

AUS POLITIK UND ZEITGESCHICHTE

Jazz

Angelika Niescier

„WIR HABEN DIE TENDENZ
ZUR NABELSCHAU IM
ELFENBEINTURM“

Wolf Kampmann

EINE SOZIALGESCHICHTE
DES JAZZ IN DEN USA

Stephan Braese

JAZZ IM SPANNUNGSFELD
DEUTSCHER GESELLSCHAFT
UND POLITIK 1919–2022

Mario Dunkel

JAZZ UND IDENTITÄT

Linda Ann Davis · Urs Johnen

(GESCHLECHTER-)
GERECHTIGKEIT IM JAZZ

Franziska Buhre

SPRACHLOSIGKEIT,
ABWERTUNG UND
POLITISIERUNG IN DEUTSCHER
JAZZPUBLIZISTIK AM BEISPIEL
VON CHARLES MINGUS

APuZ

ZEITSCHRIFT DER BUNDESZENTRALE
FÜR POLITISCHE BILDUNG

Beilage zur Wochenzeitung Das **Parlament**

Jazz

APuZ 5-6/2023

ANGELIKA NIESCIER

„WIR HABEN DIE TENDENZ ZUR NABELSCHAU IM ELFENBEINTURM“

Ein Gespräch über die Aufgabe von Jazz, über Kulturpolitik und die Zukunft der Szene. Es werden Potenziale, Probleme und Grenzen des Jazz als „politische Kunst“ ausgelotet und Leerstellen aufgezeichnet, die innerhalb der Szene zu wenig thematisiert wurden und werden.

Seite 04–08

WOLF KAMPMANN

EINE SOZIALGESCHICHTE DES JAZZ IN DEN USA

In seiner stilistischen Ausdifferenzierung – von seinen Anfängen in New Orleans über die Migration nach Chicago bis hin zu Stilentwicklungen wie Swing, Bebop oder Free Jazz – steht Jazz wie kein anderer Musikstil im Spiegel der US-Sozialgeschichte des 20. Jahrhunderts.

Seite 09–17

STEPHAN BRAESE

JAZZ IM SPANNUNGSFELD DEUTSCHER GESELLSCHAFT UND POLITIK 1919–2022

Bereits in der Weimarer Republik akzeptiert und beliebt, kann der Jazz in Deutschland mittlerweile auf eine knapp 100-jährige Geschichte zurückblicken. Er überdauerte den Nationalsozialismus und fand in der Bundesrepublik wie in der DDR jeweils seinen eigenen Anklang.

Seite 18–25

MARIO DUNKEL

JAZZ UND IDENTITÄT

Identität ist ein zentrales Thema im Jazzdiskurs. Neben der individuellen oder kollektiven Verortung einzelner Protagonisten und der Musik im Ganzen sind die Kategorien race, Gender und Nationalität prägend für jazzinterne Identitätskämpfe.

Seite 26–31

LINDA ANN DAVIS · URS JOHNEN

(GESCHLECHTER-)GERECHTIGKEIT IM JAZZ

Wie sichtbar und gleichgestellt sind Frauen in der Arbeits- und Schaffenswelt des Jazz und gibt es Perspektiven für eine barriere- und diskriminierungsfreiere Jazzszene? Die Ergebnisse der jüngsten Jazzstudie 2022 geben diesem Themenfeld eine empirische Grundlage.

Seite 32–38

FRANZISKA BUHRE

SPRACHLOSIGKEIT, ABWERTUNG UND POLITISIERUNG IN DEUTSCHER JAZZPUBLIZISTIK AM BEISPIEL VON CHARLES MINGUS

Ein Close Reading der Schriften von Joachim-Ernst Berendt zeigt beispielhaft, welche außermusikalischen Grundannahmen den Blick auf das Schaffen des afroamerikanischen Musikers, Bandleaders und Komponisten Charles Mingus bestimmten.

Seite 39–45

EDITORIAL

Wie jeder Musikstil transportiert auch der Jazz über seinen musikalischen Gehalt hinaus Normen und Werte und damit Identität und Zugehörigkeit. Wie kaum eine andere populäre Musik(-kultur) kann er jedoch auf eine über einhundertjährige Kontinuität zurückblicken. In seiner Entstehung und Weiterentwicklung, seiner musikalischen Praxis und Rezeption ist er dabei eng in die US-amerikanische Kultur- und Sozialgeschichte des 20. Jahrhunderts eingebunden, insbesondere in afroamerikanische Emanzipationsdiskurse, die bis in die Gegenwart reichen.

In Deutschland zeigte sich bereits in den 1920er Jahren eine Begeisterung für den damals immer beliebter werdenden Jazz. Bemerkenswert ist, wie mit der Musik im Auf und Ab der unterschiedlichen politischen Systeme umgegangen wurde: Galt der Jazz im Nationalsozialismus als „zersetzendes Element“, wurde er unter amerikanischer Besatzung zum Freiheitssymbol für die Überwindung der Diktatur. Während er sich in der Bundesrepublik immer mehr von seinen amerikanischen Vorbildern löste, formierte sich auch in der DDR eine einzigartige (Free-)Jazz-Szene.

Sind Jazzpraxis und -rezeption unter diesen historischen Gesichtspunkten also primär als politisch, ja rebellisch aufzufassen? Das ginge vielleicht zu weit, handelt es sich beim Jazz doch in erster Linie um Kunst. Gleichwohl gibt es politische Auseinandersetzungen im und um den Jazz, die über den Ursprung der Musik hinausgehen: etwa hinsichtlich der Rolle von Frauen im Jazz, der Zukunft der Szene oder der öffentlichen Anerkennung für eine Kunst, die häufig im Schatten der klassischen Musik steht. In all diesen Debatten ist Offenheit gefragt, der Mut für Neues und eine freie Auseinandersetzung mit Ideen – gewissermaßen Kernkompetenzen im Jazz.

Jacob Hirsch

INTERVIEW

„WIR HABEN GRUND- SÄTZLICH DIE TENDENZ ZUR NABELSCHAU IM ELFENBEINTURM“

Ein Gespräch über die Vision und die gesellschaftliche Aufgabe von Jazz, was Kulturpolitik leisten muss und welche Strukturen die Freie Szene braucht

mit *Angelika Niescier*

Frau Niescier, was ist Ihre Motivation, heute Jazzmusikerin zu sein?

Angelika Niescier – Die hat sich seit dem Beginn nicht verändert: Jazz ist die einzige Musik, die so eine große Diversität zulässt – in Bezug auf Stile, aber auch auf den Umgang mit dem Material. Wir sind da extrem frei. Und diese Freiheit, die die Musik uns Ausübenden erlaubt, war meine eigentliche Motivation. Das war es damals, als ich mit der Musik angefangen habe, und ist heute immer noch Teil meiner Vision von Jazz.

Freiheit ist ein Label, das der Jazz sich gerne selbst verleiht. Aber stimmt das überhaupt? Wo ist man im Jazz wirklich frei und spürt überhaupt keine Grenzen? – Es ist natürlich so, dass sich die musikalische Szene in Mikrokosmen unterteilt, die manchmal überhaupt nicht durchlässig sind. Ohne Frage bleiben einige Leute grundsätzlich auf einer Schiene und

drücken sich nur dort aus. Das stimmt schon. Die Durchlässigkeit der Grenzen ist manchmal nicht vorhanden.

Was sind, neben dem Freiheitsklischee, Stereotype, mit denen man Jazz verbindet? Und welche davon treffen heute noch zu?

– Es gibt dieses alte Klischee, dass Jazz eigentlich nur „alte weiße Männer“ machen. Das stimmt zwar überhaupt nicht mehr, aber es hält sich hartnäckig. Man müsste viel mehr nach außen transportieren, dass das schon lange nicht mehr so ist. Natürlich ist Jazz auch eine Musik, die elitäre Tendenzen hat, und das finde ich extrem problematisch. Es gibt Leute, die diese Musik lieben und mit ihr in den 1950er und 1960er Jahren großgeworden sind. Die sind mit den Musiker*innen, die damals angefangen haben, alt geworden. Daran ist auch nichts auszusetzen, aber es ist problematisch, wenn ausschließlich diese Leute jene Musik hören und sie leben-

dig halten. So kann das ja nicht funktionieren. Wir brauchen selbstverständlich auch neues, junges Publikum.

Wie wird dieses junge Publikum denn erreicht?

– Wie genau das gelingen kann, sind wir uns alle noch nicht ganz einig, wobei dafür seit ein paar Jahren innerhalb der Szene schon mehr Bewusstsein erwacht ist. Auf der ästhetischen Ebene der Werbung hat sich in den vergangenen Jahren viel getan. Was den Inhalt angeht, weigere ich mich zu sagen: „je tanzbarer, desto besser für ein junges Publikum“. Das propagieren zwar manche, aber ich glaube das nicht. In Köln veranstalte ich seit 2012 das Festival „Winterjazz“. Da sehe ich, dass es funktioniert, wenn man den Leuten sagt: „Da ist eine große Jazz-Party, du kannst kommen, aber auch wieder gehen, wenn du magst.“ Dann entwickeln die jungen Leute einen Forschungsdrang und hören sich alles Mögliche an.

In welchem Moment springt dann der Funke über zwischen Musiker*innen und Publikum?

– Das hat immer damit zu tun, wie die Musiker*innen auf der Bühne wirken. Wie authentisch ist das, was sie auf der Bühne meinen? Wenn zum Beispiel [der Pianist] Joachim Kühn spielt, dann ist es dem Publikum egal, dass das totaler Free Jazz ist. Natürlich überfordert das einige. Aber da ist so eine Intensität und Ehrlichkeit dabei, deswegen kommen die Leute und sind davon total umgehauen. Es geht nicht darum, dass man nach dem Konzert sagt: „Super, ich konnte heute Abend ein bisschen tanzen.“ Sondern, dass

irgendetwas an der Musik so begeistert – ohne dass man das unbedingt verbalisieren muss –, dass man nach genau diesem Gefühl weitersucht.

Das, was der Jazz eigentlich vermitteln möchte, dieses Lebensgefühl, gelingt ihm nicht?

– Genau so ist es. Diese unbedingte Lebendigkeit, die wird nicht gut genug weitergetragen. Jazz hat immer noch einen Hauch von Komplexität. Es ist aber total egal, ob die Musik kompliziert ist oder nicht. Das hat nichts mit ihrer Vitalität zu tun.

Da wären wir wieder bei der eben schon erwähnten elitären Rezeptionskultur. Wie äußert sich die?

– Es gibt dieses schräge verstaubte Motto von: „je weniger Publikum, desto besser“. Das ist totaler Quatsch. Auch beim „Winterjazz“ haben viele geschimpft, dass es ihnen zu voll war. Genau das ist elitäre Exklusivität. Denn, wenn wenige Leute mit mir gemeinsam Musik hören, erhöht das ja meinen eigenen Weitblick. Dann habe ich ganz viel Ahnung und die anderen eben nicht. An solchen Haltungen müssen wir noch arbeiten. Sonst wird das Klischee immer weiter unterstützt. Dann glauben die Leute zum Beispiel, dass, um Jazz hören zu können, eine bestimmte Art von Vorbildung nötig ist. Und das ist einfach totaler Bullshit.

Wie wird Jazz vonseiten der Politik rezipiert?

– Es gibt ein Bewusstsein für Jazz, aber das ist immer noch mehr eine Feder, mit der man sich gerne schmückt. Die Un-

terstützung für diese Musik geht mir manchmal nicht weit genug, weil sie nicht ehrlich ist. Bundespräsident Steinmeier veranstaltet zum Beispiel Jazz-Konzerte im Schloss Bellevue, aber da wird eben auch nur wieder eine bestimmte Art von Musik eingeladen. Es wird immer selektiert. Jazz wird nicht als die unglaublich komplexe Kunst rezipiert und gefördert, die sie ist. Von der Politik wahrgenommen zu werden, ist unfassbar wichtig für die Lobbyarbeit. Dass man als Kunstsparte gesehen wird, die wichtig ist und die einen Raum braucht. Und genau da wird eben nicht die komplette Palette des Jazz wahrgenommen. Bei der Förderung spielt Jazz schon eine Rolle, allerdings eine kleine. Im Gegensatz zu den USA, wo Jazz viel mehr Platz in der Politik und auch in der öffentlichen Wahrnehmung einnimmt. Das ist dort aufgrund der Historie mehr gewachsen. Innerhalb Deutschlands müsste man sich jetzt mit anderen Künsten – etwa der klassischen Musik – vergleichen, aber das finde ich nicht gut, denn da wird dann schnell ein Verteilungskampf entfacht.

Ist es nicht ein Problem, dass der Jazz seit jeher nicht institutionalisiert ist?

– Das ist immer ein Problem gewesen und das wird auch immer ein Problem bleiben. Letztendlich hat es dann doch mit Verteilungskämpfen zu tun. Man muss sich natürlich fragen, warum so viele Opern und Orchester mit Millionen gefördert werden. Wo bleibt da die Freie Szene? Aber das gilt für jede Kunstsparte.

Und was ist mit der anderen Seite der Medaille – Jazz als politische Kunst?

– Das ist ganz schwierig (*lacht*). Ich glaube, dass sich da die Bedeutung in den vergangenen Jahren verändert hat. Natürlich hängt es immer von den einzelnen Künstler*innen ab, inwieweit sie politisch denken und Musik per se als politische Kunst wahrnehmen. Aber die große Black-Lives-Matter-Bewegung 2020 hat dazu geführt, dass sich unsere Protagonist*innen mehr Gedanken darüber gemacht haben. Das ist schon mal gut. Aber wir sind da immer noch am Anfang der eigentlichen Erleuchtung: Sind wir nun eine „politische Kunst“ oder nicht? Definitiv ist es so, dass wir mittlerweile in dem Elfenbeinturm, in dem wir uns befinden, schon mal die Fenster aufgemacht haben, vielleicht auch die eine oder andere Tür, und einige sind auch schon mal rausgegangen. Man kann es uns auch nicht verdenken, dass wir uns bisher einfach darum gekümmert haben, dass wir die Kunst selbst weiterbringen. Aber der definitive Kontext, das Sich-Verhalten zur Gesellschaft, dieser Spiegel – das alles wurde nicht wirklich behandelt. Diese Diskurse gab es im Jazz einfach nicht. Es gab einzelne Musiker*innen, die sich mit bestimmten politischen Themen auseinandergesetzt haben, aber das waren meistens eher ältere, so jemand wie der Vibrafonist Kurt Weil zum Beispiel. Das hat sich definitiv gewandelt. Jetzt machen Leute Projekte, die viel mehr politische Strahlkraft haben. Ob das jetzt gesellschaftspolitisch ist oder politisch per se, das hängt dann vom jeweili-

gen Projekt ab. Aber so was hat zugenommen. Sowohl das Bewusstsein dafür als auch der Wille, das auch nach außen zu präsentieren. Das kann ja viele Formen annehmen: Es kann ein Projekt sein, ein Stücktitel oder nur eine Ansage.

Um genau dieses Thema – Jazz als politische Kunst – kreisen in Deutschland viele Vorträge und Bücher. Können Sie erläutern, woher diese Fragestellung rührt? – Der Jazz wurde ja von Schwarzen entwickelt, die sich gegen sozioökonomische, rassistische und sonstige Problematiken gewehrt haben – auch mit der Musik. Und die Menschen in den 1950er und 1960er Jahren waren hochpolitisch, so zum Beispiel Thelonious Monk oder Charles Mingus. Für die gab es einfach keine Trennung zwischen dem politischen Bewusstsein und der Musik, das ging Hand in Hand. Das kam aus einer bestimmten Zeit und einem bestimmten Kontext heraus. Fast würde ich sagen, es musste so sein. Auch da gab es selbstverständlich Leute, die sich dem verweigert haben. Trotzdem ist das unser Ursprung – eigentlich hochpolitische Musik, die natürlich gegen Rassismus und Klassismus, vielleicht nicht in dieser Wortwahl, und gegen Vorteilnahme und Appropriation gekämpft hat. Als Jazz aber nach Europa beziehungsweise nach Deutschland kam, gab es hier das ganz klare Bestreben, diesen Strang abzuschneiden und sich „zu emanzipieren“. Totaler Unsinn! Ich meine, das ist Musik von genialen Menschen, und ich bin in der glücklichen Lage, damit meinen Lebensunterhalt zu verdienen. Natürlich

werde ich mich nicht emanzipieren von meinen Wurzeln! Das war ganz klar rassistisch. Man wollte sich so eine kleine *bubble* in Europa kreieren. Ich glaube, das ist eine „weiße“ Art von: „Wir sind mal wieder ganz duft, die anderen nicht.“

Wie kann eine Anerkennung dieser Wurzeln zeitgemäß gelingen?

– Wenn ich ein Monk-Konzert mache, dann muss ich über sein Leben erzählen. Aber nicht nur mit dem Blick auf die Vergangenheit, nach dem Motto: „In den USA sind früher alle verrückt gewesen, da gab es Sklaven, und Rassismus war ganz schlimm.“ Sondern man muss einen Kontext zur heutigen Zeit und hierher nach Deutschland herstellen. Wenn man das in diesem alten Bezugsrahmen lässt – „so waren eben die 50er Jahre“ – dann sind wir nämlich wieder auch bei dem Publikumsproblem. Welche Menschen fühlen sich von so einem Abend denn angesprochen? Natürlich kann mich das vielleicht interessieren, aber dann muss ich auch schon etwas über die damalige Zeit Bescheid wissen. So etwas müssen wir uminterpretieren. Auch da hat sich erst in der jüngeren Zeit etwas verändert, ungefähr innerhalb der vergangenen zehn Jahre und vermehrt in den letzten fünf beziehungsweise zwei Jahren. Alles davor – auch politische Reden – bezogen sich eher punktuell auf diese Thematiken. Jetzt ist auch der Diskurs innerhalb der Gesellschaft viel breiter geworden. Es wird zum Beispiel über toxische Männlichkeit diskutiert – und das eben nun auch im Jazz. Die gesellschaftlichen

Debatten haben die Leute darin bestärkt, auch auf der Bühne diesen Diskursen Aufmerksamkeit zu schenken.

War es auch umgekehrt? Haben Jazzmusiker*innen durch ihre Kunst gesellschaftspolitische Debatten mit angestoßen?

– Ich würde lügen, wenn ich sagen würde, das Jazz-Volk war ganz vorn dabei, den Diskurs anzuschieben. Das hätte ich gerne, haben wir aber nicht. Sich zum Beispiel die eigenen Wurzeln klarzumachen – das ist immer noch nicht selbstverständlich. Oder die 1950er und 1960er Jahre mit dem heutigen Zeitraum und Europa zu verbinden – so viel Weitsicht gibt es noch nicht häufig. Wir haben grundsätzlich die Tendenz zur Nabelschau im Elfenbeinturm. Das ist definitiv problematisch, aber es ändert sich.

Ist gerade die Vermittlung dieser wichtigen Historie nicht eigentlich auch Bestandteil des Hochschulstudiums, das in Deutschland die allermeisten Jazzmusiker*innen abgeschlossen haben?

– Ja, aber es hängt immer davon ab, welcher Filter darauf liegt. Das eine ist: „Das sind unsere Wurzeln. Punkt.“ Und das andere: „Was mache ich denn jetzt mit dieser Information?“ Und ich glaube, das Letztere steht noch nicht genug im Vordergrund. Aber auch das ändert sich gerade. Auch, weil die Studierenden das möchten.

Wünschen Sie sich von der Jazzszene mehr politische Haltung und Verankerung?

– Naja, wer bin ich, mir irgendetwas von den Leuten zu wünschen? Ich freue mich, wenn ich Projekte sehe oder

bei Projekten mitmache, wo ich merke, dass Musiker*innen einen gesellschaftspolitischen oder politischen Duktus haben oder bestimmte Projekte dieser Überschrift unterordnen. Ich glaube, dass wir als Jazz-Völkchen mehr Bewusstsein dafür haben müssen. Und ich glaube auch, dass das dann automatisch in die Musik und deren Inhalte überblendet. Man improvisiert und komponiert ja immer auch aus der Sozialisation, aus einem bestimmten Diskurs oder einer Komplexität der Gedanken heraus. Wenn ich den Diskurs mitgestalte und mich dort auch tatsächlich engagiere, wirkt sich das automatisch auch auf mein musikalisches Schaffen aus. Da gibt es überhaupt keine Grenze, ob ich jetzt ein Stück nur mit einem bestimmten Stichwort benenne, oder ob ich da noch viel tiefer reingehe. Das muss jeder und jedem überlassen sein. Ich will halt, dass die Leute auch die Freiheit haben, mal ein Projekt zu machen, das überhaupt nichts damit zu tun hat oder alles damit zu tun hat. Und alles dazwischen natürlich auch. Ich habe das Gefühl, diese Bandbreite ist noch nicht ganz im Jazzmusiker*innen-Alltag präsent. Vielleicht haben alle zu viel zu tun und hetzen nur die ganze Zeit von A nach B, aber das darf eigentlich keine Ausrede sein.

In welchen Themenfeldern braucht es da Ihrer Meinung nach mehr Auseinandersetzung? – Im Prinzip in allen Themenfeldern der politischen Bildung (*lacht*). Misogynie und Sexismus sind immer noch ein großes Thema, sowohl der Umgang miteinander, aber auch

die strukturellen Probleme. Auch über Klassismus wird im Prinzip fast gar nicht gesprochen, das ist aber ein ganz großes, so unfassbar großes Thema! Ich lehre ja auch, und da ist es schon so, dass vor allem die Kinder die Möglichkeit haben, Musik zu studieren, deren Eltern sich das leisten können. Wenn nicht, dann müssen sie was anderes machen. Es wird viel zu wenig der Fokus darauf gelegt, wie man Menschen unterstützen kann, die möglicherweise nicht die Ressourcen haben, aber trotzdem denken: „Wow, das ist die Musik, die mich interessiert! Und ich werde jetzt alles daransetzen, das beruflich machen zu können.“ Und ich finde auch, dass die eigenen Schwarzen Wurzeln zu wenig Anerkennung finden und ihnen zu wenig *credit* gegeben wird: „Monk – ja klar, das weiß doch eh jeder. Und außerdem sind wir hier in Deutschland, und hier gibt es ja keinen Rassismus.“ Es wird auch kein wirkliches Augenmerk darauf gelegt, diese Problematiken zu verbinden. Mal ganz konkret: Wie viele türkische Jazzmusiker*innen gibt es denn eigentlich hier (*streckt ihre leeren Handflächen aus, zuckt leicht mit den Schultern*)? Dabei gibt es hier eine riesengroße Community! Es kann doch nicht sein, dass sich darin niemand für Jazz interessiert. Das glaube ich einfach nicht. Das sind die größten Felder, die wir bearbeiten müssen. Und das gilt im Prinzip genauso für den Inhalt: Wie nah sind wir eigentlich tatsächlich an der Gesellschaft dran und spiegeln sie? Das sind natürlich sehr allgemeine Fragen, aber meiner Meinung

nach muss Kunst letztendlich die Vorgänge innerhalb einer Gesellschaft reflektieren. Muss das nicht auch der Jazz? Müssten wir hier nicht eigentlich Vorreiter sein?

Man kann behaupten, dass eine Kunst das, was aktuell in einer Gesellschaft oder Zeit passiert, wiedergibt oder spiegelt.

Natürlich kann man auch der Zeit voraus sein oder noch auf einem Diskurs herumreiten, den der Rest der Gesellschaft schon wieder fallengelassen hat. In erster Linie geht es doch aber um ein Zurückspielen, oder?

– Ja, das denke ich auch. Und natürlich auch um Inspiration. Das ist jetzt ein bisschen verkürzt, aber wenn Jazz-Musik wahrgenommen wird und in ihren unterschiedlichen Aspekten auch rezipiert wird, dann öffnen wir damit das Mindset der Menschen. Es wäre zu hoch gegriffen, zu sagen, dass wir sie so auf etwas Unbekanntes vorbereiten, aber zumindest macht das Neue oder das Unerwartete keine Angst mehr. Denn wenn du diese Musik machst oder rezipierst, dann bist du gewohnt, dass alles immer anders ist. Einen Popsong willst du immer genau so nochmal hören. Die Bassline, die Harmonien, die Lyrics – du kennst das alles und wenn es dann genau so wiederkommt, ist das total geil. Das ist bei uns Jazzmusiker*innen einfach völlig anders. Da hast du alle Wege vor dir, und du kannst alle Wege wählen – und dann macht eigentlich kein Weg mehr Angst. Weil alles möglich ist und alles auf seine Art auch richtig ist, im Sinne von: „Wenn es nicht funktioniert, dann funktioniert

was anderes“. Ich bilde mir immer noch ein, dass die Jazz-Musik vor dieser Sorge vor Veränderung oder dem Verlassen des eigentlichen Weges hilft und es schafft, da Ängste abzubauen.

Das ist jetzt aber hoch gegriffen. – Ja, auf jeden Fall, aber ich glaube das immer noch. Ich glaube es, bis man mich mit den Füßen hier hinausträgt. Meine Hoffnung ist, dass, wenn Leute sich auf diese Musik einlassen können, diese Wirkung zukünftig oder vielleicht in bestimmten Situationen in deren Leben herunterrieselt.

Natürlich ist da auch die Frage, ob das Aufgabe der Kunst ist. Und hat Kunst überhaupt eine Aufgabe? Ich finde, in der Pandemie haben wir uns auf diese Diskussion der Relevanz eingelassen, und das war nicht richtig. Natürlich, wir waren alle erschrocken, und es war eben ein Präzedenzfall. Aber überhaupt diese Diskussion, warum wir wichtig sind, die war nicht richtig. Ich habe da auch mitgemacht, und ich verzeihe mir das. Aber wir hätten besser sagen sollen: „Entschuldigung, das ist gar keine Frage, ob wir relevant sind! Wir sind Kunst!“ Und uns wurde ja auch wirklich geholfen. Wir sind nicht diejenigen, die jetzt meckern können. Andere hatten es sehr viel schwerer, und manchen wurde nicht geholfen. Nichtsdestotrotz war diese Frage, auf die wir dann so ein bisschen panisch versucht haben, zu antworten, fehl am Platz. Nochmal: Da geht es um Kunst. Und die Menschheit braucht Kunst!

Sie machen auch viel kulturpolitische Arbeit – reicht es nicht, einfach Musikerin zu sein und Kunst zu machen?

– Das wäre schön. Da ist wieder die Frage der Relevanz. Wichtig scheint mir, dass wir das Bewusstsein über die Musik und ihre Vision in der Politik weiter verankern. Es ist immer noch nicht selbstverständlich, dass diese Musik immer mitgedacht wird. Das Gleiche gilt auch für die Freie Szene, und damit meine ich tatsächlich mehr als nur den Jazz. Es ist immer noch wichtig, dass wir Präsenz zeigen und uns als Künstler*innen zusammenschließen und einreihen. Ich glaube, wenn wir circa 15 Jahre weiter wären, dann würde es möglicherweise reichen, nur Musik zu spielen. Das ist jetzt aber einfach noch nicht so. Leider hängt die Kunst grundsätzlich noch etwas am Gürtel der Politik. Es sei denn, sie trägt sich von allein. Es gibt sicher ein Missverhältnis zwischen der institutionalisierten Kunst und der Freien Szene. Die eine wird vielleicht im Ernstfall ein bisschen gekürzt, aber die andere wird immer infrage gestellt, und das darf eigentlich nicht sein.

Innerhalb der Szene wird gerade viel über neue Strukturen nachgedacht. Was meinen Sie, welche Strukturen braucht der Jazz der Zukunft?

– Natürlich brauchen wir solche Häuser wie den Stadtgarten in Köln als Europäisches Zentrum für Jazz und aktuelle Musik oder das House of Jazz, das gerade in Berlin entsteht. Die sind feste Größen und haben auch einfach Kapazitäten, bestimmte Arten von Musik

zu fördern, unabhängig davon, ob sich das finanziell trägt oder nicht. Abgesehen davon bin ich für ein Grundgehalt für alle. Bis wir das aber schaffen, ist es natürlich so, dass wir Räume brauchen – wir müssen ja spielen. Natürlich sind individuelle Förderung und Projektförderung total super, und das soll es auch weiterhin geben, keine Frage – aber wir brauchen eigentlich auch die Verstetigung der Clubs und Festivals. Die meisten Jazzclubs werden ehrenamtlich betrieben – im ganzen Land! Deshalb haben die ja auch oft Nachwuchsprobleme. Wir brauchen eine langfristige, strukturelle Förderung der Orte, an denen wir spielen. Denn das, was wir Jazzmusiker*innen wollen, ist spielen. Diese Musik ist eine, die letztendlich auf der Bühne erforscht und ausgeforscht wird. Natürlich schreibe ich Stücke, stelle die Band zusammen und probe. Aber eigentlich passiert die Magie erst auf der Bühne. Jazz ist eine Live-Musik, und wir brauchen Live-Orte, an denen wir diese Musik spielen können, damit die Forschung weitergeht, damit wir Grenzen aufweichen und weiter nach vorne preschen können. Wie gesagt, man kann mit Jazz alles machen.

Das Interview führte die Musikjournalistin Sophie Emilie Beha am 7. November 2022.

ANGELIKA NIESCIER

ist eine Kölner Jazz-Saxophonistin, Bandleaderin und Komponistin. Für ihre Arbeit wurde sie unter anderem 2017 mit dem Deutschen Jazzpreis ausgezeichnet. kontakt@angelika-niescier.de

„WE INSIST!“

Eine Sozialgeschichte des Jazz in den USA

Wolf Kampmann

Warum wirkt der Jazz früherer Zeiten so anders auf uns als der Jazz der Gegenwart? Wieso werden Jazz-Protagonisten vergangener Epochen wie Louis Armstrong, Benny Goodman oder Billie Holiday auch von Nicht-Jazzkennern als allgemeines Kulturgut wahrgenommen, während selbst die renommiertesten Stars unserer Tage nur Insidern bekannt sind? Nach einer Antwort muss man nicht lange suchen. Lange Zeit war Jazz eine Massenbewegung, die nicht nur soziale Bedürfnisse und ökonomische Zwänge großer Teile der Bevölkerung reflektierte, sondern nach dem – sicher nicht bewusst gewählten – Motto *educating by entertaining* auch Trost und Ablenkung spendete. Aus dem sozialen Untergrund kommend, waren Jazz und Popmusik von den frühen 1920er Jahren bis nach dem Zweiten Weltkrieg nahezu identisch. Bis etwa 1975 war Jazz immerhin noch eine gewichtige Stimme der Gegenkultur. Über Jahrzehnte seiner Existenz diente er als Ersatzreligion und war mehr als alles andere eine soziale Bewegung. Doch wie erlangte der Jazz diese Kompetenz, und wie ging sie ihm wieder verloren?

IM URSCHLAMM VON NEW ORLEANS

Eine belastbare Aussage zur Herkunft des Jazz zu treffen, ist unmöglich, da sie als Kultur unterprivilegierter Schichten der USA weitgehend undokumentiert ist. Wir können uns bestenfalls auf Vermutungen, Annäherungen und Schlussfolgerungen aus kulturellen und sozialen Parallelerscheinungen stützen. Im Jazz-Kanon hat man sich darauf geeinigt, dass die Wiege des Jazz in New Orleans steht, doch jüngere Forschungen legen nahe, dass er sich als lokales Phänomen an mehreren, teilweise sehr weit auseinanderliegenden Brennpunkten wie New Orleans, Chicago, New York oder Detroit gleichzeitig herausbildete. All diese und sicher noch einige andere Städ-

te hatten bereits auf dem Scheitel vom 19. zum 20. Jahrhundert ein reges, aus den jeweiligen sozialen Biotopen heraus entstandenes Musikleben, das man retrospektiv als Jazz bezeichnen kann, auch wenn sich der Begriff Jazz, je nach Schreibweise auch Jass oder Yass, erst um 1913 zu etablieren begann.

New Orleans sollte aber mehr als andere Standorte stilbildend für den Jazz späterer Jahrzehnte sein. Die Strahlkraft des Jazz in der Metropole am Mississippi ruht auf mehreren historischen Säulen. Schon im 18. Jahrhundert galt der Congo Square als einziger Ort in Nordamerika, an dem Schwarze öffentlich musizieren konnten. Kulturell offene Touristen aus dem ganzen Subkontinent strömten nach New Orleans, um diesem allsonntäglichen Schauspiel beizuwohnen. Hier vermischten sich ab 1840 die musikalischen Traditionen einzelner afrikanischer Stämme, vornehmlich der Minahs, Mandigos, Congos und Gangas, zu einer ersten Escheinungsform afro-amerikanischer Musik.

„Im frühen 20. Jahrhundert war New Orleans ein Ort der miteinander kollidierenden Identitäten“, schreibt der US-amerikanische Musikwissenschaftler Thomas Brothers.⁰¹ Der Pianist Ben Sidran beschreibt New Orleans als städtischen Testfall für die Entfaltung einer einzigartigen schwarzen Kultur: „Der ökonomischen Unsicherheit des ländlichen Lebens stand hier eine Sicherheit gegenüber, die der hohe Bevölkerungsanteil Schwarzer, der relative Wohlstand und die Entwicklung eines einzigartigen schwarzen Soziallebens mit sich brachten.“⁰² Dies war dem Umstand geschuldet, dass in der einstigen französischen Kolonie Louisiana die Nachkommen der zumeist männlichen französischen Kolonisten und ihrer schwarzen Sklavinnen, anders als in den englischen Kolonien, frei waren und die gleichen Rechte genossen wie die Weißen.

Diese *gens de couleur libres* oder Kreolen genannte Bevölkerungsschicht übte eine vollkom-

men autarke Kultur aus und lehnte in der segregierten Gesellschaft jeden sozialen Kontakt zu den Nachfahren der schwarzen Plantagensklaven ab. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden die Kreolen jedoch komplett ihrer sozialen Rechte beraubt und den Schwarzen in diesem Sinne gleichgestellt. Um 1900 erfolgte von beiden Seiten eine soziale und kulturelle Annäherung. Was die Kreolen als Niedergang ihrer eigenen Identität empfanden, stellte sich für die Nachfahren der Sklaven als sozialer Aufstieg dar. Für die amerikanische Musik war diese Entwicklung ein Glücksfall, denn sie war definitiv ein entscheidender Impuls für jene Musik, die später als Jazz bekannt werden sollte.

Eine erste Manifestation dieser neuen Musik war die Marching Band. Marschkapellen gab es überall in den USA, aber nirgends in einer derartigen Konzentration wie in New Orleans. Um 1900 marschierten in der Mississippi-Metropole Sonntag für Sonntag nicht weniger als 30 dieser Kapellen durch die Straßen. Bei 40 Grad Celsius und einer Luftfeuchtigkeit von 95 Prozent mit schweren Instrumenten und Uniformen stundenlang durch den Matsch der Straßen zu marschieren, war nichts für Schwächlinge. Nicht selten brachen Musiker erschöpft zusammen oder starben sogar. Hier zeichnete sich der enge Zusammenhang von Musik und Arbeit ab, der bis zum heutigen Tag im intellektuellen und physischen Leistungsprinzip des Jazz weiterlebt. Auch in der Musik selbst drückte sich das Prinzip Arbeit aus, denn keiner der Musiker konnte Noten lesen. Sie arbeiteten ausnahmslos die ganze Woche über in Fabriken, im Hafen, im Transport- oder Dienstleistungsgewerbe und hatten keinerlei Zeit, die Stücke zu proben. Was man nicht auswendig wiedergeben konnte, wurde schlichtweg aus der Fantasie ergänzt. Auch die Synkopierung der Rhythmen erfolgte eher unfreiwillig. Aus dieser dem sozialen Status der Akteure geschuldeten Heterophonie entstand in den folgenden Jahrzehnten zunächst die Kollektivimprovisation und später das freie Solospiel.

Die Marching Band erfüllte gewissermaßen die Funktion eines öffentlichen Gottesdienstes auf der Straße. Für die schwarzen und kreoli-

schen Mitglieder der Kapellen war es zudem die einzige Möglichkeit, in die weißen Stadtviertel zu gelangen, die ihnen ansonsten verwehrt waren. Einige dieser Marching Bands agierten parallel auch als Tanzkapellen.⁰³ Diese Erscheinungen vor 1917 lassen sich durchaus als Proto-Jazz verstehen, hatte sich zu diesem Zeitpunkt der Begriff Jazz zumindest in der Presse schon etabliert, während er von vielen Musikern noch abgelehnt wurde, die lieber von *syncopated music* sprachen.

DER ERSTE „JAZZ“

Der besagte Proto-Jazz wurde nicht nur von schwarzen und kreolischen Musikern praktiziert, sondern von allen unterprivilegierten Einwanderergruppen, allen voran Iren, Juden und Italiener. Folglich entstand er „in der Begegnung zwischen ‚schwarz‘ und ‚weiß“.“⁰⁴ Vor allem zwischen Süditalienern und Afroamerikanern gab es enge soziale und kulturelle Kontakte, da sich Erstere in den Marschkapellen Letzterer an die Prozessionszüge ihrer Heimat erinnert fühlten. Anders als in den ersten zweieinhalb Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts waren ethnisch gemischte Bands in New Orleans durchaus kein Einzelfall. Der berühmte schwarze Komponist W.C. Handy war bekannt dafür, mexikanische, deutsche und englische Musiker einzustellen, der irische Bandleader Papa Jack Laine heuerte hingegen Afroamerikaner an, die er mit Sombros als Mexikaner verkleidete.

Wie Jelly Roll Mortons 1938 aufgenommener, auf einem Original von 1908 beruhender Song „The Dirty Dozen“ demonstriert, unterschied sich auch das Vokabular des frühen Jazz kaum von dem des Gangsta-Rap der 1980er Jahre. Viele Gruppen wie die Bands von Buddy Bolden oder John Robichaux hatten um 1900 ein Standbein im Halbweltmilieu. Sie verdienten ihren Unterhalt nur teilweise mit Musik und waren sonst in alle Arten von Schmuggel, organisiertem Taschendiebstahl, Schutzgelderpressung, Schwarzbrennerei oder Zuhälterei verwickelt. Ihre Territorien wurden klar getrennt. Verirrte sich der Musiker einer Band aus Versehen ins Revier einer anderen, konnte es für ihn böse ausgehen.

01 Thomas Brothers, Louis Armstrong's New Orleans, New York 2006, S. 1.

02 Ben Sidran, Black Talk. Schwarze Musik – Die andere Kultur im weißen Amerika, Hofheim 1985, S. 74.

03 Vgl. Daniel Hardie, Jazz Historiography. The Story of Jazz History Writing, Bloomington 2002, S. 6.

04 Joachim-Ernst Berendt/Günter Huesmann, Das Jazzbuch, Frankfurt/M. 2007, S. 13.

New Orleans war, wie gesagt, nicht die einzige Metropole, in der sich der Jazz entwickelte, und die Akteure in den einzelnen Städten hatten keinerlei Kenntnis von den Parallelscheinungen an den jeweils anderen Standorten. Reisende Musiker wie Jelly Roll Morton, der sich schon vor 1917 den Strapazen von Tourneen unterzog, waren die Ausnahme. Die Historikerin Kathy J. Ogren schätzt, dass es 1902 allein in New Orleans 85 Jazzclubs, 200 Bordelle und 800 Saloons gab, in denen der Proto-Jazz, die synkopierte Musik oder der Jazz – wie immer man diese Musik nennen will – ausgeübt wurde.⁰⁵ In dem ab 1907 von der Stadt selbst unterhaltenen Rotlichtviertel Storyville wurde der Jazz entkriminalisiert und stabilisiert.

Doch New Orleans war auch ein wichtiger Hafen der Kriegsmarine. Als die USA in den Ersten Weltkrieg eintraten, wurde Storyville gegen den vergeblichen Protest seitens der Stadtverwaltung kurzerhand von der Bundesregierung geschlossen, und Tausende von Jazzmusikern waren in ihrer Existenz bedroht. Die verbliebenen Clubs fielen ein Jahr später der Spanischen Grippe zum Opfer. Es darf allerdings bezweifelt werden, dass die Schließung von Storyville der Hauptgrund für den großen Exodus von Jazzmusikern war, der von 1917 bis Ende der 1920er Jahre erfolgte. Bereits 1915 hatte eine große Auswanderungswelle schwarzer Arbeiter aus den Südstaaten in den industrialisierten Norden begonnen. Durch den Krieg, in den fast ausschließlich Weiße einberufen wurden, ergab sich ein zusätzlicher Bedarf an Arbeitern in den Metropolen des Nordens. Die Musiker zogen mit ihrem Publikum nordwärts und machten Chicago, das ohnehin schon eine vibrierende Musikszene hatte, spätestens 1923 zur Hauptstadt des Jazz. Viel entscheidender für seine soziale Relevanz war aber, dass der Jazz sich von einer bis dahin weit versprengten lokalen Erscheinung zu einem nordamerikanischen Idiom von Toronto bis San Diego mit Ablegern in Europa wandelte.

DIE GROßE MIGRATION

Ähnlich wie in New Orleans um 1900 kam es im Chicago der 1920er Jahre abermals zu sozialen Spannungen im Umfeld des Jazz, nur diesmal

nicht zwischen Kreolen und Schwarzen, sondern zwischen den urbanen Musikern der elektrifizierten Weltstadt Chicago und den Neuankömmlingen aus dem vergleichsweise ländlichen New Orleans mit ihren Sitten, die von den eingesessenen Chicagoern als antiquiert belächelt wurden. Der Unterschied drückte sich vor allem im Tempo der Interpretationen der oft gleichen Stücke aus. Entsprach die Gangart der Musiker aus Chicago der Hektik einer dynamischen Großstadt, wirkten Zuwanderer wie King Oliver oder Kid Ory vergleichsweise phlegmatisch.

Chicago hatte schon vor 1917 eine funktionierende Infrastruktur mit Besonderheiten, die sich in wesentlichen Punkten von New Orleans unterschieden. Das schwarze Unterhaltungsgewerbe wurde zu diesem Zeitpunkt ausschließlich von Afroamerikanern organisiert und kontrolliert, es gab sogar eine Gewerkschaft schwarzer Jazzmusiker. In sogenannten *black and tan clubs* war es legal, dass Schwarze und Weiße gemeinsam tanzten, und in den großen Kinopalästen gab es auch jenseits der Bordelle reichlich Arbeit und Anerkennung, sodass Chicago von Afroamerikanern als „Place of Opportunity“ angesehen wurde.⁰⁶ Entgegen der landläufigen Auffassung, die Original Dixieland Jass Band habe 1917 mit dem „Livery Stable Blues“ die erste Jazzschallplatte eingespielt, erfolgten in Chicago – wie auch in New York – schon lange vorher Schallplattenaufnahmen von Jazzmusikern, allen voran des Klarinettenisten Wilbur Sweatman, dessen originäre Leistung von der Jazz-Historiografie weitgehend überhört wurde.

Ein weiterer Grund, warum sich Chicago als neues Zentrum des Jazz etablierte, war die 1919 erlassene Prohibition. Chicago wurde zum Zentrum der organisierten Kriminalität, die unter ihrem Hauptprotagonisten Al Capone eine fatale Liaison mit dem Jazz einging. Sinnbildlich für diese Verbindung stand Capones Club The Green Mill. Oben ein Mekka der Jazzmusiker, befand sich in den Katakomben darunter Capones Waffenlager. Diese Allianz sollte sich auch in New York fortsetzen, ein Grund dafür, dass sich Anhänger der sogenannten Harlem Renaissance, einer künstlerisch-intellektuellen Bewegung von Afroamerikanern in den 1920er und 1930er Jahren, mit ihrem Zugriff auf die Hochkultur vom Jazz distanzierte.

⁰⁵ Vgl. Kathy J. Ogren, *The Jazz Revolution. Twenties America and the Meaning of Jazz*, New York u. a. 1989, S. 33.

⁰⁶ Mark Berresford, *That's Got 'Em! The Life and Music of Wilbur C. Sweatman*, Jackson, MO 2009, S. 47.

In Chicago machte sich auch noch eine weitere Transformation bemerkbar, deren Einfluss auf die Jazzgeschichte gar nicht überschätzt werden kann, sich damals aber keiner einhelligen Zustimmung in der Jazzgemeinde erfreute. Aus New Orleans waren nicht nur schwarze Musiker nach Chicago gezogen, sondern auch viele ihrer weißen Kollegen. Zu deren prominentesten Vertretern gehörten die New Orleans Rhythm Kings. Auch sie standen im Sold der Mafia. Die Band fand eine treue Anhängerschaft in einer Handvoll jugendlicher einer High School aus dem Chicagoer Vorort Austin. Die damaligen Teenager, unter ihnen der Saxofonist Bud Freeman, der Posaunist Frank Teschemacher und der Kornettist Jimmy McPartland, hörten die Musik ihrer Vorbilder in Eisdieleen und spielten das Gehörte auf den eigenen Instrumenten nach. Unter dem Namen Austin High School Gang erlangten sie selbst schnell große Popularität. Sie verkörperten einen völlig neuen Typus von Jazzmusiker. Weiße Jugendliche aus der Mittelklasse kamen erstmals nicht aufgrund ihrer sozialen Situation zum Jazz, sondern als Jazz-Enthusiasten. Sie waren auch die ersten, die sich den Jazz nicht durch das Live-Erlebnis, sondern von Schallplatten erschlossen. Der Jazz-Fan war geboren. Musiker wie Benny Goodman oder Gene Krupa standen der Austin High School Gang nahe und trugen deren Haltung nach New York.

Der sogenannte Chicago Jazz war weniger ein Subgenre des Jazz als ein Scharnier, das unter speziellen soziokulturellen Bedingungen die Wandlung des dominierenden New Orleans Jazz als einer zwar populären, aber doch immer noch weitgehenden Underground-Kultur zu jenem gigantischen Entertainment-Betrieb des Swing ermöglichte.

DIE TANZWUT DES SWING

In der Swing-Ära setzte eine Jazz-Euphorie ein, die es weder davor gegeben hatte noch jemals wieder geben sollte. Mit der Kommerzialisierung des Jazz ging paradoxerweise eine Politisierung ihrer wichtigsten Protagonisten einher, die sich jedoch in der Musik selbst kaum niederschlug.

Der Entwicklung des Swing zur amerikanischen Massenkultur ging ein Ereignis voraus, das die Situation für alle Musiker im Mutterland des Jazz ebenso nachhaltig veränderte wie die wirtschaftlichen Folgen des Ersten Weltkriegs. Am 24. Oktober 1929 brach an der Wall Street die Bör-

se zusammen, die Wirtschaftsleistung der USA sackte auf ein Minimum, und die Arbeitslosigkeit stieg auf ein nie gekanntes Ausmaß. Von den Folgen waren nicht nur die schwarzen US-Bürger betroffen, sondern binnen Wochen auch der weiße Mittelstand. Der Jazz, der vom ökonomischen Boom der 1920er Jahre profitiert hatte, wurde davon in seinem Grundbestand erschüttert. Unzählige Combos im ganzen Land waren in ihrer Existenz bedroht. Wie dramatisch die Lage war, verdeutlicht die Tatsache, dass Ende 1933 von 15 000 New Yorker Mitgliedern der American Federation of Musicians 12 000 arbeitslos waren. Erschwerend kam hinzu, dass der Siegeszug des Tonfilms viele Musiker um die letzte Einnahmequelle brachte. Um dieser Situation entgegenzuwirken, schlossen sich viele kleine Ensembles zu größeren Orchestern zusammen. Aus einer sozialen Notlage heraus kündigte sich die Geburt der Big Band an.

Mut zum Experiment bestand in den frühen 1930er Jahren kaum. Die neu gegründeten Jazz-Orchester spielten in erster Linie zum Tanz. Selbst Innovatoren der 1920er Jahre wie Fletcher Henderson oder Claude Hopkins schwammen auf dieser „weichen“ Welle mit. Dennoch waren viele dieser Bands ein Ausdruck gelebter Demokratie, denn sie waren kollektiv organisiert und wählten im regelmäßigen Turnus den Leiter der Band aus ihrer Mitte. Das sollte sich in der Hochblüte der Swing-Ära zwar ändern, ihren demokratischen Charakter behielt die Bewegung trotzdem bei und erreichte nicht zuletzt aus diesem Grund jene Massenbasis, die dem Jazz danach nie wieder zuteilwerden sollte.

Der Swing war für viele Jazzmusiker ein Glücksfall. Für all jene Instrumentalisten des Oldtime Jazz jedoch, die sich zwar durch ihren individuellen Sound auszeichneten, aber keine Noten lesen konnten, war mit ihm der soziale Abstieg verbunden. King Oliver, einer der prominentesten Vertreter des New Orleans Jazz, starb in bitterer Armut.

In der Swing-Big-Band erfolgte eine neue Arbeitsteilung des Jazz. Ein Radiostar wie Benny Goodman, der unter dem Songtitel „Let’s Dance“ eine wöchentliche Radiosendung mit selbem Namen bespielte, musste unentwegt liefern. Er beschäftigte eine Vielzahl von Arrangeuren und Komponisten und teilte auch die Funktionen innerhalb der Band präzise auf. Der Aufstieg des „King of Swing“ erfolgte nicht zufällig 1935. Die zwei Jahre zuvor von US-Präsident Franklin D. Roosevelt eingeleitete Politik des New Deal zeigte Wirkung. Zu-

dem stoppte das Ende der Prohibition die Talfahrt der Staatskassen. Nach Jahren der Depression war wieder eine Lust am Entertainment zu verspüren.

Dass ausgerechnet Goodman das Gesicht der neuen Bewegung war, hatte mehrere Gründe. Er war ein linker Intellektueller, der als Jude zwar selbst Diskriminierungen hatte erfahren müssen, aber als Weißer dennoch für wesentlich breitere gesellschaftliche Schichten anschlussfähig war als seine schwarzen Kollegen. Dennoch bekannte er sich zum schwarzen Hot Jazz, denn „[a]us der Perspektive von 1934–35 war Swing genau genommen eine Revolte gegen die kommerziellen Sweet Dance Bands, die das Radio und die Top-Spielstätten dominierten“.⁰⁷ Aber Goodman ging noch weiter. Er war zwar nicht der erste weiße Bandleader, der schwarze Musiker anheuerte – das hatten vor ihm schon der Gitarrist Eddie Lang und der Vibrafonist Red Norvo getan –, doch niemand von seiner Popularität hatte das bisher gewagt. Goodman konnte es sich zudem leisten, auf Tourneen durch die Südstaaten zu verzichten, da man dort von ihm forderte, seine schwarzen Bandmitglieder durch Weiße zu ersetzen. Den daraus resultierenden Skandal nahm er in Kauf.

Goodmans Haltung färbte nicht nur auf andere Bandleader ab, sondern verfehlte auch nicht ihre Wirkung auf das Swing-Publikum. Der Mann, der in dieser Hinsicht hinter Goodman stand, war der Produzent und Impresario John Hammond, eine der einflussreichsten Persönlichkeiten der Swing-Ära. Hammond stand in enger Tuchfühlung mit der Kommunistischen Partei der USA und übte auch Einfluss auf Musikerinnen und Musiker wie Count Basie, Fletcher Henderson, Duke Ellington und Billie Holiday aus. Goodman und Basie unterstützten offen den kommunistischen Harlemer Abgeordneten Ben Davis. Auch das für den Jazz jener Jahre so wichtige Café Society im New Yorker Stadtteil Greenwich Village stand der Kommunistischen Partei nahe. Dass John Hammond, nachdem er sich Ende der 1940er Jahre vom Jazz abgewandt hatte, ein leidenschaftlicher Förderer von Pete Seeger, Bob Dylan und Bruce Springsteen werden sollte, sei hier nur am Rande erwähnt.

Das Echo, das die Swing-Welle unter ihren Anhängern hervorrief, gleicht einer politischen Manifestation. Am 24. August 1938 lockte ein Swing Jamboree – damals der gängige Begriff für

ein Festival – auf dem Chicagoer Soldier Field ungefähr 100 000 meist jugendliche Besucher. Die Daily News verglich dieses Ereignis mit den Kinderkreuzzügen des Mittelalters. Nach einem Auftritt des Jimmie Lunceford Orchestras in Los Angeles wurde gar von „musikalischem Hitlerismus“ gesprochen.⁰⁸ Allgemein konnte man vom Swing aber als gesamtamerikanisches Phänomen sprechen, das über alle sozialen und ethnischen Grenzen hinwegtanzte. Dafür sprach auch, dass während der Swing-Ära Magazine wie Downbeat oder Metronome begannen, Leserumfragen durchzuführen, demokratische Abstimmungen über den Beliebtheitsgrad von Musikern, die nicht selten in *poll winners bands* gipfelten.

Während Goodman sich zwar als Person politisch positionierte, vermied er weitgehend politische Themen in seinen Songs. Ganz anders als Duke Ellington, der in dem Stück „Take the ‚A‘ Train“ oder der Suite „Black, Brown and Beige“ offen politische und soziale Themen aufgriff und somit zu einem künstlerischen Vorreiter der Bürgerrechtsbewegung wurde. Noch deutlicher bezog Billie Holiday in „Strange Fruit“ Stellung, dem ersten explizit politischen Song der Jazzgeschichte.

SALT PEANUTS

„Bebop ist die Musik der Revolte“, so schreibt es der US-amerikanische Musikwissenschaftler Scott DeVaux in seinem Buch „The Birth of Bebop“.⁰⁹ Damit hat er zweifellos recht, denn Musiker wie Charlie Parker, Dizzy Gillespie oder Bud Powell revolutionierten den Jazz grundlegend. Der Bebop war ein Aufstand gegen musikalischen Kommerz und überholte Strukturen in der Musik selbst. Doch anders als der Swing war er kein Ausdruck einer sozialen oder politischen Revolte, denn bei allem Aufbegehren gegen bestehende Zustände war der Bebop doch eher eine elitäre Erscheinung. Der Jazz revoltierte gegen sich selbst. Dem Bebop und seinen Protagonisten war die Empathie gegenüber den Rezipienten verloren gegangen und führte zu einer bewusst in Kauf genommenen Gefahr einer „expressiven Kodifizierung“.¹⁰ Kein Titel bringt diese Egal-

⁰⁸ Ebd., S. 37.

⁰⁹ Scott DeVaux, *The Birth of Bebop. A Social and Musical History*, London 1999, S. 14.

¹⁰ David Rosenthal, *Hardbop. Jazz & Black Music 1955–1965*, New York u.a. 1992, S. 15.

⁰⁷ Lewis A. Erenberg, *Swingin' the Dream. Big Band Jazz and the Rebirth of American Culture*, Chicago 1998, S. 69.

Haltung der Musiker gegenüber dem Alltag ihres Publikums besser zum Ausdruck als Dizzy Gillespies „Salt Peanuts“.

Der Bebop vermittelte derart radikal neue musikalische Inhalte, dass er der konkreten politischen oder sozialen Botschaften nicht mehr bedurfte. Diese Message wurde auch so verstanden. Im Bebop ging es anders als im Swing oder den auf Kollektivimprovisation beruhenden Spielarten des Oldtime Jazz um das sich frei und unabhängig im Solo entfaltende Individuum. Die Anlage dazu finden wir allerdings schon gegen Ende der Swing-Ära in Starsolisten wie Ben Webster, Coleman Hawkins oder Lester Young, die nicht mehr fester Teil eines Orchesters waren, sondern sich als Freelancer von Engagement zu Engagement hangelten.

So gravierend der vom Bebop eingeleitete musikalische Paradigmenwechsel für den Jazz gewesen sein mochte, waren es doch einmal mehr gesellschaftliche Umstände, die ihm vorausgingen. Bereits ab 1939 trafen sich Musiker um den Pianisten Teddy Hill, den Gitarristen Charlie Christian, den Trompeter Dizzy Gillespie und den Saxofonisten Don Byas zu sogenannten *after hour sessions* im Minton's Playhouse in Harlem, um – von den Hotel-Gigs der Big Bands gelangweilt – eine neue, wilde, asymmetrische Musik auszuprobieren.

Zunächst wurde diesem Unterfangen von der Öffentlichkeit keinerlei Interesse entgegengebracht. Das sollte es auch nicht, denn das Minton's war nur Musikern und im Musikbusiness Beschäftigten zugänglich. Aber während die Beteiligung der USA am Zweiten Weltkrieg hunderttausenden Amerikanern in den folgenden Jahren den Tod bringen sollte, wirkte sie sich begünstigend auf die Verbreitung dieser neuen Musik aus, die bald unter dem Schlagwort Bebop die Welt erobern sollte. Im Zuge der Beteiligung der USA am Zweiten Weltkrieg wurde 1944 eine Vergnügungssteuer, die sogenannte Cabaret Tax, von 30 Prozent auf alle Tanzveranstaltungen erhoben. Sie wurde zwar bald auf 20 Prozent gesenkt, aber für Clubbesitzer lohnte es sich trotzdem nicht mehr, Swing Bands zu engagieren, die Tanzmusik spielten. Die Bebopper, die den neuen, untanzbaren Sound bereits seit zwei Jahren ausprobiert hatten, waren genau im rechten Augenblick zur Stelle. „Die Gemeinde war vollgestopft mit Musik“, erinnert sich der Schlagzeuger Max Roach. „Man konnte die Stra-

ße runterlaufen und Menschen singen und spielen hören.“¹¹

Bebop war viel mehr als der Swing eine Musik, die von den Codes der Black Community geprägt war, obwohl er auch von Weißen wie den Pianisten Al Haig und George Wallington oder dem Trompeter Red Rodney praktiziert wurde. Zudem setzte sich im Bebop noch einmal die Arbeitsmentalität des frühen Jazz durch: „Indem sie Weiße in ihren inneren Kreis ließen, bekräftigten Parker und Gillespie, dass Musik ein Leistungsprinzip und kein rassisches Privileg ist.“¹²

Im August 1943 kam es in Harlem zu einem Aufstand, bei dem 1500 Läden geplündert, 800 Menschen verletzt, sechs Menschen getötet und über 700 Afroamerikaner verhaftet wurden. Die Unsicherheit, die durch die sogenannten Harlem Riots herrschte, führte den Bebop aus dem Minton's und dem nahe gelegenen Monroe's heraus in die heute berühmte Jazzmeile auf der 52nd Street und verwandelte ihn von einer Insidermusik in das hippste Idiom seiner Zeit. Allerdings traf das vorerst nur auf New York zu, denn man konnte den Bebop nur live erleben und nicht auf Schallplatte hören. Weil das Verteidigungsministerium Schellack zum kriegswichtigen Rohstoff erklärt hatte, rief die Musikergewerkschaft am 1. August 1942 einen Streik aus, der sich bis November 1944 hinziehen sollte. In dieser Zeit wurden mit Ausnahme des zum Verteidigungsministerium gehörenden Labels V-Disc keine Platten produziert. Nach Ende dieses *recording bans* hatte sich der Bebop vollständig entwickelt, sodass die ersten Plattenaufnahmen des Stils auf dem neuen Material Vinyl klanglich und spielerisch wie ein Bruch von einem Tag auf den anderen wirkten.

Nicht zu unterschätzen ist auch die Neuausrichtung der Jazz-Rezeption durch den Bebop. Unzählige seiner Vertreter waren schwer durch ihren Drogenkonsum geschädigt. Viele starben jung. Die Lebensgeschichten von Charlie Parker, Bud Powell und vielen anderen waren Leidensgeschichten. Sie wurden nicht nur ihrer Musik wegen gehört, sondern auch wegen ihres Lebens. Jazz wurde zu einer Ersatzreligion, in der ihre Protagonisten Märtyrern gleich die Leiden der Welt auf sich zu nehmen und ihrer Hörerschaft (bis heute) Erlösung zu spenden schienen. Wo-

¹¹ Ira Gitler, *Swing to Bop. An Oral History of the Transition in Jazz in the 1940s*, New York u.a. 1985, S. 76.

¹² DeVaux (Anm. 9), S. 19.

möglich ist auch dies einer der Gründe dafür, dass Jazzmusiker der Gegenwart, die meist Universitäten absolviert haben und ein vergleichsweise bürgerliches Leben führen, nicht mehr den Kultstatus der „Jazz-Heiligen“ des Bebop und vorheriger Epochen erlangen können.

DIE BOTSCHAFT DER FREIHEIT

Das Interregnum des Bebop währte nur kurz, „Musik, die so stark auf Überraschung beruhte, konnte sich nicht weiter selbst wiederholen“.¹³ Spätestens 1950 hatte der Bebop als Antithese zum Swing seine Funktion verloren. Er war von einer Bewegung zur Pose erstarrt. Der neue Stichwortgeber für den Jazz wurde der Rhythm and Blues. Aus der Synthese der Männlichkeitsrituale des Bebop, bei denen es darum ging, sich musikalisch zu beweisen,¹⁴ und des Gemeinschaftsgefühls von Gospel, Blues und karibischer Musik ging ein neuer Musikstil hervor, der in der Presse Hardbop genannt wurde. Das spätestens ab 1954 erstarkende Civil Rights Movement brauchte neue Hymnen, Musiker wie Sonny Rollins, Horace Silver und Art Blakey lieferten sie. Im Zuge der Bürgerrechtsbewegung hielt auch ein neuer Begriff Einzug in den Jazz: Freedom.

Der Weg dorthin war nicht ohne Hindernisse. Die Plattenfirmen wehrten sich dagegen, den Jazz zu politisieren. Sonny Rollins' stilprägendes Trio-Album „The Freedom Suite“ mit Max Roach und Oscar Pettiford war dem Kampf der Afroamerikaner um Gleichberechtigung gewidmet. Dieser Albumtitel stellte 1958 einen derartigen Affront dar, dass die Jazzpresse dagegen Sturm lief, das Label Riverside die Veröffentlichung zurückzog und kurz darauf unter dem unverfänglichen Titel „Shadow Waltz“ noch einmal herausbrachte. Doch es war zu spät, die Botschaft war bereits gehört worden.

Ein Jahr später nahm Max Roach mit seiner Frau Abbey Lincoln das wesentlich eindringlichere Album „We Insist! Freedom Now Suite“ auf, das nicht nur musikalisch und inhaltlich radikaler war, sondern sich durch das provokante Cover, das einen Sit-in zeigt, unmissverständlich in die Nähe der Bürgerrechtsbewegung rückte. Ornette Cole-

man folgte mit dem Album „Free Jazz“, das dem ganzen Genre den Namen geben sollte, und Art Blakey mit „The Freedom Rider“ und „Free For All“. Der Kontrabassist Charles Mingus wusste in seiner Musik seinen ganzen Zorn auf die bestehende Gesellschaft zu kanalisieren. Er griff offen Orval Faubus, den Gouverneur von Arkansas, an, thematisierte in „Oh Lord Don't Let Them Drop That Atomic Bomb On Me“ seine Angst vor einem Atomkrieg oder verlieh in seinem Song „Freedom“ der Idee von Freiheit einen pessimistischen Ausblick. In den späten 1950er Jahren war Freiheit zur zentralen Botschaft des Jazz geworden. Der Hardbop ersetzte die Idee der individuellen Freiheit im Bebop durch die Vorstellung einer gesamtgesellschaftlichen Freiheit.

Im sogenannten Free Jazz – Ornette Coleman hatte mit seinem Albumtitel keineswegs ein neues Genre konstituieren wollen – erfolgte gleichzeitig eine Öffnung wie auch eine Verengung der Perspektive. Free Jazz war radikalästhetischer Protest, der viele Hörer vor den Kopf stieß. Gleichzeitig öffnete John Coltrane mit seinem Album „A Love Supreme“ die Tür in Richtung der Pophörerschaft, die, angeregt durch die Beatles, die Rolling Stones und die gesamte „British Invasion“, nach neuen, experimentelleren Feldern suchte. Für den Jazz barg das gleichermaßen Chancen und Gefahren. Als Bob Dylan 1965 in dem Song „Desolation Row“ nicht nur Coltranes Format übernahm (der Song ist über elf Minuten lang), sondern auch dessen Mantrahaftigkeit, und obendrein zuließ, dass von vorn bis hinten improvisiert wurde, gingen bestimmte Kernkompetenzen des Jazz auf Rock und Pop über. Die Formel „Jazz = Kunst/Pop = Kommerz“ ließ sich nicht mehr aufrechterhalten. Im Rock wurde immer eifriger improvisiert, und als John Coltrane 1967 starb, war es der Rock-Gitarrist Jimi Hendrix, der dessen Haltung und Intensität am überzeugendsten auf seiner Gitarre weiterführen konnte.

Von Ausnahmen wie Archie Shepp abgesehen, führte der Free Jazz nicht zuletzt zu einer Konzentration des Jazz auf ästhetische und einer Abwendung von inhaltlichen Fragen. Der Terraingewinn des Hardbop aufgrund seiner sozialen Teilhabe wurde ohne Bedenken aufgegeben, der politische Diskurs wurde der Rock-Szene überlassen und damit auch ein großer Teil des bisherigen Jazz-Publikums, das bei Bands und Künstlern wie The Grateful Dead, The Doors, Jimi Hendrix, Frank Zappa oder Parliament eine neue Heimat fand.

¹³ Rosenthal (Anm. 10), S. 23.

¹⁴ Vgl. Marcus A. Woelfle, *Aber die Kunst kennt keine Grenze. Zum 90. Geburtstag des Bebop-Genies Charlie Parker*, in: *Jazzzeitung* 3/2010, S. 22f.

Das traf insbesondere auf den Protest gegen den Vietnamkrieg zu. Das Civil Rights Movement hatte es anfangs versäumt, sich auf die Seite der Kriegsgegner zu schlagen, weil es erstens nicht seinen Patriotismus infrage stellen lassen wollte und zweitens Angst hatte, das Thema Vietnamkrieg könne von seinen eigenen Anliegen ablenken. Martin Luther King machte aber in seinen Reden deutlich, dass Militarismus und Rassismus untrennbar miteinander verbunden sind. Von Mitte der 1960er Jahre an wurde der Protest gegen den Vietnamkrieg somit auch ein zentrales Thema der Bürgerrechtsbewegung. Doch anders als im Rock thematisierten nur wenige Jazzmusiker wie Archie Shepp, Leon Thomas oder Rahsaan Roland Kirk den Vietnamkrieg. Mit dem Aufkommen des Electric Jazz waren es Miles Davis, der auf „In A Silent Way“ leise gegen den Krieg protestierte, oder Weather Report mit der Klangdystopie „Unknown Soldier“ auf dem Album „I Sing the Body Electric“.

VOM JAZZ ZUR GREAT BLACK MUSIC UND ZURÜCK

Allerdings sollte das Jazz-Biotop USA noch einmal die Kraft zur sozialen Neuaufstellung erhalten. Ein direkter Zusammenhang zwischen der Gründung der Black Panther Party 1966 und der Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) in Chicago 1965 lässt sich nicht herstellen, doch beide folgten dem Bedürfnis der afroamerikanischen Community, sich zu organisieren. Chicago hatte zu dieser Zeit die am schnellsten wachsende afroamerikanische Bevölkerung in den USA. Die AACM hatte sich zum Ziel gesetzt, die sozialen Aspekte der Musik in die Gemeinde zurückzutragen. Sie löste den Begriff Jazz durch Great Black Music ab, um Vorurteilen und Ausgrenzungen entgegenzuwirken. Bis heute ist die AACM, aus der Künstler und Gruppen wie das Art Ensemble of Chicago, das Ethnic Heritage Ensemble, Anthony Braxton, Jack DeJohnette, George Lewis oder in jüngerer Zeit Nicole Mitchell und Makaya McCraven hervorgingen, die erfolgreichste soziale Selbsthilfegruppe des amerikanischen Jazz.

Ähnliche Unterfangen waren die wegen ihrer Nähe zur Black Panther Party vom FBI überwachte Union of God's Musicians and Artists Anscension in Los Angeles unter Führung von Horace Tapscott, die Black Artists Group in St. Louis oder das von Lee Morgan und Rahsaan Roland Kirk ins Leben gerufene Jazz & People's

Movement, dem unter anderem Pharoah Sanders, Max Roach, Archie Shepp, Freddie Hubbard und Elvin Jones angehörten. Die Gruppe machte durch spektakuläre politische Aktionen auf sich aufmerksam, beispielsweise stürmten Mitglieder in Guerilla-Manier landesweit ausgestrahlte TV-Sendungen wie die Ed Sullivan Show, die Tonight Show oder die Dick Cavett Show und skandierten unter anderem Charles Mingus' „Haitian Fight Song“.¹⁵ Bill Dixons Free Conservatory of the University of the Streets in New York gehört ebenfalls in die Gruppe jener Non-Profit-Organisationen, von denen letztlich nur der AACM dauerhafter Bestand vergönnt war.

Auf seinem Album „Crisis“ hatte Ornette Coleman bereits 1969 den erstarrten Zustand des Jazz speziell in New York charakterisiert. In den frühen 1970er Jahren bildete sich daher im Big Apple, angeregt von Coleman und dem Saxophonisten Sam Rivers, die sogenannte Loft-Szene heraus, die – nicht zuletzt unter Mitwirkung von Musikern der erwähnten Organisationen – musikalisch nach neuen Scharnieren zwischen Tradition und Avantgarde suchte und sich organisatorisch vom etablierten Jazz-Betrieb der Clubs und Labels absetzte. In damals verwahrlosten Teilen Manhattans wie der Lower East Side, Soho oder Harlem standen zahlreiche Lofts leer, in denen die Musiker wohnten und gleichzeitig wirkten. „Sowie du einen dieser typischen Räume, die immer im Umbau waren, betretest (...), hattest du den Schotter der Pennergehend draußen abgeschüttelt, zahltest den geringsten Eintritt und wurdest sofort in die Wärme eines echten Gemeindezentrums gezogen“, erinnert sich der Journalist Howard Mandel an Sam Rivers' legendäres Loft, das Studio Rivbea.¹⁶ Doch diese Rückbesinnung auf die Straße und die Alltagsbedürfnisse seiner potenziellen Hörerschaft kam mindestens ein halbes Jahrzehnt zu spät, um sich gegen den urbanen Disco-Boom durchzusetzen. Die Entfernung des Jazz von seiner einstigen Massenbasis war spätestens Mitte der 1970er Jahre irreversibel.

Erschwerend kam wie so oft ein außermusikalischer Faktor hinzu, der die Popmusik inhaltlich genauso betraf wie den Jazz, aber im Hinblick auf die gesellschaftliche Akzeptanz ganz andere Auswirkungen hatte. Mit dem Rücktritt von Präsi-

¹⁵ Vgl. Wolf Kampmann, *Jazz. Eine Geschichte von 1900 bis Übermorgen*, Stuttgart 2016, S. 202.

¹⁶ Howard Mandel, *Wildflowers, The New York Loft Sessions*. Linernotes zur Neuauflage, New York 1999.

dent Richard Nixon am 9. August 1974 und dem kurz zuvor erfolgten Ende des amerikanischen Engagements im Vietnamkrieg war der künstlerischen Protestbewegung Amerikas der Hauptadressat verloren gegangen. Politische und soziale Inhalte verschwanden komplett aus dem Jazz. Der Begriff Jazz an sich erschien auf dem amerikanischen Markt obsolet. Die Musikindustrie etablierte erfolgreich das Etikett Fusion, das sich auch bei jazzfernen Konsumentenkreisen besser vermarkten ließ. Statt sich weiterhin auf politische und soziale Themen zu konzentrieren, richtete man seine Aufmerksamkeit eher auf die klangtechnische Hörbarmachung virtuoser Finessen. Der Siegeszug des Neotraditionalismus der „Young Lions“ in den späten 1980er Jahren zementierte zudem den Status des Jazz als Soundtrack für den gehobenen Mittelstand.¹⁷

¹⁷ Vgl. Richard Guilliat, *Jazz: The Young Lions' Roar*. Wynton Marsalis and the „Neoclassical“ Lincoln Center Orchestra Are Helping Fuel the Noisiest Debate Since Miles Went Electric, in: *Los Angeles Times*, 13.9.1992.

Selbst ein so einschneidendes, den Lauf der kompletten Weltpolitik und der sozialen Situation der USA veränderndes Ereignis wie der 11. September 2001 blieb im Jazz völlig ohne Wirkung. Erst nachdem sich Jazz und HipHop operativ annäherten und der Jazz sich dem sozialen Diskurs der Hip-Hop-Community anschließen konnte, fanden Teile der amerikanischen Jazz-Community wieder zu sozialen Inhalten zurück. Musikerinnen und Musiker wie Steve Coleman, Robert Glasper, Terri Lyne Carrington, Moor Mother oder Makaya McCraven sind in diesem Prozess federführend. Ob der Jazz daraus aber die Kraft generieren wird, wieder zu einem politischen und sozialen Faktor des US-amerikanischen Kulturlebens aufzusteigen, bleibt vorsichtig abzuwarten.

WOLF KAMPMANN

ist Musikjournalist und Autor. 2016 erschien sein Buch „Jazz. Eine Geschichte von 1900 bis übermorgen“.

wolf-kampmann@t-online.de

Protest

Deutschland 1949 – 2020

Protest ist ein öffentlicher Widerspruch – auf der Straße und im Internet, mit Plakaten und Petitionen, schweigend und mit Sprechchören. Protest trägt dazu bei, die Gesellschaft zu verändern. Ohne ihn gäbe es keine Demokratie.

Das Zeitbild stellt grundlegende Fragen: Wer protestiert wie und zu welchen Themen? Wie ist das Verhältnis von Protest zur Öffentlichkeit und wie seine Wirkung? Über 110 Beiträge und hunderte Bilder rufen wichtige Protestereignisse, die damit verbundenen Konflikte, engagierte Menschen und ihre Motivationen in Erinnerung. Der Band ermöglicht so einen umfassenden Blick auf Protest und seine Geschichte in Deutschland.



bpb.de/
shop

Bestell-Nr. 3934

„SCHÖN, ABER NICHT BERUHIGEND“

Jazz im Spannungsfeld deutscher Gesellschaft und Politik 1919–2022

Stephan Braese

Spätestens seit der Landung der US-amerikanischen Hellfighters samt ihrer von dem Afroamerikaner James Reese Europe geleiteten Marschkapelle in Frankreich 1918 hatte jene Musik, die bald darauf unter dem Namen „Jazz“ Furore machte, unwiderruflich den europäischen Kontinent erreicht. Ihr Sänger, Geiger und Schlagzeuger Noble Sissle berichtete später, wie während eines Konzerts am 2. Februar 1918 in Nantes beim Vortrag von Melodien wie dem „Memphis Blues“ das gesamte Publikum unwillkürlich mitzuschwingen begann und alles in Bewegung geriet: „Selbst die deutschen Gefangenen vergaßen, dass sie Gefangene waren, ließen ihre Arbeit fallen, hörten zu und wippten mit den Füßen im Takt zu den mitreißenden amerikanischen Stücken.“⁰¹

Die Entstehung des Jazz war über seine stilistischen Vorläufer, etwa den Field Holler, den Work Song, aber auch die Spirituals und schließlich den Blues, auf das Engste an die Erfahrung der afroamerikanischen Bevölkerung geknüpft. Als eine Verbindung aus musikalischen Einflüssen aus Afrika mit zahlreichen, vor allem volksmusikalischen Traditionen aus Europa, wie sie besonders im New Orleans der Jahrhundertwende aufeinandergetroffen waren, blieb der Jazz zutiefst geprägt von der Erfahrung der Sklaverei, der Demütigungen und Entrechtungen, aber auch der Kämpfe um Selbstbehauptung der afroamerikanischen Minderheit in einer konstitutiv rassistischen Gesellschaft. Aus dieser Herkunft ist dem Jazz ein Moment der Widerständigkeit, der Dissidenz, zugewachsen, das ihn fortan – bis in viele seiner aktuellsten Erscheinungsformen – begleitet hat. Wenn der Musikjournalist Olaf Maikopf 2020 eine Aufnahme von Shabaka and the Ancestors mit den Worten „schön, aber nicht beruhigend“ charakterisiert,⁰² so hat er eine Kurzformel gefunden, die geradezu kongenial eine

zentrale Beschaffenheit des Jazz zum Ausdruck bringt: Er vermittelt durch seine Ästhetik durchaus einen Genuss („schön“), ohne jedoch seinem Publikum die Flucht in die Betäubung zu erlauben. Auch Maikopfs folgende Charakterisierung ist durchaus auf den Jazz insgesamt übertragbar: Er ist „eine Hommage an und eine Elegie für das Leben, ein Erfahrungsbericht aus den zerbröckelnden Tempeln der Gesellschaft“.⁰³ Eine moderne künstlerische Ausdrucksform, die aus dem Aufbegehren gegen unerträgliche gesellschaftliche Verhältnisse entstanden war, war zu Beginn des 20. Jahrhunderts für die Universalisierung und damit für die Verbreitung in viele Länder der Welt wie geschaffen. Jazz war eine Antwort auf gesellschaftliche und politische Verhältnisse – eine für viele Hörer*innen deutlichere Antwort als etwa jene Kunstformen vor allem europäischer Tradition, die über ihre Autonomie gerade oftmals ein vermeintliches Nicht-Verhältnis zu ihren Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen behaupteten. Doch in dem Maß, in dem Jazz eine kritische Antwort zu artikulieren versuchte, war er auch Bemühungen ausgesetzt, eingeeht, unterlaufen oder vereinnahmt zu werden.

IM „JAZZ-DELIRIUM“: WEIMARER REPUBLIK

Zu Beginn der 1920er Jahre existierte noch keine konzise Bestimmung des Jazz. Meist wurde er als Tanzmusik verstanden, zuweilen galten auch der Einsatz einer großen Trommel oder die Mitgliedschaft zumindest eines Afroamerikaners in der Band als Kennzeichen. Den meisten Schilderungen war jedoch eine exotistisch motivierte Faszination gemeinsam. Wenn einer der prominentesten Journalisten seiner Zeit (und spätere Romancier) Joseph Roth beim Hören einer Jazzband an „Urwald und Fabrik“ denkt,⁰⁴ sind zwei

signifikante Momente berührt: zum einen das einer vermeintlichen „Ursprünglichkeit“, die – im rassistischen Dispositiv der Zeit – Afroamerikaner in eine jeder Zivilisation bare Wildnis zurückversetzt, zum anderen eine andrängende Moderne, deren Technikbesessenheit als potenziell menschenfeindlich und als Ausgangspunkt einer Massengesellschaft empfunden wird, in der das Individuum nichts mehr zählt. Klaus Mann hat in einem Rückblick Jahrzehnte später ein „Jazz-Delirium“ in Deutschland ausgemacht: „Die Börse hüpfte, die Minister wackeln, der Reichstag vollführt Kapriolen. (...) Man tanzt Hunger und Hysterie, Angst und Gier, Panik und Entsetzen. (...) Ein geschlagenes, verarmtes, demoralisiertes Volk sucht Vergessen im Tanz.“⁰⁵ Die neue Musik wird hier erkennbar als ein Ventil in einer Zeit dramatischer politischer, ökonomischer und sozialer Verwerfungen. Orchester mit oft erstklassig ausgebildeten Musikern, wie etwa Weintraubs Syncopators und die Ensembles von Marek Weber, Dajos Bela, Efim Schachmeister, Paul Godwin oder Martin Roman, wetteiferten in einer kaum überschaubaren Zahl von Revuetheatern, Ballhäusern, Clubs und Bars in Berlin und vielen anderen deutschen Großstädten um ihr Publikum. Auch die bald international populären Comedian Harmonists waren den Einflüssen des zeitgenössischen Jazz unüberhörbar verpflichtet.

Wie nachhaltig – und auch einsinnig diffamierend – der Jazz als Krisenerscheinung noch während der „goldenen Zwanziger Jahre“ wahrgenommen wurde, legt der 1927 erscheinende „Steppenwolf“ Hermann Hesses offen, dessen Protagonist erzählt: „Aus einem Tanzlokal, an dem ich vorüberkam, scholl mir, heiß und roh wie der Dampf von rohem Fleisch, eine heftige Jazzmusik entgegen. Ich blieb einen Augenblick stehen; immer hatte diese Art von Musik, so sehr ich sie verabscheute, einen heimlichen Reiz für mich. Jazz war mir zuwider, aber sie war mir zehnmal lieber als alle akademische Musik von heute, sie

traf mit ihrer frohen rohen Wildheit auch bei mir tief in die Triebwelt und atmete eine naive redliche Sinnlichkeit. (...) ‚Untergangsmusik‘ war es, im Rom der letzten Kaiser mußte es ähnliche Musik gegeben haben. Natürlich war sie, mit Bach und Mozart und wirklicher Musik verglichen, eine Schweinerei – aber das war all unsere Kunst, all unser Denken, all unsere Scheinkultur, sobald man sie mit wirklicher Kultur verglich. Und diese Musik hatte den Vorzug einer großen Aufrichtigkeit, einer lebenswerten unverlogenen Negerhaftigkeit und einer frohen, kindlichen Laune.“⁰⁶ So sehr die Passage geradezu imprägniert ist von rassistischen Stereotypen, sexuellen Projektionen und eurozentrischer Perspektive, so deutlich steht sie für die unter Künstlern zeittypische Hoffnung, unter dem Eindruck außer-europäischer Kunstwerke und Traditionen eine Erneuerung europäischer Künste herbeiführen zu können.

Tatsächlich hatte gleichzeitig eine ernsthafte, keineswegs auf Betäubung und Vergessen zielende Auseinandersetzung mit der neuen Musik eingesetzt. Dazu hatten erste Tourneen afroamerikanischer Künstler in Deutschland beigetragen, die es ermöglichten, Jazz erstmals live zu erleben. Dazu zählte etwa Sam Wooding, der mit seinen Chocolate Kiddies, darunter der Trompeter Doc Cheatham, auch Titel Duke Ellingtons vorstellte⁰⁷ und dessen Konzert 1925 im Berliner Admiralspalast eminente Folgen für die Geschichte des Jazz haben sollte: Der 17-jährige Alfred Lion war von dieser Musik so fasziniert, dass er 14 Jahre später, zusammen mit einem Freund aus Berliner Tagen, Frank Wolff, im US-amerikanischen Exil eines der wichtigsten Label des Jazz überhaupt gründen sollte – Blue Note Records.⁰⁸ Doch auch die Revue Nègre konfrontierte das deutsche Publikum mit nachhaltig wirksamen Eindrücken – nicht nur durch die spektakulären Auftritte der Sängerin und Tänzerin Josephine Baker, sondern auch des Klarinettenisten Sidney Bechet in der Begleitband. Komponisten wie Paul Hindemith,

01 Zit. nach Wolfram Knauer, „Play Yourself, Man!“ – Die Geschichte des Jazz in Deutschland, Ditzingen 2019, S. 18.

02 Olaf Maikopf, Rezension von Shabaka and the Ancestors: We Are Sent Here By History, in: Jazzthetik 5–6/2020, S. 69.

03 Ebd.

04 Joseph Roth, Jazzband, in: ders., Werke I. Das journalistische Werk 1915–1923, hrsg. von Klaus Westermann, Köln–Ams-terdam 1989, S. 543–547, hier S. 545.

05 Klaus Mann, Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht, Reinbek 1986, S. 125f.

06 Hermann Hesse, Der Steppenwolf. Mit einem Kommentar von Heribert Kuhn, Frankfurt/M. 2017, S. 44f.

07 Vgl. Michael H. Kater, Gewagtes Spiel. Jazz im Nationalsozialismus, München 1998, S. 29f.

08 Vgl. Stephan Braese, Identifying the Impulse: Alfred Lion Finds the Blue Note Jazz Label, in: Eckart Goebel/Sigrid Weigel (Hrsg.), „Escape to Life“. German Intellectuals in New York: A Compendium on Exile after 1933, Berlin–Boston 2012, S. 270–287.

Ernst Krenek und Kurt Weill nahmen Einflüsse des Jazz in ihre eigenen Arbeiten auf; die Musik, die Weill für Brechts „Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“, aber auch für die „Dreigroschenoper“ komponierte, ist deutlich von Jazzelementen geprägt.

Die gesellschaftlich-kulturelle Akzeptanz, die sich der Jazz Ende der 1920er, Anfang der 1930er Jahre in Deutschland jenseits gestopft voller Vergnügungsetablissemments wie der „Femina“ oder dem „Moka-Efti“ erarbeitet hatte, wird nicht nur deutlich in ersten seriösen Publikationen wie etwa Alfred Baresels „Jazz-Buch. Anleitung zum Spielen, Improvisieren und Komponieren moderner Tanzstücke“ (1925), sondern auch in der Einrichtung des ersten Jazzlehrgangs im Frankfurter Hoch'schen Konservatorium 1928. Allerdings geschah dies nicht ohne Widerstände. Schon im Jahr davor protestierten mit Hans Pfitzner und Siegmund von Hausegger renommierte Komponisten dagegen, „wobei sie sich heftig über ‚Niggerblut‘ und die ‚Rhythmik bauchtanzender Neger‘ ausließen“.⁰⁹ Nur wenige Jahre später erhielt diese Argumentation Eingang in die regierungsamtliche Kulturpolitik.

„SCHLUß“ MIT DEN „ZERSETZENDEN ELEMENTEN“: DIE NS-ZEIT

Die völkisch und antisemitisch geprägte Ideologie des Nationalsozialismus suchte frühzeitig gegen den Jazz zu mobilisieren, erst mit einiger Verzögerung jedoch – im Oktober 1935 – erfolgte ein landesweites Sende- und Verbot für Jazz im Rundfunk. In der Verlautbarung des zuständigen Kulturfunktionärs hieß es, dass „mit den noch in unserer Unterhaltungs- und Tanzmusik verbliebenen zersetzenden Elementen (...) des Nigger-Jazz“ „Schluss“ gemacht werden solle.¹⁰ Tatsächlich hatten einer lückenlosen Verfolgung des Jazz in NS-Deutschland mehrere Argumente entgegengestanden. Dies waren neben der enormen Beliebtheit jazzaffiner Tanzmusik in der Bevölkerung internationale Vereinbarungen, die den Vertrieb ausländischer Plattenproduktionen im Inland regelten, flankiert vom Interesse am Vertrieb deutscher Produktionen im Ausland.¹¹ Als es 1936 während der Olympischen

Spiele gar darum ging, Deutschland als modernes, weltläufiges Land darzustellen, gehörte der Sound des Jazz gleichsam zwingend dazu. Wenig später jedoch ließ das Regime an der Missliebigkeit des Jazz keinerlei Zweifel mehr. Das Plakat zur Düsseldorfer Ausstellung „Entartete Kunst“ von 1938 zeigt nicht nur einen affenähnlich gezeichneten Schwarzen mit Saxofon, sondern der Davidstern auf seinem Revers demonstriert zugleich die Bemühung der NS-Rassenideologie, Rassismus gegen Afrikaner und Afroamerikaner mit Antisemitismus zu verschmelzen.

Getragen von der massiven Nachfrage in der Bevölkerung und zeitweilig geschützt durch kleine Tricks wie die Umbenennung US-amerikanischer Standards in deutsche Titel, konnten sich Orchester wie die von Heinz Wehner, Ernst Hölterhagen oder Benny de Weille eine Zeit lang auch in den NS-Jahren behaupten. Die große Zahl jüdischer Jazzmusiker hatte diese Chance nicht: Wer von ihnen nicht ins Exil ging, lief Gefahr, deportiert und ermordet zu werden.¹²

Einer Tarnung deutlich abgeneigt hingegen waren Angehörige der sogenannten Swing-Jugend, die nicht nur durch ihre Tanzabende zu aktueller afroamerikanischer Musik, sondern auch durch ihr äußeres Erscheinungsbild den systemkonformen Uniformitätsvorstellungen, wie sie durch Hitlerjugend (HJ) und Bund Deutscher Mädel vorgeführt wurden, demonstrativ widersprachen. Kurz nach Kriegsende erinnerte sich eines ihrer Mitglieder, Olaf Hudtwalcker, an „die Stunden, in denen man sich nächtlich-trunken, vor den Dämonen auf Augenblicke geborgen, vor irgend einem Gramophon fand, um in der Stimme Bessie Smiths, der Klarinette Rappollo's, der Jericho-Trompete Armstrongs usw. das Schimmern des ewigen Lichtes wahrzunehmen“.¹³ Hudtwalcker erinnerte sich aber auch an durchaus robuste Widerstandsaktionen: „Der gefürchtete Bismarck-Club, welcher handfeste Pistolenganriffe gegen HJ führte, der verschiedene HJ-Führer nachts in die Flotte von Barmbek und Eimsbüttel warf oder mit Gitarrensaiten gefesselt im Stadtpark an Laternenpfähle knüpfte. (...) [D]ie unzähligen, die für eine Schallplatte ins KZ

⁰⁹ Kater (Anm. 7), S. 47.

¹⁰ Zit. nach Knauer (Anm. 1), S. 84.

¹¹ Vgl. Kater (Anm. 7), S. 98; Knauer (Anm. 1), S. 93.

¹² Vgl. Kater (Anm. 7), S. 79 ff.; Peter Köhler, Die „Ghetto Swingers“ im Konzentrationslager Theresienstadt, in: Klaus Wolbert (Hrsg.), *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts*, Darmstadt 1997, S. 389 f.

¹³ Olaf Hudtwalcker, *Erinnerungen aus den finsternen Jahren!*, in: *Jazz-Club News* 13–14/1946, S. 6 f.

gingen, die Langhaarigen, Schirmschwingenden, Kreppbesohlenen, die ein Heer von Gestapo-Beamten und Spitzeln in Bewegung hielten, die ‚Wehrkraftzersetzer‘ und ‚Undeutschdenkenden‘, die da im Kriege sangen: ‚Wir sind nicht Juden, sind nicht Kommunisten, doch unsere Hymne ist der Tiger Rag‘.“¹⁴ Hudtwalckers Ausführungen stehen durchaus in Einklang mit der Beobachtung des Musikwissenschaftlers Wolfram Knauer, dass das „Verbrechen der sogenannten ‚Swingheinis‘ in Hamburg, wo die Gestapo schärfer durchgriff als anderswo und die Jugendlichen zur ‚Umerziehung‘ in Konzentrationslagern landeten“, weniger darin bestanden habe, „dass sie sich für Swing begeisterten, als vielmehr [in der] Tatsache, dass sie sich der faschistischen Ästhetik widersetzen, deren Ideal natürlich begeisterte Hitlerjungen verkörperten.“¹⁵ Die Drohung für die Nazis bestand darin, dass diese Musik „die Jugendlichen, auf deren Konformität sie für die Aufrechterhaltung des Systems angewiesen waren, für ihre Zwecke verderben würde“.¹⁶

Doch Jazz – und Jazzmusiker – ließen sich auch in die Dienste des Nationalsozialismus stellen. Mit der Band Charlie and his Orchestra initiierte Goebbels’ Propagandaministerium die Gründung eines Ensembles, das mit der tatkräftigen Unterstützung „einige[r] der besten deutschen Instrumentalisten“ Jazztitel einspielte,¹⁷ deren Originaltexte durch englischsprachige Propagandatekste ausgetauscht wurden, um über die Ausstrahlung dieser Aufnahmen im Rundfunk vor allem Einfluss auf das britische Publikum zu nehmen. Da wurde Irving Berlins Song „Slumming on Park Avenue“ in „Let’s Go Bombing“ umbenannt, oder der Standard „Makin’ Whoopee“ beginnt mit den Zeilen „Another War, Another Profit, Another Jewish Business Trick!“¹⁸ Was heute grotesk erscheinen mag, darf in seiner Wirkung wohl nicht unterschätzt werden; Wolfram Knauer stellte fest: „[E]s verstört vielleicht am meisten, dass man noch heute beim Anhören zu verstehen meint, wie direkt und unmittelbar Musik Stimmung machen kann.“¹⁹ Dass

einer der beteiligten Jazzmusiker, Fritz Brocksieper, später äußerte, „er habe die Propagandatekste gar nicht so wahrgenommen“²⁰ und dagegen die Qualität der Musik pries, reiht sich ein in das Formelrepertoire von Millionen von Deutschen nach 1945. In der neuen Zeit, die mit dem Mai 1945 angebrochen war, verschwand für viele Deutsche die jüngste deutsche Vergangenheit in einem Nebel des Vergessens – unter ihnen waren auch Jazzmusiker.

„AMERICAN PATROL“: NACHKRIEG

Als die Alliierten 1945 in Deutschland einzogen, war Jazz nicht nur deswegen die Musik der Sieger, weil der infektiöse Swing des Orchesters von Glenn Miller mit Hits wie „In the Mood“, „Tuxedo Junction“ oder „American Patrol“, ausgestrahlt über den Rundfunk der Allied Expeditionary Forces,²¹ gleichsam den Soundtrack zu diesem Einzug in das Land des Feindes gebildet hatte. Er war auch deswegen die Musik der Sieger, weil seine prominente Stellung, die er im Bild vieler Deutscher von ihren ‚Besatzern‘ einnahm, so diametral dem Feindbild entgegenstand, das die NS-Kulturpolitik von ihm gezeichnet und zu propagieren versucht hatte. Und darüber hinaus erlebten viele Deutsche – insbesondere in den amerikanisch besetzten Territorien, zu denen zunächst auch Teile der späteren Sowjetischen Besatzungszone gehörten – Afroamerikaner als Botschafter und besondere Fans dieser Musik, Menschen also, die bis vor Kurzem explizit staatlicher, rassistischer Verachtung und Verfolgung ausgesetzt gewesen waren. Der Schriftsteller Dieter Wellershoff, damals 20 Jahre alt, erinnerte sich später an „eine Zeit täglicher Entdeckungen (...), vor allem, als eine vitale Stimulierung, die uns eine neue Art äußerer und innerer Bewegung lehrte, der Jazz. Es war eine neue Zivilisation mit neuen Umgangsformen und Lebensreizen. Jitterbug und Boogie-Woogie trieben uns den Marschtritt aus dem Leib, und es war einleuchtend nicht nur im Bewußtsein, sondern eben auch im Körper, im vitalen Selbstgefühl, daß der politische Rahmen dieses neuen Lebens nur die Demokratie sein konnte.“²²

14 Ders., Olaf Hudtwalcker’s Wiedersehen mit der Swingjugend. Kurt Widmann in Hamburg, in *Jazz-Club News* 23–24/1947, S. 34.

15 Knauer (Anm. 1), S. 111.

16 Ebd., S. 113.

17 Ebd., S. 115.

18 Vgl. ebd., S. 119.

19 Ebd., S. 118.

20 Ebd., S. 123.

21 Vgl. Kater (Anm. 7), S. 312–314.

22 Dieter Wellershoff, *Die Arbeit des Lebens*, in: ders., *Werke 3. Autobiographische Schriften*, hrsg. von Keith Bullivant/Manfred Durzak, Köln 1996, S. 54–257, hier S. 103.

Rasch bildeten sich aus Liebhaberkreisen, die, meist im Teenager-Alter, bis zum Ende des Krieges in vielen deutschen Städten oft konspirative Hot Clubs gebildet hatten, Initiativen, die mit Vereinsgründungen, Zeitschriften und einer Fülle an Amateur-Bands dieser neuen Musik ein möglichst großes Publikum zu erschließen versuchten. Eine zentrale Rolle spielten dabei Clubs der US-Army, in denen regelmäßig amerikanische Bands, aber bald auch erste deutsche Ensembles, zur Unterhaltung Jazz – meist im populären Swing-Stil – spielten. Als auch deutsche Musiker, die noch die reiche deutsche Jazz-Tradition der 1930er Jahre aus persönlicher Erfahrung kannten, im von den Alliierten nach dem Vorbild der BBC neu aufgestellten Rundfunk Tanz- und Konzertmusik mit mal mehr, mal weniger deutlichen Jazz-Einschlägen vorstellten, bildete sich allerdings Widerstand. Furore machte dabei eine von der noch jungen Zeitschrift „Hör Zu!“ 1947/48 orchestrierte Kampagne. Das Blatt druckte nach der Ausstrahlung eines „Abend[s] mit dem Radiotanzorchester“ des Nordwestdeutschen Rundfunks (NWDR) unter Leitung von Kurt Wege Hörerstimmen ab, die nach Aussagen der Redaktion angeblich zu Tausenden, bald als „Hagel“, dann als „Lawine“ eingegangen seien.²³ Darin hieß es: „Dieses Kind aus Übersee ist nichts für unsere Ohren!“; „Ist es nicht beschämend für uns, daß wir ausländische Sender einschalten müssen, wenn wir liebe, altvertraute deutsche Weisen vernehmen wollen?“; „Das Geschreie und Getöse ist einfach furchtbar. Es gibt doch so gute deutsche Tanzweisen.“²⁴ Das hier betonte nationale Attribut war sprechend. Es bestätigte den Hörer*innen gleichsam beiläufig, dass man – ungeachtet der von Deutschen begangenen Massenverbrechen – auf eine nationale Eigenart auch in einem positiven Sinn durchaus Anspruch erheben dürfe – und dass man keineswegs bereit war, sein Deutschsein inklusive seiner Hörgewohnheiten von den kulturellen Gepflogenheiten oder gar programmatischen Reeducation-Absichten einer ausländischen Siegermacht ‚überfremden‘ zu lassen. Die in Kürze noch vi-

rulenter werdende Vorstellung eines mutmaßlich unaufhebbaren Gegenübers zu allem, was mit „Übersee“, „Amerika“, „Urwald“ („Geschreie, Getöse“) zu tun hatte, meldete sich hier bereits an. Einer der auf diese Weise gemäßregelten Künstler – der Arrangeur Friedrich Meyer – zahlte in ähnlicher Münze heim; an die Verfasser der Leserbriefe gewandt, schrieb er: „Ihr könnt euch nicht beklagen: die deutschen Rundfunkstationen nudeln tagaus, tagein Eure Ständchen und Sere-naden, ‚Großmütterchen‘ und ‚Rote Laterne von St. Pauli‘. (...) [B]leibt mit Eurer Kritik zu Hause, wenn Sie von keiner Sachkenntnis getrübt ist. Blamiert euch in Eurer Werkstatt, in Euren Büros und zu Hause.“²⁵ Doch zuletzt sah sich der Leiter der NWDR-Musikabteilung, Harry Hermann Spitz, der als Jude selbst nur im Exil hatte überleben können, gezwungen, einzulenken: Die Zusammenarbeit mit Meyer wurde beendet, Kurt Wege in einen „zweimonatigen ‚Erholungs-urlaub‘“²⁶ geschickt, wie der „Spiegel“ berichtete, und eine deutliche Änderung des Musikprogramms angekündigt. ‚Volkes Stimme‘, hier auf verschobene Weise Ausdruck einer völlig unbearbeiteten sozialen und moralischen Katastrophe, hatte unüberhörbar einen Sieg errungen.

„MUSIK GEGEN JEDEN TOTALITARISMUS“: BUNDESREPUBLIK BIS 1990

Zunächst noch unter dem unmittelbaren Eindruck musizierender US-Soldaten, bald auch erster Tourneen amerikanischer Stars, ermutigt von Rundfunk-Redakteuren wie Joachim-Ernst Berendt im Südwestrundfunk, die, entgegen aller Kritik, einschlägige Sendereihen einrichteten, aber auch motiviert durch ein Publikum, das das Neue und Frische dieser Musik zu schätzen wusste, war es die Generation der Max Greger, Paul Kuhn, Emil und Albert Mangelsdorff, Hans (James) Last, Jutta Hipp, Inge Brandenburg, Hubert Strasser und vieler anderer, die die eigentliche Wiedergeburt des Jazz in Deutschland einläuteten. Meist ohne eigene Erfahrung des Jazz der Vorkriegszeit, rezipierten sie die afroamerikanische Musik als Ausdruck einer neuen Zeit und waren begierig nach den neuesten Entwicklun-

23 Kurt Wege hat das Wort, in: Hör Zu! 46/1947, S. 4; Stellt doch Euer Radio ab! Die Spezial-Arrangeure äußern sich, in: Hör Zu! 48/1947, S. 4; Tanzmusik – so oder so? Schluß der Debatte, in: Hör Zu! 4/1948, S. 3f., hier S. 3.

24 Alle Zitate aus „Tanzmusik – so oder so? Quäken, Jaulen, Grunzen“, in: Hör Zu! 45/1947, S. 4.

25 Stellt doch Euer Radio ab! (Anm. 23).

26 Blech an die Wand gedrückt – Zwischen heiß und süß, in: Der Spiegel, 17.1.1948, S. 17f., hier S. 17.

gen dieser Musik, die sich für sie vor allem, wenn nicht ausschließlich, in den USA abzeichneten.

Die zunehmende gesellschaftliche Akzeptanz des Jazz wurde – wenn auch auf etwas eigentümliche Weise – dokumentiert in der Auseinandersetzung zwischen Theodor W. Adorno und Joachim-Ernst Berendt in der Zeitschrift „Merkur“ im Sommer 1953. Adorno zufolge hatte sich im Jazz alles Oppositionell-Widerständige abgeschliffen und war zu Produkten einer Kulturindustrie geworden, der Kritik am System konstitutiv fremd ist; Berendt hingegen beging den fatalen Fehler, „sich auf Adornos Vorgabe einzulassen, den Jazz mit der europäischen Kunstmusik in einen gemeinsamen Bezugsrahmen zu setzen. (...) Der Punkt ist aber nicht, dass Jazz auch Kunst wäre, sondern dass er aus anderen Prinzipien zu verstehen ist als die europäische Kunstmusik.“²⁷ Obendrein glaubte Berendt betonen zu müssen, „wie absolut sicher diese Musik gegen jeden Totalitarismus ‚impft‘ (...). Hat man schon einmal einen Funktionär oder Militaristen gesehen, der gleichzeitig Jazz-Fan gewesen wäre? Woher kommt denn die tiefe, eingewurzelte Abneigung aller Militärs gegen den Jazz?“²⁸ Das stand in eklatantem Widerspruch nicht nur zu Charlie and his Orchestra, sondern ebenso zur – freilich erst 1958 erfolgenden – Initiative des Verteidigungsministers Franz Josef Strauß, Jazz in das Repertoire der zahlreichen Kapellen der noch jungen deutschen Bundeswehr aufzunehmen.²⁹ Mochte Berendt auf der argumentativen Ebene auch das Nachsehen gegenüber dem Sozialphilosophen haben – Jazz war zum Gegenstand des ‚hochkulturellen‘ Diskurses geworden, ohne dass Adornos Position einen nachweisbaren Einfluss auf die Entwicklung des Jazz in Westdeutschland hinterlassen hätte.

Im Gegenteil: In den 1950er und 1960er Jahren nahm nicht nur die Vielfalt der Stile, die Aufmerksamkeit von Konzertagenturen und die Zahl der einschlägigen Rundfunk-Sendungen zu – unter letzteren etwa der 1958 eingeführte NDR-Jazzworkshop, in dem sich bald Top-Stars aus

den USA die Klinke in die Hand gaben –, sondern auch ein neues Selbstbewusstsein der deutschen Jazzmusiker. Waren für Jahrzehnte stets die US-amerikanischen Musiker die Vorbilder gewesen, formulierte Albert Mangelsdorff 1963 die folgenreiche Einsicht, dass „ein Jazzmusiker in Europa (...) nicht von sich verlangen [solle], so zu spielen wie ein farbiger Musiker in New York oder Chicago, er sollte es nicht versuchen und man sollte es nicht von ihm erwarten, weil seine Probleme andere sind und sein Lebenskreis anderen Bedingungen unterworfen ist.“³⁰ Was ganz selbstverständlich klingt, stand jedoch für eine neue Erdung des dem Jazz eigenen Protestpotenzials: Sollte Jazz gerade mit seiner Widerständigkeit authentisch sein, taugte ein Sich-Hineinversetzen in die Situation eines Afroamerikaners in New York oder Chicago nur bedingt, bestand doch an „Problemen“ auch für einen Bewohner Europas, erst recht Deutschlands angesichts der Katastrophe von Krieg und Holocaust, ebenfalls kein Mangel. Einen ersten Höhepunkt dieser eingeforderten Besinnung auf die eigene Lage bildete die um Mangelsdorff, Joki Freund und andere entstandene sogenannte „Frankfurter Schule“, die, noch deutlich vom Cool Jazz geprägt, gleichwohl mit einem eigenen Sound auffiel. Die von dem polnischen Komponisten Krystof Komeda geprägte Bezeichnung schließt – mit ihrer Anspielung auf die Frankfurter Schule von Adorno, Horkheimer, Löwenthal und anderen – den kritischen Impuls charakteristisch mit ein. Von hier aus konnte jene vieldiskutierte „Emanzipation“³¹ des deutschen Jazz von den US-amerikanischen Vorbildern ihren Ausgang nehmen, die teils parallel, teils in regem Austausch mit der Entwicklung anderer europäischer Jazz-Szenen stattfand und bis heute anhält.

DDR: „BESTANDTEIL SOZIALISTISCHER MUSIKKULTUR“

Anders als in der jungen Bundesrepublik war Kultur in der DDR mit dem Auftrag versehen, einen Beitrag zum Aufbau einer neuen sozialis-

²⁷ Heinz Steinert, *Die Entdeckung der Kulturindustrie*. Oder: Warum Professor Adorno Jazz-Musik nicht ausstehen konnte, Münster 2003 S. 20, S. 139.

²⁸ Joachim-Ernst Berendt, *Für und wider den Jazz*, in: *Merkur* 7/1953, S. 887–890, hier S. 890.

²⁹ Vgl. Uta G. Poiger, *Jazz, Rock, and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, Berkeley u. a. 2000, S. 166.

³⁰ Zit. nach Wolfram Knauer, *Emanzipation wovon? Zum Verhältnis des amerikanischen und des deutschen Jazz in den 50er und 60er Jahren*, in: ders. (Hrsg.), *Jazz in Deutschland. Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung*, Bd. 4, Hofheim 1996, S. 141–157, hier S. 147.

³¹ Vgl. Knauer (Anm. 1), S. 359 ff.

tischen Gesellschaft zu leisten. Jazz, in sowjetisch-parteilich-kommunistischer Perspektive „Ausdruck des amerikanischen nationalen Ideals (...) des geistigen Chaos und des Durcheinanders, (...) geistiger Abstumpfung und des Zerfalls des lebendigen Denkens“,³² galt dafür als denkbar ungeeignet. Fritz Rudolf Fries, der einen bis heute äußerst lesenswerten Roman über die Leipziger Jazz-Fan-Szene Ende der 1950er Jahre verfasste, charakterisiert die Situation in seinen Erinnerungen wie folgt: „In der DDR galt Jazz für viele Jahre als dekadenter Ausdruck einer Unkultur des Imperialismus. Man ließ Ausnahmen zu. Der Blues als Ausdruck schwarzen Proletariats auf dem Weg aus den Südstaaten in die Slums der großen Städte im Norden durfte passieren. Der Rest war anarchistisch und trotzkistisch – im Sinne einer permanenten Revolution. Den Vorurteilen begegneten wir in der eigenen Familie in Gestalt von Onkeln und Tanten, die in ihrem ästhetischen Haushalt mit Marsch-, Volks- und Schlagermusik auskamen. Mit Hilfe der amerikanischen Sender fochten wir für eine Entnazifizierung in der Kultur, für eine Entrümpelung der Köpfe und Sinne.“³³

Allerdings waren die ‚regulierenden‘ und kontrollierenden Maßnahmen der DDR-Behörden zum einen Kursschwankungen in der offiziellen Kulturpolitik ausgesetzt, die sich mal mehr, mal weniger offen gab, zum andern den Entscheidungen regional zeitweilig durchaus unterschiedlicher Praktiken. Trotz der Instabilität dieser Bedingungen konnten sich etliche namhafte Jazz-Ensembles behaupten, wie etwa die von Karl Walter, Günter Horig oder Fips Fleischer. Wie schwierig die Arbeitsbedingungen jedoch blieben, legt auch eine Situation am Rande der Tournee Louis Armstrongs in der DDR 1965 offen. Die Jazzlegende, dessen Konzerte zu den – im Vergleich zum Westen – raren Möglichkeiten für Jazzmusiker*innen und Fans in der DDR zählten, afroamerikanische Künstler live zu erleben, wurde während einer internationalen Pressekongferenz nach seiner Ankunft in Ost-Berlin von einem West-Berliner Journalisten gefragt, „ob sich der Musiker die ‚Mauer‘ ansehen wer-

de. – Armstrongs Antwort: ‚Ich habe die Mauer bereits gesehen. Aber sie interessiert mich nicht. Mich interessiert nur mein Publikum, deshalb bin ich hier.‘ – Daraufhin flüsterte der Generaldirektor der Künstleragentur nervös mit dem Dolmetscher, während Louis Armstrong einen bemerkenswerten Satz nachschob: ‚Ich kann zwar nicht sagen, was ich sagen möchte. Aber wenn Sie einverstanden sind, würde ich sagen: Vergesst all den Scheiß!‘“³⁴ Die Äußerung verrät Armstrongs Widerwillen gegen die wiederholten und zuweilen hartnäckigen Versuche, ihn und seine Musik für politische Zwecke zu instrumentalisieren – ohne sich jedoch, wie er wohl wissen mochte, nachhaltig dagegen wehren zu können.

Der Mauerbau 1961 schien eine „[n]eue Freiheit“³⁵ auch für den Jazz in der DDR zu ermöglichen. Wenn auch unter wiederholter, aber nicht kontinuierlicher Beobachtung der Stasi, meldete sich eine neue Generation zu Wort, darunter Joachim Kühn, Friedhelm Schönfeld, Ernst Ludwig Petrowsky, Uschi Brüning, Ulrich Gumpert und Günter Sommer. Etliche von ihnen wandten sich dem Free Jazz zu, der – etwa im Rahmen der Jazzwerkstatt Peitz, später auch als „Woodstock am Karpfenteich“ bezeichnet – besonders viele Koproduktionen mit Jazzmusiker*innen aus der Bundesrepublik, aber auch aus Polen erlaubte. Nicht zuletzt die internationale Aufmerksamkeit und Anerkennung einer Musik, die außerhalb des Staates vereinfachend als „DDR-Jazz“ bezeichnet wurde, mag mit dazu beigetragen haben, dass es in den 1986 erschienenen offiziellen „Hinweisen zur Pflege des Jazz im Kulturbund der DDR“ heißen konnte: „Der Jazz ist Bestandteil der sozialistischen Musikkultur in der DDR.“³⁶ Für viele Musiker*innen und noch mehr Hörer*innen und Fans schien ein wichtiges Ziel erreicht. Doch nur vier Jahre später besiegelte der Einigungsvertrag das Ende der DDR.

BERLINER REPUBLIK

Die Vereinigung der beiden deutschen Staaten, aber auch Aspekte der Globalisierung wie verbesserte Ausbildungsmöglichkeiten für junge Jazzmusiker*innen haben zu einer bis dato unge-

32 Zit. nach Bert Noglik, *Vom Linden-Blues zum Zentralquartett. Fragmentarisches zur Entwicklung des Jazz in der DDR*, in: Wolbert (Anm. 12), S. 421–432, hier S. 422.

33 Fritz Rudolf Fries, *Diogenes auf der Parkbank. Erinnerungen*, Berlin 2002, S. 38.

34 Stephan Schulz, *What a Wonderful World. Als Louis Armstrong durch den Osten tourte*, Berlin 2010, S. 57f.

35 Knauer (Anm. 1), S. 323.

36 Zit. nach ebd., S. 357.

kannten Diversifizierung von Spielarten des Jazz in Deutschland geführt. Wolfram Knauer zeichnet in seiner herausragenden Gesamtdarstellung ein detailliertes Portrait der Entwicklungen gerade der zurückliegenden 30 Jahre. Wie aber lässt sich der Jazz in Deutschland heute in Hinblick auf seine Bezüge zu Gesellschaft und Politik charakterisieren?

Gemessen sowohl an seiner Herkunft als auch noch an seinem gesellschaftlichen Status in den 1920er und 1930er Jahren ist der Jazz heute in Deutschland von vielen Kennzeichen einer sogenannten E-Musik geprägt. Dazu zählen nicht nur die enormen Anforderungen technischer Expertise an seine ausübenden Künstler*innen – das galt auch schon in früheren Zeiten –, sondern die – wenn auch mit großer Verzögerung erfolgte – Einrichtung akademischer Ausbildungsstätten, die Öffnung der repräsentativen Konzerthallen des Landes, verschiedenste Formen staatlicher Förderung und ein zahlenmäßig im Vergleich zu vielen anderen Musikstilen äußerst eingeschränktes Publikum, das seinerseits von Überalterung bedroht ist. All diese Kennzeichen, die der Jazz heute mit der europäischen Klassik teilt – mit Ausnahme der eklatanten Unterschiede im Umfang der öffentlichen Förderung –, deuten im historischen Längsschnitt auf zweierlei: Zum einen war es das ausdrückliche Ziel seiner frühen Förderer in der jungen Bundesrepublik, auf modifizierte Weise auch in der DDR, dem Jazz genau jene gesellschaftliche Akzeptanz zu verschaffen, die die europäische Klassik zweifelsfrei genoss. Joachim-Ernst Berendt hatte dies zeitweilig zu Parallelisierungen zwischen Jazz und Klassik verführt, die nicht nur Adorno mit einiger Berechtigung zurückgewiesen hatte. Zum andern jedoch musste unweigerlich ein bestimmter Modus der Akzeptanz, eine Aufnahme des Jazz gar in kanonisierte Formen von Darbietung und Rezeption, zu einer Reduzierung seines Dissidenz-Charakters, seiner Widerständigkeit führen.

Um diesen Sachverhalt genauer ermessen zu können, hilft ein Blick auf die aktuelle US-amerikanische Szene. In den USA, in denen unverändert wichtige Entwicklungen des Jazz stattfinden, waren diese Entwicklungen stets entscheidend geknüpft an Geschichte und Gegenwart der afro-amerikanischen Minorität. Der Rang ihrer Erfahrungen für die eigene kreative Arbeit wird auch

heute – vielleicht zusätzlich motiviert durch Ereignisse wie diejenigen, die die Black-Lives-Matter-Bewegung ausgelöst haben – immer wieder hervorgehoben, von Künstlern wie Theo Croker, Jeremy Pelt, Jon Batiste und vielen anderen. Aber auch der Blick auf einen der bedeutendsten Innovationsschübe im europäischen Jazz der vergangenen Jahre – die Entwicklung in der britischen Szene um Shabaka Hutchings, Theon Cross, Nubya Garcia und weiteren – legt offen, dass auch hier eine soziale und kulturelle Differenzierung, nämlich die der Herkunft aus dem karibischen Raum in Abgrenzung zur weißen englischen Mehrheitsgesellschaft, maßgeblich auf die musikalische Ästhetik eingewirkt hat.

Keine Frage: Es bedarf nicht der hier angedeuteten Differenzierungen, um auch als deutsche*r Jazzmusiker*in die eigene Kunst als radikal zeitgemäßen Ausdruck zu gestalten, der als solcher – meist unhintergebar – von jenen „Problemen“ zeugt, von denen Mangelsdorff sprach. Ihr unerlässlicher Partner ist ein Publikum, das die Zeitgemäßheit des Gehörten fortwährend kritisch überprüft. Dass dieses Selbstverständnis keineswegs der Vergangenheit angehört, wurde während eines Auftritts von Kurt Elling und der WDR Big Band auf dem Jazzfest 2014 vor dem – für seine Unmutsbekundungen freilich berühmt-berüchtigten – Berliner Publikum deutlich. Der anwesende Musikjournalist Rolf Thomas vermeinte, der Vertonung einer „Broschüre der Bundeszentrale für politische Bildung“ beizuwohnen – und „spätestens, als Ronald Reagan als Freiheitskämpfer gefeiert werden sollte, erwartete man, dass David Hasselhoff um die Ecke biegen und ‚I’ve Been Looking For Freedom‘ anstimmen würde; es war aber der bemitleidenswerte Kurt Elling, der diesen missratenen und von vielen Buhrufen begleiteten Auftritt gestalten musste.“³⁷

STEPHAN BRAESE

ist Professor für Europäisch-jüdische Literatur- und Kulturgeschichte am Institut für Germanistische und Allgemeine Literaturwissenschaft der Rheinisch-Westfälischen Technischen Hochschule Aachen. s.braese@germlit.rwth-aachen.de

³⁷ Rolf Thomas, JazzFest Berlin, in: *Jazzthetik* 1–2/2015, S. 85.

JAZZ UND IDENTITÄT

Mario Dunkel

„In jazz, identity is everything“, schrieb der US-amerikanische Jazzkritiker Barry Ulanov 1979 in der musikwissenschaftlichen Fachzeitschrift „The Musical Quarterly“. „As in almost no other art, individual identity shapes the structure of jazz. It obsesses the player or singer and haunts his or her audience.“⁰¹

Tatsächlich ist die Frage nach Identität im Jazzdiskurs – danach, wie Menschen sich verorten und verortet werden, wie sie sich einen Sinn zuschreiben und sich gegenseitig Bedeutung geben – omnipräsent. Dieser Aufsatz soll eine Einführung in Identitätskonstruktionen im Jazz geben. Dabei wird danach gefragt, welche Identitätszuschreibungen im Feld Jazz häufig vorzufinden sind, welche Besonderheiten sie aufweisen und inwiefern sie in Identitätsdiskurse eingebettet sind, die über jazzspezifische Kontexte hinausreichen.

In diesem Beitrag wird argumentiert, dass Darstellungen von Jazz und Jazzgeschichte daran beteiligt waren und sind, weitverbreitete identitätsbezogene Mythen und Narrative zu bekräftigen, zu adaptieren und infrage zu stellen. Drei dieser Mythen lassen sich gleich zu Beginn entkräften: Jazz ist nicht universell, und er ist per se weder demokratisch noch liberal. Auch Jazz ist ein Feld, in dem sämtliche Arten von Diskriminierung vorkommen, wo Menschen ausgegrenzt, erniedrigt und verletzt werden. Gleichzeitig ist Jazz jedoch auch eine musikalische Praxis, die sowohl in populären Kulturen als auch in pluralisierten Gesellschaften verwurzelt ist und deren Entstehung und Entwicklung ohne afrodiasporische Musiken nicht denkbar wäre. Im Laufe seiner Geschichte war Jazz immer wieder Ressource für und Produkt von sozialen Gleichheitsbestrebungen – insbesondere im Rahmen der afroamerikanischen Bürgerrechtsbewegung, aber beispielsweise auch im Kampf gegen das Apartheid-Regime in Südafrika. Im Folgenden sollen daher Fragen nach Jazz und Identität aufgeworfen werden, ohne dabei Mythen und Narrative zu bekräftigen, die Jazz essenzialisieren.

INDIVIDUELLE UND KOLLEKTIVE IDENTITÄTEN

Was ist Jazz? Die populäre Kultur hat in den vergangenen Jahren immer wieder filmische Antworten darauf angedeutet: Von „Whiplash“ über „La La Land“ bis zu Disney’s „Soul“: Die Figur des (meist männlichen) Jazzmusikers ist auch in der vergangenen Dekade Bestandteil des popkulturellen Mainstreams gewesen. Barry Ulanov gehörte in den 1940er Jahren zu den ersten Autoren, die sich für eine Lesart des Jazz stark machten, nach der Jazz sich dadurch auszeichnet, dass er von einzelnen, außergewöhnlichen Individuen gestaltet wird. Diese Lesart ist nach wie vor weit verbreitet, etwa in „Whiplash“ oder „Soul“, drückt sich aber auch im Geniediskurs aus, der beispielsweise den britischen Multiinstrumentalisten Jacob Collier umgibt. Jazz ist demnach eine oft als heroisch gerahmte künstlerische Praxis, die es individuell außergewöhnlich begabten (meist männlichen) Musikern ermöglicht, ihr herausragendes Talent zu entwickeln und zu entfalten.⁰² Diese Vorstellung wird oft mit Ideen des Libertarismus verbunden. Jazzmusiker (auch in diesem Fall meist Männer) sind nach dieser Auffassung weitgehend autonom. Sie sind für ihre Kunst in erster Linie selbst verantwortlich, ihre Musik ist primär Ausdruck ihrer Individualität. Antriebsmotor der Geschichte des Jazz – in der Regel erzählt als Fortschrittsgeschichte – ist demzufolge die musikalisch-schöpferische Genialität einzelner, bemerkenswerter Individuen. Die Namen dieser Musiker variieren, kanonisiert sind aber seit den 1970er Jahren Personen wie Louis Armstrong, Duke Ellington, Charlie Parker, John Coltrane und Miles Davis. Frauen kommen fast ausschließlich als Sängerinnen vor. Hier können Billie Holiday und Ella Fitzgerald als kanonisiert gelten.⁰³

Die Lesart des Jazz als primär durch autonome Individuen geprägte Musik läuft Auffassungen zuwider, die kollektive Identitäten beto-

nen. Zurückzuführen sind solche Perspektiven zunächst insbesondere auf die Blueshistoriografie der 1920er Jahre, etwa bei W.C. Handy und Edward Abbe Niles, deren Ansätze sich in der Jazzrezeption der US-amerikanischen Linken während der 1930er und 1940er Jahre, etwa bei Charles Edward Smith, John Hammond oder Rudi Blesh, und in den Schriften fortsetzten, die aus den antirassistischen Protestbewegungen der 1940er, 50er und 60er Jahre hervorgingen, zum Beispiel in jenen von Sterling Brown oder Le-Roi Jones aka Amiri Baraka.⁰⁴ Der marxistische Jazzkritiker Charles Edward Smith trennte in den 1930er Jahren zwischen vermeintlich dekadenten und proletarischen Jazztypen. Der „echte“ Jazz war demnach der Hot Jazz; seine Echtheit authentisierte sich durch seine Verwurzelung in der US-amerikanischen Arbeiterklasse.⁰⁵ Dem setzten Jazzkritiker wie John Hammond und Marshall Stearns ab Mitte der 1930er Jahre einen *race*-bezogenen Ansatz entgegen. Laut Stearns privilegierte Smiths klassenbezogener Ansatz weiße Musiker als Hauptvertreter des Jazz. Die wahren Pioniere seien aber schwarze Musiker gewesen. Stearns identifizierte daher schon in den 1930er Jahren zwei Schulen der Jazzkritik, eine „White-influence“-Schule, in der weiße Musiker die primären Innovatoren der Musik waren, und eine „Colored-influence“-Schule. Letztere verstand Jazz als eine primär afroamerikanische Musik, die von weißen Musikern imitiert wurde.⁰⁶ Auch in diesen das Kollektiv betonenden Ansätzen spielten individuelle Musiker eine wichtige Rolle. Sie waren aber weder autonom noch vollständig losgelöst von kollektiven Identitätskonstruktionen, sondern vielmehr integraler Bestandteil größerer sozialer Prozesse.

JAZZ UND RACE

Race ist seit der Entstehung des Diskurses um Jazz Mitte der 1910er Jahre eine zentrale Differenzebene. In dieser Hinsicht lässt sich eine Verbindung ziehen zwischen Jazz und dem, was der US-amerikanische Soziologe W.E.B. Du Bois – und im Rückgriff auf ihn der Soziologe Paul Gilroy – mit doppeltem Bewusstsein (*double consciousness*) bezeichnete.⁰⁷ Bereits 1903 beschrieb Du Bois die soziale Position von Afroamerikaner*innen als eine, die Selbstrepräsentation verunmögliche und kollektive Fremdrepräsentation zu einer existenziellen Erfahrung werden lasse. Afroamerikaner*innen seien daher kontinuierlich mit einer weißen Perspektive auf sich selbst konfrontiert. Dadurch könnten sie einerseits kein „wahres Selbstbewusstsein“ erlangen. Andererseits sei dieses „doppelte Bewusstsein“ aber auch eine Gabe: Es beinhalte das Potenzial, die entmenslichende Wirkung von Herrschaftssystemen zu erkennen und zu hinterfragen.⁰⁸

Ausgehend von Du Bois' Konzept des doppelten Bewusstseins können auch Jazz, Jazzgeschichte und deren Vermittlung als Orte von Aushandlungsprozessen dieser Differenzebene betrachtet werden. Bis in die 1940er Jahre hinein wurde Jazzgeschichte noch primär als eine Musikgeschichte gedacht, deren Hauptvertreter weiße männliche Musiker waren. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg konnten sich Narrative durchsetzen, die (ebenfalls meist männliche) schwarze Musiker als Hauptvertreter und Innovatoren ins Zentrum der Entwicklung des Jazz stellten.⁰⁹ Aber seit dieser Zeit ist die *racial identity* des Jazz auch umstritten: Ist er in erster Linie eine am Blues orientierte, afroamerikanische Musiktradition, wie Amiri Baraka in „Blues People“ argumentiert – eine Art moderne afroamerikanische Volksmusik, die sich aus sich selbst heraus erneuert?¹⁰ Oder ist er eine Musik, die zwar eine historische Verbindung zu afroamerikanischer

01 Barry Ulanov, Jazz. Issues of Identity, in: The Musical Quarterly 2/1979, S. 245–256, hier S. 245.

02 Vgl. Tony Whyton, Jazz Icons. Heroes, Myths and the Jazz Tradition, Cambridge 2010.

03 Vgl. Lara Pellegrini, Separated at Birth. Singing and the History of Jazz, in: Nichole T. Rustin/Sherrie Tucker (Hrsg.), Big Ears. Listening for Gender in Jazz Studies, Durham 2008, S. 31–47.

04 Vgl. John Gennari, Blowin' Hot and Cool. Jazz and Its Critics, Chicago 2006; Mario Dunkel, W.C. Handy, Abbe Niles, and (Auto)Biographical Positioning in the Whiteman Era, in: Popular Music and Society 2/2015, S. 122–139; ders., The Stories of Jazz. Narrating a Musical Tradition, Wien 2021.

05 Vgl. Bruce Boyd Raeburn, New Orleans Style and the Writing of American Jazz History, Ann Arbor 2009, S. 23–37.

06 Vgl. Dunkel 2021 (Anm. 4), S. 199–217.

07 Vgl. W.E.B. Du Bois, The Souls of Black Folk, New York 2007; Paul Gilroy, The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness, Cambridge 2000.

08 Vgl. Du Bois (Anm. 7).

09 Vgl. Scott DeVeaux, Constructing the Jazz Tradition. Jazz Historiography, in: Black American Literature Forum 3/1991, S. 525–560; Dunkel 2021 (Anm. 4).

10 Vgl. Amiri Baraka, Blues People. Negro Music in White America, New York 1999.

Volksmusik hat, sich aber immer wieder mit der populären Musik im Mainstream verband und sich auch dadurch weiterentwickelte, dass sie sich mit diversen Musikstilen kreativ auseinandersetzte und vermischte, wie unter anderem Herbie Hancock wiederholt behauptete?¹¹

Die Tatsache, dass Jazzgeschichte heute meist als lineare Geschichte einer primär afroamerikanischen Musiktradition erzählt wird, löst historisch gewachsene und sozial bedingte rassifizierte Ungleichheiten in dem Feld nicht auf. Jazzkritik und Jazzgeschichte werden nach wie vor von Autor*innen verfasst, die in sehr großen Teilen weiß und männlich sind – auch wenn die Jazzforschung inzwischen diverser ist als noch vor 20 Jahren.¹² Die Szenen und Fangemeinschaften des Jazz sind in gleicher Weise vorwiegend weiß und männlich – von den Plattensammlerkreisen seit den 1930er Jahren (auch Plattensammeln ist ein ökonomisches Privileg) bis zum Stammpublikum der Konzertorte.¹³ In gewisser Weise besteht damit auch weiterhin ein Ungleichgewicht, das sich nicht loskoppeln lässt von der durch Du Bois beschriebenen Problematik der Perspektivierung: Wer stellt wen durch welche Brille dar? Es ist unter anderem deshalb ein Bestreben aktueller Jazzmusiker*innen wie Robert Glasper, Esperanza Spalding, Shabaka Hutchings, Terri Lyne Carrington und anderen, den Jazz zu öffnen und zugänglicher zu machen, auch, indem man Barrieren zwischen Jazz und aktuell populären afrodisporischen Genres wie zum Beispiel Hip-Hop aufweicht. Da Jazz seit den 1960er Jahren häufig in einem Kunstmusikdiskurs praktiziert und rezipiert wird, besteht für Musiker*innen, die sich anderen Genres öffnen möchten, nicht selten das Dilemma, dass sie durch das Aufgreifen kommer-

ziell erfolgreicher Musik Distinktionsmerkmale der Kunstmusik aufgeben müssen und dadurch Gefahr laufen, sich als Jazzmusiker*innen zu delegitimieren.¹⁴

JAZZ, GENDER UND SEXUALITÄT

Verschränkt mit der Kategorie *race* prägt die Ebene Gender den Jazzdiskurs ebenfalls seit seinen Anfängen. Jazz wurde im Laufe seiner Geschichte unter anderem verglichen mit Cinderella (eine im Ursprung rohe Musik des Proletariats, die von weißen Arrangeuren scheinbar veredelt wurde), der Lorelei (Jazz als Verführung der Massen), Casanova im Bett (Jazz als hypermaskuline Potenz), Napoleon im Krieg und Hannibals Armee im Kampf (Jazz als männlich konnotierte Gewalt). Als wirkmächtige Differenzebene wurde Gender im Jazzdiskurs aber erst spät hinterfragt – mit dem Aufkommen der feministischen Bewegungen der 1970er und 80er Jahre. Das Feld Jazz ist zum einen durch patriarchale Strukturen und Dynamiken geprägt, die auch andere kulturelle Felder charakterisieren, beispielsweise extreme genderbedingte ökonomische und soziale Ungleichheit, sexualisierte Gewalt, Stereotypisierungen sowie patriarchale Narrative und Mythen, um nur einige zu nennen. Zum anderen existieren aber auch jazzspezifische geschlechtsbezogene Ungleichheitsdynamiken, die in anderen Feldern weniger prägend sind.

Bereits die Anfänge der Jazzrezeption zeugen davon, dass Jazz – insbesondere dem damit verbundenen Rhythmus – männliche Eigenschaften zugeschrieben werden. In Frankreich wird er unter anderem von Jean Cocteau als Erneuerer einer durch den Debussyismus geprägten und als effeminiert-dekadent wahrgenommenen französischen Musikkultur gedeutet.¹⁵ Im deutschsprachigen Raum sieht der Autor Paul Bernhard einen Zusammenhang zwischen Jazzmusik, -tanz und dem, was er als „Vermännlichung der Frau“

11 Vgl. Wynton Marsalis/Herbie Hancock, *Soul, Craft and Cultural Hierarchy*, in: Robert Walter (Hrsg.), *Keeping Time. Readings in Jazz History*, New York 1999, S. 339–350.

12 Vgl. das Manifest der Fachzeitschrift *Jazz Research Journal* aus dem Jahr 2022: <https://journal.equinoxpub.com/JAZZ/announcement/view/271>. Die Zeitschrift versucht seit Kurzem, auch durch die Besetzung ihres Editorial Boards Jazzforschung divers zu gestalten.

13 Vgl. Scott DeVeaux, *Jazz in America. Who's Listening?* Research Division Report #31, National Endowment for the Arts, Carson 1995. Für den deutschsprachigen Raum stellte das Deutsche Musikinformationszentrum kürzlich fest, dass das Interesse an Jazz mit der Höhe des Bildungsgrades korrespondiert: „Je höher die Schul- und Berufsbildung, desto höher ist der Anteil der Menschen, die Jazzfestivals besuchen wollen.“ <https://miz.org/de/statistiken/interesse-am-besuch-von-jazzfestivals>.

14 Vgl. Mario Dunkel, *Sexismus im zeitgenössischen Jazz: Eine intersektionale Diskursanalyse*, in: Anke Charton/Björn Dornbusch/Kordula Knaus (Hrsg.), *Marginalisierungen – Ermächtigungen. Intersektionalität und Medialität im gegenwärtigen Musikbetrieb*, Hildesheim 2020, S. 101–117. Zu Jazz als Kunstmusik vgl. Paul Lopes, *The Rise of a Jazz Art World*, Cambridge 2002.

15 Vgl. Jean Cocteau, *Carte blanche – Jazz Band [1919]*, in: Denis-Constant Martin/Olivier Roueff (Hrsg.), *La France du jazz. Musique, modernité et identité dans la première moitié du vingtième siècle*, Marseille 2002, S. 166–167.

bezeichnet.¹⁶ In den USA wird Jazz dagegen insbesondere im sinfonischen Jazz der 1920er Jahre noch stark feminisiert und mitunter als „Lady“ bezeichnet – eine Strategie von Musiker*innen und Kritiker*innen, um weit verbreiteten Ängsten vor Überfremdung und kulturellem Verfall zu begegnen, die auf die Musik projiziert wurden.¹⁷ Ab den 1930er Jahren setzt sich jedoch auch hier ein Diskurs durch, der Jazz maskulinisiert. Insbesondere die Strategie, zwischen gutem („real“ oder „hot“) und schlechtem („sweet“ oder „corny“) Jazz zu unterscheiden, um Jazz als kulturell wertvoll zu legitimieren, trägt ab den 1930er Jahren dazu bei, dass männliche Eigenschaften zu einem Distinktionsmerkmal von vermeintlich gehaltvollem Jazz werden. Authentischer Jazz ist demnach männlich codiert, während der scheinbar unechte Jazz feminine Eigenschaften aufweist. Letztere Zuschreibung steht in engem Zusammenhang mit einer generellen Feminisierung von „Massenkultur“ und „Massengeschmack“ in dieser Zeit.¹⁸

Genderstereotype begleiten den Jazz ebenfalls seit seinen Anfängen. Der frühe Jazzkomponist und -pianist Jelly Roll Morton, dessen Klavierspiel maßgeblich von der Pianistin und Komponistin Mamie Desdunes geprägt wurde, rechtfertigte sich wiederholt dafür, dass er Pianist war, da das Klavier (nicht nur) in seiner Heimatstadt New Orleans Anfang des 20. Jahrhunderts als ein feminines Instrument galt. Morton trug auch durch seine sexistischen Äußerungen und Liedtexte zu einer Umdeutung des Klaviers im Jazz als Symbol heterosexueller Männlichkeit bei.¹⁹ Um einige der gängigen Genderstereotype im Jazz zu identifizieren, hilft ein Blick in die US-amerikanische Jazzpresse der 1930er und 40er Jahre. Zu den dort genannten Gründen für eine scheinbare Unterlegenheit von Frauen im Jazz zählen hier unter anderem angeblich mangelnde physische Vorausset-

zungen angesichts einer als physisch besonders herausfordernd empfundenen Musik und ihrer Instrumente, insbesondere des Schlagzeugs und der Blasinstrumente; häufig genannt werden außerdem ästhetische Präferenzen von Frauen für leichte, angeblich feminine Musik.²⁰

Zusätzlich zu diesen offen artikulierten Zuschreibungen wurden Frauen, die in der populären Musik berufstätig waren, in der Presse tendenziell sexualisiert und auf visuelle Aspekte, gegebenenfalls auf ihre Stimme, reduziert. Diese Darstellungen kennzeichneten auch noch Mitte des 20. Jahrhunderts einen Jazzdiskurs, der bezüglich der Differenzebene *race* gleichzeitig bereits sehr stark durch das Narrativ der kollektiven Befreiung von Knechtschaft geprägt war. Erst mit dem Aufkommen feministischer Perspektiven auf Jazz, unter anderem von Sally Placksin, Linda Dahl, Sherrie Tucker oder Ursel Schlicht, entsteht eine Sensibilität für genderbezogene Ungleichheit und ihre intersektionalen Verschränkungen mit Fragen von *race*, Klasse, Nation und weiteren Differenzebenen. Aufmerksamkeit für Genderfluidität und die Differenzebene Sexualität gerät dabei erst relativ spät, in den 1990er Jahren, in den Blick, als feministische Perspektiven durch queer-feministische Stimmen ergänzt werden, die auch danach fragen, inwiefern hegemoniale, heteronormative Ästhetiken dazu beigetragen haben und weiterhin beitragen, dass homosexuelle Musiker*innen ausgeschlossen, diskriminiert und misrepräsentiert werden, und auf welche Weise dominante Musizier- und Hörpraktiken heteronormativ geprägt sind und irritiert, aufgebrochen, ergänzt und transformiert werden können.²¹

JAZZ UND NATIONALITÄT

Neben den bereits genannten Kategorien wird auch die Differenzebene Nationalität im Feld Jazz an verschiedenen Stellen wirkmächtig. Seit seinen Anfängen wurde Jazz als ein Phänomen wahrgenommen, das eng verbunden ist mit dem mutmaßlichen „Wesen“ der USA. Ignoriert wurde dabei, dass Jazz bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts als eine transnationale Musik verstanden

¹⁶ Paul Bernhard, *Jazz. Eine musikalische Zeitfrage*, München 1927, S. 14.

¹⁷ Vgl. Mario Dunkel, „Lady Jazz“. Diskursive Vergeschlechtlichung von amerikanischer Populärmusik in den 1920er Jahren, in: Rosa Reitsamer/Katharina Liebsch (Hrsg.), *Musik. Gender. Differenz. Intersektionale Perspektiven auf musikkulturelle Felder und Aktivitäten*, Münster 2015, S. 36–51.

¹⁸ Ders. (Anm. 14).

¹⁹ Vgl. Sherrie Tucker, *A Feminist Perspective on New Orleans Jazzwomen*, New Orleans 2004, S. 67–68; Jeffrey Taylor, *With Lovie and Lil. Rediscovering Two Chicago Pianists of the 1920s*, in: Nichole T. Rustin/Sherrie Tucker (Hrsg.), *Big Ears*, Durham 2008, S. 54–57.

²⁰ Einige Primärquellen hierzu finden sich in Robert Walser (Hrsg.), *Keeping Time. Readings in Jazz History*, New York 2014².

²¹ Vgl. Sherrie Tucker, *When Did Jazz Go Straight? A Queer Question for Jazz Studies*, in: *Critical Studies in Improvisation* 2/2008, S. 1–16.

werden muss. Zum Beispiel waren die Musikkulturen in New Orleans eng verknüpft mit denen der Karibik sowie Zentral- und Südamerikas.²² Der genaue Zeitpunkt und Ort, an dem mit dem Jazz eine Musik entstand, die sich als vollkommen neue Traditionslinie fassen lässt, lassen sich auf musikalischer Ebene kaum nachvollziehen. Damit soll nicht gesagt werden, dass im Jazz keine revolutionären Entwicklungen und Brüche deutlich werden. Aber es ist wichtig, zu betonen, dass es den einen Bruch, an dem aus vorherigen Musiken wie Ragtime die neue Musiktradition „Jazz“ entstand, nicht gibt, sondern dass sich Musik in den 1910er Jahren in einem sozial, kulturell, aber auch medial bedingten Transformationsprozess befand, der dazu beitrug, dass populäre und improvisierte Musiken insbesondere in ökonomisch privilegierten Ländern vermehrt Aufmerksamkeit erhielten. Darüber hinaus war die US-amerikanische Musikkritik schon seit Mitte des 19. Jahrhunderts auf der Suche nach einer idiomatischen, US-amerikanischen Nationalmusik, die den als „national“ ausgelegten „Schulen“ der europäischen Kunstmusik des 19. Jahrhunderts als ebenbürtig gelten konnte. Der als neu und ungewöhnlich empfundene Jazz bot sich an, diese Leerstelle zu füllen – was zunächst am Diskurs zum sinfonischen Jazz der 1920er Jahre um Paul Whiteman, Ferde Grofé, George Gershwin, Vincent Lopez und anderen deutlich wurde.²³

Die Bedeutung von Nationalität für den Jazzdiskurs gipfelte während des Kalten Krieges, als Jazz unter anderem im Rahmen der US-amerikanischen Kulturpolitik eingesetzt wurde. Von den Pionieren der „Jazzdiplomatie“ wird Jazz in dieser Zeit als „gute Propaganda“²⁴ beschrieben, auch, weil er im Gegensatz zu anderen Musikstilen eine demokratische musikalische Praxis sei, in der etwas zutiefst US-Amerikanisches zum Ausdruck komme: das gleichzeitige Streben nach demokratischer Gleichheit und individueller Selbstverwirklichung. In diesem Zusammenhang wurde Jazz auch gezielt eingesetzt, um Bilder rassistischer Gewalt in den USA, die im Zuge

der Bürgerrechtsbewegung ins Bewusstsein traten, zu kontrastieren. Jazz wurde in der Folge nicht nur zum Sinnbild der US-amerikanischen Demokratie und ihrer ethischen Überlegenheit gegenüber der Sowjetunion erklärt, sondern er galt auch als *sonic weapon* im Kampf gegen den Kommunismus.²⁵ Auch wenn die Rhetorik des Kalten Krieges sich seit den 1990er Jahren diesbezüglich abgeschwächt hat, so ist die Rahmung von Jazz als primär US-amerikanische oder westliche Musik nach wie vor weit verbreitet und trägt auch heute noch dazu bei, dass Jazzgeschichte als primär US-amerikanische beziehungsweise westliche Musikgeschichte erzählt wird und Jazz aus nicht-westlichen Ländern tendenziell weniger Aufmerksamkeit erhält.

Es darf allerdings nicht außer Acht geraten, dass Darstellungen des Jazz auf unterschiedlichen Ebenen unterschiedlich wirken konnten. Während sie etwa auf der Ebene *race* insbesondere in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dazu beitrugen, dass afroamerikanische Musik und Musiker*innen im öffentlichen Diskurs vermehrt Wertschätzung erhielten und sichtbar wurden, war es gleichzeitig möglich, dass dabei Leistungen von FLINTA*-Personen²⁶ heruntergespielt und Jazz als nationale Errungenschaft der mächtigsten Nation der Welt angeeignet wurde. Aufgrund solch komplexer Verflechtungen empfiehlt sich eine intersektionale Perspektive auf Ungleichheit im Jazz, die das machtvolle Zusammenwirken unterschiedlicher Diversitätsebenen in spezifischen Kontexten in den Blick nimmt.

IDENTITÄTSPOLITIKEN UND POSITIONALITÄT

Die Auseinandersetzung mit Identitätsfragen im Jazz ist auch im Hinblick auf aktuelle Debatten über Identitätspolitik aufschlussreich. Im Jazz findet bereits in den 1920er Jahren ein intensiver identitätspolitischer Diskurs darüber statt, wie sich Jazzgeschichte beschreiben lässt. Exemplarisch ist hier eine Korrespondenz zwischen dem weißen Blueskritiker und Anwalt Edward Abbe

²² Vgl. Christopher Washburne, *Latin Jazz. The Other Jazz*, New York 2020.

²³ Vgl. John Howland, *Jazz with Strings. Between Jazz and the Great American Songbook*, in: David Ake/Charles Hiroshi Garrett/Daniel Ira Goldmark (Hrsg.), *Jazz/Not Jazz. The Music and Its Boundaries*, Berkeley 2012, S. 111–147.

²⁴ Marshall Stearns, *Is Jazz Good Propaganda? The Dizzy Gillespie Tour*, in: *Saturday Review*, 14.7.1956, S. 28–31.

²⁵ Vgl. Penny M. von Eschen, *Satchmo Blows Up the World. Jazz Ambassadors Play the Cold War*, Cambridge 2006;

Lisa E. Davenport, *Jazz Diplomacy. Promoting America in the Cold War Era*, Jackson 2009.

²⁶ FLINTA* steht für Frauen, Lesben, intersexuelle, nichtbinäre, trans und agender Personen. Der Asterisk steht dabei für alle nichtbinären Geschlechtsidentitäten (Anm. d. Red.).

Niles und dem afroamerikanischen Blueskomponisten und Verleger W. C. Handy. 1926 unterstützte Niles Handy dabei, die erste Blues-Anthologie herauszugeben, die später unter dem Titel „Blues. An Anthology“ erscheinen sollte und für die Niles das Vorwort verfasste. Im Vorfeld der Veröffentlichung kommentierte Handy Niles' Entwürfe. In seinen Briefen bat er Niles unter anderem darum, unbewusst verwendete rassistische Begriffe zu streichen und das Wort „Negro“ – das in dieser Zeit als positiv konnotierte Kollektivbezeichnung, unter anderem von Intellektuellen der Harlem-Renaissance-Bewegung, verwendet wurde – groß zu schreiben.²⁷ In dem Briefwechsel wird deutlich, wie der Jazzdiskurs bereits vor einem Jahrhundert Fragen verhandelte, die heute in ähnlicher Weise, wenn auch wesentlich breiter, diskutiert werden. Er zeigt, dass Debatten zu Sprachpolitik im öffentlichen Diskurs, beispielsweise über „politische Korrektheit“ oder „Cancel Culture“, keineswegs neu sind, sondern als historisch und sozial verankerter Bestandteil von Aushandlungen bezüglich sozialer Ungleichheit, kulturellem Wert und kulturellem Eigentum in einer pluralisierten Gesellschaft verstanden werden müssen.

Neben diesen Unterscheidungen von individuellen und kollektiven Identitäten im Feld Jazz müssen schließlich auch die Identitäten derjenigen in den Blick genommen werden, die den Jazz heute repräsentieren. Dazu zählen insbesondere auch Jazzforschende und die Jazzkritik. Im deutschsprachigen Raum werden Jazz und Jazzgeschichte nach wie vor von mehrheitlich weißen männlichen Autoren beschrieben und dargestellt. Neben dem aktiven Einsatz für Diversität ist es daher wichtig, dass die Jazzforschung und -kritik ihre eigene machtvoll Position – und ihre dadurch bedingten Perspektiven – reflektieren. Dies kann etwa dadurch geschehen, dass versucht wird, Zusammenhänge zwischen der eigenen Soziobiografie,²⁸ ihrer Einbettung in Wissensordnungen, den eigenen musikalischen Vorlieben und der damit verbundenen Perspektive auf Jazz und Jazzgeschichte zu verstehen. Eine mögliche Umgangsweise mit der Begrenztheit der eige-

nen Position wäre zudem das Bestreben, multiperspektivisch zu schreiben und nicht-dominante Sichtweisen einzubinden.

Der US-amerikanische Philosoph Olúfemi O. Táíwò hat ein Konzept geprägt, das in diesem Zusammenhang hilfreich sein kann. In seinem Buch „Elite Capture“ arbeitet er mit einem Raumbegriff, der sich auf den Jazz übertragen lässt: Stellt man sich Jazzgeschichte als einen mehr oder weniger geschlossenen Raum vor, wie konstituiert sich dann ein solcher Raum – auch in Abgrenzung zu anderen Räumen? Wer ist aus welchen Gründen in der Position, diesen Raum zu betreten? Und welche Funktionen haben diejenigen, die Teil dieses Raumes sind? Dabei weist Táíwò darauf hin, dass die Bewohner*innen eines Raumes oftmals nicht repräsentativ für kollektive Identitäten sein können oder möchten. So repräsentiert etwa ein afroamerikanischer Musiker im Raum „Jazz“ beispielsweise nicht „Afroamerikaner im Jazz“, sondern es gibt bestimmte Verflechtungen und Mechanismen, die dazu beigetragen haben, dass dieser Musiker – und nicht etwa andere als afroamerikanisch gelesene Musiker*innen – Teil des Raumes wurde. Laut Táíwò gibt es eine Tendenz, Personen in einem Raum größere, kollektive Identitäten aufgrund einzelner Differenzmerkmale zuzuschreiben. Dabei kann außer Acht geraten, dass Identitäten mehrdimensional sind, und dass die Gründe, weshalb ein Mensch Zutritt zu einem Raum erlangt – und warum ihm bestimmte Funktionen in diesem Raum zuteilwerden –, oft das Resultat komplexer Prozesse sind, die sich im Einzelnen nur mit der entsprechenden Aufmerksamkeit für Nuancen nachvollziehen lassen.²⁹ Eine solche Differenziertheit ist auch für gegenwärtige Identitätsdiskurse im Jazz erstrebenswert.

MARIO DUNKEL

ist Juniorprofessor für Musikpädagogik am Institut für Musik der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg. Zu seinen Arbeitsschwerpunkten zählen Jazzgeschichte, Musik und Politik sowie transkulturelle Musikvermittlung.
mario.dunkel@uol.de

²⁷ Vgl. Dunkel 2015 (Anm. 4); ders. 2021 (Anm. 4).

²⁸ Vgl. Chantal Jaquet, *Zwischen den Klassen. Über die Nicht-Reproduktion sozialer Macht*, Göttingen 2018.

²⁹ Vgl. Olúfemi O. Táíwò, *Elite Capture. How the Powerful Took Over Identity Politics (And Everything Else)*, Chicago 2022.

(GESCHLECHTER-)GERECHTIGKEIT IM JAZZ

Soundtrack der Szene oder Zukunftsmusik?

Linda Ann Davis · Urs Johnen

Geschlechtergerechtigkeit ist ein viel diskutiertes Thema. Schlagworte wie Gender, Diversity und die bedeutsame Rolle von Geschlecht als Identitätskategorie stehen unübersehbar im Rampenlicht und sind längst unüberhörbar im gesellschaftlichen Diskurs angekommen. Auch im Jazz ist etwas in Bewegung geraten: Gemächlich, aber unaufhaltsam dringen die Themen Geschlechtergerechtigkeit und Chancengleichheit in das Bewusstsein der Szene – teils mit breiter Unterstützung, teils Widerständen zum Trotz.

Wie kaum eine andere Musik oder Kunstform gilt Jazz gemeinhin als von „Offenheit, Toleranz und Integration geprägt“.⁰¹ Nicht nur in seiner Frühform wurde und wird er häufig auch als kreative Reaktion auf strukturelle Unterdrückung und als künstlerisch-politische Auflehnung betrachtet. Jazz geht dabei über die Definition eines Musikgenres hinaus; er inkludiert ebenso eine spezifische Lebensweise und Musizierpraxis. Offenheit für Reflektions- und Integrationsprozesse gilt hier gleichermaßen als Gelingensvoraussetzung wie Eigenwilligkeit und Mut zur Veränderung.⁰²

Diese dem Jazz und der Jazzimprovisation zugeschriebenen Charakteristika scheinen ideale Voraussetzungen zu sein für eine diverse, offene und gleichberechtigte Szene. Doch wie steht es heute tatsächlich um Geschlechtergerechtigkeit im Jazz? Welche Zugänge und Karrierechancen haben Mädchen und Frauen zum und im Jazz, und worin liegen geschlechtsspezifische Ungleichbehandlungen begründet?

Ein Blick in die Vorlesungsverzeichnisse einschlägiger Studiengänge, die Leitungsfunktionen der Jazzfestivals in Deutschland oder auf die Besetzungen der Big Bands des öffentlich-rechtlichen Rundfunks zeigt: die Geschlechterverhältnisse sind alles andere als ausgeglichen, und Frauen sind dort eine eher seltene Erscheinung. Man erinnere sich: Im Jahr 2018 wurde

erstmalig eine Frau als Instrumentalprofessorin an eine deutsche Musikhochschule berufen, seitdem sind erst zwei weitere dazugekommen. In den vier Big Bands des öffentlich-rechtlichen Rundfunks sind derzeit nur zwei von insgesamt 66 Musiker*innen Frauen.⁰³ Noch immer fehlt es also an angemessener Repräsentation und Sichtbarkeit von Frauen im Jazz.

Hier wird die Jazzszene trotz aller ihr (zu Recht oder zu Unrecht) zugeschriebenen Alleinstellungsmerkmale zum Spiegel gesamtgesellschaftlicher Verhältnisse. Denn die Frage, wer eigentlich sichtbar sein darf und in diesem Zusammenhang auch Gehör findet, spielt nicht nur im Bereich der Kultur, sondern auch in politischen Diskursen eine große Rolle.

Bestimmte Personengruppen sind einer deutlich höheren Wahrscheinlichkeit ausgesetzt, nicht gesehen zu werden, beispielsweise aufgrund ihres Geschlechtes. Sichtbarkeit ist dabei kein neutraler oder unbeabsichtigter Prozess, sondern wird erst in einem Zusammenhang aus Macht und Wissen produziert und ist somit zutiefst politisch.⁰⁴ Bestimmte Personen, Gruppen, aber auch Handlungspraktiken können aufgrund von bestehenden Normen, Vorstellungen, Stereotypen und Machtverhältnissen strukturell daran gehindert werden, sichtbar zu sein. Diese Dynamik zeigt sich auch in der Jazzszene: Die mangelnde Sichtbarkeit von Frauen ist kein Zufall oder gar von Frauen so gewollt, sondern ein Resultat gesamtgesellschaftlicher Strukturen und Machtverhältnisse.

Die grundsätzliche Frage, die sich in diesem Zusammenhang stellt, lautet: Können herrschende Machtverhältnisse und Normen innerhalb eines gesellschaftlichen Teilbereichs wie der Jazzszene angefochten und partiell verändert werden, obwohl die beschriebenen Mechanismen auf übergeordneter Ebene weiterhin wirken? Und wenn ja, wie? Der Wille zur Veränderung scheint zumindest bei vielen Akteur*innen vorhanden zu

sein. Wie aber sieht es aus, wenn es ernst wird? Ist der Wille stark genug, sich für die Gleichstellung aller Geschlechter einzusetzen, dafür konkrete Maßnahmen umzusetzen und eigene Beiträge zu leisten?

Die Jazzstudie 2022 der Deutschen Jazzunion, die unter anderem Diversität in der Jazzszene untersucht und nach möglichen Diskriminierungen und Privilegierungen fragt, kann hier einige Antworten geben. Die empirischen Ergebnisse zeichnen ein Bild der aktuellen Situation und bilden das momentane Geschlechterverhältnis ab. Außerdem sucht die Studie nach Gründen für ungleiche Verteilungen und Ungleichbehandlungen, und sie bezieht das Erleben sowohl von Frauen als auch von Männern innerhalb der Jazzszene mit ein.⁰⁵

ZAHLEN UND FAKTEN

Vor sechs Jahren erschien mit der Jazzstudie 2016 die erste umfassende empirische Untersuchung der Arbeits- und Lebenssituation von Jazzmusiker*innen in Deutschland. Auf Basis einer großflächig angelegten Onlinebefragung mit circa 2000 teilnehmenden Jazzmusiker*innen wurden die zentralen sozioökonomischen und berufspraktischen Rahmenbedingungen für Jazz als Berufsfeld untersucht.⁰⁶ Die sechs Jahre später erschienene Jazzstudie 2022, in der die Ergebnisse der vorangegangenen Studie aktualisiert, erweitert und ergänzt wurden, richtet den Fokus verstärkt auf geschlechtsspezifische Unterschiede.

Beide Studien belegen ein starkes Ungleichgewicht im Geschlechterverhältnis – es scheint jedoch ein Veränderungsprozess eingesetzt zu haben: Im Jahr 2016 lag der Anteil der Frauen unter den Befragten bei 20 Prozent, sechs Jahre später

bereits bei 27 Prozent.⁰⁷ In der Studie „Frauen in Kultur und Medien“ ermittelte auch der Deutsche Kulturrat 2016 Daten zum Geschlechterverhältnis anhand der Auswertung von Angaben der Künstlersozialkasse (KSK) und kam dabei nur auf einen Frauenanteil von etwa 10 Prozent für die Gruppe „Jazz- und Rockmusiker*innen“ und für die gesamte Sparte Musik von etwa 40 Prozent.⁰⁸ Auch 2021 lag der Frauenanteil der KSK-Versicherten im Bereich Musik bei ungefähr 38 Prozent.⁰⁹

Stichproben zeigen, dass an Musikschulen insgesamt mehr Mädchen als Jungen Unterricht nehmen¹⁰ und Musikunterricht eher „ein feminines Image“ hat.¹¹ Gleichzeitig sinkt jedoch mit jedem steigenden Grad der Professionalisierung der Anteil der Frauen.¹² Dies spiegelt eine für viele weitere Bereiche der Gesellschaft erkennbare Tendenz wider, sei es in der Politik, der Kultur oder der Wirtschaft – je höher der Grad der Professionalisierung, desto geringer der Frauenanteil. Dies gilt insbesondere für Führungspositionen.¹³

Dieses Missverhältnis und die ungebrochene strukturelle Unterdrückung von Frauen sind ohne Zweifel tief in den patriarchalen, hegemonialen Strukturen unserer Gesellschaft verankert.¹⁴ Dass es dennoch sinnvoll ist, diese Tendenzen innerhalb der Jazzszene näher zu untersuchen und Verbesserungsansätze abseits gesamtgesellschaftlicher Problematiken zu formulieren, zeigen erste Erfolge diverser Projekte, Publikationen und Initiativen, die spezifische Faktoren der Ungleichverteilung im Jazz fokussieren.

01 Urs Johnen, Gender. Balance. Jazz. Eine Beziehungsgeschichte, in: Deutsche Jazzunion e. V. (DJU) (Hrsg.), Gender. Macht. Musik. Geschlechtergerechtigkeit im Jazz, Berlin 2020, S. 10–18, hier S. 11.

02 Vgl. ebd., S. 12.

03 Vgl. ebd. sowie DJU, Gemeinsame Erklärung zur Gleichstellung von Frauen im Jazz, 10. 10. 2018, www.deutsche-jazzunion.de/ziele/gleichstellung.

04 Vgl. Kath Woodward, The Politics of In/Visibility. Being There, Basingstoke 2015, S. 58.

05 Vgl. DJU (Hrsg.), Jazzstudie 2022, Berlin 2022.

06 Vgl. Thomas Renz, Jazzstudie 2016. Lebens- und Arbeitsbedingungen von Jazzmusiker/-innen in Deutschland, Hildesheim 2016.

07 Vgl. ebd., S. 10 sowie DJU (Anm. 5), S. 6. Aus den Studien geht ebenfalls hervor, dass jeweils etwa 1,3 Prozent der Befragten angaben, weder das Geschlecht „männlich“ noch „weiblich“ zu haben. Eine nähere Untersuchung, wieso andere Geschlechter abseits der Binarität ebenfalls stark unterrepräsentiert sind, ist definitiv notwendig, kann im Rahmen dieses Aufsatzes aber nicht geleistet werden.

08 Vgl. Maximilian Körner, Bericht zur geschlechtsspezifischen Sekundärauswertung der Jazzstudie 2016, in: DJU (Anm. 1), S. 20–54, hier S. 25f.

09 Vgl. Künstlersozialkasse, KSK in Zahlen, www.kuenstlersozialkasse.de/service/ksk-in-zahlen.

10 Vgl. Johnen (Anm. 1), S. 13.

11 Vgl. Ilka Siedenburger, Populäre Musik, Gender und Musikpädagogik: Wirkungsweisen der Kategorie Geschlecht und Perspektiven für die Forschung, <https://doi.org/10.25656/01:11572>.

12 Vgl. Laura Block/Bettina Bohle, Von Gleichstellung zu Diversity, in: DJU (Anm. 1), S. 89–96, hier S. 95.

13 Vgl. Bundesministerium für Familie, Senioren, Frauen und Jugend (Hrsg.), Frauen in Führungspositionen. Barrieren und Brücken, Heidelberg 2010.

14 Vgl. bspw. Ernest Borneman, Das Patriarchat, Berlin 1975.

Einen wichtigen Beitrag zur Verbesserung der Datenlage stellt die geschlechtsspezifische Sekundärauswertung der Daten der Jazzstudie 2016 im Rahmen der Publikation „Gender. Macht. Musik“ dar.¹⁵ Die Ergebnisse belegen neben der Männerdominanz in der Jazzszene einen signifikanten Unterschied in der Instrumentenverteilung: 51 Prozent der Frauen gaben 2016 Gesang als Hauptinstrument an und 49 Prozent ein anderes Instrument, wohingegen bei den Männern nur knapp 2 Prozent Gesang angaben. Auf Basis der jüngsten Datenerhebung im Rahmen der Jazzstudie 2022 zeichnet sich jedoch eine Entwicklung ab: Hier sind es nur noch 32 Prozent der Frauen, die Gesang als alleiniges Hauptinstrument angeben, während 54 Prozent ein anderes Instrument nennen. Zudem geben 14 Prozent der befragten Jazzmusikerinnen sowohl Gesang als auch ein anderes Instrument als Hauptinstrument an – eine Option, die 2016 nicht erhoben wurde.

Dass Frauen, die sich als professionelle Jazzmusikerinnen etablieren, nach wie vor sehr häufig Sängerinnen oder Pianistinnen sind, ist kein Zufall. Die historischen Hintergründe untersuchte die Musikwissenschaftlerin Freia Hoffmann bereits 1991. Mit ihrer Forschung lieferte sie eine wesentliche Grundlage für ein besseres Verständnis der unterschiedlichen Instrumentenwahl von Frauen und Männern. Laut Hoffmann galten bereits im 18. und 19. Jahrhundert nur solche Musikinstrumente als angemessen für Frauen, die eine adäquate Präsentation des „schönen Körpers“ ermöglichten, während expressive Körperbewegungen als unschicklich angesehen wurden. Frauen wurde hauptsächlich erlaubt, zu singen und Klavier zu spielen.¹⁶

Die Jazzstudie 2022 lässt vermuten, dass sich daran nicht viel geändert hat: Musikinstrumente wie Bassgitarre oder Schlagzeug, die mit expressiveren Körperbewegungen assoziiert werden, werden deutlich seltener von Frauen als von Männern gespielt.¹⁷ Die ungleiche Instrumentenverteilung im Jazz legt eine starke Stereotypisierung von bestimmten Instrumenten nahe. Stereotype sind immer Teil der bestehenden Machtverhältnisse und dienen dazu,

diese aufrechtzuerhalten. Sie stabilisieren bestehende Normen und sind daher schwer zu durchbrechen.¹⁸

Anteilig sind mehr Frauen als Bandleader*innen aktiv als Männer. Eine mögliche Erklärung dafür ist, dass Frauen sehr häufig Sängerinnen sind. Möglicherweise führt die Tätigkeit als Bandleaderin zwar zu einem etwas höheren Gageniveau, das die Jazzstudie 2022 für Frauen ausweist.¹⁹ Vor allem aber verursacht diese Tätigkeit mehr unsichtbare, also vorbereitende und administrative Arbeit, die in den seltensten Fällen vergütet wird. Darüber hinaus zeigen die Daten der aktuellen Studie insgesamt einen deutlichen Unterschied: Das durchschnittliche Jahreseinkommen der hauptberuflichen Jazzmusikerinnen liegt etwa 25 Prozent unter dem der männlichen Kollegen.²⁰ Auch das ermittelte Durchschnittseinkommen der KSK-Versicherten zeigt ein ähnliches Bild: 2021 verdienten Frauen im Bereich Musik fast 26 Prozent weniger als Männer.²¹ Zum Vergleich: Beide Erhebungen zeigen eine deutliche Überschreitung des durchschnittlichen gesamtdeutschen Gender-Pay-Gaps von 2021, nach dem Frauen pro Stunde 18 Prozent weniger verdienen als Männer.²²

Eine Unwucht gibt es unter professionellen Jazzmusiker*innen auch in puncto Kindererziehung: Während zwar etwas weniger Frauen als Männer für die Erziehung von Kindern zuständig sind, geben Frauen im Kunst- und Kulturbetrieb allgemein an, große Schwierigkeiten damit zu haben, Familie und Beruf zu vereinen.²³ In der Folge machen sich auch die Auswirkungen der pandemiebedingten Kita- und Schulschließungen bei Frauen besonders deutlich bemerkbar, in Form von zusätzlicher zeitlicher und mentaler Belastung.

Grundlegende Verbesserungen der Familienfreundlichkeit innerhalb der Jazzszene sind

¹⁵ Vgl. DJU (Anm. 1).

¹⁶ Vgl. Freia Hoffmann, *Instrument und Körper. Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*, Frankfurt/M.–Leipzig 1991.

¹⁷ Vgl. DJU (Anm. 5), S. 48.

¹⁸ Vgl. Johanna Schaffer, *Ambivalenzen der Sichtbarkeit. Über die visuellen Strukturen der Anerkennung*, Bielefeld 2008, S. 64.

¹⁹ Vgl. DJU (Anm. 5), S. 50 und S. 56.

²⁰ Vgl. ebd., S. 74.

²¹ Vgl. *Künstlersozialkasse* (Anm. 9).

²² Vgl. Statistisches Bundesamt, *Gender Pay Gap 2021: Frauen verdienen pro Stunde weiterhin 18 % weniger als Männer*, Pressemitteilung, 7.3.2022, www.destatis.de/DE/Presse/Pressemitteilungen/2022/03/PD22_088_621.html.

²³ Vgl. DJU (Anm. 5), S. 103; o.A., *Bühnenmütter e.V. präsentiert Pilotstudie zu Arbeitsbedingungen*, 16.9.2022, www.melodiva.de/news/buehnenmuetter-e-v-praesentiert-pilotstudie-zu-arbeitsbedingungen.

überdies längst überfällig. Konzerte finden meist abends statt, privater Musikunterricht in der Regel nachmittags oder abends. Auf Tour zu gehen ist mit Kindern oft gar nicht möglich, was den Beruf der Jazzmusiker*in zu einem eher familienunfreundlichen Beruf macht. Dass in unserer Gesellschaft die Kindererziehung immer noch in erster Linie Frauen zugeschrieben wird, führt dazu, dass viele Frauen mit Kindern oder Kinderwunsch sich gegen diesen Berufsweg entscheiden. Doch es gibt auch positive Entwicklungen: Seit 2022 besteht bei den Förderprogrammen der „Initiative Musik“ erstmals die Möglichkeit, Kosten für Kinderbetreuung bei der Beantragung von Projektmitteln anzugeben.²⁴

STIMMEN AUS DER SZENE

Die Zahlen der hier zitierten Jazzstudien sprechen eine deutliche Sprache und zeigen, dass es bei der Gleichstellung der Geschlechter in Deutschlands Jazzszene noch erheblichen Verbesserungsbedarf gibt. Doch wie nehmen die Akteur*innen der Szene ihre Situation selbst wahr? Welche Erfahrungen haben sie mit Diskriminierungen gemacht, und sehen sie überhaupt Handlungsbedarf?

Auch hierzu können die aktuellen Studien Auskunft geben. In einer Mitgliederbefragung auf Initiative der Arbeitsgruppe „Geschlechtergerechtigkeit im Jazz“ nahm die Deutsche Jazzunion im Jahr 2018 die Situation der Frauen in den Blick.²⁵ In Kombination mit Angaben zu Diskriminierungserfahrungen, die in der Jazzstudie 2022 unter Berücksichtigung der Empfehlungen der Antidiskriminierungsstelle des Bundes entlang der Kategorien des Allgemeinen Gleichbehandlungsgesetzes abgefragt wurden, werden strukturelle Probleme deutlich: Während Frauen deutlich häufiger als Männer angeben, Diskriminierungserfahrungen aufgrund ihres Geschlechts gemacht zu haben, zeigt sich ein erheblich geringeres Problembewusstsein bei den männlichen Befragten.

Dies überrascht grundsätzlich nicht: Männer sind in den meisten musikalischen Berei-

chen derzeit in der Mehrheit und erleben selten geschlechtsspezifische Diskriminierung.²⁶ Unter den befragten Männern herrscht oftmals eine Abwehrhaltung gegenüber einer Auseinandersetzung mit diesem Thema, teils lässt sich sogar ein Abstreiten von existierender Geschlechterungleichheit erkennen. Dies gipfelt bisweilen in der Aussage, dass Frauen aufgrund „optischer Reize“ eher bevorzugt würden, und offenbart deutliche sexistische Denkmuster.²⁷

Frauen hingegen berichten von unterschiedlichen Formen der Benachteiligung und benennen ein breites Spektrum von Ungleichbehandlungen. Viele geben an, häufiger unterschätzt und kritischer beäugt zu werden. Sie berichten von sexistischen Witzen und Kommentaren bis hin zu sexuellen Übergriffen im beruflichen Kontext. Auch wenn diese Diskriminierungen häufig als eher subtil und indirekt beschrieben werden, haben viele Frauen eindeutig das Gefühl, dass die Jazzszene zum großen Teil eine Männerwelt ist, der sie sich häufig nicht zugehörig fühlen und zu der sie nur erschwerten oder gar keinen Zugang haben.²⁸

Anhand dieser Diskrepanz in der Wahrnehmung von Diskriminierung und Ungleichheiten zeigt sich deutlich, dass eine gezielte Aufklärungsarbeit, ein Sichtbarmachen von Diskriminierung sowie ein Austausch über Erfahrungen unbedingt notwendig ist, damit Gleichstellungsmaßnahmen überhaupt greifen können.²⁹

Wie aber lassen sich in einer Szene, die überwiegend männlich geprägt ist, politische Forderungen und Maßnahmen für mehr Geschlechtergerechtigkeit umsetzen? Was kann getan werden, um trotz der beschriebenen Abwehrreaktionen schrittweise mehr Geschlechtergerechtigkeit innerhalb der Jazzszene zu erreichen?

MÖGLICHE MAßNAHMEN

Wie in den meisten anderen Bereichen in unserer Gesellschaft ist es auch im Jazz noch ein weiter Weg zu einer geschlechtergerechten Verteilung von Sichtbarkeit, Verantwortung, Anerkennung und Teilhabe. Da sich insbesondere die jüngere Generation der Jazzmusiker*innen zunehmend

²⁴ Vgl. www.initiative-musik.de/foerderprogramme/kuenstler/faq.

²⁵ Vgl. Wesselina Georgiewa, Geschlechtsspezifische Nachauswertung der Mitgliederumfrage 2018 der Deutschen Jazzunion, in: DJU (Anm. 5), S. 55–88, hier S. 56ff.

²⁶ Vgl. ebd., S. 64, S. 86f.

²⁷ Vgl. ebd., S. 76ff.

²⁸ Vgl. DJU (Anm. 5), S. 112f.

²⁹ Vgl. Georgiewa (Anm. 25), S. 87.

für notwendige und zum Teil bereits eingeleitete Veränderungsprozesse öffnet, lässt dies einen hoffnungsvollen Blick in die Zukunft zu.

Die Deutsche Jazzunion ist in jüngerer Vergangenheit mit einer Reihe von Maßnahmen und Initiativen in Erscheinung getreten, die auch von benachbarten Kulturverbänden als politische Signale aufmerksam beobachtet und anerkannt wurden.³⁰ Dazu zählt eine „Gemeinsame Erklärung zur Gleichstellung von Frauen im Jazz“, die die Deutsche Jazzunion im Oktober 2018 zusammen mit vielen weiteren Akteur*innen veröffentlichte, und die im spartenübergreifenden berufs- und kulturpolitischen Diskurs für Aufsehen sorgte.³¹ Sie beinhaltet konkrete Forderungen und Maßnahmen, die zu einem ausgeglichenen Verhältnis aller Geschlechter im Jazz beitragen und dabei unterstützen sollen, die Repräsentation und Sichtbarkeit von Frauen vor allem auch in Führungspositionen zu erhöhen und strukturelle Barrieren sowie Diskriminierung abzubauen.³²

Als wichtige Grundlage für Veränderung benennen die Autor*innen der Erklärung eine Sensibilisierung dafür, dass Ungleichheiten zwischen den Geschlechtern überhaupt bestehen und dass strukturelle Diskriminierung in der Jazzszene Realität ist. Eine gesellschaftliche und politische Begleitung dieser Prozesse sowie ein Ausbau von Forschungs- und Weiterbildungsmaßnahmen werden dabei als grundlegende Voraussetzungen für Verbesserungen genannt. Notwendig hierfür wäre, bereits vorhandene Forschung auszubauen und in genreübergreifende, spartenvergleichende und internationale Betrachtungen zu überführen.

Durch eine Pädagogik der Vielfalt soll eine geschlechterneutrale Instrumentenwahl gefördert und Geschlechterstereotypen aktiv entgegengewirkt werden. Denkbar sind hier konkrete Angebote für Mädchen, verschiedene Instrumente auszuprobieren, und vor allem auch die Stärkung von weiblichen Vorbildern im Instrumentalbereich.³³ Instrumentallehrerinnen fungieren für Mädchen als Vorbilder und spielen eine essenzielle Rolle bei der Entscheidung, eine professionelle Karriere im Jazz anzustreben.³⁴ Musikschu-

len, die zu wenige weibliche Lehrkräfte haben, könnten eine Vorbildwirkung übergangsweise im Rahmen von Projekttagen mit externen Musikerinnen erreichen, müssten aber gleichzeitig stärker auf eine Geschlechterparität beim Lehrpersonal hinwirken. Beispielhafte Projekte sind „Jazz Girls Days“ und „Jazz Girls Camps“, die unter anderem in Deutschland, Dänemark und den USA bereits erfolgreich umgesetzt worden sind.³⁵

Die Implementierung von geschlechtergerechter Sprache soll dafür sorgen, dass sich alle Geschlechter gleichermaßen angesprochen fühlen, und dadurch mehr Sichtbarkeit und mehr Identifikation für nicht-männliche Personen schaffen. Außerdem fördert sie „die gedankliche Überwindung von stereotypen Rollenbildern und kann dadurch einen Beitrag zur Veränderung bestehender Geschlechterverhältnisse leisten.“³⁶

Wegen der generellen gesellschaftlichen Ungleichbehandlung sowie der häufig fehlenden Vorbilder sind gezielte und kontinuierlich finanzierte Förderprogramme für Frauen besonders wichtig. Coaching- und Mentoring-Programme, wie sie beispielsweise vom Deutschen Kulturrat erfolgreich durchgeführt werden, können auch im Jazzbereich dazu beitragen, mehr weibliche Vorbilder und Verantwortungsträgerinnen herauszubilden. Wie auch in anderen Branchen werden im Jazzbereich viele berufliche Kontakte über informelle Netzwerke etabliert, die auf diese Weise entstehen und ausgebaut werden können.

Zusätzlich müssen bestehende Förderinstrumente auf Geschlechterdiskriminierung hin untersucht und diese gegebenenfalls adressiert werden. Für mehr Sichtbarkeit von Frauen in der Jazzszene müssen entscheidungsrelevante Gremien wie Kommissionen oder Jurys gleichmäßig mit Frauen und Männern besetzt werden. In paritätisch besetzten Gremien werden Entscheidungen unabhängiger vom Geschlecht getroffen und es können mehr unterschiedliche Perspektiven eingebracht werden. Zudem müssen Frauen bei der Besetzung entscheidungsrelevanter Positionen und Führungspositionen, aber auch bei der Besetzung von Professuren, Lehraufträgen, Ensembles, der Vergabe von Preisen sowie der Aus-

³⁰ Vgl. Johnen (Anm. 1), S. 17.

³¹ Vgl. ebd.

³² Vgl. DJU 2018 (Anm. 3).

³³ Vgl. ebd.

³⁴ Vgl. Ilka Siedenburger, *Geschlechtstypisches Musiklernen. Eine empirische Studie zur musikalischen Sozialisation von Studierenden des Lehramts Musik*, Osnabrück 2009, S. 192f.

³⁵ Vgl. bspw. die Projekte von Jazz Denmark, <https://jazzdanmark.dk/about-jazzdanmark-0>; Women in Jazz, Next Generation Jazz Girls Day, www.womeninjazz.de/nextgen-jazzgirlsday.php.

³⁶ DJU 2018 (Anm. 3).

wahl von Kurator*innen für Festivals und Veranstaltungen mehr Berücksichtigung finden.³⁷

Nur wenn alle Geschlechter entscheidend mitgestalten und politische Macht gerechter verteilt ist, kann Chancengleichheit im Jazz erreicht werden. Ein wirkungsvolles Instrument für eine gerechte Verteilung von politischer Macht und Entscheidungsgewalt könnte in manchen Fällen auch eine Quotenregelung sein.

Um mehr Sichtbarkeit von Frauen sowie eine stärkere Sichtbarmachung von weiblichen Vorbildern im Jazz zu erreichen, ist schließlich auch eine „qualitativ ausgewogene, unvoreingenommene und stereotypfreie mediale Darstellung von Frauen und Männern im Jazz“ wichtig.³⁸ Dies gilt neben sozialen Medien, Reportagen oder Zeitungs- und Zeitschriftenartikeln vor allem auch für den öffentlich-rechtlichen Rundfunk, der diesem Anspruch noch besser gerecht werden sollte.

INTERSEKTIONALER AUSBLICK

Es gibt viele Forderungen, Empfehlungen und konkrete Handlungsansätze, deren Umsetzung teils bereits begonnen hat. Manche der Veränderungen sind schon im Gange, erste Verbesserungen hin zu mehr Geschlechtergerechtigkeit im Jazz erkennbar. Doch für einen umfassenden Wandel hin zu Chancengleichheit und Teilhabe jenseits von Privilegien, Zugangsbarrieren und Diskriminierungen in der Jazzszene ist es nicht ausreichend, lediglich die Kategorie Geschlecht zu betrachten. Geschlechtergerechtigkeit ist nur ein Baustein von vielen, um diesen Wandel zu vollziehen. Eine intersektionale Perspektive, die Überschneidungen und Wechselwirkungen verschiedener Diskriminierungsformen fokussiert, ist deshalb unverzichtbar und notwendig. Denn in der Realität sind viele soziale Kategorien wie zum Beispiel *gender*, *race* oder *class* miteinander verwoben, beeinflussen sich gegenseitig und können nicht getrennt voneinander betrachtet werden.³⁹

Eine solche intersektionale Perspektive ermöglicht es, die Wechselbeziehungen von sozialen Ungleichheiten und Machtverhältnissen besser in den Blick zu nehmen und zu analysieren.

Sie kann dabei helfen, Diskriminierungen differenzierter zu betrachten und sie somit auch effektiver zu bekämpfen. Jazzmusiker*innen kommen oft aus einem gehobenen sozioökonomischen Umfeld mit hohem Bildungsniveau und haben zum Großteil an Hochschulen studiert.⁴⁰ Das Thema Klassismus muss somit in weiteren Untersuchungen unbedingt mitgedacht werden, um ein umfassenderes Bild von Geschlechtergerechtigkeit im Jazz zu erhalten. Frauen dürfen in ihrer Unterschiedlichkeit nicht als eine homogene Gruppe gesehen werden, denn sie machen ganz unterschiedliche Erfahrungen mit Blick auf (strukturelle) Diskriminierung. Fragen und Erfahrungen zu Rassismus, Ableismus, Queer- und Transfeindlichkeit müssen für eine zeitgemäß und zukunftsfähig aufgestellte Jazzszene ebenfalls Platz in der Diskussion finden und werden aktuell noch zu wenig thematisiert.

Beim Thema Geschlechtergerechtigkeit sollte zudem auch die Perspektive erweitert und der Fokus nicht allein auf Frauen, sondern auf alle FLINTA*-Personen⁴¹ als marginalisierte Gruppen gerichtet werden. Beispielsweise erfahren nicht-binäre Personen oder auch trans Männer ebenso häufig Diskriminierung aufgrund ihrer Geschlechtsidentität.

Die aktuellen Aktivitäten der Deutschen Jazzunion und anderer Akteur*innen in der Jazzszene zeigen, dass auch in dieser Hinsicht bereits ein Umdenken stattfindet: In Projekten wie der Digitalen Akademie „Insight Out“ oder im Rahmen der Konferenz „Jazz Now! 2022“ wird nicht nur über Frauen im Jazz diskutiert, sondern auch über Klassismus, Rassismus oder Behinderung im Jazz.⁴²

Eine (geschlechter-)gerechte Jazzszene in Deutschland ist nur im Schulterschluss aller Akteur*innen zu verwirklichen. Mit der „Gemeinsamen Erklärung zur Gleichstellung von Frauen im Jazz“ wurde bereits ein wichtiger Schritt getan, um Kräfte und Ressourcen zu bündeln und das Problem sichtbar zu machen. Darüber hinaus wurden in den vergangenen Jahren eine Reihe neuer, auch intersektionaler Initiativen von

³⁷ Vgl. ebd.

³⁸ Ebd.

³⁹ Vgl. Kimberlé Crenshaw, Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color, in: Stanford Law Review 6/1991, S. 1241–1299.

⁴⁰ Vgl. Körner (Anm. 8), S. 29.

⁴¹ FLINTA* steht für Frauen, Lesben, intersexuelle, nichtbinäre, trans und agender Personen. Der Asterisk steht dabei für alle nichtbinären Geschlechtsidentitäten (Anm. d. Red.).

⁴² Vgl. DJU, Das war die Jazz Now! 2022, www.jazznow.de; Digitale Akademie „Insight Out“, www.digitaleakademie-insight-out.de.

und für FLINTA*-Personen im Jazz gegründet. Mit Music Women* Germany entstand 2017 beispielsweise ein bundesweiter Dachverband für alle weiblichen und nicht-binären Musiker*innen sowie deren Netzwerke.⁴³

Ein weiteres richtungsweisendes Beispiel ist das Peng Festival, das zum Ziel hat, einen Rahmen zu schaffen, der frei von Diskriminierung und Unterdrückung ist, und sich insbesondere die Förderung von Frauen zur Aufgabe gemacht hat.⁴⁴ Auch das Online-Musikjournal „Melodiva“ spielt eine wichtige Rolle bei der Gestaltung und Sichtbarmachung von Veränderung. Es wird vom Frauen Musik Büro Frankfurt herausgegeben und bietet eine Plattform für Musikerinnen im Populärmusikbereich, um diese zu unterstützen, zu fördern und einer Unterrepräsentanz, besonders von Instrumentalistinnen und Komponistinnen, entgegenzuwirken.⁴⁵

⁴³ Vgl. Music Women* Germany, www.musicwomengermany.de.

⁴⁴ Vgl. <https://peng-festival.de/ueber-uns>.

⁴⁵ Vgl. Frauen Musik Büro Frankfurt, www.melodiva.de/ueber-uns.

All diese Akteur*innen und Projekte sind vielversprechende Hinweise darauf, dass die Veränderungsprozesse in der Jazz- und Musikszene in Deutschland Fahrt aufgenommen haben – und hoffentlich nicht mehr zu stoppen sind. Klar ist aber auch, dass nach wie vor Handlungsbedarf besteht und es weiterhin Forderungen, Maßnahmen, Forschung, Weiterdenken und Vernetzen braucht, um die Utopie einer Jazzszene zu realisieren, der sich alle Menschen gleichermaßen zugehörig fühlen können.

LINDA ANN DAVIS

ist Kulturwissenschaftlerin mit Fokus auf Geschlecht und Diversität. Sie arbeitet als Projektmitarbeiterin bei der Deutschen Jazzunion e.V.
linda.davis@deutsche-jazzunion.de

URS JOHNEN

ist Geschäftsführer der Deutschen Jazzunion e.V., freischaffender Musiker und psychodynamischer Supervisor und Coach.
urs.johnen@deutsche-jazzunion.de

APuZ EDITION

Zum Wieder- und Weiterlesen



2022
Bestell-Nr. 10799



2021
Bestell-Nr. 10751



2021
Bestell-Nr. 10714



2020
Bestell-Nr. 10497

Hier bestellen
oder kostenfrei herunterladen

[bpb.de/
shop](https://bpb.de/shop)



„LET MY CHILDREN HEAR MUSIC“

Sprachlosigkeit, Abwertung und Politisierung in deutscher Jazzpublizistik am Beispiel von Charles Mingus

Franziska Buhre

„[A]lthough he wrote a handful of vocal pieces like ‚Don’t Let It Happen Here‘, ‚Fables of Faubus‘, and ‚Oh Lord Don’t Let Them Drop That Atomic Bomb on Me‘, his music itself was not at the service of political beliefs. He was too much of an artist for that. I never saw him compromise a note in his career.“⁰¹

Sue Graham Mingus (1930–2022) war die letzte Ehefrau des Bassisten, Komponisten und Bandleaders Charles Mingus (1922–1979). Sie lernte ihn 1964 kennen und begleitete ihn bis zu seinem Tod. Ihr ist es zu verdanken, dass Mingus’ Nachlass, mehr als 300 Kompositionen, gesichert und durch zahlreiche Ensembles aufgeführt werden konnte. In ihrem Buch „Tonight at Noon“ schreibt sie über Mingus und ihre Zeit mit ihm. Er habe in den 1960er und frühen 1970er Jahren sämtliche kreativen und politischen Akteure der Lower East Side in New York gekannt, darunter Menschen der Black Panther Party, den Vordenker der Hippie-Bewegung Timothy Leary, den Dichter Allen Ginsberg sowie Friedensaktivist_innen und Publizist_innen von Untergrund-Zeitungen. Aber: Mingus habe sich niemandem angeschlossen, denn seine Musik habe nicht im Dienst seiner politischen Überzeugungen gestanden, er habe nie auch nur eine Note aufs Spiel gesetzt.

Im Gegensatz dazu zieht die Jazzpublizistik in Deutschland seit sieben Jahrzehnten andere Schlüsse über die politischen Überzeugungen, das Selbstbild, die Außenwirkung und die Bedeutung der Werke von Charles Mingus – Anlass für ein Close Reading, auf welchen Grundannahmen die Einordnungen der Jazzkritiker basierten und in welchem Umfang diese eigentlich der Musik gewidmet sind. Die historischen Zitate aus deutschen Quellen werden im Folgenden ins Verhältnis gesetzt zu zeitgenössischen, englischsprachigen Beiträgen und zu Aussagen von Charles Mingus selbst.

Besonders prägend für deutsche Radiohörer_innen, Leser_innen, geneigte Konzertbesucher_innen, Plattensammler und die Jazzkritik waren die Ausführungen des Redakteurs, Produzenten und Kurators Joachim-Ernst Berendt (1922–2000). Sein „Jazzbuch“ erscheint seit 1953, die letzte überarbeitete und aktualisierte Ausgabe erschien 2007. Noch immer verweisen Autoren auf das Buch, zum Beispiel Wolf Kampmann in seinem Buch „Jazz. Eine Geschichte von 1900 bis übermorgen“ oder Günther Huesmann in einem Gespräch von 2022,⁰² er war seit 1981 an Überarbeitungen des Jazzbuchs beteiligt und seit Berendts Tod verantwortlich.

SPRACHLOSIGKEIT

In der ersten Auflage des Jazzbuchs von 1953 schreibt Berendt: „Unter den Bassisten des Cool-Jazz sind zwei Musiker wichtig: ein schwarzer und ein weißer. Der schwarze ist Charlie Mingus. (...) Mingus spielt den Bass mit einer Vitalität, dass tatsächlich eine ganze rhythm section – Schlagzeug, Klavier, Gitarre und Bass – durch ihn allein ersetzt werden kann. (...) Der weiße Cool-Jazz-Bassist ist Arnold Fishkin.“⁰³ In seinem „Neuen Jazzbuch“ von 1959 schreibt Berendt im Kapitel „Der Bass“: „Charlie Mingus schließlich ist ‚bop-inspiriert‘. Er hat Anfang der vierziger Jahre bei Louis Armstrong und Kid Ory traditionellen Jazz gemacht, ging dann zu Lionel Hampton und hat dem besten Orchester, das Hampton besessen hat – 1947 – durch seine Arrangements und seine Persönlichkeit Kontur gegeben. Als Solist wurde er 1950/51 durch sein Spiel im Red Norvo Trio bekannt. Seitdem hat er sich immer mehr der Jazz-Komposition zugewandt. Wahrscheinlich ist er der profilierteste Experimentator in dem neuen, noch unerschlossenen Feld ‚atonaler‘ Jazzmusik – experimentierend aus einem

tiefen Verpflichtungsgefühl gegenüber Charlie Parker.“⁰⁴

Mingus 1953 dem Cool Jazz zuzuordnen, ist mindestens gewagt. In zeitgenössischen englischsprachigen Konzert- und Albumrezensionen findet sich diese Verbindung nicht. Der Autor Alex Barris schreibt 1951 über einen Auftritt des Red Norvo Trios in der Spielstätte The Colonial in Toronto: „Red himself is the first to shy away from any attempt to categorize his music. It certainly isn't bop, he dislikes the word ‚progressive‘ and it isn't just swing. Aside from the fact that Red, his guitarist Tal Farlow, and his bassist Charles Mingus are extraordinary musicians, the thing that probably puts this trio so far ahead of its competitors is the closeness of these three men – their ability to think and play with a unity of purpose that few other musicians can approach.“⁰⁵ Der Autor bemerkt, dass sich die Musiker willentlich und musikalisch einer Kategorisierung entziehen. Herkömmliche Bezeichnungen wie *bop*, *progressive* und *swing* greifen dafür nicht mehr. Die Musiker können „vereint spielen und denken“, das heißt improvisieren und die Musik dabei strukturierend vorausdenken, im Sinne des Zusammenspiels. Und so heben sie sich gegenüber anderen Gruppen ab, sie scheinen am Beginn einer neuen Entwicklung zu musizieren.

Der Schlagzeuger Max Roach, der Altsaxofonist Charlie Parker, der Pianist Bud Powell, der Trompeter Dizzy Gillespie und Charles Mingus spielten im Mai 1953 ein Konzert in der Massey Hall in Toronto. Der Musikkritiker A. B. Spellman bezeichnet dies 2001 als „reifen Bebop“.⁰⁶ Er konstatiert, diese Musiker hätten ihren Sound zehn, fünfzehn Jahre früher erschaffen. Doch war Bebop 1953 keine verbreitete Musikpraxis mehr, und so beförderten ihn die Musiker mit dem Konzert in einer Art halbsbrecherischem Schwanengesang

bewusst ins Jenseits. Die Aufnahme erschien 1956 auf dem von Mingus und Roach gegründeten Label Debut Records. Den Abgesang auf Bebop hätte Berendt erkennen können, und so mutet seine Formulierung 1959, Mingus sei „bop-inspiriert“, aus der Zeit gefallen an. Auch seine Bezeichnungen „experimentierend“ und „atonal“ beschreiben keine musikalische Praxis, keinen Moment, der eine Ahnung davon vermittelte, wie Mingus eigentlich spielte und klang. Stattdessen wirken die Adjektive seltsam leer, das „Experiment“ ist letztlich ein Ausdruck von Sprachlosigkeit.

„WEIß“ UND „SCHWARZ“

Umso eindeutiger schreibt Berendt, wenn es um die Hautfarbe von Mingus geht. Im gesamten ersten Jazzbuch werden Musiker in „weiß“ und „schwarz“ eingeteilt, Grafiken zu Instrumentalisten mit durchgehend schwarzen Linien stehen für die „Hauptlinie der Entwicklung“, schraffierte und gepunktet schwarze Linien für „schwarz“ und „weiß“ – mit Namen von Musikern gekennzeichnet, sollen sie den Texten wohl Anschaulichkeit und einen Anstrich von Wissenschaftlichkeit verleihen. Jedoch: Bis auf ein Namens- und Sachregister und eine Diskografie hatte das Jazzbuch nie ein Quellenverzeichnis, was auch seinerzeit schon unüblich für vergleichbare Werke über Musik anderer Genres war.

Eine Passage, in der Berendt seine Auffassung über die Fähigkeiten „weißer“ und „schwarzer“ Musiker zum Ausdruck bringt, ist von der Ausgabe des „Neuen Jazzbuchs“ von 1959 bis zur jüngsten von 2007 weitgehend unverändert geblieben.⁰⁷ „Bereits in den fünfziger Jahren, also vor der heutigen Avantgarde, war der schwarze Charles Mingus Exponent eines experimentellen Avantgardismus, dessen abstrahierende Bewusstheit man gefühlsmäßig – wenn all diese Verallgemeinerungen, die in die Rassenproblematik hereingetragen werden, einen Sinn hätten – eher einem weißen als einem schwarzen Musiker zutrauen würde.“⁰⁸

„Abstrahierende Bewusstheit“ ist für Berendt demnach eine aktive Fähigkeit weißer Musiker,

⁰¹ Sue Graham Mingus, *Tonight at Noon. A Love Story*, Cambridge 2002, S. 114.

⁰² Vgl. Ulrich Habersetzer, *Der streitbare Streiter des Jazz* [Interview mit Günther Huesmann], 13. 12. 2022, www.br-klasik.de/themen/jazz-und-weltmusik/joachim-ernst-berendt-100-geburtstag-gesraech-huesmann-100.html.

⁰³ Joachim-Ernst Berendt, *Das Jazzbuch*, Frankfurt/M. 1953, S. 170 ff.

⁰⁴ Ders., *Das neue Jazzbuch*, Frankfurt/M. 1959, S. 175.

⁰⁵ Alex Barris, *Night In – Night Out*, in: *The Globe and Mail*, 5. 6. 1951, S. 17.

⁰⁶ Murray Horowitz/A. B. Spellman, *Charlie Parker: ‚Jazz at Massey Hall‘*, 1. 8. 2001, www.npr.org/2011/06/20/4184802/charlie-parker-jazz-at-massey-hall.

⁰⁷ Die Fassung von 1959 unterscheidet sich lediglich in der Formulierung zu Beginn: „Schließlich – einerseits: der schwarze Charles Mingus ist zum Exponenten eines experimentellen Avantgardismus geworden, dessen abstrahierende Bewusstheit (...)“ Siehe Berendt (Anm. 4), S. 80.

⁰⁸ Joachim-Ernst Berendt/Günther Huesmann, *Das Jazzbuch*, Frankfurt/M. 2007, S. 246.

schwarze Musiker könnten dieser Logik zufolge höchstens passiv in unmittelbarem Unbewusstsein agieren. Diese Kategorisierung ist essenzialisierend: Sie reduziert schwarze Musiker auf die Hautfarbe und ordnet ihre Fähigkeiten weißen Musikern unter, denn „abstrahierende Bewusstheit“ bewertet Berendt eindeutig als höhere Form musikalischen Könnens. Fatal wird diese essenzialisierende, ja rassistische Grundannahme durch die Verknüpfung mit dem „Gefühl“ des Autors, das als Instanz zur Einordnung herangezogen wird. Berendt insinuiert, es gäbe „eine Rassenproblematik“, in die Verallgemeinerungen von außen hereingetragen würden. Sein Gefühl sei damit durch einen allgemeinen Diskurs legitimiert. Er benennt nicht, was die „Rassenproblematik“ in diesem Zusammenhang sein soll, er nennt auch keine Akteure des angeblichen Diskurses. So verschleiert er, dass die Kategorisierung der Musiker allein auf seiner Grundannahme beruht und erhebt das „Zutrauen“ in den Rang eines geeigneten Werkzeugs zur Kategorisierung.

GEFÜHL ALS INSTANZ

Im Verlauf des Jazzbuchs überwiegt Berendts Kategorisierung von Mingus „nach Gefühl“ gegenüber den tatsächlichen Aussagen über dessen musikalische Praxis: „Er [Mingus] war ein köstlich unangenehmer Bassist – selbst da, wo er ‚nur‘ begleitete, ein Genie der querulantenischen Einmischung und des zornigen musikalischen Zwischenrufes –, er spielte temperamentvoll, aggressiv und rhythmisch gesehen mit einem unglaublichen Druck nach vorn. Die freien kollektiven Improvisationen und die elastischen, offenen Formverläufe des Neuen Jazz wurden – stärker als von irgendeinem anderen Musiker – von ihm angebahnt. Bei Charles Mingus wurde der Kontrabass zu einem Unruheherd permanent sich verändernder Gefühle; mal konnte er Zorn, Protest und Wut ausdrücken, dann wieder Zartheit, Poesie und Lyrik.“⁰⁹

Berendt als Rezipient verleiht sich den unangenehmen, querulantenischen und zornigen Musiker ein und findet darin Genuss. Mingus' Temperament sei der Ausgangspunkt seines Spiels, nicht etwa seine Ausbildung, seine Berufspraxis, seine eigens entwickelten Techniken, seine Entscheidungen als komponierender Musiker

und Bandleader, für sich selbst und die Mitglieder seiner Ensembles. Berendt betont den Zorn und verdoppelt das Wort mit Wut, wohingegen „Lyrik und Poesie“ mehrere Facetten suggerieren sollen aber ebenfalls eine Dopplung darstellen – als solche ein weiteres Kennzeichen für Sprachlosigkeit in der musikalischen Beschreibung. Die Betonung des Temperaments stellt eine fatale Tradition in der Jazzkritik dar, nach der mit dem sensationalistischen Blick, etwa auf Drogenexzesse, Klinikaufenthalte oder Fehlverhalten von Jazzmusikern Aufmerksamkeit generiert werden soll, meist in Verbindung mit ihrer gesellschaftlichen Abwertung.

KONTRABASS OHNE BOGENSPIEL

Ähnlich wie bei der Zuschreibung bestimmter Fähigkeiten zu schwarzer und weißer Hautfarbe verfährt Berendt bei der Betrachtung von Cello und Kontrabass. „Die ersten Jazzcellisten – Pettiford, Harry Babasin, Charles Mingus – waren ursprünglich Kontrabassisten; und weil der Bass im modernen Jazz nun mal gezupft wird, improvisierten sie auf dem Cello, wie sie es von ihrem Hauptinstrument gewohnt waren: in der *pizzicato*-Spielweise.“¹⁰ Dass der Bass „nun mal gezupft“ würde, ist historisch in zweifacher Hinsicht falsch. Erstens spielte Mingus in vielen seiner Stücke und Konzerte mit dem Bogen, und zweitens lassen sich Aufnahmen mit Bassisten, die den Bogen nutzen, seit 1926 nachweisen.¹¹ In den ersten beiden Ausgaben des Jazzbuchs schreibt Berendt noch über den Bassisten Slam Stewart, der bereits in Aufnahmen der späten 1930er Jahre mit dem Bogen spielte.¹² Im Verlauf der weiteren Ausgaben hat Berendt Stewart entfernt, 1953 erschien ihm Stewarts Kombination von Spiel und Stimmeinsatz „kabarettistisch“.¹³ Mingus selbst lernte zuerst Cello, dann wechselte er auf Anraten des Saxofonisten Buddy Collette zum Kontrabass, um in dessen Swing-Band einzusteigen. Er nahm Unterricht bei dem Jazzbassisten Red Callender und bei Herman Reinshagen, dem ehemaligen ersten Bassisten der New Yorker Philharmoniker.

¹⁰ Ebd., S. 690.

¹¹ Vgl. Geoffrey Richard Saunders, *The Art of the Bow. Towards Developing a Pedagogy for Arco Jazz Bass*, Dissertation, University of Miami 2017.

¹² Vgl. Berendt (Anm. 3), S. 168f.; ders. (Anm. 4), S. 176.

¹³ Ders. (Anm. 3), S. 169.

⁰⁹ Ebd., S. 569f.

Einer der Gründe für den Instrumentenwechsel mag die Tatsache gewesen sein, dass afroamerikanischen Musiker_innen, die Instrumente des klassischen Symphonieorchesters lernten, in den Vereinigten Staaten die berufliche Zukunft in der „klassischen“ Musikwelt verwehrt wurde. Nina Simone und Ramsey Lewis zum Beispiel hatten zuerst klassische Pianist_innen werden wollen, Eric Dolphy Klarinetist in einem Orchester – die Aufzählung ließe sich fortsetzen. Berendts ahistorische und holzschnittartige Betrachtung lässt den Schluss zu, er habe den Bogen mit „weißen“ Musikern assoziiert und seinen Gebrauch im Jazz daher völlig außer Acht gelassen.

„URSPRÜNGLICHKEIT“

Am deutlichsten wird seine Abwertung „schwarzer“ Jazzmusiker_innen gegenüber „weißen“ Musikschaffenden in seinen Ausführungen zur Komposition, und am Beispiel Charles Mingus besonders eklatant: Im Kapitel „Das Arrangement“ schreibt er 1959, und diese Passage blieb bis 2007 unverändert: „Der Jazz-Komponist gestaltet seine Musik im Sinne der großen europäischen Tradition und lässt trotzdem Raum in ihr für die Jazz-Improvisation, und vor allem: er schreibt das, was er im Sinne der europäischen Tradition gestaltet, jazzmäßig. Es ist ja kein Zweifel [2007: „Es steht schließlich außer Zweifel“], dass der Jazz in Bezug auf formale Gestaltung der europäischen Musik unterlegen ist und dass also nur ein Gewinn darin liegen kann, wenn solche Gestaltung und Meisterschaft der Form auch im Jazz möglich wird, unter der Voraussetzung, dass darüber nicht jene Elemente verloren gehen, in denen die Einzigartigkeit des Jazz liegt: Vitalität, Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit der Aussage – kurz: das Jazzmäßige.“¹⁴ Folglich sind Komponist_innen des Jazz jenen der europäischen Musik in formaler Hinsicht unterlegen, als ebenbürtig seien sie nur zu betrachten, wenn sie die Kernelemente „Vitalität, Ursprünglichkeit, Unmittelbarkeit der Aussage“ einbeziehen. Die Begriffe „Vitalität“ und „Ursprünglichkeit“ nutzt Berendt seit seinem ersten Jazzbuch und auch in anderen Schriften der folgenden Jahrzehnte. Er wendet sie auf „schwarze“ Musiker an – ein Stereotyp mit jahrhundertelanger, rassistischer und gewaltvoller Tradition.

¹⁴ Ders. (Anm. 4), S. 90; ders., (Anm. 8), S. 257.

„SCHWARZE KLASSIK“

Im Kapitel „Free Big Bands“ schreibt Berendt: „Das vielleicht meistgelobte große Orchester seiner Karriere war die Band, mit der Mingus 1971 die Platte ‚Let My Children Hear Music‘ aufnahm. Mingus dazu: ‚Diese Musik ist schwarze Klassik. Und um Gottes willen – lasst meine Kinder Musik hören, wir haben genug Lärm gehört.‘“¹⁵ Nur: Mingus schrieb gar nicht, seine Musik sei „schwarze Klassik“ – diesen Satz legt Berendt ihm in den Mund. Auch wenn er hier die Quelle nicht nennt, ist eindeutig nachvollziehbar, dass er sich auf Mingus’ essayistischen Text in den Liner Notes des Albums von 1971 bezieht.¹⁶ Der Text ist ein Schlüsseltext von Mingus, in dem er vor dem Hintergrund seines eigenen Werdegangs fragt, was einen Jazzkomponisten ausmacht und was sein Schaffen für Vergangenheit und Zukunft der Musik bedeuten kann.

Berendt fährt mit seinem Mingus-„Zitat“ fort: „Ich liebe Musiker, die nicht einfach nur swingen, sondern rhythmische Strukturen und neue melodische Konzepte entwickelt haben. Solche Leute sind Art Tatum, Bud Powell, Max Roach, Sonny Rollins, Lester Young, Dizzy Gillespie und Charlie Parker, der für mich der größte Genius von allen ist, weil er unsere ganze Zeit verändert hat. Trotzdem sollte man Komponisten nicht miteinander vergleichen. Wenn Du Beethoven, Bach oder Brahms magst, ist das o.k.: Das waren Federhalter-Komponisten. Ich wollte immer ein spontaner Komponist sein.“¹⁷ In dieser Namensliste tauchen Musiker auf, die Berendt zu den „ganz großen Improvisatoren“ zählt und sie – wie an anderer Stelle erwähnt – den Komponisten für überlegen hält.¹⁸ Das von Berendt benutzte Zitat steht im zweiten Drittel des Textes. Er hat nicht nur einen Satz dazu erfunden, er verändert auch die Struktur des Originaltextes. Im Original folgen die Sätze bereits auf Mingus’ einleitende Beobachtungen zum Schaffen von Jazzmusikern als Komponisten im Moment der Aufführung und zum Verhältnis zwischen ihnen und dem Publikum. Die Referenzen dienen lediglich als Rückblick und Errungen-

¹⁵ Ders. (Anm. 8), S. 769.

¹⁶ Charles Mingus, *Let My Children Hear Music*, Columbia 1971. Der Text ist einsehbar unter www.charlesmingus.com/mingus/what-is-a-jazz-composer.

¹⁷ Berendt (Anm. 8), S. 769.

¹⁸ Vgl. ders. (Anm. 4), S. 90; ders. (Anm. 8), S. 257.

schaften, die er im Jazz bereits für erreicht hält. „(T)here is no need to compare composers. If you like Beethoven, Bach or Brahms, that's okay. They were all pencil composers. I always wanted to be a spontaneous composer. I thought I was, although no one's mentioned that. I mean critics or musicians. Now, what I'm getting at is that I know I'm a composer.“¹⁹

Mingus schreibt, es wäre nicht nötig, Komponisten miteinander zu vergleichen – Berendt wählt nicht die korrekte Übersetzung, sondern macht daraus, siehe oben, einen Imperativ. Niemand habe thematisiert, so Mingus, dass er Komponist sei, Kritiker nicht und Musiker auch nicht. Er aber war und ist sich dessen bewusst, macht es nun explizit und benennt im weiteren Verlauf, warum Menschen wie er nicht als Komponisten wahrgenommen wurden und ihnen der Zugang zu den entsprechenden Institutionen und ihrem Ansehen versperrt war – kurz, er benennt strukturellen Rassismus. Daran knüpft er seine Vorstellung von einer Zukunft, in der nachfolgende Generationen ihren Beruf ausüben können.

LET MY CHILDREN HEAR MUSIC

Schauen wir also auf die Stelle, an der Mingus' Aussage über den Lärm tatsächlich steht. Er schreibt: „[L]et my children hear music – for God's sake – they have had enough noise. But mainly I am saying: Do you really know Mingus, you critics? Here is a piece I wrote in 1939 and I wrote it like this because I thought in 1939 I would probably get it recorded some day. But when you have to wait thirty years to get one piece played – what do you think happens to a composer who is sincere and loves to write and has to wait thirty years to have someone play a piece of his music? That was when I was energetic and wrote all the time. Music was my life. Had I been born in a different country or had I been born white, I am sure I would have expressed my ideas long ago. Maybe they wouldn't have been as good because when people are born free – I can't imagine it, but I've got a feeling that if it's so easy for you, the struggle and the initiative are not as strong as they are for a person who has to struggle and therefore has more to say.“²⁰

Mingus wendet sich an die (Musik-)Kritiker. Er habe seit Beginn seiner Laufbahn komponiert,

aber 30 Jahre lang auf die Aufführung warten müssen. In einem anderen Land oder als Weißer wäre ihm das nicht passiert, er hätte Chancen gehabt, seine Ideen auszudrücken. Seine Ausdruckskraft, seine Überzeugung von seinem Schaffen sei deshalb so entschieden, weil er stets um alles kämpfen musste. Es folgt ein Absatz über seine frühen Kompositionsstudien und Plattenläden für Weiße mit klassischer Musik. Und er beschreibt die Gehörbildung anhand einer Aufnahme klassischer Musik mit seinem Lehrer Lloyd Reese. Dann fährt er fort: „So I'm saying briefly that people don't know what a black man (it's nice to say black man) – people don't know what it took to make a jazz musician. In my young days, we were raised more on classical music than on any other kind. It was the only music we were exposed to, other than the church choir. I wasn't raised in a night club. I wasn't raised in a whore house (there wasn't any music in them, anyway – in the bars).“²¹

Mingus räumt hier entschieden mit dem Klischee auf, Jazzmusiker wären bereits als Kinder in Nachtclubs, Bars oder Bordellen mit Jazz in Berührung gekommen. Die Selbstbezeichnung als „Black Man“ ist im zeithistorischen Kontext zu betrachten. Er selbst und ebenso andere Autor_innen aus den 1950er und 60er Jahren, darunter die Jazzkritiker Nat Hentoff und Martin Williams, nennen seine Hautfarbe nicht, sie ist kein Ausgangspunkt für die Überlegungen zur Jazzgeschichte, zu Mingus' Entwicklung, zu seinen Gedanken über Komposition oder seinen Anmerkungen zu den einzelnen Stücken. Auch in Konzert- und Albumrezensionen in US-amerikanischen und britischen Tageszeitungen jener Zeit wird Mingus' Hautfarbe nicht thematisiert. Nat Hentoff schreibt 1966 über die jüngeren Musiker wie Cecil Taylor, Archie Shepp oder Pharoah Sanders von einer neuen „Black Consciousness“, über Mingus berichtet er rückblickend: Mitte der 1950er Jahre habe ein „most black musician“ im New Yorker Club Five Spot Mingus verspottet und gesagt, er könne den Blues nicht spielen, weil er nicht schwarz genug sei. Im Ringen um Identität habe sich Mingus mehr ins Zeug gelegt, um zu beweisen, dass er den Blues spielen könne.²² Die Anekdote verweist auf einen der perfidesten Auswüchse des US-amerikanischen Rassismus:

²¹ Ebd.

²² Vgl. Nat Hentoff, *Black, Angry, and Hard to Understand*, in: *New York Times*, 25. 12. 1966, S. 10, S. 36–39.

¹⁹ Mingus (Anm. 16).

²⁰ Ebd.

Mingus' Vater vermittelte ihm als Kind mit afro-amerikanischen, chinesisch-britischen und indigenen amerikanischen Vorfahren, er sei anderen aufgrund seiner helleren Hautfarbe überlegen. In der Nachbarschaft in Watts, einem Vorort von Los Angeles, bezeichneten sich Mexikaner als Spanier, Chinesen als Weiße, und Afroamerikaner standen am unteren Ende. Der Kampf, den Mingus anspricht, ist auch jener gegen den strukturellen Rassismus, der bewirkt, dass Menschen of Color unter dem Primat „weiß“ einander hierarchisieren.

Mingus stand den jüngeren Musikern des „Black Consciousness“ kritisch gegenüber. Er war überzeugt, er könne nur aus sich selbst heraus schöpferisch sein, und sein Anliegen war, der Gesellschaft ihre eigene Folk Music zurückzugeben und sie in Nachfolge der Wegbereiter lebendig fortzuführen. In diesem Sinne begreift er Komposition als Selbstermächtigung. Im Text zu „Let My Children Hear Music“ schreibt er: „[E]ach jazz musician is supposed to be a composer. Whether he is or not, I don't know.“ Und in einem der letzten Absätze heißt es: „I think it is time our children were raised to think they can play bassoon, oboe, English horn, French horn, full percussion, violin, cello. The results would be – well the Philharmonic would not be the only answer for us then. If we so-called jazz musicians who are the composers, the spontaneous composers, started including these instruments in our music, it would open everything up, it would get rid of prejudice because the musicianship would be so high in caliber that the symphony couldn't refuse us.“ Wenn Kinder also die Möglichkeit hätten, alle Instrumente des symphonischen Orchesters zu lernen, und sogenannte Jazzmusiker und -komponisten solche Instrumente in ihre Musik einbezögen, könnten Vorurteile abgelegt werden, speziell jene, die aufgrund des strukturellen Rassismus im Jazz festgeschrieben wurden. Ihre Werke könnten dann auch nicht mehr von der klassischen Musikwelt abgelehnt oder ignoriert werden, und nachfolgende Generationen hätten auch genau dort eine Zukunft. Komposition ist in Mingus' Sinne emanzipatorisch, und sie trägt Verantwortung für die musikalische und damit auch die gesellschaftliche Entwicklung.

HEUTE WIE DAMALS

Ich wurde gebeten, meinen Text der Frage zu widmen „Wie politisch kann Jazz sein?“. Jazz ist genau dort politisch, wo seine Geschichte ge-

schrieben und Abwertung, Essenzialisierung und die Politisierung von afroamerikanischen Musikschaffenden reproduziert wird.

Ein solches Beispiel ist auch der Text Roland Spiegels anlässlich des 100. Geburtstags von Charles Mingus im April 2022.²³ Aufhänger des Artikels ist nicht Mingus' Musik, sondern seine Persönlichkeit. Begriffe wie „ungebärdiger“ oder „ungehobelter Riese“, „kreativer Koloss“, „XXL-Mann“, „Zerrissener“, „Besessener“, „Schrankenloser“, „Zorniger“ oder „Drastischer“ bestimmen den gesamten Text. Beschreibungen von Mingus' Musik, seinem Spiel und Klang, seiner Kompositionsweise und seinem musikalischen Denken nehmen nur sehr wenig Raum ein. Vielmehr überwiegt die Sensationsgier. Zwar erwähnt Spiegel allerlei Anekdoten aus Sue Graham Mingus' Buch, er unterschlägt aber den historischen Kontext: Wenn Afroamerikaner_innen seinerzeit überhaupt ein Restaurant oder eine Bar betreten durften, wurde nicht angenommen, sie verfügten über die entsprechenden finanziellen Mittel, sie wurden als störend für weiße Gäst_innen angesehen und drangsaliert. Gegen diesen Rassismus wehrte sich Mingus, wenn er vier Hauptgerichte oder 25 Drinks bestellte, um sein Recht auf Präsenz an ebendiesem Ort einzufordern und die Bevormundung zu entblößen. Lediglich zu schreiben, Mingus habe unter seiner hellen Hautfarbe gelitten und sein Leben sei „geprägt gewesen von Identitätskrisen“, verkennt ebenjenen strukturellen Rassismus, pathologisiert Mingus' Persönlichkeit und stellt ihn in verkürzender Weise passiv dar. Passivität unterstellt auch die Aussage, Mingus habe seine Musik „in den Dienst der amerikanischen Bürgerrechtsbewegung gestellt“, sie habe „auf Gewalt gegen Afroamerikaner“ reagiert. Mingus' Bezugnahme auf konkrete politische Ereignisse mit „einer Handvoll lautstarker Stücke“, wie Sue Graham Mingus schreibt, ist jedoch kein Beleg für das Mingus unterstellte Anliegen, er habe auf Unrecht und tödliche Gewalt gegen Afroamerikaner aufmerksam machen wollen.

Unter dieser Perspektive wird seinem Schaffen eine außermusikalische Matrix aufgesetzt, die einen unvoreingenommenen Blick in seine – im

23 Vgl. Roland Spiegel, Charles Mingus zum 100. Geburtstag, Jazz-Riese mit dem Sinn für Black Lives Matter, BR Klassik, 21.4.2022, www.br-klassik.de/aktuell/news-kritik/charles-mingus-jazz-musiker-100-geburtstag-portraet-100.html.

Wortsinn – Werkstatt verhindert. 1953 begründete Mingus in New York den „Jazz Workshop“, eine Werkstatt für Bands mit profilierten Musikern und wechselnden Solisten. Hier förderte er musikalischen Nachwuchs, entwickelte seine kompositorischen Verfahren und die Lehre vom emanzipatorischen Potenzial und der Verantwortlichkeit von Komposition für das Erbe und die Zukunft der Musik. Dieses Schaffen reicht weit über Protest gegen konkrete historische Ereignisse hinaus. Überdies reduziert auch Spiegels Behauptung, Mingus habe „Schwarze Musik“ machen wollen, sein Werk als Komponist, Musiker, Bandleader, Vordenker und Förderer allein auf die Hautfarbe.

Es wäre an der Zeit, dass sich die Jazzkritik ihrer tradierten rassistischen Grundannahmen und Perspektiven bewusst wird, diese hinterfragt und

ablegt. Bis dahin gilt, was Theodor W. Adorno bereits 1953 feststellte: „Eher möchte ich nach meinen schwachen Kräften die [Afroamerikaner²⁴] gegen die Entwürdigung verteidigen, die ihnen widerfährt, wo man ihre Ausdrucksfähigkeit für die Leistung von Exzentriklowns missbraucht. Daß es unter den *fans* ehrlich protestierende, nach Freiheit begierige Menschen gibt, weiß ich (...). Gern rechne ich Berendt zu denen, die eben darauf ansprechen. Aber ich glaube, daß ihre Sehnsucht, vielleicht infolge des abscheulichen musikalischen Bildungsprivilegs, das in der Welt herrscht, auf eine falsche Urtümlichkeit abgelenkt und autoritär gesteuert wird. (...) Ist es nicht eine Beleidigung der Afroamerikaner, die Vergangenheit ihres Sklavendaseins seelisch in ihnen zu mobilisieren, um sie zu solchen Diensten tauglich zu machen?“²⁵

24 Sowohl Berendt als auch Theodor W. Adorno benutzen im Originaltext das N-Wort, wie im damaligen deutschen Sprachgebrauch üblich.

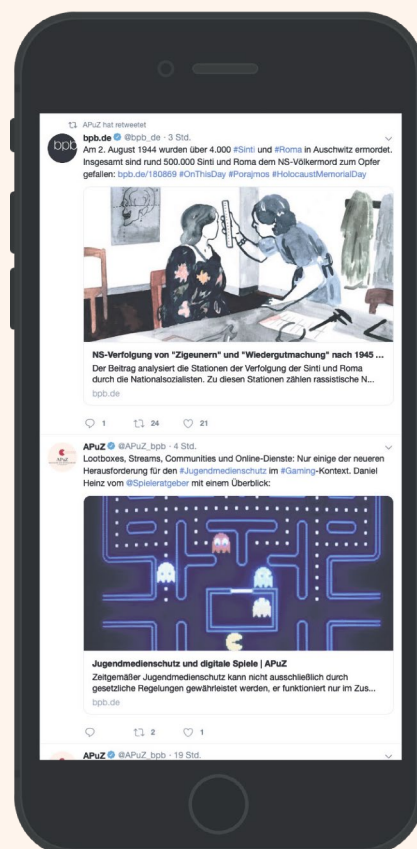
25 Joachim-Ernst Berendt/Theodor W. Adorno, Für und wider den Jazz, in: Merkur 67/1953, S. 887–893, hier S. 893.

FRANZISKA BUHRE

ist freie Journalistin. Sie produziert Sendungen und Beiträge unter anderem für den SWR und den Deutschlandfunk und schreibt für die „taz“. contact@franziska-buhre.de

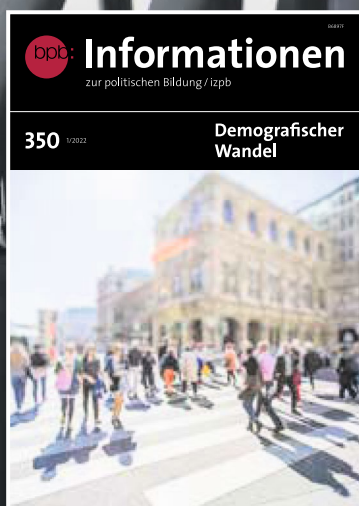
Immer informiert.

Bestellen Sie unseren APuZ-Newsletter oder folgen Sie uns bei Twitter!



Immer in Mode

Die Informationen zur politischen Bildung, genannt die „schwarzen Hefte“, gibt es bereits seit 70 Jahren. Ein zeitloser Klassiker, der immer wieder neue Leser*innen findet.



Mehr erfahren unter
www.bpb.de/shop/



Herausgegeben von der
Bundeszentrale für politische Bildung
Adenauerallee 86, 53113 Bonn

Redaktionsschluss dieser Ausgabe: 20. Januar 2023

REDAKTION

Lorenz Abu Ayyash
Anne-Sophie Friedel
Jacob Hirsch (Volontär)
Sascha Kneip (verantwortlich für diese Ausgabe)
Johannes Piepenbrink
apuz@bpb.de
www.bpb.de/apuz
www.bpb.de/apuz-podcast
twitter.com/APuZ_bpb

Newsletter abonnieren: www.bpb.de/apuz-aktuell
Einzelausgaben bestellen: www.bpb.de/shop/apuz

GRAFISCHES KONZEPT

Charlotte Cassel/Meiré und Meiré, Köln

SATZ

le-tex publishing services GmbH, Leipzig

DRUCK

Frankfurter Societäts-Druckerei GmbH & Co. KG,
Mörfelden-Walldorf

ABONNEMENT

Aus Politik und Zeitgeschichte wird mit der Wochenzeitung
Das **Parlament** ausgeliefert.
Jahresabonnement 25,80 Euro; ermäßigt 13,80 Euro.
Im Ausland zzgl. Versandkosten.
Fazit Communication GmbH
c/o Cover Service GmbH & Co. KG
fazit-com@cover-services.de

Die Veröffentlichungen in „Aus Politik und Zeitgeschichte“ sind keine Meinungsäußerungen der Bundeszentrale für politische Bildung (bpb). Für die inhaltlichen Aussagen tragen die Autorinnen und Autoren die Verantwortung. Beachten Sie bitte auch das weitere Print-, Online- und Veranstaltungsangebot der bpb, das weiterführende, ergänzende und kontroverse Standpunkte zum Thema bereithält.

ISSN 0479-611 X



Die Texte dieser Ausgabe stehen unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ
Namensnennung-Nicht Kommerziell-Keine Bearbeitung 4.0 International.



APuZ

Nächste Ausgabe
7–9/2023, 13. Februar 2023

1848/49



APuZ

AUS POLITIK UND ZEITGESCHICHTE

www.bpb.de/apuz