen wolle, und er hatte den hochfliegenden Ehrgeiz, einen achtbaren »sinfonischen« Jazzstil zu kreieren – für einen Jazzmusiker, wie Kritiker meinen, weniger aner kennenswert.³⁶ Doch ungeachtet all seiner künstlerischen Mängel hatte Wooding das Gespür, amerikanische Spitzenmusiker seiner Zeit zu verpflichten, vor denen sich europäische Musiker und Zuhörer nur verneigen konnten: Tommy Ladnier und Doc Cheatham für die Trompeten, Willie Lewis und Garvin Bushell als Holzbläser und Herb Flemming für die Posaune. Wooding überzeugte nicht nur eine Vielzahl zunächst gleichgültiger Zuhörer von dieser Musik, sondern er gab auch zumindest einem deutschen Musiker, Ernst Höllerhagen, die Möglichkeit, direkt von ihm zu lernen, als der sich seiner Band für kurze Zeit anschloß.³⁷

Sam Wooding wird manchmal als der schwarze Paul Whiteman bezeichnet.³⁸ Weil Whiteman der produktivste Vertreter des ambitionierten »sinfonischen« Jazzstils war, durch den sich Wooding als schwarzer Künstler zu legitimieren suchte. Doch in den Vereinigten Staaten engagierte Whiteman ebenfalls Jazzstars wie Bix Beiderbecke (Kornett), Eddie Lang (Gitarre) und Frankie Trumbauer (Holzblasinstrumente); außerdem übte er entscheidenden Einfluß auf Nachwuchsmusiker wie den Pianisten Art Hodes aus.³⁹ Whitemans »sinfonisches« Jazzorchester, das nicht authentischen, sondern verwässerten, verfeinerten Jazz darbot, hatte seine Berliner Premiere im Juni 1926 im Großen Schauspielhaus – mit George Gershwins *Rhapsody in Blue* – und erhielt ähnlich hohes Lob wie Wooding bei seiner.⁴⁰ Auch Whitemans Musik war, wie der amerikanische Wissenschaftler Gunther Schuller gemeint hat, »darauf angelegt, Menschen nicht tanzen, sondern der Musik lauschen zu lassen«, was trotz der Tanzmarotten der späten zwanziger Jahre Eindruck auf deutsche Musiker ebenso wie auf Fans machte.⁴¹ Der Erfolg des Bandleaders wurde 1930 durch einen schlechten amerikanischen Film, *The King of Jazz*, der wiederholt in deutschen Kinos lief, noch gesteigert, obwohl Puristen Whiteman bereits wegen seiner unverhohlenen kommerziellen Neigungen verspotteten.⁴²

Das nächste Orchester, das die Deutschen begeisterte, wurde von dem britischen Showman Jack Hylton geleitet. Dieser Meister der Bühne hatte das Talent, die besten Musiker Englands für seine Band auszuwählen, beschäftigte aber auch Kanadier und im Ausland lebende US-Amerikaner. Hylton hatte sein deutsches Debüt im Januar 1928 in der Berliner Scala, und er errang sofort den Ruf, über die »beste und populärste Jazzband Europas« zu verfügen.⁴³ Abgesehen von amüsanten Akrobatik zeichnen sich Hyltons Männer durch ihr Rhythmusgefühl und ihre Disziplin sowie dadurch aus, daß sie englische und amerikanische Hitmelodien spielten, die in Deutschland noch selten zu hören waren. Mit seiner leichten Hand, seinem Humor und der schieren Präzision seines Stils war Hylton dem Wesen des Jazz näher und so ein wirksames Gegengewicht zu der Schwülstigkeit Woodings und Whitemans. Doch er neigte ebenfalls zu einem »sweet« Sound, der auch Whitemans Musik charakterisierte.⁴⁴ Bei mehreren Besuchen in Deutschland gelang es Hylton, ein außergewöhnlich treues Publikum für sich zu gewinnen, das sich sogar in mittelgroßen Städten danach drängte, ihn zu hören, getreulich seine Platten kaufte und ihm am Radio lauschte.⁴⁵

Die zukunftssträchtige Wirkung dieser bedeutenden Musiker, wie unterschiedlich ihre Grundhaltung dem Jazz gegenüber auch gewesen sein mochte, wurde dann und wann durch Besuche anderer Meister, sämtlich aus den Vereinigten Staaten, erhöht. Zum Beispiel wurde Josephine Baker, die indirekt eine Botschafterin des Jazz war, 1925 von Claude Hopkins' bewährtem Ensemble begleitet, dem damals der jugendliche Sidney Bechet angehörte. Die Baker kehrte 1927 allein nach Berlin zurück, und Bechet spielte zwei Jahre später in der Wild-West Bar der Hauptstadt, wo er für eine Sensation sorgte.⁴⁶ Im Mai 1929 reiste der Multiinstrumentalist Adrian Rollini, der am bekanntesten für sein Spiel auf dem Baßsaxophon war, für ein paar Tage von London nach Berlin, wo er sich zwanglos mehreren örtlichen Combos anschloß und sie durch sein Können begeisterte.⁴⁷

So wurde eine Generation deutscher Jazzfans an die faszinierende Jazzkultur herangeführt, geschaffen von einheimischen und anglo-amerikanischen Musikern. Sie waren zumeist zwischen 1910 und

1920 geboren und stammten aus der Mittelschicht. Viele kamen aus Berlin, aber infolge von Tourneen, Grammophonaufnahmen und Rundfunkprogrammen auch aus anderen großen Städten, sogar aus der Provinz. Als Teenager hatten sie sich ausnahmslos, beeinflusst von ihren privaten Musiklehrern, Eltern oder Schulkameraden, die Popmelodien der damaligen Zeit angehört, häufig Tanzmusik von wenig Raffinesse. Ihre üblichen musikalischen Medien waren das Familienklavier, private Schallplattensammlungen und – immer häufiger – Rundfunksendungen. Doch mit zunehmender Reife entwickelte sich auch ihr Geschmack. Bald lauschten sie den Arrangements deutscher Tanzorchester wie denen Webers oder Bélas, die unmißverständliche Jazzanklänge hatten.

Neben diesen Gemeinsamkeiten der Jazzerziehung gab es individuelle Vorlieben und Gelegenheiten zur Erweiterung des Horizonts, die jene jungen Leute unterschiedlich beeinflussten. Oft ging das Interesse am Jazz mit einer gewissen Weltgewandtheit einher. Kurt Michaelis, ein neunzehnjähriger Zahntechnikerlehrling aus Leipzig, reiste im Sommer 1932 nach London, um sich Louis Armstrong persönlich anzuhören. Armstrongs Platten waren in Michaelis' kleinem Freundeskreis herumgereicht worden. Junge Jazzfans besuchten regelmäßig Konzerte von gastierenden Stars, etwa Wooding, Hylton oder Bobby Hinds britischer Zehnmannband. Wie Michaelis abonnierte der Gymnasiast Dietrich Schulz aus Magdeburg im benachbarten Sachsen-Anhalt die englische Jazz-Zeitschrift *Melody Maker*. Es war die angesehenste Publikation ihrer Art in Europa, und sie hielt die beiden Jungen von nun an über die neuesten Jazznachrichten auf dem laufenden. In Zentralberlin erlebte der Student Hans Blüthner regelmäßig Live-Auftritte prominenter deutscher Bands, aber er bevorzugte die hochgelobten Konzerte der britischen Künstler Billy Bartholomew und Jack Hylton. Er genoß die Musik Bartholomews am 8. April 1931 im Delphi und die Hyltons anderthalb Jahre später im Universum.⁴⁸ Diese drei jungen Männer ahnten nicht, welche entscheidende Rolle sie im Dritten Reich für das Überleben des Jazz spielen sollten!

Zwangsläufig versuchten sich diese jungen Fans an einem Instrument – mit unterschiedlichem Erfolg. Einige, wie Rolf Goldstein in Berlin, waren als kleine Kinder in der Lage, amerikanische Popmu-

sik nach dem Gehör zu spielen, und improvisierten über die Melodien. Auch Dietrich Schulz' Magdeburger Klassenkamerad Fritz Schulze beherrschte das Keyboard so, daß er in seinen Gymnasialjahren von Mitschülern ebenso wie von Lehrern gefeiert wurde. Dietrich Schulz selbst probierte zuerst die Geige, dann das Schlagzeug und schließlich die Posaune aus, aber er machte keine Fortschritte. Hans Otto Jung, der Sohn eines vermögenden Winzers aus Lorch am Rhein, hatte das Glück, daß der klassische Komponist Paul Hindemith sein Elternhaus besuchte. Bei diesen Gelegenheiten hörte der Junge zuerst, wie Mitglieder von Hindemiths Amar-Quartett die Klassiker spielten, und dann lauschte er Jam Sessions, bei denen der berühmte Komponist, von Vater Jung auf dem Kontrabaß begleitet, eine »heiße« Fiedel vorführte.⁴⁹

Musikalisch gestärkt wurde diese kleine, aber wachsende Gruppe durch einheimische und importierte Aufnahmen. Marek Webers Orchesterklänge waren bereits 1921 auf Schallplatten zu hören.⁵⁰ 1924/25 machte Alex Hydes gastierende amerikanische Band – keine bemerkenswerte Gruppe – Aufnahmen für die Berliner Firmen Vox und Deutsche Grammophon.⁵¹ 1926 schuf die Deutsche Grammophon ihre Deutsche-Brunswick-Serie. Sie war Lizenznehmerin der American Brunswick, vermarktete deren Produkte in Deutschland und durfte eigene Schallplatten pressen, häufig mit den englischen oder amerikanischen Schallplattenmatrizen. Das führte zu einem enormen Aufschwung für den Jazz in Deutschland, denn nun wurden original amerikanische Gruppen bei den Fans viel bekannter. So wurde Duke Ellingtons »The Mood«, gespielt von seinem berühmten Cotton Club Orchestra, 1930 in einem Schallplattenverzeichnis der Deutschen Brunswick aufgeführt. Die renommierte Musikzeitschrift *Melos* beschrieb das Stück als eine »Verbindung von mechanisch-starrer mit spontan-explosiver Rhythmik, in kühnen, grellen, jedoch sehr kunstvoll abgestimmten Farben«.⁵²

Eine amerikanische Aufnahme von Ellingtons »Ring Dem Bells« und »Three Little Words«, im August 1930 in Hollywood eingespielt, war Dietrich Schulz' erste Jazzschallplatte. Im Februar 1932 bekam er nach dem Abitur zehn Mark von seiner Mutter. Eine Schallplatte kostete RM 2,50, er kaufte sich insgesamt vier Platten.

In jenem Monat konnte man sich in Magdeburg für zehn Mark hundert Eier kaufen!⁵³

Ellington war einer von zwei schwarzen amerikanischen Favoriten der Jazzliebhaber. Der andere war Louis Armstrong, der seinen internationalen Ruhm im Juni 1928 mit der großartigen Aufnahme des »West End Blues« durch seine Hot Five Band untermauert hatte. Doch Armstrongs deutsche Bewunderer kannten noch mehr. Kurt Michaelis mochte die Trompetenversion des populären deutschen Schlagers »Armer Gigolo« (»Just a Gigolo«) am liebsten, und 1928 lernte der junge Günter Boas aus Dessau Armstrongs Aufnahme des »Basin Street Blues« durch Paul Impkamp kennen, einen Bauhaus-Studenten Paul Klees, der bei den Boas zur Untermiete wohnte.⁵⁴

Der unverwüstliche »Tiger Rag«, gespielt von verschiedenen einheimischen und ausländischen Gruppen, wurde ebenfalls zu einem Sammlerstück; Michaelis sammelte mit Hingabe so viele Versionen wie möglich, unabhängig vom Interpreten. Hier zeigt sich eine der Schwierigkeiten im musikalischen Lernprozeß dieser Fans: Wegen seiner Struktur ließ sich der »Tiger Rag« – wie jede Ragtime-Melodie – nur mühsam als ein Jazzstück spielen, denn er war eher ein Ausdrucksmittel für witzige Effekte als für die Improvisation, die schließlich das Wesen des Jazz ausmacht.⁵⁵

Da Schallplatten teuer waren, machten sie gewöhnlich unter den Fans die Runde und wurden getauscht wie Briefmarken. Manchmal konnte man Platten aus zweiter Hand recht billig kaufen, vielleicht für fünfzig Pfennig das Stück, doch darunter gab es nur selten Kostbarkeiten.⁵⁶ Die Qualität der Grammophone verbesserte sich, und gleichzeitig wurden sie zugänglicher für diese Freundeskreise, die sich in der Wohnung eines glücklichen Besitzers versammelten. Aus den unhandlichen Apparaten mit mechanischem Antrieb und Metalltrichter der frühen zwanziger Jahre wurden kompakte, tragbare Geräte für die Benutzung außer Haus und hübsche, elektrisch angetriebene und verstärkte Musiktischen. Die Plattenfirma Electrola vermarktete solche Geräte in den späten zwanziger Jahren mit großem Erfolg. Ein neues Grammophon kostete mehr als hundert Mark, doch aus zweiter Hand war es manchmal schon für weniger als die Hälfte zu haben.⁵⁷

1929 war der Absatz neuer Grammophone auf dem Höhepunkt; danach gingen die Käufe wegen der Wirtschaftskrise zurück. Das gleiche galt für Schallplatten, auch sie wurden für viele Käufer zu teuer. Für die jungen Jazzfans milderte sich das Problem jedoch dadurch, daß der Rundfunk – sowohl deutsche als auch gewisse ausländische Sender – eine reichere Auswahl bot.⁵⁸

Die deutschen Rundfunksendungen hatten am 29. Oktober 1923 in Berlin mit der Live-Übertragung eines klassischen Konzerts begonnen. Um 1930 gab es achtundzwanzig Regionalsender in ganz Deutschland, die ihre Programme auf der Mittelwellen-Frequenz ausstrahlten, so daß man an jedem Ort des Landes wenigstens ein Programm hören konnte. Tanzmusik, zu der natürlich auch die damaligen Anfänge des Jazz gehörten, wurde meist spät abends gesendet; im Sommer 1924 erklärte fast die Hälfte der Zuhörer ihre Vorliebe für eine solche Unterhaltung, die damit knapp vor der Oper rangierte.⁵⁹

Das Empfangsmedium in den frühen Zwanzigern war der Kristall-detektor mit Kopfhörern. Wegen des hohen Preises von Röhrenempfängern lieferte er jungen Jazzliebhabern mit kargem Taschengeld bis zum Ende des Jahrzehnts die Hauptverbindung zur Außenwelt der Musik. Wie das Grammophon wurde der Kristall-detektor im Laufe der Jahre besser und billiger. Aber schon im Januar 1933 waren 93 Prozent sämtlicher deutschen Empfänger elektronische Röhrenmodelle, und man konnte fast in jedem Haushalt der Mittelschicht einen solchen Apparat finden.⁶⁰

Paradoxerweise wurde das erste vom Jazz inspirierte Programm am 24. Mai 1924 aus München – schwerlich ein Zentrum der neuen Musik – gesendet. Es war die Live-Aufnahme einer Band, die im Regina-Palasthotel spielte. Nach Paul Whitemans Berliner Erfolg von 1926 wurde Jazz in engerem Sinne zu einem häufigeren Bestandteil von Rundfunkprogrammen. 1927 wurde die Musik bekannter deutscher Tanzorchester an bestimmten Tagen gegen Mitternacht gesendet. Dabei hatte der Jazz eine etwas ungewisse Position unter einer Vielzahl von Popmelodien, die großenteils nicht aus Amerika, sondern aus Deutschland stammten.⁶¹

Das spiegelt sich sehr gut in Hans Blüthners sorgfältig geführtem Tagebuch wider. Er verzeichnete darin die Sendungen, die er sich

von März 1929 bis Anfang 1932 in Berlin anhörte: Bands wie die von Etté, Weber und Béla herrschen vor, die weniger bekannten, stärker jazzorientierten Orchester von Fred Bird (Felix Lehmann) und Ben Berlin tauchen nur sporadisch auf. Der junge Hans war anscheinend sehr beeindruckt von den Weintraub Syncopators, die am 29. August 1929 Al Jolson's »Sunny Boy« und Kahns »That's My Weakness Now« (neben kommerziellem Schund) spielten. Er klebte nämlich ein Bild der Gruppe in sein Tagebuch und verzierte es mit eigenen Zeichnungen.

Im Juni 1930 hörte Blüthner einen von Ellington komponierten und von den Comedian Harmonists – ein deutsches Männersextett, das den Revellers nacheiferte – gesungenen Foxtrott. Und später im selben Monat erfreute er sich an Sam Woodings »Negermusik«; eine ganze Tagebuchseite war für das Foto eines ungenannten schwarzen Saxophonisten reserviert. Danach erschien auch Jack Hylton immer häufiger, gleichfalls mit positiven Kommentaren.

Um 1930 wurden diese Live-Auftritte in der Regel von Schallplattenaufnahmen verdrängt, womit die »Jazz-Stunden« zu einem immer wiederkehrenden Teil von Blüthners Programm wurden. Es wurde immer geläufiger, eine Mischung von Künstlern zu hören: Louis Armstrong, gefolgt von Ellington und der geschmacklosen deutschen Band Paul Godwins (März 1931), den weißen amerikanischen Trompeter Red Nichols, gefolgt von dem deutschen Pianisten Peter Kreuder, Whiteman und wiederum Duke Ellington (Juni 1931).⁶²

Als die viel empfangsstärkeren Tischgeräte in die Haushalte vordrangen, konnten die jungen Jazzfans auch ausländische Sender wie BBC London und Radio Toulouse hören. Nach dem Herbst 1930 konnte, hauptsächlich im Rheinland, auch das kommerzielle Radio Luxemburg empfangen werden; es strahlte ein aufregend modernes Repertoire, das man in Deutschland leicht mithören konnte, für die Britischen Inseln aus.⁶³

Bezeichnenderweise zeigten diese jungen Freunde des Jazz, sobald ihr Geschmack sich entwickelt hatte, eine Vorliebe für schwarze amerikanische Musiker, besonders für Louis Armstrong und Duke Ellington. Deutsche Jazzkünstler dagegen wurden viel niedriger eingestuft. Mit der Zeit hatte ein Akkulturationsprozeß die Fans

von einfachen, populären deutschen Schlagern, die sie vielleicht am Anfang ihrer Teenagerzeit bevorzugten, zu den gehaltvollen Kompositionen eines Irving Berlin oder Jelly Roll Morton und zu den allgemeinen Bluesformen geführt. Dadurch erfuhren – oder erspürten – sie, was im Kern Jazz war und was sich nur dafür ausgab. Doch wenn man sie aufgefordert hätte, »Jazz« für wissenschaftliche Zwecke zu definieren, wären sie bestimmt genauso um eine Antwort verlegen gewesen wie heutige Musikwissenschaftler. Es ist fast unmöglich, eine erschöpfende und völlig befriedigende Definition dieser Musik zu finden.

Also was ist Jazz? Gunther Schuller, dem früheren Präsidenten des New England Conservatory of Music, ist eine bessere Definition gelungen als jedem anderen. Schuller verfügt über imposante Referenzen. Er ist nicht nur ein klassisch ausgebildeter Hornist, bekannter Komponist und Dirigent sowie hervorragender Musiktheoretiker, sondern er arbeitete auch mit Jazzmusikern wie Miles Davis und John Lewis zusammen. Jahrzehntelang hat er kluge Analysen der Jazzmusik geliefert und dabei überzeugend festgestellt, daß das wichtigste Kriterium des Jazz darin bestehe, ob er »swingt« oder nicht. Doch dieser Aussage in einem seiner Bücher widerspricht die Behauptung in einem anderen, daß manche Musik, beispielsweise die von Duke Ellington, durchaus als Jazz zu bezeichnen sei, obwohl sie keinen »Swing« habe.⁶⁴

Wenn jemand wie Schuller in seinem Urteil schwanken kann, so muß man auch berücksichtigen, daß die besten Jazzmusiker selbst Wandlungen unterworfen sind, nicht nur von einem Stil zum anderen, sondern auch qualitativ. So benötigte der Saxophonist Coleman Hawkins – wahrscheinlich der größte der Welt vor Charlie »Bird« Parker – zehn Jahre, um die Möglichkeiten seines Instruments völlig auszuschöpfen. Erst 1933 hatte er »einen Ton entwickelt, der nie zuvor auf einem Saxophon gehört worden war«.⁶⁵ Von Louis Armstrong dagegen heißt es, er habe sich um 1928 den unteren Ebenen des Kommerzialisismus angenähert, nachdem seine große Innovationsperiode hinter ihm lag, an die er nach Schullers Meinung nie wieder anknüpfen konnte.⁶⁶

Obwohl jeder Versuch, Jazz zu definieren, zwangsläufig willkürlich erscheint, hält man es allgemein hin für begründet, dieser Musik

vier Erkennungsmerkmale zuzuschreiben. Eines davon ist der Rhythmus. Aber wenn der Jazzrhythmus normalerweise als synkopisch bezeichnet wird, so reicht dies nicht aus. »Downbeats« und »Upbeats« bedeuten, daß Noten mit rhythmischen Variationen vom Hauptbeat gespielt werden können, die so subtil sind, daß sie sich der Notation entziehen; wenn Musiker nicht in eine afro-amerikanische Kultur hineingeboren werden, kann es lange dauern, bis sie diese Fertigkeit erwerben.

Eine zweite Eigenart des Jazz ist die Melodie. Sowohl komponierte als auch natürlich gewachsene Jazzmelodien (wie das Arbeitslied auf den Baumwollfeldern) verwenden in ihrem linearen oder horizontalen Fluß skalenförmige Elemente, die nicht ausschließlich aus Dreitönen bestehen, diatonisch oder westlich sind. Sie beziehen kleine Terzen, verminderte Septimen und Nonen auf eine Weise ein, die dem traditionell geschulten Ohr seltsam vorkommt, bis es gelernt hat, sie zu akzeptieren.

Das dritte Kennzeichen des Jazz ist die Harmonie. In der Jazzharmonie wird die melodische Konstruktion auf eine vertikale Art dupliziert, so daß ein Akkord, der eine bestimmte Note in der Melodie stützt, die spezifisch verminderten (oder erhöhten, je nachdem) Noten enthalten kann. Die jazzspezifische Kunst der Improvisation verlangt von den Musikern sofortige melodische und harmonische Abweichungen von der vorgegebenen (komponierten) Linie, und zwar innerhalb der zu ihrer Zeit akzeptierten Praktiken (oder sogar darüber hinaus, wenn sie Pioniere wie Armstrong oder später Charlie Parker sind). Dies kann häufig zur Ersetzung eines musikalischen Grundmusters durch ein anderes führen, etwa zur chromatischen Erhöhung von vier Takt, wodurch das Original dann überlagert wird.

Der vierte Bestandteil des Jazz – er rührt wiederum vom afro-amerikanischen Ursprung der Musik her – ist die tonale Mutation. Die in der klassischen Musik so hochgeschätzte Klarheit des Klangs wird häufig in einen verschwommenen oder »schmutzigen« Zustand gewandelt. Dieser leitet sich etwa von einer ganz schwachen und flüchtigen Abflachung der Tonhöhe eines Saxophonisten her, von der Verwischung oder Verschleifung einer tiefen Note auf dem Kontrabaß oder von der Unreinheit, die durch das »Wah-Wah« des Posaunendämpfers produziert wird.

Aber aus all diesem resultiert mehr als die Summe seiner Teile. Das Wesen des Jazz liegt in der Auflösung verschiedener Spannungen, die bewußt während des Spiels einer Melodie heraufbeschworen werden: etwa die Spannung, die entsteht, wenn man eine Linie in parallelen reinen Quartan harmonisiert, oder die in einem kurzen, polyrhythmischen Muster zu finden ist, das nach der Rückkehr zu einem beruhigerenden Unirhythmus strebt. Die größte Faszination des Jazz, sein »Swing« eben, kommt dadurch zustande, daß diese Spannung bis zum letzten Moment verlängert wird, in dem die Auflösung noch möglich ist, ohne die gesamte Struktur des Stückes unwiederbringlich zu verderben. Die Fähigkeit, die Dynamik einer solchen Spannung aufzubauen und die Auflösung hinauszuzögern, ist das Merkmal des wahren Jazzmusikers.

Davon wußten durchschnittliche deutsche Mitglieder von Tanzorchestern kaum etwas. Sie wurden einfach durch eine sich wandelnde, anglophile Mode gezwungen, die neue Musik, den »Jazz« also, zu spielen. Ohne dieses Wissen – und ohne jegliche Anleiter, abgesehen von ein paar amerikanischen Einwanderern – spielte der gewöhnliche Instrumentalist einer deutschen Tanzkapelle etwas, das dem Jazz bestenfalls ähnelte (in der Regel hatte er es auf irgendeiner Schallplatte gehört). Er griff sich die, wie er meinte, kennzeichnende Eigenschaft des Jazz heraus und versuchte, sie auf seinem Instrument zu reproduzieren. Bandleader übernahmen diese Aufgabe manchmal stellvertretend für das gesamte Orchester.

Die Mängel zeigten sich am deutlichsten im Bereich des Rhythmus. Theoretiker unterstreichen ständig, wie schwer es Jazzanfängern falle, den Puls zu halten, das heißt das für den perfekten Jazzkünstler charakteristische gleichmäßige Tempo. Das galt besonders für die sich nun am Jazz versuchenden Interpreten volkstümlicher deutscher Musik, denn sie waren an Marschtempi mit ihrem Nachdruck auf dem ersten (»starken«) Beat jedes Taktes gewöhnt, nicht an die Jazztradition mit ihrer gleichwertigen Gewichtung sämtlicher Beats.⁶⁷ Die deutschen Musiker der Republik versuchten, ihren Mangel an Gespür für einen sicheren Puls durch übermäßigen Lärm wettzumachen, denn sie hielten das Schlagzeug für das wichtigste Jazzinstrument und den laut zum Ausdruck gebrachten Rhythmus für den Inbegriff des Jazz.

In Deutschland führten die Verwechslung von Jazz mit Lärm und die Identifizierung von Lärm mit Schlagzeugklang zu dem seltsamen und immer wieder verwirrenden Phänomen, daß man das Schlagzeug selbst als »ein Jazz« bezeichnete. »Das Jazz« hatte also, vornehmlich in den frühen zwanziger Jahren, die Aufgabe, so viel Lärm wie möglich, ohne Rücksicht auf einen natürlichen rhythmischen Puls, hervorzubringen. Viele Möchtegernmusiker wandten sich »dem Jazz« zu, weil es das leichteste Element der attraktiven Unterhaltungsneuheit zu sein schien. Außerdem machten die Showbeigaben, zum Beispiel eine Kuhglocke oder ein tibetanischer Woodblock, den Schlagzeuger zum begehrtesten Mitglied einer Band.⁶⁸

Die Possenreißerei der frühen deutschen Schlagzeuger mit ihren komischen Hüten und albernen Pappnasen wurde dann auch von anderen Orchesterangehörigen übernommen, die solche Mätzchen in ihr Spiel einbauten. Man höre sich das gekünstelte Lachen des Altsaxophons (sowie das bleierne Schlagzeug) in Eric Borchards Aufnahme von »Aggravatin' Papa« (1924) an!⁶⁹ Mehr noch, von Jazzbandmitgliedern wurde definitionsgemäß erwartet, daß sie für Stimmung sorgten, Witze erzählten und als musikalische Clowns die fragwürdigsten Instrumente benutzten, etwa singende Sägen, Harmoniumgeigen und die Lotusflöte.⁷⁰ In diesem Sinne unterschied sich die Musik nicht im geringsten von einer anderen Form des kommerzialisierten Jazz in den Vereinigten Staaten, dem sogenannten *nut jazz*, bei dem es vor allem auf verdrehten Humor ankam.⁷¹

Den ernsthafteren unter den jungen deutschen Jazzmusikern gefielen solche Elemente nicht. Georg Haentzschel brachte seinen Unmut sogar über die berühmten Weintraub Syncopators zum Ausdruck, deren ständige Faxen er für so unangemessen hielt, daß er die Gruppe nach ein paar Monaten verließ. Seiner Meinung nach gingen ihre Verrenkungen immer wieder auf Kosten der musikalischen Gesamtqualität.⁷² Erst in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre schwächten sich die Komik und die Lautstärke des Jazz ein wenig ab. Unzweifelhaft wurde der Einfluß von Künstlern aus Amerika, wo die Verfeinerungen bereits begonnen hatten, nun zunehmend stärker. Dies kam dem anspruchsvolleren Konsumentengeschmack in der deutschen Gesellschaft selbst entgegen.⁷³

Ein anderer Faktor, der der Entwicklung des Jazz in Deutsch-

land schadete, war die Vermengung von echten Jazzelementen mit Überresten des kontinentalen Salontanzstils. Die Musiker der Salontanzorchester waren klassisch ausgebildete und oft frustrierte Konzertsolisten, die Noten lesen konnten und ein Repertoire von mittleren bis leichten klassischen Stücken beherrschten, etwa die »Wilhelm-Tell-Ouvertüre« oder Bach-Gounods »Ave Maria«.⁷⁴ Deshalb war die Tanzmusik, die in der Republik gespielt wurde, gewöhnlich ein Potpourri: Salonmelodien halbklassischer Herkunft, oft Operetten und Walzer sowie importierte moderne Tänze, manchmal in einer amerikanischen Originalversion wie der Fox-trott »Out of Nowhere«, doch meistens im Gewand salopper deutscher Schlager wie »Wo sind deine Haare, August?«.⁷⁵ Alles wurde von demselben Orchester mit wechselnder Instrumentierung gespielt. Die meisten Violinisten zum Beispiel konnten mit dem Saxophon oder der Trompete umgehen, und Cellisten waren auch in der Lage, die Tuba zu spielen.⁷⁶ Streichinstrumente waren typisch für die traditionellen Café- und Salonorchester, und wenn die neuen Tanznummern »à la Jazz« gefordert wurden, überwogen weiterhin die Geigen, die dem Gesamtklang ein zuckersüßes Timbre verliehen.⁷⁷

Die großen deutschen Tanzorchesterleiter der zwanziger und frühen dreißiger Jahre waren sämtlich aus dieser älteren Tradition hervorgegangen, und bezeichnenderweise beherrschten die meisten von ihnen – etwa Etté, Weber und Béla – die Geige. Ettés Fürsprecher priesen sogar den Stil der Kennmelodie des Maestro, die von kräftigen, süßen Geigen gestützt wurde, da sie alle »fremden Schärfen« ausgelöscht habe und dadurch edel und einzigartig deutsch geworden sei.⁷⁸ Es entbehrt nicht der Ironie, daß der vorausblickende und geschäftstüchtige Etté als erster den »alleramerikanischsten« Jazz gefördert hatte, was durch seine Reisen in die Neue Welt und sein Engagement amerikanischer Musiker belegt wird. Alle deutschen Bandleader versuchten wie Etté, aus Prestige Gründen die besten Jazzmusiker zu rekrutieren, selbst wenn sie ihren persönlichen Geschmack hintanstellen mußten, wie etwa Weber, der den Jazz in Wirklichkeit haßte und sogar noch weniger davon verstand als Etté oder Béla. Doch in diesem Fall eröffnete das Diktat der Mode jüngeren Musikern wie Georg Haentzschel außerordentliche Mög-

lichkeiten. 1928 von Weber angestellt, war er vorsichtig genug, sein wirkliches Jamming, mit dem Kern der amerikanischen Jazzmusiker in der Band, erst dann zu beginnen, wenn sich der Leiter abends verabschiedet hatte! Natürlich wirkte er auch an Webers oberflächlichen Jazzaufnahmen für Electrola mit.⁷⁹

Die aufkommenden deutschen Jazzmusiker gaben sich alle Mühe, das richtige amerikanische Feingefühl zu bekommen, das so häufig durch ihre glänzende europäische Technik überlagert wurde. Die Improvisation fiel selbst jenen mit einem guten Gehör nicht leicht. Sie blieben lange Zeit Nachahmer, die Bix Beiderbecke oder Red Nichols imitierten – also hauptsächlich weiße Künstler, denn im Gegensatz zu vielen Fans blieben die Musiker seltsam blind gegenüber den kreativen Schwarzen im Zentrum des Jazz. Häufig übertrugen sie originale Soli von importierten Schallplatten in Noten und spielten dann vom Blatt. Bei anderen Anlässen paßten sie ihren Stil dem vermeintlichen Modus an und spielten dann frei weg – und zweifellos überaus gräßlich.⁸⁰ Es ist aufschlußreich, wenn man heutzutage den deutschen Pianisten, wahrscheinlich Spoliansky und Haentzschel, in Lud Gluskins und Dajos Bélas Bands von 1927/28 zuhört. In Gluskins »Crazy Rhythm« ebenso wie in Bélas »Deep Henderson« sind ihre kurzen Soli stockend, unsicher, was die Modulation angeht, und ihnen fehlt die feste Perkussion der gebürtigen amerikanischen Musiker.⁸¹

Aus geschäftlichen Gründen gaben viele deutsche Musiker nicht nur vor, Jazz spielen zu können, sondern sogar Amerikaner zu sein, und legten sich deshalb englische Namen zu. Ganze Bands schlossen sich dieser Masche an, wobei sie sich auf die Unfähigkeit der meisten deutschen Unterhaltungskritiker verlassen konnten, ihren Betrug zu durchschauen. Anfang 1925 nannte sich zum Beispiel ein deutscher Musiker, der die Freiheitsstatue wahrscheinlich nie zu Gesicht bekommen hatte, »Herr Mike Sottnek aus New York« und machte Reklame für seine »amerikanische Jazz-Tanzkapelle«. Aber alles, was an der Musik echt war und sich wirklich in Anlehnung an die amerikanische Jazzszene entwickelt hatte, wurde von aufgeklärten deutschen Musikern und Musikwissenschaftlern dankbar anerkannt.⁸²

Der wichtigste dieser Musikwissenschaftler war Alfred Baresel. Er

hatte in Leipzig Musik studiert und wurde 1920, mit siebenundzwanzig Jahren, Klavierlehrer am Konservatorium. Kurz darauf begann er, Musikkritiken für bedeutende Leipziger Tageszeitungen zu schreiben, und seine musikwissenschaftlichen Artikel wurden von progressiven Musikzeitschriften wie *Melos* gedruckt.⁸³ Baresel war der erste deutsche Musiklehrer und -kritiker, der den Jazz absolut ernst nahm. 1925 veröffentlichte er ein Jazzlehrbuch, das Musikern bei der Kunst der Improvisation und sogar bei der Komposition moderner Tanzmelodien helfen sollte. 1928 schlossen sich für das Klavier bestimmte Jazz-Etüden an, in denen er versuchte, die kennzeichnende Einstellung des Genres zu Rhythmus und Harmonie zu betonen. Ein Jahr später folgte eine auf den neuesten Stand gebrachte Version seines *Jazzbuches* von 1925, in dem der Jazz nun enthusiastisch als »die originellste Musizierart unserer Tage überhaupt« beschrieben wurde. Baresel machte besonders auf den einzigartigen Rhythmus der Neger aufmerksam und warnte vor einer übermäßigen Benutzung der Geige in jeder wahren Jazzstruktur.⁸⁴ Mit Artikeln in angesehenen Zeitschriften erwies er sich als ein engagierter Fürsprecher der neuen musikalischen Sprache, wobei er die Bedeutung von Orchestern wie dem Jack Hyltons geduldig erklärte.⁸⁵ Unter den Förderern der modernistischen Musik in der Republik stimmten Baresels gleichermaßen beredete Kollegen Eberhard Preußner, Hans Heinz Stuckenschmidt und andere mit ihm darin überein, daß Jazz eine dynamische neue Kunstform sei, die nicht einfach abgetan werden könne, sondern mit Respekt behandelt werden müsse.⁸⁶

Was die meisten dieser Kritiker am Jazz beeindruckte, war sein Potential zur Verjüngung klassischer, jedoch schal gewordener Musik in den Arbeiten postromantischer Epigonen wie Engelbert Humperdinck oder Wilhelm Kienzl. Ihnen schlossen sich modernistische Komponisten wie Paul Hindemith, Kurt Weill und Ernst Křenek an, die bewußt Jazzelemente in ihre Musik einbauten. Křeneks überaus erfolgreiche Oper *Jonny spielt auf* (1927) stellte sogar eine fast perfekte Symbiose der beiden musikalischen Stile dar.⁸⁷

Für die musikalische Moderne auf dem Höhepunkt der Republik war der Jazz ein Gottesgeschenk. Dies war zumindest die Meinung, die Humperdincks früherer Schüler Dr. Bernhard Sekles vertrat,

einer der Hauptmusikerzieher des Landes. Als Direktor des renommierten Frankfurter Hoch'schen Konservatoriums richtete er im Januar 1928 einen Jazzlehrgang ein, vor allem weil deutsche Musiker nicht genügend Rhythmus zu haben schienen.⁸⁸ Der Lehrgangsleiter war Dr. Matyas Seiber, ein dreiundzwanzigjähriger Schüler von Zoltán Kodály, der bald darauf ein modernes Übungsbuch für Schlagzeuger veröffentlichte. Seiber lehrte Theorie und Ensemblemusik und unterrichtete seine Studenten im Spiel konventioneller Jazzinstrumente. Einer dieser Studenten war 1932 der Jazzfan Dietrich Schulz aus Magdeburg.⁸⁹

Der idealistische Seiber war überzeugt, daß Jazz auf allen Ebenen der Jugenderziehung eine wichtige Funktion habe, da seine rhythmischen Eigenschaften für Kinder besonders attraktiv seien.⁹⁰ Und er war nicht als einziger dieser Meinung. Zu den vielen experimentierfreudigen Pädagogen der Weimarer Republik gehörte auch Ernst John aus Leipzig. 1927 engagierte er Heini Wenskats örtliche Tanzkapelle für eine Vorstellung vor neunhundert Jugendlichen, die, wie nicht überraschen dürfte, spontan auf den Beat reagierten. Fünf Jahre später nahm die Leipziger Karl-Marx-Grundschule den Jazz in ihren Lehrplan auf.⁹¹ Aufgeklärte, linksgerichtete Teile der Jugendbewegung waren ebenfalls vom Jazz durchdrungen, dessen erneuernde Kräfte man im Kampf gegen ein überholtes bürgerliches Wertesystem gerne anführte.⁹²

Neben dem unmittelbaren Nutzen für die Freizeit sahen viele kreative Geister der Weimarer Republik im Jazz das Wesen des Modernismus der damaligen Zeit, einen Einfluß in Richtung höherer Qualität und verstärkter Emanzipation – kurz, zur Demokratie für die Deutschen. Sie schrieben dem Jazz therapeutische Wirkungen gesellschaftlichen Ausmaßes zu, die zur neuen Objektivität eines Hindemith oder der Bauhaus-Künstler paßten. Es ist kein Zufall, daß das Dessauer Bauhaus nach 1925 eine eigene Studenten-Jazzband unterhielt.⁹³ Die technische Präzision des Jazz im Idealzustand war tatsächlich vergleichbar mit dem Funktionalismus von Bauhaus-Malern wie Paul Klee und ihren postexpressionistischen Freunden, von denen einige, etwa George Grosz, diese Musik verehrten.⁹⁴

Laut dem brillanten jungen Historiker Eckart Kehr war »der Jazz doch nun mal die Musik dieses Jahrzehnts«. Er machte diese Äuße-

rung am Ende der Weimarer Republik, bevor er in die Vereinigten Staaten abreiste, wo er, ein erbitterter Gegner der aufstrebenden Nationalsozialisten, im Frühjahr 1933 an einer Herzkrankheit starb.⁹⁵ Mit seinem Beiklang des Modernismus war der Jazz ebenso sehr ein Nutznießer der deutschen Nachkriegsleidenschaft für amerikanische Errungenschaften wie ihr Katalysator. Manche betrachteten ihn als die Verkörperung des amerikanischen Vitalismus. Eines der vielen Zeugnisse dafür war sein Zusammenwirken mit der unbekümmerten, optimistischen Tanzgruppenkultur der Kabarets und Revues von Berlin.⁹⁶ Sogar zutiefst pessimistische, an Spengler orientierte deutsche Schriftsteller wie Hermann Hesse konnten sich dieser Haltung nicht entziehen. In seinem berühmten Roman *Der Steppenwolf* hat der autobiographische Held Harry Haller, ein erklärter Europäer, zuerst Einwände »gegen Grammophone, Jazz und moderne Tanzmusiken« sowie gegen die Vorstellung, »daß jetzt in meiner Stube, neben Novalis und Jean Paul, in meiner Gedankenklause und Zuflucht amerikanische Tanzschlager erklingen und ich dazu tanzen sollte«. Aber dann fügt er sich trotzdem.⁹⁷

Doch sogar in der liberalen Atmosphäre der Weimarer Demokratie war die öffentliche und private Einstellung zu Schwarzen, mithin auch zu Afro-Amerikanern, höchst zwiespältig, was die wenigen schwarzen Jazzmusiker in Deutschland zu spüren bekamen. Der allgemeine Rassismus jener Tage ließ keine Duldung von Schwarzen zu, ungeachtet ihrer gesellschaftlichen Stellung oder ihrer Herkunft.

Zum Beispiel nahmen nationalistische Studentenverbindungen keine Mitglieder auf, die farbige oder mit farbigen Frauen verheiratet waren. Als Margret Boveri, später eine der herausragenden, kritischen Journalistinnen der dreißiger Jahre, ein Verhältnis mit einem schwarzen amerikanischen Gastwissenschaftler hatte, wurde sie von ihren Kollegen und Freunden gemieden. Exzentrischen Vertretern der Bühnen- oder Kunstwelt fiel es leichter, Liebschaften mit Farbigen zu haben, etwa dem jüdischen Autor Joseph Roth, der selbst ein alkoholkranker Außenseiter der Gesellschaft war.⁹⁸

Der deutsche Starkult um schwarze Persönlichkeiten wie Josephine Baker war in Wirklichkeit nur eine Verkehrung der Rassenvorurteile. Gute deutsche Bürger hielten es für ungefährlich, mit diesem

Symbol des Eros zu flirten, das die potentielle Unmoral zu verkörpern schien – schon der bloße Hauch der Versuchung war befriedigend genug. Bei aller Sinnlichkeit der gesamten leichteren Kultur Berlins war die Baker ebendeshalb populär, *weil* sie eine Außenseiterin war, die dem Publikum die prickelnde Illusion der Sünde bot, ohne die moralischen Maßstäbe jemals zu gefährden. Hinter der Fassade der Beliebtheit lauerte die grimmige Realität, daß sie als Angehörige einer fremden Rasse nicht akzeptiert wurde.⁹⁹ Die gleiche heuchlerische Toleranz lag der Hochachtung zugrunde, mit der normale Deutsche Sam Wooding und seinen schwarzen Musikern auf deren häufigen Tourneen begegneten. »Menschenmengen folgten uns ganze Straßen hindurch«, erinnert sich Woodings Trompeter Doc Cheatham. Diese schwarzen Amerikaner machten auf die Deutschen, ganz unabhängig von ihren Jazzkenntnissen, einen höchst exotischen Eindruck.¹⁰⁰

In Frankreich wurden schwarze Künstler wie Baker und Sidney Bechet stets uneingeschränkt akzeptiert, nicht zuletzt deshalb, weil die Franzosen die Farbigen aus ihren eigenen Kolonien traditionsgemäß als vollberechtigte Bürger ansahen. Dadurch wurde die Entwicklung der dortigen Jazzmusik bleibend durch ihre wahren Urheber – und sehr zu ihrem Vorteil – beeinflusst.¹⁰¹ In Deutschland, wie auch bis zu einem gewissen Grade in England, wurden die Schwarzen durch die Geringschätzung und Furcht, die man ihnen gegenüber hegte, an die Peripherie der Jazzszene verbannt. Unter den Mitgliedern von deutschen Tanz- oder Jazzbands, etwa in Borchards Band von 1928, gab es extrem wenige Schwarze.¹⁰²

Schwarze deutscher Nationalität, gewöhnlich Abkömmlinge aus den früheren afrikanischen Kolonien, wurden in Tanzorchestern wie Zirkussensationen eingesetzt – vorzugsweise als Lärmerzeuger am Schlagzeug. Man erwartete offensichtlich von ihnen, daß sie die Rolle der »schwarzen Boys« im amerikanischen Süden spielten, also die von einfältigen Eingeborenen, die den überlegenen Weißen untertänig dienten.¹⁰³ Dies wird trefflich durch eine Anzeige aus dem Jahre 1926 illustriert: Ein rheinisches Hotel benötigte zwei Neger, den einen als komischen Kellner und den anderen als komischen Schlagzeuger. Die beiden künftigen Mitarbeiter wurden gewarnt, »keine Phantasiegage« zu erwarten.¹⁰⁴

1932, als sich die nationalistischen Gefühle verhärteten, verbot das autokratische Kabinett Papen jegliches Engagement von farbigen Musikern.¹⁰⁵ Damals wurde Papens Regierung von allen konservativen Musikern und Musikkritikern unterstützt, die den Jazz als ein Produkt der »Nigger«-Kultur herabgesetzt hatten. Ein Kritiker sprach von »Negergejohl«, das er eher für albern als für humoristisch hielt. Der einzige Zweck der »Niggermusik« bestehe darin, Unflätigkeiten in die Gesellschaft einzuführen, schrieb ein anderer.¹⁰⁶ Diese gehässige Polemik erreichte einen anfänglichen Höhepunkt, als achtbare Persönlichkeiten des musikalischen Establishments wie Hans Pfitzner und Siegmund von Hausegger Sekles wegen der Einrichtung seines Frankfurter Jazzlehrgangs tadelten, wobei sie sich heftig über »Niggerblut« und die »Rhythmik bauchtanzender Neger« ausließen.¹⁰⁷

Der Musikkritiker Paul Schwers beschwor sarkastisch Bilder von lüstern zum Zweck der Zeugung tanzenden schwarzen Jungen und Mädchen herauf.¹⁰⁸ Dies war als eine Breitseite gegen das wichtigste Merkmal des angeblichen Primitivismus der Neger gedacht: ihre übertriebene Sexualität. Durch ein solches Bild sollte angedeutet werden, daß innerhalb der schwarzen Rasse instinktive, niedrigere Kräfte stets die Oberhand über die von den Weißen definierte Moral und Vernunft gewönnen. Da die Sinnlichkeit eine enge Beziehung zum Tanz hatte und fraglos – ebenso wie die typisch zotigen Texte – dem Jazz schwarzer Herkunft eigen war, galt diese Musik als moralisch und ästhetisch minderwertig, verglichen mit der deutschen Hochkultur.

Die Geringschätzung des Jazz in Deutschland läßt sich unmittelbar damit erklären, daß die Verlierer des Ersten Weltkriegs ihre kompromittierende Kolonialvergangenheit, besonders im Zusammenhang mit eingeborenen Völkern, nicht überwinden konnten. Hier lagen die Keime eines Rassismus, der schließlich von der Negrophobie über den Antisemitismus zu den Vernichtungslagern der Nazis führte.

Schon lange vor dem Weltkrieg hatten die deutschen Eroberer ihre einheimischen Untertanen mit herablassender Verachtung behandelt, wobei sie gleichzeitig behaupteten, unvergleichlich humaner als die Briten oder Franzosen mit der Kolonialbevölkerung umzu-

gehen.¹⁰⁹ Eine ganze Schar von deutschen Sozialdarwinisten und etliche Kolonialbeamte betonten nicht nur die angebliche Unfähigkeit der afrikanischen Schwarzen, ihren Sexualtrieb zu zügeln, sondern auch ihre Liederlichkeit, ihre fehlende Gefühlstiefe, ihren Phantasiemangel, ihre Faulheit, Brutalität und ihren Drang zur Lüge und zum Diebstahl.

Die Intelligenz europäischer Art gehe den Schwarzen völlig ab, sagte der Anthropologe Eugen Fischer, und sein Kollege Fritz Lenz unterstützte diese Behauptung: »Geniale Leistungen im europäischen Sinne hat nie ein Neger hervorgebracht.« In einer Rassenhierarchie wurden die Schwarzen der deutschen Kolonien weit unter den Weißen, in der Nähe der Primaten eingestuft, wobei Mulatten eine etwas vorteilhaftere Position beanspruchen durften. Logischerweise plazierte man die Deutschen nordischen Typs am Gipfel der Rassenpyramide.¹¹⁰

Bis 1918 waren solche Vorurteile der herrschenden deutschen Schicht durch die afrikanische Erfahrung in Fleisch und Blut übergegangen. Gewöhnliche Deutsche sahen Farbige erst wieder im Jahre 1919, als mehrere tausend Senegalesen, Sudanesen, Madagassen und nordafrikanische Araber in der französischen Besatzungsarmee am Rhein dienten. Die Senegalesen, also diejenigen mit der dunkelsten Haut, wurden bis Januar 1920 nach Syrien verlegt; nach dem Frühjahr 1925 blieben 2500 Nichtweiße neben regulären französischen Truppen auf deutschem Boden.

Die deutsche öffentliche Meinung, durch die zunehmende Propaganda der radikalen Rechten angestachelt, machte die schwarzen Besatzungsstreitkräfte nun um so nachdrücklicher für alle denkbaren sozialen Übel verantwortlich, insbesondere für sexuelle Übergriffe auf unschuldige Mädchen und Frauen. Eine Freudsche Interpretation würde hier auf die Furcht des deutschen Mannes um seine eigene Potenz hinweisen. Eine Furcht, die in Kolonialzeiten, als die Schwarzen nahezu wie Sklaven behandelt wurden, bereits sehr ausgeprägt war, aber sie verstärkte sich noch drastisch in einer Situation, in der Schwarze auf deutschem Boden eine Machtposition einnahmen. Die Verzerrungen wurden so alltäglich und waren so tief verwurzelt, daß sogar Fritz Giese, ein einflußreicher, enthusiastischer Fürsprecher der amerikanischen Revuekultur und Bewunde-

rer der schwarzen Jazzrhythmik, wie viele andere die Franzosen verurteilte, weil sie den Deutschen eine »Provozierung ihres natürlichen menschlichen Rassegefühls« zugemutet hätten.¹¹¹

Die deutsche Meinung über die amerikanischen Schwarzen, durch pseudowissenschaftliche Forschungen gestützt, war kaum schmeichelhafter. Eugeniker wie Fischer und Lenz übernahmen nur zu gern die Ergebnisse amerikanischer Kollegen, die angeblich die Minderwertigkeit amerikanischer Schwarzer bewiesen, und bereicherten solche Erkenntnisse durch eigene Weisheit. Vornehmlich Lenz wiederholte das Stereotyp von der »berüchtigten geschlechtlichen Unbeherrschtheit« der Schwarzen und erkannte gleichzeitig ihre Begabung für Jazzmusik an. Dadurch, daß er sexuelle Unerstättlichkeit und den Hang zum Jazz nebeneinanderstellte, wurde diese Musik einmal mehr als das bloße Erzeugnis niedriger Instinkte charakterisiert.¹¹²

Zugleich stellte man eine Verbindung zwischen rassisch minderwertigen Schwarzen und Juden her. Juden waren im Jazz nicht nur als Musiker und Komponisten, sondern auch als Manager und Agenten anerkannt. In Deutschland verschmolz der Negerhaß nach dem Ersten Weltkrieg mühelos mit dem bereits bestehenden Antisemitismus und verstärkte diesen sogar, denn den Juden wurden oft rassische Verwandtschaft mit den Schwarzen und ähnlich verwerfliche Eigenschaften nachgesagt. Von sexueller Eifersucht motiviert, verteilten deutsche Männer 1919 Flugblätter, auf denen sie ihre Frauen vor »Juden, Negern, Russen, Mongolen« warnten. Und die Juden mußten einen Teil der Schuld tragen, die man den Franzosen wegen ihres »Neger-Juden-Krieges« gegen die Deutschen gab.¹¹³

Daß Juden besonders talentierte Jazzkünstler sind, ist ein Gemeinplatz, der sich ebenso sehr von ihrer sozioethnischen wie von ihrer vielfältigen religiösen Tradition herleiten läßt. Das wird häufig sogar von jüdischen Forschern unterstrichen. Unstreitig traten Juden in der Weimarer Republik als Vorkämpfer neuer Kunstformen wie Jazz, Kabarett und Film hervor, und sie gehörten sowohl als Schöpfer wie als Impresarios zur Vorhut des Modernismus.¹¹⁴ Die meisten Leiter von Jazz-Tanzorchestern waren Juden, häufig aus Osteuropa, zum Beispiel Béla, Weber, Efim Schachmeister, Paul Godwin und Ben Berlin. Das gleiche galt weitgehend für die führende

Jazzcombo der damaligen Zeit, die Weintraub Syncopators, und für die Comedian Harmonists, jene vom Jazz inspirierte Gesangsgruppe. Mischa Spoliansky und Friedrich Hollaender, der sein Talent zwischen Jazz, Revue und Kabarett aufteilte, waren Juden, ebenso wie Paul Hirson. Dieser, ein früherer Kellner und Jazzfan, agierte in den späten Jahren der Republik als gelegentlicher, doch sehr tüchtiger Arbeitsvermittler für Dutzende von Berliner Ensemblemusikern.¹¹⁵

Zu den jüngeren jüdischen Musikern, die ein Gefühl für das Wesen des Jazz zu haben schienen und mit relativer Leichtigkeit heiße Chorusse spielen konnten, gehörten die Trompeter Adolf (»Adi«) Rosner (hin und wieder bei den Syncopators) und Rolf Goldstein (1931/32 bei Borchard). Juden waren auch der Pianist Martin Roman, gleichfalls ein ehemaliger Syncopator und 1929 der Begleiter von Sidney Bechet, sowie der Saxophonist Freddie Schweitzer, dessen großartige Leistungen Jack Hylton bewogen, ihn über den Kanal nach Großbritannien zu holen.¹¹⁶ Ein erheblicher Teil der Jazzschallplattensammler im Berliner Fanclub waren Juden, und Tabaris, eine der beliebtesten Düsseldorfer Tanzbars, wurde sogar von den Juden selbst scherzhaft als »Tanz-Bar Israels« bezeichnet.¹¹⁷

Der heftige Angriff auf Bernhard Sekles und Matyas Seiber, weil sie das Frankfurter Konversatorium durch einen Jazzlehrplan verunreinigt hätten, war also teilweise vom Antisemitismus motiviert, denn beide Musiker waren Juden. Überwiegend beruhte der Konflikt jedoch auf der spießbürgerlichen Haltung, die das Establishment der klassischen Musik an den Tag legte. Während man Sekles für einen blinden Idealisten hielt, der seine Energie einem anrühenden Zeitvertreib widmete, betrachtete man seinen Mitarbeiter Seiber, einen klassischen Cellisten mit Jazz Erfahrung in den Vereinigten Staaten, als einen gewissenlosen Opportunisten und Karriereisten. An der Spitze der gegen Frankfurt gerichteten Kampagne standen führende Komponisten und Dirigenten wie Pfitzner, Hausegger und der Kölner Professor Hermann Abendroth.¹¹⁸

Die gesamten zwanziger Jahre hindurch bekriegte Pfitzner den Jazz im Namen all seiner Kollegen von der »Hochkultur«, indem er wiederholt Schmähungen veröffentlichte. Dieser betagte Mann, der in

beruflicher Hinsicht eindeutig von den Modernisten ausgestochen wurde, bekämpfte den Jazz, weil er »der musikalische Ausdruck des Amerikanismus« sei. Für Pfitzner war die Musik eine Form der Obszönität.¹¹⁹

Richard Strauss und der Dirigent Karl Muck, obwohl zivilisierter in ihrem Betragen, teilten solche Gefühle mehr oder weniger.¹²⁰ Strauss' Freund Siegfried Wagner – Richard Wagners Sohn, der nicht nur selbst Komponist war, sondern mit Hilfe der Bayreuther Festspiele auch einen großen Teil des musikalischen Lebens in Deutschland kontrollierte – verunglimpfte den Jazz als Manifestation der »Neger-Rhythmen« und beklagte dessen Einfluß auf die modernen Komponisten.¹²¹

Letzteres machte traditionellen Musikkritikern besonders stark zu schaffen. Für sie war es eine Lästerung, daß die Hauptperson von Křenek's Oper *Jonny spielt auf*, ein amerikanischer Schwarzer, der eine Jazzgeige spielt, das Ende einer verworrenen Handlung als Sieger erlebt. Schlimmer noch, die westliche klassische Musik wird in der Oper verspottet, und weiße Heldinnen verfallen dem Reiz des schwarzen Musikers. Der junge amerikanische Komponist George Antheil, ein ständiger Besucher Berlins, wurde kritisiert, weil er »Negerjazz, mechanische Klaviere, usw.« in seine Kammermusik aufgenommen hatte.¹²²

Konservative Kritiker hatten genausoviel Mühe mit den harmonischen Freizügigkeiten, die sich der Jazz herausnahm, wie mit den neuen Klängen der klassischen Modernisten. Die mikrotonalen »Blue-Sound«-Nuancierungen eines Jazzsaxophons irritierten sie ebensosehr wie die von Alois Hába's Spezialklavier erzeugten Vierteltöne.¹²³ Das Urteil des hochgeachteten Musikhistorikers Alfred Einstein, der den Jazz als die »Erfindung eines Niggers in Chicago« und »den scheußlichsten Verrat an aller abendländischen Zivilisationsmusik« verwarf, faßte in seiner Schärfe die zahlreichen unterschiedlichen Einwände zusammen und war wegen seines Respekt einflößenden Tons um so schädlicher.¹²⁴

Auf dem viel weiteren Feld, auf dem die konservative Opposition der Republik die meisten Formen des Modernismus und der Demokratie angriff, wurde der Jazz zu einem starken Symbol des kulturellen Verfalls. Gewiß deckten sich solche Gefühle mit Empfindun-

gen des Abscheus, die auch scheinheilige Traditionalisten in den Vereinigten Staaten zum Ausdruck brachten. Aber es gibt keinen Zweifel daran, daß die militärische Niederlage und die daraus resultierende Verletzung der nationalen Ehre die Parteinahme für den Jazz in Deutschland zu einem noch größeren Sakrileg werden ließen.¹²⁵ Dort schrieben ihm konservative Theologen von Günther Dehns Kaliber die gleichen dekadenten Eigenschaften zu, wie es patriotische Vereinigungen ehemaliger Frontkämpfer – etwa der Jungstahlhelm – taten. Ihre vernichtenden Urteile wurden eifrig von reaktionären Kritikern aus Alfred Hugenbergs Presseimpe-
rium, hauptsächlich von Friedrich Hussong, unterstützt.¹²⁶

Erzieher und Sprecher der Jugendbewegung neigten ebenso wie die Theologen dazu, die Gefahr der sexuellen Verderbnis hervorzuheben, die dieser Musik und ihrer Nachtclubatmosphäre eigen sei. Eine Gefahr, die konservative Ärzte mit dem gesamten Phänomen eines selbstzerstörerischen Lebens in Zusammenhang brachten.¹²⁷ Auch die reaktionären Studentenverbindungen wiesen den Jazz zurück.¹²⁸

Viele dieser Kritiker waren bereits heimliche oder offene Anhänger der nationalsozialistischen Bewegung, die jede Erscheinungsform des Modernismus vehement ablehnte. Faschistisch gesonnene Frontkämpfer des Ersten Weltkrieges und Mitglieder der antisemitischen Freikorps, etwa der Aristokrat Ernst von Salomon und der Medizinstudent Kurt Blome, taten sich mit anderen Angehörigen der radikalen Rechten zusammen, um Juden und Schwarze zu brandmarken. Deren »Niggermusik« wurde für eine List gehalten, die dazu diene, nordische Frauen in die Falle gemeiner Sexualität zu locken.¹²⁹ Die völkischen Autoren Gerhard Schumann und Edwin Erich Dwinger schrieben Bühnenstücke und Romane, in denen junge weiße Mädchen dem Reiz des erotischen Saxophons erlagen und teutonische blonde Helden von den unsittlichen Jazzliedern billiger Prostituiert verführt wurden.¹³⁰ Ein eugenisch beflügelter Rassist, der exzentrische Jugendführer Muck Lamberty, versammelte Jungen und Mädchen im Rahmen eines »Auslesefeldzugs«. Wie Charles Manson vier Jahrzehnte später in Kalifornien, hatte er sexuelle Beziehungen zu den Mädchen und schwängerte mehrere von ihnen – das alles im Namen der rassistischen Erneuerung und

Adolf Hitlers und als Protest gegen die Juden, die Schwarzen und den Jazz.¹³¹

Auch in Musikkreisen fehlte es nicht an solchen Nazidemagogen. Damals sahen sich mehrere neoklassische Komponisten – die Epigonen von Beethoven, Brahms und Wagner – in die Defensive gedrängt; nicht einmal Traditionalisten vom Schlage Pfitzners konnten sich gegen präserielle Musik, Atonalität und die Neue Objektivität der Modernen behaupten. Deshalb geriet mancher drittklassige Musiker in Versuchung, die vorherrschende Jazzkultur dafür verantwortlich zu machen. Joseph Snaga zum Beispiel, der harmlose Operetten mit Titeln wie *Das Bildnis der Favoritin* komponierte, war stolz darauf, daß er für seine Premieren nur »arische« Künstler einsetzte. Auf diese Weise wollte er gegen »jüdische Musik« und »Negermusik« protestieren.¹³² Der Musikkritiker Dr. Alfred Heuss geißelte die Atonalität und die »Orgien im Neger-Jazz« bereits 1920; ein Jahr später wurde er Herausgeber der völkischen *Zeitschrift für Musik* in Leipzig, die dem Führer zujubelte und gegen den Jazz sowie den ihm zugrunde liegenden Modernismus wetterte.¹³³ Hugo Rasch, ein anderer Musikkritiker und Hitlerjünger, begann eine der heftigsten je geführten Attacken auf den Jazz und auf Bernhard Sekles' vermeintliche antideutsche Verschwörung.¹³⁴

Allmählich verbreitete sich dieser Haß auf den Jazz und seine Subkultur in der gesamten Naziartei, die Hitler mit seinen Gefährten unter großen Mühen aufbaute, nachdem er Ende 1924 aus dem Landsberger Gefängnis entlassen worden war. Der Haß griff auch auf die Hitlerjugend über, die darauf aus war, Konflikte in der bürgerlichen deutschen Jugendbewegung zu schüren.¹³⁵ Die wackeren Braunhemden lehnten den Jazz genauso ab wie die nationalsozialistischen Lehrer und Frauenbündlerinnen.¹³⁶ Und der Nationalsozialistische Ärztenbund verwies mit Nachdruck auf die Folgen einer zunehmenden Geburtenziffer unter den Schwarzen in Südafrika.¹³⁷

Adolf Hitler selbst hat offenbar keine eigenen Erklärungen über den Jazz in der Weimarer Republik abgegeben. Es steht jedoch fest, daß er als Anhänger Richard Wagners jeglichen Modernismus in den Künsten, also auch in der Musik, ablehnte; im Parteiprogramm

vom Februar 1920 drohte er Regierungsmaßnahmen gegen »entartete« Tendenzen in Kunst und Literatur an. Andererseits legte er keine konkreten Pläne für die Erneuerung einer im engeren Sinne germanischen Kultur vor. Der Jazz als ein angeblich entartetes Produkt von Negern und Juden war ihm mit Sicherheit verhaßt, doch vermutlich keiner Diskussion wert. Immerhin sprach er in seinen frühen Reden wiederholt von der »schwarzen Schmach« am Rhein. Solche Äußerungen waren natürlich bei allen rechten Politikern der damaligen Zeit gang und gäbe. Wie zu erwarten, enthielten seine Äußerungen über die Senegalesen jede Menge Hinweise auf die sexuelle und eugenische Gefahr für unschuldige deutsche Frauen. Laut Hitler waren es zudem die Juden, die den Negern diese Frauen »anboten«, nachdem sie alles in ihrer Macht Stehende getan hätten, die Frauen in den Tanzsälen sexuell zu verderben. Aus alledem läßt sich schließen, daß Hitlers Meinung über den Jazz und seine ausgeprägten Ansichten über eine Rassenhierarchie in einem Zusammenhang standen, wobei der Jazz die unterste Stufe einnahm.¹³⁸

Der Führer hatte zwei Berater an seiner Seite, die für die Gestaltung der neuen Kulturpolitik eine entscheidende Rolle spielen sollten: Joseph Goebbels und Alfred Rosenberg. Goebbels hatte in Heidelberg in deutscher Literatur promoviert. Hitler ernannte ihn im November 1926 zu seinem Gauleiter in Berlin; er war ein aufmerksamer Beobachter der Künste, ein Journalist mit einer Befähigung zu glänzender Prosa und ein Amateurpianist von mäßigem Talent.

Wie Goebbels' Tagebuch aus den letzten Jahren der Republik belegt, nahm er sich die Zeit, Klavier – hauptsächlich populäre klassische Stücke – zu spielen, und er genoß das vielfältige Konzertleben der Hauptstadt. Was die leichte Unterhaltung anging, so bevorzugte er Operetten (wie Hitler) und gelegentlich eine große Revue in der Scala.¹³⁹ Seine Auslassungen über das pulsierende Berliner Nachtleben machen deutlich, daß er sich von diesem »Sündenbabel« eher abgestoßen als angezogen fühlte. Allerdings konnte er sich – Schürzenjäger, der er war – dessen sinnlicher Lockung nicht ganz entziehen.¹⁴⁰

Im Laufe der Zeit erlebt Goebbels einige der im weiteren Sinne symbolträchtigen Manifestationen der Jazzkultur und kann die Vorurteile eines kleinstädtischen, kleinbürgerlichen Rassisten,

eines Menschen, der Juden und Schwarze haßt, nicht verleugnen: Eine schwarze Revue, wahrscheinlich mit Josephine Baker, ekelt ihn an, ebenso wie die Lieder der Revellers im Berliner Rundfunk. »Negertum, die Kunst des Untermenschen« – so lautet Goebbels' mißbilligendes Urteil. Seine Einschätzung des Films *The Singing Fool*, in dem der jüdische Schauspieler Al Jolson einen schwarzen Sänger darstellt, ist so überaus gehässig wie die des Kadeco, wo er nur Juden vor sich sieht. Auch *Der blaue Engel*, mit Hollaenders Partitur und einem Kurzauftritt der Weintraub Syncopators, löst seinen Zorn aus; für ihn ist dies von der stinkenden Stadt ausgespiener »Unrat«. ¹⁴¹

Dr. Goebbels wußte, ebenso wie Hitler, daß er nach einem Regierungswechsel als Minister die Verantwortung für die kulturelle Erneuerung Deutschlands übernehmen würde. In Gesprächen mit dem Führer im Januar und erneut im August 1932, als sich die Machtübernahme der Nazis abzeichnete, wurden Goebbels die Zuständigkeit für Film, Rundfunk, Kunst und Kultur insgesamt sowie ein neues, revolutionäres Propagandaministerium zugesagt. Doch bevor es dazu kam, mußte Goebbels seinen Rivalen Alfred Rosenberg ausschalten. Der Baltendeutsche Rosenberg war Chefredakteur des *Völkischen Beobachters*, der nationalen Tageszeitung der Nazis. ¹⁴²

Der in München wohnende Rosenberg hatte sich viel enger mit dem Jazz vertraut gemacht, als Goebbels oder Hitler es sich je zumuten wollten. Für diesen Pseudogelehrten verkörperte jene »kretinhafte« amerikanische Kunstform die gesamte Bosheit einer Verschwörung von Juden und Negern, durch die die deutsche Kultur untergraben werden sollte. ¹⁴³ Um dieser Verschwörung zu begegnen und um gleichzeitig konservative, gebildete Angehörige der deutschen Oberschicht für die Nazipartei zu gewinnen, gründete Rosenberg Anfang 1929 den Kampfbund für deutsche Kultur. Er widmete ihn der Verteidigung deutscher Werte, indem er die Beziehungen zwischen »Rasse, Kunst und Wissenschaft« unterstrich. Die Mission des Bundes bestand darin, den weiteren »Verfall unserer kulturellen Grundlagen« zu bekämpfen. Davon waren die bildenden Künste ebenso wie das Theater, der Film, der Rundfunk und natürlich die Musik betroffen. Bezeichnenderweise gehörten Dr. Alfred Heuss von der rassistischen Leipziger *Zeitschrift für Musik* und Richard

Wagners Schwiegertochter Winifred zu den frühesten Mitgliedern des Kampfbundes.¹⁴⁴

Während sich der Kampfbund im Reich und besonders in der Hauptstadt ausbreitete, mußte Goebbels den Eindruck haben, kaltgestellt worden zu sein. Nachdem er 1932 eines der Berliner Treffen des Kampfbundes besucht hatte, sagte er voller Bosheit über die bunte Mischung der dortigen Angebote: »Das also nennt sich ›deutsche Kultur‹! Schlechte Sänger und gute Zauberer.«¹⁴⁵ Gleichwohl hatte der Gauleiter einen Verbindungsmann in der Organisation, einen frühen Nazikämpfer namens Hans Hinkel, der für Goebbels' Berliner Zeitung *Der Angriff* arbeitete. Wie sich später zeigte, war Hinkel der administrative Drahtzieher, der den eindrucksvollen Erfolg des Kampfbundes bis 1933 bewirkte. Seine Beziehung zu Rosenberg kühlte sich in demselben Maße ab, wie er Goebbels' Vertrauen gewann.¹⁴⁶

Unter Hinkels Leitung als Generalsekretär begann der Kampfbund eine heimtückische Kampagne gegen alles Jüdische. Er forderte eine verstärkte schöpferische Tätigkeit durch wahrhaft nordische Künstler, die den altersschwachen Modernismus meiden sollten. Fortan lud man stattliche Matronen und ehrwürdige Herren zu allen Regionaltreffen des Kampfbundes ein, wo sie Schubert-Lieder oder Beethoven-Quartette vortrugen. Im Gegensatz dazu und ganz im Einklang mit den Bräuchen der Nazis behandelte man Schwarze mit ihrer Musik als eine rassische Verirrung und beklagte ihr sexuelles Verhalten. Die Weimarer Kultur stellte sich den Nazis wie folgt dar: »Neger, Bauchtänzer, Bordellsänger als geistige Führer.« Das völkische Diktat verlangte die Auslöschung dieses Übels: Der Jazz mußte vernichtet werden.¹⁴⁷

Dieses Vorgehen des Kampfbundes wurde indirekt gefördert, als die Nationalsozialisten im Januar 1930 die Thüringer Staatsregierung übernahmen. Im April wurde eine Verfügung gegen die »Negerkultur« erlassen, die »Jazzband- und Schlagzeug-Musik, Neger-tänze, Negergesänge, Negerstücke« verbot. Damit rückte man den Jazz in die Nähe der modernen Gemälde von Paul Klee und Wassily Kandinsky, die ebenfalls der öffentlichen Aufmerksamkeit entzogen waren. Das Verbot blieb wirksam, bis die Naziregierung ein Jahr später abgewählt wurde.¹⁴⁸

Anfang der dreißiger Jahre geriet der Jazz in Deutschland in eine zwiespältige Position. Da er ursprünglich keine deutsche Kunstform war, fiel in der deutschen Nachkriegsgesellschaft derselbe Schatten des Mißtrauens auf ihn wie auf andere amerikanische Importe. Die wurden, so etwa die rationellen Verfahren der Fabrikproduktion oder die Demokratie selbst, allgemein als Auswüchse des Modernismus betrachtet. Die demokratische Art und Weise, in der Jazzmusiker gewöhnlich improvisierten – nämlich als im wesentlichen gleichberechtigte Mitglieder der Gruppe –, verstärkte diesen negativen Eindruck. Einerseits verärgerte die Mitwirkung von Amerikanern in der Jazz- und Tanzmusikszene deutsche Nationalisten; andererseits bemerkten sogar gutwillige Republikaner schmerzlich ihre Unfähigkeit, diese Musik zu machen oder zu verstehen. Die Rückendeckung durch die Fans war noch dürftig, und die Verteidigungsversuche aus aufgeklärten Kreisen des Establishments waren, wie der Fall von Professor Sekles zeigt, ebenso naiv in ihrer Planung wie unbeholfen in ihrer Ausführung. Die Ernsthaftigkeit, mit der das Frankfurter Konservatorium seinen Jazzlehrgang durchzog, war eher charakteristisch für die strenge deutsche Mentalität als für amerikanische Unbeschwertheit. Und da der Jazz so leicht mit den ungern geduldeten Minderheiten oder Parias der deutschen Gesellschaft, mit der Halbwelt, den Verderbten, den Schwarzen und Juden identifiziert werden konnte, mußte er den sozialen und rassischen Heuchlern stets suspekt erscheinen – selbst wenn sie sich insgeheim an der eigenartigen Ästhetik dieser Musik delectierten. Dieses Schicksal teilte der Jazz weitgehend mit anderen Bereichen der modernistischen Nachkriegskunst: mit der postexpressionistischen Malerei, dem Bauhaus und der atonalen Musik.

Die Wirtschaftskrise, die Ende der zwanziger Jahre begann, verstärkte diese Schwierigkeiten und schuf neue. Für die Tanz- und Jazzmusik hatte sich die eigentliche Krise schon mehrere Jahre vor dem Herbst 1929 auf verschiedenen Ebenen abgezeichnet. In ihrem notorischen Zustand professioneller Desorganisation waren Musiker selbst nach der Stabilisierung der Währung Anfang 1924 häufig wirtschaftlichen Unbilden zum Opfer gefallen. Da das Geschäft der leichten Unterhaltung äußerst anfällig war, gerieten Ensemblesmusi-

ker immer als erste in Bedrängnis, denn die Zuschauer, Agenten und Gastronomen bezahlten sie stets als letzte, wenn überhaupt. Meisterhafte Tanzorchestermusiker, die auch brauchbare Jazzkünstler waren, bildeten keine Ausnahme von dieser Regel. Die neue Rentenmark sorgte langsam für Steuererleichterungen, und immer mehr Deutsche finanzierten mit ihr auch wieder ihr Amusement, aber Restaurant- und Clubeigentümer wurden weiterhin durch strenge örtliche und regionale Unterhaltungssteuern belastet, die ihren Profit beschnitten. Auch die für ein Uhr in den meisten Großstädten, darunter Berlin, verhängte Sperrstunde wirkte sich negativ auf die Gewinne aus, denn sie hielt die Gäste davon ab, sich bis in die späte Nacht hinein zu amüsieren. Deshalb zahlte man Musikern unzulässig niedrige Gagen, und ihre klägliche Selbstorganisation hatte zur Folge, daß unfähige, doch schamlos auf Konkurrenz eingestellte Außenseiter durch kein professionelles Prüfungssystem ausgeschaltet wurden. Während das Heer von Unterhaltungskünstlern wuchs, waren mögliche Arbeitgeber in einer relativ starken Position, denn da es keinen offiziellen Tarif gab, engagierten sie nur die billigsten Kräfte. Verglichen mit den Vorkriegsbedingungen war das reale Musikereinkommen im Durchschnitt erheblich gesunken, und sogar 1925–27, in den Jahren des Wohlstandes für die meisten anderen Verdienner, gab es bei ihnen Arbeitslosigkeit. Zeiten mit einer außergewöhnlich schlechten Hochsaison, etwa während der unfreundlichen Sommer von 1925 und 1926, trugen dazu bei, die sonst in Kur- und Badeorten stets vorhandenen Arbeitsmöglichkeiten zu vernichten.¹⁴⁹ Seit Mitte 1926 wurden die Belastungen durch Steuern und Sperrstunden allmählich aufgehoben, und immer mehr Deutsche besuchten Live-Shows – zugunsten der Einkommen der Unternehmer als auch der Musiker. Der Höhepunkt dieser Entwicklung war in der Karnevalszeit von 1929, als eine »bacchantisch gesteigerte Tanzlust, die Freude am wirbelnden Rhythmus in der Musik« zu verzeichnen war.¹⁵⁰ Allerdings wurden Luxussteuern und Sperrstunden nie völlig aufgehoben. Dies könnte ein wichtiger Grund für die Schwere der Depression gewesen sein, die die meisten Musiker nach März 1930 unter den restriktiven Regierungen Brüning, Papen und Schleicher lahmlegte.¹⁵¹

Ein anderer Umstand, der den Musikern früher als jeder anderen Berufsgruppe in Deutschland zu schaffen machte, war das Aufkommen des Tonfilms in der ersten Hälfte 1929, das heißt vor dem Börsenkollaps vom Oktober in New York. Der Tonfilm sorgte dafür, daß nun zahllose Instrumentalisten auf der Straße saßen, denn in den luxuriösen großstädtischen Kinos hatten bis zu achtzehn Musiker und in den kleineren Kinos zumindest ein Pianist oder sogar ein Quartett im Orchestergraben gespielt. Angehende Jazzmusiker wie Georg Haentzschel und Ernst Höllerhagen hatten als Studenten in Filmtheatern gearbeitet. Viele andere, die dem Jazz zuneigten, aber nicht talentiert genug waren, um ein Engagement in einem berühmten Tanzorchester oder in einem Berliner Aufnahmestudio zu finden, spielten bis weit nach 1920 in Kinos.¹⁵²

Die frühesten der deutschen »Tonfilme« waren, wie ihre amerikanischen Pendanten, Stummfilme mit Text- und Musikunterlegung. In dem ersten, der seine Premiere im Januar 1929 in Berlin feierte, verwendete man die Stimme des berühmten Tenors Richard Tauber. Die meisten der elf 1929 in Deutschland produzierten »Tonfilme« folgten diesem Muster. Doch im Dezember wurde der erste echte deutsche Tonfilm, *Melodie des Herzens* mit der Musik von Paul Abraham, unter dem überschwenglichen Jubel der Kritiker und zur Bestürzung der meisten Ensemblesmusiker gezeigt.¹⁵³

Im Frühjahr 1929 ersetzten manche Kinoeigentümer ihre Orchester zunächst durch Grammophone und dann durch eine Filmtonausrüstung, und die ersten Musiker wurden fristlos entlassen. Danach verschlechterte sich die Lage zusehends. Zum Beispiel beschäftigten die großen Berliner Ufa-Theater, für die 1928 zweihundert Orchestermusiker gearbeitet hatten, zwei Jahre später nur noch fünfzig für die wenigen übriggebliebenen Stummfilme. Im Herbst 1930 war die Rede von achttausend Musikern in ganz Deutschland, die infolge der Filmrevolution ihre Anstellung verloren hätten. Anfang 1933 hatte sich die Zahl dieser »Kinoopfer« nahezu verdoppelt.¹⁵⁴

Seit Ende 1929 blieben die meisten Deutschen wegen der sinkenden Löhne und der zunehmenden Arbeitsplatzverluste ohnehin lieber zu Hause, als sich in Tanzsälen oder Bierstuben zu vergnügen. Das führte zur Entlassung weiterer Instrumentalisten, die zu der Schar der bereits untätigen Kino-Entertainer hinzukamen. Die Musiker-

gagen stürzten ins Bodenlose. Nicht selten spielte ein Musiker einen Abend lang in einer bunt zusammengewürfelten Band, nur um nicht stempeln gehen zu müssen, obgleich die Gage nach den Abzügen höchstens zur Deckung seiner Kosten reichte.¹⁵⁵ Im Februar 1930 waren »Klamottenbälle«, zu denen man seinen Verzehr selbst mitbrachte, in Berlin zum letzten Schrei geworden. Dadurch büßten Hotel- und Clubeigentümer mögliche Einkünfte aus dem Verkauf von Speisen und Getränken ein. Große Tanzetablissemments wie das Palais de Danse in Berlin mußten ihre Tore schließen; Cafés, Clubs und Hotelfoyers wurden nun mit Rundfunk- oder Schallplattenmusik berieselt. Auch Regierungserlasse führten zum Rückgang öffentlicher Tanzvergnügen. Viele Musiker kehrten nun, im Rahmen des Möglichen, zu anderen Beschäftigungen zurück, zum Beispiel der junge Berliner Schlagzeuger Max Rumpf, der im bürgerlichen Leben Optiker war.¹⁵⁶ Der Schallplattenverkauf nahm ebenfalls stark ab, da sämtliche Arten von Aufnahmen unerschwinglich wurden, und die Berliner Studioszene ließ Zeichen der Konjunkturschwäche erkennen.¹⁵⁷ Unter diesen Verhältnissen konnten sich nur die allerbesten Musiker und solche mit langjährigen Kontakten ihren Lebensunterhalt verdienen. Zu ihnen gehörten Georg Haentzschel und sein Freund Franz Grothe, der Pianist Fritz Schulze aus Magdeburg sowie der Berliner Trompeter Rolf Goldstein.¹⁵⁸

Diese Härten trafen die vielen ausländischen Instrumentalisten in der deutschen Tanz- und Jazzszene besonders schwer. Der politische Einfluß der Nationalsozialisten wuchs ständig, vornehmlich nach der Reichstagswahl vom September 1930, und ein hypernationalistischer Geist der Intoleranz führte nicht nur zu einer stärkeren Diskriminierung der Juden im Lande, sondern auch dazu, daß man Nichtdeutsche für die Arbeitsplatzverluste der Deutschen verantwortlich machte.

Ausländische Musiker waren nach der für sie lukrativen Währungsstabilisierung von 1924 praktisch ohne Kontrolle nach Deutschland eingereist. Die meisten waren Ungarn, häufig Juden, die den Hang der Deutschen zur Zigeunermusik zu nutzen verstanden. Einige Spanier und Südamerikaner profitierten von der zunehmenden Tangomanie; Amerikaner und Briten schlugen Kapital aus dem

Verlangen des Publikums nach Jazz – oder dem, was dafür gehalten wurde. Die Zahl dieser Ausländer konnte nicht eingeschränkt werden, denn der Versailler Vertrag hatte den deutschen Regierungen eine Politik der offenen Tür verordnet. Es gab zwar viele Klagen von seiten deutscher Musiker, aber jeder Gutinformierte wußte, daß die Republik schwerlich gegen die ausländischen Gäste vorgehen konnte. Denn das hätten in den Nachbarländern viele tausend angesehene deutsche Ensemblespieler, die traditionsgemäß dort arbeiteten, zu spüren bekommen. Was speziell den Jazz betraf, so wußte jeder Gutinformierte auch, daß deutsche Instrumentalisten einiges von den Angelsachsen lernen konnten – ganz zu schweigen davon, daß die Anziehungskraft und der finanzielle Erfolg einer deutschen Band durch die Mitwirkung von ein paar Amerikanern erhöht wurden.¹⁵⁹

Aber die Stimmung sogar der Vernünftigen wurde nach dem Herbst 1929, als weitere deutsche Musiker der Entlassung entgegensahen, immer unversöhnlicher. Etliche Militante forderten, daß Deutschland Gesetze gegen die ausländischen Konkurrenten erließ oder daß man früher ausgestellte Arbeitsgenehmigungen annullierte. Manche verwiesen auf den verstärkten Chauvinismus in den Nachbarländern, der deutsche Musiker um ihren Arbeitsplatz bringe. Genau das hatte Haentzschel 1930 als Mitglied von Lud Gluskins Band in Paris erlebt: Während man die Amerikaner feierte, wurde der Berliner ausgewiesen. Und zur selben Zeit, da einige Beobachter fälschlich behaupteten, daß die Qualität des deutschen Jazz unermesslich gestiegen sei, wurde Jack Hyltons überall bewunderte Big Band im *Artist*, einer Fachzeitschrift für deutsche Musiker, geschmäht.¹⁶⁰

Wichtige britische und amerikanische Jazzmusiker begannen um 1931, das Land zu verlassen, weil sie fremdenfeindlichen Belästigungen durch Kollegen ebenso wie durch Behörden ausgesetzt waren. Einer von ihnen war Haentzschels Freund Teddy Kline, der nach New York zurückkehrte; Howard McFarlane trat die Rückreise nach England an. Nur ein paar Ausländer hielten bis 1933 durch: die Gitarristen Mike Danzi und Harold Kirchstein, die Holzbläser Billy Bartholomew und Danny Polo. Jazzmusikern wie Kai Ewans, Fud Candrix und Jack de Vries, aus Dänemark, Belgien und Holland, gelang es, auf der Szene zu erscheinen, aber nur kurz-