

**„The Sound of Democracy - The
Sound of Freedom“**

**- Jazz-Rezeption in Deutschland
(1945 - 1963)**

Inauguraldissertation
zur Erlangung des Akademischen Grades
einer Dr. phil.,
vorgelegt dem Fachbereich 05 - Philosophie und Philologie
der Johannes Gutenberg-Universität
Mainz
von
Martina Taubenberger
aus Wilhelmshaven
Heidenheim, 2009

Dekanin:

1. Gutachter:

2. Gutachter:

Tag der Promotion: 31. Juli 2009

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	iv
1 Einleitung	1
1.1 Thesen	3
1.2 Forschungsstand	5
1.3 Zeitlicher und geografischer Rahmen	7
1.4 Methode	8
1.4.1 Zeitschriftenartikel: Das <i>Jazz-Podium</i>	9
1.4.2 Die Jazzsendungen des Bayerischen Rundfunks	11
2 Methodischer Bezugsrahmen: <i>Oral History</i> als Methode	14
2.1 Die subjektive Erinnerung als Schlüssel zur Gefühlsstruktur der Nachkriegsjahre	15
2.2 Methodische Probleme der <i>Oral History</i>	18
2.2.1 Meta-kommunikative Aspekte	18
2.2.2 Die Verlässlichkeit des Gedächtnisses und die Psychologie des Erinnerns	22
2.2.3 Objektivität von Geschichtsschreibung	27
2.3 Praxis der <i>Oral History</i> in Bezug auf die vorliegende Studie	29
2.3.1 Struktur des Interviews und Erstellung des Fragenkatalogs . .	29
2.3.2 Auswahl der Interviewpartner	31
2.3.3 Das Transkript	31
2.3.4 Die Auswertung	33
3 Gedächtnis und Identität	37
3.1 Der Begriff des kollektiven Gedächtnisses	37
3.1.1 Kollektivgedächtnis versus individueller Erinnerung	38
3.1.2 Kollektives Gedächtnis versus institutionalisierter Geschichte	39
3.2 Identität - Theorien und Definitionen einer soziologischen und psychologischen Dimension	43
3.2.1 Personale Identität	46
3.2.2 Kollektive Identität	47
3.3 Nationalismus als Form kollektiver Identität	52
3.3.1 Allgemeine Überlegungen zum Begriff der nationalen Identität	52
3.3.2 1945 - die deutsche Identitätskrise	54

4	Amerika - ein europäisches Missverständnis? Die Metapher Amerika zwischen Utopie und Dystopie	59
4.1	Europäische Amerikabilder zwischen Modernisierungsangst und Fortschrittsbegeisterung	59
4.2	Vom Amerikabild zur Amerikanisierung: Amerikanisierung Europas oder Europäisierung amerikanischer Kultur?	62
4.3	Deutsch-amerikanische Beziehungen nach 1945: Feindbild - Besatzungsmacht - Befreier	65
4.3.1	Die Transformation Deutschlands als kollektiver Identitätswandel	66
4.3.2	Das Drehbuch der Stunde Null - politisch-kulturelle Strategien der amerikanischen Militärregierung zwischen 1944 und 1949	68
4.4	Populärkultur als Hauptsymptom von Amerikanisierung	71
4.5	Globaler Exportschlager - nationale Randgruppe: Die afroamerikanische Kultur als Opfer der Amerikanisierung	76
5	Vorüberlegungen zur Analyse: Die Zeitzeugeninterviews im individuellen Kontext	78
6	Amerika und der deutsche Jazzfan	82
6.1	Jazz als amerikanische Populärkultur? Innensicht und Außensicht einer Szene	82
6.2	Die wechselseitige Beziehung zwischen Amerikabildern und symbolischen Implikationen des Jazz	101
6.3	Die politische und gesellschaftliche Situation in den USA - Einflussfaktor für das Amerikabild der Jazzfans?	119
6.4	Die Rolle Amerikas bei der Vermittlung des Jazz und seine Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Jazzszene	130
6.4.1	Die offiziellen <i>Reeducation</i> -Programme der Besatzungsmacht USA	130
6.4.2	Der Sender AFN und „Voice of America“	134
6.4.3	Die US-Armee als Arbeitgeber für deutsche Musiker	135
6.4.4	Die US-amerikanische Jazzszene als stilistischer Bezugspunkt	140
6.4.5	Der direkte Kontakt zu US-Bürgern als Bezugsquelle	142
6.4.6	Das individuelle Engagement deutscher Fans als Katalysator der Jazzszene	144
7	Die deutsche Jazzszene - Identitätskonstruktionen einer selbst ernannten Szene	148
7.1	Die Konstruktion von Differenz als identitätsstabilisierender Faktor für die deutschen Jazzfans	149
7.1.1	Vertikale Abgrenzung: der „wahre Jazz-Fan“ versus den „Pseudo-Jazz-Fan“	152
7.1.2	Vertikale Abgrenzung: Jazz und Rock'n'Roll	155
7.1.3	Der Umgang der Jazzfans mit bürgerlich-gesellschaftlichen Ressentiments	161

7.2	Binnenkonflikte in der Identität der Jazzszene	168
7.2.1	Die deutsche Jazzszene zwischen Anpassung und Rebellion	169
7.2.2	Was ist der „echte Jazz“? Traditionalisten, Swing-Kids, Bebopper und Modernisten	173
7.3	Die Konstruktion von Kontingenz - Merkmale des Kollektivs	187
8	Zusammenfassung und Fazit	202
8.1	„Es musste Jazz sein! Das war das Dach“ - Die deutsche Jazzszene als Gemeinschaft	202
8.2	Der Kulturbegriff der deutschen Jazzfans als Sollbruchstelle des gemeinsamen Identitätsentwurfs	205
8.3	The Sound of Democracy: Demokratisierung im Unpolitischen durch Jazz?	208
8.4	The Sound of Freedom: Jazzrezeption als Mittel zur Befreiung von historischen und gesellschaftlichen Zwängen?	210
8.5	„The Sound of Brotherhood“: Jazz als Metapher für Toleranz, Menschlichkeit und Weltoffenheit	212
8.6	Fazit	214
8.7	Ausblick	215
	Abstract	216
	Verwendete Zeitdokumente	217
	Verzeichnis der Zeitzeugeninterviews	222
	22. März 2005: Mara Eggert (*1938)	225
	23. März 2005: Albert Mangelsdorff (1928-2005)	250
	23. März 2005: Marianne Glier	283
	24. März 2005: Willi Geipel	308
	25. März 2005: Fritz Rau (*1930)	339
	30. März und 21. Juli 2005: Walter Schätzlein (*1935)	371
	26. April 2005: Heinz-Werner Wunderlich (*1926)	406
	27. April 2005: Dr. Hans-Otto Jung (1920)	438
	27. April 2005: Ilse Brand (*1922) und Gerd Brand (*1930)	464
	28. April 2005: Günter Kieser (*1930)	503
	20. Mai 2005: Richard Wiedemann (*1932)	527
	16. Juni 2005: Hugo Strasser	559

12. Juli 2005: Joe Viera (*1932)	581
18. Juli 2005: Joe Kienemann (*1938)	599
26. Juli 2005: Ernst Knauff (*1934)	621
2. August 2005: Klaus Doldinger (*1936)	652

Vorwort

„Jazz is the only music in the Western world in which the greatest risk yields the greatest results“ (Keith Jarrett)

Jazz ist mehr als „nur“ Musik. Er ist Symbol für Modernität und Urbanität, für Freiheit und Individualismus, ja sogar für Demokratie. Er gilt als der prägnanteste Kulturexport der Vereinigten Staaten und ist doch gleichzeitig Mahnmal für die Rebellion einer unterdrückten Kultur gegen ein rassistisches System. Während heute Jazz zum Dinner und als Hintergrundmusik in Hotel-Lounges gespielt wird und zur Begleitmusik eines neuen Bildungsbürgertums in Europa geworden ist, galt er in seinen Anfängen als Bordellmusik und trug den Beigeschmack eines Milieus, in dem Alkohol und Heroin seine musikalischen Helden dahinraffte. Jazz ist Projektionsfläche für Sehnsüchte und Ängste, er fasziniert und stößt ab; den einen ist er zu intellektuell, den anderen zu primitiv. Es lohnt sich also, einmal genauer hinzuschauen, in welchen Kontexten Jazz eigentlich gehört und erlebt wird; den Blick einmal von der Bühne abzuwenden und das Publikum unter die Lupe zu nehmen.

Als Amerikanistin interessierte mich vor allem der Zusammenhang zwischen deutschen Amerikabildern und der Begeisterung für Jazz als eine afroamerikanische Kunstform, die wie keine andere mit Amerika in Verbindung gebracht wird. Besonders die ersten zwei Jahrzehnte nach dem Zweiten Weltkrieg sollten im Fokus stehen. Als Literaturwissenschaftlerin, die ihre Magisterarbeit über *Jazz Poetry* verfasst hatte, war mein erster Impuls, mich der Symbolik und Metaphorik des Jazz über seine Repräsentation in der Literatur anzunähern. Erste Recherchen im Jazzinstitut Darmstadt und Gespräche mit dem Leiter des Instituts¹, weckten jedoch schnell mein Interesse für eine direktere Auseinandersetzung mit dem Jazz: Zeitschriften, Jazzbücher und Radiomanuskripte der 50er bis 60er Jahre rückten so zunächst ins Zentrum meines Interesses. Wo ich anfangs noch vorgehabt hatte, Gespräche mit Zeitzeugen illustrierend hinzuzunehmen, zeigte sich jedoch schnell, dass hier - in den Erinnerungen von Musikern, Journalisten, Fotografen, Veranstaltern und Fans - der eigentliche Schlüssel zur Gefühlsstruktur der Nachkriegszeit und zur Qualität der Jazzrezeption der jungen deutschen Jazzszene lag. Über die Auseinandersetzung mit der im anglo-amerikanischen Raum etablierten Methode der *Oral History* gelangte ich schnell zum Zusammenhang zwischen Erinnerung, Gedächtnis und Identität. Hier, im Begriff der Identität und im Wechselspiel zwischen Konstruktionen divergierender kollektiver versus individueller Identitätsentwürfe, schloss sich der Kreis

¹Sämtliche personenbezogenen Daten der Danksagungen wurden in der elektronischen Version aus Datenschutzgründen entfernt.

zu meinem ursprünglichen Interesse: den Amerikabildern einer Subkultur im Nachkriegsdeutschland.

Und so machte ich mich auf die spannende Reise mitten hinein in die Geschichte der deutschen Jazzszene, im Gepäck eine nicht unumstrittene geschichtswissenschaftliche Methode, mit der ich zunächst herstellen musste, was eigentlich der Startpunkt einer Studie ist: die historische Quelle. Gegenwärtige Einstellungen und Inszenierungen von Biografie vermischten sich mit in der wiederholten Erzählung erstarrten Anekdoten und mit der Nostalgie der persönlichen Erinnerung. Und dazwischen glänzten immer wieder die faszinierenden Momente hervor, wenn die Erinnerungen „meiner“ Zeitzeugen sich befreiten von vorgestanzten Kommunikationsmustern und lebendig und authentisch wurden. Und so schälte sich im Laufe der Untersuchung durch den Abgleich der so individuellen, unterschiedlichen und doch verblüffend ähnlichen Erinnerungen der Zeitzeugen mit zeitgenössischen publizistischen Quellen eine erstaunlich klare Textur der Jazzszene nach dem Zweiten Weltkrieg heraus. Wie sehr man bei der Arbeit mit einer Methode wie der *Oral History* - bei der man seine eigenen kommunikativen Fähigkeiten einsetzt und die Notwendigkeit erkennt, ein persönliches Verhältnis zu den befragten Zeitzeugen nicht nur zuzulassen, sondern sogar aktiv zu suchen, um das für die authentische Erinnerung unablässige Vertrauensverhältnis schaffen zu können - selbst Teil der Untersuchung wird, und wie schnell sich eine gewisse beinahe intime Identifikation einzustellen beginnt, das wurde mir klar, als mich die Nachricht erreichte, dass einer „meiner“ Zeitzeugen, Albert Mangelsdorff, verstorben war - nur zehn Wochen nachdem ich mit ihm gesprochen hatte. An diesem Punkt wurde mir plötzlich mit einer erschreckenden Deutlichkeit klar, dass ich an einer Schwelle zwischen Gegenwart und Vergangenheit arbeitete, in einem kommunikativen Austauschprozess, der sehr unvermittelt zu einem gefrorenen historischen Moment werden kann. An diesem Punkt stand mir auf sehr drastische Art und Weise schlagartig die Verantwortung vor Augen, die ich als Wissenschaftlerin in diesem Zusammenhang trage. Ich werde durch und in den Gesprächen mit Zeitzeugen selbst zu einer Zeitzeugin dieses besonderen biografischen Moments des Sich-Erinnerns. In der konkreten Arbeit mit dem Textmaterial bedeutete dies, zunächst Abstand zu gewinnen zu der persönlichen Beziehung, die unweigerlich in jedem aufgezeichneten Gespräch zu erkennen ist.

Die Arbeit an der vorliegenden Studie war so gesehen ein Risiko in mehrfacher Hinsicht. So war zu Beginn noch gar nicht absehbar, welche Art von Quellenmaterial im Verlauf der Zeitzeugeninterviews entstehen würde, welche Qualität die Interviews hinsichtlich ihrer Auswertbarkeit haben würden, wie authentisch oder auch detailliert die Erinnerungen der betagten Zeitzeugen sein würden.

Bedanken möchte ich mich deshalb vor allem bei meinem Doktorvater, der das Wagnis eingegangen ist, dieses ehrgeizige und unkonventionelle Projekt unter seine Fittiche zu nehmen, mir sehr viel Vertrauen und Geduld entgegen gebracht hat und mir die Freiheit ließ, das Projekt so zu entwickeln. Auch dem damaligen Leiter des Amerikainstituts der Ludwig-Maximilians-Universität München danke ich an dieser Stelle für seine Unterstützung bei den Vorbereitungen zu dieser Dissertation, außerdem den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Friedrich-Naumann-Stiftung, die das Potential im Entwurf der Studie erkannten und mir durch ein Graduiertenstipendium diese Arbeit überhaupt erst ermöglichten.

Mein Dank gilt außerdem den vielen Personen und Institutionen, die mich bei der Recherche und Fertigstellung meiner Dissertation unterstützt haben. An erster Stelle sind hier die 18 Zeitzeugen zu nennen, die sich die Zeit genommen haben, mir ihre Erinnerungen zu erzählen und mir ihr Vertrauen geschenkt haben. Einige von ihnen halfen mit großem Engagement dabei, zusätzliche Unterlagen zu beschaffen und Kontakte zu knüpfen. Unschätzbar war für mich auch die Unterstützung des Jazzinstituts Darmstadt, namentlich des Leiters, der sowohl bei der Themenfindung als auch bei der Quellen- und Materialbeschaffung und nicht zuletzt bei der Herstellung erster Zeitzeugenkontakte behilflich war und jederzeit mit Rat und Tat zur Seite stand. Auf ihn ging auch der Kontakt zu Joshua Sternfeld zurück, einem Doktoranden der University of California, Los Angeles, der zeitgleich in Deutschland für seine Dissertation *Jazz Echoes: The Cultural and Sociopolitical Reception of Jazz in Weimar and Nazi Berlin, 1925-1939* recherchierte. Einige der Interviews - um welche es sich handelt, ist im Anhang vermerkt - wurden in Zusammenarbeit mit ihm durchgeführt, und so habe ich in Sternfeld einen wertvollen Kollegen gefunden, mit dem ich während unserer Reise zu den Zeitzeugen anregende fachliche Diskussionen führen und mich auch in den Folgejahren professionell austauschen konnte.

Bedanken möchte ich mich auch bei den Mitarbeiterinnen des Historischen Archivs des Bayerischen Rundfunks. Nicht nur wurde mir während meiner mehrwöchigen Recherchen ein Arbeitsplatz zur Verfügung gestellt: Die Mitarbeiterinnen wurden nicht müde, mir ganze Wagenladungen an Manuskriptordnern aus den Magazinen heranzuschaffen und geduldig mit Informationen auszuhelfen, wo immer sie konnten. Auch im Amerikahaus München stieß ich bei der Suche nach Programminformationen auf helfende Hände. Mein Dank geht namentlich an den damaligen Leiter des Amerikahauses. Ein herzlicher Dank geht auch an die Mitarbeiter des Bayerischen Jazzinstituts in Regensburg, wo ich nicht nur im Archiv stöbern konnte, sondern in dem Leiter des Instituts auch einen meiner Zeitzeugen fand, außerdem an, die mir im Münchener Raum mit einigen Zeitzeugenkontakten aushalf und wertvolle Hinweise gab.

Nicht zuletzt bedanke ich mich bei meinen Freunden und bei meiner Familie: bei meinem Lebensgefährten, der mit großem Verständnis während des Urlaubs und an so manchem Wochenende auf mich verzichtet hat; und vor allem bei meinen Eltern, die mich von Anfang bis Ende unterstützt haben und als erste die Arbeit von der ersten bis zur letzten Silbe durchgelesen haben.

Die vorliegende Studie wurde von der Friedrich-Naumann-Stiftung mit Mitteln des Bundesministeriums für Bildung und Forschung gefördert.

Kapitel 1

Einleitung

Wer sich für Jazz engagiert, hebt . . . das Niveau der Klänge um uns - das musikalische Niveau, aber das heißt - sonst hätte es keinen Sinn von musikalischem Niveau zu sprechen: das geistige, intellektuelle und menschliche Niveau - das Niveau des Bewusstseins. . . . Deshalb trägt, wer sich für Jazz einsetzt und interessiert, etwas von der Kraft, Wärme und Intensität des Jazz in unser Leben. (Berendt, *Das Jazzbuch* 17)

Diese Worte, die Joachim-Ernst Berendt bereits im Jahr 1953 an den Beginn seines jazzgeschichtlichen Standardwerks *Das Jazzbuch* stellt, zeugen von einer Begeisterung für die Musikrichtung des Jazz, die über eine bloße musikalische Vorliebe hinausgehen. Und Berendt ist nicht der einzige, der dem Jazz eine beinahe philosophische Dimension unterstellt. Ein Blick in Jazzzeitschriften und Jazzbücher, sowie Gespräche mit Jazzfans zeigen, dass die Hingabe zu dieser afroamerikanischen Musik eine ganze Subkultur nachhaltig geprägt hat.

Doch es gibt nicht nur Befürworter des Jazz. Beinahe schon legendär ist die kategorische Abneigung des Kulturwissenschaftlers Theodor W. Adorno geworden, der den Jazzfan in seiner *Einleitung in die Musiksoziologie* noch im Jahre 1962 folgendermaßen abhandelt:

Sich selbst verkennt er [der Jazzfan] als kühn und avantgardistisch, während noch seine äußersten Exzesse seit mehr als fünfzig Jahren von der ernstesten Musik überboten und zur Konsequenz gebracht wurden. . . . Die unbestrittene Vorherrschaft der Zählzeit, der alle synkopischen Künste parieren müssen; die Unfähigkeit, Musik im eigentlichen Sinn dynamisch, als ein frei sich Entwickelndes zu denken, verleiht auch diesem Hörtypus den Charakter des Autoritätsgebundenen. Nur freilich hat er bei ihm eher die Gestalt des im Freudschen Sinne Ödipalen: Aufmucken gegen den Vater, dem die Bereitschaft, vor ihm sich zu ducken, schon innewohnt. (27)

Diese polarisierenden Kommentare zum Jazz sind kein deutsches Phänomen. Von seinen frühesten Anfängen an waren die Reaktionen auf den Jazz kontrovers und diskrepant - in seinem Entstehungsland USA gleichermaßen wie in Europa. Während die einen ihn als Symbol der Moderne, der Freiheit und des Individualismus feierten,

prophezeiten die anderen den Verfall von Kultur und Sitten in der Herausforderung traditioneller ästhetischer Kategorien und gesellschaftlicher Verhaltensregeln. Interessant ist dabei vor allem, dass es an beiden Polen immer um mehr ging als nur um Hörgewohnheiten oder den reinen Musikgenuss. Ob nun „jüdische Niggermusik“ oder „Sound of Freedom“: „Der Jazz war immer eine gesellschaftlich relevante Musik“ (Knauer, *Jazz und Gesellschaft* 7). Das gilt natürlich primär für die Vereinigten Staaten und die dortige Entstehungsgeschichte des Jazz, die aus soziologischer Perspektive sehr umfassend und aufschlussreich 1982 von Ekkehard Jost in seiner *Sozialgeschichte des Jazz in den USA* beschrieben wurde. Es gilt aber auch und in besonderer Weise für die Wirkung des Jazz auf seine Hörer und für die Bedeutung dieser Stilrichtung für ihre Fans. Es gibt also eine soziologische Dimension der *Jazzrezeption*, die nicht nur danach fragt, unter welchen gesellschaftlichen Bedingungen der Jazz entstand, sondern auch, in welcher Art und Weise er in unterschiedlichen gesellschaftlichen Systemen wahrgenommen und bewertet wurde, mit welchen Symbolen Gegner und Anhänger des Jazz die Rezeption dieser Musik aufluden und welche subkulturellen Strukturen sich um den Musikkonsum zu gruppieren begannen. Und so macht es durchaus Sinn, sich auch mit dem Jazz in Deutschland, Jazz in Russland oder Jazz in Japan zu beschäftigen. Die Ausstellung *That's Jazz: Der Sound des 20. Jahrhunderts* widmete im Jahr 1988 folgerichtig den Themen „Jazz in Deutschland“, „Jazz in Europa“ oder „Jazz im Sozialismus“ eigene Kapitel, und es gibt ganze Monographien, die sich mit Jazz im Nationalsozialismus (Vgl. Kater) oder Jazz in Russland (Vgl. Starr) beschäftigen.

Das ambivalente Verhältnis der europäischen Kulturschaffenden und -konsumenten zum Jazz und damit seine metaphorischen Implikationen stehen dabei in engem Zusammenhang zu den ebenfalls polarisierten und symbolisch hoch aufgeladenen Amerikabildern, die sich nicht erst nach dem Zweiten Weltkrieg formierten, sondern spätestens mit Beginn des 20. Jahrhunderts bereits scharfe Konturen aufwiesen. Die Diskussion um die Jazz-Rezeption in Deutschland ist deshalb zwingend einzubetten in die Geschichte des deutsch-amerikanischen Kulturkontakts und den Diskurs um Tendenzen und Phänomene, die in Europa als „Amerikanisierung“ und „Amerikanismen“ wahrgenommen wurden. Der Frage „Wofür steht der Jazz als Symbol?“ ist also die Frage vorzuschalten: „Wofür stehen die Vereinigten Staaten als Symbol?“ Wichtig ist dabei die Überlegung, welche traditionellen europäischen Werte und Paradigmen man durch die Symbolkräfte Amerikas bedroht sah, wogegen sich also der Anti-Amerikanismus der europäischen Konservativen richtete.

Die beiden Jahrzehnte nach Ende des Zweiten Weltkriegs stellen in Deutschland insofern eine Sondersituation dar, als sich die Bevölkerung hier dem vollständigen und abrupten Zusammenbruch des bestehenden Wertesystems und damit aller innerhalb dieses Gefüges etablierten ideologischen Positionen gegenüber sah. Besonders die junge Generation, die sich nicht in Restaurationsbemühungen der Strukturen vor dem Dritten Reich flüchten konnte, war gezwungen, sich ein neues kulturelles und nationales, aber auch persönliches Selbstverständnis aufzubauen und sich neue Ausdruckssprachen zu suchen - Ausdruckssprachen, die sie vorwiegend im kulturellen Fundus der Besatzungsmacht USA fand. Die kulturtragende bürgerliche Schicht, die die gefürchteten Einflüsse aus den USA bisher weitgehend abzuwenden verstanden hatte, hatte sich in den Augen der Nachkriegsjugend diskreditiert und diente nicht

mehr als moralisches und kulturelles Bezugssystem.

Verstärkt wurde dieser Umschwung in der Amerika-Rezeption durch die unmittelbar veränderte Rolle der USA: Zu dem vorwiegend industriellen und ökonomischen und damit eigendynamischen Einflussgewinn des Lebensmodells Amerika vor dem Dritten Reich kam nun eine bewusst politisch gesteuerte Einflussnahme der Vereinigten Staaten auf das ideologisch brachliegende Deutschland in Form von Umerziehungsprogrammen. Die Demokratisierung Deutschlands war nun offizieller Bestandteil der außenpolitischen Agenda. Der deutschen Nachkriegsjugend bot sich somit die unvergleichliche Chance, aus einem riesigen Fundus an Ausdrucksformen auszuwählen und sie von Anfang an selbst metaphorisch zu besetzen und zu einem eigenen Zeichensystem umzudeuten. Der Jazz positionierte sich in diesem Kontext als eine Kunstform, die im Ausland und besonders im besetzten Deutschland dezidiert als Teil amerikanischer Kultur identifiziert und als solcher rezipiert wurde.

1.1 Thesen

Folgende Thesen liegen der Untersuchung zur Jazzrezeption in der Nachkriegszeit zu Grunde und sollen im Zuge der Analyse überprüft werden:

- Es besteht ein Zusammenhang zwischen Jazzrezeption und Amerikabildern.
- Die Zugehörigkeit zur Jazzszene hatte eine identitätsstiftende Funktion auf individueller wie kollektiver - im Sinne einer Subkultur, der man sich zugehörig fühlte - Ebene.
- Die frühe Begeisterung für den Jazz hatte einen biografisch nachhaltigen Einfluss auf die Amerikabilder der Jazzfans.

Ebenso ist zu untersuchen, was es mit dem Mythos des „Sound of Democracy“ oder „Sound of Freedom“ auf sich hat, welcher Zusammenhang also besteht zwischen einem Mentalitätswandel hin zu freiheitlich demokratischen Werten und dem individuellen persönlichen Kontakt zur deutschen Jazzszene.

Konkret leiten sich aus diesen Thesen folgende Fragestellungen ab:

- Welcher Zusammenhang bestand zwischen dem Amerikabild der jungen Jazzfans und ihrer Begeisterung für diese amerikanische Musik? Welche Symbolwirkung und metaphorische Strahlkraft verband sich mit der Jazzrezeption?
- In welchem Maße wurde die Besatzungsmacht USA kritisch reflektiert? Waren sich die jungen Menschen darüber im Klaren, dass sie sich für eine Musik begeisterten, die in ihrem Entstehungsland selbst als Rebellion gegen gesellschaftlich normierte ästhetische Kategorien wahrgenommen wurde? Mit anderen Worten: War die Hinwendung zu einer afroamerikanischen Ausdrucksform eine bewusst auch politisch reflektierte?
- Welches Verhältnis zu Amerika als Differenz- bzw. Kontingenzentwurf zur eigenen individuellen wie kulturellen Identität leitet sich für den Jazzfan daraus ab?

Letztlich geht es außerdem darum, die Jazzrezeption zu positionieren zwischen der Attraktivität des „Amerikanischen“ im Jazz und einer dem Jazz gegenüber skeptisch eingestellten deutschen Bürgergesellschaft. Mit anderen Worten: Wie gingen die jungen deutschen Jazzfans mit den Ressentiments um, mit denen sie sich konfrontiert sahen? Inwiefern bedeutete das Hören von Jazz eine Form der gesellschaftlichen Rebellion oder der politischen Aussage? In welchem Zusammenhang stehen in dieser Beziehung Eigenwahrnehmung und Fremdwahrnehmung? Verbunden damit sind die Überlegungen, welche Position die Jazzfans, organisiert in Form der Deutschen Jazzföderation DJF, zum ästhetischen Wertekanon des Bildungsbürgertums einnahmen. Welchen Zweck verfolgte die Selbstorganisation der Szene - Erstellung eines eigenen Wertesystems, Aufnahme des Jazz in den bestehenden Kanon oder Umwälzung desselben?

Neben den Amerikabildern, die der Jazz zweifelsohne transportiert, gilt es weiterhin zu untersuchen, welche Rolle der Jazz als kulturelles Phänomen bei der Amerikanisierung bzw. Demokratisierung Deutschlands spielte, eine Fragestellung, die grundsätzlich von zwei Seiten her zu betrachten ist: erstens im Kontext der offiziellen *Re-education Policy* der Besatzungsmacht USA, zweitens in der Funktion einer ungesteuerten, eigendynamischen Kulturvermittlung durch die Protagonisten der Besatzung, denn: „Perhaps more important than, [sic] policy, are the various agents of cultural transmission“ (Boehling 62). Die *agents of cultural transmission* sind in diesem Falle amerikanische GIs, die durch ihre Nachfrage nach Jazz-Musik die Grundsteine für eine lebendige Jazz-Szene in Deutschland legten, sowie afroamerikanische Jazzmusiker, die in Deutschland tourten bzw. sogar ihren Lebensmittelpunkt nach Europa verlegten. Daneben ist zu berücksichtigen, dass der Jazz an sich selbst bereits als *agent of cultural transmission* fungierte, als Vermittler kultureller aber auch ideeller Konzepte.

Bei der Gegenüberstellung der beiden Kanäle, des offiziellen und des eigendynamischen, fällt schnell die Diskrepanz auf zwischen der überregionalen Begeisterung für Jazz in großen Teilen der deutschen Bevölkerung und der Vernachlässigung des Jazz als Kulturträger in den Kulturprogrammen des OMGUS (Office of Military Government in Germany), eine Diskrepanz, die beispielgebend ist für ein grundlegend verschiedenes Werteverständnis der beiden Nationen:

. . . democracy meant just as much to Germans as culture meant to the citizens of the New World: it represented a tool, a commodity to buy, to try, to use, and to destroy if it turned out to be useless or fashionable. There was no political consensus in Germany that democracy was „the one best system“ just as there was no consensus in the United States over one particular kind of culture. (Gienow-Hecht 33)

Während die Vereinigten Staaten bemüht waren, das nach dem Faschismus ideologisch brachliegende Deutschland durch gezielte politische Bildung zur Demokratie zu erziehen, suchte die junge deutsche Nachkriegsgeneration vorrangig nach einer neuen Definition des problematisch gewordenen Kulturbegriffs und nach neuen ästhetischen Bewertungskriterien. Die ernsthafte, intensive, auch theoretische Beschäftigung des deutschen Jazz-Publikums mit „seiner“ Musik beweist, wie stark das Bedürfnis nach einem neuen kulturellen Selbstverständnis war. Der Jazz schaffte es wie keines der

offiziellen amerikanischen Umerziehungsprogramme nach dem Zweiten Weltkrieg, dieses Vakuum für den jazzliebenden Teil der jungen deutschen Generation zu füllen: Als Improvisationskunst bot er die Möglichkeit der Adaption und gleichzeitig Transformation in eine individuelle aber auch kulturspezifische Ausdrucksform. Dass das Jahr 1945 für die deutsche Jazzgeschichte keinesfalls eine Stunde Null darstellte, sondern an eine Zeit, in der die Begeisterung für Jazz ein hochpolitisches Statement darstellte, und somit an eine deutsche Sozialgeschichte des Jazz anknüpfte, verstärkte dabei nur das Bewusstsein, in dieser Musik ein eigenes Medium gefunden zu haben - ästhetisch wie auch politisch.

Es bietet sich an, neben der Diskussion der Begrifflichkeiten „Amerikanisierung“ und „Amerikanismus“ sowie der Geschichte des deutsch-amerikanischen Kulturkontakts auch den Begriff der Identität als theoretischen Bezugsrahmen einzubeziehen. Letztlich konfrontierte die Auseinandersetzung mit Amerikabildern die deutsche Nachkriegsjugend in besonderem Maße mit dem Entwurf einer eigenen kulturellen Identität, was sich auf spannende Art und Weise in der Etablierung einer Subkultur und damit verbundenen kollektiven Identitätskonstruktionen äußerte. Dem Begriff der Identität und den Dimensionen der individuellen und kollektiven Identitätswürfe sowie der Unterscheidung zwischen starren und elastischen Grenzziehungen soll deshalb ein eigenes Kapitel gewidmet werden.

Von der Verknüpfung der Zeitzeugenbefragungen aus dem Milieu der deutschen Jazzszene mit den Theoremen Amerikanisierung und Identität verspreche ich mir zudem über die rezeptionsästhetische Analyse einer sehr speziellen Musikrichtung hinaus allgemeingültige Rückschlüsse auf den Prozess eines Mentalitäts- und Bewusstseinswandel weg von totalitären hin zu freiheitlich-demokratischen Werten. Zu überprüfen ist, inwieweit die deutsche Jazzgemeinde möglicherweise den Bewusstseinswandel, der beim Großteil der deutschen Bevölkerung in den 60er Jahren vollzogen wurde, bereits in den 50er Jahren vorweg genommen hat, wobei Begriffe wie „Demokratisierung“ und „Befreiung“ auf den Jazz projiziert wurden. Als These ließe sich an dieser Stelle formulieren, dass ein nachhaltiger Mentalitätswandel letztlich nur indirekt über kulturelle Kanäle gelingen kann, nicht kognitiv über politische Programme.

1.2 Forschungsstand

Der Großteil der einschlägigen Literatur, die sich mit Jazz in Deutschland beschäftigt, konzentriert sich auf die Zeit des Nationalsozialismus, den Mythos vom verbotenen Swing und die politischen Implikationen des Jazz als Symbol für den Widerstand gegen den Faschismus. Daneben gibt es zwei Monographien, die seit vielen Jahren als Standardwerke der deutschen Jazz-Geschichte gelten und sich zwar nicht schwerpunktmäßig aber doch intensiv auch mit den Nachkriegsjahren auseinandersetzen: Joachim Ernst Berendts *Ein Fenster aus Jazz* und das in der 1. Auflage aus dem Jahr 1966 stammende *Jazz in Deutschland: Die Deutsche Jazz-Chronik bis 1960* von Horst H. Lange.

Lange und Berendt liefern insofern den Grundstein für eine weiterführende Untersuchung der Zeitspanne zwischen 1945 und 1963, als sie aus Erfahrung der Zeitzeugen,

die sie selbst sind, die zeitgenössische Jazzszene überregional skizzieren und detailliert Musiker, Bands, Plattenfirmen, die Fluktuationen in der Clubszene und konkrete Rundfunkformate und Jazzmedien auflisten und beschreiben. Eine weiterführende beispielsweise soziologische Bewertung der so skizzierten Reichweite des Jazz bleibt aus.

Darüber hinaus gibt es regional konzentrierte Schilderungen der Jazz-Aktivitäten nach dem Krieg, häufig in Form von gesammelten Musikerinterviews, Zeitungsausschnitten, Bildmaterialien und subjektiven Eindrücken, so z.B. das von Hermann Wilhelm und Gisela Kurz zusammengestellte *Jazz: Treffpunkt München von 1920 bis zu den 80er Jahren.*, Robert von Zahns Sammlung *Jazz in Nordrhein-Westfalen seit 1946*, *Jazz in Bayern 2* von Werner Kraus oder Jürgen Schwabs *Der Frankfurt Sound*.

Seit einigen Jahren bemüht sich auch das Jazz-Institut Darmstadt um eine verstärkte Aufarbeitung des Jazz im Nachkriegsdeutschland und hat in zwei Symposien zu den Themen „Jazz in Deutschland“ im Jahr 1996 und „Jazz und Gesellschaft“ im Jahr 2002 unter anderem Beiträge zur Bedeutung des Jazz für die deutsche Gesellschaft zusammengetragen. Daneben gibt es im Umkreis des 50jährigen Gründungsjubiläums der Bundesrepublik im Jahr 1999 und der damit verbundenen Jubiläen von Jazz-Einrichtungen und -Festivals in den Folgejahren Bestrebungen, selbige möglichst lückenlos zu dokumentieren und - meist weitgehend unkommentiert - zu edieren (z.B. Ansin; Kossmann). Eine entsprechende Auswertung dieser Daten steht ebenfalls noch aus.

Allgemein fällt auf, dass Texte aus dem angelsächsischen (bzw. amerikanischen) Raum sich häufig mit den erwähnten Metaphern des Jazz als Symbol für die als amerikanisch verstandenen Werte Demokratie und Freiheit beschäftigen, während deutsche Jazz-Experten ihren Schwerpunkt im Gegenteil auf die Emanzipation des deutschen Jazz vom amerikanischen Vorbild und auf die deutsche oder europäische Jazz-Landschaft als einer in sich geschlossenen Szene legen. Diese beiden Diskurse sollen hier in engeren Zusammenhang gestellt und mit den oben beschriebenen sozial- und kulturgeschichtlichen Fragestellungen in Verbindung gebracht werden. Die maßgeblich von Berendt und Lange bereitgestellten Daten zur Jazzszene im Nachkriegsdeutschland sollen als grundlegende empirische Informationen verwendet und in Verbindung mit den unten ausgeführten Primärquellen im Kontext der dargestellten Thesen ausgewertet werden.

Zur Gefühlsstruktur in Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg und zur Begriffsgeschichte um „Amerikanisierung“ und „Amerikanismen“ existiert ein theoretischer Diskurs, der als Grundlage der vorliegenden Untersuchung dienen soll. Allerdings sind auch hier deutliche Defizite zu verzeichnen, die Hanna Schissler folgendermaßen zusammenfasst:

Scholarship on West German history after 1945 has long been preoccupied with denazification; the chances for democracy after twelve years of National Socialist rule; economic development and the Marshall Plan; influences of the occupation powers, particularly the American impact on political as well as economic developments; the division of Germany; the history of institutions (churches, political parties, unions); and ideologies

(conservatism, liberalism, socialism). Only fairly recently has historical scholarship begun to focus on such topics as popular culture, issues of gender and minorities, consumer society, filmic and literary representations of the German past, and the politics of remembrance. These more recent approaches are commonly associated with a new cultural history that stresses the deconstruction of previously established narratives and explores agency rather than structures and institutions. (Schissler 3)

Auch Ralph Willett stellt ein allgemeines Zögern fest, sich mit konkreten Aspekten des deutsch-amerikanischen Verhältnisses nach dem Zweiten Weltkrieg auseinander zu setzen: „Many people are still reluctant to discuss the period and for the researcher it seems to disintegrate into an untidy jumble of contemporary reports and anecdotes“ (Willett 14).

Folglich ist es um so wichtiger, die Stellung Amerikas als Besetzungs- und Befreiungsmacht in und für Deutschland differenziert nach ihren kulturellen und ökonomischen Symbolen zu analysieren. Der Jazz als ein Ausschnitt dieses komplexen Verhältnisses bietet sich zur Untersuchung an, da er - im Vergleich zu wirtschaftlichen Phänomenen und anderen Elementen der *popular culture*¹ - ein ganz bewusst rezipiertes Phänomen ist, dessen Rezeption in Form von Medienbeiträgen dokumentiert ist.

Speziell zur Jugendkultur im Nachkriegsdeutschland dient Kaspar Maases Studie *BRAVO Amerika: Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren* als Vorlage. Maase konzentriert sich vorwiegend auf das Phänomen der Rock'n'Roll- und „Halbstarken“-Szene und auf das Konzept der *popular culture*. Innerhalb und neben seiner Skizze einer Jugendkultur zwischen Neuanfang, Selbstbehauptung und „Amerikanisierung“ soll die Jazzgemeinde als eigenes Milieu positioniert und mit den von ihm beschriebenen Milieus verglichen werden. Auch die Grenzziehungen zwischen und innerhalb dieser als kollektive Identitäten identifizierten Milieus sollen beobachtet werden.

1.3 Zeitlicher und geografischer Rahmen

Als Zeitraum der Analyse wurden die Eckdaten 1945 mit dem Ende des Nationalsozialismus und dem Beginn der Besetzung Deutschlands und 1963 mit dem Kennedybesuch als dem Höhepunkt der Amerikabegeisterung in Deutschland gewählt. Dieser Endpunkt bietet sich zudem im Hinblick auf die Eskalation der Vietnam-Krise im Jahr 1964 an, da ab diesem Zeitpunkt für die Betrachtung der Amerikabilder in der deutschen Bevölkerung zusätzliche komplexe Faktoren ins Spiel kamen, die die Diskussion zu sehr ausweiten würden. Auch vor dem Hintergrund der weiteren Entwicklung der Jazzszene bietet sich ein Endpunkt Anfang der 60er Jahre an. Zum

¹C.W.E. Bigsby nennt neben dem Jazz folgende weitere Faktoren, die als *agents of cultural transmission* fungierten: „popular literature“, „American food and American technology“, „American religious sects“, „popular music“, „science fiction“, „television series“, „Hollywood“. Ralph Willett nennt als kulturelle Einflüsse außerdem Film, Kunst und Architektur, „Fiction and Drama“ im Sinne der Entertainment-Industrie, „Magazines“ und „Coca Cola and Cars“ als Symbole für die „Icons of the American Dream“.

Einen entwickelt sich der Jazz nun zunehmend in Richtung Freejazz, eine Stilrichtung, die aufgrund ihrer Radikalität auch unter den Jazzfans selbst zu erheblichen Kontroversen führte und die allgemeine Zugänglichkeit zu dieser Musik erschwerte. Auch fand eine zunehmende Politisierung der Jazzproduktion statt, allerdings hauptsächlich im Heimatland USA.

Speziell auf die deutsche Jazzszene bezogen war der Freejazz der Punkt, an dem die deutschen Jazzmusiker begannen, sich bewusst und dezidiert vom amerikanischen Vorbild zu lösen und in dieser sehr freien Improvisation ihre eigenen Ausdrucksformen zu finden. Die Fragestellungen der vorliegenden Untersuchung verlieren zu diesem Zeitpunkt also zunehmend an Bedeutung, zumal auch spätestens Mitte der 60er Jahre von einem Generationenwechsel zu sprechen ist, dahingehend, als die Jugendkultur nun von Menschen geprägt wurde, die die Kriegszeit und die unmittelbaren Nachkriegsjahre nicht mehr persönlich miterlebt hatten.

Die Veränderungen und das neue Agendasetting Anfang der 60er Jahre sollen deshalb im Rahmen der vorliegenden Untersuchung lediglich angedeutet, nicht jedoch in den Mittelpunkt der Fragestellungen gesetzt werden.

Eine regionale Eingrenzung der Rezeptionsanalyse ist nicht beabsichtigt. Allerdings steht neben überregionalen Medien die amerikanisch besetzte Zone im Zentrum. Berlin soll zwar nicht vollkommen ausgespart werden, allerdings macht sein Sonderstatus innerhalb der deutschen Jazzszene - durch die Präsenz aller vier Siegermächte ergibt sich hier nach dem Krieg eine ganz eigene Struktur des Kulturlebens - die Integration der Berliner Szene in allgemeingültige Aussagen problematisch. Somit rückt automatisch Süd- und Südwestdeutschland in den Fokus der vorliegenden Untersuchung.

1.4 Methode

Auf das methodische Vorgehen soll im nächsten Kapitel noch detaillierter eingegangen werden. Im Kern der Arbeit steht die Befragung von Zeitzeugen auf Grundlage der im angelsächsischen Raum etablierten Methode der *Oral History*. Die Thesen der vorliegenden Arbeit sollen im Rahmen noch zu erarbeitender Konzepte und Diskurse mit Hilfe der Erzählungen der Zeitzeugen überprüft werden. Die Erinnerungen der Zeitzeugen werden dabei eingebettet in eine Diskursanalyse im Sinne einer Medienanalyse. So werden in einem reziproken Prozess die im diachronen (Erinnerung der Zeitzeugen) wie im synchronen (zeitgenössische publizistische Quellen) Diskurs vorherrschenden Themen gegenübergestellt und auf ihre nachhaltige Bedeutung und auch Deutung hin untersucht. Anhand von Beiträgen aus Jazzzeitschriften und Radiomanuskripten einschlägiger Sendeformate, sowie Konzertprogrammen der Nachkriegszeit wird der Versuch unternommen, eine Skizze der Gefühlsstruktur der deutschen Jazzszene in den fünfziger Jahren zu zeichnen und in diesen Zeitdokumenten Spuren der an die Zeitzeugen herangetragenen Fragestellungen zu extrahieren und zu analysieren.

Ziel dieser komplementären Methode ist dabei nicht, den Wahrheitsgehalt oder die Verlässlichkeit der befragten Zeitzeugen zu überprüfen, nicht zuletzt, da auch diese schriftlich festgehaltenen Quellen auf subjektiven Beobachtungen und Einschätzun-

gen basieren und somit keine „härteren“ Quellen darstellen. Das Hinzuziehen von synchronen, publizistischen Quellen dient vielmehr der Ergänzung und Spiegelung der mündlich erfragten Quellen, verbunden mit der Annahme, durch die Gegenüberstellung der synchronen und der rückblickenden Quellen weitere Rückschlüsse auf die identitätsstiftende Wirkung des Jazz zu gewinnen. Die vergleichenden Fragestellungen sind in diesem Zusammenhang beispielsweise, ob Themen, die den publizistischen Diskurs bestimmten, auch im Rückblick der Zeitzeugen als Schwerpunkte des kulturellen Lebens in der Jazzszene wahrgenommen werden und ob Einschätzungen bezüglich der Homogenität der Subkultur „Jazzszene“ sich mit den publizistischen Beiträgen decken. Besonders bei ideologischen Konzepten (wie der Einstellung zur Besatzungsmacht USA oder der Frage nach der gesellschaftlichen Einordnung der Jazzgemeinde) lassen sich so wertvolle Rückschlüsse ziehen, wobei möglicherweise gerade Verschiebungen zwischen synchroner und diachroner Wahrnehmung die nachhaltige biographische Bedeutung (bis hin zur Überhöhung) des Jazz belegen dürften.

Als synchrone Primärquellen wurden sowohl Zeitschriftenartikel als auch Radiomanuskripte sowie die inhaltlichen Programme des Münchener Amerikahauses und einzelne Konzertprogramme hinzugezogen. Auf die wichtigsten beiden Quellen, die Zeitschrift *Jazzpodium* und die Jazzsendungen des Bayerischen Rundfunk, soll hier noch einmal detaillierter eingegangen werden. Auf eine vergleichende Analyse mit anderen einschlägigen Magazinen oder den Formaten anderer Sender musste mit Rücksicht auf den Rahmen der Untersuchung verzichtet werden. Die beiden Hauptquellen stehen somit exemplarisch für das jeweilige Medium, in dem sie publiziert wurden und ergänzen die in den Interviews ermittelten Ergebnisse.

1.4.1 Zeitschriftenartikel: Das *Jazz-Podium*

Als eine sehr geeignete Quelle zur Darstellung der Struktur und Selbstorganisation der deutschen Jazzszene nach 1945 erwies sich die Zeitschrift *Jazz-Podium*. Diese Publikation ist die einzige seit 1952 bis heute durchgehend erscheinende deutsche Jazzzeitschrift. Während andere Zeitschriften besonders während der 50er Jahre hier und dort über einen kurzen Zeitraum erschienen, um zum Teil nach wenigen Ausgaben wieder eingestellt zu werden, dokumentiert das *Jazz-Podium* so das Geschehen in der deutschen Jazzszene während der 50er Jahre weitgehend lückenlos und flächendeckend. Für die hier vorzunehmende Untersuchung eignet sich das Blatt noch aus einem anderen Grund hervorragend: Das *Jazz-Podium* wurde nicht als kommerzielles Verlagsprodukt hergestellt, sondern ehrenamtlich von den deutschen Jazzfans selbst herausgegeben. Auch die Beiträge setzten sich größtenteils nicht aus professionellen journalistischen Texten zusammen, sondern wurden von den Protagonisten der Szene selbst verfasst. Man kann also sagen, dass diese Quelle das „demokratische Prinzip“ der *Oral History*-Methode im synchronen Kontext repräsentiert.

Gleichzeitig war das *Jazz-Podium* das offizielle Mitteilungsorgan der Deutschen Jazz-Föderation, dem bundesweiten Dachverband der deutschen Hot Clubs. Die Herausgeber und Gestalter der Zeitschrift waren also bewusst um eine überregionale Ausrichtung und die Repräsentation des gesamten jazz-musikalischen Lebens in Deutschland bemüht. Die Publikation sollte im Sinne des Wortes ein „Podium“ sein, auf dem

sich Jazzfreunde aus ganz Deutschland austauschen, Informationen und Neuigkeiten aus den regionalen Jazzszenen bekannt geben und über aktuelle Themen und Streitfragen rund um das Jazz-Business diskutieren konnten. Für den Historiker offenbart sich somit eine lebendige Sammlung unterschiedlicher Positionen und ein hervorragendes, subjektives Protokoll dieses selektiven zeitgeschichtlichen Abschnitts.

Die Befragung der Zeitzeugen ergab außerdem, dass das *Jazz-Podium* in den fünfziger Jahren unabhängig von Zustimmung oder Ablehnung ihrer Aufmachung und inhaltlichen Gestaltung tatsächlich die am meisten gelesene und vor allem die überregional bekannteste Jazzzeitschrift war. Einige Zeitzeugen gaben beispielsweise an, das *Jazz-Podium* zwar qualitativ nicht unbedingt geschätzt zu haben, dort aber alle relevanten Informationen zu Plattenneuerscheinungen, Terminen und Nachrichten aus der Jazzszene bezogen zu haben. Auch aufgrund seiner breiten Akzeptanz bietet sich das *Jazz-Podium* deshalb als Kernquelle an.

Das *Jazz-Podium* entstand als Ableger der Zeitung *Internationales Podium*, einer österreichisch-deutschen Artisten- und Künstlerzeitung, die im Jahr 1949 erstmals herausgegeben wurde. Die Hauptthemen des *Internationalen Podiums* waren Kabarett, Cabaret, Zirkus, Film, Theater und Tanzmusik, mit anderen Worten: ein Querschnitt durch die Unterhaltungsindustrie der späten 40er und frühen 50er Jahre. Innerhalb dieser Zeitschrift gab es auch einen Jazzteil mit Musikerporträts und News, der ab 1951 zunehmend mehr Raum einnahm. Ab der Ausgabe Nr. 55 (Juli/August 1952) erschien das *Internationale Podium* schließlich als reine Jazzzeitschrift mit dem Untertitel „Mit den offiziellen Mitteilungen der Deutschen Jazz-Föderation“.² Ab Februar 1953 (Ausgabe Nr. 1:II) erschien die Zeitschrift unter dem Titel *Das Internationale Jazz-Podium*, ab Dezember 1954 dann nur noch unter dem Titel *Jazz-Podium*. Mit der folgenden Ausgabe (Nr. 1:IV 1955) fiel dann auch der Untertitel „Mit den offiziellen Mitteilungen der Deutschen Jazz-Föderation“ weg.

Das *Jazz-Podium* bot einen Überblick über die deutsche Jazzszene (Veranstaltungen der einzelnen Jazzclubs, personelle Neuigkeiten, Konzerte, Tourneen ausländischer Künstler), rezensierte Plattenneuerscheinungen, berichtete aus dem europäischen und aus dem außereuropäischen Ausland, porträtierte Musiker und auch die Funktionäre der Deutschen Jazz-Föderation selbst, listete Jazzsendungen der verschiedenen Radio- und später auch Fernsehsender auf. Dazu kamen Aufsätze über Geschichte und stilistische Entwicklungen des Jazz, Konzertberichte und zu einem großen Teil auch Abhandlungen über grundlegende ästhetische und philosophische Fragen des Jazz und der kollektiven Identität seiner Anhänger, zum Teil mit viel Selbstironie und Humor.

Tendenziell lässt sich beobachten, dass ab Mitte der 50er Jahre der Anteil Humor im *Jazz-Podium* abnahm, gleichzeitig verloren auch die ästhetischen Grundsatzdiskussionen im Sinne von „Was ist echter/falscher Jazz“, „Wie verhält sich der wahre Jazzfan“ etc. an Bedeutung, was zum Einen auf eine zunehmende stilistische Komplexität der Jazzszene schließen lässt, möglicherweise aber auch der wachsenden Leserschaft und somit einer stärkeren Bemühung um Objektivität geschuldet war. An ihre Stelle traten musikwissenschaftliche Abhandlungen oder Texte zu Instrumentenkunde und Stilistik.

²Das *Internationale Podium* existierte allerdings weiterhin mit Auszügen des *Jazz-Podiums*.

Ab 1955 zeichnet sich außerdem ab, dass die Zahl der Live-Konzerte in Deutschland zunahm, während die zuvor üblicheren Plattenabende weniger wurden. Es finden sich deutlich mehr Musikerporträts, zunehmend kamen auch die Musiker selbst zu Wort. Der Blick ins europäische Ausland verstärkte sich (zuvor ging der Blick fast ausschließlich ins US-amerikanische Ausland), Serien mit Titeln wie „Englisches Tagebuch“, „Bilderbogen aus Paris“ oder „Jazz in Japan“ häuften sich, auch Ausschnitte aus Jazzromanen und übersetzte Beiträge aus ausländischen Jazzzeitschriften ergänzten das Angebot. Diese Entwicklungen zeugen von einem wachsenden Grad der internationalen Vernetzung und einem verbesserten Zugang zu auch ausländischen Quellen und Medien. Anhand der Vielfalt an Konzertberichten aus dem Inland lässt sich feststellen, dass auch die Produktionsseite der Jazzszene sich zunehmend professionalisierte. Ein Großteil der Jazz-Aktivität wurde von einheimischen Protagonisten bestritten, die nun allmählich Eingang in den Reigen der Musikerporträts fanden, der vorher ausschließlich amerikanische Idole im Fokus hatte. Diese Entwicklung zeigte sich vor allem an der Gestaltung des Titelblatts, auf dem mit Beginn der 60er Jahre zunehmend auch deutsche Jazzmusiker wie Albert Mangelsdorff, Max Greger, Hans Koller, Erwin Lehn und andere abgebildet waren.

1.4.2 Die Jazzsendungen des Bayerischen Rundfunks

Der Rundfunk wird häufig als das wichtigste Medium bei der Verbreitung und Internationalisierung des Jazz bezeichnet. So nennt Berendt den Jazz die „Radiomusik par excellence“ (*Fenster aus Jazz* 290ff) - zum Einen bedingt durch die Entdeckung des Mikrophons als Instrument, mit Hilfe dessen Jazz-Sängerinnen und -Sänger spezielle Gesangstechniken entwickelten, außerdem durch die Notwendigkeit technischer Hilfe für eine akustische Differenzierung, beispielsweise um einen Solisten aus einer Big Band hervorzuheben.

Auch die Reichweite und Akzeptanz des Hörfunks bestärkten die herausragende Rolle dieses Mediums, das den Jazz in der deutschen Bevölkerung überhaupt hörbar machte:

Man kann sich heute - im Zeitalter des Fernsehens - gar nicht vorstellen, was für ein Echo damals das Radio besaß. Jahrelang hockten Jazzfreunde in halb Europa dreimal die Woche von 24:00 bis 1:00 nachts am Lautsprecher, um ihre MiM [„Mitternacht in München“, Jazz-Sendung des Bayerischen Rundfunks (damals Radio München)] zu verfolgen. (Berendt, *Fenster aus Jazz* 181)

Sogar Musiker geben häufig die Jazz-Sendungen der 50er und 60er Jahre als ihre ersten Kontakte mit dem Jazz an. Auch bei der Ausbildung einer professionellen Jazzszene spielte der Rundfunk eine Schlüsselrolle. Bereits sehr früh begannen Radiosender damit, eigene Jazz-Orchester einzurichten, so das Orchester Kurt Edelhagen im Bayerischen Rundfunk, das Orchester Erwin Lehn im Süddeutschen Rundfunk oder das Radio Berlin Tanzorchester.

Wenn auch das Radio eine große Rolle innerhalb der Jazzszene gespielt haben mag - der Jazz spielte keine allzu große Rolle im Radio: Selbst zu Spitzenzeiten wurden im deutschen Rundfunk nur etwa 100 Sendeminuten pro Woche für Jazz aufgewandt. Im

SWF betrug der Anteil Jazzsendungen im Jahr 1957 beispielsweise nur 1,05 bis 1,02 Prozent. Sogar die Pausenzeichen kamen auf mehr Sendezeit (2,51 bis 1,86 Prozent). Darüber hinaus wurde Jazz auf hörerschwache Sendeplätze gelegt (Dussel 379ff). Eine umfassende Untersuchung sämtlicher Jazzsendungen, die seit Ende des Zweiten Weltkriegs bis Anfang der 60er Jahre zum Thema Jazz existierten, würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Ich beschränke mich deshalb auf die einschlägigen Sendungen des Bayerischen Rundfunks (Radio München), um exemplarisch zu untersuchen, welche Themen im Hörfunk eine Rolle spielten und welchen Anteil an Sendezeit einschlägige Jazzsendungen hatten, beziehungsweise wie sich Schwerpunkte, Sendezeit und Sendevolumen im Verlauf der 50er Jahre veränderten.³

Am 12. Mai 1945 wurde „Radio München“, bzw. „Radio Munich“ als Sender der amerikanischen Militärregierung in München in Betrieb genommen. Zuständig war das „6870th District Information Services Control Command“. Die täglichen 90 Minuten Sendezeit bestanden aus Durchsagen vom Sender Ismaning, Musik wurde vom Sender Luxemburg drahtlos übernommen. Am 31. Mai 1945 sendete „Radio München“ erstmals aus dem Funkhaus in München. Am 25. Januar 1946 wurde „Radio München“ an den Vorsitzenden des Rundfunkrats, Alois Johannes Lippl, und an den Intendanten Rudolf von Scholtz übergeben. „Radio München“ wurde wieder Bayerischer Rundfunk (vgl. *Rundfunk in Bayern*).

Im Programm von Radio München tauchte erstmals Anfang Oktober 1945 eine Jazzsendung als regelmäßige Einrichtung auf, nämlich die Sendung „Dies ist Jazz“. Sie wurde im Februar 1946 abgelöst durch das Format „Uns gefällt’s“. Noch belegte der Jazz hier attraktive Sendeplätze zwischen 17 und 19 Uhr. Im August wurde „Uns gefällt’s“ ersatzlos eingestellt. Danach gab es keine reguläre einschlägige Jazzsendung mehr, bis am Montag, 24. März 1947 erstmals das Programm „Jazzfreunde unter sich“ auf Sendung ging. Die legendär gewordene Sendung „Mitternacht in München“ wurde am Dienstag, 1. Dezember 1947 erstmals im Programm des Bayerischen Rundfunks verzeichnet, mit dem Untertitel „Jazz aus aller Welt“. „Mitternacht in München“ lief zunächst unter dem Titel „Midnight in Munich“ auf AFN. Im Jahr 1947 übernahm der Bayerische Rundfunk die Sendung, da der AFN sein Programm um Mitternacht beendete, während der Bayerische Rundfunk bis 1:00 Uhr sendete. Ab Februar 1948 wurde der Titel „Jazzfreunde unter sich“ als Untertitel für „Mitternacht in München“ verwendet. Das Format ging montags, mittwochs und freitags jeweils um Mitternacht auf Sendung.

Ab Oktober 1950 wurde „Mitternacht in München“ zu „Jazz um Mitternacht“. Die Sendezeit wurde reduziert auf einmal wöchentlich. Zusätzlich gab es im Zweiten Programm des Bayerischen Rundfunks ab Januar 1953 die Sendung „Jazzfreunde unter sich“, ohne festen Sendeplatz. Im Juli 1956 wurde die Sendung „Mitternacht in München“ noch einmal umbenannt in „Jazz Journal“, vermutlich der Tatsache geschuldet, dass die Sendezeit 24:00 nun nicht mehr konsequent eingehalten wurde. Hier und da tauchten in den Folgejahren kleinere und kurzlebige Jazzformate auf. Als Konstante blieb bis zum Ende der vorliegenden Untersuchung (1963) die Sendung „Jazz-Journal“.

³Zu einer detaillierten Untersuchung der Sendungen des NWDR Köln wird auf Bernd Hoffmanns Aufsatz „Spiegel unserer unruhigen Zeit: Der Jazz-Almanach: Anmerkungen zur Rundfunk-Sendereihe des NWDR Köln (1948-1952)“ verwiesen.

Den Grundstock zu den Jazzsendungen im Bayerischen Rundfunk legte Jimmy Jungermann. Er kam auf recht ungewöhnlichem Weg zum Sender „Radio München“. Nach Kriegsende schrieb er einen Leserbrief, in dem er das Musikprogramm des Senders kritisierte und vorschlug, die deutsche Hörschaft mit amerikanischem Jazz und Swing bekannt zu machen. Diese Idee konnte er dann selbst umsetzen: Er wurde kurzerhand engagiert. Vom 13. September 1945 bis Ende 1977 war Jungermann so Leiter der Abteilung Tanzmusik und Redakteur für Leichte Unterhaltungsmusik beim Bayerischen Rundfunk.

Inhaltlich gab es im Rahmen der Sendung „Mitternacht in München“ verschiedene Formate, die im Wechsel produziert wurden, so zum Beispiel die „Jazznachrichten“, eine Sendung ohne Musik, in der meist Details aus der amerikanischen Jazzszene wiedergegeben wurden - personelle Wechsel in Bands, Plattenproduktionen, Tourneen, Todesfälle, Anekdoten und Klatsch. Auch Jazz-Wunschsendungen gab es („Wie gewünscht“), außerdem ein spezielles Format, in dem Plattenneuerscheinungen vorgestellt wurden („Soeben erschienen“). Ansonsten lag der Schwerpunkt auf jazzgeschichtlichen Sendungen, Musiker- und Bandporträts und der Vorstellung verschiedener Stile des Jazz. Dazu kam eine sehr rege Berichterstattung über die regionale Szene, meist mit Blick auf Gastspiele amerikanischer Größen, ab 1956/57 dann auch zunehmend Porträts und Aufnahmen deutscher Musiker. Ende der 50er Jahre und Anfang der 60er schimmerten zunehmend die stilistischen Konflikte innerhalb der Jazzszene durch. Allgemein waren die Beiträge sehr subjektiv gefärbt, sowohl in der Programmauswahl als auch in den Kommentaren und Bewertungen der Musiker. Im Jahr 1961 startete erstmals eine Jazzchronik mit einem detaillierten geschichtlichen Rückblick auf die 40er und 50er Jahre.

Die meisten der zitierten Manuskripte stammen aus der Feder des Redakteurs Werner Götze, der ab 1947 als freier Mitarbeiter beim Bayerischen Rundfunk tätig war und den Großteil der Jazzsendungen im BR moderierte. Werner Götze war zum Zeitpunkt der Untersuchung noch am Leben, und ich hatte auch Überlegungen angestellt, ihn als Zeitzeugen zu interviewen. Mit Verweis auf seinen gesundheitlichen Zustand wurde mir seitens des Historischen Archivs des Bayerischen Rundfunk jedoch davon abgeraten, und ich habe deshalb auf ein persönliches Gespräch mit Götze verzichtet.

Kapitel 2

Methodischer Bezugsrahmen: *Oral History* als Methode

Erdl und Nassauer fassen in ihrem Aufsatz „Kippfigur: Zur Geschichte der deutschen Jazzrezeption und ihrer Mythen von Weimar bis heute“ den Stand oder vielmehr den Zustand der deutschen Jazzgeschichtsschreibung folgendermaßen zusammen:

Die Verknüpfung von Jazzgeschichtsschreibung und eigener Biographie, beides über die Grenze von 1945 hinweg, ist bis heute das Kernproblem der deutschen Jazzforschung. . . . Problematisch ist, dass fast alle Quellen und Aufarbeitungen der deutschen Jazzgeschichte von Zeitgenossen oder Liebhabern stammen, dass sie distanzlos und selbstgerecht sind, und dass ein Großteil der Forschung von bestenfalls fragwürdiger Qualität ist, weil auch die wissenschaftliche Aufbereitung auf solche Zeugnisse angewiesen und meist sogar personell damit verknüpft ist. . . . Die Halberinnerungen, subjektiven Vorstellungen, Idiosynkrasien, Phantasereien und Geschichtsklitterungen, die über das Dritte Reich und die frühe Nachkriegszeit in der BRD zum Besten gegeben werden, übersteigen nicht selten das Zumutbare. (208f)

Tatsächlich stammt der Großteil der Literatur über Jazz von sozusagen biographisch persönlich Betroffenen. Die Autoren von publizistischen Jazzbeiträgen sind - übrigens auch heute noch - ambitionierte Jazzfans, in den seltensten Fällen ausgebildete Journalisten. Chroniken zu lokalen Jazzszenen setzen sich zusammen aus privaten Sammlungen und Erinnerungen von Zeitzeugen. Teilweise sind selbst die Standardwerke zur deutschen Jazzgeschichte, wie beispielsweise Horst H. Langes *Jazz in Deutschland: Die deutsche Jazz-Chronik bis 1960*, von den Protagonisten der Jazzszene selbst aus der Erinnerung verfasst worden. In dieser Verknüpfung von Biographie und Jazzgeschichte liegt die „Faktenresistenz“ der Quellenlage begründet, die Erdl und Nassauer beklagen.

Die „Personalunion“ aus Jazzfan oder sogar Jazzmusiker und Jazzchronisten scheint allerdings niemanden so recht zu stören. Im Gegenteil bekommt man den Eindruck, dass die historische Distanz, die den Zeitgenossen und Liebhabern fehlt, im Grunde gar nicht beabsichtigt ist und dass die Aufarbeitung der Jazzgeschichte meist auch nur für Fans und Liebhaber von Interesse ist.

Tatsächlich führt der Jazz in Deutschland die längste Zeit seiner vergleichsweise jungen Geschichte ein erklärtes Schattendasein, was seine Beachtung seitens des musikwissenschaftlichen Kanons betrifft. Seriöses erkenntnistheoretisches Interesse am Jazz als kulturellem, ethnologischem Phänomen bezieht sich denn auch meist auf seine afroamerikanischen Ursprünge und die soziologischen Rahmenbedingung seiner unmittelbaren Entstehung. Literatur über Jazz in Deutschland bedient so in den meisten Fällen vorwiegend einen publizistischen, bzw. in gewisser Weise populistischen Anspruch. Eine Abhandlung über Jazz, deren Autoren wie auch Rezipienten nicht zuletzt auch selbst Jazzfans sind, wird schwerlich zu finden sein. Und eine unvoreingenommene Quelle - ob nun zeitgenössisch oder rückblickend - vermutlich noch schwerlicher.

Was also tun mit einer Quellenlage, die - laut Erdl und Nassauer - bestenfalls zu „fragwürdiger Qualität“ führen kann? Worauf sich beziehen bei einer Studie über Jazz, wenn sich doch sämtliche Referenzen aus „Halberinnerungen, subjektiven Vorstellungen, Idiosynkrasien, Phantastereien und Geschichtsklitterungen“ zusammensetzen?

2.1 Die subjektive Erinnerung als Schlüssel zur Gefühlstruktur der Nachkriegsjahre

Eine sinnvolle Lösung ist, sich diese „Biographielastigkeit“ der Jazzgeschichtsschreibung zu Nutzen zu machen und sie als methodischen Ausgangspunkt zu verstehen. Die Grundüberlegung der vorliegenden Studie soll deshalb die Frage sein: Warum hat sich der Jazz so tief in die Biographien seiner Fans eingeschrieben, dass diese Biographien unweigerlich auf die Geschichte des Jazz in Deutschland zurückwirken? Mit anderen Worten: Die emotionale Bindung des Individuums an die Musik seiner Jugend soll nicht als Hindernis auf der Suche nach der biographisch nicht kontaminierten Quelle verstanden werden, sondern als Schlüssel zu den der Untersuchung zu Grunde liegenden Fragestellungen.

Allerdings will ein solches Vorgehen auf solide methodische Füße gestellt sein. So ist ein großer Fehler, der bei der Beschäftigung mit jazzgeschichtlichen Quellen häufig gemacht wird, und der Erdl und Nassauer vermutlich zu ihrer begründeten Skepsis gegenüber der deutschen Jazzforschung veranlasst hat, dass biographische und subjektive Quellen nicht als solche erkannt und entsprechend behandelt werden. Mündlich überlieferte Geschichte muss jedoch im Hinblick auf die ihr ganz eigenen Potentiale und Chancen aber auch ihre Probleme und Einschränkungen betrachtet werden.

Eine Methode, die diese scheinbaren Unzulänglichkeiten und methodischen Schwachpunkte in einem intensiven selbstreflexiven Prozess aufzulösen und vor allem für das eigene Erkenntnisziel zu nutzen versteht, ist die im angelsächsischen Raum etablierte Methode der *Oral History*¹, bei der Zeitzeugen in einem offenen, nicht formalisier-

¹Zu dem zögerlichen und deutlich verspäteten Zugang der deutschen Geschichtswissenschaft zur *Oral History* als Methode, die mit subjektiven Quellen arbeitet, sowie zur weiteren Entwicklung und Bedeutung deutscher *Oral History*-Projekte vgl. Plato 1991, 100ff. und Jarausch 2002.

ten Interview zu ihren lebensgeschichtlichen Erfahrungen befragt werden.² Es handelt sich dabei um eine rein qualitative, nicht quantitative Erhebung. Im deutschen Sprachraum kursieren für diese Methode uneinheitlich Begriffe wie „mündliche“ oder „mündlich erfragte Geschichte“, „diachrone Befragung“ oder „Erinnerungsinterview“, stärker ergebnisbezogen „Erinnerte Geschichte“, „Erfahrungsgeschichte“ oder „Erfahrungswissenschaft“, im spezielleren Fall auch „Alltagsgeschichte“ oder „Geschichte von unten“ (Vorländer; Geppert). Was all diese Umschreibungen zu fassen versuchen, sind drei grundlegende Merkmale der *Oral History*:

1. Die primäre Nicht-Schriftlichkeit der Quelle als Gegensatz zu schriftlichen Quellen, auf die sich die traditionelle Geschichtswissenschaft stützt.
2. Der meist große zeitliche Abstand zwischen Entstehung der Quelle (dem Interview) und zu untersuchendem historischem Ereignis oder Ereigniszeitraum.
3. Die erklärte Subjektivität der Erfahrung. Das erinnerte Ereignis wird als biographisch erlebtes Ereignis wiedergegeben.

Die Motivationen, *Oral History*³-Interviews als Forschungstechnik zu verwenden, können dabei sehr unterschiedlich sein, wie die mittlerweile unzähligen grundverschiedenen Forschungsprojekte, die auf die persönliche Erinnerung zurückzugreifen versuchen, zeigen. Lutz Niethammer unterscheidet vier sich überlagernde Dimensionen, die durch Erinnerungsinterviews zum Ausdruck gebracht werden können: Lebensgeschichte, Alltag, Perspektivenwechsel und Erfahrungsgeschichte. Etwas allgemeiner und umfassender definiert Alexander von Plato *Oral History* als Teil einer historischen Forschung, „der es um die *subjektive Erfahrung*, um die ‚Verarbeitung‘ historischer Erlebnisse und Abläufe, um die Entwicklung von Konsens- und Dissenselementen einer Gesellschaft, auch um die Veränderung von Selbstdeutungen von Menschen in der Geschichte oder gar prinzipiell um die Bedeutung des Subjekts in der Geschichte geht“ (97f).

Die Dimensionen Alltag und Lebensgeschichte (ausgesuchter Persönlichkeiten und Basiseliten, deren Biographien mit Hinblick auf ihre Funktion und Position analysiert werden sollen) spielen für die Untersuchung der Amerika- und Jazzbilder im Nachkriegsdeutschland kaum eine Rolle. Ein entscheidender Vorteil der Methode für die vorliegende Arbeit ist aber in jedem Fall der Zugriff auf die subjektive Erfahrung, die bei einer Rezeptionsstudie von entscheidendem Interesse ist, und der „Perspektivenwechsel, weg vom Primat des Politischen und hin zu einer Geschichte, die für ihre Analyse von Gesellschaftsstrukturen auch Mentalitäten und Bewußtsein der die Gesellschaft konstituierenden Gruppen und einzelnen als unverzichtbare Größe

²Einen Überblick über die Geschichte der *Oral History* als methodologischem Diskurs und die Anfänge der *Oral History Society* und des *Oral History Workshop* sowie eine exemplarische Rezension ausgesuchter *Oral History*-Projekte bietet der Aufsatz von Michael Bommes „Gelebte Geschichte: Probleme der Oral History“. Für einen Überblick über den aktuellen Stand der Oral-History-Forschung sowie zu Forschungsprojekten vgl. Perks, Lee und Hamilton.

³In dieser Untersuchung wird durchgehend der englische Begriff *Oral History* beibehalten, um die Forschungstechnik in einen größeren methodologischen Kontext zu stellen, anstatt sich durch die Wahl eines der größtenteils unscharfen und partikularen deutschen Begriffe unfreiwillig in die Tradition einer Reihe von spezifischen Forschungsprojekten zu stellen.

wahrnimmt“ (Vorländer 10). Im speziellen Fall geht es nicht nur um einen Wechsel der Blickrichtung weg von einer „Geschichte von oben“, sondern überhaupt um die Herstellung des Themas Jazzrezeption als sozialgeschichtlich relevantem Aspekt. Jazz und ganz besonders Jazzrezeption sind Themen, die weder von der „objektiven“ Geschichtsschreibung noch von der Musikwissenschaft - die ohnehin traditionell ihre Schwierigkeiten mit der Konzentration auf den Rezipienten als bedeutungstiftende Instanz hat - wahrgenommen werden. Dafür gibt es verschiedene Gründe:

Zum einen wird und wurde Jazz lange Zeit als Teil der „Populärkultur“ und „Kulturindustrie“ begriffen, eine Erscheinung des 20. Jahrhunderts, die somit in den 40er, 50er Jahren noch gar nicht beobachtet, sondern vielmehr in einem hierarchisierenden Schema der sogenannten E-Musik untergeordnet wurde (Adorno 1962, 14-34 und 35-53). Populärkultur, bzw. -musik rückte überhaupt erst ab den 70er Jahren in den Blickpunkt der Wissenschaft (Covach).

Im Fall der deutschen Jazzszene kommt noch etwas Anderes hinzu: Da die Produktionsseite des Jazz sich in Deutschland erst ab den 60er Jahren zu emanzipieren begann, konzentrieren sich musiktheoretische und analytische Arbeiten über den früheren Jazz aus gutem Grund fast ausschließlich auf Amerika. Die Jahrzehnte vor den 1960ern werden in der einschlägigen Literatur so auch häufig als die „imitatorische Phase“ des deutschen Jazz bezeichnet.

Nichtsdestotrotz begann aber auch mit der sozusagen passiven Jazzrezeption in Deutschland bereits eine spezifische deutsche Sozialgeschichte des Jazz, die es zu untersuchen gilt.

Was die Quellenlage der frühen deutschen Jazzgeschichte umso schwieriger macht, ist die Tatsache, dass der Begriff „Jazz“ tatsächlich sehr inflationär für die verschiedensten Stilrichtungen gebraucht wurde. Wenn also in Leserbriefen und Zeitungsartikeln über „diese Jazzmusik“ geschimpft wurde, so ist noch lange nicht gesagt, dass Jazzfans die so titulierte Musik überhaupt als Jazz bezeichnet hätten. Um Aussagen über die Wirkung von Jazz auf sein Publikum treffen zu können, empfiehlt es sich schon aus diesem Grund, den Blick „von innen“ zu wählen, also die Jazzanhänger selbst zu Wort kommen zu lassen, anstatt von der sehr heterogenen Außenansicht auszugehen.⁴

Der entscheidende Unterschied zwischen einem *Oral History*-Projekt und den von Erdl und Nassauer kritisierten subjektiven „Halberinnerungen“, aus denen sich die deutsche Jazzgeschichtsschreibung zusammensetzt, ist, dass zwar die Innenperspektive zu Wort kommt, sie aber nicht von den Protagonisten selbst verfasst und ausgewertet wird. Die subjektive Erinnerung geht durch den Filter einer geschichtswissenschaftlichen Methode und kann so in einen größeren sozialgeschichtlichen Zusammenhang gestellt werden.

Letztendlich ausschlaggebend dafür, das Erinnerungsinterview neben diskursanalytischen Vorgehensweisen in das methodische Zentrum der vorliegenden Studie zu stellen, ist das, was Niethammer den „erfahrungsgeschichtlichen Ansatz“ der *Oral History* nennt: das Erkenntnisinteresse an der Konstitution von kollektiven und individuellen Identitäten durch den Jazz, also an der identitätsstiftenden Wirkung des Jazz und seiner Bedeutung für die individuelle Biographie. Dazu ist die Sicht des In-

⁴Wie heterogen allerdings die Begriffsbestimmung auch innerhalb der deutschen Jazzszene tatsächlich war, wird sich im Verlauf der vorliegenden Untersuchung zeigen.

dividuums unerlässlich, und zwar auch oder sogar vor allem die rückblickende Sicht des Individuums.

2.2 Methodische Probleme der *Oral History*

Die Diskussion um *Oral History* als Methode der Geschichtswissenschaften ist nach wie vor kontrovers. Von traditionellen Historikern wird das gesprochene Wort bestenfalls als der schriftlichen Quelle zweitrangig akzeptiert. Geschichte - so ihre Annahme - generiert sich durch Verschriftlichung. Diese Auffassung fußt auf einer hierarchischen Vorstellung von Kommunikation in den westlichen Kulturen, nach der sich die Entwicklungsstufen sowohl des Individuums als auch ganzer Kulturen an ihrer zunehmenden Verschriftlichung festmachen lassen.⁵ Diese Kommunikationshierarchien, bzw. das Verständnis der Schriftlichkeit als die Krönung einer Evolution der Kommunikation bedingen eine Abwertung des gesprochenen Wortes (Prins 120ff). Auch wenn diese „hegemoniallinguistische“ Prädisposition überwunden sein mag - zumal in einer Zeit, in der die sich rapide verändernden und entwickelnden Kommunikationsmedien und -formen zunehmend auf eine Reduktion der geschriebenen Sprache hinwirken und sich auch die Physis historisch und soziologisch auswertbarer Quellen zwangsläufig verändert⁶ -, gilt es, sich mit den methodischen Problemen der Untersuchung von mündlich überlieferten Erinnerungen eingehend zu beschäftigen, um einen zu sorglosen Umgang mit dem entstehenden Material und seiner ganz eigenen Qualität zu vermeiden.

Dabei können drei Ebenen der Reflexion, bzw. drei grundlegende Problemfelder unterschieden werden. Zunächst geht es um die meta-kommunikativen Aspekte der *Oral History* als Methode, also um den Einfluss der besonderen Befragungssituation auf das Ergebnis. Die zweite Ebene betrifft das Phänomen des Erinnerns als solches im Allgemeinen und wiederum im Besonderen, bezogen auf die durch das offene Interview angestoßenen Erinnerungs- und Assoziationsprozesse. Als drittes schließlich soll kurz allgemein der an die Geschichtswissenschaften gestellte Objektivitätsanspruch problematisiert werden, um die Objektivität einer *Oral History*-Untersuchung ins Verhältnis zu anderen historischen Methoden zu setzen.

2.2.1 Meta-kommunikative Aspekte

Primär gilt, dass der Interviewte sich natürlich der Situation des Interviews bewusst ist und auch der Tatsache, dass die gestellten Fragen auf ein spezielles Erkenntnisin-

⁵Aleida Assmann entwickelt in ihrer Studie *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* noch eine andere Theorie der Kommunikationsevolution: Die Schrift als „körperexternes Speichermedium“ ermöglichte erst die Loslösung des Gedächtnisses von seiner unmittelbar soziologischen, identitätsstiftenden Funktion. Durch Schrift werden also auch Informationen gespeichert, die für das Kollektiv keinen unmittelbaren Nutzen haben: „Auf kollektiver Ebene enthält das Speichergedächtnis das unbrauchbar, obsolet und fremd Gewordene, das neutrale, identitäts-abstrakte Sachwissen, aber auch das Repertoire verpaßter Möglichkeiten, alternativer Optionen und ungenutzter Chancen“ (137).

⁶„The existence of massive telecom and internet tracking capability in the security agencies . . . mean that the future historian with any ambition to write efficient metahistory of these times will need to be both a computer engineer and possibly a spook!“ (Prins 151)

teresse zielen. Ein unbefangenes Plaudern über biografische Erinnerungen ist so von vorneherein nicht gegeben. Dazu kommt: So wie Geschichtsschreibung nicht zweckfrei ist, ist es auch die Erinnerung nicht, schon gar nicht in einem auf ein Erkenntnisinteresse abzielenden Interview. Denn auch der Erzählende verfolgt ein bestimmtes, wenn auch unbewusstes Interesse, nämlich sich selbst, seine persönliche Geschichte zu rekonstruieren. Rainer Wirtz hat die sich dabei überlagernden Kommunikationsstrategien und Interessen, wie Selbstinszenierung, Entlastung, Rechtfertigung, Sinnggebung und Sinnstiftung in dem Begriff der „mehrdimensionalen Intentionalität“ zusammengefasst (Wirtz 343).

Die persönlichen Interessen des Befragten korrespondieren dabei mit seiner Vorstellung und Einschätzung des Forschungsvorhabens, im Rahmen dessen seine Erinnerungen ausgewertet werden, und er wird seine Erzählung entsprechend anpassen, beziehungsweise auch seine Schwerpunktsetzung nach den Forschungsfragen ausrichten. Das hat zum Einen die banale und unproblematische Konsequenz, dass beispielsweise ein Zeitzeuge, der weiß, dass er einen Beitrag zu einer Forschungsarbeit über Jazz leistet, andere Erinnerungen hervorkramen wird, als wenn er über seine schulische Ausbildung befragt werden würde. Schwieriger wird es bei der tiefer-schichtigen Untersuchung von politischen oder ideologischen Haltungen. In diesem Fall dürfte die Selbstinszenierung und -entlastung größeren Raum einnehmen. Es gilt also im Einzelfall sorgfältig zu prüfen, wie detailliert man seine Interviewpartner in die Binnenfragestellungen des Projekts einzuweihen gedenkt. Bei der Auswertung der Interviews sollte außerdem der genaue Kenntnisstand des Zeitzeugen über das Erkenntnisinteresse berücksichtigt werden.

Die zwangsläufig und natürlicherweise strategiegeleitete Kommunikation zwischen Zeitzeugen und Interviewer wird darüber hinaus durch eine weitere Komplexitätsebene erweitert: Die Interviewsituation ist keine klassische Sender-Empfänger-Beziehung, sondern der eigentliche Empfänger ist der spätere, oder auch: implizierte Leser der Studie. In den meisten Fällen wird dieser Aspekt in der direkten interaktiven Interviewsituation in den Hintergrund treten, es ist aber nicht auszuschließen, dass sich vor allem medienerefarene Interviewpartner dieses „unsichtbaren“ zweiten Adressaten durchaus bewusst sind und die potentielle Wirkung ihrer Erzählungen auf ein implizites Publikum mit berücksichtigen und zu beeinflussen versuchen.

Ein Aspekt, der bei der methodologischen Auseinandersetzung mit *Oral History* häufig thematisiert wird, ist die Asymmetrie der Interviewsituation in Form einer Art „Informationsgefälle“, zunächst zu Gunsten des Interviewten, der ja über die Ereignisebene auf den ersten Blick besser Bescheid weiß als der Interviewer. Diese Asymmetrie kann - in umgekehrter Sichtweise - aber auch zu Gunsten des Interviewers ausfallen, wie Herwart Vorländer beobachtet:

So wird der Interviewer seinem Gesprächspartner in der Regel die breitere und kritischer reflektierte Rahmeninformation voraus haben, die bessere Kenntnis der geschichtlichen Zusammenhänge, und es ist insofern nicht einfach die Kommunikationssituation des unwissenden Fragenden und des wissenden Antwortenden. (Vorländer 17)

Wie diese Asymmetrien die Gesprächssituation beeinflussen, hängt davon ab, wie und in welchem Maße sie von den beiden Interviewteilnehmern wahrgenommen und

bewertet werden, wer sich also sozusagen im Vorteil fühlt. Dabei spielt nicht nur das genannte wie auch immer gelagerte „Informationsgefälle“ eine Rolle, sondern - besonders im Zusammenhang mit alltagsgeschichtlichen Untersuchungen zur sogenannten „Geschichte von unten“ - auch Asymmetrien in Bildungsstand und sozialer Zugehörigkeit oder auch schlicht generationsbezogene Asymmetrien, aus denen sich wiederum das jeweilige Kommunikationsverhalten der Gesprächspartner ableitet. Dazu Niethammer:

In den meisten Gesprächen begegnen sich Angehörige unterschiedlicher sozio-kultureller Gruppen mit einem je besonderen Habitus, dessen Wahrnehmung durch den jeweils anderen die Gesprächsstrategien prägt, mit einem je besonderen Arsenal von Täuschungsmitteln, mit denen in der Gesprächstaktik Auskünfte hervorgehoben oder verweigert werden sollen, und mit je besonderen Selbsttäuschungen. (Niethammer 399)

Entscheidend ist, dass solche Kommunikations-Asymmetrien zwar berücksichtigt, aber nicht schon von vornherein als unverrückbar gegeben angenommen werden. Denn es gilt: „Sehr oft will Mündliche Geschichte Verdecktes aufdecken, doch oft wissen die, die sie betreiben, bereits, was unter der Decke ist“ (Wirtz 344). Darin liegt die Gefahr, lediglich Geschichtsprojektionen zu liefern. So ist es zwar wichtig, sich über mögliche Asymmetrien zwischen den Kommunikationspartnern Gedanken zu machen und besonders bei Kommunikationsschwierigkeiten zu eruieren, ob diese Gefälle hier möglicherweise die Verständigung blockiert haben. Man sollte sich aber immer auch im Klaren darüber sein, dass erstens diese Asymmetrien von beiden Gesprächspartnern völlig anders wahrgenommen werden können (so kann ein über 80-jähriger sich möglicherweise einem jungen Studenten überlegen fühlen, während der Student die Gebrechlichkeit seines Gegenübers als Asymmetrie zu seinen eigenen Gunsten empfindet) und dass sie zweitens durchaus dynamisch sind und sich je nach Themenbereich oder auch mit dem sich entwickelnden Verhältnis und der gegenseitigen Einschätzung der Interviewteilnehmer verschieben können. Aleida Assmann und Ute Frevert verweisen in dem Titel *Geschichtsvergessenheit - Geschichtsvergessenheit* darüber hinaus auf das Generationsgedächtnis als dem kollektiven Erfahrungshintergrund einer Altersgruppe (36ff). Es gilt also auch zu berücksichtigen, dass geschichtliche Ereignisse und Erfahrungen generationenspezifisch erlebt und gedeutet werden. Mit Bezug zu Martin Walsers autobiographischen Texten sprechen Assmann und Frevert sogar von der Generationsgrenze als einer „Verstehensgrenze“, über die hinweg der Erlebenshorizont nicht kommuniziert werden kann, eine recht fatalistische These für einen zeithistorischen Ansatz. Diese bezieht sich aber wohl eher auf die gesellschaftliche Kommunikation von Gedächtnis, nicht auf die Vermittelbarkeit im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit. Nichtsdestotrotz sollte man sich auch über eine solche potentielle Verstehensgrenze bewusst sein, wenn man Gespräche mit Zeitzeugen einer anderen Generation aufzeichnet und auswertet. Eingehendere Betrachtung verdient auch die Rolle des Interviewers im Kommunikationsprozess. Die *Oral History* ist dahingehend als eine „kommunikative Geschichtswissenschaft“ zu verstehen, als der Interviewer selbst an der Herstellung der Quelle aktiv beteiligt und somit Teil der Strukturierung der erinnerten Biographie ist:

Denn nicht nur die interessegeleitete Aussage, sondern eben diese kom-

munikative Situation, also beispielsweise bereits auch die interessegeleitete Frage - und sie ist ja in gleicher Qualität in der „Quelle“ enthalten - hat hier Gegenstand ideologiekritischer Untersuchung zu sein. (Vorländer 19)

Dass der Interviewer ein Erkenntnisinteresse verfolgt und seine wissenschaftlichen Thesen an das Forschungsprojekt heranträgt, ist selbstverständlich eine Grundvoraussetzung seiner Untersuchung. Problematisch sind die Interessen und Erwartungen des Interviewers dann, „wenn sie blind machen für die Andersartigkeit der Interviewpartner oder wenn sie so stark ausstrahlen, daß die Interviewten versuchen, ihnen zu genügen“ (Brüggemeier und Wierling 19). Hier schließt sich der Kreis zu der eingangs erläuterten Problematik der interessegeleiteten Aussagen des Zeitzeugen. Es müssen also immer auch die möglichen Erwartungen des Zeitzeugen an das Forschungsprojekt und reziprok seine Einschätzung der Erwartungen des Interviewers berücksichtigt werden, unter - und das betrifft wiederum die Rolle des Historikers - gleichzeitiger selbstkritischer Beobachtung, wie deutlich der Interviewer seine Thesen artikuliert und wie - wahrscheinlich unbewusst - manipulativ er seine Fragen formuliert. Grundvoraussetzung für diesen selbstreflexiven Prozess ist, sich das eigene *Ergebnis*interesse klar zu machen:

Je klarer sich der Interviewer schon vor Beginn der Interviewphase über seine Erwartungen ist, desto leichter lassen sich Enttäuschungen in die Hypothesenfindung und -überprüfung produktiv umwandeln. (Ebda.)

Neben diesen psychologischen, interaktiven Problemen einer kommunikativen Geschichtswissenschaft besteht eine weitere, kommunikationspragmatische Gefahr, nämlich schlichtweg die Gefahr des Informationsverlustes bei der Übertragung der Gesprächsaufzeichnung in eine schriftliche Form. Solch ein Informationsverlust entsteht beispielsweise durch die zwangsläufige Nichtberücksichtigung der paralinguistischen Dimensionen wie Betonung, Akzent, Sprechtempo, Artikulation - Dimensionen, die die Subtexte von Kommunikation transportieren. Ironie oder auch Parodie sind ohne die paralinguistische Ebene nicht mehr von einer sachlichen Aussage zu unterscheiden, auch die Veränderung des Erregungszustandes und die das Geschilderte begleitenden Emotionen können so möglicherweise verloren gehen. Daraus folgt: Das Transkript ist lediglich Sekundärquelle. Die Tonbandaufnahme sollte Primärquelle und Bezugspunkt bleiben.

Eine Dimension, die allerdings auch die Tonbandaufnahme nicht festhalten kann, ist die nonverbale Kommunikation: Gesten, Blicke, Körpersprache des Erzählenden. Herwart Vorländer geht sogar noch einen Schritt weiter, indem er die Schwierigkeit hervorhebt, die verschiedenen „Funktionstypen“ zwischenmenschlicher Kommunikation im Nachhinein zu bestimmen (23). So unterscheidet er folgende Kategorien:

- den informationellen Funktionstyp (Kommunikation von Sachinformation)
- den sozialpsychologischen Funktionstyp (Sicherung und Stabilisierung des Gesprächskontakts)
- den individualpsychologischen Funktionstyp (Stabilisierung des eigenen psychischen Haushalts, Affektäußerungen)

Die Unterscheidung dieser Funktionstypen ist sicherlich im Rahmen einer Kommunikationsanalyse von entscheidender Bedeutung, kann aber im Kontext des vorliegenden Forschungsprojektes vernachlässigt werden. Paralinguistische und nonverbale Dimensionen wurden im Einzelfall im Transkript vermerkt, falls sie bedeutungsverändernde oder -ergänzende Informationen transportierten.

In jedem Fall ist es aber wichtig, sich über die meta-kommunikativen Einflussfaktoren und die pragmatischen Grenzen einer aufgezeichneten mündlichen, kommunikativ generierten Quelle im Klaren zu sein und seine eigene Rolle als am Produktionsprozess Beteiligte gewissenhaft zu reflektieren, bevor man den entstandenen Text als Grundlage für die weiterführenden Analysen verwendet.

2.2.2 Die Verlässlichkeit des Gedächtnisses und die Psychologie des Erinnerns

Bei der Arbeit mit Gedächtnis- und Erinnerungsleistungen, wie sie das offene Interview darstellt, kommt man nicht umhin, sich auch mit der Frage zu beschäftigen, wie Erinnerung überhaupt funktioniert.⁷ Grundsätzlich sollte man sich darüber im Klaren sein, dass Erinnerung sich zwar inhaltlich auf die Vergangenheit bezieht, dass sie aber kontextuell von der Gegenwart ausgeht:

Das Erinnern verfährt grundsätzlich rekonstruktiv; es geht stets von der Gegenwart aus, und damit kommt es unweigerlich zu einer Verschiebung, Verformung, Entstellung, Umwertung, Erneuerung des Erinnerten zum Zeitpunkt seiner Rückrufung. (Assmann, *Erinnerungsräume* 29)

Dass Erinnerung selektiv und immer perspektivisch ist, stellt sich spätestens heraus, wenn zwei Personen sich an das selbe Ereignis erinnern sollen: Jedem graben sich andere Details, andere Momente ins Gedächtnis ein, häufig unterscheidet sich auch der Intensitätsgrad der Erinnerung oder die Detailtreue. Oder möglicherweise erinnert sich der eine auch überhaupt nicht mehr an das Ereignis, obwohl es gemeinsam erlebt wurde. Nun ist es unmöglich zu wissen, nach welchen individuellen Mechanismen und Kriterien dieser Selektionsprozess bereits zum Zeitpunkt des Erlebens strukturiert wird. Hier spielen persönliche Prioritätensetzungen oder auch einfach unterschiedliche Auffassungen von Historie und autobiographischer Relevanz eine Rolle.⁸ Allerdings kann die Überlegung, warum ausgerechnet diese oder jene Erinnerung noch nach fünfzig Jahren so besonders lebhaft abgerufen werden kann

⁷Wenn an dieser Stelle von Gedächtnis- oder Erinnerungsleistung die Rede ist, beziehen sich diese Begriffe dezidiert nicht auf die Gedächtnisleistung im physiologischen Sinne. Es geht also nicht um die grundsätzliche Speicherfähigkeit des Gehirns aus neurologisch-medizinischer Perspektive, sondern um das Erinnern als psychologische und soziale Leistung.

⁸Bei der vorliegenden Studie stellte sich zum Beispiel heraus, dass manche Interviewpartner zwar in der Lage waren, bis ins kleinste Detail genaue Daten und Jahreszahlen wiederzugeben, allerdings auf die Frage, wie ein Raum dekoriert war, wer anwesend war oder wie sie sich bei einem bestimmten einschneidenden Erlebnis (zum Beispiel das Kriegsende, die Ankunft der Amerikaner oder ein besonderes Konzert) fühlten, keine Antwort geben konnten und sich zudem über die entsprechende Nachfrage überrascht oder irritiert zeigten. Diese Details scheinen im Gedächtnis der Befragten nicht hängen geblieben zu sein, da sie von selbigen schlichtweg als historisch und autobiographisch irrelevant eingestuft wurden.

oder vielleicht gerade überhaupt nicht präsent ist, bei der Interpretation der Interviews aufschlussreiche Hilfestellung geben.⁹ So steht zu vermuten, dass Ereignisse, die einen tiefen emotionalen Eindruck hinterlassen oder eine große biographische Bedeutung für den oder die Einzelnen haben, eher erinnert werden als alltägliche, mittel- und längerfristig bedeutungslose Details oder Ereignisse. Oft erhalten Erlebnisse ihre Bedeutung für den sich Erinnernden auch erst durch einen *nachfolgenden* Kontext. So erinnert man sich an eine frühe Begegnung mit einem amerikanischen Musiker vielleicht nur deshalb noch nach Jahrzehnten, weil dieser Musiker *später* sehr bekannt wurde.

Daniel Bertaux und Isabelle Bertaux-Wiame dazu:

Es gibt keine objektive Erinnerung . . . Eine Handlung, eine Szene läßt sich nicht erzählen, ohne einen *Standpunkt* zu wählen (genau wie ein Fotograf oder ein Künstler eine Landschaft oder ein Porträt nicht darstellen kann, ohne einen Blickwinkel, einen Standpunkt, die Beleuchtung, die Umgebung und den Rahmen zu *wählen*). Der Blickwinkel gibt dem Erzählten seine *Bedeutung*. (Bertaux und Bertaux-Wiame 151)

Dieser Blickwinkel, und damit die Bedeutungsebene einer Erinnerung sind im Laufe einer Biographie ständigen Veränderungen unterworfen. Daraus folgt auch, dass die Änderung eines Blickwinkels die Bedeutung eines erinnerten Ereignisses auch so neutralisieren oder nivellieren kann, dass es letztlich gar nicht mehr erinnert, also vergessen wird.

Aleida Assmann nähert sich der Frage nach den Kriterien, was erinnert wird und was nicht, über den Begriff der „Stabilisatoren“ von Erinnerung an:

An erster Stelle wäre hier unbedingt die Sprache zu nennen. Die Sprache ist der mächtigste Stabilisator von Erinnerungen. An das, was wir einmal versprochen haben, können wir uns viel leichter erinnern als an das, was nie zur Sprache gefunden hat. Wir erinnern uns dann nicht mehr an die Ereignisse selbst, sondern eher an unsere Versprechungen von ihnen. (*Erinnerungsräume* 250)

Als weitere Stabilisatoren isoliert Assmann Affekt, Trauma und Symbol. Unter die Bereiche Affekt und Trauma als „psychophysische Erfahrungen“ (253) lässt sich das fassen, was oben als „tiefer emotionaler Eindruck“ oder auch „hohe biographische Bedeutung“ erkannt wurde, wobei eine traumatische Erinnerung für eine zeitgeschichtliche Untersuchung schwer auswertbar ist.¹⁰ Unter dem Stabilisator „Symbol“ versteht Assmann das, was Bertaux und Bertaux-Wiame als die Bedeutungsebene der Erinnerung beschreiben, also den Akt der Sinngebung, mit dem die Erinnerung

⁹Zur strukturellen Bedeutung des Vergessens für die Erinnerung vgl. Assmann: „Zur Psychomotorik des Erinnerns gehört insbesondere, daß Erinnern und Vergessen stets untrennbar ineinandergreifen. Das eine ist die Ermöglichung des anderen. Wir können auch sagen: Das Vergessen ist der Gegner des Speicherns, aber der Komplize des Erinnerns.“ (*Erinnerungsräume* 30)

¹⁰Zum Sonderfall des Traumas schreibt Assmann: „Wenn der Affekt ein zuträgliches Maß übersteigt und in einen Exzeß umschlägt, dann stabilisiert er Erinnerungen nicht mehr, sondern zerschlägt sie. Das ist beim *Trauma* der Fall, das den Körper unmittelbar zur Prägefläche macht und die Erfahrung damit der sprachlichen und deutenden Bearbeitung entzieht.“ (264)

in einen lebensgeschichtlichen Gesamtzusammenhang eingefügt wird. Diese Bedeutungshaftigkeit der Erinnerung stabilisiert sie letztlich als solche.

Dazu kommt die bereits im Hinblick auf meta-kommunikative Aspekte des Erinnerungsinterviews besprochene Pragmatik der Produktionsebene von Erinnerung. So verweist Niethammer in seinem Aufsatz „Fragen - Antworten - Fragen: Methodische Erfahrungen und Erwägungen zur Oral History“ darauf, dass Erinnerung und Gedächtnis nicht als ein abstrakter isolierter Prozess, sondern in direkter und unmittelbarer Korrelation zu dem „Setting“, in dem diese Erinnerung entsteht, zu untersuchen sind, eine Tatsache, die von der Forschung meist übersehen wird, wie Niethammer bedauert:

Das [Vernachlässigen der Pragmatik des Erinnerns] ist um so erstaunlicher, als die in unserer Kultur intensivsten und verbreitetsten Formen geregelter Erinnerungsarbeit, nämlich in der Psychoanalyse und vor Gericht, ihre praktischen Möglichkeiten nicht aus einer allgemeinen Gedächtnistheorie, sondern aus einem Interaktionsprozess im Rahmen eines je spezifischen „Settings“ herleiten. (397)

Die Skepsis gegenüber der Gedächtnisleistung der befragten Zeitzeugen, bzw. im Grunde gegenüber der Verlässlichkeit von Gedächtnis als Grundlage einer zu generierenden Quelle darf also nicht vor der Gesprächssituation Halt machen. Die Befragung selbst, mit all ihren kommunikativen und meta-kommunikativen Grenzen und Chancen ist in einem wechselseitigen, interaktiven Prozess aktiver Teil der Generierung von Erinnerung. Dieser Umstand scheint uns zunächst vor einen unauflösbaren methodologischen Konflikt zu stellen: Ohne die Studie gäbe es die Erinnerung, die durch die Studie analysiert werden soll, in der Form möglicherweise überhaupt nicht. *Oral History* ist letztlich eine Methode, die mit forschungsproduzierten Quellen arbeitet, im Gegensatz zu herkömmlichen geschichtswissenschaftlichen Methoden, die mit im historischen Prozess produzierten Quellen arbeiten. Im besten Fall wird dadurch Erfahrungsgeschichte rekonstruiert, die andernfalls verloren wäre. Und darin wiederum liegt die Leistung des Erinnerungsinterviews, nämlich, eine historisch produzierte Quellenlage nicht einfach als gegeben hinnehmen zu müssen, sondern sie aktiv erweitern zu können.

Erinnerungskonstellationen wie beispielsweise die Psychoanalyse oder das polizeiliche und gerichtliche Verhör machen sich diese konstituierende Leistung des kommunikativen Erinnerungsprozesses schon lange erfolgreich zu Nutzen, weshalb Niethammer seine allgemeinen Grundannahmen über die Funktionsweise des Erinnerns durch Vergleiche der verschiedenen „Settings“ erschließt. Diese im Folgenden paraphrasierten Grundannahmen rechtfertigen auf der einen Seite das Arbeiten mit Erinnerungsquellen, grenzen seine Verlässlichkeit aber auch ein, weshalb eine Auseinandersetzung mit ihnen vor Auswertung eines Korpus an *Oral History*-Interviews unablässig sein sollte:

- Annahme 1: Erlebnisse der Vergangenheit können auch später noch so lebhaft rekonstruiert werden, dass es möglich ist, sie aktiv wiederzugeben oder als selbst erlebtes Ereignis wiederzuerkennen.
- Annahme 2: Erinnerung kann vergessen oder verdrängt werden.

- Annahme 3: Erinnerung kann zwar verdrängt, aber nicht ausgelöscht werden. Das heißt, Verdrängung oder Verleugnung erzeugt Widersprüche bei der Rekonstruktion von Vergangenheit, bis hin zu Fehlleistungen und Störungen, eine Tatsache, auf der Erinnerungsverfahren wie die Psychoanalyse oder die kirchliche Beichte fußen.

Für die *Oral History* leitet sich daraus die scheinbar banale Grundvoraussetzung ab, dass es überhaupt etwas wie Erinnerung als Rekonstruktion von in der Vergangenheit Erlebtem gibt. In welcher Form und wie detailliert nun diese Erinnerung generiert und strukturiert wird, hängt ganz entscheidend von der Konstellation der Befragungssituation ab. Im Unterschied zur Psychoanalyse kann beispielsweise ein Erinnerungsinterview sicherlich keine posttraumatisch verdrängten oder bewusst verleugneten Erlebnisse aus den Erinnerungen des Gegenübers herauschälen, aber, so stellt Niethammer fest, „zwischen dem aktiven Gedächtnis und dem völlig Vergessenen gibt es einen Latenzbereich, der durch Information und Interaktion aktiviert werden kann“ (399).

Abgesehen vom schlichten Vergessen von Erlebnissen kommen noch weitere Aspekte hinzu, die die Verlässlichkeit von Erinnerungen beeinträchtigen können. So weist Alexander Geppert auf die Gefahr der nachträglichen Veränderung von Wahrnehmung durch die Anpassung und Verschiebung von Werten und Meinungen hin (313). Erinnerung ist nicht „unschuldig“ und häufig nicht einmal vollkommen spontan (Vorländer 15f), sondern folgt Folien und Kommunikationsmustern, die durch formalisierte und typisierte biographische Standarten geprägt sind, wie beispielsweise Bewerbungsverfahren, Lebenslauf, Beichte oder auch schlicht die auf Unterhaltsamkeit oder Pointen abzielende Dramaturgie des Anekdotenerzählens. Anekdoten werden strukturiert. Je nach Stellung des Interviewten im öffentlichen Leben, sind sie rhetorisch erprobt und verfeinert. Je nach Häufigkeit der wiederholten Erinnerung sind sie „bereinigt“ oder ausgeschmückt. Dazu Niethammer:

[Jeder Mensch hat unter anderem] [e]inen Set von Standardgeschichten, die - wie man sagt - bei jeder Gelegenheit erzählt werden. Als bewährte Kommunikationsbausteine mögen sie originelle Erlebnisse enthalten oder auch nicht, oder der Geschmack sich wandelnder Zuhörerschaften mag sie wie das Geröll im Fluß verschliffen haben. Deshalb ist ihr Charakter zu beliebig für den Zweck historischen Rekonstruktion, aber sie mögen interessante Belege für die Erfahrungsverarbeitung und die Einstellungen des Befragten und vor allem für seinen Kommunikationsstil mit seinem Umfeld enthalten. (404f)

Diese Tatsache stellt für die vorliegende Studie in der Tat ein größeres Problem dar. Einige der Zeitzeugen, die zum Großteil als Musiker oder Veranstalter permanent im öffentlichen Leben stehen, legten bei der Befragung eine auffällige Interviewroutine an den Tag, die bis zum beliebig reproduzierbaren Abspulen biografischer Daten und persönlicher Anekdoten reichte. Dazu kommt, dass in den vergangenen Jahren die deutsche Jazzszene im Zuge des 50-jährigen Jubiläums der Bundesrepublik und später dem 60. Jahrestag des Kriegsendes intern ein sehr reges Interesse an der eigenen Chronik entwickelt hat. Die Protagonisten haben also ihre Erinnerungen teilweise bereits unzählige Male vor Journalisten, Studenten und Jazzhörern

geschildert, so dass es zunehmend schwieriger wird, durch diese Schichten vorstrukturiert, inszeniert und rhetorisch redigierter Folien zur eigentlichen, lebendigen Erinnerung vorzudringen.

Hier geht es also nicht um die Kategorien „wahr“ oder „falsch“, sondern vielmehr um den Unterschied zwischen Wahrheit und Authentizität, oder - wie Aleida Assmann es nennt - „objektiver Wahrheit“ versus „subjektiver Wahrhaftigkeit“ (*Erinnerungsräume* 253):

Ebenso wie für Proust hängt für die mit mündlichen Quellen arbeitenden Historiker die Zuverlässigkeit von Erinnerungen von ihrer Stabilität und Unberührtheit ab. Für den Historiker sind, wie übrigens auch für den Psychoanalytiker, jene Erinnerungen am brauchbarsten, die am wenigsten durch das Bewußtsein geformt, sondern vielmehr durch ihren Affektgehalt oder Latenzzustand stabilisiert sind. (272)

In unserem speziellen Fall galt es also nicht nur, das Vergessene durch Interaktion und Information zu aktivieren, sondern auch das Überlagerte neu zu vitalisieren. Das ist durchaus möglich, indem man die Interviewten durch unerwartete, meist belanglose Fragen - zum Beispiel nach den optischen oder architektonischen Details eines Jazzclubs - dazu bringt, wieder einen Rückbezug zur eigentlichen Erinnerung herzustellen. Der eine oder andere Zeitzeuge erwies sich aber dennoch als erstaunlich „assoziationsresistent“.

Im Idealfall gelingt es, eine Gesprächsatmosphäre herzustellen, in der der Erzählende von sich aus assoziativ in die persönliche Erinnerung regelrecht „eintaucht“ und so selbst Vergessenes aktiviert. Diese vergessenen Erinnerungsbruchstücke haben im Übrigen den Vorteil der uneingeschränkten Spontaneität und eines höheren Grades an Authentizität, da sie überhaupt nicht vorbearbeitet oder redigiert sind. Für den Interviewer gilt folglich die gleiche Prämisse wie für den Zeitzeugen, nämlich, offen zu sein für Nebenhandlungen und den etwaigen Verlust von Chronologie, um das Erinnern als solches zuzulassen.

Die Gleichzeitigkeit von Unvoreingenommenheit, Offenheit und des Verlustes des eigenen Erwartungshorizonts auf der einen Seite und der akribischen Vorbereitung, um Initialinformationen zum Fluss des Gesprächs bereithalten zu können, auf der anderen Seite bezeichnet Niethammer als die „historische Doppelstrategie“ des *Oral History*-Interviews:

Im Ergebnis entsteht eine Interviewkonzeption, wonach der Interviewer mit den zu untersuchenden Sachverhalten möglichst weitgehend vertraut und mit einer ganzen Batterie einschlägiger Fragen (sowie einem Set sozialstatistischer Standardermittlungen) versehen ist, um vergleichbare Zeugenaussagen und ein reiches sozialgeschichtliches Material zu sammeln, das sowohl der Rekonstruktion der Verhältnisse als auch der immanenten Interpretierbarkeit des Interviewberichts dient. Mindestens ebenso wichtig aber ist, daß der Interviewer seinem Gesprächspartner Raum und Aufmerksamkeit für eine selbstgeformte Lebensgeschichte und assoziative Erinnerungsgeschichten widmet. (401)

Für die Praxis folgt daraus, dass der Zeitzeuge aufgefordert wird, zunächst frei und nach seiner eigenen gewohnten Strukturierung seinen Lebensweg zu schildern. Der

assoziative Prozess kann und sollte dabei interaktiv vom Interviewer durch Zwischenfragen unterstützt werden. Erst wenn dieser freie Erzählfluss von selbst zur Ruhe kommt, sollten in einer zweiten Phase nach einem vorbereiteten Katalog Informationsfragen gestellt werden, sofern diese nicht bereits beantwortet wurden, um entweder Sachverhalte genauer zu klären oder weitere Assoziationsketten in Gang zu setzen.

Dabei ist im Übrigen auch zu beachten, dass viele Menschen zunächst ein gewisses Misstrauen oder auch einfach eine natürliche Scheu vor der Interviewsituation mitbringen werden und wohl auch vor der Eigendynamik des eigenen Assoziationsflusses zurückschrecken. Im Laufe des Gesprächs baut sich ein persönliches Vertrauensverhältnis auf, das gerade kommunikativeren und mit Interviews unerfahreneren Menschen eine in gewisser Weise illusorische Sicherheit vermittelt, auch persönliche Erinnerungen und Anekdoten zu erzählen. Illusorisch ist diese Sicherheit deshalb, weil das Erzählte natürlich nicht intim bleibt, sondern für eine Studie ausgewertet und auszugsweise publiziert wird. Entscheidend ist deshalb, dass man beispielsweise nicht weiter in den Zeitzeugen dringt, wenn ein Thema offensichtliches Unbehagen auslöst oder der Zeitzeuge das Thema wechseln möchte, wie auch Niethammer explizit betont: „Es geht dabei um eine forschungsethische Problematik, nämlich daß man die Volkserfahrung in der Geschichte nicht mehr zu Geltung bringen soll, als diejenigen wollen, denen sie angehört“ (404). Darüber hinaus ist es wenig sinnvoll, einen Interviewpartner zu einer Erinnerung zu pressen, da die Wahrscheinlichkeit, dass die entsprechende Erinnerung dann verleugnet oder verändert wiedergegeben wird, steigt. Es ist zudem davon auszugehen, dass das Vertrauensverhältnis und damit auch die Kommunikation anschließend dauerhaft gestört bleiben würde.

2.2.3 Objektivität von Geschichtsschreibung

Man muss sich also darüber im Klaren sein, dass das *Oral History*-Interview auch Grenzen hat, was seine Lückenlosigkeit und Verlässlichkeit betrifft, ein Schicksal, das es im Übrigen mit den sogenannten „harten“ schriftlichen Quellen gemeinsam hat. Franz-Josef Brüggemeier und Dorothee Wierling gehen sogar so weit zu sagen, der Anspruch der Objektivität an die Geschichtswissenschaften im Allgemeinen sei ohnehin ein Missverständnis. Die methodischen Probleme der *Oral History* verweisen damit auf die Schwächen einer Auffassung von Geschichtsschreibung als Darstellung von Wirklichkeit. Brüggemeier und Wierling beschreiben die im folgenden sinngemäß wiedergegebenen Grundproblematiken des Historikers (58):

1. Die Darstellung und Herstellung von historischen Fakten sagt noch nichts über tiefere Zusammenhänge aus. Paul Thompson beschreibt die reine Sammlung von Fakten in *The Voice of the Past: Oral History* deshalb auch als „Geschichtstourismus“.
2. Der Forscher hat in jedem Fall, unabhängig von der Qualität und Materialität der Quellen, sein Verhältnis zum erforschten Gebiet zu thematisieren.
3. Geschichtswissenschaft ist immer selektiv.
4. Geschichtswissenschaft ist perspektivisch.

5. Geschichtswissenschaft konstruiert Vergangenheit.

Hockerts beschreibt diese „Konstitutionsleistung des Forschers“ (Begriff nach Hardtwig zitiert in Hockerts 10) als die Grundbedingung von historischer Erkenntnis überhaupt. Sie umfasse, so Hockerts, bereits die Fragestellung an sich sowie die Begriffsdefinitionen, die Gewichtung von Einzelaspekten im Gesamtzusammenhang und nicht zuletzt auch die „Entscheidung, wann er [der Forscher] sein Begründungsverfahren abbricht, weil er die Sache als hinreichend begründet ansieht“ (Ebda). Daraus folgt:

Objektivität in dem Sinne, daß man die Geschichte in einer von den Gesichtspunkten und Konstitutionsleistungen des Historikers unabhängigen Weise erkennen könnte, ist also grundsätzlich unmöglich. (Ebda)

Geschichtsschreibung ist somit grundsätzlich nicht frei von Ideologien und Trends. Diese Einsicht bezüglich des konstitutionellen Charakters von Historie lässt sich dahingehend weiterführen, als nicht nur die Aus- und Bewertung von Quellen sondern bereits ihre Produktion kreative Handlungen darstellen, während derer ähnliche Selektions-, Konstruktions- und Perspektivierungsprozesse ablaufen wie später bei ihrer Auswertung. Auch schriftliche Quellen wie Urkunden, Protokolle, Tagebücher, Chroniken, Briefe und - im Fall der vorliegenden Studie - Konzertprogramme, Zeitschriftenartikel, Radiomanuskripte und Korrespondenzen sind also vorgefilterte Ausschnitte von Wirklichkeit. Und häufig sind auch sie nichts Anderes als schriftlich fixierte mündliche Quellen:

. . . zeitgenössische Quellen wurden und werden nicht nur von Augenzeugen verfaßt, sondern beruhen oftmals auf Informationen aus zweiter Hand. Augenzeugenberichte selbst werden oft erst geraume Zeit nach dem berichteten Ergebnis schriftlich fixiert. Die Protokolle von Parlamentskommissaren und deren Ergebnisse schließlich - eine unverzichtbare historische Quelle - basieren auf mündlichen Verhandlungen. (Brügge-meier und Wierling 83f; vgl. dazu auch Lummis)

Und gerade schriftliche Quellen sind häufig genug auch nicht „unschuldig“. Bis ins 20. Jahrhundert hinein war Geschichtsschreibung im Wesentlichen eine Geschichte der Entwicklungen von politischer Macht und Machtverschiebungen. Geschichte war strukturiert nach Dynastien, Herrschaftsperioden, Machtkriegen, bedingt auch dadurch, dass Geschichtsschreibung in den Händen der Herrschenden lag. Die Quellenlage spiegelt dieses Verständnis wider: Es wurde nur konserviert und archiviert, was sich innerhalb der politischen Schicht abspielte. Auch, wenn heute der Blickwinkel der Geschichtsschreibung offener geworden ist, so besteht immer noch die gleiche Problematik, nämlich welche Dokumente erhalten bleiben, bzw. gesammelt und archiviert werden und welche nicht. Und hier gilt nach wie vor: Tendenziell werden eher die Unterlagen eines erfolgreichen Projekts archiviert als die eines gescheiterten (Thompson 1ff).

Diese Erkenntnisse und Einsichten sollen nicht die methodischen Probleme der *Oral History* verharmlosen, sie entlarven aber die Relativität historischer Quellen im Allgemeinen und mahnen zu einem quellenkritischen Umgang, unerheblich, ob es sich

um im historischen Prozess oder durch die Untersuchung produzierte Quellen handelt.

Neben der allgemeinen Problematik der Objektivität von Geschichtsschreibung stellt die *Oral History* den Historiker jedoch auch vor spezifische Hindernisse, die es bei der Planung und Auswertung der Interviews zu beachten gilt. Darunter fallen eine gewisse (tatsächliche oder scheinbare) Beliebigkeit der Auswahl von Interviewpartnern und - wie Rainer Wirtz anmerkt - die „sehr schlichte Frage, wie wird ein gefälschtes Narrativinterview eigentlich identifiziert“ (343). Auf den konkreten Umgang mit diesen praktischen Probleme einer *Oral History*-Untersuchung soll im Folgenden detailliert eingegangen werden.

2.3 Praxis der *Oral History* in Bezug auf die vorliegende Studie

Zunächst muss die Rolle der *Oral History*-Interviews im Kontext der vorliegenden Studie bestimmt werden. Martin Schaffner schlägt zwei Anwendungsbereiche der *Oral History* vor (348):

1. Die Beziehung von mündlichen Quellen zur Ergänzung oder als Korrektiv in einer Arbeit, die hauptsächlich auf traditionellen Quellen beruht.
2. Als Verfahren, einen Untersuchungsgegenstand erst zu konstituieren. Ausgehend von der subjektiven Erfahrung und Erinnerung der Befragten können bisher vernachlässigte, übergangene oder verdeckte Dimensionen des Lebens durch die Geschichtswissenschaft erschlossen und rekonstruiert werden.

Diese beiden skizzierten Funktionen einer Zeitzeugenbefragung beschreiben sehr treffend die methodische Verknüpfung der *Oral History* mit einer Analyse publizistischer Quellen, wie sie für die vorliegende Untersuchung vorgenommen wurde. So generieren sich die Thesen der Arbeit aus einschlägigen Chroniken und Monographien, Radiomanuskripten und zeitgenössischen Zeitschriftenartikeln. Reziprok können diese Thesen durch die Interviews gezielt geprüft und hinterfragt werden, während sich gleichzeitig neue Dimensionen und Aspekte eröffnen, die dann wiederum durch Abgleichung mit den schriftlichen Quellen überprüft und eingeordnet werden. So gruppieren sich die „traditionellen“, schriftlichen Quellen sozusagen um die Zeitzeugenaussagen.

2.3.1 Struktur des Interviews und Erstellung des Fragenkatalogs

Gemäß des mittlerweile standardisierten Verfahrens wurde der Zeitzeuge zunächst aufgefordert, seinen eigenen Werdegang zu schildern, unter Berücksichtigung der Frage, wie er oder sie „zum Jazz gekommen ist“. Er wurde zuvor darüber aufgeklärt, dass es sich um eine Dissertation zum Thema „Jazzrezeption in Deutschland nach 1945 bis in die 60er Jahre hinein“ handelt, mit Schwerpunkt auf die amerikanisch besetzte Zone. Der Zusammenhang zwischen Amerikabildern und Jazzrezeption wurde nicht explizit betont, um zu vermeiden, dass der Zeitzeuge versucht, durch selektive Erzählungen bewusst ein bestimmtes Amerikabild zu kommunizieren.

Der Erzählfluss des Zeitzeugen wurde nach Möglichkeit nicht unterbrochen, sondern lediglich durch ermunternde Zwischen- oder Nachfragen lebendig erhalten, wo es nötig schien. Erst wenn die assoziative Erzählung allmählich zum Ende kam, wurden die Erinnerungen durch folgenden vorbereiteten Fragenkatalog ergänzt, sofern die Fragen nicht bereits beantwortet wurden:

- **Begegnung mit Jazz**

Erinnern Sie sich an Ihre erste Begegnung mit Jazz?

Welche Musikausbildung hatten Sie?

Welche Instrumente spiel(t)en Sie? Erinnern Sie sich an erste Bandprojekte? Ihren ersten Auftritt?

Warum haben Sie sich für Jazz interessiert? Was machte seine Faszination für Sie aus?

- **Begegnung mit Amerika**

Was waren Ihre ersten Kontakte mit Amerikanern?

Was waren Ihre ersten Erfahrungen mit der amerikanischen Besatzung?

Was hat für Sie damals die amerikanische Kultur ausgemacht?

Wie waren Ihre ersten Begegnungen mit Afroamerikanern? Erinnern Sie sich an Meinungen und Vorurteile, die Sie beeinflusst haben, oder die Sie mitbekommen haben?

Welche Rolle spielten die offiziellen Umerziehungsprogramme der Amerikaner für Sie? Haben Sie an Veranstaltungen teilgenommen? Wie haben Sie die Präsenz der Amerikaner als Besatzungsmacht empfunden?

- **Musikalische Vorbilder/Jazz-Medien**

Wer waren Ihre musikalischen Vorbilder? Welche Bands haben Sie gehört?

Welche Jazzsendungen haben Sie im Radio gehört?

In welche Clubs sind Sie gegangen?

Welche Jazz-Zeitschriften und -Bücher haben Sie gelesen?

- **Umfeld**

Wie waren die Reaktionen Ihres Umfeldes auf Ihre Jazz-Begeisterung (Eltern, Freunde, etc.)?

Welche Erinnerungen haben Sie an den Krieg?

- **Struktur der Jazz-Szene**

Wie lief ein Jazz-Konzert damals ab? Wie sahen die Clubs aus?

Wie war die Organisation?

Wie war die Publikumsstruktur?

Waren die Konzerte rein konzertant oder Tanzveranstaltungen?

Was waren die wirtschaftlichen Aspekte des Jazz-Business?

Können Sie Entwicklungen von 1945 bis in die 60er Jahre beschreiben, im Hinblick auf:

1. Musikstile
2. Publikumsstruktur

3. Popularität des Jazz

4. Jazzszene

Welche verschiedenen Jazz-Stile bildeten sich heraus?

Was waren die Unterschiede?

Wer hörte welche Art von Jazz?

Für welche Stilrichtung haben Sie sich damals „entschieden“ und warum?

2.3.2 Auswahl der Interviewpartner

Was an *Oral History*-Projekten häufig kritisiert wird, ist die mangelnde Repräsentativität der Untersuchung aufgrund der relativ kleinen Zahl an Interviewpartnern und der scheinbaren Pragmatik und Willkür ihrer Auswahl. Dass es um eine Repräsentativität im quantitativen Sinne nicht gehen kann, wurde bereits erläutert. Die vorliegende Studie beschäftigt sich mit einem ohnehin gesamtgesellschaftlich gesehen sehr partikularen Personenkreis, dessen emotionale Motive, sich mit Jazz zu beschäftigen, beschrieben werden sollen. Lothar Steinbach stellt diesbezüglich in seinem Aufsatz „Lebenslauf, Sozialisation und 'erinnerte Geschichte'“ fest: „Nicht Lebensläufe beliebiger Personen gilt es zu untersuchen, sondern Lebensläufe von Personen, die sich in einer ähnlichen, vergleichbaren Sozialisationssituation befanden“ (432).

Die grundlegende These der vorliegenden Studie ist, dass Jazz als eine Art gemeinsame „Sozialisationskomponente“ für die befragten Zeitzeugen fungierte. Es wurden also gezielt Zeitzeugen ausgesucht, die sich auch über eine in den direkten Nachkriegsjahren vielleicht verbreitetere, oberflächliche „Swing-Euphorie“ hinaus ernsthaft mit dem Jazz beschäftigt haben und/oder ihn sogar in irgend einer Form zu ihrem Beruf gemacht haben, da davon auszugehen ist, dass in diesen Fällen die Symbolkraft des Jazz und seine identitätsstiftende Wirkung sehr viel intensiver und nachhaltiger empfunden wurden.

Die Auswahl der Zeitzeugen lief also zunächst über die zentralen Anlaufstellen der Jazzgeschichtsschreibung, das Jazzinstitut Darmstadt und das Bayerische Jazzinstitut in Regensburg. Davon ausgehend wurden in einer Art Schneeballsystem weitere Ansprechpartner gefunden, indem die befragten Zeitzeugen selbst um weitere Hinweise auf noch lebende Nachkriegsjazzfans gebeten wurden. Diese „sekundären Kontakte“ erwiesen sich oft als noch ergiebiger als die über die Institute vermittelten Primärkontakte, da die von ihnen wiedergegebenen Erzählungen meist noch nicht zu sehr durch häufige Wiederholung abgeschliffen und zensiert worden waren. Darüber hinaus wurden einzelne Zeitzeugen direkt aufgrund ihres hohen Bekanntheitsgrades in Betracht gezogen und gezielt kontaktiert. Ein Verzeichnis der befragten Zeitzeugen findet sich im Anhang der Arbeit. Später gehe ich noch einmal genauer auf die unterschiedlichen Gesprächssituationen und Beobachtungen zu den Interviews ein.

2.3.3 Das Transkript

Eines der heikelsten Elemente einer *Oral History*-Analyse ist die Übertragung der aufgezeichneten Interviews in eine schriftliche, auswertbare Form. Zum Einen stellt

das schriftliche Transkript eine weitere Reduktion dar. Nun wird nicht nur die non-verbale Dimension, sondern auch die paralinguistische Ebene (s.o.) komplett ausgeblendet. Zum Zweiten schiebt sich eine weitere Störquelle vor die inhaltliche Ebene: die schriftlich fixierte Mündlichkeit. Während schon die Reduktion auf das Akustische plötzlich Aspekte wie Dialekt, Intonation, Artikulation und Grammatik überproportional betont, wirkt ein wörtliches Transkript sprachlich regelrecht entstellend: „nun nimmt man eine mündliche Äußerung in einer Textart wahr, in der man sich so nicht äußern würde“ (Niethammer 406). Das führt dazu, dass der eine oder andere Zeitzeuge schwerlich sein Einverständnis geben wird, namentlich in dieser Form zitiert zu werden.

Es gilt also, einen Kompromiss zu finden zwischen einer möglichst originalgetreuen schriftlichen Fixierung des Interviews und der Lesbarkeit und vernünftigen Auswertbarkeit des Textes.

Drittens wird das endgültige Transkript, also der Kompromiss aus den verschiedenen linguistischen Ebenen des Gesprächs nicht vollständig wiedergegeben, sondern in Zitaten ausgewertet, was wiederum eine Fragmentierung und Verfremdung des Quellenmaterials bedeutet. Niethammer verweist diesbezüglich darauf, dass auch die ästhetische Komponente der Erzählungen zu berücksichtigen ist. Das heißt für die Umsetzung in einer schriftlich fixierten Studie, dem Leser muss die Möglichkeit gegeben werden, den der Interpretation zu Grunde liegenden ästhetischen und auch sinnlichen Eindruck eines Textes, der sich durch die Interaktion im Interview, den kommunikativen Kontext oder auch den Sinnzusammenhang einer Geschichte ergibt, selbst nachvollziehen zu können. Die Zitatausschnitte müssen also großzügig genug gewählt sein, um diese Nachvollziehbarkeit zu gewährleisten. Laut Niethammer „sollte bewußt ein Spannungsbogen aufgebaut werden zwischen einem vertiefenden und verallgemeinernden Interpretationsangebot und der Ästhetik ausführlicher Zitate, in denen die Texte auch ihren Widerstand gegen Sinnzuschreibungen entfalten und ihren überschüssigen Eigensinn, ihre historische Subjektivität bewahren und weitertragen können“ (419).

Bei der Auswertung der Interviews ist also grundsätzlich zu bedenken, dass das schriftliche Transkript lediglich als eine reduzierte Version der eigentlichen, akustischen Quelle zu betrachten ist, und man deshalb immer wieder auch auf diese primäre Quelle, die digitale Aufzeichnung des Interviews, zurückgreifen muss, um paralinguistische Dimensionen erkennen und bewerten zu können. Zweitens werden die Tonbandaufzeichnungen in Archiven öffentlich zugänglich gemacht, um auch Dritten den Zugang zu diesen Primärquellen zu ermöglichen.

Was die Technik des Transkribierens selbst betrifft, so wird in der vorliegenden Studie auf eine zwar möglichst wörtliche Aufzeichnung des Gesprochenen geachtet, allerdings unter Auslassung von Füllwörtern, die lediglich auf rhetorische Gewohnheiten verweisen und keine bedeutungstragende Einheit darstellen. Auch wird gelegentlich eine grammatikalische Ergänzung oder Modifikation vorgenommen, wo das Fehlen der nonverbalen Ebene eine solche zur Erhaltung des Sinnzusammenhangs erforderlich macht. Im Vordergrund steht die sinnvolle Auswertbarkeit des Materials, verbunden mit dem Bewusstsein, dass auch die Interviewten selbst mit dem Transkript einverstanden sein müssen.

2.3.4 Die Auswertung

Brüggemeier und Wierling weisen darauf hin, dass zur Auswertung zunächst die gegenwärtige Situation des Interviewten und auch die Beziehung zwischen Interviewer und Zeitzeugen zu beschreiben sei (3: 21).¹¹ Dazu gehören Alter und Gesundheitszustand des Befragten wie auch Stimmung und Gemütsverfassung, die auf übersteigert melancholische oder euphorische Bewertung des Erzählten hinweisen könnten, aber auch die Überlegung, welche Positionen und Funktionen der Zeitzeuge im öffentlichen Leben gegebenenfalls noch erfüllt, ob er oder sie noch berufstätig ist, ob das Erzählte also noch Relevanz für die aktuelle Situation hat und ob Abhängigkeiten oder tätigkeitsbedingte Loyalitäten bestehen. Darüber hinaus spielen auch geschlechterspezifische Überlegungen eine Rolle. Frauen verhalten sich in Interviews häufig anders als Männer, beziehungsweise erachten andere Lebensbereiche als relevanter. Auch besteht möglicherweise in Bezug auf das Kommunikationsverhalten ein Unterschied darin, ob beide Gesprächspartner vom gleichen Geschlecht sind. Entscheidend ist auch, ob und wie lange die Gesprächspartner sich kennen und ob bereits vor dem Gespräch eine Beziehung bestand.

Zudem empfehlen Brüggemeier und Wierling, zu ermitteln und zu beschreiben, in welchem Alter, in welcher sozialen Position und biographischen Situation bestimmte historische Ereignisse erlebt wurden. Diese Beziehungen und Sachverhalte werden in der vorliegenden Untersuchung lediglich dort kurz erläutert, wo es sich um nachvollziehbare Fakten handelt. Aspekte wie Gemütsverfassung, Stimmung, Emotionalität, sowie Spekulationen über Abhängigkeiten oder Loyalitäten und Mutmaßungen hinsichtlich der persönlichen Interessen der Befragten werden mit Rücksicht auf die Persönlichkeitsrechte der Interviewten nicht beschrieben, zumal die Auswertungen der Interviews keiner individuellen psychologischen Fragestellung folgen.

Besonders wichtig bei der Auswertung der Zeitzeugeninterviews ist der bereits in Zusammenhang mit den metakommunikativen Aspekten besprochene kritische Umgang mit den eigenen Thesen. Im Verlaufe des *Oral History*-Projektes kommt es, laut Niethammer, zu einer Art „Krise des Selbstverständnisses“:

Insgesamt besteht das verbindende Element zwischen den einzelnen Untersuchungsdimensionen darin, daß die Interviewten durch die soziokulturelle Begegnung und den assoziativen Charakter des Erinnerunginterviews das Erkenntnisinteresse der Historiker - und zwar mehr und unausweichlicher als andere „Quellen“ - beeinflussen, indem sie seine ursprüngliche Zielrichtung entgrenzen und sich mit mitbestimmender Kraft in ihre Perspektiven schieben. Die Antworten stellen Fragen. (396)

Auf diese Krise gilt es, sich einzustellen und sie als kritisches Erkenntnisinstrument und als Chance zu begreifen. Auch Brüggemeier bestätigt:

Solche oft unbewußten Wünsche an die Identität der Interviewpartner werden meist erst dann offenbar, wenn sie enttäuscht werden. Die Zerstörung von Klischees ist ein Prozeß, den Oral History fast immer in Gang bringt, und der zu ihren größten Vorzügen gehört. (3: 19)

¹¹Zum Verhältnis zwischen Forscher und Subjekt der Forschung in der Kulturwissenschaft vgl. Fuchs 1998.

So wie der Interviewer also während des Gesprächs selbst offen sein sollte für unerwartete Wendungen und Nebenhandlungen und in dem Maße, indem er bei der Befragung seine Grundthesen nach Möglichkeit nicht zu offen zur Schau tragen sollte, um keine thesengeleiteten Antworten zu „produzieren“, sollte er auch bei der Auswertung zulassen, dass seine Thesen widerlegt werden. Die auf die Studie bezogene „Krise des Selbstverständnisses“ ist die Grundvoraussetzung zur Entstehung neuer Gesichtspunkte und Blickwinkel, die man sich letzten Endes ja von einer *Oral History*-Untersuchung verspricht.

Das Ziel der Studie ist es dabei, mittels einer rein qualitativen und nicht repräsentativen Methode Strukturen herauszufiltern, die möglichst allgemein gültige Schlussfolgerungen zulassen. Das Problem ist, dass die sehr heterogenen Lebensgeschichten der Zeitzeugen das Identifizieren von Strukturen erschweren:

. . . denn in dem Maße, wie die Prägekraft und Homogenität gesellschaftlicher Teilkulturen (berufs-, schicht-, milieu- und regionalspezifischer Lebensverhältnisse) zurückgeht, nimmt im Medium nationaler und übernationaler Vergesellschaftung die Individualität der Lebensgeschichten zu oder gruppiert sich zu Verlaufstypen (mit besonderen Denkstrukturen und Codes, sozialen Beziehungen und Erwerbsverhältnissen), deren feinere Unterschiede nicht mehr hauptsächlich auf den kleinen Kosmos ihres Umfeldes zurückverweisen. Aber nicht erst unter solchen Bedingungen, sondern auch innerhalb stabil erscheinender Milieus sind die Äußerungen der Subjekte immer sowohl von den Strukturen ihrer Sozialität als auch von der Individualität ihrer Lebensgeschichte geprägt. (Niethammer 412)

Im speziellen Fall geht es ja nicht einmal um „berufs-, schicht-, milieu- und regionalspezifische Lebensverhältnisse“. Vielmehr wurden Zeitzeugen aus verschiedenen Regionen und Berufsgruppen, mit ganz unterschiedlichen biografischen Vorgeschichten (vom überzeugten Hitlerjungen bis zum Sohn eines Sozialisten) befragt. Auf der anderen Seite wiederum kann diese ausgeprägte Diversifizierung der Lebensbereiche der Zeitzeugen als eine Stärke der Studie verstanden werden, da der Jazz als das gemeinsame Element klar hervortritt, was die Charakterisierung seiner milieuübergreifenden, überregionalen metaphorischen Konzepte erleichtert und allgemein gültige Schlussfolgerungen rechtfertigt. Die Individualität der einzelnen Lebensgeschichte kann so als Beleg für die „verbindende“ Funktion des Jazz verstanden werden (und wird von den Zeitzeugen selbst im Übrigen auch so bewertet).

Zusammenfassend kann also Niethammers Vorschlag einer „quellenkritischen Würdigung des Textes“ und zwar „unter Berücksichtigung der Entstehungsgeschichte des Interviews, der beteiligten Persönlichkeiten und des inhaltlichen Gesamtzusammenhangs“ gefolgt werden. Der Einzeltext soll dahingehend nach seiner Form, seiner Stellung im Kontext und seiner Herkunft bestimmt werden. Dazu gehört auch der kommunikative Kontext, also die Überlegung, welcher Zeitschicht das benutzte Sprach- und Ausdrucksmaterial zuzuordnen ist (Niethammer 413).

Was es bei Interviews im Hinblick auf die Funktionsweise der Erinnerung zu beachten gibt, fasst Ritchie in seinem Text „Doing Oral History. A Practical Guide“ sinngemäß folgendermaßen zusammen:

1. Die lebhaftesten Erinnerungen sind häufig die aus den Anfangsjahren einer

Karriere oder aus jungen Jahren - zu Zeiten, als sich der Interviewer selbst für unbedeutend hielt (bedeutende Ereignisse hinterlassen dann tiefere Spuren), bzw. als sich sehr viel Konkretes in der unmittelbaren individuellen Lebenssituation verändert hat.

2. Erlebtes wird im Nachhinein neu bewertet und in Zusammenhang zur Gegenwart gestellt.
3. Personen, die im Zentrum des Geschehens stehen, haben einen anderen Blickwinkel als Personen, die das Geschehene aus der Distanz bewerten. Distanz gibt oft die Möglichkeit, Zusammenhänge und Beziehungen besser zu erkennen. Gleichzeitig gilt aber, dass persönlich unmittelbar Erlebtes einen so starken emotionalen Eindruck hinterlassen kann, dass die Erinnerung nicht so großen Korruptionen unterworfen ist wie eine unbeteiligte oder sogar Zweite-Hand-Erinnerung.

Überlegungen, die der Interviewer anstellen sollte, könnten deshalb zum Beispiel folgende Fragen sein:

- Hat der Zeitzeuge das Geschehen selbst erlebt oder ist er Zeuge aus zweiter Hand?
- Welche Einflüsse könnten seine ursprüngliche Einschätzung verändert haben?
- Wurden Erinnerungen vergessen, weil sie für den Erzähler unbedeutend wurden oder weil sie so zur täglichen Routine geworden sind?
- Welche Ereignisse könnten den Zeitzeugen dazu bewogen haben, die Vergangenheit neu zu deuten?
- Inwieweit stimmt die Erzählung mit anderen Zeitdokumenten überein und was könnten die Gründe für etwaige Diskrepanzen sein?

Zu beachten ist auch eine allgemeine Tendenz zur Nostalgie im Erinnerungsinterview. Schmerzliche oder negative Erinnerungen werden gerne verdrängt oder aufgrund der Tatsache, dass die harten Zeiten überstanden sind, im Nachhinein idealisiert oder verharmlost.

Schließlich sollte sich der Zeithistoriker darüber im Klaren sein, dass seine Auswertungen der Interviews bei den Zeitzeugen selbst auf heftige Abwehrreaktionen stoßen können, wie Hockerts in seinem Beitrag „Zeitgeschichte in Deutschland: Begriff, Methoden, Themenfelder“ verdeutlicht:

Denn der Erklärungshorizont des Zeithistorikers ist nicht identisch mit dem Erlebnishorizont des Zeitzeugen. . . . Wenn der Zeithistoriker „Erleben“ in „Erkenntnis“ transformiert, indem er solche Zusammenhänge und Perspektiven zur Geltung bringt, dann kann das wie eine Verfremdungsoperation wirken und heftige Abwehrreaktionen auslösen. . . . Ich betone das, weil es ratsam ist, sich bei zeithistorischen Analysen auf derartige Spannungen von vornherein einzustellen. (9)

Sind diese Überlegungen, die sich mit dem Verhältnis des Zeitzeugen zu seinen Erinnerungen und der Beziehung zwischen Interviewer und Interviewtem befassen, und die teilweise primär zur Einordnung der Erzählungen in Bezug auf ihre Verlässlichkeit dienen, abgeschlossen, werden die Transkripte nach Auswertungskategorien und thematischen Abschnitten untersucht. Auch die Einbettung des Erzählten in historische Zusammenhänge gilt es zu beleuchten, wie Steinbach fordert: „Zu fragen wäre auch, wo sich im Vergleich von unterschiedlichen Lebensverläufen Schnittlinien zwischen individueller Biographie und kollektiver Geschichte zeigen“ (432).

Im speziellen Fall der vorliegenden Studie ergeben sich daraus die folgenden zu untersuchenden Kategorien:

- Das individuelle Erleben des Kriegsendes und der Umgang mit dieser nationalen Identitätskrise (Strategien: Inszenierung von Brüchen oder Kontinuitäten?)
- Die erste Begegnung mit Amerika (während des Krieges und nach Kriegsende)
- Zugangswege zum Kollektiv Jazzszene
- Spuren für kollektive Deutungsmuster der synchronen Gegenwart
- Spuren für die nachhaltige Wirkung des Kollektivs auf individuelle Einstellungen und Identitätsentwürfe
- Kollektive Symbole und Mythen/ Metaphorik des Jazz
- Grenzziehungen der Jazzszene (auch: Binnengrenzen zwischen lokalen Jazzszenen)
- Verhältnis der Jazzfans zu Amerika (in kultureller und politischer Hinsicht) - damals und heute

In einer weiteren Feinanalyse werden die Interviews anhand einer thematischen Gliederung codiert, die sich aus der Auswertung der synchronen Quellen ergibt. Es ist entscheidend, dass diese thematischen Codes zum Zeitpunkt der Interviews noch nicht bekannt sind, sondern im Nachhinein festgelegt werden. So kann eine zu stark interessen geleitete Befragung vermieden werden. Vielmehr sollen bei der Analyse der schriftlichen Quellen thematische Schwerpunkte isoliert werden, die die deutsche Jazzszene im zeitgenössischen Kontext beschäftigten. Durch die Überprüfung, ob diese Schwerpunkte sich auch ungefragt im individuellen Rückblick beobachten lassen, kann so die Nachhaltigkeit und die langfristige Bedeutung dieser Schwerpunkte für die kollektive Identität der deutschen Szene beschrieben werden.

Die thematischen Codes können der Gliederung der vorliegenden Arbeit entnommen werden. Auf eine nochmalige Kenntlichmachung der Codierung in den im Anhang wiedergegebenen Transkripte wird verzichtet. Die Codierung ergibt sich aber aus der Gliederung der Zitate nach thematischen Schwerpunkten und Thesen in der Analyse.

Kapitel 3

Gedächtnis und Identität

Im vorhergehenden Kapitel wurde festgestellt, dass der Vorgang des Erinnerns wesentlich mehr ist als nur die Wiedergabe von in der Vergangenheit Erlebtem. Das Erinnern, so haben wir festgestellt, ist gleichzeitig ein konstruktiver wie selektiver Prozess, bezogen auf die Biographie des sich Erinnernden. Es geht also letztlich immer auch um die Konstruktion von Identitäten. Im speziellen Fall interessiert uns nun nicht ausschließlich die Dimension der persönlichen Identität, sondern vielmehr die Verknüpfung individueller Selbstbilder mit den Merkmalen und Strukturen der Jazzszene, die sich als Gemeinschaft eine eigene Identität zu geben bemüht war, im Spannungsverhältnis mit Entwürfen des Bildungsbürgertums und neuen national-kulturellen Identitätsentwürfen.

Um den Begriff der Identität schlüssig auf die Methode der *Oral History* zu beziehen, soll als Ausgangspunkt die Definition des kollektiven Gedächtnisses im Sinne eines kulturellen Gemeinschaftsgedächtnisses dienen, und zwar zum Einen im Gegensatz zur individuellen Erinnerung und zweitens zum Begriff des institutionalisierten Geschichtsverständnisses. Davon ausgehend sollen theoretische Modelle des Begriffs Identität betrachtet werden, und zwar wiederum in der Unterscheidung der personalen, also individuellen Identität und der kollektiven Identität. Des Weiteren wird der Nationalismus als eine Sonderform kollektiver Identität beschrieben, mit besonderem Bezug zum Nationalsozialismus in Deutschland. Zuletzt wird die Nachkriegszeit in Deutschland als eine Phase des kulturellen Identitätskonflikts isoliert, um ein Gefühl für die besondere Situation im Untersuchungszeitraum der vorliegenden Arbeit zu schaffen.

3.1 Der Begriff des kollektiven Gedächtnisses

In Zusammenhang mit der Methode der *Oral History* fiel immer wieder auch der Begriff des „kollektiven“ oder „öffentlichen“ Gedächtnisses im Spannungsverhältnis zur individuellen Erinnerung. Dahinter steht ein Konzept, das nähere Betrachtung verdient, zumal es in engem Verhältnis zur Begrifflichkeit der *Identität* steht. Was versteht man nun unter „kollektivem“ oder „öffentlichem“ Gedächtnis? Dazu Ritchie:

Public memory involves symbols and stories that help a community de-

fine and explain present conditions according to how it remembers (or wants to remember) the past. These can take the form of parades, reunions, reenactments and celebrations, or in monuments and landmarks that often serve to represent reconciliation and healing after a war or tragic event. (Ritchie 36)

Die entscheidenden Dimensionen in dieser verkürzten Zusammenfassung des Begriffs des öffentlichen Gedenkens sind zum Einen die „community“ als einer Gemeinschaft, bzw. Gruppe von Individuen, die teilweise erst durch ihre gemeinsame Erinnerung als solche stabilisiert wird, und die Funktion, die das kollektive Gedächtnis erfüllt. Diese Funktion für das Kollektiv ist die Interpretation und Definition der Gegenwart. Dabei stabilisiert nicht nur die Erinnerung die Identität der Gruppe, sondern auch die Existenz und das Bestehen der Gruppe die kollektive Erinnerung. Träger dieses kollektiven Gedächtnisses und der kollektiven Identität sind gemeinsame Symbole:

Nora vollzog in der Gedächtnistheorie den Schritt von der in raumzeitlicher Kopräsenz verbundenen Gruppe, die Halbwachs untersuchte, zur abstrakten Gemeinschaft, die sich raum- und zeitübergreifend über Symbole definiert. Die Träger dieses Kollektivgedächtnisses brauchen sich gar nicht zu kennen, um dennoch eine gemeinsame Identität für sich in Anspruch zu nehmen. (Assmann *Erinnerungsräume*, 132)

Interessant ist nun aber, wie sich das kollektive zum persönlichen Gedächtnis verhält.

3.1.1 Kollektivgedächtnis versus individueller Erinnerung

In einschlägiger Literatur wird das individuelle Gedächtnis auch als „kommunikatives Gedächtnis“ bezeichnet, denn:

Erinnerungen werden stets in Kommunikation, d.h. im Austausch mit Mitmenschen aufgebaut und verfestigt. Das Gedächtnis wächst also ähnlich wie die Sprache von außen in den Menschen hinein, und es steht außer Frage, daß auch die Sprache seine wichtigste Stütze ist. (Assmann und Frevert 36)

Für diese Untersuchung wurde der Begriff des individuellen Gedächtnisses gewählt, da hier die Unterscheidung vom kollektiven Gedächtnis im Vordergrund steht. Dass das Erinnern - das individuelle wie im Übrigen auch das kollektive - ein kommunikativer Prozess ist, wurde bereits erschöpfend dargestellt. Im Gegensatz zum individuellen Gedächtnis könnte man das kollektive Gedächtnis vielmehr als eine Art „generationenübergreifendes soziales Langzeitgedächtnis“ bezeichnen (Assmann und Frevert 41). Während das individuelle Gedächtnis in der Regel mit dem Tod des sich Erinnernden erlischt - sofern es nicht in Form einer Autobiographie oder anderer Aufzeichnungen konserviert wurde - bleibt das kollektive Gedächtnis als konstituierende Stütze der Gemeinschaft lebendig. Dabei findet eine starke Vereinheitlichung und damit auch Reduzierung der individuellen Erinnerung auf Symbole statt, die in Form von Ritualen und Mythen tradiert werden. Für Aleida Assmann ist in diesem

Deutungsanspruch über geschichtliche Ereignisse immer auch ein bestimmtes zielgerichtetes Verhältnis zur Zukunft verankert: „Dabei stellt das kollektive Gedächtnis ein symmetrisches Verhältnis von Vergangenheit und Zukunft in der Weise her, daß aus einer bestimmten Erinnerung ein bestimmter Anspruch abgeleitet wird.“ (Ebda 42)

Relativierend muss hier allerdings angemerkt sein, dass Aleida Assmanns Begriff des kollektiven Gedächtnisses ein ausschließlich politischer ist. In ihrer Kategorisierung geht es immer um die Legitimierung von Machtverhältnissen durch die historische Deutungshoheit auf der einen Seite und um das Ringen um eine „eigene“ erinnerte Geschichte auf Seiten des „Verlierergedächtnisses“. Im rein kulturell-soziologischen Kontext (der deutschen Jazzszene) sind die Funktionen des kollektiven Gedächtnisses sicherlich weniger ideologisch, deswegen aber nicht minder existentiell. Hier - in der Stabilisierung eines (sub-)kulturell motivierten Kollektivs - steht weniger eine historische Deutungshoheit über Sieg oder Niederlage, Schuld oder Opferstatus im Vordergrund als vielmehr eine ästhetische Deutungshoheit und die Behauptung divergierender Positionen gegenüber eines gesellschaftlichen *Mainstream*.

Die Beziehung zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis ist hier - so die These der vorliegenden Untersuchung - weniger eine der Reduktion und Vereinheitlichung als vielmehr eine sich gegenseitig bedingende und gegenseitig stabilisierende Wechselbeziehung. Ein entscheidender Mythos ist, wie sich später zeigen wird, der Mythos der Befreiung durch den Jazz - eine Empfindung, die primär durch individuelle familiäre Prädispositionen und markante Begegnungen mit der Besatzungsmacht USA ausgelöst ist, jedoch im Rückblick auf das Kollektiv der deutschen Jazzszene projiziert wird und dadurch eine gleichsam institutionalisierte Legitimation erhält. An dieser Stelle decken sich die Beobachtungen der vorliegenden Studie wieder mit dem politischen Begriff des kollektiven Gedächtnisses nach Aleida Assmann. Denn die Bindungskraft der kollektiv konservierten und tradierten Erinnerungen ist auch im kulturell-soziologischen Kontext enorm. So kommt es, dass die gemeinsam erinnerten Anekdoten und Geschichten auch noch im hohen Alter eine unglaublich gemeinschaftsstiftende Wirkung auf die Zeitzeugen haben und sie sich als ein bestehendes Kollektiv verstehen - obwohl sie teilweise überhaupt keinen Kontakt mehr zu den anderen Mitgliedern „ihrer damaligen Szene“ haben.

3.1.2 Kollektives Gedächtnis versus institutionalisierter Geschichte

Grundlegend ist anzumerken, dass im begrifflichen Diskurs um die Kategorien Erinnerung und Gedächtnis häufig nicht nur eine Unterscheidung zwischen individuellem und kollektivem Gedächtnis, sondern primär zwischen Gedächtnis (im Sinne eines kollektiv-kulturellen Gedächtnisses) und Geschichte (im Sinne einer institutionalisierten offiziellen Geschichtsschreibung) gemacht wird, zwei Begriffe, die häufig antithetisch gegenübergestellt werden (Vgl. Halbwachs).

Geschichtsschreibung im Sinne eines „historischen Gedächtnisses“ (Halbwachs zitiert in Assmann, *Erinnerungsräume* 131) erfüllt keine identitätssichernde Funktion und bezieht sich auch vordergründig nicht auf eine abgrenzbare Gruppe von Individuen. Geschichtsschreibung geschieht vor dem Anspruch der Universalität, im Sinne einer Geschichte, die sozusagen niemandem und allen gehört. Die Diskrepanz zwischen

Objektivitäts- und Neutralitätsanspruch der Geschichtswissenschaft und der Realität der Partikularinteressen ihrer Akteure wurde oben bereits verhandelt. Auch Assmann relativiert im Folgenden (133ff) diesen zunächst postulierten verkürzten Geschichtsbegriff und die polarisierte Gegenüberstellung von Gedächtnis und Geschichte hin zu einer stärkeren Verschränkung der beiden Kategorien, die sie als „Speichergedächtnis“ (historisches Gedächtnis) und „Funktionsgedächtnis“ (kollektives Gedächtnis) bezeichnet (134ff).

Michael Bommes versteht das kollektive Gedächtnis so auch als eine Kombination des „historischen“ Apparats und der „impliziten Produktion des Gedächtnisses“ (Bommes 88ff). Ersteres umfasst die bereits erwähnten Dimensionen des Staatsapparates und der damit verbundenen öffentlichen Erinnerungspraxis in Form von Empfängen, Gedenkfeiern, Jubiläen etc., außerdem den „hochkulturellen Apparat“ (Galerien, Museen, Theater, Denkmalschutz, etc.) und die Medien als geschichtskonstituierende Instanzen (in Form von Nachrichten, Spielfilmen, Dokumentationen, Diskussionen, etc.). Der Begriff „implizite Produktion des Gedächtnisses“ beschreibt bei Bommes den Bezugsrahmen oder auch gesellschaftspraktischen Kontext von Erinnerung. Die Definition von Bertaux und Bertaux-Wiame geht in eine ähnliche Richtung, wenn sie die Verankerung des kollektiven Gedächtnisses in Organisationsformen und in der Summe sozialer Beziehungen betonen. Sie sprechen von einer „kollektiven Gedächtniskultur“ (156f).

Dieser gesellschaftspraktische Kontext oder Bezugsrahmen manifestiert sich unter anderem in kommunalen Räumen und Traditionen. Ein sehr schönes Beispiel für solch einen Erinnerungskontext ist das „Cave 54“ in Heidelberg, ein Jazzkeller, den die Heidelberger Jazzfans 1954 selbst in einem ehemaligen Luftschutzbunker einrichteten. So erzählt die Zeitzeugin Mara Eggert, wie sich die Gründungsmitglieder des Jazzclubs zu ihrem 50-jährigen Jubiläum in den Räumen des „Cave“ wiedertrafen, einem Ort, der eine kollektive Erinnerung beherbergt und auch wieder wachzurufen imstande ist. Dazu Aleida Assmann:

Orte können ein Gedächtnis auch über Phasen kollektiven Vergessens hinweg beglaubigen und bewahren. [...] Dabei kommt es zu 'Reanimationen', wobei der Ort die Erinnerung ebenso reaktiviert wie die Erinnerung den Ort. (*Erinnerungsräume* 21)

Im umgekehrten Fall kann die Umstrukturierung oder sogar der Abriss eines solchen kommunalen Raums als historischem Bezugsrahmen oder die Auflösung der von Bertaux und Bertaux-Wiame besprochenen Organisationsformen und sozialen Beziehungen kollektive Erinnerung verschütten. Der Zusammenhang zwischen privatem und öffentlichem Gedenken kann dabei ein spannungsreiches Verhältnis sein - oft werden öffentliche Gedenkstätten abgelehnt, weil sie nicht mit der persönlichen Erinnerung übereinstimmen.¹ Aber: Öffentliche Erinnerung beeinflusst auch die individuelle Erinnerung: Diese öffentliche Erinnerung wird strukturiert durch

¹Dieser Protest der persönlichen Erinnerung gegen das institutionalisierte Gedächtnis ist selbstverständlich an die Existenz von Zeitzeugen geknüpft. Mit dem Tod der Zeitzeugen stirbt auch die Kontrollinstanz des unmittelbar Erlebten. Die institutionalisierte Erinnerung übernimmt die Deutungshoheit. Aus diesem Grund bemühen sich gerade Minoritäten, ihre kollektive Erinnerung über Generationen durch Gegenrituale lebendig zu erhalten.

Denkmäler, Rituale, Jubiläen und Zeremonien und dabei wird auch die persönliche Erinnerung sozusagen „aufgeräumt“ und in die offiziell, bzw. kollektiv vorgegebene Chronologie einsortiert.

In der Literatur zur *Oral History* - und so auch bei Bommers und Bertaux und Bertaux-Wiame - wird die kollektive Erinnerung des Volkes häufig auch als historischer Gegenentwurf zur Geschichtsschreibung der herrschenden Klasse dargestellt. Eine etwas andere Kategorisierung nimmt Konrad H. Jarausch in seinem Aufsatz „Zeitgeschichte und Erinnerung: Deutungskonkurrenz oder Interdependenz?“ vor. Er unterscheidet drei Ebenen lebender Erinnerung. Das kollektive Gedächtnis einer sozialen oder ethnischen Gruppe entsteht demnach in einem kommunikativen Prozess, in dem die individuellen Darstellungen der einzelnen Mitglieder angeglichen werden, hin zur Stilisierung einer gemeinsamen Erinnerung. Entscheidend ist hier, dass „Gemeinsamkeiten des Erlebens hervorgehoben, jedoch Abweichungen langsam vergessen“ werden (14). Wiederum ist es also vor allem auch das selektive Vergessen, was das kollektive Gedächtnis strukturiert.

Als dritte Kategorie, sozusagen die nächste Ebene der Destillation von Erinnerung, unterscheidet Jarausch die „öffentliche Erinnerungskultur einer Gesellschaft“. Dieses öffentliche oder offizielle Gedächtnis führt er auf die Interaktion von individuellen Erinnerungen und kollektiven Erinnerungsmustern zurück. Er beschreibt diesen Interaktionsprozess als eine konfliktreiche Auseinandersetzung divergierender, teilweise ideologisch motivierter Geschichtsinterpretationen mit dem Ziel, eine Deutungshoheit über die gemeinsame (nationale) Vergangenheit herzustellen. Welche offizielle Geschichtsversion sich hier durchsetzt, ist - je nach Gesellschaftsform und zeitpolitischen Umständen - wiederum eine Frage der Machtverhältnisse innerhalb dieser Gesellschaft.

Damit landen wir wieder bei der Konfrontation der Geschichte „von oben“ mit der Geschichte „von unten“. Für die vorliegende Untersuchung scheint eine solche Polarisierung jedoch nicht sinnvoll, da die zu untersuchende Gruppierung der Jazzfans nach dem Zweiten Weltkrieg nicht als „unterdrückte Klasse“ in einem marxistisch motivierten Sinn gesehen werden kann, deren kollektive Geschichtsschreibung es einer offiziellen Deutungshoheit relativierend und ergänzend entgegen zu stellen gilt. Im Mittelpunkt unserer Überlegungen soll deshalb nicht primär die Unterscheidung zwischen institutionalisiertem und kollektivem Gedächtnis stehen, wie sie von Assmann zusammengefasst und relativiert wurde, als vielmehr die Gegenüberstellung des kollektiven Gedächtnisses - im Sinne einer Kombination der dargestellten polaren Dimensionen des Offiziellen, Öffentlichen und Kollektiven - und des individuellen Gedächtnisses.

Für diese Studie ist das kollektive Gedächtnis auch insofern von Interesse, als es den Zugang zur individuellen Erinnerung möglicherweise erschwert oder überlagert. Eine gründliche Auseinandersetzung mit der kollektiv produzierten Chronik der Jazzszene ist schon deshalb nötig, um sie in den Erzählungen der Zeitzeuginnen und Zeitzeugen als solche identifizieren und bewerten zu können.² Hier liegt gerade im Bereich der deutschen Jazzgeschichte eine besonders gelagerte Problematik. Jahrzehntlang

²Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Frage, warum Zeitzeugen in Erzählungen überhaupt auf das kollektive Gedächtnis zurückgreifen, warum sie Legenden und Mythen wiedergeben. Vgl. dazu Brüggemeier und Wieland 33ff.

beinahe unangetastet erfährt die deutsche Jazzszene gerade in den letzten Jahren ein großes Interesse an ihrer eigenen Geschichte. Das hat nicht nur zur Folge, dass die befragten Zeitzeugen ihre Erinnerungen unter Umständen bereits mehrmals in den Medien oder auf Podiumsdiskussionen zum Besten gegeben haben - eine Problematik, die oben bereits ausführlich erörtert wurde -, sondern auch, dass ihre Erinnerungen durch Ausstellungen und Dokumentarbände, wie zum Beispiel im Frankfurter Raum das viel zitierte und gerühmte Buch „Der Frankfurt-Sound“ und die dazu gehörige gleichnamige Ausstellung, vorstrukturiert und teilweise regelrecht gleichgeschaltet sind. Der von Jarausch beschriebene kommunikative Prozess, in dem sich gemeinsame Erinnerungsmuster herausbilden, ist dadurch stark verkürzt. Die in der so entstandenen „offiziellen“ Dokumentation der deutschen Jazzgeschichte wiedergegebenen Legenden und Anekdoten aber auch Überzeugungen und ideologischen Positionen stammen zwar aus „der Szene“ selbst, da die Biographen fast ausschließlich deckungsgleich mit Akteuren der Jazzgeschichte sind, nichtsdestotrotz darf man nicht vergessen, dass sie häufig nach publizistischen Kriterien ausgewählt wurden. Für andere Mitglieder dieses besonderen Kollektivs erhalten die so hervorgehobenen Anekdoten und Mythen - auch wegen der hohen Akzeptanz der Dokumentationen innerhalb der Szene - eine Art leitkulturelle Funktion. Die Gefahr besteht, dass eigene, individuelle Erinnerungen in den Hintergrund treten.

Es ist deshalb wichtig, sich bei der Beschäftigung mit Zeitzeugeninterviews auch mit der Funktionsweise und der Generierung kollektiven Gedächtnisses im Allgemeinen zu befassen und im speziellen Fall die Erzählungen den allgemein rezipierten Quellen gegenüber zu stellen und zu überprüfen, welche Einschätzungen hier vermutlich übernommen wurden. Ritchie bestätigt diese Beobachtung in seinem Aufsatz „Doing Oral History - a Practical Guide“:

Public memory can also influence personal memory, since people within a community absorb the public debates and internalize particular positions. Interviewers need to be conscious of a community's collective beliefs and try to move beyond public memory to the personal experiences of those they interview. (37)

Jedoch soll das kollektive Gedächtnis nicht ausschließlich als ein zu überwindendes Hindernis auf dem Weg zu der destillierten individuellen Erinnerung verstanden werden. Gleichzeitig ist diese kollektive Konstruktion gemeinsamer Geschichte und vor allem gemeinsamer Geschichtsinterpretation nämlich auch der Schlüssel zur Kernfrage der vorliegenden Untersuchung: Welche Rolle spielte der Jazz bei der Neufindung einer kulturellen Identität und eines neuen Selbstverständnisses der jungen Deutschen, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg dieser Kunstform zuwandten? Die metaphorische Strahlkraft des Jazz und seine individuell und kollektiv identitätstiftende Bedeutung erkennt man unter anderem auch an den Mythen und Legenden, die sich als kollektive Symbole fortsetzen und von den Zeitzeugen als ihre eigenen Symbole anerkannt und zitiert werden. Das Fortleben dieser Legenden innerhalb eines Kollektivs zeugt von ihrer stabilisierenden Funktion und letzten Endes auch von der Lebendigkeit der Gemeinschaft:

Dieses [das kulturelle] Gedächtnis setzt sich nicht einfach fort, es muß immer neu ausgehandelt, etabliert, vermittelt und angeeignet werden.

Individuen und Kulturen bauen ihr Gedächtnis interaktiv durch Kommunikation in Sprache, Bildern und rituellen Wiederholungen auf. (Assmann, *Erinnerungsräume* 19)

Und einmal mehr schließt sich der Kreis: Die Zeitzeugenbefragung im Kontext der vorliegenden Untersuchung wird Teil des kommunikativen Konstitutionsprozesses von kollektivem Gedächtnis innerhalb der lokalen und nationalen deutschen Jazzszene(n). Sie zeichnet diesen Prozess einerseits deskriptiv auf und regt ihn andererseits gleichzeitig an.

3.2 Identität - Theorien und Definitionen einer soziologischen und psychologischen Dimension

Bei der Beschäftigung mit dem Begriff des kollektiven Gedächtnisses (*public memory*) und seiner Funktion für die Stabilität einer Gemeinschaft stößt man unweigerlich auch auf Definitionen von individueller und kollektiver Identität, die es im Folgenden zu verhandeln gilt.

Jürgen Straub fasst den Begriff Identität zurückgehend auf Erik H. Erikson auf als „jene *Einheit und Nämlichkeit* einer Person . . . , welche auf aktive, psychische Synthetisierungs- oder Integrationsleistungen zurückzuführen ist, durch die sich die betreffende Person der Kontinuität und Kohärenz ihrer Lebenspraxis zu vergewissern sucht“ (75). In dieser Kurzdefinition sind - sozusagen „in a nutshell“ - bereits die entscheidenden Kategorien des Begriffs „Identität“ genannt. Zuallererst gilt also: Identitätskonstitution ist eine *Leistung*, ein *aktiver* Prozess. Das bedeutet gleichzeitig, Identität kann nicht von außen vorgegeben oder schlicht anerzogen werden. Vielmehr geht es um die *Synthese* und *Integration* divergierender Identitätsentwürfe hin zu einem *Selbstverständnis*, zu einer Selbstwahrnehmung von *Einheit*, *Kontinuität* und *Kohärenz*. Die Konstruktion dieser Einheit, des „identisch Seins mit sich“ wird begleitet von der permanenten Konfrontation mit Fremdentwürfen und Rollenmustern, die das Selbstbild in Frage stellen, durch Integration erweitern oder gar dekonstruieren und die in jedem Fall eine dauernde Herausforderung für die Wahrnehmung von Kohärenz und Kontinuität darstellen.

Die umgangssprachlichen Begriffe „Identitätskrise“, „Identitätsverlust“ oder „Identitätssuche“ sind Zeugnisse dessen, dass diese Konflikte als ein zentrales individuelles biografisches Problem wahrgenommen werden. Die Sehnsucht danach, den Prozess der „Identitätsfindung“ zu einem Abschluss zu bringen, ist dabei ein Motiv, das nicht erst die Postmoderne beschäftigt. Identitätssuche, Selbstfindung ist das Streben nach etwas, woran sich Identität befestigen lässt, nach einem Fixpunkt. Der Konflikt, das eigene Selbstbild immer wieder in Konfrontation mit Fremdbildern oder auch alternativen Identitätsentwürfen neu formen zu müssen, soll durch eine klare Grenzziehung aufgelöst werden.

Diese Sehnsucht nach einer klar definierten Identität greift dabei nicht nur auf individueller Ebene. Auch Kollektive geben sich Identitäten. Am deutlichsten wird der immerwährende Kampf um Behauptung und Verteidigung der kollektiven Identität am Beispiel von Kulturen und Nationen. Definitionsversuche nationaler und/oder kultureller Identität werden und wurden nicht umsonst in der Geschichte allzu häufig

mit Waffengewalt exerziert. Dahinter steckt der Versuch der *Objektivierung* von Identitätsmustern, um dem Individuum den permanenten Positionierungskonflikt abzunehmen und Orientierungsvorgaben anzubieten, eine Illusion, die bereits von der Diskurskritik in Frage gestellt wurde. Aleida Assmann und Heidrun Friese dazu:

[Die Diskurskritik] beruht auf der Prämisse, daß Identität über kulturelle Symbole und diskursive Formationen befestigt wird und daß die wichtigste Strategie, bestimmte Werte oder Grenzen als unverrückbar erscheinen zu lassen, darin besteht, sie als „Natur“, als objektiv, unverfügbar und unzugänglich darzustellen, um sie damit persönlicher Entscheidbarkeit und politischer Veränderbarkeit zu entziehen. Die Diskursanalyse unterwirft diese essentialistische Objektivierung einem kritischen Verfahren, das sich den Institutionen und Diskursen der Macht zuwendet und ihre verbalen und symbolischen Strategien durchleuchtet.

Dazu muss ergänzt werden, dass die Vorstellung des Individuums und die Chance aber auch die Forderung, sich selbst zu bestimmen, eine „Erfindung“ der Aufklärung war. Die für uns heute so selbstverständliche Frage und Suche nach der eigenen Identität war zuvor durch traditionelle Bindungen scheinbar eindeutig gelöst. Auf diesen vormodernen Glauben an die objektivierbare, determinierte Identität reagierte die Moderne mit dem Ideal der bedingungslosen Freiheit und Selbstbestimmung des Menschen und mit einem aus postmoderner Perspektive ebenso naiven Glauben an die vollkommene Autonomie des Geistes.

Für die Postmoderne wiederum gilt:

Poststrukturalistische Theorien fassen Identitäten als Produkte eines grenzüberschreitenden Austauschs und als Prozesse eines unabschließbaren Aushandelns auf. Die Inszenierungen von Identität werden dann als Teil sozialer und politischer Praktiken sowie als kultureller Text verstanden, der unterschiedliche Signifikate bezeichnet, historisch unterschiedlich codiert ist und unterschiedliche Bilder hervorbringt und aktiviert. (Assmann und Friese 12)

Im poststrukturalistischen Ansatz kommen also einige zusätzliche Kategorien des Begriffs „Identität“ hinzu: Vor allem wird Identität hier als ein *unabschließbarer* Prozess beschrieben. Das „Finden“ der eigenen Identität ist damit ad absurdum geführt. Der postmoderne Identitätsbegriff ist also ein konstruktivistischer. Die Praxis des Synthetisierenden und Integrativen wird erweitert durch den *Austausch*begriff. Die Konstitution von Identität ist somit niemals eine einseitige Konfrontation, sondern immer eine gegenseitige Begegnung, Durchdringung und ein kontinuierliches Verhandeln und Definieren von Grenzen, Entwürfen und Modellen. Identitätsentwürfe sind außerdem historischem sowie kulturellem Wandel unterworfen.

Zu differenzieren sind dabei die beiden verschiedenen Ebenen der Identität, die sogenannte *individuelle oder personale Identität* und *kollektive Identität*. Zur Unterscheidung von kollektiver und individueller Identität und als Zusammenfassung des wissenschaftlichen Konsensus, Peter Wagner:

Der Begriff „Identität“ wird in den Sozialwissenschaften vornehmlich in zwei Varianten verwendet. Als „Selbstidentität“ oder „personale Identität“ bezeichnet er das Bewußtsein eines Menschen von seiner eigenen Kontinuität *über die Zeit hinweg* und die Vorstellung einer gewissen Kohärenz seiner Person. Mit „sozialer“ oder „kollektiver Identität“ hingegen werden „Identifizierungen“ von Menschen untereinander benannt, also eine Vorstellung von Gleichheit oder Gleichartigkeit *mit anderen*. Ein Bewußtsein von Gleichheit innerhalb einer Gruppe schließt die Vorstellung ein, sich von Nichtangehörigen dieser Gruppe zu unterscheiden. Dieses Phänomen wird gegenwärtig als Abgrenzung des Eigenen vom Fremden, vom Anderen, diskutiert und problematisiert. (45)

Interessant für die vorliegende Untersuchung ist nun aber das wechselseitige Verhältnis zwischen personaler und kollektiver Identität, das in dieser klaren definitiven Abgrenzung nicht beschrieben wird. Wagner meint dazu: „Kollektive Identität wiederum kann wohl nur entstehen, wenn eine Mehrzahl einzelner Menschen die für sie bedeutsamen Orientierungen ihrer personalen Identitäten auf dasselbe Kollektiv richten“ (46). Diese Auffassung greift allerdings nicht für Phänomene, in denen kollektive Identitäten von wenigen *Opinion Leaders* strukturell und konstitutionell dominiert werden. Inwieweit unterdrücken kollektive Identitäten personale Identitätsentwürfe? Kommt es dadurch zu individuellen Identitätskonflikten und wie äußern sich diese, bzw. wie brechen sie auf? Oder andersherum gefragt: Inwieweit stützt die kollektive Identität die Kontinuität im Selbstbild des Individuums, bzw. konstruiert auch Brüche (beispielsweise bei bewusster Abwendung von einem Kollektiv). Inwiefern ist eine kollektive Identität eine Mischung aus individuellen Identitätsentwürfen?

So betont zum Beispiel Aleida Assmann das kollektive Erinnern als die die Selbstdefinition konstituierende Instanz. Und auch diese Auffassung wirft die Frage auf, inwieweit verschiedene kollektive Identitäten kollidieren können und was diese Binnenkonflikte um Differenz und Identifikation für die individuelle Identität bedeuten. Wie löst der Einzelne diese Identitätskonflikte? Diese grundsätzlichen Fragen - die in diesem Rahmen selbstverständlich nicht erschöpfend behandelt werden können - lenken den Blick abermals auf die Diskursivität des Identitätsbegriffs. So wie Identität auch sozialwissenschaftlich üblicherweise diskursiv verhandelt wird, so entwickelt und definiert sich auch Identität selbst in der ständigen Konfrontation mit Fremdentwürfen.

Der Versuch, Identität als nicht verhandelbares Fixum zu etablieren, muss zwangsläufig zu einer aggressiven Grenzziehung führen. Als elastisch bezeichnen Assmann und Friese hingegen Identitäten, die ihre Grenzziehung in den Prozess der ständigen, offenen Identitätskonstruktion reflexiv einbinden. Dieser Gegenentwurf ist somit nicht mehr totalitär „das Andere“, sondern Teil der Identität: „So verstanden wäre Identität nicht mehr der Gegensatz von Alterität, sondern eine Praxis der Differenz“ (23).

Im Folgenden sollen nun die Begriffe personale versus kollektive Identität entwickelt und ihre Funktionen und Mechanismen näher erläutert werden. Schließlich wird das Konzept „nationale Identität“ als eine Sonderform kollektiver Identität

im Sinne einer normativen Grenzziehung beschrieben und problematisiert, um ein Grundverständnis für die besondere Identitätskrise des deutschen Volkes nach dem Zusammenbruch dieser nationalen Identität nach 1945 zu schaffen.

3.2.1 Personale Identität

Der Begriff der Identität ist immer auch eng mit der Frage der *Handlungsfähigkeit* des Subjekts verknüpft. Somit steht Identitätsbestimmung oder -"findung" im diskursiven Kontext der Antinomien Selbst- versus Fremdbestimmung, Autonomie versus Schicksalhaftigkeit. Peter Wagner analysiert in seinem Aufsatz „Fest-Stellungen: Beobachtungen zur sozialwissenschaftlichen Diskussion über Identität“ detailliert die Wandlung des Identitätsverständnisses von der Vorstellung einer objektivierbaren, schicksalhaften Identität weg zum Glauben der Moderne an die Autonomie des Menschen in der „Wahl“ seiner Identität bis in die postmoderne Dekonstruktion dieser Antinomien, hin zu dem bereits ausgeführten diskursiven, unabschließbaren Verständnis von Identität und damit zur immer schwereren Fassbarkeit des Begriffs. Die Koppelung des Identitätsbegriffs an die Handlungsfähigkeit des Menschen macht dabei deutlich, warum Identität eine entscheidende ontologische Dimension ist. Dazu auch Jürgen Straub:

Nur eine Verortung in jenem Koordinatensystem des physikalischen, leiblichen, sozialen, moralischen und zeitlichen Raum macht autonomes Handeln möglich und verleiht diesem jene Sinn- und Bedeutungsgehalte, welche ihrerseits personale Identität reproduzieren, stabilisieren und bewahren können. Nur wer seinen Ort innerhalb eines bestimmten Rahmens, der die soziokulturellen und individuellen Möglichkeiten sinnvoller Handlungs- und Lebensorientierungen absteckt, einigermaßen kennt, kurz: nur wer sich zu orientieren vermag, hat die Empfindung und das Bewußtsein, mehr oder minder mit sich selbst identisch sein zu können. (86)

Der Mensch braucht also eine Vorstellung seiner eigenen Identität, um überhaupt handlungsfähig zu sein, auf der anderen Seite sind es diese Handlungsräume, die ein Bewusstsein von Identität erst möglich machen. Einmal mehr wird so der diskursive, prozesshafte Charakter von Identität evident, ihre wechselseitige, permanent gleichzeitig konstruktive und destruktive Beziehung zu sich selbst und zur soziokulturellen Umgebung, in der sich das Subjekt zu positionieren versucht:

Die Identitätsfrage . . . gründet in radikalisierten Kontingenz-, Differenz- und Alteritätserfahrungen, auf einer Erfahrung der Wirklichkeit als temporalisiertem und dynamisiertem Möglichkeitsraum, in dem der radikale *Zweifel* zum Kern eines selbstreflexiven, selbstkritischen Denkens geworden ist. (88)

Die Begriffe Kohärenz und Kontinuität, die wir als Grundmotive und Ziel von Identität bestimmt haben, beziehen sich also niemals auf eine Momentaufnahme von Identitätszuständen, sondern auf den Prozess der Identitätsarbeit in seiner Bewegungsrichtung und Sinnhaftigkeit. Identitätsbestimmung ist also weniger ein „Ich-bin“ als vielmehr ein „Ich-will-sein“:

Wenn Aussagen über Identität als Gleichheit mit sich selbst zunächst entweder unsinnig oder nichtssagend scheinen, so erhalten sie ihre Bedeutung und ihre Problematik, sobald man von der Frage nach dem Sein zu der Frage nach dem Werden übergeht. (Wagner 68)

In ihrer Zielgerichtetheit und Zukunftsorientierung kann Identität also trotz oder sogar wegen ihrer dynamischen, diskursiven und prozessualen Qualität durchaus als stabil empfunden werden:

Der qualitative Identitätsbegriff bezieht sich immer auf den Rahmen oder Horizont, der einem Menschen eine bestimmte *Lebensführung* ermöglicht, seinem Tun und Lassen Sinn und Bedeutung verleiht. Ebendadurch erscheint das Verhalten als *orientiertes Handeln*, als ein Handeln, das Prinzipien und Maximen folgt. (Straub 91)

Es geht also tatsächlich um einen Identitäts*entwurf*, der als Orientierungsrahmen für konkretes Handeln dient. Dieser Identitätsentwurf wird dabei permanent mit Alteritäts- und Differenzphänomenen konfrontiert, die ihn - wie bereits ausgeführt - in Frage stellen, durchdringen und seine Grenzziehung beeinflussen.

Jürgen Straub beobachtet in diesem Zusammenhang, dass es gerade die Veränderungen von Umfeld und Einstellungen sind, die erst eine stabile Identität im Sinne biographischer Kontinuität ermöglichen: „Identität als spezifische Subjektivitäts*form* erwirbt man in *Übergängen* bzw. in der psychischen Bearbeitung von Übergängen und Transformationen, nicht in starren, gleichbleibenden Situationen“ (92). Die konstruktive und diskursive Auseinandersetzung mit Differenzen, Kontingenzen und Alteritäten ist das, was man auf der Handlungsebene als soziale Kommunikations-, Handlungs- und Interaktionsfähigkeit wahrnimmt und was letztlich personale Identität schafft. Mit anderen Worten: Das immer wieder neue Erkennen des „Anderen“ und eine elastische Definition des Verhältnisses des Selbstentwurfes zu diesem Fremdentwurf ist essentiell für die Bildung von Identität. Straub bezeichnet diese Grundvoraussetzung für biographische Kontinuität als „Ambiguitätstoleranz“: „Differenzen und Ambiguitäten auszuhalten, sie als solche erkennen, anerkennen und mit ihnen umgehen zu können ist ein Bestandteil gelingender 'Identitätsarbeit'“ (95). Wenn dieser diskursive Umgang mit Differenzen gestört ist, ist auch die personale Identität gefährdet. Unter einer „stabilen Identität“ hingegen kann ein Selbstverständnis und eine Grenzziehung verstanden werden, die flexibel und durchlässig genug ist, um auf sich verändernde Kontexte und die immer neue Konfrontation mit Fremdentwürfen zu reagieren und einzugehen, ohne den grundlegenden Selbstentwurf dabei aufgeben zu müssen.

3.2.2 Kollektive Identität

Zunächst ist auch in Bezug auf die kollektive Identität festzuhalten, dass wir von einem konstruktivistischen Identitätsbegriff ausgehen. Eine natürlich gegebene kollektive Identität wird grundsätzlich angezweifelt:

Gemeinschaften entstehen für [die sozialwissenschaftliche Fragestellung] nur als geteilte Illusionen über Abstammung und Vergangenheit, Bluts-

verwandtschaft und geschichtliche Mission. Solche gemeinsamen Illusionen entstehen nicht zufällig: Sie werden inszeniert und gern geglaubt, sie begünstigen Interessen und geben unklaren Lebenslagen eine klare Kontur, aber sie sind eben nicht natürlich und selbstverständlich gegeben, sondern sozial konstruiert. (Giesen 12)

Wie auch beim Begriff des Gedächtnisses ist in Bezug auf die Terminologie der „kollektiven Identität“ zunächst zu trennen zwischen einem normativen Verständnis von Identitäts*bestimmung von außen* - vergleichbar auch mit der von Assmann und Frieße beschriebenen Bestrebung hin zu einer objektivierbaren Identität -, übrigens ein Identitätsentwurf der zwar determiniert aber deswegen nicht minder konstruktivistisch ist, und einer sozusagen eigendynamisch *von innen* heraus sich konstituierenden kollektiven Identität im Sinne einer Gruppenzugehörigkeit. Im praktischen Beispiel wäre eine normative kollektive Identität eine nationale Identität, die verallgemeinernd und möglicherweise autoritär definiert wird. Fremd- und Selbstbilder werden sozusagen zentral entworfen und „verordnet“, ungeachtet der tatsächlichen Identifikationsmuster der Mitglieder des Kollektivs Nation (Vgl. dazu Straub 96ff). Ein Verständnis von kollektiver Identität, das sich mit den entwickelten Definitionen personaler Identität deckt und den diskursiven und konstitutiven Charakter der Identitätsformung einschließt, kann nicht ideologisch normiert sein, sondern nährt sich aus dem oben dargestellten Begriff eines kulturellen/kollektiven Gedächtnisses:

Sich zu definieren bedeutet heute, sich geschlechtlich, ethnisch, politisch zu positionieren. . . . Wir definieren uns durch das, was wir gemeinsam erinnern und vergessen. (Assmann, *Erinnerungsräume* 62)

Wenn wir also Identität als ein Konstrukt definiert haben, das dazu dient, biografische Kohärenz und Kontinuität zu schaffen und damit die Handlungsfähigkeit des Individuums garantiert, so muss dies auch für den Begriff der kollektiven Identität gelten. Dazu Peter Wagner:

Zeitlichkeit beschreibt die gemeinsame Grundproblematik der beiden Identitätsbegriffe, personal und kollektiv, wie sie üblicherweise verwendet werden. Wir brauchen nur an die Basisdefinitionen zu erinnern. Die Frage nach der Auffassung von der Kontinuität und Kohärenz der Person verweist auf die Biographie, den Lebenslauf. Dieselbe Frage an das Kollektiv gerichtet, verweist auf die Vorstellung von einer gemeinsamen Geschichte, einer gemeinsamen Erfahrung. (68f)

Dabei gilt:

Die Beschwörung von „gemeinsamer Geschichte“, beispielsweise in Theorien nationaler Identität, ist eine Vorgehensweise, die immer in der jeweiligen Gegenwart vorgenommen wird - als eine spezifische Repräsentation der Vergangenheit, die diese mit Blick auf die Schaffung von Gemeinsamkeiten bearbeitet. Dieses Vorgehen mag durchaus „funktionieren“ in dem Sinne, daß der Gedanke von Zusammengehörigkeit und Nähe von unterschiedlichen Menschen in der Gegenwart geschaffen wird. Aber es ist

nicht die Vergangenheit in der Form „gemeinsamer Geschichte“, die diese Wirkung produziert, sondern die gegenwärtige Interaktion zwischen denjenigen, die vorschlagen, die Vergangenheit als etwas Geteiltes anzusehen, und denjenigen, die sich davon überzeugen lassen und diese Repräsentation für ihre eigenen Orientierungen in der sozialen Welt annehmen.
(70)

Der Begriff der „gemeinsamen Geschichte“ wird bei Wagner verwendet im Sinne „gemeinsam erlebter Geschichte“, also tatsächlich geteilter Erfahrungen und synchron erlebter Ereignisse, nicht im Sinne von „kollektivem Gedächtnis“, bei dem es ja eben nicht um die tatsächliche gemeinsame Erfahrung geht, sondern um einen Konsens an Symbolen und Vergangenheitsdeutungen, der das Kollektiv als solches stabilisiert. Dass diese Konstruktion von gemeinsamer Geschichte nur im Rückblick aus der Gegenwart heraus geschieht, bedeutet dabei keine Unterwanderung des Begriffs als solchem. Wagners Schlussfolgerung, es gebe im Grunde keine „gemeinsame Geschichte“ ist also, wenn man vom Begriff des kollektiven Gedächtnisses ausgeht, nicht ganz korrekt, bzw. bestenfalls irrelevant. Es wurde bereits aufgezeigt, dass Identität in erster Linie die Konstruktion von Kohärenz und Kontinuität bedeutet. Das gilt für das Kollektiv wie auch für das Individuum. Auch Lebensläufe und persönliche Erinnerungen, in denen letzten Endes eine individuelle Kohärenz inszeniert werden soll, bilden nicht wirklich eine „Gleichheit mit sich selbst“ ab, sondern stellen sie im Rückblick überhaupt erst her. Individuelle und kollektive Erinnerung sind somit gleichermaßen selektiv und konstruktiv.

Man könnte also sagen, dass es eine stabile Identität als Seinszustand gar nicht geben kann, auch in Bezug auf eine Gemeinschaft. Identität ist auf den Status Quo bezogen immer ein Werden, also ein beständiges Abgleichen und Annähern zwischen Selbstbild und Selbstentwurf. Stabilität und Kohärenz hat Identität nur im Rückblick und in einer Art Zukunftsvision, also in der selektiven Bearbeitung und Sinngebung dieses diskursiven Abgleichens und Annäherns in der Vergangenheit aus der Gegenwart heraus, auf die sie wiederum zur Stabilisierung des aktuellen und zukunftsweisenden Selbstentwurfs hineinwirken soll. Das gilt für den Begriff der personalen ebenso wie für den Begriff der kollektiven Identität.

Ein entscheidender Aspekt von kollektiver Identität im Spannungsverhältnis mit personaler Identität ist, dass wir niemals nur Teil einer einzigen Gemeinschaft, sondern in verschiedene Kollektive eingebettet sind: dazu gehören Familie, Geschlecht, ethnische Zugehörigkeit, Nationalität, Freundeskreis, auch lokale Zugehörigkeiten, Mitgliedschaften in Vereinen, etc. Jedes dieser Kollektive hat seine eigenen Grenzbeziehungen und seine eigenen Differenzbeziehungen, wodurch sich Konflikte aber auch Schnittmengen zwischen verschiedenen kollektiven Identitäten ergeben können. Die kontinuierliche Arbeit mit und an diesen Differenzbeziehungen wirkt wiederum zurück auf den personalen Identitätsentwurf, der zwischen und in diesen kollektiven Identitätsentwürfen immer wieder neu ausgehandelt werden muss. Die oben beschriebene „Identitätsarbeit“ bezieht sich also nicht nur auf die Differenzbeziehungen des Einzelnen, sondern auch auf Integrationsbeziehungen.

Interessant ist dabei vor allem der Zusammenhang zur personalen Identität: Kollektive Erinnerungen und Symbole stabilisieren nicht nur die Gemeinschaft in ihrem

Selbstentwurf, sondern auch die einzelnen Mitglieder in ihren individuellen Identitätsentwürfen. Die kollektiv konstruierte Identität nimmt somit dem Individuum einen Teil der eigenen Identitätsarbeit ab, indem sie bereits ausdefinierte Identifikationsmuster, Grenzziehungen und Fremdentwürfe anbietet und bereit stellt. Das Verhältnis zwischen personaler und kollektiver(n) Identität(en) ist also eine wechselseitige Interdependenzbeziehung: Kollektive Identitäten bilden sich aus individuellen Identitätsentwürfen, die auf Gemeinsamkeiten hin ausgerichtet und selektiert werden. Umgekehrt dienen aber kollektive Identitäten zur Konstruktion und Stabilisierung personaler Identität. Ohne kollektive Identifikationsmuster wäre eine Selbstbestimmung also wiederum gar nicht möglich.

Im Gegensatz zur Vorstellung der Aufklärung, dass nämlich das Individuum sozusagen zum unmündigen „Opfer“ kollektiver Identitätskonstruktionen wird³, kann diese Theorie in ihrer Fortführung in einem stark rationalistischen Modell von kollektiver Identität resultieren. Es stellt sich nämlich unweigerlich die Frage, nach welchen Kriterien und Mechanismen das Individuum die Zugehörigkeit zu bestimmten kollektiven Identitäten eingeht. Giesen beschreibt diese Art des konstruktivistischen Ansatzes folgendermaßen:

Individuen entscheiden autonom über ihre Handlungen, und alles Handeln geschieht aus Nutzenerwägungen. Man tritt derjenigen Gemeinschaft bei, bei der man langfristig mit hoher Sicherheit den höchsten Gewinn an Solidarleistungen oder Statusprestige bei relativ geringen Kosten erwarten kann. (13)

Wieder einmal schlägt hier also das Pendel von der Idee des absoluten Determinismus in das andere Extrem der absoluten Handlungsautonomie. Es mag etwas befremdlich wirken, in diesem Rahmen die Extrempositionen der Vormoderne und der Aufklärung immer wieder gegenüber zu stellen, um sie dann durch die Perspektive der Postmoderne zu relativieren, beziehungsweise zu dekonstruieren. Es ist aber durchaus sehr interessant und auch aufschlussreich, sich diese sehr gegensätzlichen Menschenbilder und ihre Auswirkungen auf den Begriff Identität zu vergegenwärtigen, gerade, wenn es darum geht Fragen zu beantworten wie: Warum entscheiden sich Individuen für ein bestimmtes Kollektiv? In welchem Maß ist diese Zugehörigkeit überhaupt eine - ob nun rationale oder intuitive - individuelle Entscheidung? Wozu benötigen wir überhaupt kollektive Identitäten und in welchem Verhältnis stehen sie zur individuellen Identitätskonstruktion?

Dass das rein rational motivierte Modell kollektiver Identität (Giesen nennt es das „Versicherungsgesellschaftsmodell“) das sehr komplexe Verhältnis zwischen Individuum und Kollektiv nicht erschöpfend zu beschreiben vermag, liegt auf der Hand: Grundvoraussetzung für ein solches Modell wäre das Wissen des Individuums um seine eigene Identität und eine relativ statische Vorstellung dieser, um davon ausgehend kollektive Identifikationsmuster zu suchen, die diese individuelle Identität stabilisieren. Ganz falsch ist es auf der anderen Seite aber auch nicht.

Kollektive Identitäten, denen wir durch unsere Sozialisation zugehörig sind (Geschlecht, Familie, regionale Zugehörigkeit, Nationalität, etc.) wirken auf unseren

³Vgl. das Modell des „Priestertrugs“, zusammengefasst bei Giesen 12f.

personalen Identitätsentwurf (durchaus auch in Form von Abgrenzungsimpulsen, Fremdbildern und persönlichen Grenzziehungen gegenüber der angeblich „eigenen“ kollektiven Identitätszugehörigkeit). Selbst gewählte kollektive Zugehörigkeiten werden nun zweifelsohne dahingehend bewusst angesteuert und ausgesucht, ob sie in der Lage sind, diesen personalen Identitätsentwurf zu stabilisieren und das Versprechen, diesen Entwurf einzulösen, unterstützen können. Da aber auch dieser kollektive Identitätsentwurf im Idealfall ein elastischer, sich permanent in Integrations- und Differenzbeziehungen entwickelnder ist, wirkt wiederum diese kollektive Identität auf den personalen Selbstentwurf. Das Ergebnis ist folglich ein permanentes Verhandeln auch der Grenzen der personalen gegenüber der kollektiven Identitäten, denen wir uns zugehörig fühlen.

Diese ständige „Differenzarbeit“ jedes Individuums innerhalb eines Kollektivs stellt zwangsläufig eine Gefahr für die Gemeinschaft und somit die Stabilität des kollektiven Identitätsentwurfs dar. Das Kollektiv begegnet dieser Gefahr mit dem Mittel des Rituals. Das Ritual blendet alle Rationalität und Autonomie aus dem Entscheidungsprozess des Individuums aus. Im Mittelpunkt steht das Gemeinsame und vor allem die immer gleiche Wiederholung dieses Gemeinsamen. Bernhard Giesen bringt die existentielle Bedeutung des Rituals für die kollektive Identitätskonstruktion in einem wunderbaren Bild treffend zum Ausdruck: „Wie Seiltänzer können die Akteure nur deshalb den Absturz aus der Gemeinschaftlichkeit vermeiden, weil sie nicht in den Abgrund schauen und so tun, als stünden sie auf festem Boden“ (16). Das Ritual erfüllt in diesem Bild die Funktion, den festen Boden zu simulieren, auf dem die kollektive Identität ungeachtet des dünnen Seils der „Grenzkonflikte“ und Differenzbeziehungen zu stehen vorgibt.

Wir haben nun also bereits zwei sehr zentrale Aspekte herausgearbeitet, die Gemeinschaften stabilisieren: eine gemeinsame Erinnerung im Sinne eines kollektiven Gedächtnisses (darin eingeschlossen sind kollektive Mythen und Legenden, die dann als individuell erlebte Anekdoten im Erinnerungsinterview wiedergegeben werden) und Rituale als stabilisierende und affirmative Handlungen. Denn die (freiwillige) Teilnahme an einem Ritual beinhaltet neben der schlichten Betonung von Gemeinsamkeit außerdem die vom Kollektiv regelmäßig eingeforderte Bejahung des Kollektivs - sozusagen eine Art Glaubensbekenntnis.

Diese gemeinschaftsstiftende Kraft von Ritualen zeigt sich auf der anderen Seite auch im intuitiven Widerwillen von Individuen, die das durch das Ritual bestätigte Kollektiv ablehnen. Ein sehr gängiges Beispiel ist die Abneigung gegen das Singen der Nationalhymne. Denn durch die Teilnahme an einem kollektiven Ritual bekennt sich der Einzelne unweigerlich zum Kollektiv - auch gegen seinen Willen. Das Bewusstsein für diese Tatsache scheint wie ein ungeschriebenes Gesetz auch dem Dissidenten unweigerlich präsent zu sein. Schon allein die erzwungene Teilnahme an einem Ritual - wie zum Beispiel das Singen einer verhassten Hymne - kann in diesem Kontext regelrecht als Demütigung empfunden werden. Denn - und auch das ist ein entscheidender Aspekt bei der Betrachtung des Phänomens Ritual - die affirmative Wirkung des Rituals ist eine nicht zuletzt nach außen gerichtete: Durch die (freiwillige oder scheinbar freiwillige) Entscheidung, an einem Gemeinschaftsritual teilzunehmen, trifft das Individuum vor allem eine Entscheidung hinsichtlich der eigenen Grenzziehung. In einfachen Worten: Wer mitmacht, ist Teil der Ge-

meinschaft, wer nicht mitmacht, steht außerhalb der Gemeinschaft. Dieses Signal wird nicht nur für die Grenzziehung nach innen gesetzt: Der Einzelne bekennt sich eben auch gegenüber den Differenzentwürfen zur Gruppe. Und lehnt damit unter Umständen automatisch andere Identitätsentwürfe ab. Für Außenstehende ist im Einzelfall dann nicht mehr erkennbar, ob die Teilnahme am Ritual freiwillig oder erzwungen war. Das Ritual negiert damit die Grauzone an Differenzbeziehungen, die sich im Umfeld der Grenzziehungen abspielt. Es gibt nur ein „in“ oder „out“, ein Teilnehmen oder Verweigern.

Dieses den individuellen Identitätsentwurf gleichsam zersetzende Potential ist selbstverständlich ein Sonderfall, der aber gerade im Rahmen der vorliegenden Untersuchung Bedeutung erlangt. Die jüngere deutsche Geschichte konfrontiert uns immer wieder mit Kontexten, in denen Individuen oder „Binnenkollektive“ versuchen, innerhalb der erzwungenen nationalen Identität ihre eigene Gemeinschaft zu konstruieren und vor allem zu stabilisieren. Im Falle von Widerstandsbewegungen erlangen (Gegen-)Rituale und Codes dann regelrecht existentielle Bedeutung, wenn es darum geht, Außenstehende von Mitgliedern der Gemeinschaft zu unterscheiden. In dem im Sinne des unmittelbaren Überlebens weniger existentiellen Fall von Subkulturen wie auch der deutschen Nachkriegsszene erfüllen Gemeinschaftsrituale wiederum die Funktion demonstrativer Grenzziehung. Entsprechend ist ihre Ausgestaltung je nach dem Grad der Ablehnung gesellschaftlicher Normen weniger subtil oder nuanciert, sondern vielmehr plakativ bis hin zu deutlich provokativen Abgrenzungsritualen.

Die Verwendung von Erinnerungsinterviews als methodischer Basis einer Untersuchung der identitätsstiftenden Wirkung des Jazz wird dadurch einmal mehr in ihrer Sinnhaftigkeit bestätigt. Es wird sich zeigen, dass sich hier, in der Darstellung biografischer Kohärenz, beobachten und beschreiben lässt, wie groß die stabilisierende Wirkung der deutschen Nachkriegsjazzszenen als Gemeinschaft und des Jazz als verbindendem Symbol und Mythos auf den individuellen Identitätsentwurf empfunden wird.

3.3 Nationalismus als Form kollektiver Identität

Eine besondere Form kollektiver Identität ist die nationale Identität, auf die hier in Analogie zur Dreiteilung von individueller, kollektiver und institutionalisierter Erinnerung näher eingegangen werden soll.

3.3.1 Allgemeine Überlegungen zum Begriff der nationalen Identität

Wieder ist es der Begriff der Erinnerung (hier: im Sinne von Geschichtsschreibung), der eine entscheidende Rolle für die nationale Identität spielt: „Insbesondere gehört es zum klassischen Repertoire nationalistischer Bewegungen, mit den Mitteln gemeinsamer Geschichtserinnerung Gefühle der Zusammengehörigkeit zu steigern und zu steuern . . .“ (Hockerts 52).

Diese (selbstverständlich positiv besetzten) nationalen Erinnerungen bilden in Kombination mit Ritualen und Mythen eine Basis des Gemeinschaftsgefühls, das sogenannte „kulturelle Erbe“ oder auch ein „kulturelles Gedächtnis“ im Sinne eines

über Generationen gewachsenen Bildungsverständnisses. Dieses kulturelle Fundament verbürgt die Integrität des Kollektivs Nation.

Die Bedeutung von gemeinsam erinnelter Geschichte gilt dabei auch für demokratische Gesellschaften. Geschichte ist in diesem Kontext immer ein Politikum. Der Unterschied zu nationalistischen Systemen besteht darin, dass in einer demokratischen Gesellschaftsordnung divergierende Geschichtsbilder nebeneinander existieren und die dadurch entstehenden Konflikte als demokratisch ausgehandelte Diskurse begrüßt werden, insbesondere, wenn es um geschichtsbezogene Entscheidungen geht, wie Gedenktag, Denkmäler oder Lehrpläne. Mit anderen Worten: demokratische Systeme arbeiten mit einer ausgeprägt elastischen Grenzziehung in Bezug auf nationale Identität. Das bedeutet nicht, dass kein „institutionalisierter“ Selbstentwurf konstruiert wird, er ist aber das sich permanent in Bewegung befindliche (Zwischen-)Ergebnis einer intensiven Differenz- und Austauschbeziehung zu alternierenden Entwürfen.

Totalitäre Systeme arbeiten hingegen mit starren Fremdbildern und möglichst unflexiblen Grenzen des nationalen Selbstentwurfs, um die kulturelle Identität scheinbar stabil nach innen und außen zu definieren. Die Merkmale des Kollektivs werden als „primordial“, gewissermaßen naturgegeben dargestellt. Besonders verbindlich und unverhandelbar wird die Unterscheidung zwischen Innen und Außen, wenn sie an die Dimensionen „Gut und Böse“ oder „Oben und Unten“ gekoppelt ist. Interessant ist dabei, dass das Selbstbild der nationalen Identität meist weit weniger scharf umrissen ist als das Fremdbild. Dies gilt insbesondere dann, wenn sich der so genannte Binnenraum der Gemeinschaft sehr heterogen zusammensetzt, wie Giesen ausführt:

Wenn die Reinigung des Binnenraums nicht weitergetrieben werden kann, weil die Heterogenität der Gemeinschaftsangehörigen unübersehbar ist oder die Kontrolle begrenzt bleibt, dann wird die dämonische Außenseite häufig zu einem bedrohlichen Kollektivsingular gesteigert. Sie erhält dann weit deutlichere Züge als das Selbstbild der Gemeinschaftsangehörigen, die ihre Gemeinsamkeit schließlich nicht mehr positiv, sondern negativ über die Bedrohung durch den Dämon bestimmen. (37)

In diesem Mechanismus offenbart sich die absurde Qualität des totalitaristischen Identitätsentwurfs: Im Mittelpunkt der Ideologie steht vordergründig die Gleichheit der Gemeinschaftsangehörigen, die Homogenität des Kollektivs. Die nationale Identität soll klare Orientierungsmuster vorgeben, die den Zusammenhalt stärken und das Selbstbild definieren. Dass die Stabilität dieses kollektiven Selbstbildes in der Konfrontation mit der Realität einer gesellschaftlichen Zusammensetzung von Rissen und Brüchen durchzogen ist, ist eine Binsenweisheit, die sich häufig in der Doppelmoral von totalitären Systemen widerspiegelt. Die im Inneren fehlende Einheit wird also auf das Fremdbild projiziert, das man auf Grund seiner Distanz als stabil darstellen kann. Was folgt, ist eine Überhöhung und grenzenlose Dämonisierung des Fremdbilds, bzw. Feindbilds. Die eigene Identität definiert sich schließlich nur noch als das Gegenteil dieses Fremdentwurfs. Hier verbirgt sich ein ungeheures selbstzerstörerisches Potential eines totalitären Nationalismus. Denn der kleinste Widerspruch im Fremdbild stellt eine existentielle Gefahr für die eigene kollektive Identität dar.

Ein weiteres Merkmal nationalistischer Identitätsentwürfe ist die Auffassung von Ge-

sellschaftsentwicklung im Sinne einer „Verfallsgeschichte“ (Giesen 42). Die Natur, als das Gute, Reine und Unverfremdete entspricht gemäß der primordialen Identitätskonstruktion dem natürlichen Ursprungszustand des Kollektivs, das durch Fremdeinwirkungen kontaminiert wird. Hinter einer nationalistischen Ideologie steckt deshalb auch meist eine Heilsphilosophie, ein Heilsversprechen, den Urzustand des Kollektivs wiederherzustellen. Diese „Reinigungsarbeit“ ersetzt dann sozusagen die Identitätsarbeit, die ja gar nicht möglich, beziehungsweise (scheinbar) nicht notwendig ist, da die kollektive Identität als fertig ausgestalteter normativer Entwurf bereits vorgegeben ist.

Wiederum wird die Bedeutung der *Vergangenheit* für die *gegenwärtige* Auffassung von Identität deutlich. Rituale, Heldenkult und Denkmäler, eine Beschwörung der „glorreichen Vergangenheit“, die es gegen die zersetzenden Angriffe und den Widerstand gegenwärtiger Fremdentwürfe wiederherzustellen gilt - all diese stabilisierenden Faktoren sind Zeugnisse der großen verbindenden Kraft des kollektiven Gedächtnisses. So wie auch das Fremdbild im Vergleich zum Selbstbild überhöht wird, sich die eigene Identität also aus einer starren Differenzbeziehung heraus konstituiert, so wird auch die Vergangenheit im Vergleich zur Gegenwart überhöht und wirkt aus dieser ebenfalls nicht minder konstruierten Distanzbeziehung heraus als Idealbild in die Gegenwart hinein. Der Blick einer stark normativen Grenzziehung ist also so wenig wie möglich auf sich selbst gerichtet.

Was passiert nun aber, wenn Fremdbild, Heilserwartung sowie Geschichtsbild auf einen Schlag zusammenbrechen und der Blick unweigerlich auf das Selbstbild gelenkt wird?

3.3.2 1945 - die deutsche Identitätskrise

Die Beschäftigung mit dem Begriff des Nationalismus als Form kollektiver Identität ist in jeder Forschungsarbeit, die sich mit der deutschen Nachkriegszeit auseinandersetzt, unablässig. In diesem speziellen Fall ist die Betrachtung der institutionell-kollektiven nationalen Identität des Deutschseins vor allem deshalb von Interesse, als sich jedes Individuum und jedes Kollektiv innerhalb der deutschen Gesellschaft nach 1945 neu zu dieser nationalen Identität positionieren musste, bzw. davon ausgehend das Ringen um eine neue nationale Identität begann.

In den eingangs aufgestellten Definitionen von Identität ist deutlich geworden, dass das zentrale Motiv bei der Identitätskonstruktion die Herstellung einer Art biografischer Kohärenz ist. Wie lässt sich nun diese Kohärenz und Kontinuität der Identitätsentwicklung über einen offensichtlichen historischen Bruch wie den Zusammenbruch des Nationalsozialismus in Deutschland aufrecht erhalten? Diese Frage berührt in diesem Fall sämtliche Ebenen von Identitäten, die wir in diesem Zusammenhang isoliert haben: die personale wie die diversen kollektiven und als Sonderfall die nationale Identität. Welche Strategien werden hier eingesetzt, um den eigenen Identitätsentwurf zwischen diesen Trümmern einer nationalen Identität zu stabilisieren? Denkbar ist hier zum Einen die Inszenierung eines biografischen Bruchs (den es real natürlich nicht gibt) aber auch als Gegensatz die Konstruktion von Kontinuität über die Krise hinweg.

An dieser Stelle scheiden sich die Geister im historischen Kanon. Während beispiels-

weise Aleida Assmann und Ute Frevert von der totalen Unvereinbarkeit von Vergangenheit und Gegenwart der deutschen Nachkriegsgeneration sprechen, attestiert Peter Fritzsche der deutschen Nation in dem Aufsatz „Volkstümliche Erinnerung und deutsche Identität nach dem Zweiten Weltkrieg“ durchaus eine stabile Identität. Erstaunlicherweise ist es mehrheitlich die zweite Strategie, die Negation des Bruchs, die sich beobachten lässt. Dort, wo man einen nationalen Schock erwarten könnte, passiert im Grunde zunächst nicht viel. Peter Fritzsche zeigt auf, dass sich die Aufarbeitung der Bevölkerung Deutschlands zunächst auf das Leiden der deutschen Nation und vor allem auf die Verluste der Überlebenden bezieht - nicht auf die Opfer des Nationalsozialismus und auch nicht auf die Leiden der Toten (82ff). Als Begründung führt er an, dass die Konzentration auf das gemeinsame Leiden und die Betonung der eigenen Not die Funktion erfüllte, die Gemeinschaft der Nation zu stärken. Denn:

Erinnerungsarbeit ist nichts inhärent Selbstloses oder Offenes; im Gegenteil, Erinnerungsarbeit schafft immer wieder besondere Gemeinschaften des Leidens und des Anspruchs. . . . Kollektive Erinnerungen streben nicht nach Präzision oder genereller moralischer Beurteilung, sondern dienen der Rehabilitierung von Individuen und der Anerkennung individuellen Leidens, indem sie auf die Idee der Nation zurückgreifen. (86)

Die kollektive nationale Identität wird hier also ganz typisch durch eine gemeinsame Erinnerungsgeschichte und dadurch eine gegenseitige Solidarisierung aufgerichtet. Die Krise der nationalen Geschichtsdeutung wird umgangen durch die Konzentration auf das unmittelbar gemeinsam Erlebte: die Leiden des Kriegs und der Gefangenschaft, die persönlichen Verluste und die Nöte und Entbehrungen der Nachkriegsjahre.

Abgesehen von dieser „Gemeinschaft der Überlebenden“ steckt dahinter noch eine weitere wichtige Funktion: Durch die Betonung der Erfahrungen der Überlebenden ist das entscheidende Kriterium eines stabilen Identitätsentwurfs gewährleistet: die Kontinuität. Nur die Überlebenden des Kriegs können die individuelle und in letzter Konsequenz nationale Leidensgeschichte, die weit vor 1945 angesetzt wird, über den Bruch des Kriegsendes hinweg transportieren - der Fokus liegt auf dem „Hinübergeretteten“, nicht auf den Verlusten und Toten. So kommt es, dass die Nation und die nationale Identität zunächst scheinbar keineswegs in ihren Grundfesten erschüttert wurden, obwohl das Scheitern des nationalsozialistischen Reichs durchaus akzeptiert wurde (oder akzeptiert werden musste). An die Stelle der Inszenierung einer deutschen Heldengeschichte war eine deutsche Leidensgeschichte getreten. In dieses nationale Leiden ließ sich später auch die „Vergewaltigung“ der Nation durch Hitlers Nationalsozialismus leicht integrieren.

Und wieder gedeiht im Schatten dieser gemeinsamen Erinnerung auch das gemeinsame kollektive Vergessen, das mindestens so stabilisierend auf den Identitätsentwurf wirkt wie das Erinnern. Denn tatsächlich ging die nationale deutsche Identität natürlich keineswegs so bruchlos und ohne Widersprüche aus der Katastrophe des Zweiten Weltkriegs hervor, wie Fritzsche einräumt: „Bisher haben es das Ausmaß und die Gewalt individuellen Leidens während des Krieges und in der Nachkriegszeit verhindert, daß nationale, kollektive Erzählungen widerspruchsfrei funktionieren“

(90). Dazu auch Aleida Assmann:

Die fundamentale Umwertung der Werte, der dramatische Bruch zwischen den Systemen des NS-Staats und der Bundesrepublik, löst geschichtliche Kontinuität auf und bringt es mit sich, daß die Identität ihrer Bürger eine gebrochene ist. Was einst gegolten hat, war über Nacht außer Kraft gesetzt, die zentrale Wertorientierung und die Grundregeln des Zusammenlebens mußten neu erlernt werden. (Assmann und Frevert 27)

Wo die Brüche in der nationalen Identität im Inneren fehlen mögen, da treten sie an den Rändern, in der Grenzziehung und in den Differenzbeziehungen zu anderen Geschichtsbildern und -interpretationen auf.

Selbstverständlich greift es ohnehin zu kurz, die deutsche Identität als einen nationalen Entwurf zu beschreiben, der ausschließlich auf einer selektiven eigenen Leidensgeschichte aufbaut und der deutschen Gesellschaft die Aufarbeitung der eigenen Schuld völlig abzusprechen, wie es Fritzsches Aufsatz gelegentlich nahe legt. Dennoch liefern seine Ausführungen sehr hilfreiche, plausible Hinweise für die Betrachtung der Nachkriegszeit und der erstaunlichen Anpassungsfähigkeit der Deutschen an die veränderten Umstände und die im Rückblick so umwälzende ideologische Erschütterung in den Jahren nach 1945.

Ein bewusst vereinfachender Dualismus, den Aleida Assmann für die Situation der Deutschen zum Kriegsende aufstellt, verdeutlicht noch einmal das Dilemma der deutschen Bewältigungsstrategie. Grundsätzlich, so Assmann, gab es zwei Möglichkeiten, den Kollaps des nationalsozialistischen Regimes und den Kriegsausgang zu bewerten, nämlich als *Niederlage* oder als *Befreiung*. Die Version der Niederlage entlarvte ihre Verfechter unweigerlich als dem abgelösten Denkmuster verhaftet. Die Deutung der Besatzung als *Befreiung* implizierte dagegen eine Opferrolle, die im Umkehrschluss die unmittelbar empfundene Unterdrückung oder wie auch immer geartete persönliche Einschränkung vor der Befreiung in den Vordergrund rückt. In jedem Fall spielen beide Interpretationen der von Fritzsche aufgestellten These einer deutschen Leidensgeschichte in die Hände.

Der Kernkonflikt war also gar nicht so sehr die eigene Positionierung innerhalb des zu bestimmenden Identitätsentwurfs - der Überlebende ging so oder so als Opfer aus dem Krieg hervor - sondern die Grenzziehung: „Die scharfen und mit so viel ideologischem Aufwand aufgebauten Grenzen von Freund und Feind fielen plötzlich in sich zusammen“ (Assmann und Frevert 99). Die Kategorien Freund/Feind, Verräter/Held sollten schlagartig in ihr Gegenteil verkehrt werden. Und wieder sind es die Differenzbeziehungen, die Konzepte von Alterität und die Grenzziehungen, die die Identitätsarbeit und in diesem speziellen Fall die katastrophale Identitätskrise der Deutschen als Kollektiv und des Deutschen als Individuums auf der Suche nach einem Kollektiv ausmachen.

Für einen Teil der Bevölkerung mag dieser Identitätskonflikt ein primär von außen auferlegter gewesen sein: Das, was vorher galt, „durfte“ nun nicht mehr gelten, die Kategorien und Fremdentwürfe mussten nun im Zuge einer Denazifizierung umdefiniert und zumindest nach außen so vertreten werden. Für einen nicht unerheblichen Teil dürfte aber der Moment, in dem das Wegsehen nicht mehr möglich war oder

das direkte Hinsehen überhaupt erst wirklich möglich wurde, tatsächlich ein tiefer persönlicher Schock gewesen sein. Es ist fraglich, inwieweit die plötzliche Erkenntnis der eigenen kollektiven Schuld und das Erkennen, selbst zum Fremdentwurf gehört zu haben, überhaupt zu bewältigen sind, beziehungsweise ob ein solches Erkennen in seiner ganzen Tragweite überhaupt grundsätzlich möglich ist, ohne sich im gleichen Zug selbst vollständig davon zu distanzieren. Wie konnte die deutsche Bevölkerung anders reagieren als mit einer Art Betäubtheit und Apathie?

Assmann fasst treffend zusammen, was die beinahe logische Reaktion auf diese emotionale Überforderung war:

Offensichtlich hat das Kriegsende wenig Anlaß zu öffentlichen Kundgebungen geboten, in zustimmender oder ablehnender Form. Weder gab es eine Befreiungseuphorie, noch kam es zu radikalen Umsturzversuchen gegenüber der Besatzungsmacht. Vielmehr kam die auferlegte politische Entmündigung der Apathie einer zerrütteten Gesellschaft entgegen. (Assmann und Frevert 101)

Auch Schilderungen von amerikanischen Soldaten und Journalisten, die nach Kriegsende über Deutschland berichteten, zeugen von dieser Teilnahmslosigkeit und Apathie der Deutschen, die sich auch als scheinbare Mitleidslosigkeit offenbarte. Die folgenden Ausschnitte stammen aus der Zeitschrift *Life* vom 14. Mai 1945 und werden von Ute Gerhardt folgendermaßen zitiert (161ff):

Man erkennt die Deutschen an ihrem Verhalten; sie sind sprachlos und müde und niedergedrückt und voller Angst. (aus einem Essay von Sidney Olson in der Zeitschrift *Life* vom 14. Mai 1945)

Man sah kaum irgendwo Tränen. . . . Man sah überall diese ausdruckslosen, holzschnittartigen Gesichter. (Alan Moorhead, englischer Kriegsreporter, 1945)

Als Gruppe waren die Deutschen unerfreulich. . . . Sie hatten keinen Gemeinschaftsgeist und kein Mitleid mit ihren Landsleuten. (Saul K. Padover, Offizier der *Psychological Warfare Division*)

Am wenigsten verständlich war den Amerikanern, wie ungerührt die Deutschen im Angesicht des Leidens anderer Deutscher waren, vor allem der Flüchtlinge, die aus ihrer Heimat vertrieben waren, und der befreiten Insassen der Lager und Gefängnisse.

Auch ein Eingeständnis der eigenen Kollektivschuld erwartet man in den direkten Nachkriegsjahren vergeblich. Selbstmitleid ist das einzige Mitleid, zu dem die Deutschen fähig zu sein scheinen. Dieser Eindruck der amerikanischen Beobachter bestätigt also die oben geäußerte Vermutung: Das Erkennen der eigenen fehlgeleiteten Identifikationsmuster ist ein zu großer Schock für den Einzelnen. Eine individuelle Erkenntnis im Sinne einer persönlichen Schuld findet nicht statt. Assmann spricht deshalb von dem Kriegsende auch von einem „blinden Fleck“ in der deutschen Erinnerungsgeschichte. Psychologisch gesehen bedeutet das, dass der vollkommene

Verlust des eigenen Identitätsentwurfs im Moment des Traumas nicht zu bewältigen ist. Wir haben gesehen, dass die Konstruktion und Gestaltung von Identität ein unabschließbarer, reziproker Prozess ist. Damit gibt es auch keine „Stunde Null“ der Identität, man kann nicht „identitätslos“ sein.

Genau hier liegt allerdings auch wiederum die Chance, mit einem solch grundlegenden Identitätsverlust umzugehen, nämlich die Konzentration auf andere kollektive Identitätsentwürfe, die das entstandene Vakuum füllen und so den individuellen Identitätsentwurf neuerlich stabilisieren können.

Es wird sich im Laufe dieser Untersuchung zeigen, wie die Gemeinschaft der deutschen Jazzfans die eigenen kollektiven wie auch individuellen Identitätsentwürfe über den Bruch von 1945 hinweg transportierten und wie sie sich in Bezug zu ihrer eigenen nationalen Identität wie auch dem nationalen Fremdbild Amerika positionierten.

In jedem Fall - ob nun Befreiung oder Besatzung, Freund oder Feind - ist die plötzliche Konfrontation mit dem aus der Distanz heraus entwickelten Fremdbild „des Amerikaners“ eine für die Bewältigung der vollkommen umgestülpten und neu besetzten Identitätsarbeit essentieller Aspekt: „Noch in den fünfziger Jahren war „Amerikanisierung“ bei uns ein Schimpfwort und ist es für manche Konservative wie auch Linke bis heute geblieben. Denn die US-amerikanische Dominanz stellt die Frage nach der eigenen Identität“ (Polster 7).

Selbstverständlich ließen sich an dieser Stelle Vergleiche anstellen mit Differenzbeziehungen zu Briten, Russen oder Franzosen. Besonders der Umgang mit dem „bolschewistischen“ Feindbild verspräche aufschlussreich zu sein. Nichtsdestotrotz soll hier behauptet werden, dass das Verhältnis zu Amerika ein für die kulturelle und individuelle Identität der Deutschen außergewöhnlich prägendes und einflussreiches war. Das folgende Kapitel soll ein Verständnis dieser polarisierten und für die deutsche Identität so wichtigen Beziehung zu Amerika herstellen, um dann zu untersuchen, welche Rolle der Jazz und die Begeisterung der deutschen Fans für den Jazz in diesem Geflecht aus Projektionen, Wunschbildern, Enttäuschungen und Ängsten spielten.

Kapitel 4

Amerika - ein europäisches Missverständnis? Die Metapher Amerika zwischen Utopie und Dystopie

Amerika als Fremdentwurf - diese Beziehung wurde nicht erst von den Nationalsozialisten hergestellt. Auch die Angst vor kultureller Überfremdung bei gleichzeitiger Faszination für das Erfolgsmodell Amerika ist kein Phänomen der Nachkriegsjahre. Es ist auch keineswegs ein deutsches Phänomen. Amerika diente im Grunde schon immer gleichzeitig als Dystopie und als Utopie - als Projektionsfläche für Wünsche und Zukunftsträume gleichermaßen wie für Angstphantasien.

Im Folgenden sollen zunächst die stark polarisierten Amerikabilder in Europa historisch aufgearbeitet werden, um in einem nächsten Schritt den invasiv wirkenden Begriff der „Amerikanisierung“ zu relativieren zu Gunsten einer hybriden Vorstellung des euro-amerikanischen Kulturkontakts. Davon ausgehend soll die besondere Situation nach dem Zweiten Weltkrieg in Deutschland beschrieben werden und die Anknüpfung an die erarbeiteten Begriffe kollektiver und nationaler Identität am Beispiel der besonderen Identitätskrise der Deutschen gesucht werden. Schließlich wende ich mich zwei entscheidenden Motiven in der Diskussion um Amerikabilder und die sogenannte „Amerikanisierung“ zu: der Populärkultur als dem Hauptsymptom amerikanischer Einflüsse schlechthin und als Konsequenz daraus der afroamerikanischen Kultur als der „Trägersubstanz“ populärkultureller Merkmale.

4.1 Europäische Amerikabilder zwischen Modernisierungsangst und Fortschrittsbegeisterung

Die Beziehung zwischen Europa und Amerika, der „Neuen Welt“, war von Anfang an eine problematische und durch ihre historische Konstellation besondere Beziehung, gleichzeitig geprägt durch gegenseitige Ablehnung wie auch durch Sehnsucht. Die Gründungsväter der Vereinigten Staaten waren Europäer, die bewusst und aus

dezidierten politischen, ökonomischen oder religiösen Gründen ihre Heimatländer verlassen hatten oder verlassen mussten. Somit war das transatlantische Verhältnis beidseitig von Anfang an von Emotionen durchwoben - Nostalgie und Heimweh sowie Enttäuschung und Bitterkeit auf der einen, Ressentiments und Stolz sowie Hoffnung und Sehnsucht auf der anderen Seite -, so dass symbolische und metaphorische Kategorien im Blick auf den jeweils anderen im gesellschaftlichen Diskurs dauerhaft die Oberhand über rationale Überlegungen behielten. Richard Pells fasst diese gegenseitige fiktionale Fremdwahrnehmung zu Beginn seiner ausführlichen Studie „Not Like Us: How Europeans Have Loved, Hated, and Transformed American Culture Since World War II“ folgendermaßen zusammen:

Yet much of the conversation between the United States and Europe, before and after 1945, has been characterized more by an exchange of metaphors than by a sharing of information. For many Europeans, „America“ was and is a symbol; a receptacle for fears and fantasies; a state of mind, rather than a real country. Americans, for their part, have regarded „Europe“ as equally fictional. Both continents have indulged in the language of melodrama to portray the „other“. (2)

Das, was im ökonomischen und industriellen Bereich als Optimierung und Effizienzsteigerung wahrgenommen wurde, nämlich Technologisierung, Modernisierung und Mechanisierung, löste in Bezug auf Kultur und Gesellschaft Panik aus vor der Untergrabung ästhetischer Werte durch Massen- und Populärkultur. Michael Wala und Ursula Lehmkuhl fassen zusammen:

Aus der Perspektive Europas verbinden sich Technologie und Kultur der Vereinigten Staaten zu einer genuin amerikanischen Ideologie. Amerikanische Technologie und Kultur ergänzen einander zu einer neuen Denk- und Lebensart, die zumindest in Deutschland sehr ambivalent wahrgenommen wurde. Gesellschafts- und sozialgeschichtlich werden diese Ambivalenzen in der deutschen Fordismus-Begeisterung und der simultanen Ablehnung einer mechanistischen Massengesellschaft, in der Gleichzeitigkeit von Heilserwartungen und Modernisierungsängsten am augenfälligsten. (xx)

Diese Ambivalenz des „Modells Amerika“ führte bereits ab dem 19. Jahrhundert zu einer Art gesellschaftlich bedingter Spaltung der Amerikabilder.

Die Unterschichten sahen in Amerika die Verheißung eines Lebens frei von sozialer Ungleichheit und Unterdrückung, kapitalistisch orientierte Unternehmer erhofften sich einen freien Markt im Land der unbegrenzten Möglichkeiten.¹ Ab den 20er Jahren stieß vor allem der sogenannte Fordismus im Sinne einer neuen Unternehmensphilosophie auf große Begeisterung in Europa und konnte sogar oder eben gerade die konservativen und die Unternehmerschichten für den darin vermittelten

¹Auch zwischen den Verfechtern positiver Amerikabilder kam es dabei im Übrigen bereits zu Interessenskonflikten, wie Doering-Manteuffels Ausführungen belegen. Während nämlich die Gewerkschaften nun ihre Begeisterung für die industrielle Modernisierung auf die Hoffnung auf verbesserte Arbeitsbedingungen für die Arbeiter stützten, versprachen sich die Unternehmer eine Emanzipation von den Gewerkschaften nach dem amerikanischen Vorbild der größeren individuellen Handlungsfreiheit.

Modernisierungsgedanken gewinnen. Speziell in Deutschland sah man diese Unternehmensstrategie als Möglichkeit, die hegemoniale Stellung als Weltmacht wieder zurückzugewinnen. Dabei war man allerdings bestrebt, die Übernahme von Amerikanismen auf den ökonomischen und technologischen Bereich zu beschränken, nach dem Vorbild des römischen Reichs, die „Entgegensetzung von klassisch-griechischer Kultur und römischer Zivilisation“ als „Muster für die Kolonisierung des geistig überlegenen Europa durch die machtorientierten USA“ (Maase 50).

Schon damals waren es die Bevölkerungsschichten, die sich nach Veränderung und Umstrukturierung sehnten, die den Mythos Amerika begrüßten; die Schichten, die Interesse an der Stabilität des Status Quo hatten, lehnten ihn ab. Damit bot das Bekenntnis persönlicher Amerikabegeisterung bereits in ihren Anfängen die Möglichkeit eines anti-bürgerlichen, anti-feudalistischen politischen Statements.

Und auch damals schon ging es in Wirklichkeit um die Idee des Kapitalismus, die die Gesellschaften spaltete und die man in den USA in exemplarischer Weise verwirklicht sah:

Der Kapitalismus des 19. Jahrhunderts löste die moralische Ökonomie patriarchaler Verantwortung und plebejischer Anrechte endgültig auf. An ihre Stelle trat die Moral einer Ökonomie, in der Geld und Geschäftserfolg allein die sozialen Beziehungen regelten. Diese Züge bildeten sich am reinsten in den Vereinigten Staaten heraus. Romantisch-humanistische Kapitalismuskritik lieferte fortan wesentliche Elemente des Amerikabildes. (Maase 44)

Dabei ist es immer auch wichtig, sich die Werte und Konzepte anzusehen, die man durch die Einflüsse aus Amerika gefährdet sah und die es angeblich zu schützen galt, sich also die Frage zu stellen, welche Gegenentwürfe der „Neuen Welt“ entgegeng gehalten wurden und wer sie repräsentierte.

Interessant ist beispielsweise, dass ausgerechnet der freie Wille angesichts der schablonisierten Massenhaftigkeit amerikanischer Ökonomie als gefährdet betrachtet wurde (Vgl. Maase 50ff). Weitere Werte, die man der europäischen Kultur zuschrieb, waren die Hochschätzung geistiger Arbeit um ihres inneren Wertes willen und das Ringen mit dem Schicksal anstelle des kommerziellen Erfolges als Qualitätsmaß, des Weiteren das Streben nach seelischer Differenzierung und Charakterbildung, Persönlichkeit und Schöpferium, das Bedürfnis nach Schönheit, Geist, künstlerischem Ausdruck, die Ehrfurcht vor dem Geheimnis des Lebens und nicht zuletzt die Achtung der natürlichen Vorrechte des männlichen Geschlechts.

Die amerikanische Kultur stand dahingegen für „Herrschaft der Massen, niveaulose Oberflächlichkeit, Sentimentalität, Unberechenbarkeit, Vulgarität des intellektuellen Lebens und der populären Künste (‘Kulturfeinismus’)“ (Ebda 51).

Es ist deutlich geworden, dass das jeweilige Amerikabild immer ein interessengeleitetes Bild war, das im Grunde mehr über den Blickwinkel seiner Verfechter als über Amerika selbst aussagte. Diese Funktionalität der Fremdwahrnehmung Amerikas in Europa erhält beinahe zynische Züge, wenn man hinzuzieht, dass die euphorischen wie apokalyptischen Visionen tatsächlich auf die selben Bilder zurückgreifen, wie Alf Lüdtkes Untersuchungen zeigen. In dem Bild des weiten, unentdeckten Raumes verbarg sich beispielsweise das Versprechen einer Gestaltungsfreiheit ebenso wie

die Angst vor dem Unbekannten. Ähnliche Interpretationsspielräume verbergen sich auch im Bild Amerikas als Massengesellschaft, das Egalität und Demokratie ebenso in sich trägt wie die apokalyptische Fratze des Niveauverlustes hin zum „Untergang des Abendlandes“. Richard Pell fasst diesen Januskopf europäischer Amerikabilder folgendermaßen zusammen:

The European image of America was never fixed. Depending on who was speaking, America could be either fascinating or appalling, a repository of hope or horror. (5)

Über die Bilder, die sich als „typisch amerikanisch“ in den Köpfen der Europäer festsetzten, herrschte also weitgehend Einigkeit. Ihre Interpretation und metaphorische Besetzung blieb jedoch austauschbar. Die Gleichzeitigkeit von Utopie und Dystopie sorgte somit von Anfang an für eine sehr widersprüchliche und teilweise nahezu beliebige Amerikarezeption. Was diese Erkenntnis für die Bewertung des vielzitierten Prozesses der „Amerikanisierung“ bedeutet, soll im Folgenden dargestellt werden.

4.2 Vom Amerikabild zur Amerikanisierung: Amerikanisierung Europas oder Europäisierung amerikanischer Kultur?

Die vielschichtigen und widersprüchlichen Amerikabilder erfüllen durchaus auch eine Funktion. So stellt Lüdtke fest:

Bilder eines fremden Landes entstehen in der öffentlichen Meinung nicht mit der Absicht, die Realität eines Landes abzulichten. Im Gegenteil: Die Bilder von Amerika blieben vielfältig, mehrdeutig, sie sind Ausdruck der Erfahrungen im eigenen Land, sie projizieren Wünsche, Hoffnungen, zum Teil aus der eigenen Vergangenheit geronnene Erfahrung auf das Fremde. (Lüdtke 20)

Während die frühen Amerikabilder zunächst aber noch den Blick über den Teich bedeuteten, sah man ab dem 20. Jahrhundert im Symbol Amerika die Zukunft der eigenen, europäischen Gesellschaften vorgezeichnet. Volker Depkat datiert diese neue Sichtweise der kulturellen Einflüsse auf die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg:

The particular relevance America had for George Grosz and his peers in the 1920s was the fact that it was no longer restricted to the New World. *Americanism* was not an abstract ideological concept; rather, it was increasingly penetrating German *Lebenswelten*; on its march around the globe, the American way of life had reached Germany after the First World War. (23f)

Zu den oben dargestellten Amerikabildern ist also ein entscheidender Punkt zu ergänzen: Das amerikanische Lebensmodell wurde nicht nur als abstrakter Gegenentwurf, sondern als unmittelbare Gefahr für das europäische Modell empfunden. Was in dem Blick auf die Metapher Amerika abgebildet wird, ist also im Grunde

gar keine Außensicht auf den großen Bruder jenseits des Atlantiks, sondern eine Nabelschau auf die Spuren dieser Metapher im eigenen, europäischen Selbstbild. Diese (scheinbaren) Spuren werden als Überfremdung wahrgenommen und in dem Begriff der „Amerikanisierung“ - wiederum scheinbar - fassbar gemacht. Die Gegenüberstellung der amerikanischen Kultur auf der einen Seite und der europäischen Traditionen auf der anderen ist jedoch im Grunde falsch. In Wirklichkeit versteckt sich in dem Begriff „Amerikanisierung“ die Angst vor gesellschaftlichen Umwälzungen, die im eigenen Lager keimen und damit verbunden der Versuch, die Verantwortung für das Bröckeln der traditionellen Strukturen auf eine von außen wirkende Kraft zu projizieren, wie Pell postuliert:

I argue throughout that the „Americanization“ of Europa is a myth. A powerful and enduring myth, often cherished by the Europeans themselves because they can use it to explain how their societies have changed in ways they don't like, but a myth nonetheless. (xiv)

Kaspar Maase geht sogar noch weiter, wenn er die Reaktion der Europäer auf die amerikanischen Einflüsse mit Goethes Zauberlehrling vergleicht, der die wirkenden Kräfte selbst in Gang gesetzt und nun nicht mehr kontrollieren kann: „Es ist europäisches Kulturerbe, das sich in der Neuen Welt treibhausmäßig entfaltet“ (24). Maase verlangt deshalb, in der Amerikanisierungs-Kritik immer zuerst eine europäische Selbstkritik festzumachen. Im kapitalistischen System der USA, so Maase, liege lediglich die Perfektion des Industrialismusgeistes wie er historisch in Europa freigesetzt wurde. Und in den sehr frühen Amerikaperzeptionen wurde diese Tatsache alles andere als negativ bewertet. Sah man doch ursprünglich noch in der amerikanischen Gesellschaft den europäischen Gedanken der Aufklärung verwirklicht. Und nicht nur inhaltlich, sondern auch vom prozessualen Charakter her greift das Bild der über die europäischen Kulturen gestülpten amerikanischen Einflüsse nicht: In dem häufig zitierten Konzept der „Amerikanisierung“ als globaler kultureller Gleichmachung durch amerikanische Massenkultur wird der wechselseitige Prozess kultureller Durchdringung reduziert auf ein Aktions-Reaktions-Schema, auf das Bild eines aktiven Senders versus eines passiven Empfängers. Damit würde jedes Stück Amerikanisierung eine automatische „De-Europäisierung“ des entsprechenden Aspekts bedeuten. Eine genauere Betrachtung der komplexen Beziehung zeigt eine andere Realität.

So betrachtet Alf Lüdtke das metaphorische Phänomen Amerika vielmehr als einen Fundus. Denn da die „Neue Welt“ ein so weites Feld an Symbolen und Deutungen transportierte, war es von jeher möglich, sich dieses „Amerika“ aktiv anzueignen, und zwar selektiv. Ein Teilbereich des großen Konzepts „Amerika“ konnte abgelehnt, der nächste übernommen werden:

Die 'Eindringtiefe' dessen, was 'Amerika' als Herausforderung darstellte, war je nach Handlungsfeldern, vor allem aber auch entsprechend der eigenen Orientierungen, der sozialen wie politischen Zugehörigkeiten überaus unterschiedlich. Jedenfalls ging es selten allein um ein Entweder-Oder von Übernehmen oder Abwehren, weder bei der 'Massenkultur' noch auf dem Feld der industriellen 'Rationalisierung'. Vielmehr wurden die vielfälti-

gen Anreize oder Nötigungen 'Amerikas' in vielfältiger Weise bearbeitet
- und damit angeeignet. (15)

Damit dreht sich das Bild der hilflosen, passiven Hochkultur Europas, die von amerikanischen Populärkulturgütern verschluckt wird, sozusagen um: Vielmehr bedienten sich die Europäer gezielt am ökonomischen, gesellschaftlichen und kulturellen Gesamtentwurf Amerika, um die verwendeten Aspekte dann zu europäisieren. Ein sehr anschauliches und plakatives Beispiel ist der deutsche Nationalsozialismus, der die amerikanische Populärkultur als solche zwar ablehnte, gleichzeitig aber ihre massenwirksamen Verbreitungsmechanismen und Inszenierungstechniken für seine Zwecke nutzte. Die selektive Bearbeitung des Fundus Amerika erfolgte hier in Form des „Eindeutschens“.

Was im historischen Überblick also als eine lineare sozio-politische Entwicklung erscheint, nämlich das Einsickern amerikanischer Kulturelemente in die europäischen Kulturkreise, entpuppt sich in alltagsgeschichtlicher Dimension als ein sehr komplexes, wechselseitiges Geflecht. Der „American Way of Life“ wurde nicht einfach adaptiert. Er blieb Utopie, die mit der Gesellschaftsstruktur Deutschlands in Berührung gebracht wurde und sich ihren Konturen anschmiegte.

Zu dieser Kritik passt, dass der Begriff Amerikanisierung ursprünglich keineswegs eine Einflussnahme auf Kulturen außerhalb der Vereinigten Staaten bedeutete, sondern die (erzwungene) Assimilation von Einwanderern an die Lebensweise und das Wertesystem der USA bezeichnete, eine „Einbürgerungspraxis“, die heute ob der Xenophobie und des Ethnozentrismus (bzw. Eurozentrismus), die sich darin verbergen, in den USA vollständig der Idee des ethnischen Pluralismus gewichen ist (Vgl. Ostendorf 2004). Ironischerweise war die amerikanische Gesellschaft zu einem Zeitpunkt, als man sich in Europa schon amerikanischen Einflüssen ausgesetzt fühlte, selbst noch auf der Suche nach einer nationalkulturellen Identität. Es gab sozusagen Anfang des 20. Jahrhunderts gar kein exportfähiges Produkt „Amerika“, das sich über Europa hätte stützen lassen.

Es wird deutlich, dass die Phänomene, die unter dem Begriff Amerikanisierung zusammengefasst werden, nicht nur Effekte einer kulturellen und ökonomischen Überfremdung von außen waren, sondern sich darin auch gesellschaftliche Tendenzen und Prozesse bündelten, die ohnehin im Gange waren. Die Skepsis gegenüber dem Gesellschafts- und Wirtschaftsmodell Amerika bildete demnach überwiegend eine Auseinandersetzung mit den Erscheinungsformen von Modernisierung der Gesellschaft des eigenen Landes ab. Dass sich diese Skepsis gerade nach dem Ersten Weltkrieg in Richtung einer regelrechten Anti-Amerikanismus-Haltung oder überhaupt zur Begrifflichkeit der „Amerikanisierung“ hin wandelte, hatte wiederum Gründe, die in erster Linie in der politischen Situation Europas selbst zu finden waren.

Ohne Zweifel war diese Entwicklung dabei auch das Zeichen für eine sich wandelnde amerikanische Kulturaußenpolitik. Sie reflektiert in diesem Sinne ebenso den Sachverhalt, dass die USA seit dem Ende des Ersten Weltkriegs eine globale Politik der Expansion zu entwickeln begannen, die mehr als nur Wirtschaft und Handel umfasste. Darin prägten sich in ersten Ansätzen die Formen von westlich-amerikanischer Hegemonie zur Durchsetzung des liberalen Prinzips mit tendenziell weltumspannendem Anspruch aus, die nach 1945 die Entwicklung „des Westens“ insgesamt bestimm-

men sollten (Doering-Manteuffel 9f). Dennoch waren es wohl gerade in Deutschland hauptsächlich die instabilen Verhältnisse in der Weimarer Republik und das Trauma des Werte- und Vertrauensverlustes in die bürgerlichen Strukturen, die den Boden für neue kulturelle Orientierungsmuster bereiteten. Dazu kam die wachsende Abhängigkeit von amerikanischem Kapital, die wiederum sehr schnell auch zu wirtschaftlichen Überfremdungsängsten in Deutschland führte, wie Michael Wala in seinem Aufsatz „Amerikanisierung und Überfremdungsängste“ detailliert ausführt.

Dass Deutschland den Orientierungsverlust und sein erschüttertes nationales Selbstbewusstsein letztlich auf andere Weise zu heilen versuchte als durch eine fortgesetzte Hinwendung zu einer demokratischen politischen Kultur nach dem Vorbild der USA ist Geschichte gewordene Tragödie. Philipp Gassert fasst den Umgang der Nationalsozialisten mit dem zur Metapher der Moderne gewordenen Amerika wie folgt zusammen:

Der amerikanischen Moderne sollte ein eigenständiges, nationalsozialistisches Modell entgegengestellt werden. Dies geschah nicht zuletzt dadurch, daß man die Spuren des Amerikanismus in Deutschland zu beseitigen suchte und bis dahin in Deutschland als „amerikanisch“ verstandene Phänomene systematisch „germanisierte“. (148)²

Diese bewusste Stilisierung zum Fremdentwurf vergrößerte letzten Endes den Mythos Amerika noch zusätzlich, wie die Besatzungssituation nach 1945 zeigt. Amerika blieb Sinnbild der Moderne für das an Entbehrungen und Restriktion gewöhnte deutsche Volk. Dazu kam die wieder gewonnene Freiheit als neuerlich prägendes symbolisches Moment. Auf die besondere Rezeptionssituation des Nachkriegsdeutschland soll im Folgenden detaillierter eingegangen werden, bevor untersucht wird, an welchen Phänomenen und Symptomen die „gefühlte Amerikanisierung“ primär festgemacht werden kann.

4.3 Deutsch-amerikanische Beziehungen nach 1945: Feindbild - Besatzungsmacht - Befreier

Dass Amerika nach dem Zweiten Weltkrieg 1945 kein neuartiges Phänomen war, ist deutlich geworden. Kulturell kann also durchaus von einer Art Kontinuität im Fremdentwurf ausgegangen werden. Was neu war, war die Einflussosphäre: Mit dem Ende des Zweiten Weltkriegs kamen die Amerikaner als Besatzer nach Deutschland. Ihre Einmischung fand nun vordergründig auf politischem Terrain statt.

Uta Gerhardt untersucht in ihrer Studie *Die Soziologie der Stunde Null* die Programmvorgaben der amerikanischen Besatzungsmacht in Deutschland in den Jahren der Militärregierung unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs 1945, um zu analysieren, wie der gesellschaftliche Wandel hin zu einem demokratischen Wertesystem vonstatten ging und gelingen konnte. Ihre Studie ist für die vorliegende Untersuchung insofern von großem Interesse, als Gerhardt einen soziologischen statt

²Auf die Auseinandersetzung des Nationalsozialismus mit der amerikanischen Moderne soll hier nicht weiter eingegangen werden. Vgl. dazu die Ausführungen von Philipp Gassert.

einem rein historischen Blickwinkel auf den deutschen Wandel wählt. Ihre Theorien können so an die in oben ausgeführten Überlegungen zur Identitätskrise oder vielmehr „Identitätskatastrophe“ der deutschen Nachkriegsbevölkerung angeknüpft werden (wenngleich sich auch zeigen wird, dass Gerhardts Schlussfolgerungen im gegebenen Kontext nur bedingt überzeugen können). In Kapitel 4.3.2 wurde der so entstandene „blinde Fleck“ in der deutschen Erinnerungsgeschichte erläutert und der Versuch unternommen, die Bewältigungsstrategien der Deutschen aus dem Trauma heraus verständlich zu machen. Im Folgenden soll auf der Basis von Gerhardts Analyse der Wertewandel der deutschen Gesellschaft verfolgt werden im Hinblick auf die kollektive Identität (bzw. kollektive Identitäten) der Deutschen und vor allem unter dezidiert Berücksichtigung der Rolle und Ausgestaltung des „Fremdbildes“ der Besatzungs- und Befreiungsmacht USA.

4.3.1 Die Transformation Deutschlands als kollektiver Identitätswandel

Während der populärkulturelle Einfluss der USA auf europäische Kulturgüter, Werte und Lebensart unbestritten ist, ja, sogar beinahe apokalyptisch dargestellt und - wie oben ausgeführt - maßlos überhöht wird, herrscht über den politischen Einfluss der Vereinigten Staaten auf das Nachkriegsdeutschland alles Andere als Einigkeit. Uta Gerhardt isoliert drei Theorien, die die deutsche Nachkriegsgesellschaft und die Rolle der amerikanischen Besatzung bei der Gesellschaftsentwicklung Deutschlands unterschiedlich bewerten. Das Theorem der *Imposition* geht von einer im Kern gescheiterten Demokratisierung Deutschlands aus und spricht der Gesellschaftsstruktur der Bundesrepublik Deutschland somit auch ein von innen heraus verankertes freiheitlich-demokratisches Bewusstsein ab. Die Transformation hin zur Demokratie, so die Annahme, sei eine unfreiwillig von außen erzwungene gewesen, ihr scheinbarer Erfolg lediglich auf eine Art utilitaristische Rationalität und Obrigkeitshörigkeit der Nachkriegsdeutschen zurückzuführen. Ein wirklicher Bewusstseinswandel habe nicht stattgefunden. Diese These stützt sich auf Untersuchungen der vierziger, fünfziger und neunziger Jahre von Marshall M. Knappen, John D. Montgomery und schlussendlich von Richard Merritt.

Eine zweite These erklärt zwar die gesellschaftliche und politische Umstrukturierung für gelungen, spricht der amerikanischen Besatzungsregierung jedoch ebenfalls jegliche Meriten an dieser Modernisierung Deutschlands ab: Ralf Dahrendorf und David Schoenbaum erklären die gelungene Demokratisierung vielmehr aus der Enttraditionalisierung und der umfassenden Sozialreform des Nationalsozialismus heraus. Die Dekonstruktion der traditionellen wilhelminischen Standesschranken durch den Nationalsozialismus und die allgemeine Gleichschaltungspolitik im Dritten Reich hätten unwillkürlich (und unbeabsichtigt) die notwendigen Voraussetzungen geschaffen, um nach Kriegsende eine liberale, demokratische Gesellschaft zu schaffen. Dass diese Theorie vor dem Hintergrund der nationalsozialistischen Rassenideologie, die die soziale Gleichberechtigung maximal als eine partikuläre angelegt wissen wollte, kaum haltbar ist, muss nicht weiter ausgeführt werden.

Der Erklärungsansatz zur *Reeducation* attestiert der amerikanischen Besatzungsmacht dagegen durchaus einen nicht unerheblichen Beitrag an der Umgestaltung

Deutschlands zu einem liberalen demokratischen Gesellschaftssystem. Die umsichtige Wirtschaftspolitik, sowie der Aufbau demokratischer Strukturen von unten nach oben und die Förderung des Kulturtransfers, so die Annahme, haben entscheidenden Einfluss auf die weitere Entwicklung der deutschen Nachkriegsgesellschaft gehabt. Erstaunlich ist in diesem Zusammenhang immer wieder, dass zwar Begriffe wie „Mentalitätswandel“, „demokratisches Bewusstsein“ und „Kulturtransfer“ in der Diskussion um die gelungene *Reeducation* Deutschlands immer wieder auftauchen, die Demokratisierung aber meist doch ausschließlich als eine politische Entwicklung diskutiert und dargestellt wird. Die Befragung der Zeitzeugen zeigt dagegen, dass liberales Denken und Mentalitäts- und Bewusstseinswandel sehr viel häufiger über kulturelle Kanäle vonstatten gehen. Diese (vierte) These löst womöglich den Widerspruch zwischen der gleichzeitig gelungenen und gescheiterten Umerziehung der Deutschen: Eine flächendeckende Demokratisierung fand statt - allerdings nicht zwangsläufig über die von offizieller Seite gewählten Transferwege. So ist es nur logisch, wenn Uta Gerhardt fordert:

Die Transformation Deutschlands am Ende des Zweiten Weltkriegs, Anfang eines stabilen, demokratischen Gemeinwesens, muss soziologisch untersucht werden, um den Sinnzusammenhang des sozialen Handelns zu verstehen, der dabei maßgeblich war. (51)

Das ist aber leichter gesagt als getan: Ende des Zweiten Weltkriegs existierte nämlich noch keine soziologische Theorie, die einen Systemwechsel wie den angestrebten und letzten Endes ja auch vollzogenen (nach Max Weber weg vom charismatischen hin zu einem rational-legalen Herrschaftssystem) angemessen zu beschreiben im Stande gewesen wäre. Was Gerhardt aus den Schriften Webers, Parsons und Durkheims herauslöst, ist die Bedeutung des *Kollektivbewusstseins* für den Prozess des Gesellschaftswandels:

Die Theorie des gesamtgesellschaftlichen Wandels muss die Verinnerlichung gesellschaftlichen Bewusstseins - also die Entwertung nationalsozialistischer und Aneignung demokratischer Deutungsmuster - erläutern. Sie muss den Wechsel der Denkmuster und fraglos gültigen Kulturschemata erklären (können). (59)

Ein zentraler Punkt im Kontext eines Systemwandels ist also die Ablösung kollektiver, gemeinschafts- und damit identitätsstiftender Muster (Symbole) durch neue Identifikationsmuster. Wenn man diesen Gedanken weiterspinnt, bedeutet das, dass Träger eines erfolgreichen Systemwechsels, im speziellen Fall also Grundvoraussetzung der Demokratisierung Deutschlands, der gleichzeitige Wandel eines kollektiven Identitätsentwurfes ist, bzw. gewesen sein muss. Tatsächlich destilliert Uta Gerhardt als Desiderat der soziologischen Beschreibung des Systemwechsels die „Abkehr von der Vorstellung, kollektive Vorstellungswelten wären anthropologisch konstant“ und fordert stattdessen die „Hinwendung zur Idee gesamtgesellschaftlicher Lernprozesse“ als „Umformungen des Kollektivbewusstseins im Durkheim’schen Sinne“ (59f). In dieser Erkenntnis schließt sich der in der vorliegenden Untersuchung gespannte und auf den ersten Blick weit gefasste Bogen von der Jazzrezeption im Nachkriegsdeutschland hin zum häufig zitierten Mythos der „Demokratisierung“ oder gar

„Denazifizierung durch den Jazz“. Was dieser Mythos umschreibt, ist das Phänomen, in der Jazzszene eine neue kollektive Identität und neue gemeinschaftsstiftende Symbolfelder entwerfen zu können, einen Identitätsentwurf, der von einem dezidiert positiven Amerikabild genährt ist und durch einen (eigendynamischen, also in diesem speziellen Fall keineswegs systematischen und intendierten) Kulturtransfer erst ermöglicht wird, zugleich aber den Nährboden für eine sogenannte Demokratisierung überhaupt erst schafft.

4.3.2 Das Drehbuch der Stunde Null - politisch-kulturelle Strategien der amerikanischen Militärregierung zwischen 1944 und 1949

Das Spannende an der *Reeducation*-Strategie der Besatzungsmacht USA³ ist, dass es tatsächlich eine Art Drehbuch des deutschen Gesellschaftswandels gab, ein Drehbuch, das nicht erst mit dem 8. Mai 1945 in Kraft trat, sondern bereits ab September 1944 ansetzte und sogar 1942 schon vorbereitet und ab dem Herbst 1943 in Form von Direktiven, Handbüchern und Technischen Anweisungen (*Technical Manuals*) regelrecht niedergeschrieben worden war.

Die erste von fünf Phasen der Militärregierung wird als „SHAEF-Phase“ bezeichnet, nach der regulierenden Instanz, den *Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force (SHAEF)*. Die SHAEF koordinierte die lokalen Niederlassungen, die *Detachments*, die sozusagen für die Inszenierung der „Stunde Null“, die Vorbereitung des Systemwechsels zuständig waren (Gerhardt 65ff). Die SHAEF wurde Ende Juni 1945 aufgelöst. Bis zum 1. Oktober lag die Verwaltung der Besatzung dann in Interimfunktion bei dem *United States Group Council (USGCC)*, bevor schließlich das *Office of Military Government in Germany (OMGUS)* gegründet wurde, das bis zur Gründung der Bundesrepublik das administrative Organ der US-amerikanischen Militärregierung blieb.

In Direktiven und Proklamationen wurden zunächst zwei Formeln ausgegeben⁴, nämlich:

1. Deutschland war ein besetztes - nicht befreites - Land
2. Den Siegern ging es nicht um Unterdrückung, sondern um sozialen Wandel, um eine weitere Wiederholung der Geschichte zu verhindern. (71ff)

Außerdem enthielt eine Proklamation an die Bevölkerung Deutschlands drei Leitlinien der Besatzung: die Ausschaltung des Nationalsozialismus, die Entnazifizierung der Institutionen durch Schließung und Neuöffnung nach strengen Regeln und die Beibehaltung der Strukturen im öffentlichen Sektor und Unterbindung von Boykott. Vor allem die dritte Leitlinie beinhaltete einen der Punkte, die oben bereits als wesentlich für die Identitätsarbeit herausgearbeitet wurde: die Kontinuität. Für den einzelnen Angestellten im öffentlichen Sektor veränderte sich also „lediglich“ die

³Es versteht sich von selbst, dass an dieser Stelle ausschließlich auf die amerikanische Besatzung eingegangen wird.

⁴Auf einen detaillierten Quellenverweis wird an dieser Stelle zu Gunsten einer rein ergebnisbezogenen Zusammenfassung verzichtet. Zu einer ausführlichen Aufstellung und Chronologie der Dokumente der US-Militärregierung vgl. Gerhardt 2005.

weisunggebende Instanz. Die Arbeitsabläufe selbst wurden aufrecht erhalten. Die Umgestaltung des besetzten Landes wurde nun akribisch in einzelnen Schritten und Stadien durchgeplant und anhand von Aufgabenkatalogen exerziert. Die beiden Großabschnitte, die teilweise parallel abliefen, waren bekanntermaßen zum Einen die Deinstallation des Nationalsozialismus und zum Zweiten die Installation der demokratischen Ordnung. Wiederum in einzelnen sozusagen Projektdifferenzierungen ging es um die Durchsetzung des Kriegsziels der bedingungslosen Kapitulation, um die Überwachung der Demilitarisierung in der sogenannten *Post-Surrender Period* und schließlich um die Frage nach dem *Permanent Status of Germany*, dem langfristigen Status Deutschlands, eine Frage, die wiederum in die Themen politische Stabilität (Stichwort Bürgerkrieg und Staatenzerfall), Demokratisierung, Dezentralisierung und Grenzziehung untergliedert wurde.

Zur Installation der Demokratie wurde so beispielsweise als Hauptziel formuliert, möglichst bald Meinungsfreiheit, Religionsfreiheit, Pressefreiheit, Versammlungsfreiheit herzustellen und freie Wahlen abzuhalten.

In Direktiven und Handbüchern wurden detailliert sämtliche Lebensbereiche bis ins Kleinste geregelt, so zum Beispiel Politik, öffentliche Sicherheit, Justiz, Finanzwesen, Gesundheitswesen, Ernährung und Landwirtschaft, Wirtschaft, Arbeitsmarkt, Post, Rundfunk, Verkehrswesen, Bildungswesen, Kirchen, Museen und Archive, usw. Insgesamt 20 gesellschaftliche Lebensbereiche wurden so kategorisiert und in Regelwerken organisiert. Diese Regelwerke bestanden ausschließlich aus negativen Vorgaben; Ziel war die Neuordnung und vor allem Kontrolle dieser Lebensbereiche, von einer Verankerung demokratischer Werte oder gar einem Bereitstellen von Identifikationsmustern konnte hier keine Rede sein.

Die Handlungslogik dieses Vorgehens erschließt sich aus der Verknüpfung mit einem Denkmodell, das auf den Soziologen Arnold van Gennep und den Kulturanthropologen Victor Turner zurück geht. Wie Ute Gerhardt genau zu der Überzeugung kommt, dieses Denkmodell sei bei der Entwicklung der Besatzungsstrategie konkret „mitgedacht“ worden (121), wird nicht ganz klar, eine zumindest unbewusste Anlehnung an diese Philosophie leuchtet allerdings ein.

Die Theorie der „Liminalität und *Communitas*“ geht zurück auf Transformationsprozesse wie beispielsweise Initialisierungsriten oder rituelle Übergänge von einer menschlichen Lebensphase in eine andere. Dabei lässt sich beobachten, dass solche Schwellenerfahrungen in drei Phasen ablaufen: Zwischen der ersten Phase der Loslösung von einem bestehenden Zustand und der dritten, abschließenden Phase der Wiedervereinigung oder Wiederaneignung einer neuen Struktur liegt demnach eine „liminale“, sozusagen struktur- und statuslose Phase. Zwischen Individuen, die gleichzeitig eine solche Phase der Liminalität durchlaufen entsteht eine Art kollektives Zusammengehörigkeitsgefühl, ein *Communitas*-Erlebnis im Sinne einer Schicksalsgemeinschaft oder auch Solidargemeinschaft. Eine solche „Nullphase“, so Gerhardts Annahme, war von der amerikanischen Militärregierung bewusst inszeniert worden, um einen Zustand von *tabula rasa* herzustellen, aus dem heraus sich ein neues Wertesystem errichten ließe:

Alle Sektoren des politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Lebens wurden in einen derartigen Zustand à la *tabula rasa* versetzt (129). . . .

So entstand in der Nullphase der Gesellschaft Deutschlands eine *Communitas* der Deutschen. Da die Anordnungen der Militärregierung für alle Deutschen gleichermaßen galten, waren alle Deutschen plötzlich statusgleich. . . (132)

Die These ist bestechend im Hinblick auf die Strategie, die von der Militärregierung verfolgt wurde. Die vor dem Hintergrund der Diskussionen des Identitätsbegriffs offensichtliche Naivität dieser Besatzungsstrategie ist ein wichtiger Anhaltspunkt zur Begründung der These der vorliegenden Untersuchung: Dass es nämlich gar nicht vorrangig die offizielle *Reeducation Policy* war, die den deutschen Mentalitätswandel schlussendlich angetrieben hat.

Enttäuschend und durchaus etwas überraschend sind allerdings Ute Gerhardts Schlussfolgerungen, was den Erfolg dieser *tabula rasa*-Strategie betrifft:

Die Strukturen, die bis zum Zusammenbruch des Nazireiches geherrscht hatten, wurden durch die Entnazifizierung, Entmilitarisierung, Dezentralisierung und Dekartellisierung ausgelöscht. In der Folgezeit sollten Strukturen eines gänzlich anderen Systemtyps entstehen. (136f)

Hier, am Endpunkt der „Nullphase“ endet dann auch Gerhardts Untersuchung. Tatsächlich ist aber heute beinahe eine Binsenweisheit, dass die Auslöschung der Strukturen und vor allem der Denkmuster keineswegs so erfolgreich zum Abschluss gebracht werden konnte - schon gar nicht bis 1949, dem Gründungsjahr der Bundesrepublik Deutschland. Und es hat sich gezeigt, dass die Konstruktion von Kontinuitäten im (individuellen wie nationalen) Selbstbild der Deutschen über die fiktive „Stunde Null“ hinweg eine vorherrschende Bewältigungsstrategie war.

Die Inszenierung einer „Nullphase“ der Alliierten mag also im politischen Sinn durchaus funktioniert haben. Für die Bewältigung der Identitätskrise der Deutschen hatte sie mit Sicherheit nicht die erwünschte Bedeutung, da Identifikationsmuster, Selbstentwürfe und Fremdbilder nicht so ohne Weiteres abgelegt und nach einer Phase der Identitätslosigkeit schlicht ersetzt werden. Ute Gerhardt konnte also ihr Versprechen, zu erklären, „wie es mittels einer Herrschaft des Übergangs binnen kurzer Zeit gelingen kann, eine von Diktatur geprägte Gesellschaft in eine demokratische zu transformieren“ nicht einlösen. Allerdings liefert ihre detaillierte Analyse der amerikanischen Besatzungsstrategie die notwendige Basis, um die Handlungslogik der Militärregierung zu verstehen. Dass diese Logik im Grunde sogar eine Art Gegenmodell zu den tatsächlich ablaufenden Wandlungsprozessen darstellte, wurde teilweise bereits aufgezeigt und wird sich am Beispiel noch weiter zeigen.

Wenden wir uns deshalb nun einem Aspekt der amerikanischen Einflussphäre zu, der vermutlich zum Werte- und Mentalitätswandel der deutschen Bevölkerung mehr beigetragen hat, als die Besatzungsstrategen auch nur erahnen konnten: der amerikanischen Populärkultur.

4.4 Populärkultur als Hauptsymptom von Amerikanisierung

Die eigentliche Grundlage für den „weltumspannenden Einfluss der USA“, so Doering-Manteuffels Einschätzung, war die Entwicklung von Kommunikationstechnologien und -netzen. Hier waren die USA eindeutig führend, und so gelangten amerikanische Massenmedien in Form von Film, Radio und Presseagenturen in die ganze (westliche) Welt.

Erfolgsfaktor Massenkommunikation

Die Vereinigten Staaten befanden sich im Bereich der Kommunikationsmittel und der dadurch möglichen Verbreitung von Information und Unterhaltung in einer einzigartigen Lage, und das erklärt die Wucht des amerikanischen Einflusses bei der Ausbreitung der egalitären Kultur außerhalb der USA (7). Diesen Vorsprung und auch die Fähigkeit amerikanischer Unternehmen, sich global zu verkaufen, verdankten sie schlicht der geografischen Größe ihres Landes, und zwar aus dreierlei Gründen:

1. Der riesige Binnenmarkt ermöglichte Massenherstellung sowie die Zusammenführung kreativen Potentials in großen Zentren.
2. Umfang und Reichtum kultureller Traditionen des Vielvölkergebildes stellten einen unvergleichlichen Fundus für Talente und Innovationen dar.
3. Zur Eroberung des gesamt nationalen Marktes waren die Unternehmen gezwungen, eine ästhetische Sprache zu entwickeln, die über ethnische Differenzen hinweg Anklang fand. Sie mussten damit Wegbereiter eines Weltidioms der populären Künste werden.

Im Zuge eines Strebens nach moderner Massendemokratie bildeten sich also in den USA auch auf kulturellem Gebiet Strukturen des Massenkonsums heraus, es entstand eine eigene Kulturindustrie. Dieses industrialisierte, kommerzialisierte Kulturphänomen wurde in Deutschland am prägnantesten wahrgenommen und zwar ebenfalls von Anfang an in stark polarisierter Form. Wo die einen das Gleichheitsprinzip und die Emanzipation feierten, sahen die anderen in der Auflösung der Kategorien zwischen U- und E-Kultur eine Gefahr für die traditionelle Elitenkultur.

Der Begriff der Massen- oder Populärkultur wurde so bald zum Symptom von Amerikanisierung schlechthin, zumal dem allmählichen Zusammenbruch feudaler Strukturen und mit der fortschreitenden technischen und ökonomischen Modernisierung nach dem Zweiten Weltkrieg auch in Europa die Angst vor und der Zweifel an wirtschaftlicher Amerikanisierung immer mehr verstummten. In Bezug auf den technischen Fortschritt begann man spätestens ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dem Vorbild Amerika nachzueifern. Ganz anders im Bereich der Kultur: Hier sind die Beschwörungen des „untergehenden Abendlandes“ und des „Kulturverlustes“ aufgrund einer Überfremdung durch amerikanische Populärkultur bis heute nicht leiser geworden.

Alle Unkenrufe kulturkonservativer Bestrebungen konnten jedoch dem unaufhörlichen Siegeszug der amerikanischen Massenunterhaltung nichts anhaben. Und so drängt sich die Frage auf, die Berndt Ostendorf 1999 im *Merkur* zu beantworten versucht: „Warum ist die amerikanische populäre Kultur so populär?“

Das demokratische Prinzip der Populärkultur

Um zu erklären, warum die populäre Kultur Amerikas bereits seit dem 19. Jahrhundert solch eine durchschlagende Wirkung auf den Rest der Welt hatte, geht Ostendorf zurück auf die semantische Bedeutung des Wortes „populär“ und stellt fest: „Das politische Selbstverständnis der Amerikaner gab dem Adjektiv *popular* eine durchweg positive Konnotation, ganz im Gegenteil zu England“ (701). So beziehe sich der Begriff nicht zuletzt auf die „spezielle Leistung der amerikanischen Revolutionäre, nämlich das Erreichen der politischen Selbstbestimmung und damit die Bestätigung der Würde und der Weisheit des einfachen Mannes“ (Ebda). Das Populäre als das dem Volk Zugehörige und aus dem Volk Stammende kennzeichnet somit die Basis der amerikanischen Gesellschaft überhaupt, und somit haftet ihm auch keine klassenspezifische, pejorative Konnotation wie im feudalistischen Europa an.

Auch den Begriff Kultur problematisiert Ostendorf zunächst als einen im europäischen und amerikanischen Verständnis unterschiedlich besetzten. Im europäischen Verständnis sei Kultur der permanente Auftrag und das Wirken von Bildung. Sie wird so zu „erworbenem Besitzstand“ und dient als Begrenzung gegen die Kulturlosigkeit und das Banausentum der „Anderen“. Der amerikanische Kulturbegriff ist dagegen kein exklusiver, hegemonial-bildungsbürgerlicher, sondern ist bestimmt durch das pluralistische Gesellschaftsmodell der jungen Republik: Jeder besitzt Kulturen und nutzt sie als Ressourcen. Dahinter steckt die „liberale amerikanische Utopie“ als Gesamtdesign:

Kurzum, wenn man die populäre Souveränität als soziopolitische Spannungsfelder für die Bedeutung der Kultur als Ressource entdeckt, wird deutlich, warum ihr Erfolg nicht in der Anziehungskraft einzelner Elemente, sondern im Gesamtdesign der liberalen amerikanischen Utopie liegt. (Ebda)

Laut Ostendorf greift die antithetische Beziehung zwischen Populärkultur und Herrschaftskultur für die USA nicht. Freie Meinungsäußerung und vor allem die „Artikulation von Dissens“ gehören, so Ostendorf, zur „Gründungsideologie“ der Vereinigten Staaten und stellen keinen Angriff oder gar eine Gefahr für bestehende Normen dar. Subversive Strömungen und Phänomene werden domestiziert, entpolitisiert und über wirtschaftlichen Erfolg zur Stabilisierung des Systems „geschluckt“ und ihrer Waffen beraubt. Somit stellen sie keine Bedrohung dar, wie in Europa behauptet, sondern werden als Bereicherung oder auch Aktualisierung wahrgenommen.

Warum ist diese populäre Kultur aber nun so erfolgreich?

Erfolgsfaktor Partizipation und Performativität

Die Inszenierung populärer Kultur führt Ostendorf auf die zweite religiöse Erweckungsbewegung (1800-1830) zurück, in der Möglichkeiten gesucht wurden, neue Gläubige zu gewinnen. Im Zentrum stand dabei die Ideologie der individuellen Selbstverwirklichung und -verbesserung durch Wiedergeburt, weshalb Ostendorf auch heute noch in öffentlichen (z.B. politischen) amerikanischen Ritualen Spuren dieser emotionalen, lauten und auf das Gemeinschaftserlebnis abzielenden Inszenierungen sieht.

So wie diese religiöse Erweckungsbewegung den einzelnen Gläubigen anzusprechen und in den Mittelpunkt zu stellen versuchte, verbunden mit der Aufforderung, seinen individuellen Zugang zu sich selbst und zu Gott zu suchen, stellt auch der Kulturpopularismus den einzelnen Konsumenten ins Zentrum.

Darin liegt der entscheidende Unterschied zwischen amerikanischer populärer Kultur und europäischer Kultur:

Als sich die amerikanische populäre Kultur bereits in ihrer formativen Entwicklung befand, war die europäische Kultur weiterhin hierarchisch geschichtet. Die feudale Tradition, die Stände, das Handwerk, soziale und wirtschaftliche Klassen, die Intelligenz, das Volkstum, regionale Traditionen und immer wieder der Staat produzierten und rezipierten arbeitsteilig und getrennt ihre partikularen Kulturbereiche. In Amerika jedoch legitimierte sich Kultur populistisch und, mit Blick auf den Kunden, individualistisch zugleich. (706)

So selbstverständlich ein solcher Kulturbegriff für uns heute sein mag, so revolutionär war er noch um die Jahrhundertwende. Eine Legitimation von kultureller Produktion durch das Publikum widersprach grundlegend dem Trend des absoluten Kunstwerks, wie er Anfang des 20. Jahrhunderts die künstlerische Entwicklung Europas bestimmte - während sich also die atonale und serielle Musik, die Literatur der Moderne wie auch die abstrakte Kunst vom Publikum eher entfremdeten, kennzeichnete die Populärkultur den genau entgegengesetzten Weg, nämlich hin zum Publikum. Der Einzelne wurde vom passiven Kunstrezipienten zum Kunden.

Erfolgsprinzip Optimierung

Das europäische Produktionsideal des „Unikats“ wich der Serialität und Austauschbarkeit und damit natürlich der Möglichkeit, ein Produkt (ob nun materiell oder kulturell) auf den individuellen Konsumenten hin anzupassen. In Bezug auf Kultur erlaubte dieses Verständnis das Anpassen von Shows (Minstrel Shows oder Konzerte) auf regionale Vorlieben. Zudem gilt:

Serielle Produktion und Austauschbarkeit der Teile gaben dem amerikanischen System eine inhärente Logik der Produktivitätsverbesserung und stellten gleichzeitig die Basis für eine Massenproduktion bereit; beide innovativen Elemente fehlten in Europa. (707)

Mit anderen Worten: Das amerikanische Verständnis von Kulturproduktion arbeitet mit dem Prinzip der Optimierung. Die Autorität des Originals weicht dem Primat

der Anpassungsfähigkeit. Vor diesem Hintergrund verwundert es nicht, dass gerade der Jazz mit seiner Ausrichtung auf das Unmittelbare, Momenthafte und Individuelle als das Amerikanische schlechthin identifiziert wurde.

Das Prinzip ethnischer Assimilation

Interessant ist, wie die amerikanische Gesellschaft den Widerspruch aus ihrer moralisch stark simplifizierten Weltsicht und ihrer eigenen permanenten kontrapunktischen ethnischen Pluralisierung durch Einwanderung auflöste. Ethnische Differenzen wurden schlichtweg in einem Mainstream verharmlost und so letztendlich nivelliert:

Generell kann man sagen, daß ethnische Gruppen jene Partikularien ihrer mitgebrachten Kultur fallenließen oder schlichtweg vergaßen, die mit den amerikanischen kulturellen Vorgaben, also jenen oben erwähnten Basismythen, nicht kompatibel waren. Bewußt oder unbewußt kam es so zu einem Abschleifen ethnischer Partikularien hin zu einem vermarktbareren gemeinsamen Nenner, der einem transethnischen Publikum entgegenkam. (709)

Dieser Aspekt wurde bereits im Zusammenhang mit dem Begriff der Amerikanisierung angeschnitten: Durch das Prinzip der ethnischen Assimilation auch im amerikanischen Kulturbegriff konnte überhaupt erst eine universelle Sprache gefunden werden, die sämtliche Ethnien in sich vereinte und damit auch ansprach - die flächendeckende Vermarktbarkeit der Kulturproduktion war gewährleistet. Gleichzeitig musste aber keine ethnische Gruppe ihre kulturelle Identität zwangsweise aufgeben oder unterdrücken. Ganz im Gegenteil: Nach dem Prinzip der Partizipation konnten sie einen Beitrag zur amerikanischen Kultur leisten und sich in der Folge darin jederzeit zumindest partikular wiederfinden.

Die Attraktivität des „Zivilen“ in der Populärkultur

Neben diesen Argumenten, die sich hauptsächlich mit der Genese der Populärkultur und ihren Produktionskontexten befasst, kommen Aspekte ins Spiel, die stärker den Kontext im Blick haben, auf den diese in ihrer Grundstruktur bereits massenwirksam angelegte Populärkultur einwirkt, in diesem Falle die deutsche Nachkriegsgesellschaft. So führt Kaspar Maase die Beliebtheit „des Amerikanischen“ nicht zuletzt auf seinen „zivilen Habitus“ zurück, den es symbolisierte, und der in starkem Kontrast zu den zuvor propagierten Werten von Ordnung, Disziplin und Tradition stand:

An den Idolen der Popkultur imponierte, daß sie sich zu verkaufen wußten und sich zum Geschäft bekannten, statt Botschaften zu verkünden. Das wirkte der deutschen Tradition entgegen, sich „idealistisch“ auf Prinzipien und ideologische Freund-Feind-Polarisierungen zu verpflichten und erleichterte den entspannteren, kompromißbereiten Umgang mit gesellschaftlichen Interessenkonflikten. (*Bravo Amerika* 14)

Das Bestechende an der amerikanischen Populärkultur war demnach eine gewisse Ehrlichkeit im Hinblick auf die materialistischen Interessen ihrer Protagonisten

und Produzenten. Die Rückeroberung des unpolitischen, folgenlosen Kulturgenres stand im Mittelpunkt. Zuvor hatten sich ideologische Botschaften im kulturellen Mäntelchen versteckt. Das, was als kulturelle Wertvorstellungen kommuniziert worden war, entpuppte sich schließlich als Propaganda. Nach Zusammenbruch der Ideologie blieb ein tiefes Misstrauen und eine grundlegende Skepsis bezüglich der Unbefangtheit und Unschuld von Kunst. Es ist so gesehen nur logisch und konsequent für die Jugend der fünfziger Jahre, sich nun künstlerischen Ausdrucksformen zuzuwenden, die als einzigen Selbstzweck die Lebensfreude und die Unterhaltung des Publikums verkörperten. Neues Qualitätsmerkmal waren nicht mehr durch eine Ästhetik oder einen Wertekanon vorgegebene Kriterien, sondern schlicht und ergreifend der kommerzielle Erfolg, der als die dominanteste Instanz zur Bewertung eines kulturellen Produkts in den Mittelpunkt rückte. Hier kündigt sich bereits an, dass die Zuordnung des Jazz zur Populärkultur nicht ganz eindeutig ist. Die nähere Betrachtung von synchronen Zeitdokumenten und die Interviews mit Jazzmusikern und -fans werden zeigen, dass hier je nach Interessenslage und Motiven unterschiedliche Deutungen möglich sind und dass der Zusammenhang zwischen Jazz und Populärkultur ein grundsätzlich problematischer ist. Darauf wird später detaillierter eingegangen. Laut Maase ist Teil des „zivilen Habitus“ auch die Auflösung von Grenzen, bzw. die Verringerung von Distanz zwischen gesellschaftlichen Gruppen, die primordial „über höchst ungleiche Machtpositionen“ (15) verfügen, wie beispielsweise Frauen und Männer, Jugendliche und Ältere. Es versteht sich von selbst, dass innerhalb eines hierarchischen Machtgefälles diese „Demokratisierung“ des Kulturverständnisses von unten ausgeht.

Voraussetzung für diese Umdeutung und Verschiebung von Grenzen und die Kommerzialisierung von Kultur war ein Faktor, der bei der Diskussion des plötzlichen Erfolgs von amerikanischer Populärkultur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts sehr oft vergessen wird: Das sogenannte „Wirtschaftswunder“ machte es ja überhaupt erst möglich, dass auch die unteren Bildungsschichten am kommerziellen Erfolg eines Produkts partizipieren konnten. Nur dank der ökonomischen Entwicklung erhielt das Volk überhaupt eine Stimme, wenn es um die indirekte ästhetische Legitimation von Kultur ging.

All diese Thesen zur Populärkultur sind im Übrigen mit etwas Vorsicht zu genießen, bevor man den großen Gleichmacher der Populärkultur als das demokratische Wunder schlechthin feiert. Es steht außer Frage, dass die Nivellierung von traditionellen Umgangsformen durch die Einflüsse amerikanischer Populärkultur eine gewisse - nennen wir es einmal so - „Umschichtung“ von Differenzbeziehungen innerhalb einer (hier: der deutschen) Gesellschaft zur Folge hat. Gleichzeitig formieren sich aber innerhalb des vielfältigen Angebots an populärkulturellen Symbolen neue „Szenen“, die sehr wohl um eine Abgrenzung nach außen bemüht sind, wenn auch nicht nach scheinbar primordialen Kriterien. Die vorliegende Studie wird im Folgenden entsprechende Beobachtungen dazu ausführen.

4.5 Globaler Exportschlager - nationale Randgruppe: Die afroamerikanische Kultur als Opfer der Amerikanisierung

Auffällig ist, dass die Elemente amerikanischer Kultur, die in Europa als „typisch amerikanisch“ wahrgenommen wurden, und die letzten Endes den Kern der so erfolgreichen Populärkultur ausmachten - nämlich das Lässige, Legere, die Musik, die expressiven, das Körperliche betonenden Tänze und die Mode - Symbole in den USA marginalisierter gesellschaftlicher Gruppierungen waren - vorrangig der afroamerikanischen Kultur:

. . . man kann . . . sagen, daß ein bedeutender Teil der Exportschlager seinen Reiz gerade aus populären Traditionen bezieht, die von den „kulturtragenden“ Schichten der USA marginalisiert oder als Unkultur behandelt wurden und werden. (Maase 28)

In diesem Zusammenhang bleibt nun die Frage, warum ausgerechnet die schwarze Kultur solch eine Energie und einen solchen Einfluss entwickelt hat. Eine Theorie ist, dass es gerade der Ausschluss der schwarzen Sklaven aus Gesellschaft und Politik und ihre spätere Marginalisierung als gesellschaftliche Randgruppe waren, die diese Entwicklung überhaupt erst möglich machten. Künstlerische Ausdruckformen wie Musik, Tanz und mündlich weitergegebene Volksliteratur - so die These - blieben als einzige Möglichkeit, überhaupt eine eigene Identität zu wahren, weshalb sie sich daran klammerten und sie so in Grundzügen überliefern und weiterhin aktiv leben konnten. Durch die eingeschränkte Partizipation am kulturellen Mainstream der Vereinigten Staaten blieben wesentliche Elemente und Symbole afroamerikanischer Ausdrucksformen erhalten und konnten - sozusagen unbehelligt von der Durchdringung durch andere ästhetische Sprachen - weiterblühen.

Diese Theorie muss nichtsdestotrotz dem Kontext der amerikanischen Gründungsgeschichte gegenübergestellt werden. Bezeichnenderweise wird die Entstehung des Jazz dort angesiedelt, wo eben gerade die Vermischung verschiedenster Kulturen hervorragend funktionierte, nämlich in New Orleans. Hier lebte schon sehr früh eine überdurchschnittlich hohe Zahl an freien Schwarzen. Diese Tatsache in einem katholisch-lateinamerikanisch geprägten Auswanderermilieu - im Gegensatz zur puritanisch-angelsächsischen Ostküste - führte zu einer sehr lebhaften, bunten Unterhaltungsszene, in der dem kulturellen Austausch nichts im Wege stand.

Dazu kommt die Kompatibilität afroamerikanischer Kultur mit den oben beschriebenen Prinzipien der populären Kulturindustrie: Dadurch, dass die Performanz im Vordergrund steht, fordert sie eine aktive Teilhabe statt passiver Rezeption. Durch diese besondere Art der afroamerikanischen Performanz wird außerdem ein Gemeinschaftsgefühl erzeugt, ein „Feeling“, das sich wiederum gut für die quasireligiösen Inszenierungsrituale eignete. Dazu passt, dass diese gemeinschaftsstiftenden, performativen Stilmittel in der religiösen wie in der säkularen afroamerikanischen Musik zu finden sind, dass diese Lebensbereiche möglicherweise nicht so deutlich voneinander getrennt sind wie in europäischer Kultur und so eine gleichzeitige Säkularisierung religiöser Musik und eine sakrale Aufladung weltlicher Musik stattfindet.

Auch brachte laut Ostendorf die schwarze Kultur in Form des „Signifying Tease“ die Grundelemente der Postmoderne in die amerikanische Kultur ein: Intertextualität, Imitation, Parodie, Hybridität. Dazu Ostendorf:

All diese Charakteristika erscheinen am deutlichsten und gebündelt im Prinzip der Improvisation auf der Basis einer mimetischen Bricolage. (711)

So kommt es, dass die afroamerikanische Musik als Jazz, Blues oder Gospel oder von afroamerikanischen Ausdrucksmitteln geprägte Modetänze wie der Charleston, Cakewalk oder der Swing zumindest in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zum Symbol für amerikanischen Kulturtransfer schlechthin wurden. Die Phänomene, die von der Kulturindustrie übernommen und als amerikanisch identifiziert wurden, waren somit tatsächlich Elemente in den USA marginalisierter Kultur. Kaspar Maase schlägt deshalb vor, statt von „Amerikanisierung“ von „Afro-Amerikanisierung der Populärkultur“ zu sprechen, und er fügt einen weiteren Aspekt zu den oben postulierten Theorien zur Massenwirksamkeit und globalen Anpassungsfähigkeit der Populärkultur an:

Diese [die afroamerikanischen kulturellen Ausdrucksformen] sind aus dem Selbstverständnis weißen Amerikanertums ausgegrenzt und hatten sich stets gegen herrschende Kultur-Repräsentationen durchzusetzen. (33)

Hier wird also eine den afroamerikanischen Kulturerzeugnissen immanente Durchsetzungskraft unterstellt, die auch ihren Durchbruch in anderen Kulturen begünstigte. Es mag also den ein oder anderen Kulturpessimisten trösten, dass die um einen anglo-amerikanischen Wertekanon ringende puritanische Oberschicht in den Vereinigten Staaten den gleichen Kampf geführt hat wie die Bildungsoberschicht in Europa - und dass sie diesen Kampf gleichsam „verloren“ hat. Wenn man so will, wurde also auch die amerikanische Gesellschaft erfolgreich „afro-amerikanisiert“. Die Ironie dieses Prozesses ist um so größer als man sagen kann, dass das demokratische Prinzip der Herrschaft des Volkes „von unten nach oben“ auf dem kulturellen Terrain geradezu bilderbuchhaft verwirklicht wurde. Die Attraktivität der „vulgären“ Ausdrucksformen wuchs für Heranwachsende in der frühen Bundesrepublik Deutschland ebenso wie für Jugendliche in den USA natürlich gerade erst durch den Widerstand, der seitens des Bildungsbürgertums und der gesellschaftlichen Autoritäten ausgeübt wurde. Trotz ihrer Harmlosigkeit und ihres unpolitischen Charakters barg die Verlockung der Populärkultur also das Potential der indirekten Auflehnung gegen gesellschaftliche Normen und Werte. Die symbolische Bedeutung von Jazz, Rock'n'Roll und später Hip Hop wuchs also erst aus dem Widerstand gegen diese Musikformen heraus. Die Musik selber war so gesehen harmloser als das, was von außen und „oben“ hineinstilisiert wurde.

Kapitel 5

Vorüberlegungen zur Analyse: Die Zeitzeugeninterviews im individuellen Kontext

Im ersten Abschnitt der vorliegenden Untersuchung wurde ein weit gespannter, umfassender theoretischer Bezugsrahmen entworfen, der die Diskurse um die Begrifflichkeiten Gedächtnis und Erinnerung, kollektiver versus personaler Identität (mit einem Exkurs zu Nationalismus als Sonderform kollektiver Identität) und schließlich Amerikanisierung und Amerikabilder zu verknüpfen versucht. Die Amerikabilder der deutschen Nachkriegsgesellschaft wurden dahingehend als kollektive Fremdentwürfe identifiziert, zu denen sich ein neuer kultureller Identitätsentwurf der Deutschen positionieren musste. Die Arbeit mit Zeitzeugen setzt diese Diskussion wiederum in Bezug zum Begriff der personalen Identität und untersucht die stabilisierende Wirkung der deutschen Jazzszene als subkultureller Identität auch für die individuellen biografischen Selbstentwürfe der Zeitzeugen. Die Frage, die es im Folgenden zu stellen gilt, ist, welche Funktion die Jazzrezeption in dieser Überlagerung von Fremd- und Selbstbildern spielte und was die Zugehörigkeit zu einer entsprechend ausgestalteten Subkultur für den Einzelnen bedeutete.

Bevor ich mich nun der Auswertung der einzelnen Interviews und der Gegenüberstellung mit synchronen publizistischen Quellen zuwende, soll noch einmal die Anknüpfung an den methodischen Bezugsrahmen der Untersuchung vorgenommen werden. Es wurde postuliert, dass eine intensive Reflexion des jeweiligen Gesprächskontextes unablässig für eine Auswertung von *Oral History*-Interviews ist. An dieser Stelle sollen deshalb zunächst einige entscheidende Beobachtungen zu den im Rahmen der Studie geführten Zeitzeugeninterviews gemacht werden.

Insgesamt wurden 18 Personen interviewt, in einem Zeitraum von März 2005 bis August 2005. Das erste Interview wurde am 22. März mit Erwin Lehn geführt, das letzte Interview am 2. August mit Klaus Doldinger. Die Interviews dauerten im Schnitt etwa drei Stunden. Die Gespräche wurden per Minidisc-Recorder aufgezeichnet. Bevor die Zeitzeugeninterviews durchgeführt wurden, hatte ich bereits einigen Zeitzeugeninterviews als Produktionsassistentin BBC-Produktion *After the War: Conquering Germany* beigewohnt. Diese Gespräche dienten mir als eine Art

Testphase.

Die ersten beiden Interviewphasen wurden in Blöcken terminiert und durchgeführt. Ich arbeitete hier mit Joshua Sternfeld zusammen, der zeitgleich an einer Dissertation zu Jazz in Deutschland während des Nationalsozialismus arbeitete. Die Kontakte zu den Zeitzeugen wurden ausnahmslos von mir hergestellt. In einem ersten Block vom 22. bis 25. März interviewten wir Erwin Lehn, Mara Eggert, Albert Mangelsdorff, Marianne Glier, Willi Geipel und Fritz Rau. Es folgte ein einzelnes Interview mit Walter Schätzlein am 30. März, das nur von mir alleine geführt wurde. Bei der Kontrolle der Aufzeichnungen stellte sich heraus, dass die erste Minidisc beschädigt war und nicht abgespielt werden konnte. Da das Interview mit Walter Schätzlein sehr ergiebig verlaufen war, bat ich ihn um Wiederholung der ersten Gesprächshälfte. Die Rekonstruktion des Interviews fand am 21. Juli 2005 statt und wurde auch von mir alleine geführt. Das wiederholte Gespräch ließ selbstverständlich eine gewisse Authentizität vermissen, da wir beide - Interviewter und Interviewerin - bemüht waren, die bereits einmal erzählten Anekdoten und Meinungen wiederzugeben.

Zwischen dem 26. und 28. April folgte ein zweiter Interviewblock gemeinsam mit Joshua Sternfeld. Wir interviewten in diesem Zeitraum Heinz-Werner Wunderlich in Baden-Baden, außerdem Dr. Hans-Otto Jung, das Ehepaar Ilse und Gerd Brand und Kurt Michaelis. Das Interview mit Günther Kieser am 28. April wurde von mir alleine durchgeführt. Die weiteren Interviews verteilten sich in Einzelterminen auf die Monate zwischen Mai und August und wurden von mir alleine geführt. Ich sprach mit Richard Wiedemann, Hugo Strasser, Joe Viera, Joe Kienemann, Ernst Knauff und Klaus Doldinger.

Die Unterscheidung zwischen Gesprächen, die von mir alleine geführt wurden und solchen, die wir zu zweit vornahmen, ist nicht unerheblich, da Joshua Sternfeld Amerikaner und somit kein deutscher Muttersprachler ist. Wir vereinbarten zu Beginn der Interviews mit den Interviewpartnern, das Gespräch auf Deutsch zu führen, auch wenn Sternfeld Fragen auf Englisch stellen sollte. Nichtsdestotrotz antworteten einige Zeitzeugen automatisch auf Englisch, was gelegentlich die Spontaneität beeinträchtigte. Überwiegend wurden die Interviews jedoch von mir auf Deutsch geführt. Zusätzlich zu diesen sprachlichen Aspekten ist es selbstverständlich ein Unterschied, ob ein Interviewpartner einem oder zwei Wissenschaftlern gegenüber sitzt. Zum Einen beeinträchtigt das Wissen um zwei unterschiedliche Forschungsprojekte, im Rahmen derer die Aussagen möglicherweise ausgewertet würden, den Erwartungshorizont des Gesprächspartners. Des Weiteren wirkt es sich nicht zuletzt auch auf die Symmetrie der Gesprächssituation aus.¹ Auch die Kommunikationssituation ist eine andere. Im Allgemeinen konnte in den Interviews, die unter vier Augen geführt wurden, eine persönlichere und letztlich vertrautere Atmosphäre geschaffen werden. Das Gespräch verlor schnell den reinen Interviewcharakter und entwickelte sich zu einem offenen Austausch.

Einen Sonderfall stellte auch das Gespräch mit Ilse und Gerd Brandt dar. Hier wurden zwei Zeitzeugen gleichzeitig von zwei Interviewern befragt, was die Struktur des Gesprächs stark beeinflusste. So spielten sich die beiden Zeitzeugen einerseits

¹Letztlich verwendete Joshua Sternfeld die Zeitzeugeninterviews nicht für seine Dissertation. Dies war zum Zeitpunkt der Befragungen aber noch nicht klar. Sternfeld fertigte auch keine Transkripte an.

Bälle zu und erinnerten sich gegenseitig an Anekdoten. Gleichzeitig erschwerte diese Interviewsituation jedoch auch das Vordringen zu individuellen Ansichten und Einschätzungen.

Zwei der geführten Interviews wurden für die vorliegende Untersuchung nicht ausgewertet. Das Gespräch mit Erwin Lehn wurde zwar transkribiert und ediert, Lehn bat aber darum, das wörtliche Transkript nicht zu veröffentlichen, weshalb die Aufzeichnung aus dem Quellenkorpus entfernt wurde. Das Interview mit Kurt Michaelis, einem sehr betagten Jazzfan, der als „Hot-Geier“ legendär geworden war, war aufgrund logischer Widersprüche für eine wissenschaftliche Auswertung nicht brauchbar und wurde nicht transkribiert.

Fünf der Zeitzeugen sind bekannte deutsche Musiker, die zum Zeitpunkt des Interviews noch aktiv waren: Albert Mangelsdorff, Hugo Strasser, Klaus Doldinger, Joe Viera und Joe Kienemann. Wobei auch hier noch einmal eine Unterscheidung gemacht werden kann zwischen den eindeutig der aktuellen Jazzszene zugehörigen Musikern und Hugo Strasser, der sich bereits in den Fünfziger Jahren kommerzielleren Spielformen des Swing zuwandte und heute einer der berühmtesten Tanzorchesterleiter Deutschlands ist.

Das Ehepaar Brandt, sowie Dr. Hans-Otto Jung und auch der Leiter des Bayerischen Jazzinstituts, Richard Wiedemann, waren zum Zeitpunkt des Interviews nicht mehr aktiv als Musiker tätig. Bei Dr. Jung und dem Ehepaar Brand lag die Zugehörigkeit zur Jazzszene bereits mehrere Jahrzehnte zurück. Vier der Interviewpartner waren ehemalige Jazzclubbesitzer, bzw. Veranstalter im weitesten Sinne: Willi Geipel, Ernst Knauff, Walter Schätzlein und Fritz Rau. Auch Heinz-Werner Wunderlich kann als Leiter der Jazzredaktion des Südwestfunks und Veranstalter diverser Jazzreihen zu diesem Kreis gezählt werden. Mit der Fotografin Mara Eggert und dem Künstler Günther Kieser wurden zwei Personen interviewt, die sich auch visuell mit dem Jazz beschäftigten. Marianne Glier schließlich war Jazzfan und als Frau eines Musikalienhändlers und ehemalige Sekretärin der Deutschen Jazzföderation ebenfalls in die deutsche Jazzszene eingebunden.

Es lassen sich also folgende Unterscheidungen festhalten:

- aktive Berufsmusiker versus ehemalige Amateurmusiker
- Personen mit kontinuierlichem (beruflichem) Kontakt zur Jazzszene versus Personen, die bereits seit längerer Zeit keinen Kontakt mehr zur Szene haben
- Personen aus der Frankfurter Jazzszene versus Personen aus der Münchener oder anderen regionalen Jazzszenen
- weibliche Interviewpartner versus männliche Interviewpartner

Allgemein ließ sich beobachten, dass die aktiven Berufsmusiker eine ausgeprägte Interviewroutine an den Tag legten, was mit dem anhaltend großen Medieninteresse an ihren Biografien zu erklären ist. Es ist davon auszugehen, dass viele der erzählten Anekdoten durch wiederholtes Erzählen in unterschiedlichen Interviewsituationen vorstrukturiert, bzw. sogar standardisiert waren. Als sehr lebendig und

authentisch erwiesen sich hingegen die Gespräche mit Personen, die bereits länger keinen Kontakt mehr zur Jazzszene hatten. Hier gelang es schnell, einen emotionalen Zugang zur individuellen Erinnerung zu finden. Auffällig war auch, dass die Interviewpartner, die nicht über das Jazzinstitut Darmstadt vermittelt worden waren (vgl. Anhang) authentischer in ihren Erzählungen wirkten, da sie weniger häufig für Interviews angefragt werden. Ein eklatanter Unterschied zwischen weiblichen und männlichen Interviewpartnern lässt sich nicht zuverlässig feststellen. Zwar waren sämtliche befragten Frauen sehr lebendig und authentisch in ihren Erzählungen, was aber gleichzeitig auch an der Distanz zur Jazzszene liegen könnte. Auch gab es männliche Interviewpartner (wie Fritz Rau, Kieser oder Gerd Brand), die ebenfalls sehr unmittelbar in ihre Erinnerungen eintauchten und farbige Details zu erzählen wussten.

Festgestellt werden kann, dass sich Personen, die auch heute noch beruflich in enger Verbindung zum aktuellen Jazzgeschehen stehen - ob als Musiker, Journalisten oder Veranstalter - im Allgemeinen reflektierter mit dem Thema Jazz und den damit verwandten Themenkomplexen auseinandersetzen. Gleichzeitig rückte bei diesen Personen aber auch der gegenwärtige Standpunkt und eine gewisse rückblickende Distanz sehr viel stärker in den Vordergrund als bei den Zeitzeugen, die die Szene zu einem Zeitpunkt verlassen haben, an dem die emotionale Verbindung und auch Idealisierung der Gemeinschaft noch stärker ausgeprägt war.

Auch regionale Unterschiede ließen sich deutlich beobachten. So stand die Frankfurter Jazzszene noch sehr unmittelbar unter dem Eindruck der im Vorjahr erfolgreich angelaufenen Ausstellung *Der Frankfurt Sound*. Im Umfeld der Ausstellungsöffnung hatten sich viele der Protagonisten der Frankfurter Nachkriegsszene nach vielen Jahren wiedergetroffen und gemeinsam Erinnerungen reaktiviert, so dass teilweise in den Interviews ähnliche Anekdoten wiedergegeben wurden, die sich auch im zur Ausstellung erschienenen und von Jürgen Schwab herausgegebenen gleichnamigen Buch wiederfinden. Insgesamt erschien die Frankfurter Szene als eine stärkere und stabilere Gemeinschaft als die Szene in anderen Städten, wobei sich nicht nachprüfen lässt, ob diese Vernetztheit auch vor der Ausstellung in diesem Maße bestand. Nichtsdestotrotz ist die Aufarbeitung der Frankfurter Szene schon durch die Nähe zum Jazzinstitut Darmstadt stärker ausgeprägt als in anderen Städten. Interessant war hier vor allem der Vergleich zur Münchener Jazzszene, die ganz offensichtlich bereits im zeitgenössischen Kontext sehr viel diversifizierter war und sich nicht auf einen einzigen zentralen Club konzentrierte. Bei den Gesprächen mit den Zeitzeugen aus dem Münchener Raum zeigte sich eine deutlich geringer ausgeprägte Vernetzung, bis hin zu der Tatsache, dass die einzelnen Zeitzeugen nicht mit Bestimmtheit sagen konnten, wer aus dieser Zeit noch lebte und wo einzelne Personen zu finden sein mochten.

Die hier aufgeführten allgemeinen Beobachtungen zu Gemeinsamkeiten und Unterschieden in den Kontexten der Zeitzeugeninterviews sollen an dieser Stelle genügen, um einführende Interpretationen zur Verfügung zu stellen und einen ersten Eindruck über den Korpus an Interviews zu geben. Eine chronologische Aufstellung der durchgeführten Interviews mit Kommentaren findet sich im Anhang.

Kapitel 6

Amerika und der deutsche Jazzfan

Die erste Frage, die sich nun stellt, und die auch zwangsläufig an die Zeitzeugen wie auch die Zeitdokumente der synchronen Betrachtung zu stellen ist, lautet: Wo positionierten sich die deutschen Jazzfans zu Amerika? Welche Amerikabilder verbanden sie mit der Rezeption ihrer Lieblingsmusik?

Des Weiteren soll überprüft werden, inwieweit die Begeisterung für den Jazz die Amerikabilder seiner Fans bestimmt hat und nach wie vor bestimmt, beziehungsweise für welche Amerikabilder möglicherweise die Musik des Jazz als Projektionsfläche diente. Mit anderen Worten: In welchem Maße fand eine Verwischung der Symbolik statt, beziehungsweise ab welchem Punkt konnten Amerikabilder und metaphorische Implikationen des Jazz nicht mehr voneinander getrennt werden.

Von besonderem Interesse in diesem Zusammenhang ist selbstverständlich die Frage nach dem Einfluss der politischen und gesellschaftlichen Situation in den USA auf das Amerikabild der Jazzfans. Nicht zuletzt handelt es sich bei dieser Musik um eine afroamerikanische Ausdrucksform. Die Überlegung liegt deshalb nahe, ob das bis in die 60er Jahre hinein segregierte Gesellschaftssystem in den USA Brüche im Amerikabild der deutschen Jazzfans hervorrief.

Als letztes gilt es zu untersuchen, wie der Einfluss der Besatzungsmacht USA für die Entwicklung der deutschen Jazzszene von den Fans und Akteuren selbst wahrgenommen wurde, welche Rolle die USA als politische Entität bei der Vermittlung des Jazz spielten.

6.1 Jazz als amerikanische Populärkultur? Innensicht und Außensicht einer Szene

Widmen wir uns also zunächst dem Begriff der Populärkultur, der oben als das prominenteste Symptom der sogenannten „Amerikanisierung“ beschrieben wurde. Weder der Jazz noch der Begriff der Populärkultur waren nach Ende des Zweiten Weltkriegs neu in Deutschland. Bereits in den 20er Jahren gab es in Deutschland - und ganz besonders in Berlin - eine florierende Unterhaltungsindustrie mit vom Jazz beeinflusster Tanz- und Revuemusik. Die vorliegende Studie möchte sich an

dieser Stelle nicht mit Definitionen des Begriffs Jazz aufhalten. Auch die stilistische Abgrenzung zu Formen deutscher Unterhaltungsmusik, die gerade unter nationalsozialistischer Herrschaft akribisch betrieben wurde, ist nicht Gegenstand dieser Untersuchung.

Dass der Jazz eine primär populärkulturelle Erscheinung ist, muss nicht näher diskutiert werden. Und ganz besonders unmittelbar nach dem Ende des Zweiten Weltkrieg wurden Swing und Dixieland als die prominentesten Stilformen des Jazz zum Ausdruck amerikanischer Populärmusik schlechthin. Der Bayerische Rundfunk gliederte so Jazzsendungen von Anfang in die Redaktion „Leichte Musik“ ein, zumal Swing und Dixie zu dieser Zeit auch noch vorwiegend als Tanzmusik fungierten. Die Merkmale des Jazz decken sich weitgehend mit den oben entwickelten Kategorien von Populärkultur: das demokratische Prinzip der Partizipation und der Hinwendung zum Publikum, Performativität und Spontaneität als ästhetische Grundprinzipien, die Auflösung von normativen, konservativen Rezeptionsformen hin zu einer Körperlichkeit und Konventionslosigkeit im individuellen Musikgenuss, verbunden mit einer Rückeroberung des Unpolitischen und der Lebensfreude im kulturellen Leben.

Was diesem Duktus des Populären und Zivilen allerdings bereits sehr früh seitens der „wahren Jazzfans“, wie sie sich selbst nannten, entgegengesetzt wurde, war die auffallende Inszenierung eines Expertentums und ein Ringen um klare ästhetische Kategorien zur qualitativen Bewertung der Musik. Was später, als sich der Jazz stilistisch immer mehr ausdifferenzieren begann, noch durch die zunehmend artifizielle Musik verstärkt wurde, kann auch im Bereich der populären Tanzmusik schon beobachtet werden. Eine beliebte publizistische Form war beispielsweise der sogenannte „Blind-Test“ oder auch „Blindfold-Test“, bei dem bekannte Musiker anhand von Hörbeispielen Solisten aus einer Band identifizieren sollten, um so ihre Expertise zum Jazz unter Beweis zu stellen.

Das lief dann üblicherweise folgendermaßen ab, wie Werner Götze seinem Studiogast in der Sendung „Wer und was ist das?“ am 23. Juni 1954 erklärt:¹

Also: Ich spiele Ihnen in dieser Sendung Schallplatten vor - etwa ein Dutzend und natürlich Jazzaufnahmen - und verrate Ihnen vor dem Auflegen

¹Mir liegen die auf einer Schreibmaschine getippten Originalmanuskripte der zitierten Radiosendungen vor. Teilweise wurden handschriftliche Korrekturen und Streichungen vorgenommen. Als Textgrundlage verwende ich die (handschriftlich) korrigierte Version, da davon auszugehen ist, dass a) die Korrekturen vom Autor der Manuskripte selbst vorgenommen und somit in der korrigierten Fassung freigegeben wurden und b) die Manuskripte in dieser Form bei der Ausstrahlung verwendet wurden. Es kann allerdings bei nur sehr wenigen Manuskripten überprüft werden, ob die Texte tatsächlich so gelesen oder bei der Ausstrahlung noch einmal spontan modifiziert wurden, da nur in sehr begrenztem Umfang Aufzeichnungen der Radiosendungen vorliegen. Auch kann nicht mit Sicherheit gewährleistet werden, ob die Sendungen tatsächlich zum auf dem Manuskript vermerkten Datum ausgestrahlt wurden und ob überhaupt. Auf eine Überprüfung in den wenigen möglichen Fällen wurde verzichtet, da diese Kenntnis keinen Einfluss auf die Untersuchung hat. Die Texte sind folglich als Entwürfe zu betrachten und als solche zu behandeln. Des Weiteren sei darauf hingewiesen, dass es sich bei den in den Manuskripten wiedergegebenen Aussagen um die Meinung eines einzelnen Redakteurs handelt, analog den zitierten Texten aus der Zeitschrift *Jazzpodium*. Unterstellt wird bei der vorliegenden Untersuchung lediglich, dass in den Radiosendungen Themen behandelt wurden, die die deutsche Jazzszene im Allgemeinen und die lokale Münchener Szene im Besonderen zum jeweiligen Zeitpunkt beschäftigt haben, und dass Meinungen vertreten werden, die in diesen Szenen geläufig waren.

weder die Titel der Stücke, noch die Orchester und ihre Solisten. Selbstverständlich sage ich auch nichts zur Spielweise, zum Aufnahmedatum und was sonst immer noch an der Platte interessant sein könnte. Das alles sollen Sie herausbekommen und noch ein bisschen mehr. . . (23.06.2954, HF 1961)

Im *Internationalen Podium* vom September 1951 wurde auf diese Weise der Tanzorchesterleiter Horst Winter getestet, im Anschluss an ein Interview, in dem die Autoren des Artikels zunächst ihr eigenes Expertenwissen unter Beweis zu stellen wissen: „Das Erste, das einem in dieser Beziehung von hiesigen Ensembles überhaupt nicht verwöhnten Kritikus ins Auge, bzw. Ohr springt, ist zweifellos Banddisziplin, tadelloses Benehmen und Auftreten einerseits, Exaktheit und Dynamik in Interpretation und Programmgestaltung andererseits“ („Horst on Top“ 7f).²

Keine Rede also von Lässigkeit und Individualismus, vielmehr sind es Disziplin, Benehmen, Exaktheit, die die Kritiker hier beeindruckten. Von einem guten Jazzmusiker wird außerdem eine gründliche Kenntnis der aktuellen Jazzszene erwartet. Auch bei der Rezension amerikanischer Künstler achten die Autoren auf musikalische Exzellenz statt populärer Showeffekte:

Da [bei Pee Wee Hunt und seiner Band] ist alles viel zu grob und auf „mitreißenden Lärm“ abgestellt, seine Posaune ebenso wie die anderen Mitglieder der Band, die eigentlich technisch weit mehr leisten könnten. Es ist das typische Beispiel einer weißen Band, die sich aus der Kunst der Schwarzen einige Elemente herausgesucht und die Seele darin nicht gefunden hat. . . .

Sie [Sarah Vaughn] fasziniert durch ihre Natürlichkeit, die gleichzeitig höchste Kunst ist. Die Atmosphäre, die ihr Singen schafft, ist einzigartig, die künstlerische Konzentration wohl stärker als bei jedem anderen Jazzmusiker und ich habe nur ganz selten bei den größten Opern- und Liedersängerinnen den Eindruck so hoher künstlerischer Perfektion gehabt. (JP 54:V 1952, 7)³

An dieser Stelle wird deutlich, dass der Jazz für seine Fans in Deutschland bereits zu einem Zeitpunkt, als er in den USA selbst lediglich zu Unterhaltungszwecken gespielt wurde, als Kunstform rezipiert wurde, wie Dieter Zimmerle, Präsident der Deutschen Jazzföderation in einem persönlichen Statement ebenfalls im *Internationalen Podium* im September 1952 darlegt:

Der Jazz ist Teil zeitgenössischer Kunstgestaltung. . . . Es sollte dies zwar als selbstverständlich vorausgesetzt werden, die gegenwärtigen Erfahrungen beweisen [sic] jedoch, daß man vielfach an diesen Gegebenheiten völlig

²Die für die vorliegende Studie ausgewerteten Artikel aus dem *Jazzpodium* sind im Anhang chronologisch nach dem Erscheinen der Magazine gelistet.

³Im Folgenden wird für die Angabe der Primärquellen durchgängig die dargestellte Zitierweise verwendet. JP steht dabei als Abkürzung für die Zeitschrift *Jazzpodium*, des weiteren sind Jahrgang, Ausgabe und Jahreszahl vermerkt, da die Datierung auch für die Analyse aufschlussreich sein kann. Im Falle der Radiosendungen ist der Ausstrahlungstermin sowie das Aktenzeichen aufgeführt, unter dem die Manuskripte im Historischen Archiv des Bayerischen Rundfunks archiviert sind.

vorübergeht. Dabei soll hier natürlich nicht auf die Kreise Bezug genommen werden, die im Jazz eine raffinierte Mode sehen, die an der Oberfläche eines seichten Jazz-Rummels treiben oder Kapital daraus schlagen wollen. Es ist klar, daß solche Gruppen nicht durch das Aufzeigen der Probleme unseres heutigen Kunstschaffens angesprochen werden können. Es geht um diejenigen, die sich als ernsthafte Jazzliebhaber mit der Materie befassen und sich aus dieser Haltung heraus um diese Musikform bemühen. (JP 56/57 1952, 7)

Die Kommerzialisierung des Jazz und seine Behandlung als Populär-, beziehungsweise Unterhaltungsmusik wird hier als eine Bedrohung für den Jazz als Kunstform dargestellt, von der man sich deutlich distanzierte. Dass diese Bedrohung dabei in den Augen einiger Fans auch über die Zersetzung ästhetischer Kriterien hinausging, zeigt der folgende Textausschnitt, in dem Gründe für den alarmierenden Rauschgiftkonsum innerhalb der (amerikanischen) Jazzszene gesucht werden:

Es gibt nur eine Lösung: wir müssen helfen - als Masse der Liebhaber, Kritiker und Musiker und auch als Einzelpersonen. Wir müssen jede Chance ausnutzen, das Laster einzudämmen, und sei es dadurch, daß wir selbst uns in unserer eigenen kleinen Umwelt Achtung verschaffen. Damit steigt das Ansehen des Jazz. Die Situation für jeden Betroffenen wird leichter. Je verantwortlicher unsere eigene Stellung im Leben ist, desto mehr können wir tun. Kommen Amerikaner zu uns, müssen wir uns in ihren Konzerten so verhalten, wie es ihre Kunst gebührt. Wenn nach einem De Franco Solo das Auditorium losjohlt, fühlt sich Buddy nicht verstanden und als Schauobjekt in einem Zirkus. Es liegt letzten Endes alles an uns, ob die Reihe der 'rauchenden' Monks, Navarros, Powells, Getzs und Parkers einmal ein Ende nimmt, oder ob der Jazz sich innerlich verblutet. (JP 8:III 1954, 7)

Das demokratische, egalisierende Prinzip der Populärkultur wurde von vielen Jazzmusikern und -fans nicht mit dem Jazz in Verbindung gebracht. Hier wird evident, dass die Jazzfans in Deutschland durchaus den oben skizzierten negativ besetzten Begriff der Populärkultur oder auch Unterhaltungskultur verinnerlicht hatten, der Massenwirksamkeit mit mangelnder Qualität und fehlender künstlerischer Tiefe gleichsetzt. Sie waren also sehr wohl stark dem europäischen Kulturbegriff verhaftet. Da schadete es nicht, auch einmal kanonisierte Vertreter des geistigen Lebens zu Hilfe zu rufen, wo es nötig schien, wie hier in einem „Offenen Brief der Deutschen Jazz-Föderation an die deutschen Rundfunkanstalten“, in dem die Jazzfreunde versuchen, bessere Sendezeiten für Jazzsendungen zu erreichen:

Wir wissen wohl, daß die Jazzmusik gerade in Deutschland sehr umstritten ist; aber: von Paul Valery bis Andre Gide, von T. S. Eliot bis Jean Cocteau, von Sartre bis Ortega, von Walter Dirks bis zum derzeitigen Papst haben nahezu alle bedeutenden Persönlichkeiten des geistigen Lebens der Jazzmusik ihre Anerkennung nicht versagt. (JP 56/57 1952, 8)

Der Anspruch, den Jazz als Kunstform zu etablieren, äußerte sich auch in Bestrebungen, die traditionellen Konventionen des Konzertbesuchs für den Jazz geltend zu machen, wie der folgende Beitrag vom März 1955 zeigt:

Daß nun das ablenkende Publikum die künstlerische Aussage fördern könne, ist eine merkwürdige Annahme, die durch zahlreiche öffentliche Aufnahmen widerlegt wird. Worauf wir hinauswollen, ist folgendes: Man gebe dem öffentlich auftretenden Jazzmusiker eine reelle Chance, auf dem Podium ungestört die „öffentliche Einsamkeit“ (Falckenberg) zu erreichen, wenn man ihn schon unbedingt sehen (oder zur Schau stellen) muß. Der Künstler ist von einer anderen Welt, die mit der des Publikums nur lose verknüpft ist. Publikum und Musiker sind heute getrennt. (JP 3:IV 1955, 12)

Keine Rede also von Aufhebung der konventionellen Rezeptionspraxis des etablierten bürgerlich-kulturellen Milieus. Die Performativität und die Partizipation des Publikums, die dem Jazz in seinen frühen Formen inne wohnten und die Charakteristika von Populärkultur ausbildeten, sind nicht mehr erwünscht, eine Trennung von Publikum und Bühnengeschehen wird gefordert. Das mag nun zugegebenermaßen eine etwas extreme Ansicht aus der Mitte der deutschen Jazzfans sein, dennoch spiegelt sie eine allgemeine Tendenz wider, die sich in den *Jazz-Podien* der 50er Jahre beobachten lässt: Die deutsche Jazzrezeption stellte keine bestehenden Strukturen des kulturellen Lebens in Frage, sie kämpfte vielmehr um einen Platz innerhalb dieser Strukturen.

Damit wird noch etwas deutlich: Der Mythos des Jazzfreundes als Rebell lässt sich so einfach nicht halten. Der Jazzgemeinde - so, wie sie sich in Form der Deutschen Jazz-Föderation eine Selbstorganisation gegeben hatte - ging es weniger um Aufbruch hierarchischer Strukturen im Kulturbetrieb als vielmehr um Aufnahme der Kunstform Jazz in den kulturellen Kanon; keineswegs um Provokation, sondern um gesellschaftliche Anerkennung ihrer Lieblingsmusik.

Die Reputation des rebellierenden (und teilweise regelrecht randalierenden) Jazzfans wurde dieser unfreiwilligen Subkultur also von außen angetragen. Dort, wo es zu Ausschreitungen während Jazzkonzerten kam, versäumten die „seriösen“ Freunde des Jazz es nicht, sich von der sensationsgierigen Masse, die diese Ausschreitungen zu verantworten hatte, zu distanzieren. Wo eine Massenwirksamkeit und Popularität des Jazz gegeben war - wie beispielsweise in der Serie „Jazz at the Philharmonic“ von Norman Granz, in der regelmäßig ein spektakuläres amerikanisches Staraufgebot des Jazz auf der Bühne zusammengestellt wurde - wurde sie folglich eher bedauert als begrüßt, wie hier in einem Bericht aus dem *Jazz-Podium* vom Januar 1954 mit dem Titel „Angst vor JATP?“:

San Francisco - Das JATP-Konzert im Civic-Auditorium San Francisco im November des Vorjahres, bei dem mehr als 7000 Besucher gezählt worden waren, hatte ein Nachspiel: Von Seiten der Stadtverwaltung wurde beschlossen, das Civic-Auditorium für diese Norman Granz-Veranstaltungen zu sperren. Als Begründung wurden die turbulenten Zustände angeführt, die bei diesen Konzerten zu herrschen pflegen.

Es folgt eine Aufzählung der von den randalierenden Konzertbesuchern angerichteten Schäden, bevor die Begründung für die Ausschreitungen gemutmaßt wird:

In diesem Zusammenhang kann festgestellt werden, daß auch in den USA immer mehr Stimmen laut werden, die sich gegen derartige turbulente Zustände bei Jazzkonzerten wenden. Man sieht die Ursache zu dem unwürdigen Verhalten vieler „Fans“ in der Tendenz der Veranstalter, ausschließlich Sensationen zu bieten, um die niederen Instinkte zu wecken, dadurch von sich reden zu machen und das Geschäft rentabler zu gestalten. Von Seiten der Kritik wird mehr Qualität gefordert und man richtet den Appell an die Musikerschaft, sich nicht in den Dienst einer schlechten Sache zu stellen und „den guten Geschmack zu verkaufen“. (JP 1:III 1954, 4)

Die Jazzfans fürchteten also nicht nur um ihr Image, sondern auch um die künstlerische Qualität ihrer Musik angesichts der offensichtlich rücksichtslosen Vermarktung ihrer Musik, so dass Ende 1952 in dem Jahresrückblick „Bittere Bilanz von 365 Tagen“ nicht viel gefehlt hätte, um den Jazz regelrecht tot zu sagen:

Manche Musik ist wie Schokolade. Man darf nicht zu viel davon essen. Vor allem nicht von schlechter. Und die haben wir in diesem vergangenen Jahre zur Genüge vorgesetzt bekommen. Kompensation der inhaltlichen Leere durch die Quantität. . . . Die scheinbar mannigfaltigen Ursachen dieses Niederganges liegen im wesentlichen in einer augenblicklichen Stagnation der musikalischen Entwicklung und in der geldgierigen Konspiration kunstfeindlichen Ungeistes, deren Vertreter die Manager und Kapitäne der amerikanischen Unterhaltungsindustrie sind. Menschen, die in den letzten Jahren das traditionsreiche und individualistische Unterhaltungsleben eines ganzen Landes fast völlig vernichtet haben . . . es muss sich vieles ändern. Und das ist nur durch eine innere Erneuerung und Gesundung möglich. . . . Von jugendlichen Draufgängern, die bereit sind, um der Sache willen zu leiden und zu kämpfen. Die Devise für 1953 lautet daher: „Treu bleiben und durchhalten!“ Jazz ist Musik. Und Musik läßt sich nicht unterkriegen. (JP 60/61 1952, 4)

Erstaunlicherweise findet sich in dieser Meinungsäußerung die gleiche Rhetorik wie auch in den Stimmen der Amerikanisierungsgegner ihrer Zeit. Man kämpfte, so scheint es, gegen den selben Feind: die amerikanische Unterhaltungsindustrie. Die Front, an der es als „Widerstandskämpfer und Partisanen“ (ebda) zu kämpfen gilt, waren demnach also keineswegs gesellschaftlich normierte ästhetische Kategorien im eigenen Land. Vielmehr galt es, die Qualitätsstandards des Jazz gegen die schädlichen Einflüsse ihrer massenwirksamen Kommerzialisierung zu verteidigen. Gerade Künstler wie Louis Armstrong, Lionel Hampton und auch Dizzy Gillespie, die dafür bekannt waren, ihr Publikum regelrecht zum „Ausflippen“ zu bringen und dabei auch vor Show-Effekten nicht zurückschreckten, gerieten so immer wieder ins Kreuzfeuer der *Jazz-Podium*-Kritik, wie zum Beispiel hier Dizzy Gillespie in einem JATP-Auftritt:

. . . den „Stars“ der Konzert-Unternehmer von heute geht es wie ihren Arbeitgebern - von denen sie gelernt haben - um die eigene Bequemlichkeit, um den persönlichen Vorteil. Auch das Gillespie-Konzert bewies diese Tendenz sehr deutlich. Der zum Star avancierte Negermusiker wird zum Zirkus-Clown der Vorstadt. Er macht den billigen Jakob, der mit wahllosen Spässen [sic] sein Publikum anlocken will, um seine meist zweifelhafte Ware möglichst teuer zu verkaufen. (JP 3:II 1953, 8)

Hier ein Ausschnitt aus einem BR-Radiomanuskript der Sendung „Jazznachrichten“ vom 27. Mai 1953:

Gimmicks sind die grosse [sic] Mode im amerikanischen Jazz - aber nicht alle sind für uns verdaulich: In New York tritt zur Zeit mit viel Erfolg der Tenorsaxophonist Big Jay McNeely auf. Besser gesagt - er liegt auf. Sein Trick besteht nämlich darin, seine Soli in horizontaler Lage zu blasen. Besser gesagt: Zu röcheln - denn er ist ein gelehriger Schüler von Illinois Jaquet. Seine Nummer dauert zwanzig Minuten. Er spielt ohne Unterbrechung und macht dabei einen Spaziergang zwischen den Tischen, durch den Waschraum, über die Theke, auf dem Flügel und dann liegt er endlich der Länge nach auf dem Boden. Und mit ihm wieder einmal ein wenig mehr vom Ansehen des Jazz - - - (HF 9135)

Wo sich Stimmen erhoben, diese „show-affinen“ Musiker zu verteidigen, ging es niemals darum, die Bühnenshow oder die massenwirksamen Effekte der Bands zu rehabilitieren. Vielmehr wurden Entschuldigungen dafür gesucht, warum diese Musiker möglicherweise als Opfer des Musikbusiness oder auch aufgrund ihres Temperaments dazu verleitet wurden. Das Gleiche galt für die Konzertreihe „Jazz at the Philharmonic“, deren Für und Wider heiß diskutiert wurde. Bisweilen kommen hier auch in bedenklicheren Denkmustern verhaftete Erklärungen zum Vorschein:

Sicher finden wir die Erklärung für das in seiner Ausgeprägtheit uns Europäern seltsam erscheinende Nebeneinander [von höchstem künstlerischem Ernst und einem nach Befriedigung verlangenden Spieltrieb] darin, daß Hampton Neger ist und noch soviel Ursprüngliches seiner Rasse sich bewahrt hat, daß für ihn in den beiden Äußerungen seines Wesens kein Widerspruch besteht. Wollen wir dabei auch nicht vergessen, daß das offensichtliche Beifallheischen im letzten durch uns verursacht ist, die wir dem Neger so lange die menschliche Zustimmung, sogar Duldung versagt haben. Bleiben wir gerecht und verachten wir nicht die, die uns den Jazz schenkten, wegen eines Ausdrucks ihrer Natur, der dem Europäer im allgemeinen fremd ist. (JP 1:III 1954, 5)

Zumindest hier, in ihrem offiziellen Mitteilungsorgan distanzierte sich die deutsche Jazzszene somit klar und dezidiert von anderen Phänomenen populärkultureller Einflüsse wie beispielsweise später dem Rock'n'Roll. Ganz klar setzte sich der seriöse Jazzfan damit auch von den jungen Menschen ab, die den Swing als kommerzielle Tanzmusik begriffen. Das Tanzen zu Jazz schien ohnehin von Teilen der Szene als eine Degradierung der Musik empfunden worden zu sein, wie kleine Seitenhiebe in

Konzertrezensionen illustrieren: „Beryl Bryden, ca. 30, Bluessängerin aus England, brachte es trotz dieser Fülle in der „Ile“ [du Jazz; Jazzclub in München] fertig, auch die hartnäckigsten Tänzer zum Zuhören zu zwingen“ (JP 11:III 1954,12) oder: „Dem peinlich wirkenden Gliederzucken eines gewissen Tanzpublikums bietet diese Musik keine Chance“ (JP 11:IV 1955, 9). Hier ein weiteres Beispiel aus einer Hamburger Szene-Beschreibung:

Trifft man jedoch einmal zufällig einige der aktiven Stammgäste allein an, ohne daß gemanagt oder vorgeführt wird, so kann es durchaus eine ganz echte und in seiner Art lebendige Sache sein. Dies natürlich nur, wenn es einen nicht stört, daß zu Jazzmusik getanzt wird. Aber dann wird man in Hamburg ohnehin nicht weit kommen. Denn getanzt wird fast immer, es sei denn, es handelt sich um einen so seriösen Club, daß man nie etwas von ihm erfahren wird. (JP 6:III 1954, 14)

In einem Beitrag vom März 1954 wurde der Jazzclub Nürnberg regelrecht abgestraft für die Veranstaltung eines Jitterbug-Wettbewerbs auf einem „Ball der Jazzfreunde“, was sogar als „Jazz-Betrug“ titulierte wurde: „Tritt nun ein Jazz Club als Veranstalter solcher Geschmacklosigkeiten auf, so muß das in der Öffentlichkeit den Eindruck erwecken, daß das Gebotene Jazz sei. Das stimmt bedenklich“ (JP 3:III 1954, 10). So finden sich in den *Jazz-Podien* von 1950 bis 1963 kaum Beiträge, die den Jazz als Ausdruck amerikanischer Populärkultur oder gar als Unterhaltungsmusik bezeichneten. Dort, wo es geschah, geschah es nicht ohne den Beiklang einer Rechtfertigung, wie in der Ankündigung der „Woche der leichten Musik 1955“ im Süddeutschen Rundfunk, in der der Programmverantwortliche in Voraussicht der zu erwartenden Proteste sich vorweg bereits erklärte (einen Beitrag, den er im Übrigen beschwichtigend mit einem Zitat Duke Ellingtons einleitete):

In diesem Jahr veranstaltet der Süddeutsche Rundfunk wieder eine „Woche der leichten Musik“. Viele Jazz-Fans werden sagen: „Na, wenn sich das schon 'leichte Musik' nennt, da kann ja für uns nichts drin sein. [...]“ Ich möchte diesen Einwänden schon heute begegnen. [...] Die „Woche“ will vor allem Musik bringen, die gut komponiert und gespielt ist, aber doch vor allem „unterhaltend“ sein soll. Sie will neue Wege auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik suchen und vielleicht sogar schon zeigen. Unterhaltungsmusik ist ohnehin ein Gebiet, das schwer zu verteidigen ist. Selten findet man hier ein Musikstück, für das man ohne Vorbehalt eintreten kann. Es gibt aber, wenn auch noch vereinzelt, immerhin interessante, moderne Musik, die man ohne Bedenken als „leicht“ und „unterhaltend“ bezeichnen kann. Es ist auch kein Zufall, daß ein Großteil dieser hervorstechenden Unterhaltungsstücke wesentlich vom Jazz beeinflusst sind, was sie allerdings noch lange nicht zum „echten“ Jazz macht. (JP 9:IV 1955, 14)

Hier, in dem offiziellen publizistischen Organ der Deutschen Jazz-Föderation, das - und das darf man nicht vergessen - auch auf die Außenwirkung der Jazzszene bedacht ist, wird ein wichtiges Phänomen des deutschen Jazzpublikums evident: In einem nicht unbedeutenden Maß ging es hier um *Abgrenzung* gegenüber anderen

populären Formen der Unterhaltungskultur und um eine *Verteidigungshaltung* angesichts empfundener Ressentiments seitens der bürgerlichen Gesellschaft. Eines der wichtigsten Anliegen der Jazzfreunde war, auch das Außenbild des Jazz als ein qualitativ hochwertiges zu etablieren, und man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass die Mitglieder der DJF als selbst ernannte Vertretung der deutschen Jazzszene unter der stilistischen Vermischung von Schlager und Jazz als „leichte Musik“ sehr stark litten. Wir werden später noch einmal detailliert auf diese Grenzziehungen und das kollektive Selbstbild der deutschen Jazzszene zurückkommen.

Von Interesse ist nun, wo die Zeitzeugen sich und „ihren“ Jazz im Für und Wider des Populären einordnen. Dass nicht alle zeitgenössischen Stimmen den Widerspruch zwischen Unterhaltung und Kunst in dieser Ausprägung wahrnahmen und beispielsweise das Tanzen zu Jazz als so verpönt betrachteten, zeigt folgender Ausschnitt aus einem Radiomanuskript des Bayerischen Rundfunks aus dem Jahr 1961. Hier heißt es:

Rolf Kühn - der Remigrant aus Amerika... Im Gegensatz zu seinem Klarinetten-Kollegen Jimmy Giuffre ist er nach wie vor nicht der Meinung, dass moderner Jazz nur dann als Kunst anzusprechen ist, wenn man darauf keinesfalls tanzen kann! Das hätte ich sicher auch nicht sagen sollen... aber ich meine nun mal, dass auch diese Art Musik erst einmal Vergnügen sein soll, darauf dieses und jenes und dann lange nichts und erst zu allerletzt Weltanschauung - wenn's ohne die schon nicht geht! Giuffre dagegen zelebriert seinen Jazz - falls man bei ihm davon noch sprechen kann - mit der Miene eines Begräbnisbeamten... Und seine Devise scheint zu sein: Anders als die anderen - koste es was es wolle... und wenn das Publikum! (07.12.1961, HF 9178)

Und im Dezember 1954 widmete Werner Götze gar eine ganze Sendung der Frage, nach der Kommerzialisierung des Jazz, nämlich unter dem Titel „Kommerzieller Jazz - warum nicht?“. Der ganze Manuskripttext trägt eine stark defensive Grundhaltung, die zu erwartenden Gegenreaktionen auf die Sendung sind ihrer Konzeption bereits eingeschrieben. Hier einige Zitate aus der Sendung:

. . . Ja - die puristischen Jazzfans, von denen könnte ich ein Lied singen. Es wäre ein recht trauriges Lied - ein Klagelied, wenn Sie so wollen. . . . Und weil wir nun mal für jeden etwas bringen wollen, bringen wir auch - nun, eben die erwähnten gemäßigten Programme. Ja: Warum nicht - und warum kann man nicht überhaupt ein bisschen toleranter sein? Und warum sollten wir nicht auch einmal - wie jetzt - ein ganzes Programm mit kommerziellem Jazz bringen? (22.12.1954, HF 9163)

Allerdings wird auch im Rahmen dieser Sendung über kommerziellen Jazz eine deutliche Grenze zur Unterhaltungsmusik gezogen:

Schauen Sie: Gegen Semi-Jazz an sich ist sicher nichts einzuwenden - nur sollte die größere Hälfte dabei Jazz und die kleinere Unterhaltungsmusik sein. . . . Ja - wenn nämlich Jazzmusiker kommerziell spielen, dann wird

man ihr Produkt meist anerkennen können - aber wenn Unterhaltungsmusiker Jazz spielen wollen, dann wird die Sache meist bedenklich für den Jazzfreund. (Ebda)

Die Unterscheidung zwischen Unterhaltungsmusik und Jazz ist hier bestenfalls schwammig, durch Einziehen einer Zwischenebene des „kommerziellen Jazz“, die aber offensichtlich nur „von oben nach unten“ erfolgreich dargeboten werden kann. Selbst in dieser kleinen Hommage an den „kommerziellen Jazz“, in die Musikeinspielungen von so unangezweifelten Koriphäen - oder, wie es im Manuskript heißt: „völlig unverdächtigen“ Künstlern - wie Fats Waller, Lester Young, Louis Armstrong, Billie Holiday und Benny Goodman eingeflochten werden, tut sich der Autor also schwer damit, den Schluß zwischen den Begrifflichkeiten Jazz und Populärmusik herzustellen. Kommerzieller Jazz, das wird deutlich, ist etwas, zu dem sich Jazzmusiker bisweilen herablassen können, ohne dabei zwangsläufig ihr Gesicht zu verlieren, zu dem Unterhaltungsmusiker aber auch niemals aufsteigen können. Im Falle des Redakteurs Werner Götze ist diese beinahe verzweifelt eingehaltene Trennlinie um so erstaunlicher, als er auch Unterhaltungsmusik-Sendungen moderierte und gestaltete, ein Bereich, den er aber dezidiert von seinem Jazz-Engagement distanzierte. So nutzte er die Sendung über kommerziellen Jazz, um sich diesbezüglich zu erklären:

Ich habe beispielsweise eine Bekannte, deren Urteil ich sonst sehr schätze, mit der ich aber immer wieder durchaus anderer Meinung bin, wenn es um Jazz geht. So meint sie zum Beispiel oft, ich würde in meine Programme allzugern Jazz einschmuggeln. Nicht in die Jazzprogramme wohlverstanden - sondern in Tanzmusik-Sendungen wie „Wir schallplatteln“, in „Die Klingende Funkpost“, in „Soeben eingetroffen“ und wie die Sendungen sonst noch alle heißen, die ich bei uns betreuen darf. Sehen Sie, auch meine Bekannte ist eben der Propaganda zum Opfer gefallen, die so viele Solisten und Kapellen von sich machen, die von der derzeitigen Nachfrage nach Jazz zu profitieren hoffen, sich also als Jazzmusiker ausgeben und ihre diesbezüglichen Fähigkeiten dadurch beweisen wollen, dass sie - wie gesagt - ein bisschen modern, möglichst rhythmisch und vor allem sehr laut spielen... (Ebda)

Die Verbindung von Jazz und Unterhaltung erscheint hier als das, was es tatsächlich war: ein Drahtseilakt, bei dem es sorgfältig zu begründen galt, unter welchen Vorzeichen und Voraussetzungen man sich gefälliger, kommerzieller Musik zuwenden durfte. Die Unterscheidung zwischen Jazz und Unterhaltungsmusik wurde dadurch aber nicht wirklich klarer.

Wie unterhaltsam Jazz offensichtlich sein konnte, das illustriert eindrucksvoll der folgende Vor-Ort-Bericht von einem Jazzband-Ball aus dem Jahr 1955:

„Heiß - heiß - heiß“ - das wäre so etwa die Überschrift, wenn ich einen Zeitungsbericht über diesen Ball hier schreiben müsste: Denn heiß ist erstens die Musik, die hier gespielt wird - mehr als heiß ist die Temperatur hier im Saal - und das dritte „heiß“ möchte ich für mich selbst in Anspruch nehmen, denn man wird hier heiß bedrängt, wenn man mit seinem Mikrophon vom offiziellen Jazzball 1955 eine kleine musikalische Schilderung

geben will - es ist nämlich garnicht so einfach, seinen Platz zu halten... eine junge Dame in langen schwarzen Hosen, mit gelb-schwarzem quer-gestreiftem Pullover und Audrey-Hepburn-Frisur versucht zum Beispiel eben, meinen Tisch zu besteigen, weil sie Freddie Brocksiepers Kapelle nicht gut sehen konnte... die junge Dame hat wohl auch noch nicht ihre volle Länge erreicht, ich glaube, sie ist noch ein bisschen im Wachsen... Und auf dem Geländer um unsere Loge sitzen sie, die Jazzfans und die Jazzfannys - wenn ich so sagen darf... . . . Immer wieder klettern ein paar allzu begeisterte junge Leute auf das hohe Podium, das man vorsorglich schon mit einem Zaun, der mit Maschendraht ausgespannt ist, umgeben hatte - aber sie steigen drüber über den Zaun, und die Saaldiener, die sind irgendwo hoffnungslos in der Menge eingekeilt und können nichts gegen solche Überfälle auf die Kapelle tun - das wäre ja auch eigentlich nicht weiter schlimm: Die Fassadenkletterer wollen ja weiter nichts, als ganz genau zuhören, sie wollen sich ja keinen Ton entgehen lassen . . . Das Podium ist noch immer umlagert - es wird in allen Räumen getanzt - und wie, Jitterbug mit so-und-so-viel An- und Ausschlägen pro Minute, sie müssten mal meine Schienenbeine [sic] sehen... Manche von den unermüdlichen Tänzern auf dem ständig überfüllten Parkett sehen zwar schon recht abgekämpft aus, aber sie stehen durch oder besser gesagt, sie tanzen durch, der fehlende Schlaf wird dann wohl im Büro oder an der Werkbank nachgeholt . . . (HF 9163)

Die Diskrepanz, die hier und auch in Gesprächen mit Zeitzeugen zum Ausdruck kommt, ist, dass selbst „seriöse“ Jazzmusiker, sowie die späteren sogenannten Jazzfunktionäre, also Personen, die sich als Publizisten, Veranstalter, Fotografen, Grafiker oder Agenten zumindest zeitweise auch beruflich, in jedem Fall aber über einen längeren Zeitraum ernsthaft dem Jazz widmeten, ihre „Initialzündungen“ in Verbindung mit dem Jazz bei eben solchen Veranstaltungen hatten, bei denen es im wahrsten Sinne des Wortes „heiß“ herging. Nicht von jedem seriösen Jazzfan wurde dabei das Tanzen zu Jazz zwangsläufig als Abwertung der Musik empfunden. So erzählt Mara Eggert, Jazzfotografin und -filmerin, die sicherlich als seriöser Fan bezeichnet werden kann:

Hat man in den Clubs getanzt?

Ja! Wir hatten so einen ganz bestimmten Tanzstil, ich weiß nicht, ob der aus Frankreich kam oder aus Amerika, und das war eben dieser Bebop. Das war so ein Zwischending zwischen Rock'n'Roll und...⁴ ja.

Das wusste ich gar nicht, dass die Leute auf Bebop auch getanzt haben!

Jaja. In dem kleinen Kellerraum da, da war die Möglichkeit; wo man

⁴In den Transkripten der Zeitzeugeninterviews stehen drei Punkte ohne Zwischenraum für kurze Pausen und Stockungen im Redefluss. Dort, wo Abschnitte des Transkripts übersprungen werden, verwende ich analog zu den Zitaten aus schriftlichen Quellen drei Punkte mit Zwischenraum.

tanzte war vielleicht hier vom Tisch bis... da das Stückchen. Mehr hatte man da nicht. Und wild getanzt die ganze Nacht.

*J: Können Sie diesen Tanzstil beschreiben?*⁵

Bebop, ja... wahnsinnig schnell. Irrsinnig schnell! Wahnsinnig viele Schritte, und man hat natürlich auseinander getanzt, während der deutsche Stil war ja Foxtrott, immer so eng an eng... oder Tango, was man halt in der Tanzstunde so hatte. Und das hat man sich so abgeguckt. Das hat man sich von den Amerikanern abgeguckt. Und zwar von den Schwarzen. Nicht die weißen Amerikaner, die Schwarzen konnten so gut tanzen. Wahnsinnig gut. Ich hab am liebsten mit Schwarzen getanzt. Weil die hatten den Blues drauf, die konnten das gut. Also, die Weißen sind zu zackig gewesen immer.

Und Cool Jazz ist dann eher weniger...

Doch, da konnte man auch dazu tanzen.

Zu Cool Jazz hat man auch getanzt?

Ja. Jaja. Aber es gab die Liga, die das verpönte hatten, die gesagt haben, du bist ein Banause, wenn du auf Jazz tanzt, das ist ja ein Konzert, und die anderen, die da mitgemacht haben. Und ich fühlte mich nicht als Banause, wenn ich getanzt habe, weil ich... das war einfach meine Lebenslust. Ich hab beim Tanzen so intensiv Musik gehört, weil ohne die Musik hätte ich ja nicht tanzen können. Das heißt, ich hab immer irgend etwas improvisiert auf die Musik beim Tanzen. Ich hab nicht einfach irgendwie irgendwas getanzt, sondern ich hab immer nur mein Ohr an der Musik gehabt beim Tanzen.

Auch Konzertveranstalter Fritz Rau, der wie Mara Eggert seine ersten Berührungen mit Jazz in der Heidelberger Szene rund um das „Cave 54“ hatte, bestätigt diesen sehr entspannten Umgang mit dem Thema Tanzen:

Also, von Berendt hab ich gelernt, und von Bohländer, Jazz zu verstehen. Und von Lippmann hab ich gelernt, Jazz und Blues zu fühlen. Und mich zu freuen und zu tanzen. Jitterbug und Boogie Woogie.

Ach Sie haben getanzt auch auf Jazz?

Ja, ich hatte den Namen „Tottänzer“. Im „Cave“, da war die Luft noch nicht so gut wie heute. „Tottänzer“. Das heißt, meine Tanzpartnerinnen hab ich nicht betanzt, um sie aufzureißen, sondern bis sie ohnmächtig wurden. Das waren orgiastische Tänze. Das war unglaublich. Und dann

⁵Fragen, die von Joshua Sternfeld gestellt wurden, sind entsprechend mit einem *J* gekennzeichnet. Fragen ohne Kennzeichnung wurden von mir gestellt.

halt immer so Harlem Groove und so weiter.

. . .

Dann gibt's ja die einen, die haben gesagt „Auf Jazz darf man nicht tanzen“ und die anderen sagen, sie tanzen auf Jazz.

Ja!

Und Sie haben getanzt?

Ich hab getanzt, aber das war mehr so ein körperliches... Ich hab das nicht als Tanzmusik betrachtet, sondern ich bin mit dem Rhythmus gegangen. Ich hab da keine Tanzschritte oder so vollführt - was soll das? Da geht halt die Post ab! Aber ansonsten hat sich der Jazz zu einer Hörmusik entwickelt. Nur, er darf nicht unkörperlich werden. Sonst hockst du nur so da. Jazz ist Body and Soul!

Es wird deutlich, dass sowohl Mara Eggert als auch Fritz Rau den Jazz keineswegs primär als Tanzmusik im Sinne einer Gebrauchsmusik verstanden. Das Tanzen zum Jazz war vielmehr ein Ausdruck der intensiv empfundenen Körperlichkeit dieser Musik, ein Eindruck, den auch Günther Kieser bestätigt:

Also diese Lust auf Jazz Band Balls... Die waren jedes Mal völlig ausverkauft. Die waren voll, und man tanzte da natürlich nach Dixieland-Musik, die sich sehr gut tanzen ließ. Und dann gab es ja auch diese ganzen Überschneidungen, Rock'n'Roll und Jitterbug zu tanzen und dann die Frau eben über sich hinweg zu werfen, oder was es da an artistischen Kunststücken gab. Die ganze Zeit war eben eine - ja, man muss es so abstrakt sehen - auch eine befreite Zeit, und die Balls waren sehr erfolgreich. Das gehörte einfach dazu, wie heute andere Musik auch benutzt wird, oder auch gelebt wird, um sich zu vergnügen, um Spaß zu haben.

Aber daneben gab's eben dann doch auch ganz anspruchsvolle Teile der Jazzmusik, die absolut separiert gesehen worden sind - und die auch dann nicht jeder unbedingt so genau wissen wollte. Es gab dann einfach schon einen leichteren, einen leichtfertigeren Umgang damit. Der Rhythmus natürlich, einfach der ganze rhythmische Teil der Jazzmusik ist natürlich auch eine emotionale, sinnliche Möglichkeit. Und ist es für mich heute noch.

Es gibt Musiker, die mich einfach bis zum Schmerzenkriegen tanzen lassen. Diese sinnliche und psychische und intellektuelle Auseinandersetzung mit dem Jazz war für mich auch das Motiv, für diese Musik, die ich sehr geliebt hab und sehr liebe, etwas machen zu können.

Der Zusammenhang zwischen Jazz und Bewegung, überhaupt die Möglichkeit, sich im wahrsten Sinne des Wortes wieder „frei bewegen“ zu können, bedeutete für viele junge Menschen in der Nachkriegszeit eine Art Befreiung, eine Rückeroberung der

Unbeschwertheit. So verwundert es nicht, dass viele Zeitzeugen, und zwar ganz besonders jene, die sich bereits unmittelbar nach Kriegsende oder während des Krieges mit Jazz beschäftigten, ihre ursprüngliche Begeisterung für Jazz und die Faszination dieser Musik als eine unmittelbar körperliche empfanden.

Die sinnliche Begegnung mit dem und körperliche Erfahrung im Jazz machte dabei nicht vor Konzerten halt. So sind es gerade Lionel-Hampton-Konzerte, die die Zuhörer offensichtlich regelmäßig von den Stühlen rissen und das Bild des chaotischen, rebellierenden Jazzfans in der Bevölkerung nährten. Konzertberichte dieser Art findet man sowohl in Jazzzeitschriften - siehe oben - aber auch Zeitzeugen erzählen unabhängig voneinander von physischen Erlebnissen dieser Art, wie hier der langjährige Vorsitzende des Jazzstudios Nürnberg, Walter Schätzlein:

Ich bin auch auf die Stühle gesprungen, wie der Lionel Hampton da gespielt hat und hab da drauf rumgetrampelt, bis plötzlich der Stuhl nicht mehr da war.

Das erzählen mir ganz viele, von dem Lionel Hampton-Konzert, dass das so unglaublich gewesen sei.

Das war... das kann man sich nicht vorstellen, wenn man das nicht erlebt hat! Ich saß da brav drin, das Konzert hat mir gefallen, ich hab da schon mit den Füßen mitgestampft und mit den Fingern mitgeschmalzt, das ist schon... aber irgendwann stand ich auf dem Stuhl. Und der ist von der Bühne runter, hat sich da die Bassdrum umgehängt und ist dann mit der Band hintennach, die sind durch den Saal marschiert und haben also irgendwie „Flying Home“ haben sie meistens gespielt, da konnte man nicht anders! Da war man hypnotisiert! Da war man nicht mehr man selbst. Und oft ist es auch zu weit gegangen, im Jazz auch, aber auch bei Pop-Konzerten, dann ist halt das Ganze zerstört worden. Naja, das hat's schon gegeben. Ich kann mich an das Kenton-Konzert erinnern, das waren irgendwo... oder der Armstrong...

Im Gespräch mit Walter Schätzlein zeigte sich deutlich, dass alleine das Erzählen dieser Anekdoten sofort die unmittelbare Begeisterung und emotionale Berührtheit der Ereignisse wieder wachzurufen imstande war. Ähnliches erlebte ich mit Fritz Rau, ein Erzähler, der sich allgemein ohnehin durch eine ausgeprägte Begeisterungsfähigkeit und einen sehr lebendigen, mitreißenden Erzählstil auszeichnet und durch seine jahrzehntelange Präsenz im Show-Business viel Erfahrung mit Interviews hat - was bei ihm allerdings nicht zu einer abgeklärten Kommunikationsroutine geführt zu haben scheint, sondern vielmehr zu einer großen Lust an der unterhaltenden Erzählung. Auch Fritz Rau erinnerte sich sofort an ein Lionel-Hampton-Konzert:

Und in Heidelberg, da hast du gespürt... Da bist du dann nach Mannheim, Lionel Hampton. '52. Mit einem blutjungen Quincy Jones auf der Trompete. Und da gehst du hin. Und der Hampton. Da bringt er „Moonglow“, eine Ballade, wo du schmilzt, und dann „Flying Home“ - „Harlem Groove“. Das hat mich so erregt, dass ich auf den Stuhl stieg

und getrampelt und gebrüllt hab, bis zwei Stühle kaputt waren, und dann haben sie mich rausgeworfen.

Die oben zitierten Stellungnahmen stammen nun von Personen, die nicht selbst als Musiker tätig waren, sondern zum damaligen Zeitpunkt primär als Fans am Jazzgeschehen teilnahmen. Es ist deshalb interessant, zu diesem Thema auch einen Berufsmusiker zu Wort kommen zu lassen. Denn auch Albert Mangelsdorff, der im Übrigen einen sehr sachlichen, nüchternen und routinierten Kommunikationsstil pflegte, und dessen jüngste Beschäftigung mit dem Jazz bereits seit vielen Jahren eine konzertante und intellektuell geprägte geworden war, erinnert sich an diese ersten Begegnungen mit dem Jazz als unmittelbar körperliche Erfahrung:

Was hat Sie daran so fasziniert als Kind?

Ja, nun. Musikalisch war ich, und es war erstens eine andere Musik, und wie gesagt, es hat mich richtig gepackt. Das ging in die Knochen. Ich hab dann dazu rumgetanzt und es hat mich enorm angemacht. Und das war's eben. Damals war ja alles Swingmusik, die ja sowieso hauptsächlich zum Tanzen gedacht war.

Diese Erinnerung bezieht sich bei Mangelsdorff lediglich auf seine Kindheit und weckt bei ihm auch keine allzu große emotionale Berührtheit mehr, was einerseits an der bereits erwähnten berulichen Distanz liegen mag, aber auch damit zusammenhängen kann, dass der Posaunist diese Frage nicht zum ersten Mal gestellt bekam und sie deshalb zu einem gewissen Grad beinahe mechanisch beantwortete. Ansonsten verhehlte Mangelsdorff jedoch nicht, dass er die Koppelung von Unterhaltung und Jazz als Musiker durchaus auch als eine Belastung empfand, bestenfalls als notwendiges ökonomisches Übel:

Als Sie in diesen GI Clubs gespielt haben noch, da war ja Jazz ganz deutlich Unterhaltungsmusik. Dort. Wann hat das angefangen für Sie selber keine Unterhaltungsmusik mehr zu sein? Gibt es einen Punkt, wo Sie sagen, das ist jetzt konzertante Musik, das ist jetzt E-Musik, das ist jetzt keine Unterhaltungsmusik mehr?

Nun ja, das war in diesen Clubs natürlich gemischt. Da gab's auch immer Leute, die wollten tanzen. Und man hat auch das Programm ein bisschen gemischt und hat nicht ausschließlich Jazzstücke gespielt. Aber eben bei den Schwarzen konnte man hauptsächlich Jazzmusik spielen. Damals war das auch noch sehr beliebt, dass man auf Balladen tanzte. Langsame Stücke. Das war sehr beliebt. Da hat man immer ein paar Balladen gespielt, hat das ganze Programm so mit Balladen gespickt. Das lief ganz gut.

Jazz war ja Unterhaltungsmusik, oder? War das für Sie nie....

(gedehnt) Ja. Es ist ganz klar, dass in so einem Amiclub, wo getrunken

wird, dass da nicht wie in einem Konzertsaal die totale Stille herrscht. Das ist klar, das war uns klar. Da mussten wir damit fertig werden.

Aber Sie haben das immer schon als eigentlich eine anspruchsvolle Konzertmusik gesehen?

Ja. Ganz klar. Ganz bestimmt.

Von Anfang an schon?

Von Anfang an.

Während Mangelsdorff zugab, dass die Behandlung von Jazz als etwas empfunden wurde, mit dem man „fertig werden musste“, entsteht in den Gesprächen mit Zeitzeugen vorwiegend der Eindruck, dass der Zusammenhang zwischen Unterhaltung und Vergnügen und der ernsthaften Beschäftigung mit Jazz wesentlich entspannter empfunden wurde als es die Lektüre einschlägiger Jazzzeitschriften der 50er Jahre zu glauben nahelegt. Auch Richard Wiedemann beobachtete im Regensburger Raum einen eher gelassenen Umgang der Musiker mit dem Thema Tanzmusik:

Ich glaube, das war eine Zeit - wobei das natürlich auch damit zusammenhängt, dass Jazz und Bewegung damals ganz eng beieinander lagen. Auch wenn man das studiert, grade diese Basie-Richtung, die aus Kansas City kam, und wenn man das auch liest, wie die das gemacht haben und betrieben haben - für die Musiker war das ja gar keine Herablassung oder Entwürdigung, wenn sie Tanzmusik gespielt haben. Die gingen von Haus aus davon aus, dass ihre Musik zum Tanz gespielt wird und in erster Linie die Tänzer in Bewegung setzen soll. Für die Musiker war es auch nie beleidigend, die Vorstellung, dass sie sich in den Dienst der Leute stellen, die da kommen, und die dafür zahlen, und... ich hab da die ganzen zwei Jahre fast nichts drüber gelesen, dass da irgend einer sagt, also so ein Mist, jetzt muss ich denen wieder ihren Schmarrn vorspielen. Oder so was.

Aus dem Nachholbedarf nach Lebensfreude heraus erklärt sich auch die Wahrnehmung des Jazz als Massenphänomen, was in dieser Ausprägung in Deutschland offensichtlich nur vor dem Hintergrund eines nach Entertainment und Unbeschwertheit ausgehungerten Generation möglich war - und auch nur über einen gewissen Zeitraum. So beobachtet Walter Schätzlein:

Ja, einfach, ich würde sagen, das Europa war ausgehungert. Und ich meine, in anderen Ländern, da war die Situation vielleicht noch günstiger für den Jazz, weil in Holland oder auch in Frankreich usw. konnte man ja während des Krieges jederzeit Jazz hören, was bei uns nicht möglich war. Also, der Kontakt dazu ist nie abgerissen. Und in Paris hat's - wenn auch kaum mehr Amerikaner da waren, während der Kriegszeit - aber es hat in Paris oder in Den Haag oder irgendwo, hat's ja Jazzszenen gegeben, an die die Nazis gar nicht rangegangen sind. Bei uns hat sie's gestört,

aber sonst, in anderen europäischen Ländern, eigentlich nicht. Also, das sind jetzt alles zum Teil Mutmaßungen, so genau weiß ich das nicht, ob's da Untersuchungen drüber gibt, aber so könnte ich mir vorstellen hat das mit Sicherheit gewirkt. Und irgendwann hat's halt dann nachgelassen.

Aber auch die Szene der Fans wies später das Ansinnen, Jazz als Unterhaltungsmusik zu bezeichnen, weit von sich. Der folgende Ausschnitt stammt aus einem Interview mit Marianne Glier, die nach Kriegsende noch etwas zu jung war, um die anfängliche Euphorie voll mit ausleben zu können und so erst später zur Szene stieß. Hier beschreibt sie die Atmosphäre im Jazzkeller Frankfurt aus ihrer Sicht:

Ja, und da hat man sich halt sein Getränk geholt und hat geschaut, dass man einen Sitzplatz kriegt oder einen Stehplatz, das war also immer gerammelt voll. Auch kein... ziemlich schlechte Luft und verraucht, und wir haben ja natürlich alle Rothände geraucht und Gauloise, also nur schwarze Zigaretten, etwas Anderes... also, klar, das hatte dazugehört. So ein bisschen wie in Paris, so in den Existentialistenkellern. Und manchmal waren halt Leute da, die also wirklich gejammt haben, aber eben ziemlich spät. Und das hab ich leider nicht so oft mitgekriegt, weil ich da oft schon wegmusste. Aber es liefen eben immer sehr schöne Platten, und man hat halt die ganzen Leute getroffen, die man gekannt hat und hat halt geschwätzt und getanzt wurde also natürlich nicht, das war also auch verpönt.

Warum war das verpönt?

Ja, wir haben... wir haben den Jazz gehört! Das war ja ein Kunstgenuss! Das war... das war ja keine Gebrauchsmusik. Das war ja...

Also da hat man Wert drauf gelegt?

Ja, ja! Doch!

Die Frage, ob nun zu Jazz getanzt werden sollte oder nicht, ob damit eine Abwertung des Jazz zur Gebrauchsmusik verbunden war oder nicht, scheint individuell sehr verschieden bewertet worden zu sein. Auch die Zugehörigkeit zu einer bestimmten regionalen oder lokalen Szene spielte dabei offensichtlich eine Rolle, nämlich, ob es schlichtweg in bestimmten Kreisen üblich war, zu Jazz zu tanzen oder nicht. Wieder andere Jazzfans - wie beispielsweise Günther Kieser - machten dezidiert einen Unterschied zwischen den unterschiedlichen Stilrichtungen des Jazz. Diese stärkere Differenzierung in der Betrachtung des Jazz als Tanzmusik findet man auch in den Gesprächen mit Jazzmusikern. Fast alle bestätigen die große persönliche emotionale Begeisterung und das Mitreißende am Swing und an der Dixiemusik, plädieren aber dafür, den Jazz nicht prinzipiell als Unterhaltungsmusik zu bezeichnen. Hier wird ein klarer Unterschied zwischen einer konzertanten Jazzszene und beispielsweise *Jazz Band Balls* oder Tanzveranstaltungen zu Swingmusik gezogen.

Was bei der Auswertung von Zeitzeugeninterviews zu diesem Thema zudem eine

Rolle spielt, ist, ob die befragten Personen auch über die 60er Jahre hinaus (evtl. bis heute) die Entwicklungen der Jazzszene mitverfolgten, oder ob sie mit dem Nachlassen der anfänglichen Euphorie in den beiden Jahrzehnten nach Kriegsende den Kontakt zur deutschen Jazzlandschaft verloren. Bei letzteren wird die Analogie zwischen dem Jazz und einer unmittelbaren Lebensfreude und dem Ausleben einer neuen persönlichen Freiheit noch sehr viel klarer hergestellt. Denn in jedem Fall war es primär eine Frage der allmählichen Partikularisierung der Jazzszene. Durch die zunehmende Professionalisierung und auch Abgrenzung verlor sich die anfängliche Unbeschwertheit und auch in gewisser Weise die Unschuld wieder, mit der die jungen Menschen direkt nach dem Krieg das neu gewonnene Gefühl von Freiheit im und durch den Jazz feierten. Nichtsdestotrotz rücken die Gespräche mit Zeitzeugen die teilweise empörten Auslassungen der einschlägigen Medien über das ungebührliche Benehmen von Jazzfans wieder etwas ins rechte Licht.

Eine interessante Frage ist außerdem, wie die Zeitzeugen eigentlich die Verknüpfung von Jazzkonzerten und Showelementen bewerteten, ein Aspekt, der in Zusammenhang mit Darbietungen von zum Beispiel Louis Armstrong, Dizzy Gillespie oder Lionel Hampton, aber auch mit den Jazz-at-the-Philharmonic-Tourneen häufig Anlass für Diskussionsstoff gab. Auch unter den Zeitzeugen scheiden sich hier die Geister. Günther Kieser beispielsweise führt mit kritischem Blick an:

Der Jazz wurde natürlich immer, oder der Neger wurde ja immer überzeichnet in allen Werbegeschichten. Auch in den Plakaten in Amerika wurde zum Teil die Karikatur des Negers benutzt. Als Unterhaltungskünstler - diese Problematik haben wir ja später auch noch einmal beim Folk Blues Festival erlebt, dass der Jazz-, dass der Bluesmusiker eigentlich immer noch zum Teil auch artistische Zusammenhänge mit zu seiner Performance gerechnet hat. Das haben Sie bei Hendrix auch noch erlebt, dass Hendrix mit den Zähnen seine Gitarre spielt. Oder T-Bone Walker hat dann versucht, auf dem Rücken die Gitarre zu spielen. Also, Reste auch aus der Zeit, in der sie einfach gedemütigt waren, wo man so etwas von ihnen erwartete. Auch Spagat zu machen, zum Beispiel, das gehörte zu dem Bühnenjob, zu dem Business, dem „Gig“, wie die Musiker sagen.

Also, diese Unterhaltung und diese Abstempelung als Unterhaltungsmusik war ja die Belastung, unter der die alle lebten. Einen richtigen Konzertsaal haben die Bluessänger zum ersten Mal in ihrem Leben hier in Deutschland erlebt. Niemals hätten sie geglaubt, dass sie mal ein geordnetes Publikum vor sich haben würden. Das vor ihnen sitzt wie in einem klassischen Konzert, was sie sicher auch nie besucht hatten.

Hingegen erzählt Richard Wiedemann heute noch fasziniert von seiner ersten Begegnung mit diesem Konzept des Entertainment:

Aber was mich bei Armstrong eben in dem Konzert... was ich einfach so unglaublich fand, das war erstens die Bewältigung von dem musikalischen Material; und ich war immerhin mit dem, was ich alles gemacht hatte, so weit, dass ich durchaus verfolgen konnte, wenn die irgendein Stück

also abgewandelt haben, und wenn die da so irgendein Thema verändert und damit gearbeitet haben. Das konnte ich verfolgen. Das war atemberaubend. Und dann war atemberaubend, wie der das verkauft hat. Denn das haben Sie ja in der Klassik überhaupt nicht gekriegt. Das haben Sie auch in der Unterhaltungsmusik kaum bekommen, dass da irgendwie Entertainment gespielt hat in irgend einer Form. Sie haben höchstens bei Bunten Abenden, die dafür sonst wieder nicht unbedingt da waren, was man so konsumiert hat, gut, da konnten Sie also Anklänge an das feststellen. Aber auch das kann man heute sehr gut, allerdings wie ich glaube mit sehr überschärften Sinnen wahrnehmen, weil aus den alten Filmen, was da... manches wirkt ja da heute reichlich hilflos, und es kommt nichts rüber. Während Filme aus der selben Zeit von den Amerikanern her deutlich zeigen, was Entertainment ist. Und das war's bei uns damals nicht und ist es im Grunde heute noch nicht. Also, das, was die unseren heute unter Swing verkaufen und hinstellen, das ist jammervoll.

...

Und grad bei Armstrong dann zum Beispiel war das eine Sache, die mich fasziniert hat. Ich spiele also eine so miteinander verzahnte Musik, die also so einen Drive, würde man heute sagen, hat, also so einen Schwung in sich birgt, und auf der anderen Seite diese, ja, fast naive Andacht vor der Schöpfung, die da als Hintergrund da ist bei... Und diese dem Publikum Zugewandtheit. Ich hatte das Gefühl, die haben immer alle gewusst, für wen sie spielen. Die wollten für die Leute spielen. Sie wollten, dass die Leute Spaß haben und die wollten dafür spielen.

Diese Hinwendung zum Publikum, das „Gefallenwollen“, der extreme und sehr deutlich empfundene Unterschied zu den Konventionen eines klassischen Konzerts, die Körperlichkeit und Unmittelbarkeit - in all diesen Aspekten spiegelt sich in gewisser Weise eine der grundlegenden „Schizophrenien“ der Jazzrezeption schlechthin. Möglicherweise war die Ausprägung nirgendwo sonst so evident wie im Nachkriegsdeutschland, wo bildlich zwei Welten aufeinander prallten: Das traditionsverhaftete, kanonisierte bürgerliche Kultur- und Kunstverständnis des alten Europas, intensiviert und potenziert in der Erfahrung des Nationalsozialismus, und auf der anderen Seite die amerikanische Unterhaltungsindustrie mit ihrer Hinwendung zum Publikum, der Ästhetik der Optimierung und dem Primat der Performanz gegenüber der Absolutheit des Werks. In der sichtlich hin und her gerissenen Rezeption der deutschen Jazzfans, die zwischen der sinnlichen und physischen Begeisterung, diesem körperlich „Mitgerissensein“ und dem Wunsch nach gesellschaftlicher Akzeptanz „ihrer“ Musik und dem Sichtbarwerden dieser Akzeptanz in der Aufnahme des Jazz in die Aufführungspraxis und die öffentliche publizistische Wahrnehmung schwankten, offenbart sich das letztlich unauflösbare Dilemma der Szene: Wie das eine erlangen ohne das andere aufgeben zu müssen?

So kategorisch die Trennlinie zwischen Unterhaltungsmusik und Kunstgenuss also gezogen werden mag, so unscharf bleibt sie immer. Und die Frage nach dem Jazz als Ausprägung von amerikanischer Populärkultur wird eine zentrale bleiben. Auch und gerade für die Zeit zwischen dem Zweiten Weltkrieg und den 60er Jahren.

6.2 Die wechselseitige Beziehung zwischen Amerikabil- dern und symbolischen Implikationen des Jazz

In den im Zusammenhang mit Populärkultur wiedergegebenen Zeitzeugenzitaten und Zeitschriftenartikeln kommt zum Ausdruck, dass der Jazz für seine Fans wesentlich mehr verkörperte als „nur“ einen Musikstil, den man - ob nun wegen seines mitreißenden Rhythmus oder seiner musikalischen Tiefe - gerne hörte oder zu dem man gerne tanzte. Jazz war ein Symbol für eine große Bandbreite an Konzepten und Idealen, vielleicht mehr als jeder andere Aspekt amerikanischer Kultur. Nicht umsonst wird diese Musik gerne als der „Soundtrack zum 20. Jahrhundert“ bezeichnet. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war die Verknüpfung von Amerikabil-
dern und der Symbolik des Jazz noch sehr eng. Der Jazz stand im Grunde für all das, wofür auch der transatlantische Bruder stand: Modernität, Modernisierung, Beschleunigung, Urbanität, aber - in pejorativer Interpretation - auch kultureller Werteverlust, Obszönität, Zügellosigkeit. Im Dritten Reich wurde diese Verbindung zwischen den USA und der „Negermusik“ als einer ihrer schädlichen kulturellen „Ausflüsse“ noch in simplifizierter und plakativer Weise bestärkt, so dass beispielsweise das Saxophon als typisches Jazzinstrument *per se* schon ikonografisch für den Feind Amerika stehen konnte.

Bei einem großen Teil der deutschen Bevölkerung haben sich diese klaren Symbole und die unmittelbare Verknüpfung von Ressentiments gegen die Besatzungsmacht und deren Musik gleichermaßen auch nach 1945 gehalten. Für die Jazzfans selbst aber öffnete sich im Jazz und seinen besonderen Rezeptionsbedingungen eine riesige Projektionsfläche für idealistische und ideologische Konzepte und Wertevorstellungen.

Teilweise nährten sich diese Bilder aus einem romantisch verklärten Blick auf die Entstehungsumstände dieser afroamerikanischen Musik, wie hier in einigen Beiträgen aus Jazzzeitschriften zum Ausdruck kommt:

Den hohen Wert des Jazz in der Musik unserer Zeit erkenne ich vor allem in der Wahrhaftigkeit der Aussage, die ihrem ganzen Wesen nach Allgemeingültigkeit hat. Fehlt im Jazz die Bindung zum menschlichen Dasein, so wird die Musik zum reinen Effekt und verliert ihre stärksten Momente. Das Ergreifende und Fesselnde der Musik der amerikanischen Neger Louisianas am Beginn unseres Jahrhunderts lag in ihrer Ausdrucksstärke. Aus der Basis gemeinsamen Erlebens heraus gaben diese Menschen durch ihre Musik eine echte Darstellung ihres Seins. Dabei zeigte sich diese Gruppe als vorbildliche Gemeinschaft, die ein Höchstmaß an persönlicher Freiheit mit gegenseitiger Unterordnung so selbstverständlich verband, wie man es kaum sonst beobachten kann. . . . Dem Jazzmusiker von einst - und es gibt noch heute solche Musiker-Persönlichkeiten - geht es um die Würde des Menschen, um das Recht des Einzelnen, um die Anerkennung einer Gemeinschaft: das läßt seine Aussagen so intensiv werden; . . . (JP 3:II 1953, 8)

Diese beinahe naiv-romantische Aussage zeigt, dass es den deutschen Jazzfans nicht nur um die Außenwirkung im Sinne eines bestimmten Images ging und um die Ab-

grenzung innerhalb einer kulturell-intellektuellen Hierarchie. Der Jazz repräsentierte für diese jungen Menschen teilweise einen tief empfundenen humanistischen Idealismus. Da ist die Rede von der „Würde des Menschen“ und von der perfekten Gesellschaftsordnung, in der die individuelle Freiheit sowie das Gemeinwohl harmonisch nebeneinander existieren. Es ist kein Wunder, dass es bei diesem ideologischen Gewicht, das dem Jazz als Kunstform und seinen Interpreten hier auferlegt wurde, zu heftigen Gegenreaktionen auf jedes Anzeichen von Unterwanderung oder Zersetzung dieses idealistischen Anspruchs durch kommerzielle Interessen oder gar profane Unterhaltungszwecke kommen musste. Gleichwohl ist die symbolische Strahlkraft des Jazz faszinierend:

Das, was sich beim Neger als Lässigkeit ausnimmt, ist in Wahrheit ein naturgegebenes Selbstbewußtsein, das sich in jeder Bewegung zeigt. Da wirkt nichts anerzogen und angelernt, Musik und Bewegung kommt aus der Sphäre völliger Zwanglosigkeit. Hinter der beschwingten Leichtigkeit des Vortrags spürt man aber eine verhaltene Kraft und Vitalität . . . Und doch liegt in dieser Verhaltenheit, in der bezähmten Wildheit und dem angeborenen sicheren Musikinstinkt das Geheimnis für das Ureigene, Unnachahmliche und Einmalige derartiger farbiger Orchester - sowohl im Auftreten wie im Spiel. Die damit verbundene Unabhängigkeit von äußeren Dingen, die diese Musikanten ganz von selbst zu fesselnden Ausdrucksformen führt, ohne daß musiktheoretische Schulung vorausgesetzt werden müßte, liegt dem Jazz in seiner authentischen Form stets zugrunde . . . (JP 5:III 1954, 4)

Dieser Bericht eines Count-Basie-Konzerts trägt deutliche Spuren eines der archaischesten Amerikabilder: Das Paradiesische, Ursprüngliche und Unverfälschte wird in einer Art verherrlichtem Exotismus gepriesen. Der afroamerikanische Musiker erhält die Aura des von Zivilisation und Bildung noch unverfälschten Eingeborenen, der noch im Einklang zwischen Körper und Geist lebt. Diese Utopie mag seltsam anmuten. Das nächste Zitat von Joachim Ernst Berendt zeigt allerdings, dass dieses Symbol durchaus in der deutschen Jazzszene kursierte und persönlich von vielen Fans so empfunden wurde:

Ich stamme aus einem Pfarrhaus. . . . Ich setze viel auf diese Herkunft, - schon deshalb, weil ich annehme, daß ich dadurch in einem Alter, in dem sich die meisten um alles andere kümmern als um solcherlei Probleme, zu der Überzeugung gekommen bin, daß vieles in unserer europäischen (und zumal deutschen) Kultur nicht stimmt. Was zusammengehört, ist gespalten: Geist und Seele, Körper und Geist, und das Verhältnis zwischen dem Künstler und seinem Publikum ist auf erschreckende Weise brüchig geworden. Als ich da zum ersten Male Jazz hörte . . . , hatte ich sofort das Gefühl: hier stimmt alles, hier ist nichts gespalten. Jazz war damals wie ein Rettungsring für mich: eine vital und echt empfundene Musik in einer Zeit, in der beinahe nichts vital, und echt fast stets nur ist, was nicht vital ist. (JP 2:II 1953, 7)

Der Jazz als die „unschuldigste“ und noch nicht durch die Zivilisation korrumpierte Ausdrucksform füllte für die jungen deutschen Fans in dieser Symbolik die Lücke, die

die Erfahrungen des Dritten Reichs im kulturellen Selbstverständnis der Nachkriegsgeneration hinterlassen hatten. Die eigene Volkskultur war diskreditiert und taugte nicht mehr als Bezugssystem. Die Korruptierbarkeit der eigenen Kulturgüter und ihr Missbrauch im Sinne der nationalsozialistischen Propaganda hatten ihnen die Unschuld im Sinne einer menschlichen Wahrheit geraubt. Die Utopie der unberührten, ursprünglichen afroamerikanischen Kultur schien hier das einzig verbleibende Bezugssystem zu sein, da diese Kunst von allen politischen Lagern gleichermaßen abgelehnt worden war - der sprichwörtliche „Rettungsring“. Zu dieser Metapher passt auch, dass sich die deutschen Jazzfans auf die Fahne schrieben, den Jazz sozusagen als Kunstform „entdeckt“ zu haben, während er in seinem Heimatland unterschätzt und kommerziell ausgebeutet wurde.

Mit dieser idealistischen Sicht auf den Jazz war dabei im Einzelfall ein beinahe naiv-romantischer missionarischer Auftrag verbunden, wie das folgende Zitat zeigt:

Ich schreibe, weil ich an eine Idee glaube, weil diese Idee gut ist, weil sie uns und unseren Mitmenschen und unserer Welt vielleicht ein klein wenig helfen kann in all diesen verfahrenen Situationen. Und weil ich so etwas wie ein [sic] moralische, eine kulturelle Verantwortung und Verpflichtung fühle, diese Idee zu vertreten. Um Sandkorn auf Sandkorn zu schichten, damit wir uns vielleicht einmal aus unseren dumpfen Ebenen des Materialismus und der kulturellen Verantwortungslosigkeit der Organisationen und der Massen in die frische Luft der Höhen begeben können. Ich frage nicht nach der Bezahlung, denn es geht um geistige Ziele. (IP 4:II 1953, 15)

Diese Überhöhung des Jazz geht im Grunde über ein rein metaphorisches Konzept schon hinaus, hin zu einer durch den Jazz verkörperten Gesellschaftsphilosophie. In einem Artikel von Peter Willmott aus dem September 1954 wird gar die Jazzband als eine gesellschaftliche Mikroebene beschrieben, als das nachgewiesenermaßen beste Gesellschaftssystem:

Bei der echten Jazzmusik, und nur damit haben wir es hier zu tun, drückt das Individuum [sic] sich selbst aus, gleichzeitig aber entsteht aus der Zusammenarbeit der Gruppe ein damit übereinstimmendes, harmonisches Ergebnis. Das ist es, was man sich auch für das Leben wünscht und damit ist dieses Musizieren einem erfüllten schöpferischen Leben analog. Die Jazzband scheint in Miniaturform die erstrebenswerte Gesellschaft darzustellen. (JP 9:III 1954, 3)

Immer wieder wurde auch Kritik an der Spaltung der Jazzszene in „Traditionalisten“, „Bopper“ und „Modernisten“ laut, die dem philosophischen Gedanken des Jazz angeblich widersprach:

Musik ist Sprache ohne Worte, deren Begrenzung sie nicht kennt. Die Freunde des Jazz wissen um die Gemeinsamkeit über alle Grenzen hinweg. Ihr Zusammengehörigkeitsgefühl entspringt nicht grundsätzlich dem Bewußtsein gleicher Interessen, sondern verwandter Lebensauffassung. Man fragt nicht zunächst nach bevorzugten Stilen, man festigt den menschlichen Kontakt. Das Unkraut Mißtrauen und Haß wuchert nur dort, wo

Eigennutz und Ehrgeiz menschliches Handeln bestimmen. Die Saat des Jazz geht dort am fruchtbarsten auf, wo das Feld frei ist von wirtschaftlichen Raubbauabsichten. Das Wesen des Jazz ist nicht Sensation, ist nicht Startum, nicht musikalischer Wettkampf und nicht reines Formenspiel, Jazz ist vielmehr Ausdruck menschlichen Anliegens, das in direkter und einfacher, wie in ornamental komplizierter Form über alle rassischen und nationalen Vorurteile hinweg Allgemeingültigkeit hat. Man mag über Form und Durchführung verschiedener Meinung sein, wenn es um den Gehalt, das Anliegen geht, sollte sich die Gemeinde der Jazzfreunde ihrer gemeinsamen Basis bewußt sein. Kriterium ist Wahrhaftigkeit. (JP 1:IV 1954, 4)

Dieser Ausschnitt ist dem Grußwort des Vorsitzenden der *Deutschen Jazz-Föderation* Dieter Zimmerle „Zum Jahreswechsel“ entnommen, in dem er die deutsche Jazzgemeinde gleichsam auf die gemeinsamen Werte einschwor, die er verloren zu gehen in Gefahr sieht. Das Interessante ist, dass er die Rückbesinnung auf diese dem Jazz zu Grunde liegenden Werte sogar musikalischen und künstlerischen Fragestellungen voranstellt. Nicht die gleichen Interessen, sondern die verwandten Lebensauffassungen bezeichnet er als die primären Grundlagen des Kollektivs der deutschen Jazzszene. Die gemeinsame Basis, der Gehalt, so Zimmerle, sei das „menschliche Anliegen“. Vor dem Hintergrund der Begriffe Jugendkultur und kollektive Identitäten ist diese Selbsteinschätzung der Jazzfans geradezu spektakulär. Nicht die gemeinsame Vorliebe für eine bestimmte Musikrichtung sollte im Vordergrund stehen, sondern eine Lebenseinstellung, ein bestimmtes Menschenbild. Jazz wurde als Lebensphilosophie, als Leitmetapher für Toleranz, Wahrhaftigkeit und Menschlichkeit dargestellt. Dies ist um so erstaunlicher als die Jazzszene als Gemeinschaft vollkommen unpolitisch auftrat und agierte.

Was in den Beiträgen von Vertretern der *Deutschen Jazz-Föderation* DJF außerdem zum Ausdruck kommt, ist ein großer moralischer Anspruch an die Integrität und an die Verbindlichkeit der angeführten Werte. Im folgenden Beitrag zum „Deutschen Jazz-Festival“ 1955 kritisiert Dieter Zimmerle einmal mehr den Verlust dieser Werte:

Sprechen wir es offen aus: Das Beispiel einer idealen Gemeinschaft, wie sie bei Jazzgruppen vielfach zum Ausdruck kommt, war nicht nachhaltig genug, um eine wirksame Ausstrahlung auf die menschliche Gesellschaft unserer Zeit zu haben. Vermassungs- und Spezialisierungs-Prozesse, die als gefährliche Faktoren gegen ein gesundes, natürliches Zusammenwachsen der Menschen im Sinn einer gemeinsamen Bewältigung wirklich lebenswichtiger Fragen stehen, sie haben sich auch bei der Entwicklung des Jazz bereits nachteilig ausgewirkt. . . . Das Jazz-Festival will nicht den Jazz als Sonderfall darstellen und die Jazzfreunde wollen sich nicht als Gemeinschaft von Außenseitern der Gesellschaft ansprechen lassen, sondern es soll im Gegenteil die Zugehörigkeit des Jazz und seiner Freunde zu der Gemeinschaft aller Menschen deutlich werden, denen es um grundsätzliche Erkenntnisse im menschlichen Dasein geht und die auf dieser Basis ihren Beitrag zu einem Leben liefern, das sich täglich neu zu erfüllen vermag. (JP 6/IV 1955, 4)

Dem Jazz wird in den zitierten Beiträgen eine Art heilende Kraft unterstellt, eine Reinheit und Menschlichkeit. Dahinter steckt abermals das romantisierende Bild eines unverfälschten, unschuldigen und von kommerziellen und politischen Motiven noch unkorruptierten primitiven Kulturguts, zu dem die afroamerikanische Ausdruckssprache in Jazzkreisen häufig stilisiert wurde. Diese Sichtweise ermöglichte es den Jazzfans, auf der einen Seite zwar die kulturelle „Überfremdung“ durch die Amerikaner zu beklagen und abzulehnen, bei gleichzeitiger Distanzierung von der eigenen deutschen Nationalkultur, auf der anderen Seite aber den Jazz als afroamerikanische Kultur begeistert anzunehmen. Der Jazz war somit nicht Teil einer sogenannten Amerikanisierung, sondern etwas „Unschuldiges“, das von jeglicher Kriegs- und Nachkriegspropaganda freigesprochen war. In den Beschreibungen des Menschen- und Gesellschaftsbildes, das laut der Autoren durch den Jazz in seiner Vollendung symbolisiert wird, erkennt man so auch eher marxistisch-kommunistische Utopien als freiheitlich-demokratische Werte. Der sonst dem Jazz zugesprochene Individualismus und die Freiheit von Normen und Regeln spielten in dieser Symbolik offenbar eine untergeordnete Rolle. Da diese Zitate aus der Mitte der Deutschen Jazzföderation kommen, erklärt sich aus dieser Gemeinschaftsutopie heraus möglicherweise auch das stark ausgeprägte Bedürfnis nach Definition eines Selbstbildes und Konstruktion der deutschen Jazzszene als Gemeinschaft.

Eine völlig andere Einsicht in die symbolische Welt des Jazz bieten die folgenden Ausschnitte aus Schüleraufsätzen von jungen Mädchen im Alter von 16 bis 17 Jahren, die in der Jazzzeitschrift *Schlagzeug* vom September 1959 gesammelt wurden:

. . . man braucht sich nur einige Zeit mit dieser Art von Musik zu beschäftigen, braucht nur einmal seiner Entstehung nachzuforschen, und man wird erkennen, daß der Jazz Ausdruck unserer unruhigen, hastenden und ruhelosen Zeit ist... Ich glaube mit Beispielen gezeigt zu haben, daß diese Musik, die aus dem Volk entstanden ist, in die Herz und Seele und die ewige Sehnsucht nach Freiheit hineingelegt wurde, eine viel größere Ausdruckskraft hat als unsere Musik. (Margarete B.)

Ich höre Jazz darum so gern, weil er so frei und ungebunden ist, daß jeder seinen Gedanken und Gefühlen nachgehen kann. Deswegen ist er auch bei der Jugend so beliebt. Jeder Jazzmusiker wird nur so spielen wie er sich gerade fühlt... Er spielt den Jazz so vollkommen und lebendig, daß man ihm einfach zuhören muß. Ich halte den Jazz für eine gute und der heutigen Zeit angepaßte Musik. (Renate C.)

Beim Jazz kann man nicht träumen, das ist ausgeschlossen. Wir haben keine Romantik mehr, wir sind nüchtern geworden (Erika M.)

Das Bewundernswerte an dieser Musik ist, daß sie keine Grenzen kennt, daß die Menschen aller Nationen sie verstehen wie eine internationale Sprache. Schon das allein ist wert, daß man sich mit dem Jazz beschäftigt... Die Freiheit des Jazz paßt in unsere heutige Zeit, ja sie ist schon beinahe zur Lebensaufgabe geworden, das heißt die größte Freiheit für den

einzelnen, die nur dort aufhört, wo es die Gesetze der Gemeinschaft verletzt. Dieser Punkt ist es auch, warum der Jazz in den Ostblockstaaten verfolgt und verboten wird... Man hört den Jazz nicht nur, man hat ihn auch im Herzen (Gudrun A.). (*Schlagzeug* 9:25 1959, 27f)

In diesem Fall ist nun natürlich nicht mehr nachvollziehen, welche Vorbereitung auf diese Aufsätze die Schülerinnen im Unterricht erfahren haben, und ob hier nicht möglicherweise auch metaphorische Konzepte einfließen, die den jungen Mädchen von ihrer Lehrerin vermittelt wurden, die ja diese Texte auch an die Redaktion der Zeitschrift *Schlagzeug* geschickt hat. Was aber in den doch teilweise recht unterschiedlichen bis hin zu sogar widersprüchlichen Aussagen deutlich wird, ist, dass die symbolische Bedeutung des Jazz eine sehr individuelle war. Während einige der Mädchen die Emotionalität und das Verträumte des Jazz bejubeln, hält die Schülerin Erika M. den Jazz gerade wegen seiner Nüchternheit und kühlen Klarheit für einen Ausdruck der modernen Zeit. Einig schien man sich auch hier lediglich zu sein, wenn es um die Begriffe Freiheit, Universalität, Ausdruckskraft ging.

Interessant ist außerdem, dass die Schülerin Gudrun A. im Gegensatz zu den zuvor aus dem *Jazzpodium* zitierten Gesellschaftsutopien den Jazz als eine dem Kommunismus gegensätzliche Utopie versteht. Es wird also hier einmal mehr deutlich, wie austauschbar die mit dem Jazz assoziierten Bilder und ideologischen Modelle waren. So verwundert es auch nicht, dass diese symbolische Aufladung des Jazz als Ausdruck eines bestimmten Menschen-, Welt- und Gesellschaftsbildes nicht bei allen Jazzfans auf Zustimmung stieß. So erklärte Werner Götze in einer Aufzeichnung aus dem Jahr 1959 nicht ohne erkennbare Erleichterung:

Man musste kein Lokalpatriot sein, um das festzustellen: Die Münchner Jazztage 1959... die erste Ausgabe dieser Veranstaltungsreihe... unterschieden sich in mancher Hinsicht sehr angenehm von anderen Festivals dieser Art. Vor allem dadurch, dass aus der Sache nicht die übliche Staatsaktion gemacht wurde... komplett mit Honoratiorenreden, Auftragskompositionen, Festempfangen, Expertenvorträgen, Ballettabend und sonstigem entbehrlichem Aufwand - hier wurde schlicht und einfach Musik gemacht... nicht mehr, aber auch nicht weniger... und dazu ist so ein Unternehmen schließlich da. Ebenso erfreulich fand ich es, dass man nicht auch krampfhaft bemüht war, Jazz als Weltanschauung zu verkaufen... wie das bei uns leider immer häufiger geschieht... sondern dass es dabei beispielsweise eine Dampferfahrt-mit-Musik-und-Tanz auf dem Ammersee gab - Veranstalter Ado Schlier steht eben auf dem vernünftigen Standpunkt, dass man aus dem Jazz keinen Kult machen soll... und umso besser kam das Publikum auf seine Kosten. (19.08.1959, HF 9172)

An dieser Stelle zeigt sich, dass die Auffassungen „Jazz als Populärkultur“ und „Jazz als Weltanschauung“ für einige Anhänger offensichtlich zwei diametral entgegengesetzte Pole innerhalb der deutschen Nachkriegsjazzszene darstellten. Die Gespräche mit Zeitzeugen belegen dagegen, dass die individuelle Orientierung zwischen diesen beiden in den synchronen Medien recht vehement kommunizierten Extremen sich zumindest im Rückblick wie so oft in der Mitte bewegt und die Jazzfans selbst darin

häufig nicht einmal einen Widerspruch erkennen konnten.

Einig waren sich allerdings fast alle Zeitzeugen, mit denen ich gesprochen habe, in einem Punkt: Jazz wurde und wird vorrangig als eine *amerikanische* Musik wahrgenommen. Die Begegnung mit der Musik des Jazz war deshalb immer auch eine Begegnung mit Amerika und somit mit einer anderen Kultur. Es empfiehlt sich deshalb, sich zunächst genauer anzusehen, welche Amerikabilder in den Kreisen der Jazzszene heute noch erinnert werden. Ein entscheidender individueller Faktor ist natürlich, welches Amerikabild vor Kriegsende bereits in den Familien der Befragten gepflegt wurde. Bis auf zwei Zeitzeugen, die eine vergleichsweise linientreue Erziehung genossen hatten, gab es bereits während des Nationalsozialismus entweder klare politische Positionen gegen das Regime - teilweise litten Eltern und Verwandte auch unter deutlichen Repressionen - zumindest aber häufig eine gewisse Gleichgültigkeit oder auch Erschöpfung und Fatalismus ob der desolaten Situation. Es soll an dieser Stelle nicht im einzelnen auf die jeweiligen familiären Hintergründe eingegangen werden, zumal diese nicht Gegenstand der Untersuchung sind und nicht explizit nachgefragt wurden, beziehungsweise von den zum damaligen Zeitpunkt sich im Kindes- oder Teenageralter befindlichen Zeitzeugen auch nicht unbedingt unmittelbar nachvollziehbar waren. An dieser Stelle seien lediglich einige Aussagen zitiert, die auf die Frage nach den ersten Berührungen mit der Besatzungs- und Befreiungsmacht USA in den Gesprächen geäußert wurden. Hier ein Ausschnitt aus dem Gespräch mit Albert Mangelsdorff:

Wie waren denn so Ihre ersten Kontakte mit Amerikanern überhaupt? Wie haben Sie denn die amerikanische Besatzung empfunden? Abgesehen davon, dass das für Sie natürlich dann Jobs waren? Aber wie hat man das empfunden, die amerikanische Präsenz?

Naja, für uns waren es erst mal Befreier. In meiner Familie und in meinem Umfeld hat man die Amerikaner mit Freuden begrüßt. Ich bin zwar nicht auf die Straße rausgerannt, denn bei uns sind sie nicht einmarschiert, sondern da stand halt irgendwann irgendwo ein Jeep, und da waren ein paar Soldaten, und die Kinder sind hingegangen und haben vielleicht Kaugummi gekriegt. Also so hat sich das mir bildlich dargestellt.

In seinem typischen, sehr sachlichen Stil beschreibt Mangelsdorff die Präsenz der Amerikaner also als etwas beinahe Alltägliches („da stand halt irgendwann irgendwo ein Jeep“), jedenfalls nicht besonders Spektakuläres, etwas, auf das man bereits gewartet und gehofft hatte. Die Art und Weise, wie hier das Kriegsende und der Übergang der Amerikaner vom Feind zum Besatzer, bzw. sogar Befreier dargestellt sind, verweist im Übrigen auf die Frage, wie die deutsche Bevölkerung mit dem Identitätskonflikt nach 1945 umging. Gerade in diesen Kindheitserinnerungen waren die Amerikaner zunächst eine spannende neue Variable, die sich für den Einzelnen in einer häufig erzählten Anekdote verdichtet, wie hier auch in der Erinnerung von Walter Schätzlein:

Ach ja, das war das Kriegsende. Wo ich sozusagen auf private Weise mitgeholfen habe, den Krieg zu beenden. [schmunzelt] Das war in Ülfeld an

der Aisch, wo wir damals wohnten. Und wir haben heimlich geraucht, an einem Sonntagvormittag im April. Genau weiß ich's nicht mehr, an welchem das war. Und plötzlich standen zwei Amerikaner vor uns. Ein weißer mit höherem Rang - der hatte so eine Litze da - und ein Schwarzer. Und der hat uns dann angesprochen in perfektem Deutsch, hat uns erklärt, dass die amerikanisch Armee da mit Panzern und Kanonen und allem Möglichen da steht und das Dorf einnehmen will. Entweder gewaltsam oder freiwillig, wenn die Bauern bereit sind, innerhalb einer Stunde diese Panzersperren und diese Barrikaden abzubauen, dann passiert weiter nichts. Das haben wir dann angenommen und sind dann runtergegangen zu den Bauern. Die standen da mit ihren Hinterladern oder Vorderladern oder wie man die... also aus dem 30-jährigen Krieg waren die Waffen zum Teil. Das waren ja die uralten Männer, die anderen waren ja alle nicht da. Und die haben da ganz blitzschnell das Zeug weggeräumt. Ich bin dann wieder hoch, dann waren die wieder da, die zwei Amerikaner. Also, ich war nicht immer allein, da waren meine Freunde auch mit dabei, dann haben wir denen das gesagt und die: „In Ordnung“, ich soll mitkommen. Dann bin ich mitgegangen und hab mich auf den Jeep draufsetzen dürfen, vorne auf die Motorhaube, und bin dann sozusagen auch einmarschiert in Ülfeld. [beide lachen]

Ja aber, der Amerikaner war ja der Feind...

Bis dahin!

Was war das für ein Gefühl, dann plötzlich... Sie wussten sofort, das waren Amerikaner?

Man wusste das, aber nachdem... das kam alles so überraschend. Ursprünglich hat man gedacht, da treten Menschen mit Hörnern auf, die werfen aus den Flugzeugen Füllfederhalter, die dann explodieren, wenn man sie aufschraubt, und einem die Hände wegreißen... Also, die Propaganda war schon heftig, was das für üble, böse Gestalten sind. Juden waren auch drunter usw., und das sind ja auch so besonders geliebte Leute gewesen bei den Nazis. Und, ja, und dann war der plötzlich da, und es war von einem Augenblick auf den anderen war das anders. Der hat nichts gemacht, der hat uns nicht angefasst, der hat höflich „Guten Tag“ gesagt oder vielleicht auch nicht, hat uns in irgendeiner Form begrüßt, hat uns angesprochen, und... ja, das war alles ganz normal. Mit einer Ausnahme, dass der Schwarze halt nur Englisch gesprochen hat. Das haben wir dann später auch irgendwann gelernt. Also, das ist so nahtlos ineinander übergegangen. Ich meine, als Kind - damals war ich zehn Jahre alt - die Nazi-Ideologie, die war nicht so tief in mir gesessen. Gut, man ist den Vorbildern gefolgt, aber selber aktiv in irgendeiner Weise - das war mir eigentlich... so nicht, dass man da irgendwie... Ich bin zwar im Januar '45 noch zur Hitlerjugend gekommen, aber das hat auch nicht

mehr lange gedauert, dann war das wieder zu Ende. Also Großtaten hab ich da auch nicht vollbracht.

Und die amerikanische Besatzung dann, wie haben Sie die erlebt?

Naja, die haben dann in dem Dorf gelebt, die sind in diese ehemalige Judenschule, wo auch dann der Kindergarten war, und dann waren halt die Amerikaner drin. Ja, mit denen ist man irgendwie ausgekommen. Die haben sich arrangiert... Probleme irgendwelcher Art hat's eigentlich, so weit ich mich erinnern kann, nicht gegeben. Dass mein Bruder mal den Amerikanern angebrütete Hühnereier verkauft hat und wie wir dann verdroschen worden sind, das sind so kleine Begegnungen am Rande, aber die waren so gravierend eigentlich nicht

Und kulturell?

Das hat's da eigentlich nicht gegeben. Da hat's halt die Kirchweih gegeben im Dorf, aber da irgendwie... in so einem kleinen Dorf, da waren vielleicht 300 oder 200 Amerikaner stationiert, und die haben da nichts weiter gemacht. Die sind weder rummarschiert, noch haben sie Lieder gespielt oder sonst was gemacht. Die waren halt einfach bloß da, haben möglicherweise, weil da eine Brücke über die Aisch gegangen ist, dass man die gesichert hat, ich weiß es nicht mehr ganz genau, was der genaue Hintergrund war.

....

Welche Bedeutung hatte denn eigentlich Amerika oder das Amerikanische für Sie?

Alles, was aus Amerika kam, war damals kritiklos gut!

Echt?

Im Gegensatz zu heute (lacht).

Zum Beispiel?

Ob's Coca Cola oder Kaugummi, ob's der Hamburger war, ob's die Musik war, die Kleidung... Also, es gab eigentlich nichts, was aus Amerika kam, was schlecht gewesen wäre.

In diesem Gesprächsausschnitt kommt gut zum Ausdruck, wie schnell die amerikanische Besatzung zur Normalität geworden war, ganz besonders für Kinder, die die eine Ideologie letztlich genauso als Spiel empfunden hatten wie die andere. Einen tiefen Eindruck hinterließen dabei vor allem so banale Dinge wie vielseitiges und

reichliches Essen, was auch Jazzclubbesitzer Willi Geipel bestätigen kann:

Und hatte das Amerikanische, hatte das etwas Faszinierendes für Deutsche?

Ja, die Musik vor allem und auch... nun gut, am Anfang war alles faszinierend. Vom Kaugummi über die Schokolade bis zum weiß Gott was, zum Coca Cola. Alles war ja neu für uns. Es gab ja nichts. Das war alles neu, das war ja klar.

Zitate dieser Art ließen sich beliebig aus sämtlichen geführten Zeitzeugeninterviews ziehen.⁶ Was in den Zitaten anschaulich zum Ausdruck kommt, ist, wie die meisten Zeitzeugen dieses kindliche Staunen und die ungeweine Faszination des Neuen und Unbekannten in der Erinnerung in sich sofort wieder wachrufen können. Vor allem: Die plötzlich so natürliche und für Kinder auch sehr schnell selbstverständliche Anwesenheit der Amerikaner bedeutete in erster Linie das Ende der Kriegssituation und für die jüngeren Kinder auch das erstmalige bewusste Erleben einer Kindheit, die nicht von Angst überschattet war. Selbstverständlich deckt sich hier das Amerikabild der jungen Jazzfans mit den Assoziationen, die flächendeckend seitens der Nachkriegsjugend mit Amerika in Verbindung gebracht wurden: gutes Essen und ein Überfluss an begehrten Konsumgütern, die visuelle Welt der Werbung, feine Stoffe und elegante Schnitte, Lässigkeit und legeres Auftreten als Gegensatz zum Militarismus der vorhergehenden Generationen, zu den Restriktionen der Kriegszeit und den Entbehrungen der Nachkriegsjahre. Der Unterschied ist, dass diese Assoziationen hier in der Folge unmittelbar auch an das Erleben der amerikanischen Jazzmusik geknüpft waren, wie Günther Kieser betont:

Und diese Faszination der frühen Jahre und was Amerika da so mit sich gebracht hatte, war für mich dann gekrönt, nun ja, mit der Musik, die dann ja auch mein ganzes Leben lang die Musik geblieben ist.

Auffällig ist vor allem das nachhaltige und ungebrochen positive Amerikabild der Befragten. Klaus Doldinger bringt es im Interview folgendermaßen auf den Punkt:

Aber irgendwo hat sich mein Amerikabild trotz allem, was danach kam, trotz Vietnam und sagen wir mal Irakkrieg gehalten; hab ich immer noch eine große... ja... Liebe möchte ich nicht sagen... aber doch irgendwo eine große Vorliebe für Amerika, muss ich gewissermaßen sagen. Also, dieses riesige Land und diese Offenheit der Leute und diese Stimmung, die einen empfängt, das Positive, das hat mich immer so beeindruckt.

Ähnlich klingt der sehr bestimmt wiedergegebene, beinahe verteidigende Kommentar von Ilse Brand:

⁶Ich verzichte an dieser Stelle darauf, die entsprechenden Abschnitte wörtlich wiederzugeben, da es sich nicht ausschließlich um Einschätzungen handelt, die unmittelbar mit der Begegnung mit Jazz zu tun haben. Aussagen dieser Art lassen sich von jedem Zeitzeugen generieren, der die Nachkriegszeit persönlich und vor allem als Kind miterlebt hat. Ich verweise an dieser Stelle an die im Anhang in voller Länge wiedergegebenen Interviews.

Und ich muss gleich hinzufügen, das kann ich vorwegnehmen für die ganze Zeit, dass ich an die Amerikaner nur, aber nur angenehme Erinnerungen habe. Sie haben sich mir gegenüber fair, kameradschaftlich und großzügig benommen. Deshalb, wenn ich das Wort „Amis“ höre, gehe ich gleich an die Decke. Es war für mich insofern in meiner schlimmen Zeit eine wunderbare Zeit. Denn ich war die arme junge Witwe. Die hatten dafür Verständnis, das haben die Amerikaner. Die sind dann sehr kameradschaftlich und hilfsbereit und gentlemanlike. Das möchte ich gleich hinzufügen, dass Sie meine Einstellung kennen.

Nicht alle Zeitzeugen stellten jedoch zwangsläufig einen Zusammenhang zwischen der Musik des Jazz und den in den zeitgenössischen Quellen so präsenten Weltanschauungen her. Sicherlich spielt hier auch eine durch die über die jahrelange professionelle Beschäftigung mit dem Jazz sich einstellende Pragmatik und Sachlichkeit eine Rolle, sowie die zeitliche Distanz zum Geschehen und zum eigenen jugendlichen Idealismus. Nicht jeder Zeitzeuge vermag sich auch noch nach 50, 60 Jahren die Emotionalität der eigenen Jugend zu vergegenwärtigen. Nichtsdestotrotz gibt es nach wie vor Stimmen, die selbst größere Zusammenhänge wie die eigene, persönlich empfundene Demokratisierung unmittelbar in Verbindung mit dem Jazz erinnern. Besonders aufschlussreich war in diesem Zusammenhang die Unterhaltung mit Fritz Rau, für den der Jazz in gewisser Weise eine ideologische Lücke füllte, die der Zusammenbruch des Dritten Reiches bei ihm als linientreu erzogenen Waisenkind in traumatischer Weise hinterlassen hatte:

Da haben wir gejazzt, gehottet und ach! So wie ich's gesagt habe, der Jazz hat mich neu geboren. Und entnazifiziert. Das geht ja los mit Offbeat [schnippt einen Beat]. Das musst du ja erst... und vorher war es [imitiert Marschrhythmus]. Und insofern hat der Jazz für mich wirklich ab '45 die durchschlagende Rolle gespielt. Vorher hab ich schmissige Melodien schon mal zur Kenntnis genommen, aber mir war das Liedgut der Hitlerjugend wichtig. Ich war ein richtiggehend präparierter Mensch. So dass [Horst] Lippmann und ich der größte Gegensatz waren, den es gibt.

.....

Dann darfst du nicht vergessen, dann kam die Hoover-Speisung. Wir haben jeden Tag Essen gekriegt. Das beste war Haferflocken in Kakao. Milch und so was. Hoover-Speisung. Dann gab's Care-Pakete. Und *Reeducation* - die haben also Wert drauf gelegt, dass wir Demokraten werden. Wir haben nicht, wie die Franzosen in der Revolution oder die Engländer, die Demokratie erkämpft, sondern wir haben sie geschenkt gekriegt!

Wie haben Sie das empfunden, damals als 15-jähriger?

Ich hab das ungeheuer empfunden. Ich hab total das Waisenhaus ver-

gessen!⁷ Ich war entlastet. Und mein Pflegevater kam als prominenter oder als bekannter Nazi in ein Internierungslager zwei Jahre, und da bin ich aufgeblüht. Und hab ja ab meinem 16. Lebensjahr mich selbst ernährt. Die wollten mich von der Schule nehmen, aber Schule war für mich Kirche. Gottesdienst. Weißt du, wenn du vom Land kommst, und deine Kumpels müssen auf dem Feld arbeiten oder haben eine Lehre und müssen was tun, und du fährst jeden Morgen mit Löchern in den Schuhen ins Gymnasium und darfst sitzen. Und hören. Und da sind Leute angestellt, die dir tolle Geschichten erzählen. Und dann hab ich als erster in Baden-Württemberg ein Schülerparlament gegründet und wurde Schulsprecher. Und hab - da kam auch dann die Ambition für juristische Sachen - hab richtige Satzungen gemacht und alles. Wir hatten eine funktionierende Organisation. Wir haben auch eine eigene Aula gebaut, haben ein Schulfest gemacht. So kam ich ins Organisieren.

Und gejazzt, dass es nur so gekracht hat!

Für Fritz Rau hat der Jazz dann auch tatsächlich nach wie vor die tiefer gehende weltanschauliche Bedeutung behalten:

Jazz ist nicht tot zu kriegen. Weil er tief menschlich ist. Und sogar so einen Mann, der also total kaputt als Strandgut unserer Zeit am Boden liegt, wieder erwecken kann. Das ist die Kraft des Jazz. Die Menschlichkeit.

Das Faszinierende ist hier vor allem, dass die Begegnung mit der Musik des Jazz und mit den freiheitlich-demokratischen Werten, die auf den jungen nationalsozialistisch indoktrinierten Fritz Rau als völliges Neuland zukamen, untrennbar miteinander verbunden sind, bis hin zu der Aussage, er sei „durch den Jazz“ entnazifiziert und demokratisiert worden. Ganz offensichtlich war hier durch die emotionale und physisch mitreißende Berührung mit dem Jazz eine Leidenschaft und Hingabe an das Vorbild Amerika freigesetzt worden, die auf die in den *Reeducation*-Programmen transportierten Werte eins zu eins übertragen wurde.⁸

Auch andere Zeitzeugen sehen zum Teil heute noch einen weltanschaulichen Kern in der Musik des Jazz verwirklicht - und zwar auch Berufsmusiker wie im folgenden Beispiel Joe Kienemann:

Jazz ist mehr als Musik. Jazz ist... ja, Jazz ist eigentlich eine Mentalität, ist eine Philosophie, könnte man sagen. Jazz bedeutet Offenheit, Freiheit. Bedeutet Toleranz und bedeutet eben auch gruppendienliches Denken. Dieses Zusammenspiel, man ist ja so aufeinander angewiesen. Und man kriegt aber auch so viel vom Mitspieler, von den Mitspielern, das ist eine wunderbare Geisteshaltung - Jazz. Ohne die man wirklich

⁷Fritz Rau war als Kind und als Vollwaise jahrelang von seinem Pflegevater mit dem Schreckgespenst des Waisenhauses eingeschüchtert worden.

⁸Es würde zu weit führen, im Kontext dieser Arbeit auch auf die besondere psychologische Situation in dieser speziellen Biographie einzugehen. Nichtsdestotrotz ist interessant zu sehen, wie hier ein völliger autobiografischer Bruch inszeniert wird, um die eigene Geschichte zu bewältigen und zu deuten.

nicht Jazz spielen könnte. Also, ohne diese Einstellung von Freiheit und einem kreativen Miteinander und dieser Offenheit gegenüber allen möglichen musikkulturellen Einflüssen, ohne diese Offenheit könnte man nur langweiligen Jazz spielen.

So gesehen ist es ja eigentlich witzig, dass sich im Jazz selber dann so auch, sag ich mal, Exklusivitäten rausgebildet haben, dass man auch Jazzstilrichtungen abgelehnt hat zum Teil.

Ja, ja. Es gibt natürlich immer die Sektierer, die gibt's überall. Es gibt Spezialisten, die sich da vervollkommen in einer ganz bestimmten Richtung. Und die da eine Message haben, irgendwie eine Spezialmessage haben. Das gibt's natürlich auch. Aber die Grundhaltung eigentlich des Jazzmusikers ist weltoffen. Total weltoffen, tolerant. Friedlich [schmunzelt]. Die Neugier ist so wichtig. Neugier ist ein ganz wichtiges Element.

Auch Klaus Doldinger bezieht sich explizit auf die weltanschaulichen Konnotationen des Jazz, wenn er sagt:

Also, und diese Musik ist für mich doch eigentlich die weltumspannendste musikalische Äußerung überhaupt. Die von jedem auch verstanden wird. Das hat mich ja auch immer so beeindruckt, wenn wir in Kabul spielten oder in Bombay oder in Hamburg oder in New York, war es für die Akzeptanz des Publikums kein so ein wahnsinniger Unterschied. Dass - und das ist das Fantastische am Jazz - er einem den Interpretationsfreiraum bietet, der von keiner anderen Musizierform möglich ist. Und das ist für mich, der ich ja nun auch Klassik studiert habe - wenn ich meinen Schumann spiele, dann hab ich natürlich auch einen gewissen Interpretationsfreiraum - aber das ist überhaupt nicht zu vergleichen mit dem, was mir der Jazz bietet. Und wenn ein Coleman Hawkins das „Body and Soul“ so gespielt hat - und da gibt's natürlich 1000 andere Beispiele - ohne dass jetzt die Melodie deutlich erkennbar wird, so wie es mal vom Komponisten gemeint war, und trotzdem das Stück als Stück verifizierbar bleibt, dann ist das eine fantastische Sache. Und dass ich mit Musikern zusammenkomme, mit denen ich noch nie gespielt habe, die vielleicht noch nicht mal meine Sprache sprechen, und wir spielen etwas zusammen, was in Struktur und Form und Emotionalität durchaus zusammengeht, dann ist das einfach eine fantastische Sache, dass dieses möglich ist. Und das bietet einem nur der Jazz.

Während sich die Aussagen der Musiker eher auf die strukturelle Qualität des Jazz beziehen und die Offenheit und Freiheit aus der besonderen Ästhetik der Jazzproduktion herleiten, macht sich Günther Kieser sehr explizit dazu Gedanken, warum der Jazz gerade in der Nachkriegszeit diese besondere auch philosophische Bedeutung entwickeln konnte:

Es gibt ja auf allen Ebenen Leute, die sich von ganz anderer Seite der Musik nähern, aber der Jazz hatte eigentlich etwas damit zu tun, dass

man auch sehr leidenschaftlich und sehr elementar ist, in seiner Lebensform. Das übertrug sich auch eigentlich auf, ja... man darf das Politische nicht so ganz vergessen, was sehr schwierig zu verstehen ist.

Es gab natürlich die Musik, die verboten war. Das hat natürlich dann immer noch einen Reiz gehabt, dass man dieser Musik so verfallen war, sag ich mal, so auch ein Teil von ihr wurde, weil sie auch ein Teil des Hasses des Faschismus war auf diese Musik. Da gibt's sicher auch eine Hinwendung, dass man sich damit auch entlastet hat. Man war eigentlich fast... man war damit auch vielleicht... auch ein Teil von Amerika letztlich.

Man hat sich entlastet gefühlt, man war eben auf keinen Fall ein Nazi. Auf keinen Fall hatte man dann auch mit dieser Generation, die dieses Nazireich auch möglich gemacht hatte, etwas zu tun. Es war auch ein früher Protest. Man ist sehr eitel damit umgegangen, mit dieser Nähe zum Jazz.

Ich hab das eigentlich noch nie formuliert, aber im Moment könnte ich mir denken, dass damit auch so ein gewisses - nicht Alibi - aber so eine sehr schnelle Hinwendung zu einem demokratischeren Leben oder so was verbunden war. Es hat mich geprägt!

In diesem Zitat wird deutlich, dass diese Aufladung der Jazzrezeption durch symbolische Konzepte in dieser Form tatsächlich nur aus der besonderen Situation der Nachkriegszeit möglich war. Zum Einen natürlich im unmittelbaren und direkten Kontrast zum Lebensgefühl und zur Kultur des Nationalsozialismus; ein Kontrast, der gerade von den damals noch Kindern und Jugendlichen vermutlich noch nicht intellektuell voll durchdrungen werden konnte, sich aber dennoch in Form einer deutlich unterscheidbaren physischen Qualität offenbarte und so instinktiv verstanden wurde. Die Assoziation des Jazz mit „dem Anderen“, die auch ex negativo im Nationalsozialismus hergestellt wurde, übertrug sich in Form einer Art Entlastungsstrategie auf die Nachkriegszeit. Dass diese Metaphorik und teilweise fast ins Groteske überhöhte Symbolik in den zeitgenössischen Jazzmedien in theoretischer und mitunter dogmatischer Weise erörtert wurde, während sie von den Zeitzeugen tatsächlich hauptsächlich in assoziativer, sinnlicher Form wahrgenommen wurde, versteht sich von selbst und unterstreicht diese Konnotationen einmal mehr.

Zum anderen spielt auch die ebenfalls als schlagartig empfundene Begegnung mit Amerika in diesem Zusammenhang eine große Rolle. Es wurde bereits ausgeführt, dass in Bezug auf deutsche Amerikabilder und auch in Bezug auf die gegenseitige kulturelle Durchdringung das Jahr 1945 im Grunde keine Stunde Null für die deutsche Gesellschaft bedeutete. Gerade für Kinder und Jugendliche war sie es aber eben doch. Nicht umsonst konnte sich fast jeder der Zeitzeugen tatsächlich in Form einer Anekdote an die „erste Begegnung mit einem Amerikaner“ erinnern. Dieses Erlebnis wird im Sinne eines Schlüsselerlebnisses mit dem Ende des Krieges assoziiert. Man wusste: Die Amerikaner sind da, also ist der Krieg aus. Und nicht selten änderten sich unmittelbar im Anschluss daran die Lebensumstände. Und so passierte hier etwas, was in dieser Form tatsächlich nur aus der Nachkriegssituation heraus so möglich war: Die amerikanische Kultur tauchte gleichzeitig mit den neuerlich propagierten

freiheitlich-demokratischen Werten im Alltagshorizont der jungen Generation auf. So oft man denn auch die definitorische Unmöglichkeit eines Konzepts wie der „Demokratisierung durch den Jazz“ kolportieren mag - in der individuellen Empfindung sind diese Bereiche unweigerlich aneinander gekoppelt.

In dieser Qualität des „Aufatmens“ lässt sich nun auch erahnen, was gemeint ist, wenn Zeitzeugen von einer „befreienden Wirkung des Jazz“ sprechen. Diese Befreiung war keine im politischen Sinne wahrgenommene - wie hätte sie es auch sein können? Sie war vielmehr sogar ganz im Gegenteil eine Befreiung von der Politisierung sämtlicher Lebensbereiche durch Verbote und Einschränkungen sogar im Kulturgenuß:

Klaus Doldinger

Und das ist das Schöne am Jazz. Einfach was so zu spielen, ohne irgend eine Auflage, was jetzt wie zu sein hat. Und das war immer so mein allerletzter Antrieb.

Ich weiß noch, wir wurden ja als Kinder im Dritten Reich auch so erzogen, dass ich auch nach dem Krieg, wenn sich jemand vorgestellt hatte, mich zwingen musste, nicht die Hacken zusammenzuschlagen. Das ist im Unterbewusstsein eigentlich nur dagewesen, und sich von jeglicher Zwangsjacke befreien zu können, das war für mich immer sehr wichtig.

Hugo Strasser

Aber wir haben alles mit einer unglaublichen rosigen... für uns war das alles ganz, ganz toll: Den Krieg überlebt, kein Soldat mehr, sich nicht mehr ducken müssen, keine Angst haben müssen, dass man eine Bombe auf den Kopf kriegt... Es ist unbeschreiblich. Und dann den Beruf ausüben können. Alles haben können. Zigaretten. Mit Zigaretten konnten Sie alles haben. Alles!

Hier, bei Hugo Strasser, kommt noch ein weiterer Aspekt hinzu, der allerdings nur die jungen Leute betraf, die bereits alt genug waren, um direkt nach Kriegsende mit ihrer Musik Geld verdienen zu können: Der Jazz und die Möglichkeit, in amerikanischen Kasernen für die Offiziere musizieren zu können, bedeutete sehr schnell auch eine wirtschaftliche Unabhängigkeit. Plötzlich war die Musik, der Swing, der Weg hinein in eine persönlich bessere ökonomische Situation.

Sehr anschaulich wird ein Gefühl der Befreiung von existentiellen Sorgen und Ängsten und die unmittelbare assoziative Verknüpfung dieses neuen Lebensgefühls mit der Musik des Jazz im Gespräch mit Günther Kieser. Um diese auch heute noch spürbare Berührtheit und diese sehr bewusste Hinwendung zu diesem Lebensgefühl zu verdeutlichen soll an dieser Stelle in sehr großzügigen Ausschnitten aus dem Interview zitiert werden:

Ja... ich bin ein befreites Subjekt. Ich war 14, 15, als der Krieg zu Ende war. Und für mich als jungem Menschen war eigentlich die markanteste Begegnung - mal abgesehen von der Sorge um das Essen, das Überleben im Allgemeinen - nachdem man also von alledem befreit war, war das, was

mich dann unmittelbar mit den Amerikanern an veränderter Lebensform konfrontierte, ganz markant die amerikanische Musik. Beziehungsweise eigentlich ein Radiosender, der AFN, der hier in Frankfurt einen ziemlich großen Sendebereich hatte und zum allerersten Mal von morgens bis abends diese veränderte musikalische Welt hörbar machte.

. . . .

Also diese Freiheit hat sich natürlich auch auf andere Dinge erstreckt. Das Gefühl hat sich natürlich nicht nur in einem artigen Musikhören geäußert, das hat sich natürlich auch in das Leben eingemischt, man hat gefühlt. Ich war lange der Zeit hinterher, ich hätte mir gewünscht in der Zeit, dass ich eigentlich auch schwarz bin.

Aha, wieso das?

Also, ich,... diese Hinwendung zu diesem Amerika, dieser Zeit und diesen Menschen, die so zugänglich waren, die so greifbar waren, nach dieser Kälte und dieser Musik, die einem ja letztlich auch nichts bedeutet hat... Die Musik, die ich gehört habe, diese Musik innerhalb des Dritten Reiches, war ja auch keine Kindermusik. Die Kinder hatten irgendwas zu singen, so Jungvolklieder und solche schrecklichen Sachen. Es hat sich ja für mich in der Kindheit gar keine andere Musik erschlossen. Und die Musik, die so ein bisschen Rhythmus hatte, wie Peter Kreuder, oder so etwas Ähnliches, „Man müsste Klavier spielen können“, wo so gewisse synkopische Zusammenhänge noch da waren, aber auf so einer erwachsenen Ebene, die hatte auch mit Kindheit nichts zu tun. Es waren solche flotten Songs... Diese Musiker wussten natürlich um den Jazz schon Bescheid, durften ihn aber auch nicht spielen. Insofern war diese ganze Jazzmusik... Und damals gab's auch gar keinen Unterschied zwischen Weißen und Schwarzen. Benny Goodman als Weißer war genauso faszinierend wie Count Basie oder Ellington.

. . . .

Den Jazz selbst unmittelbar hab ich erlebt in einem Lokal. Die Eltern von Horst Lippmann hatten ein Lokal am Hauptbahnhof, und dieses Lokal hab ich damals ausgemalt (lacht) mit ziemlicher Brutalität, was die Malerei anbelangt, aber schon im Sinne von Jazzübersetzung. In diesem Lokal fanden Jam-Sessions statt.

Wann war das ungefähr?

Das war so '48, da war das noch ein Lokal, das hieß glaub ich „off limits“, da konnten auf jeden Fall die amerikanischen Soldaten sein, und ich hatte da auch natürlich Zugang, und natürlich auch eine gewisse Welt

in Frankfurt [lacht], die hatte da auch noch Zugang. Da gab es Musiker, die später auch sogar sehr berühmt geworden sind, ich hab die Namen aber jetzt nicht parat, die dort abends Jazz gespielt haben. Da gab's ein Klavier, und da gab es dann auch ein paar Frankfurter Musiker, die manchmal dazu kamen und dann wurde also da Jam Session bis spät in die Nacht gemacht. Und das waren dann auch, wie gesagt, sehr versierte Musiker und da ging's also schon sehr jazztypisch zu. Das waren keine Berühmtheiten, aber Leute, die sehr gut spielten. Da ist die ganze Welt des Jazz entstanden oder deutlich geworden: dass man auch während der Musik redete, irgendwo tanzte jemand, irgendwo hat jemand einfach so irgendwie zugehört. Also die ganze relaxte Situation, die ich dann in Amerika in den Jazzclubs auch erlebt hab, dass man da eigentlich also auch da ist, dass man da nicht starr auf dem Stuhl sitzt, sondern dass man ein Teil des Ganzen, der ganzen Vibration ist, die dann da drin stattfindet.

. . . .

Sie haben vorhin gesagt, Sie wären gerne auch selber schwarz gewesen. Was war denn, was war denn das Faszinierende...?

Ich hoffe ja nicht, dass Sie das in Ihre Doktorarbeit reinnehmen, [lacht] weil das natürlich albern und ja, irgendwie ein bisschen sinnlos ist. Aber es ist immer eine aufrichtige Äußerung gewesen. Ich wollte Ihnen damit sagen, die Integration in diese Musik, in diese Denkweise, auch die Lust daran, dieses Amerika aufzugreifen, nicht als intellektueller Versuch, sondern einfach... - man hat die Leute so bewundert, man war so fasziniert und das ist heute noch so. Es gibt Chorusse, es gibt Musikstücke - wie sagt man so flott - wo ich als inzwischen alter Mann nach wie vor richtig ausflippe, wo ich fasziniert bin, wo ich auch beglückt bin, dass mir das zukommt, dass ich das höre, dass ich mich nicht verändert habe, dass meine Möglichkeit zuzuhören, ganz sensibel darauf zu reagieren, unverändert ist, dass ich - nicht im Effekt, sondern ganz intuitiv - anfangen zu tanzen - und ich bin ja nun 75 [lacht]. Und ich hab überhaupt gar keine Begrenzungen in der Aufnahme dieser Musik. Und ich kann also nicht sagen,... das war auch nicht die Musik meiner Jugend, das war die Musik meines Lebens.

. . . .

Und Sie jetzt direkt in den 50er Jahren, wo haben Sie sich da eingeordnet, in welche... haben Sie sich in eine dieser Subkulturen innerhalb der Subkultur Jazz eingeordnet auch?

Ich?

Ja.

Ich... ich *war* Jazz, würde ich sagen. Ich hab gar nichts Anderes mehr gemacht, keine andere Musik.

. . . .

... und das war... so nah diesen Musikern zu sein, die sich heute für mich erklären im Rückblick... so nah... Was da alles... Bei Norman Granz waren das ja diese verschiedenen Klangbilder, weil jeder so ein super Individualist war. Praktisch jeder, der da ein Solo hatte, war etwas völlig Neues. Ein völlig anderer Ausdruck, auch eine sehr große Differenz.

Also, es war unglaublich. Vor allem war das auch ein besonderes Spektakel, weil diese zwei Schlagzeuger, die waren zugleich auf der Bühne und waren angestrahlt. Gene Krupa hatte, glaube ich, auch so eine Leuchtgeschichte da eingebaut, und die hatten diese großen Schlagzeugbattle gemacht. Das ist ein Konzert, das sicher zum Aufbruch in die Welt gehört. Also wie der Flug auf den Mond oder so was. Da hat man gedacht, die Welt dauert ewig. Auch durch unsere physische Situation war das besonders aufbereitet. Man ist nicht hin und hat eine Karte hingehalten und setzt sich auf seinen Stuhl, sondern man hat halt einfach selbst auch ganz viel dazu getan, das zu hören. Vielleicht ist es deshalb so... das ist ein richtiges Bild für mich. Wir waren ja diese Art, wie die... die sind ja immer von ihrem Platz aufgestiegen, wo sie sich aufgehalten haben und sind dann nach vorne.

Die Hinwendung zu Amerika, das wird in den Erinnerungen von Günther Kieser deutlich, ging also teilweise weit über ein reines Interesse an der Kultur und Musik, über ein reines Genießen des ungewohnten Lebensstandards und der lässigeren Umgangsformen hinaus. Man wollte vielmehr Teil dieser Kultur sein, sie eben tatsächlich zur eigenen Ausdrucksform machen. Der Satz, dieses Gefühl der Freiheit habe sich „in sein Leben eingemischt“, verdeutlicht sehr schön, wie umfassend und in gewisser Weise auch revolutionär diese amerikanische Musik mit ihrem ganzen Gepäck an Projektionen, Sehnsüchten, Versprechungen und Symbolen individuell wahrgenommen wurde. Hier bot sich erstmals eine Ausdrucksform an, die man sich aneignen konnte und durfte, die genug Vitalität in sich barg, um das neue Lebensgefühl der in diesem Sinne von Angst und Zwängen befreiten Generation umsetzen zu können. Das Jazz-Erlebnis - und nichts weniger war es für die jungen Menschen damals - bedeutete in gewisser Weise auch eine Rückeroberung der Kindheit und Jugend, um die sie sich durch die Kriegsjahre betrogen fühlten.

6.3 Die politische und gesellschaftliche Situation in den USA - Einflussfaktor für das Amerikabild der Jazzfans?

In der deutschen Jazzszene kursiert bis heute zuweilen eine Theorie - die auch zu Beginn der vorliegenden Untersuchung als These formuliert wurde -, nach der die jungen deutschen Jazzfans durch ihre Begeisterung für den Jazz auch eine kritische und differenziertere Haltung zur Besatzungsmacht USA zum Ausdruck brachten. Die Jugendlichen - so der Mythos - hätten bewusst eine Ausdrucksform gewählt, die aus der Mitte einer in den USA selbst gesellschaftlich marginalisierten Bevölkerungsgruppe, nämlich der Schwarzen, entstanden war.

Diese These stellte sich allerdings im Laufe der vorliegenden Studie nach kürzester Zeit als so nicht haltbar heraus. So findet man nur sehr selten in den Jazzzeitschriften des Untersuchungszeitraums Hinweise auf eine kritische Auseinandersetzung mit der innen- und gesellschaftspolitischen Lage und den Rassengesetzen der USA. Auch die Gespräche mit Zeitzeugen stützen die dezidiert unpolitische Rezeptionshaltung der jungen Nachkriegsgeneration, wie im Folgenden genauer ausgeführt werden soll. Sendungen wie die Ausstrahlung „Ein heißes Thema: Jim Crow“ vom 23. Juni 1960 finden sich auch im Bayerischen Rundfunk selten. Der Grundton des Beitrags zeigt aber, dass ein Bewusstsein für die Rassenprobleme in den USA im Allgemeinen und in der dortigen Jazzszene im Besonderen durchaus vorhanden war. Der Redakteur verliert in diesem Beitrag Meldungen, in denen rassistisch motivierte Vorfälle im Umfeld von Jazzkonzerten skizziert werden. Es folgt ein kleiner historischer Abriss über die zunehmende Öffnung des amerikanischen Showbusiness, festgemacht an kleinen Meilensteinen, wie den ersten gemischten Orchestern. Nichtsdestotrotz kommt auch der Autor des Radiomanuskripts zu dem Schluss:

Das Rassenproblem im Jazz ist nicht mehr so schwerwiegend wie in früheren Jahren... Aber immer noch gibt man einer Ella Fitzgerald keine eigene Fernseh-Show... wird die Televisions-Serie eines Nat King Cole wegen des Boykotts der Zuschauer in den Südstaaten trotz großen Erfolges abgesetzt... verhaftet man Norman Granz nach einem Konzert in Houston, weil er nicht mit der Trennung des Publikums nach der Hautfarbe einverstanden ist... schlagen zwei Polizisten den schwarzen Trompeter Miles Davis mitten auf dem Broadway zusammen, weil sie ihm die Zigarettenpause vor dem Eingang des berühmten Jazzlokals „Birdland“ nicht gestatten wollen - noch immer lebt das Gespenst des Rassendünkels... „Jim Crow!“ (HF 9175)

Dabei beschäftigt die deutschen Jazzfans das Thema Rassismus sozusagen von beiden Perspektiven her, wie das folgende Radiomanuskript vom 26. Oktober 1961 zeigt:

Art Blakey - auch auf ihn trifft... wenn's wahr ist, was man so hört... das neue Jazzperantwort⁹ 'Crow Jim' zu! Was 'Jim Crow' ist, das wissen

⁹Der Begriff „Jazzperanto“ ist eine Wortneuschöpfung, die vermutlich aus der deutschen Jazz-

Sie sicher - ein sinnbildlicher Name für jemand [sic], der weißer Hautfarbe und voll von Rassendünkel gegenüber seinen schwarzen Mitmenschen ist! Das äußerte sich in Amerika lange Jahre bekanntlich so, dass weiße und schwarze Jazzmusiker nicht gemeinsam auftreten konnten... Aber dieser Zustand ist zum Glück so gut wie überwunden! Doch neuerdings begegnet man häufig dem genau entgegengesetzten Übel... Beispielsweise verkündete Max Roach im Broadway-Jazzkeller 'Birdland' allen Ernstes, nur Menschen afrikanischer Abstammung könnten echten-rechten Jazz spielen... Und diese Haltung nennt man dann 'Crow Jim'. Die eine Einstellung ist natürlich so bedauerlich wie die andere . . . (HF 9178)

Das Thema Rassismus wird also von der anderen Seite her beleuchtet und fällt den deutschen Jazzfans zumindest publizistisch erst hier, Anfang der 60er Jahre, erstmals auf. Wobei die Hintergründe dieses „Counter-Rassismus“ durchaus bekannt sind und auf Verständnis stoßen, wie folgender Beitrag im selben Medium zeigt:

Man kann über den 'Soul'-Jazz also wenig Genaues sagen... außer: Diese Spielweise ist... wenigstens vorerst - ein Monopol der schwarzen Musiker! Viele Farbige dieses Berufes - vor allem solche jüngeren Jahrgangs - haben eine tiefgehende feindselige Haltung gegenüber ihren weißen Kollegen entwickelt... ein bedauerliches, wenn auch begreifliches Resultat der Diskriminierungen, denen sie ausgesetzt sind. (05.10.1961, HF 9178)

Die Hinweise auf aktive Auseinandersetzungen mit dem Thema Rassismus in den Vereinigten Staaten sind allerdings in den publizistischen Quellen so sporadisch zu finden, dass man nicht behaupten kann, innerhalb der deutschen Jazzszene hätte eine intensive Beschäftigung mit der innenpolitischen und gesellschaftlichen Situation in den Vereinigten Staaten stattgefunden. Ein Widerspruch zwischen dem Export freiheitlich-demokratischer Werte in der *Reeducation Policy* der Besatzungsmacht USA und der Rassentrennung *zu Hause* wurde jedenfalls nicht wahrgenommen, bzw. in den einschlägigen Medien nicht öffentlich diskutiert.

Auch sonst fällt auf, dass zum Beispiel die Berichterstattung über die neue Stilrichtung des Freejazz, die sich Anfang der 60er Jahre zu entwickeln begann, völlig unabhängig von der politischen Situation in den USA, in der diese Musik keimte, ablief. Ganz im Gegenteil - eine politische Rezeption des Jazz stieß teilweise eher auf Unverständnis, wie der folgende BR-Manuskriptausschnitt deutlich macht:

„Some other Blues“... noch'n Blues, um es auf Deutsch zu sagen - und mal ganz davon abgesehen, dass ich im Gegensatz zu vielen meiner Kollegen John Coltrane keineswegs als Genie ansehe... ich finde, vielen Tenorsaxophonisten früherer Jahre ist bedeutend mehr eingefallen als ihm - aber warum ist er nur so traurig und gelegentlich auch zornig? Ja - ich weiß... Jazz hat heutzutage Protest zu sein... und in diesem Sinne eine Aussage zu machen und ein Anliegen zu haben - nur... worauf sind sie denn bloß

szene stammt und in humoristischer Weise den eigenen Soziolekt der Jazzfans beschreibt. Er ist angelehnt an den Namen der Weltsprache „Esperanto“.

so böse, diese angry young men? Weil sie mit der Politik nicht einverstanden sind, die hüben und drüben gemacht wird, habe ich neulich mal gelesen... (24.08.1961, HF 9177)

Dieses Zitat ist vor allem deshalb so interessant, weil es den Finger auf ein entscheidendes Moment der Jazzrezeption in Deutschland legt. Eine politische Rezeption, wie sie der Szene gerne im Rückblick angedient wird, war tatsächlich überhaupt nicht angestrebt. Ganz im Gegenteil ging es sehr vielen der jungen Fans nach dem Zweiten Weltkrieg und offensichtlich bis in die 60er Jahre hinein um etwas völlig Anderes, nämlich: die Rückeroberung des Unpolitischen in der Jazzrezeption. Hier, in der Verteidigung der Unschuld des Musikhörens lag möglicherweise der Kern der befreienden Wirkung des Jazz verborgen.

Im Gespräch mit Zeitzeugen stellt sich schnell heraus, dass diejenigen, die direkt nach dem Krieg noch im Teenageralter waren und gar nicht mit amerikanischen Militärkreisen in Berührung kamen oder erst nach 1954, als die Segregation in der US-Armee aufgehoben wurde, in GI-Clubs spielten, von einer Rassentrennung der amerikanischen Armee tatsächlich nichts mitbekommen hatten:

Joe Viera

Und wussten Sie, als die Amerikaner nach Deutschland gekommen sind, dass es Rassenprobleme in den USA selber noch gab?

Nein, das hab ich kaum gewusst. Woher auch? Darüber ist bei uns nie geredet worden.

Wann ist Ihnen das bewusst geworden?

So im Laufe der Zeit durch das, was ich gelesen habe. Erlebt hab ich solche Dinge ja nicht. Ich meine, die deutsche Bevölkerung hat die Schwarzen, die da plötzlich auftauchten, mit Verwunderung betrachtet, und nachdem die meisten zu den Kindern sehr freundlich waren und Schokolade verteilt haben, waren sie sogar beliebt. Aber die rassistischen Probleme, das ist mir erst später klar geworden.

Auch in der Musik?

Auch in der Musik, ja. Und ich hab also nie jemanden getroffen, der aus politischen Gründen Jazz gespielt hätte.

Joe Kienemann

Und wie war das? Waren das weiße oder schwarze Clubs?

Das war gemischt. Also NCO-Clubs. Das war ziemlich gemischt. Aber überwiegend Weiße. Aber es waren einige Schwarze, also so 30 Prozent würde ich schätzen, waren es Schwarze.

Und wie haben Sie es damals empfunden, dass es Rassentrennung gab?

Das hab ich nicht empfunden. Das hab ich erst später kennen gelernt.

Fritz Rau

Wie haben Sie das damals empfunden, dass die amerikanische Armee rassengetrennt war? Wie hat man das wahrgenommen?

Die war nicht rassengetrennt. Das hab ich nicht gesehen.

Aber die GI Clubs waren doch... da gab's doch schwarze und rein weiße.

Das hab ich so nicht festgestellt. Zu meiner Zeit, Endfünfziger, Sechziger... oh nein. Das konnten die sich nicht erlauben. Die haben schließlich ihr Leben hingegeben während des Krieges. Nein, da war kein Rassenproblem, also, ich hab's nicht beobachtet. Es war nur in den Südstaaten, rassengetrenntes Publikum. Und es gab halt Lokale und Hotels, die keine Schwarzen genommen haben.

Walter Schätzlein

Das hat man dann später schon gewusst, als es dann die ersten Jazzbücher gab und als man das Jazzbuch vom Joachim-Ernst Berendt gelesen hat, da ist man über diese Dinge informiert gewesen. Vorher hat's das in dem Maß nicht gegeben, oder man ist an den Dingen noch vorbeigegangen. Aber einen ganz wichtigen Wert hatte das Buch von Joachim-Ernst Berendt. Das war unsere Bibel, die kannten wir in- und auswendig. Und da ist natürlich auch das Thema Rassismus angeschnitten. Die Geschichten von Billie Holiday und Artie Shaw, sie musste zum Hintereingang rein und so weiter.

Haben Sie da mit Amerikanern drüber gesprochen über so etwas? Auch mit Musikern?

Naja, nachdem es für uns eigentlich kein direktes Problem war, haben wir da weiter nicht drüber diskutiert. Das kam nie... das hat sich nie irgendwie als irgend eine Frage gestellt, dass das so war, ja schon, aber von unserem Alter her, von unserem Umfeld her - man hat sich da mit solchen Dingen eigentlich... nein, das ist an einem vorbeigegangen. Ich will nicht sagen, dass man das negiert hätte, das war einfach... also für mich war das kaum existent. Das ist es erst später geworden, als die Politik plötzlich einen breiteren Raum einnahm, wie halt so Dinge dann passiert sind, wo man dann plötzlich aufmerksam geworden ist und gesagt hat, da läuft etwas, was nicht gut ist. Das hat man aber damals so deutlich noch nicht wahrgenommen.

Günther Kieser

Wie war das überhaupt? Wie war das für Sie, also, da kommen die Amerikaner, und dann stellt man fest, das ist auch eine rassengesetzte Gesellschaft. Wie haben Sie das als junger Mensch empfunden?

Das war nicht sofort so deutlich. Durch die Uniform war das ja nicht erkennbar. Es hat uns ein farbiger Soldat, wie das so heißt, Schokolade zugeworfen oder ein weißer. Zunächst einmal haben wir das so nicht empfunden, dass es da Differenzierungen gibt. Überhaupt nicht. Die Armee hat das ja auch bis heute immer versucht, abzudecken. Die Leute, die nach Vietnam kamen, waren ja schwarz, wie auch weiß, also aus allen Gesellschaften, die Uniform hat das nicht erkenntlich gemacht. Ich hab das alles eigentlich erst in Amerika selbst gesehen, die Wohnsiedlungen, die ganze Separierung, wie Downtown New York oder Southside Chicago haben das deutlich gemacht.

.....

Und haben Sie dann auch gar nicht gewusst, dass es innerhalb der Armee Rassentrennung gibt, dass es reine schwarze GI-Clubs gab und reine weiße GI-Clubs?

Nein, nein, das ist nicht deutlich geworden hier, überhaupt nicht.

Die Zeitzeugen, die in den ersten Nachkriegsjahren bereits zur Truppenbetreuung der amerikanischen Soldaten in den GI-, NCO- und EM-Clubs spielten, nahmen die Rassenproblematik dagegen durchaus wahr und beobachteten diesen Faktor mit einiger Irritation.

Ilse Brand

Wie haben Sie das empfunden, dass die amerikanische Armee rassengesetzt war?

Schlecht! Sehr schlecht! Da muss ich Ihnen sagen, ich war mit einem Amerikaner befreundet, ich weiß noch, Ralph Shepard hieß der, der fand das gut, der war meiner Ansicht. Der hat das mal gemerkt. Ich glaube, in dem Club in Nauheim war das, nicht?! Da waren auch mal Schwarze dazwischen. Und der hat gesagt: „Ich finde das gut, wie du mit denen umgehst.“ Also, wenn es sich ergeben hat. Weil ich da keinen Unterschied sehe, interessiert mich nicht. Und das ist etwas, was mich jetzt auch von den Amerikanern etwas enttäuscht. Weil ich gedacht habe, das freie Volk! Verstehen Sie, mein Idealismus. Ich bin immer nahe dran, die Menschen auf einen Sockel zu heben und mir irgend etwas auszusuchen, damit mein Idealismus eine Bejahung kriegt, dass ich da was sehe. Und das hat mich bei den Amerikanern, also der amerikanischen Regierung und zum Teil in der Bevölkerung gestört. Absolut! Ich meine, da braucht man keinen auszunehmen, das gibt es ja auf der ganzen Welt, Rassismus.

Haben Sie sich mit Amerikanern über dieses Rassismusproblem in Amerika unterhalten?

Auch zum Teil, ja.

Wie haben die reagiert? Wie haben zum Beispiel Weiße reagiert?

Naja, die haben dann halt argumentiert, zum Teil. Dass die gesagt haben: „Du weißt nicht wie die hausen, die Zustände“ oder solche Gründe. Lass ich nicht gelten, tut mir furchtbar leid. Ich hasse Verallgemeinerung. Das ist für mich ein Zeichen von Borniertheit.

Gerd Brand

Ich bin, das muss '47, '46 gewesen sein, hier oben - das waren alte deutsche Kasernen, da ist so ein Club gewesen - da bin ich das erste Mal reingekommen, der war ziemlich versteckt, aber war ein richtiger offizieller Armeeclub. Und wir waren ja nur froh, dass das ganze Theater hier vorbei war mit Diskriminierung und Rassenhass und was da so alles lief. Und ich komm in den amerikanischen Club rein, und rechts sitzen die Schwarzen und links die Weißen. Die hatten ja noch fast Apartheid damals, speziell in den Südstaaten. In Kalifornien ist es nicht so schlimm, da ist es auch ein bisschen, aber... weniger noch in Massachusetts... und dann hab ich gedacht: „Verdammt noch mal, jetzt geht das ja hier auch los!“ Und das hat mich geärgert. Das war das Einzige, wo ich gedacht hab, na ja, auch da! Auch da ist nicht alles in Ordnung. Aber das hat man ja auch... Ich hab später Dizzy Gillespie auch kennen gelernt und habe viele Diskussionen mit ihm gehabt.

Worüber haben Sie diskutiert?

Na, über das Rassenproblem. Da haben wir aber nur allgemein diskutiert. Wir haben mehr über Musik geredet.

Hugo Strasser

Und war Ihnen damals schon bewusst, dass das eine afroamerikanische Musik ist?

Nein, gar nicht!

Und später, haben Sie da gemerkt, dass es Rassentrennung gab in der amerikanischen Armee?

Das schon. Das haben wir sehr stark gemerkt. Das hat uns auch überhaupt nicht gefallen, weil wir haben ja dann im Kellerclub, das war nur für Schwarze, da haben wir gespielt, und da haben wir unheimlich viel

Spaß gehabt und nette Burschen kennen gelernt. Ganz zauberhaft.

. . . .

Auch in der damaligen Zeit hat man diese Diskrepanz da gemerkt: weiß und schwarz; wo das also manchmal richtig unschön war. Wo ich mir gedacht habe, Menschenskind, das gibt's doch gar nicht.

Können Sie sich da an Begebenheiten erinnern?

Naja, es gab halt Clubs, da durfte gar kein Weißer rein. Und es gab Clubs, da durfte kein Schwarzer rein. Die waren dann unter sich. Das war '45, '46, '47 - ganz schlimm! Und da gab's ja auch dann Differenzen zwischen den Soldaten, wenn sie besoffen waren. Deshalb haben sie dann ja auch immer ihre eigenen Clubs gehabt - wohlweislich. Das war ein schwarzer Club - das war ein weißer Club. Die Trennung kam im Lauf der Zeit, ein bisschen später, da haben dann auch nicht mehr so viel... Aber ich weiß noch mit dem Greger im Kellerclub. '49, '50, '51, '52. Da gab's keine Weißen drin. Waren nur Schwarze.

Aber - Sie waren ja weiß. War das nicht seltsam?

Nein, wir waren Musiker. Das war eine andere Kategorie.

. . . .

Und gab's dann da auch Schlägereien zwischen Schwarzen und Weißen?

Auch, ja. Gab's auch. Da kam MP. MP war immer bereit. Die sind dann mit so kleinen Dreivierteltonner, so Trucks, gekommen, da waren vielleicht so vier oder fünf Sitze links und vier oder fünf Sitze rechts, da sind die rausgekommen, vielleicht so acht oder zehn Personen, und das ging ganz schnell.

Haben Sie da mal mit Amerikanern drüber gesprochen?

Ja, schon. Aber die haben... "Too much beer, you know!"

Nein, ich meine über das Rassenthema, haben Sie da auch drüber gesprochen?

Ja, schon auch. Die haben gesagt, das wird sich irgendwann auch mal ergeben, aber... Wir haben ja auch mal gesprochen, „Frankreich, Menschenskind, die haben doch, die Soldaten... ihr wart doch da Schwarze und Weiße, ihr wart doch in einer Front gegen die Achsenmächte!“ „Ja“, sagt er, „im Krieg war alles ganz anders.“ Da war's auch anders.

Aber nach dem Krieg, da waren dann eben diese... das war dann wieder dieser... ich weiß nicht, dieser normale Ablauf des Alltags, ohne diese Gefahr, verwundet zu werden oder gar... Also, das ist schwer zu erklären. Es gibt ja auch heute noch in Amerika diesen Rassismus. Den gibt's ja auch heute noch. Der natürlich nicht mehr so vordergründig sein darf, weil die Gesetze anders sind, aber insgesamt...

Werner Wunderlich

Hat man sich Gedanken gemacht über den Rassismus auch in den Staaten? Und dass es eine schwarze Musik war?

Ja, das hat vor allen Dingen auch uns Jazzfreunde sehr bewegt, denn die Schöpfer des Jazz sind schwarz, und wir haben ja auch viele kennen gelernt. Naja, und ich hab dann so ziemlich als erster Deutscher eine schwarze Frau geheiratet, und für mich gab's also keine Rassenunterschiede. Von vornherein. Was man schon daran gesehen hat, dass ich also an diesem Wochenschau-Ausschnitt, von dem ich vorher gesprochen habe, dass ich da reingegangen bin, weil mich das fasziniert hat, wie die Menschen dort sich bewegen und so viel Lebensfreude ausstrahlen.

Sie haben vorhin gesagt, Sie hatten auch amerikanische Freunde. Hat man bei den Amerikanern gemerkt, dass da irgendwie Ressentiments oder vielleicht einfach nur ein ungutes Gefühl zwischen Weißen und Schwarzen da war, oder dass die Armee rassengetrennt war?

Die Armee, da war schon Rassentrennung. Aber wir hatten also schwarze und weiße Besucher in unserem Club. Und wer sich mit dem Jazz beschäftigt, der achtet da eigentlich nicht drauf, auf die Hautfarbe. Bei uns, in unseren Jazzkreisen. Außerhalb ist... ja, meine Frau ist oft genug angemotzt worden...

Und die Amerikaner untereinander? In Ihrem Club?

Es gab Clubs nur für Schwarze, und es gab Clubs nur für Weiße. Aber zu meiner Zeit - das war sicherlich noch ein wenig früher - dann, in den 50er Jahren hab ich das nicht gespürt, dass also die weißen amerikanischen Gäste in unserem Club jetzt irgendwie sich anders benommen haben zu den Schwarzen als zu ihresgleichen. Aber das kann in anderen Kreisen anders gewesen sein. Der Jazz vereint einfach die Rassen. Und wer sich für Jazz interessiert, der kommt gar nicht auf die Idee „Was ist denn das für eine Hautfarbe?“

Haben Sie sich über die Problematik unterhalten mit Ihren Freunden?

Kaum. Nein.

Eine wirkliche Auseinandersetzung mit dem Thema Rassismus bis hin zu möglicherweise gar einen Bruch im euphorischen Amerikabild fand jedoch nicht statt. Hugo Strasser und Ernst Knauff erklären, woran das gelegen haben mag:

Hugo Strasser

Ja, gut. Also, unter den Jazzern, da gab's diesen Rassismus nicht. Auch zwischen Weißen und Schwarzen nicht. Das haben wir schon mitgekriegt, unter den „Normalen“ [gemeint sind Nichtmusiker] gab's das schon, also soweit wir das damals mitgekriegt haben. Man darf ja eines nicht vergessen: Als wir den direkten Kontakt mit den amerikanischen Soldaten hatten, das war ja nach dem Krieg. Als dann später die Währungsreform kam und es dann dazu kam, dass wir immer mehr für deutsches Publikum gespielt haben, dann war ja diese Dichte, die wir zu den Amerikanern, zu den Soldaten hatten - die ging ja dann verloren. Die Enge hat aufgehört. Und dieses Thema, das war für uns eben auch nicht mehr wichtig.

Ernst Knauff

Wir waren damals viel zu sehr mit uns selbst beschäftigt, dass wir gar nicht da rüber geguckt oder gedacht haben. Weil... 25 Jahre damals, mit 30 habe ich die „7“ [das Lokal „Schwabinger Sieben“] aufgemacht, und dann mit 35 das „Domizil“... Nee, wir waren ja so mit uns selbst beschäftigt. Das verstehe ich auch heute bei den Jugendlichen, die sind ja auch heute sehr mit sich selbst beschäftigt. Obwohl, der Informationsdruck, kann man ja fast schon sagen, ist ja viel größer als damals. Es gab ja noch kein Fernsehen in den 50er Jahren. Es gab ja nur die Radiostationen und die waren ja doch politisch alle sehr einseitig gefärbt gegen den Russen... Aber...

Man darf also, wenn man die Generation der Jazzfans zwischen 1945 und 1960 nach ihrem politischen Bewusstsein bezüglich der innenpolitischen und gesellschaftlichen Situation in den USA fragt, zwei Dinge nicht vergessen. Zum Einen war der direkte Kontakt zu amerikanischen Soldaten sehr beschränkt und fand, wenn, dann häufig in Kontexten statt, in denen die Rassenproblematik nicht zwangsläufig ersichtlich war oder es gar nicht sein konnte, nämlich in Jazzkonzerten oder in Bars. Selbst die Musiker, die die Segregation beobachtet hatten, verloren mit Beginn der 50er Jahre zunehmend den Kontakt zu amerikanischen Militärkreisen. Zum Zweiten drängten sich schlichtweg andere Themen auf die Agenda der Jazzmusiker. Ja, teilweise wurde die Aufhebung der Rassentrennung sogar als ein aus künstlerischen und ökonomischen Gesichtspunkten unerfreuliche Entwicklung wahrgenommen, wie Albert Mangelsdorff erläutert:

Wie haben Sie das denn eigentlich empfunden, dass das nach Rassen getrennt war, auch diese Army Clubs?

Ach, wir haben's gut gefunden in dem Sinn, dass wir bei denen Jazz spielen konnten und bei den anderen nicht. Aber ich meine - klar, dass

das nicht gut war, das wusste man auch, dass das nicht so weitergehen konnte. Abgesehen davon, dass '54 dann die Integration kam zwischen Schwarzen und Weißen in den Streitkräften. Da wurde das alles aufgehoben, und da wurde es auch für uns immer schlechter. Da gab's keine rein schwarzen Einheiten mehr. Da war das dann alles gemischt, und es war nicht mehr das gleiche. Ungefähr '54 mit der Integration, lief das dann auch aus, dass wir bei den Amerikanern spielten. Man musste dann schon entweder andere Musik machen, oder eben da nicht mehr spielen, und das haben wir dann eigentlich gemacht. Wir haben dann nicht mehr in amerikanischen Clubs gespielt. Jedenfalls nicht mehr so oft. Eher sporadisch. Und man musste sehen, wie man dann auf dem zivilen Sektor zurecht kam. Das war nicht gut. Wir hatten dann auch einfach keine regelmäßige Arbeit mehr, kaum was zu tun und schlecht Geld verdient und so weiter.

Eine kritische Auseinandersetzung mit den USA fand also zumindest in der Jazzszene nicht statt. Amerika - das wurde ja bereits festgestellt - war eben primär der Jazz, war die Musik der Afroamerikaner. Wer Jazz hörte und mochte, konnte in den Augen der Jazzfans *per definitionem* kein rassistisches Gedankengut hegen, und damit war dieses Thema für die meisten auch bereits *ad acta* gelegt.

Auch dieses Phänomen ist im Gespräch mit Zeitzeugen auffällig. Die Frage nach der Rassentrennung in den Vereinigten Staaten wird sehr schnell auf die eigene Einstellung bezogen und von diesem Standpunkt aus weit von sich gewiesen. Ein Widerspruch im Amerikabild oder gar ein Bruch fand nicht statt. Ein Ausschnitt aus dem Gespräch mit Willi Geipel zeigt deutlich, dass auch bei jenen, die dieses Thema bewusst wahrnahmen und deutlich kritisierten, solche Zusammenhänge nicht hergestellt wurden und werden:

Wie hat man denn das so aufgefasst... Man hat doch sicher auch gesehen, dass es in der amerikanischen Armee Rassentrennung gibt.

Naja, das war unverständlich für uns! Das war unverständlich! Erstens hatten wir ja keine schwarze Bevölkerung. Für uns war das ein Problem, das... wir kannten das Problem nicht, weil wir's nicht erlebt haben. Und deshalb war das für uns unverständlich, dass ein Land wie Amerika, das offiziell eine Demokratie war, und wo alles gleich war, dass die solche Rassentrennungen machten. Und dann haben sie auch noch - die Soldaten waren ja auch noch getrennt! Das war überhaupt nicht verständlich! Wie kann eine Armee in den Krieg ziehen, und die einen sind schwarz, und die laufen da, und die anderen sind weiß, und die laufen da! Warum? Das war für uns unverständlich. Und ich bin auch später noch, als ich das erste Mal in Amerika war, da war immer noch Rassentrennung. Ja, ich bin... ich hab immer noch nicht so recht begriffen, was das war. Wir sind dann in New York in so einen Greyhound-Bus, da konnten wir uns nicht hinsetzen, wo wir wollten. Da mussten wir uns da hinsetzen, wo für Weiße war, und hinten saßen Schwarze. An der nächsten Station wollte ich auf eine Toilette, und da hat einer gerufen: „Hey!“ Da hab ich ge-

dacht, ich geh auf die Damentoilette oder was. Da hat er gesagt: „Nein, nein! Du musst mal lesen hier - das ist für Schwarze. Du gehst auf die Weißentoilette!“

Hat man das auch als Widerspruch empfunden, dass die in Deutschland demokratisieren und gleichzeitig aber...?

Naja, man hat's dann doch getrennt. Die Demokratisierung das war das Eine, und die Rassentrennung, die war... die hat... Ich meine, es gibt sicher auch viele Deutsche, die, sagen wir mal, ihr Vorurteil auch heute noch haben gegenüber Farbigen. Amerikanern oder überhaupt Farbigen.

Es zeigt sich - und dieses Zitat von Willi Geipel ist nur ein Beispiel, wie es aus den meisten der Interviews hätte gezogen werden können - bereits an der Unmöglichkeit, den Satz zu Ende zu sprechen, dass der Gedanke - freiheitlich-demokratische Wertevermittlung auf der einen Seite, Rassentrennung auf der anderen - nicht zu Ende gedacht wurde. Die Episode im Gespräch endet wie viele andere ebenfalls mit einer Projektion des Problems auf die deutsche Gesellschaft und schließlich mit der Feststellung, dass es im Jazz ohnehin keine Rassenprobleme gab:

Aber im Jazzkeller war's völlig normal, dass Weiße und Schwarze zusammen gejammt haben?

Wir hatten ja keine Rassentrennung.

Ja, aber man könnte sich ja vorstellen, dass die dann vielleicht das so gewöhnt sind, dass das dann erst mal seltsam war. Oder war das nicht...?

Das weiß ich nicht. Die haben das offenbar genossen. Die sind da rein... also, das war... die mussten in ihren Clubs, da war das getrennt, aber im Jazzkeller war... auf keinen Fall Rassentrennung, das ist klar! Ich kann mich jetzt nur nicht mehr erinnern. Da gibt's ein paar, die hab ich noch im Gedächtnis, Schwarze und... Mein Türsteher! Also, der Mann, der jahrelang für mich die Karten verkauft hat, das war ein Farbiger, also ein schwarzer Amerikaner. Und... ich hatte auch dann... Algerier und alles Mögliche hinter der Bar, und einen Holländer als Kellner... Also, für Jazzer dürfte das eigentlich kein Problem sein.

Sind auch weiße Amerikaner in den Club gekommen, die dann gesagt haben...?

Ja. Also als Gast? Sicher!

Und für die war es auch ganz normal, dass man dann mit Schwarzen zusammen...?

Absolut. Da gab's überhaupt niemals irgendwelche Reibungsmomente.

Dass mal ein Weißer gesagt hätte: „Was will denn dieser Nigger hier?“ oder so was. Weil die... der Jazz ist toleranter. Das ist unmöglich, wenn man wirklich an den Jazz glaubt, dann kann man kein Rassist sein, das geht gar nicht zusammen. Man kann nicht eine Band hören, die zwei Schwarze und zwei Weiße hat, und sagen, „also, die eine Hälfte, die will ich nicht hören!“ [lacht] Das geht nicht.

Das Thema wurde offensichtlich innerhalb der Jazzszene ausgeblendet. Wo es wahrgenommen wurde, wurde es missbilligend zur Kenntnis genommen aber nicht als zentraler Kritikpunkt thematisiert. Die Stilisierung einer politischen, differenzierten Hinwendung zur amerikanischen Kultur als Form einer Art *Statement* gegenüber der Besatzungsmacht, wie sie vor allem von Joachim Ernst Berendt später behauptet wurde, bestätigt sich weder in der Lektüre der zeitgenössischen Medien, noch im Gespräch mit Zeitzeugen. Letztlich wurde seitens der Jazzfans nicht zwischen einem „weißen“ und einem „schwarzen Amerika“ unterschieden. Das Amerikabild war und ist geprägt von dem, was der Jazz für seine Anhänger symbolisierte. Für die deutsche Jazzszene galt also in besonderem Maße, was zuvor bereits als These formuliert wurde: Das Amerikabild der Deutschen war ein afroamerikanisiertes. Offensichtliche Brüche in diesem Amerikabild konnten dahingehend ausgeblendet werden, als rassistisches Gedankengut im Identitätswurf der „Jatzer“ keinen Platz hatte - ein Widerspruch wurde nicht gesehen. Denn das Amerikabild der Jazzfans war ja eben kein von außen angebotenes, sondern ein selbst angeeignetes, in dem diese Widersprüche keinen Platz hatten.

6.4 Die Rolle Amerikas bei der Vermittlung des Jazz und seine Bedeutung für die Entwicklung der deutschen Jazzszene

Dass für die deutsche Jazzszene der Blick in Richtung USA sehr wichtig war und dass ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen Jazzbegeisterung und Amerikabil- dern bestand, bis hin zu einer intensiven Auseinandersetzung mit den Werten, die die amerikanischen Befreier verkörperten, ist bereits deutlich geworden. Interessant ist nun aber die Frage, ob und in welchem Maße dieser enge Bezug auch seitens der Besatzer wahrgenommen und möglicherweise sogar strategisch eingesetzt wurde. Hier kristallisieren sich verschiedene Ebenen des deutsch-amerikanischen Kontakts heraus, die im Folgenden untersucht werden sollen.

6.4.1 Die offiziellen *Reeducation*-Programme der Besatzungsmacht USA

Inwieweit die amerikanische Besatzungsregierung die deutsche Jazzszene aktiv gefördert und unterstützt hat, ist schwer zu sagen. Hinweise auf den Einsatz von Jazz im Rahmen der *Reeducation*-Programme finden sich in den Jazzzeitschriften der 50er Jahre kaum. Lediglich *Das Internationale Jazz-Podium* vom Februar 1953 berichtet über die „Woche des Jazz“ im Amerika-Haus Hamburg, einer fünfteiligen Reihe zur Entwicklung des Jazz:

Wie aus den Berichten der westdeutschen Clubs hervorgeht, haben in Städten, in denen sich Amerika-Häuser befinden, die Clubs dort meist eine Unterkunft für ihre Programm-Abende schaffen können. Da das Vorhandensein eines geeigneten Raumes für die Jazzkreise von ausschlaggebender Bedeutung ist, die Amerika-Häuser darüberhinaus auch über hervorragende Plattenspielgeräte, ein oft beachtliches Plattenarchiv und gute Jazz-Literatur verfügen, ist eine solche Lösung von sehr großem Wert. . . . Die Zusammenarbeit von Amerika-Haus und deutschen Jazzfreunden findet jetzt ihren weithin sichtbaren Ausdruck durch das Jazz-Festival 1953, das am 1. Mai im Amerika-Haus Frankfurt seinen Anfang nimmt und dessen Organisation vom HC [Hot Club] Frankfurt und dem AH [Amerika-Haus] zusammen besorgt wird. JP 4:II 1953, 14)

Die Untersuchung der Veranstaltungsprogramme des Amerikahauses München fördert dagegen Ernüchterndes zutage. Zwar fanden wöchentlich Schallplattenkonzerte in den Räumen des Amerikahauses statt, allerdings weniger Jazz, sondern symphonische Musik amerikanischer Komponisten und Einspielungen der Meisterwerke durch amerikanische Symphonieorchester. Die gleiche Tendenz bei der Repertoireauswahl findet sich auch bei Live-Konzerten im Amerikahaus. Oft spielten amerikanische Solisten, aber auch deutsche Musiker Werke der großen deutschen Komponisten. Vorwiegend ging es dabei natürlich auch darum, dem deutschen Volk die - weil als „entartet“ gebrandmarkt - „verlorene“ Moderne zu vermitteln und das Bild des kulturell anspruchsvollen Amerikas zu pflegen. Im Übrigen gab es eine musikwissenschaftliche Vortragsreihe, die sich aber auch nicht mit Jazz beschäftigte. So sind zwischen 1949 bis Mitte 1958 nur etwa 35 Veranstaltungen zum Thema Jazz in den Monatsprogrammen des Amerikahauses München aufgeführt. Ab Mitte der Fünfziger Jahre standen mehr und mehr auch Unterhaltungsmusik-Konzerte auf dem Programm (vor allem Broadway-Shows), und ab Mitte 1958 hatte der Jazz schließlich auch einen festen Platz im Repertoire der Schallplattenkonzerte, häufig unter der Programmregie des „Deutsch-Amerikanischen Jazzclubs“. Ab 1959 wurden die Programme der Schallplattenkonzerte nicht mehr gesondert aufgeführt. Es ist aber wohl anzunehmen, dass auch weiterhin mindestens einmal monatlich Jazzplatten gespielt wurden.

Diesen Wendepunkt gegen Ende der 50er Jahre stützt folgende Meldung aus dem *Jazz-Podium* vom Januar 1959:

Dem amerikanischen Außenministerium steht ein Budget von 5 Millionen Dollar für „Internationalen Kulturaustausch“ zur Verfügung. Bisher wurden davon Auslandstourneen prominenter amerikanischer Künstler aus den Gebieten der ernsten Musik und des klassischen Balletts finanziert. Im Abgeordneten-Haus in Washington sitzt - als ein Vertreter von Harlem - Adam Clayton Powell jr., ein überzeugter Jazzfan. . . . Der Abgeordnete Powell verkündete nun in Washington, er habe das Außenamt überzeugen können, daß Jazz einen wesentlichen Beitrag zur Hebung des Ansehens der Vereinigten Staaten zu liefern vermag. Er hofft nun, daß ein Großteil dieser 5 Millionen Dollar jetzt Jazz-Tourneen von Jazz-Solisten und -Bands nach dem nahen und fernen Osten, nach Asien und Afrika

zugute kommt. . . . Theodore Streibert, der Chef des amerikanischen Informationsdienstes, ist begeistert von Mr. Powells Idee, Jazz als Waffe im kalten Krieg zu verwenden. Er will den „cold war“ ab jetzt „cool war“ nennen. (JP 1:V 1953, 3)

Hier finden sich also erstmals Hinweise, dass die symbolische Bedeutung des Jazz auch bewusst zu politischen Zwecken eingesetzt wurde. Es ist allerdings auch deutlich geworden, dass gerade in den Anfängen der Bundesrepublik Deutschland keine aktive Unterstützung der deutschen Jazzszene stattfand. Ob und in welchem Maß die regionale und lokale Jazzszene durch die Amerikahäuser gefördert wurde, blieb vielmehr dem individuellen Ermessen der jeweiligen Leiter der Häuser überlassen. So leistete das Amerikahaus Frankfurt einen wesentlich aktiveren Beitrag als beispielsweise die Amerikahäuser in München, Nürnberg oder auch Regensburg. Willi Geipel erinnert sich:

Aber wir haben sehr viel mit dem Amerikahaus zusammengearbeitet damals. Und das Amerikahaus hat auch den Hotclub sehr unterstützt.

Wie? Wie war die Zusammenarbeit?

Eine Zeitlang, als wir keine Räume mehr hatten, um diese Plattenabende zu machen, da haben die gesagt: „Macht das bei uns!“ Und dann haben die gemerkt, dass viele Jazzer gerne nach Paris fahren, weil da diese Hotclubs waren, diese ganzen Jazzclubs. Und da haben die Busreisen arrangiert für Jazzfans nach Paris, haben sich ums Hotel gekümmert und haben das... haben auch immer einen Ami als Aufsichtsperson mitgeschickt, und das war immer der gleiche.

. . .

Glauben Sie, es hat auch eine Rolle gespielt, dass das Amerikahaus das unterstützt hat? Weil in München zum Beispiel, da gab's fast überhaupt keinen Jazz vom Amerikahaus aus.

Das Amerikahaus... ja, Frankfurt war ja auch das Hauptquartier der europäischen, oder der amerikanischen Armee. Hier waren viele Amerikaner. Dadurch hat das Amerikahaus eine andere Bedeutung gehabt als in München, wo nicht so viele Amis waren. Und die haben sich halt gefreut, wenn hier jemand die amerikanische Kultur unterstützt. Das war ja... das Amerikahaus hatte ja die Aufgabe, die deutsche und amerikanische Kultur und Gesellschaft zusammenzuführen. Und mit Jazz war das für die ideal. Da hatten sie wirklich was, was sie unterstützen konnten.

Hingegen erzählt Walter Schätzlein von seinen Erfahrungen mit dem Amerikahaus Nürnberg:

Eines wollte ich Sie noch fragen. Es gab in Nürnberg ja auch ein Amerikahaus.

Gab es auch...

Hatten die Jazzaktivitäten unterstützt?

Wenig. Es hat ein bisschen was da drin gegeben, in der Anfangszeit eher. Da gab's noch so einen Jugendclub, GYA, und da ist ab und zu mal was gelaufen, aber das war eigentlich wenig. Es ist heute noch wenig, in anderen Städten waren die Amerikahäuser aktiver. Das lag sicherlich an dem Leiter oder der Leiterin jeweils, es hat dann in Erlangen ein französisches Institut gegeben, Centre de Culture Franaise, da war ein Mann da, der war ständig aktiv, der hat die tollsten Sachen zustande gebracht, und danach ist er dann - die werden ja rumgeschickt, nach einer gewissen Zeit müssen die wieder woanders hin - da kam jemand - Ende, aus! Seitdem - nichts mehr! Also, das sind Dinge, die hängen oft mit der Person, der dort tätigen zusammen.

Insgesamt scheinen offizielle *Reeducation*-Programme keine allzu große Rolle für die befragten Zeitzeugen gespielt zu haben, wie man den Interviews entnehmen kann. Zwar erinnern sich einige der Interviewpartner an lose Kontakte zu Amerikahäusern oder anderen Jugendeinrichtungen, die maßgeblichen wegweisenden Impulse kamen aber aus anderer Richtung. Aufschlussreich ist diesbezüglich der folgende Ausschnitt aus dem Gespräch mit Albert Mangelsdorff:

Können Sie sich dran erinnern, Sie waren da ja auch noch sehr jung, haben Sie so Jugendprogramme auch im Amerikahaus mitgemacht? Was haben Sie so mitbekommen von den offiziellen Reeducation-Programmen, die von der amerikanischen Regierung durchgeführt wurden?

Ja, das gab's in Frankfurt auch. Ich bin da selbst selten gewesen, aber eine ganze Menge Leute, die da auch selbst damit zu tun hatten, kamen auch in den Jazzkeller. Also, da gab's schon eine Verbindung. Wir haben die alle gekannt... ich versuche mich zu erinnern, ob ich in jener Zeit auch in den Amerikahäusern gespielt habe... ich glaube eher nicht. Das hatte sich nicht ergeben. Ich meine, das sind ja auch immer noch bei mir, von Kriegsende dann bis ich selbst dann professioneller Musiker wurde, sind ja auch noch mal zwei Jahre. Wo viel stattfand da.

Hatten Sie das Gefühl, dass Jazz auch bewusst eingesetzt wurde in diesen Reeducation-Programmen oder wurde das eher so ein bisschen vernachlässigt?

Doch, ich denke, dass es eingesetzt wurde. Aber nicht so stark wie man denkt. Es wurden halt da in diesem Amerikahaus Jazzschallplatten gespielt, aber es gab halt auf dem zivilen Sektor wieder von dem Horst Lippmann initiiert, gab es wöchentliche Schallplattenabende, da gab's jeden Montag einen Schallplattenabend, wo hauptsächlich Horst Lipp-

mann die neuesten Schallplatten vorstellte.

Wo fand das statt?

Das war eine Zeitlang in einer Galerie und eine Zeitlang auch mal zu Hause bei irgend einem, der ein großes Zimmer hatte. Und der Horst Lippmann hatte von Anfang an auch eine sehr gute Verbindung zu AFN. Und hat von da eben auch Schallplatten ausleihen können, die er dann auf seinen Schallplattenabenden vorstellte.

Das heißt, es war so die Quelle, neue Sachen kennen zu lernen.

Jaja. Da spielt alles ineinander. Ich hoffe, ich erwähne alles. Auch AFN hat eine große Rolle gespielt. Also speziell... nicht nur mit dem Jazz, den man in AFN hören konnte, das war vergleichsweise wenig. Aber mit dem, was eben über die Verbindung AFN und hiesige Jazzleute zustande kam. Also, Johnny... da war der wichtigste Mann Johnny Connover hieß der, der hat dann auch mitgeholfen, sagen wir mal, diese Jazzkonzerte mit Ellington, mit Basie und so weiter, zu veranstalten. Und die haben dann auch die entsprechende Werbung auf AFN gemacht. Da spielte alles so ineinander.

6.4.2 Der Sender AFN und „Voice of America“

An dieser Stelle wird deutlich, dass der bedeutendere Beitrag der Besatzungsmacht USA zur Förderung der deutschen Jazzszena auf indirekten Wegen stattfand. Ein entscheidender Faktor waren die Radioprogramme für die in Deutschland stationierten Soldaten, die auch von deutschen Jazzfans eifrig rezipiert wurden. Genannt wird hier nicht nur von Albert Mangelsdorff hauptsächlich der Sender AFN und im Besonderen die Sendung „Voice of America“:

Joe Kienemann

Und als der Krieg zu Ende war, kam der AFN über uns [schmunzelt], und wir hatten das Glück, dass wir in Süddeutschland gelebt haben, wo die Amerikaner waren. Sonst hätten wir den AFN nicht gehabt, also was die Leute in Niedersachsen oder Nordrheinwestfalen und Schleswig-Holstein eben nicht hatten. Da waren die Engländer. Aber wir hatten die Amis, und durch AFN und später dann auch „The Voice of America“ hab ich diese Musik gehört, die so ganz anders war, als die Klassik, die ich gelernt hatte im Klavierunterricht und im Cellounterricht und die Musik, die ich in der Kirche gespielt hatte. Das war wie ein... Ich kann's eigentlich gar nicht beschreiben. Das war wie ein... ja, wie eine Droge. Ich war total fasziniert von dieser Musik und hab versucht, das sofort nachzuspielen, mit zehn vielleicht... zehn, elf.

Ernst Knauff

Auch wenn die meisten meiner Freunde und Bekannten und wer immer das ist geglaubt haben, dass ich wegen der Berge oder wegen Skilaufen oder wegen der Seen nach München gehe - ich bin ausschließlich wegen der amerikanischen Musik nach München gegangen. Weil die Musik über BFN - hier hieß es ja AFN, oben war es BFN - das war nicht das, was ich wollte. Und es kam ja immer mehr über „Voice of America“, und die Empfänge wurden immer besser, die Sender - das war ja vorher alles noch problematisch.

Richard Wiedamann

'54 allerdings kam dann auch die „Stimme Amerikas“ in Fahrt. Insofern, die hab ich immer... Zeitlich bin ich immer in Versuchung, die früher zu platzieren, aber ich hab dann also nachgelesen im Grove, dem Lexikon dem amerikanischen, der Conover hat also mit dem Ding '54 angefangen. Und da hing sowieso die Jazzgemeinde am Radio und hat in der Nacht zugehört, was es jetzt an Jazz gibt.

Walter Schätzlein

Und hatten Sie dann so den Eindruck, dass die Amerikaner den Jazz irgendwie gefördert haben oder dass dann plötzlich mehr war? Wann haben Sie denn überhaupt das so richtig wahrgenommen, das ist amerikanische Musik, was ich da höre?

Na, das war ganz einfach, mit den amerikanischen Soldatensendern. Es gab in München bei Radio München eine Jazzsendung, „Mitternacht in München“, wo häufig auch der Max Greger gespielt hat, aber auch andere, und es gab den AFN. American Forces Network. Und die haben zu bestimmten Zeiten auch Jazz gebracht. Wobei der Jazz damals zum Teil - zumindest, was die Swing-Ära anbelangt - noch fast identisch war mit der Tanzmusik, mit der populären Musik, das hat sich immer mal wieder zwischendurch ergeben, zumindest in den Ausläufern war das noch der Fall, dann war aber auch... Man hat Bebop gehört, man hat Dixieland gehört... Da gab's eine Sendung aus Nürnberg...

Die erste Begegnung mit dem Jazz war nicht von ungefähr in den meisten Fällen das Radio - Live-Konzerte gab es direkt nach dem Krieg so gut wie überhaupt keine und wenn, dann dienten sie zunächst hauptsächlich der amerikanischen Truppenbetreuung und waren für Deutsche überhaupt nicht zugänglich: Und auch Schallplatten besaßen selbstverständlich die wenigsten Jugendlichen. Das Radio - und ganz besonders der amerikanische Sender AFN - legte für sehr viele junge Menschen so die Zündschnur für die intensivere Beschäftigung mit Jazz aus.

6.4.3 Die US-Armee als Arbeitgeber für deutsche Musiker

Dazu kam ein weiterer Einflussfaktor: Die regelmäßige Beschäftigung junger deutscher Musiker in amerikanischen GI-, Officer's und EM-Clubs zur Unterhaltung der

Truppen schuf die wirtschaftliche Unabhängigkeit, aus der heraus sich parallel eine künstlerisch motivierte Jazzszenen entwickeln konnte. In den Soldatenclubs innerhalb der US-amerikanischen Kasernen selbst wurde anfangs hauptsächlich Swing, aber auch viel sogenannte „Hillbilly“-Musik gespielt, also das, was man heute als Countrymusik bezeichnet, außerdem amerikanische Schlager und Broadway-Titel. Viele Musiker erzählen, dass das Spielen in den GI-Clubs meistens musikalisch nicht besonders erfüllend war und immer weniger Jazz gewünscht wurde. Nichtsdestotrotz ist die Bedeutung dieser überdurchschnittlich gut bezahlten Jobs für die Grundsteine der deutschen Jazzszenen enorm. Häufig trafen sich die Musiker nach diesen Jobs in Jazzclubs, um dort „ihre“ Musik weiterzuentwickeln. Das gute Auskommen durch die Engagements in US-amerikanischen Kasernen gab ihnen zudem die Freiheit, in ihrer Freizeit Musik zu spielen, die nicht primär aus kommerziellen Motiven betrieben wurde.

So erzählt beispielsweise Hugo Strasser, wie die Engagements in amerikanischen Kasernen die deutschen Musiker in kürzester Zeit wirtschaftlich unabhängig machen konnten:

Ich war dann fünf Jahre Soldat und bin nach dem Krieg wieder zurückgekommen, Gott sei Dank ohne Blessuren, und dann ging's los: Dann kam die amerikanische Besatzung bei uns, vor allem im Westen, also in Bayern auch, München, und dann konnte man schon für die Soldaten in amerikanischen Soldatenclubs musizieren. Meine Ausbildung war natürlich durch den Stellungsbefehl unterbrochen worden, ich hätte noch mindestens 4, 5 Semester weiterstudieren wollen - sollen. Aber mein Instrument, die Klarinette, hab ich natürlich schon beherrscht. Und von der Klarinette zum Saxophon, das lernt man über Nacht, weil das System fast das selbe ist von der Mechanik her, und so ist das kein Problem gewesen, gleich für die Amis zu spielen.

Und die Unterbrechung durch den Krieg, hat Ihnen das musikalisch...?

Hat mir natürlich schon geschadet, und ich hätte natürlich wahnsinnig gerne weiter studiert und auch umfassender studiert, aber das war ja nicht möglich. Und dann als der Krieg vorbei war, war ja der Zwang, den Beruf auszuüben da, denn das Studium fortzusetzen, das war 1945 auch nicht möglich. Es war ja alles kaputt! Die Räume, die wir damals zur Verfügung hatten, um Unterricht zu bekommen, und zwar am Odeonsplatz, das gab's alles gar nicht mehr. Das war zusammengebombt. Also, da gab's nur eins: Überleben mit musizieren. Das war dann die Möglichkeit bei den Amerikanern.

Und da hat man dann natürlich unheimlich viele Einflüsse bekommen, die amerikanische Musik, die Swingmusik. Da gab's dann Namen wie Duke Ellington, wie Count Basie, Benny Goodman, Harry James, Glenn Miller. Das waren für uns ja... das kann man eigentlich heutzutage gar nicht mehr beschreiben. Erstens einmal den Krieg überlebt zu haben, zweitens die Freiheit zu genießen, dass man das, was vorher alles verboten

war, jetzt hemmungslos machen konnte, umsetzen konnte und musizieren konnte, Swing spielen konnte. . . .

Für die jungen deutschen Musiker war die Nachkriegszeit und vor allem die Begegnung mit den Amerikanern so eine durchweg positiv besetzte Erfahrung. Hier noch einmal Hugo Strasser:

Und das war natürlich toll diese Zeit um '45, gleich nach dem Krieg. Erstens sind wir von den Amerikanern gepflegt worden, zweitens sind wir von ihnen verwöhnt worden, von den Soldaten. Und die haben uns Zigaretten geschenkt, die haben uns Whiskey gegeben. Wir sind illegal bezahlt worden für eine legale Arbeit. Das ist dann natürlich auch in den Schwarzen Markt geflossen, da waren wir also ganz versierte - gezwungenermaßen - ganz versierte Schwarzhändler. [lacht]

. . . .

Zunächst hatten wir ja wahnsinnig Angst. Sie müssen sich vorstellen, der Krieg ist aus 1945, alles ist kaputt, die ganzen Städte, nirgends, keine Lokalitäten! Ja, wo sollen wir denn unseren Beruf ausüben? Für wen sollen wir denn spielen? Dass dann die Amerikaner kamen, und dass die Amerikaner die Neigung hatten, Clubs zu bilden, und dass die Musik haben wollten...! Die einen wollten Hillbilly-Musik und die anderen von der Westküste, die wollten Swing und Jazz, und wir haben beides gespielt. Das war eine unglaubliche Zeit für uns. Erstens einmal den Krieg überlebt, gesund, und zweitens dann aus dem Vollen geschöpft, denn wir sind auch von den Amerikanern gepflegt worden. Da gab's zum Beispiel in der... ich weiß nicht mehr wie die Straße heißt... da gab's ein beschlagnahmtes Haus, und da wurde vom Spezialeinsatz hieß das, da wurde eine Küche aufgebaut, in einem großen Saal, und da wurden alle die Leute, die wollten, die für amerikanische Soldaten gearbeitet haben, die konnten da Mittag essen. Da bin ich mit dem Rad hingefahren und hab da jeden Tag, wenn es irgendwie möglich war, herrlich Mittag gegessen. Das war aber eine Zeit, in der die Leute mit ihren Lebensmittelkarten gar nicht richtig versorgt worden sind. Also nicht ausreichend. Das war schon eine Hungerzeit, '45, '46, und da haben wir wirklich... das war schon toll! War schon toll!

Auch Werner Wunderlich betont den wirtschaftlichen Aspekt als einen bedeutenden Faktor bei der Entwicklung der Frankfurter Jazzszene:

Können Sie sich erklären, warum gerade Frankfurt... ja, so die Jazzstadt geworden ist? Warum nicht München? Da waren auch die Amerikaner. Oder Berlin?

Ja, Frankfurt bestimmt auch deswegen, weil es da einen, nicht nur einen Freundeskreis des Jazz zu Kriegszeiten gab, sondern auch aktive Musiker. Gab's in Berlin vielleicht auch, aber ich glaube eben Frankfurt noch

stärker. Der Nukleus war der Hotclub Frankfurt, die Namen Hans-Otto Jung und Carlo Bohländer, Luis Reichel, die schon zu Kriegszeiten gespielt haben, undercover sozusagen, mit einem an der Tür, der [imitiert ein bestimmtes Zeichen] machte, wenn einer von der Gestapo vorbei kam. Und Frankfurt war das Zentrum gegenüber jetzt München oder Berlin, die ja auch amerikanische Besatzung hatten, aber Frankfurt war doch auch zahlenmäßig und strukturmäßig das Zentrum für die Amerikaner in Deutschland. Entsprechend größer war die Zahl der Clubs, und entsprechend größer war die Möglichkeit der deutschen Musiker, sich auf diesem Gebiet zu betätigen, und ein bisschen Geld zu verdienen und auch ein eigenes Gut aufzubauen.

Während Hugo Strasser sich wenig später bewusst der kommerziellen Tanzmusik zuwandte, nutzten andere Jazzmusiker die wirtschaftliche Unabhängigkeit, die ihnen die Engagements in GI-Clubs ermöglichten, um eine Jazz-Szene aufzubauen. Albert Mangelsdorff, der bei Kriegsende noch ein Kind war und selbst nicht eingezogen worden war, erzählt von seinen Anfängen in amerikanischen GI-Clubs:

Ich bekam dann also eine Gitarre und hab mir selbst das Gitarrespielen beigebracht. Zuerst mit den Leuten, mit dieser Clique, in der ich da war. Man nannte sie „Edelweißpiraten“. Da hat man Lieder gesungen. Und in unserer Clique waren diese Lieder zum Teil mehr auf der Jazzseite. Und wir haben sogar auch einige Kompositionen dann gemacht. Der eine hat Texte gemacht, und ich hab die Musik dazu geschrieben. Und das haben wir dann zusammen gespielt, bzw. gesungen. Das war auch schon alles in diese Richtung. Und dann war es so, dass halt irgendwann im Frühjahr die Amerikaner hier nach Frankfurt kamen. Und da hatte ich dann das große Glück, weil ich Gitarre spielte und auch durch mein Radiohören oder Schallplattenhören enorm viele amerikanische Stücke kannte, hat man mich geholt in der Nachbarschaft, wo die Mädchen oder Familien sich amerikanische Soldaten eingeladen haben, obwohl es für die Soldaten verboten war eigentlich. Keine Fraternisation. Aber die fand statt. Die haben sich da nicht drum gekümmert. Und da hat man mich immer geholt, wenn da eine Party war, damit ich da Musik mache mit der Gitarre und den amerikanischen Stücken, die ich kannte. Da gab's natürlich auch viel Alkohol. Andererseits auch was zu essen.

. . . .

Ich hab mich dann auf die Gitarre konzentriert und auch mehr zum Jazz hin, noch mehr zum Jazz, sagen wir mal so, dass ich dann auch selbst auf der Gitarre Jazz gespielt habe. Es hat allerdings dann zwei Jahre gedauert, bis ich ein professionelles Engagement als Gitarrist bekommen hatte. In einer Band, die in einem amerikanischen Club gespielt hat. Und das war damals sowieso so, unsere Musiker, die noch hier waren, unsere Jazzmusiker, die hatten sich natürlich alle irgendwo speziell auf den amerikanischen Sektor verlegt, weil die Amerikaner offerierten

überall Spielmöglichkeiten in ihren verschiedenen Clubs, die es da gab. Ich hab aber auch schon vorher, bevor ich dieses Engagement bekam, in solchen Clubs gespielt, aber nur gelegentlich, nicht im festen Engagement. Deshalb hab ich also diesen Job, den ich da hatte - zuletzt war ich Magazinverwalter beim Regiment. Magazin für das Hauptquartier, das Papier und alles, was da anfiel, das hab ich verwaltet und ausgegeben. Aber immer mehr nebenher auch gespielt mit verschiedenen Leuten. Dann nicht nur bei den Amerikanern, sondern auch auf dem zivilen Sektor, irgendwo zum Tanz und nicht immer mit Jazzleuten, aber vorzugsweise natürlich. Und wie gesagt, dann bekam ich '47 mein erstes professionelles Engagement als Gitarrist in einer Bigband, die in einem amerikanischen Jazzclub gespielt hat, hier in Bad Soden, unweit von Frankfurt.

. . . .

In den amerikanischen Clubs konnte man ziemlich gut Geld verdienen. Die Leute, die da kamen, die waren dann meistens in längeren Engagements. Also, dass die mal ein, zwei, drei Monate in einem Club spielten, eventuell auch in einen anderen Club wechselten. Also, da gab's einige, die lange Zeit hier waren und halt in den verschiedenen Clubs gespielt haben. Und für mich war's dann so, 1950 hab ich ein Angebot gekriegt von einer Gruppe, die ausschließlich Jazz gespielt hat. Das war die Joe Klimm Combo.

War das auch ein festes Engagements?

Das war in festen Engagements, sagen wir mal so. Das waren Monatsengagements, was nicht heißen sollte, dass man nur einen Monat da war, sondern das konnte auch ein Vierteljahr sein. Bei dieser Gruppe, bei der ich bis '53 geblieben war, gab es zum Beispiel ein Engagement über ein Jahr. Bei der gleichen Einheit, nicht unbedingt im gleichen Club. Die hatten verschiedene Clubs, so ein Regiment hatte für die Mannschaften und für die Unteroffiziere und für die Offiziere verschiedene Clubs. Und mit dieser Gruppe bei diesem Regiment, da waren wir über ein Jahr und haben in den verschiedenen Clubs im Turnus immer wieder gespielt. Und uns lag sehr viel daran. Zum Beispiel diese Einheit, wo wir da gespielt haben, das waren Schwarze. Da konnte man als Jazzmusiker auch Jazz spielen. Und in den anderen, bei den Weißen war das nicht möglich. Das ging nicht. Wenn man da hin und wieder ein Jazzstück einstreuen konnte, da konnte man glücklich sein. Ansonsten musste man ganz kommerzielle Musik machen. Die Tagesschlager, die es da gab und halt auch was sich die deutschen Freundinnen eventuell gewünscht hatten, was die Musik da spielen soll. Das war bei den Schwarzen schon ziemlich anders.

Das, was die deutschen Musiker in den amerikanischen Soldatenclubs spielten, war also in den meisten Fällen überhaupt kein Jazz, sondern kommerzielle Tanz- und Schlagermusik. Die musikalische Entfaltung und Weiterentwicklung der Szene fand

also nicht während dieser Auftritte statt. Es lässt sich aber leicht ausmalen, dass bis zu einjährige feste Engagements zur Truppenbetreuung eine erhebliche wirtschaftliche Unabhängigkeit für die Musiker bedeuteten, die letzten Endes diese freie und anspruchsvolle Frankfurter Jazzszene überhaupt erst möglich machten.

Dazu kam der enge persönliche Kontakt zu amerikanischen Soldaten, der auch den Zugang zur amerikanischen Kultur eröffnete und so den gegenseitigen Austausch über die Musik hinaus lebendig hielt. Dazu noch einmal Albert Mangelsdorff:

Naja, wenn ich an das Regiment denke, mit dem wir über ein Jahr zusammen waren und in den verschiedenen Clubs gespielt haben. . . Ich denke, wir haben uns am Wohlsten gefühlt in den NCO Clubs, wo die Unteroffiziere waren. Aber auch die Enlisted Men Clubs. Bei den Sergeants oder Mannschaftsdienstgraden. Wir hatten dann, weil wir da so lange waren, natürlich einen riesigen Freundeskreis. Leute, die sich selbst mit Jazz beschäftigt hatten, selber zum Teil sogar Musiker waren, die dann auch mal mitgemacht haben, und mit denen wir auch tagsüber - das war ja nicht in Frankfurt, das war außerhalb, in Gellenhausen zum Beispiel, in der Kaserne - und wir sind dann tagsüber schon in die Kaserne gegangen, da gab es einen sogenannten Service Club. Das war ein Club, wo nicht getrunken wurde, wo es keinen Alkohol gab. Auch da haben wir manchmal einen Monat gespielt. Da waren die Gagen kleiner. Und wir hingen dann auch tagsüber mit denen rum und haben Schallplatten gehört, die hatten da ja auch ein ziemliches Repertoire an Schallplatten in diesen Clubs. Dann hat man sich in den Raum eingeschlossen und zusammen Schallplatten gehört. Oder auch geübt da. Konnte man alles machen. Man kannte uns. Und wir hatten, weil wir so lange da waren, wie gesagt diesen Freundeskreis, sagen wir mal von vielleicht im weiteren Sinne von 15 Leuten, die immer um uns rumgehangen sind.

6.4.4 Die US-amerikanische Jazzszene als stilistischer Bezugspunkt

Hier kommt noch ein weiterer indirekter Einflussfaktor der Vereinigten Staaten auf die deutsche Jazzszene zur Sprache, eine Einflussosphäre, die im Grunde auf der Hand liegt: Selbstverständlich orientierten sich deutsche Musiker stilistisch über eine lange Zeitspanne an US-amerikanischen Musikern. Noch einmal Albert Mangelsdorff:

*War der Blick nach Amerika auch 1960 noch genauso wichtig wie 1950?
Auch der Kontakt zu amerikanischen Musikern?*

Jaja, der war wichtig! Der war immer wichtig! Und für uns aber hier eigentlich nichts Besonderes. Wir haben eben durch unsere Lage, durch den Keller und alles immer mit Amerikanern Kontakt gehabt und auch immer mit Amerikanern gespielt. Das war hier ziemlich selbstverständlich.

Und wichtig auch?

Ja, wichtig natürlich auch. Ich meine, auch damals als ich dann eben mit dieser International Band in Newport war, da hat man natürlich noch eine Menge weiterer Leute kennen gelernt und ist in Kontakt gekommen. Und hat auch mitgespielt. Es gab da viele Gelegenheiten, wo man Jam Sessions hatte, wo man mit denen dann spielte.

Hatte man dann auch das Gefühl, dass Entwicklungen aus Amerika kamen? Dass Impulse für neue Entwicklungen aus Amerika kamen?

Ach ja, natürlich. Die kamen, klar. Man sagt uns Frankfurtern nach, wir hätten es zwar immer aufgegriffen, aber etwas Eigenes draus gemacht. Also, sagen wir mal ein Impuls wie zum Beispiel Ornette Coleman, die Freejazz-Entwicklung, oder Coltrane. Das sind Dinge, die wurden hier aufgefasst, aber man hat was Eigenes draus gemacht. Das war ein Impuls, der hat dem Eigenen dann auch Auftrieb gegeben, das hat neue Möglichkeiten aufgetan.

Auch Hugo Strasser erzählt von ersten Kontakten mit den „großen Vorbildern“ des Jazz:

Und dann sind wir zum Greger [Max Gregers Band], weil das war ein junger Bursche, so wie wir auch. Brocksieper war ja wesentlich älter, eine andere Generation, die vorhergehende, und dann haben wir da eine Band gegründet, also eine gute Band, und der Max hat viel, viel Glück gehabt auch. Hat damals im Kellerclub gespielt, mit Ella Fitzgerald haben wir gespielt, mit... Duke Ellington haben wir kennen gelernt, Count Basie haben wir kennen gelernt, wir haben kennen gelernt... den Trummy Young und... mein Gott, was waren das noch alles für... Armstrong... unglaublich...“

Wie war das so...?

Mei, Sie müssen sich das mal vorstellen, Sie sind deutscher Musiker, so ein junger Bursch, der man damals war, und spielen in einem Club, und da kommen hinterher... Es waren ja auch damals für die amerikanischen Soldaten noch Konzerte anberaumt. Wenn da die Stars von drüben gekommen sind, die sogenannte Werbetrommel, wie's bei uns auch war, dann haben die natürlich in irgend einem Lokal oder in irgend einem Saal, Deutsches Theater... nein, nicht Deutsches Theater, damals nicht, sondern das war, glaube ich, damals der Konzertsaal vom Deutschen Museum, der stand noch... da haben die dann ihre Konzerte gegeben, nur für amerikanische Soldaten, und die sind dann anschließend in irgend einen Club gegangen. Sind eingeladen worden und da haben wir dann in unserem Club solche Koryphäen da gehabt. Und die haben dann mit uns auf der Bühne mitgejammt.

Während die Musiker im Laufe der Jahre zunehmend Wert darauf legten, sich vom großen Vorbild USA zu lösen, blieb Amerika für die Fans dennoch lange Zeit - in noch

wesentlich höherem Maß als für die Musiker - der Hauptorientierungspunkt bei der qualitativen und stilistischen Ausrichtung. Und selbst im Jahr 1962, als die aktive Szene in Deutschland schon längst als vom amerikanischen Vorbild „emanzipiert“ galt, bedauerte Werner Götze in einer Radiosendung:

Es geschieht nicht gerade häufig - aber doch oft genug, dass man von uns wissen will, warum wir so wenig einheimischen Jazz bringen würden? Abgesehen davon, dass wir uns keiner Schuld bewusst sind - wenn man diese Vorwürfe nicht bloß als Ausdruck von Musikpatriotismus ansehen will, dann besteht folglich ein allgemeines Interesse an Jazz aus unserem Lande... und die Besucherzahlen der einschlägigen Festivals scheinen das zu bestätigen - wie aber kommt es dann, muss ich doch fragen, dass deutscher Jazz auf Platten alles andere als ein Geschäft ist? Jedenfalls behaupten das die zuständigen Produzenten - und in den Läden hört man das gleiche Lied... hat der Kunde die Wahl zwischen Peter Müller und Peter Miller, so nimmt er den Musiker von drüben! Was das Resultat hat, dass unsere Schallplattenindustrie mit Aufnahmen dieser Art sehr zurückhaltend ist... und was man diesen Leuten nicht unbedingt verdenken kann - denn zweitens sind sie Kulturförderer und erstens Kaufleute! (20.04.1961, HF 9177)

Und auch die deutschen Musiker schien dieses Problem zunehmend zu belasten:

Als wir neulich mit unserer Serie „Jazz auf Reisen“ in Lindau waren, saßen wir nach dem Konzert noch lange mit Albert Mangelsdorff zusammen... und natürlich kamen wir auch auf ein Thema zu sprechen, über das ich in dieser Sendung wohl schon mal was gesagt habe - dass die deutsche Plattenindustrie an den einheimischen Jazzgruppen so wenig interessiert ist - und was Albert betrifft, so stand er Ende 1958 zum letzten Mal im Studio! Diese Situation ist sehr bedauerlich... aber leider leicht zu erklären - es liegt wohl weniger an den Produzenten als an den Fans... Man wird es Ihnen in jedem Musikladen bestätigen - was nicht aus Amerika oder wenigstens England kommt, wird nur von den nahen Verwandten und Bekannten unserer Jazzleute gekauft... (25.01.1962, HF 9178)

Dass der Blick über den Ozean als Quelle neuer stilistischer Einflüsse und als qualitativer Bezugspunkt so standhaft im Bewusstsein der deutschen Jazzszene verankert blieb, belegt einmal mehr die enge und tief verwurzelte Knüpfung der deutschen Jazzrezeption an die Amerikarezeption der jungen Fans.

6.4.5 Der direkte Kontakt zu US-Bürgern als Bezugsquelle

Ein weiterer, nicht unwesentlicher indirekter Einflussfaktor der amerikanischen Besatzung für die Entstehung einer lebendigen deutschen Jazzszene wurde bisher noch nicht angesprochen: Tatsächlich war es gerade in den unmittelbaren Nachkriegsjahren nur über Kontakte zu Amerikanern überhaupt möglich, an Schallplatten, Noten und Bücher über Jazz heranzukommen:

Joe Kienemann

München hatte, ich weiß nicht wie viele Zigtausend amerikanische Soldaten, die uns dann auch teilweise schon Notenmaterial und Schallplatten verschaffen konnten, ausgeliehen haben usw. Es gab natürlich damals noch überhaupt keine Realbooks, also, was man heute kaufen kann, Schulen oder transkribierte Jazzaufnahmen und Soli von Oscar Peterson oder Charlie Parker oder was immer, das kann man ja heute alles kaufen. Konnte man damals überhaupt nicht, sondern man war nur angewiesen auf seinen Satz heiße Ohren und einen Plattenspieler.

Ilse und Gerd Brand

Und woher kannten Sie diese Lieder und Texte?

IB: Es gab sogenannte Hit Kits -Notenhefte. So nannte man das.

GB: Hit Kit waren kleine Notenbüchlein in DIN A4, und da waren alle Songs drin. Für die Soldaten war das gemacht. Einfach mit Klavierstimme und für Ukulele und Gitarre die Harmonien dazu geschrieben, so dass jeder das leicht abspielen konnte. Es waren von „Stardust“ über Carmichael- und Gershwin-Songs, Cole Porter und all diese Sachen waren da drin. Was vor allem damals ganz wichtig war, das musste man können: „Gonna take a Sentimental Journey“.

IB: Oder „Blue Moon“.

GB: Ja, mir hast du „Blue Moon“ vorgesungen!

IB: Das waren so die Nummern.

Und wo hatten Sie dieses Hit Kits her?

IB: Auch wieder von Musikern. Und von den Amis.

GB: Die waren in der Post Exchange zu kaufen. Und die haben sie auch gekriegt, die amerikanische Armee, die haben eine Zuteilung vom Special Service gehabt. Jeden Monat kam da so ein Heft raus. Oder zwei. Und Special Service hat die gekauft vom Notenverlag und hat das dann an die amerikanischen Soldaten verteilt, damit die in der Freizeit ein bisschen was hatten. Und die haben sie uns gegeben.

Walter Schätzlein

Und später dann, als man sich wirklich mit der Musik mehr auseinandergesetzt hat, als sie im Radio kam, als man sie in der Schule gehört hat, als es dann die ersten Jazzbücher, die ersten Platten gab, die man

von... Zum Beispiel meine Mutter hat da welche bekommen von amerikanischen Soldaten, denen sie die Wäsche gewaschen hat, da hab ich dann Jazzplatten, Schellack-Jazzplatten bekommen. So ist das halt nach und nach irgendwie gewachsen. Da gab's keine Vorgabe oder so, das hat sich eigentlich mehr oder weniger selbständig entwickelt, die Liebe zum Jazz.

....

Und wie ging das dann weiter bei Ihnen? Sie waren zehn.

Ja, wie ging das dann weiter? Naja, irgendwann... den ersten Grundstock mit den Platten, das haben die Amerikaner mit dem Wäschewaschen gemacht. Da bekam ich halt mal was.

Hugo Strasser

Und ich habe natürlich auch während des Krieges die Möglichkeit gehabt durch Soldaten, die im besetzten Frankreich stationiert waren, dann auch Schallplatten zu bekommen. Amerikanische Schallplatten.

....

Es war ja auch noch etwas, was ich vergessen habe zu erzählen: Die Zeit, die ganzen Jahre von '39 aufwärts bis '45 haben wir natürlich auch durch das schnelle Besetztwerden der Armeen in Frankreich - in ein paar Wochen war ja Frankreich besetzt - und in Paris war ja nach wie vor ein unheimlicher Umschlagplatz für alles Mögliche, und natürlich auch für Jazz- und Swingmusik aus Amerika. Da haben wir die tollsten Platten gekriegt und haben uns natürlich richtig informieren können. Und als dann die Amerikaner da waren 1945, da kann ich mich noch gut erinnern, die waren völlig perplex, die Soldaten, und haben gesagt: „Wieso... wieso spielen die unsere Musik? Wo habt ihr denn das her?“

6.4.6 Das individuelle Engagement deutscher Fans als Katalysator der Jazzszene

Insgesamt waren die inhaltliche und stilistische Orientierung an Amerika und der Einfluss der Besatzungsmacht zur „Grundsteinlegung“ in der Tat sehr groß. Dass sich in einzelnen Städten so überaus aktive Jazzszenen entwickelten, die dann in Form der Deutschen Jazzföderation bundesweite Ausstrahlung erlangten, war aber dem individuellen Engagement einzelner lokal aktiver Personen zu verdanken:

Albert Mangelsdorff

Da gab's hier in Frankfurt Leute, mit denen mein Bruder auch gespielt hat, und da gab es einen, Horst Lippmann hieß der, der ist vor Kurzem gestorben, der hatte Verbindungen ins Ausland, und auch sein Vater hatte aus dem Ausland Schallplatten mitgebracht, und die kursierten dann

unter den Freunden.

. . . .

Naja, ich meine, es war damals so, wie gesagt, das fing ja schon früh an, Ende der 40er Jahre, dass es hier Leute gab wie eben den Horst Lippmann, die sich immens darum gekümmert haben, dass hier Konzerte stattfinden. Die haben also Ellington geholt und Basie geholt und wen alles, und das mündete dann auch darin, was Lippmann anbelangt, dass dann später daraus die Konzertagentur Lippmann & Rau wurde, die ja dann nicht nur Jazz geholt haben, Ella Fitzgerald und wen auch immer, sondern dann auch in den Rocksektor gegangen sind oder auch das Blues-Festival, die haben dann ja auch das Bluesfestival veranstaltet, auf Tournee und so.

Würden Sie sagen, dass das auch der Grund ist warum Frankfurt... Also, die Frage ist ja, warum ist ausgerechnet Frankfurt so eine unglaublich einflussreiche Stadt in der Jazzszene geworden, warum nicht München zum Beispiel oder Berlin oder Hamburg?

Naja, die hatten solche Leute nicht wie Lippmann. Eventuell auch nicht das Musikerreservoir, das hier war. Das eben auch mit diesem Jazzkeller einerseits gewachsen ist, aber auch das eben... Ich glaube, es war vor allen Dingen dadurch, dass solche Leute wie Lippmann hier waren. . . .

Das heißt, das Frankfurter Publikum war dann auch aufgeschlossener.

Es war viel weiter. Viel aufgeschlossener. Eben auch durch die vielen Konzerte, die hier stattgefunden haben. Die fanden nun mal woanders nicht statt. Zum Beispiel auch in den amerikanischen Clubs, die haben ja auch solche Attraktionen geholt wie Ellington, Basie, und so, und dem Horst Lippmann war es dann immer gelungen, die auch hier in Frankfurt auf dem zivilen Sektor spielen zu lassen, hier ein Konzert machen zu lassen, was in anderen Städten dann einfach noch nicht war. Das musste schon Ende der 50er und die in die 60er reingehen, bis andere Städte nachgezogen haben, was das anbelangt.

Auch andere Zeitzeugen belegen den Einfluss dieser „Schlüsselfiguren“ bei der Entwicklung der lokalen Jazzszenen:

Hans-Otto Jung

Können Sie sich erklären, warum ausgerechnet Frankfurt so eine entscheidende Jazzstadt geworden ist nach dem Krieg?

Wahrscheinlich durch die Amerikaner.

Aber die waren in München ja auch, zum Beispiel.

Ja. Aber da gab's nicht die jungen Leute, die sich für den Jazz so engagiert haben wie der Lippmann oder Bohländer. Mangelsdorff.

Willi Geipel

Wie erklären Sie sich das, dass Frankfurt so eine einflussreiche Stadt in der Jazzszene geworden ist nach dem Krieg?

Weil hier die Musiker waren und auch Leute wie Lippmann und Hudtwalker und so weiter, die das gut organisiert haben. Und es war auch Interesse da. Und dann hat der Jazzkeller aufgemacht, und das war dann der Zentralpunkt für Jazz, da sind sie alle hin, und dann kamen die Musiker... Es war schon eine Sache, die wichtig war. Und... Gott, ich bin sicher, dass dann nachher in anderen Städten, wie zum Beispiel München oder Köln - Köln hatte zum Beispiel die ganze Filmindustrie, und in München auch, diese... und da haben sich auch Musiker hin... die ziehen dahin, wo sie einen Job haben. Und in Frankfurt waren die meisten amerikanischen Clubs am Anfang. Und dann nach und nach... Und wir hatten auch damals einen Kulturdezernenten, der Hilmar Hoffmann, der war sehr jazzbegeistert, also, er war nicht so direkt ein Jazzfan, aber er war nicht dagegen. Und der hat das so ein bisschen gefördert auch, und auch später, die Leute da im Kulturdezernat, die waren aufgeschlossen. Auch heute noch, dieser Nordhoff, den wir da haben, den sieht man auch oft mal bei Jazzkonzerten.

Walter Schätzlein

Und wenn Sie's mal so - immer 50er und 60er Jahre, das ist ja die für mich interessante Zeit - wenn Sie da so die Jazzszenen in den verschiedenen Städten mal so ein bisschen vergleichen, also, warum war Frankfurt denn jetzt so wegweisend im Vergleich zu München? Warum nicht München, warum nicht Berlin? Wie ordnet sich da Nürnberg ein?

Ja, Nürnberg war da vergleichsweise Wüste, das ist dann erst später entstanden. In Frankfurt war... Es sind halt oft auch die äußeren Umstände: Wer ist beim Rundfunk tätig? Ist das jemand, der aufgeschlossen ist für den Jazz? Wer ist im Kulturreferat tätig? Was haben die Leute für eine Beziehung zum Jazz? Das sind viele Dinge, dann kommt eben auch die Live-Szene dazu, in Frankfurt hat's ja schon Jazz gegeben während der Kriegszeit. Und so weiter, da kommen viele Dinge zustande. Das muss man halt dann wissen, dann kann man sagen, ok das war wahrscheinlich so. Ich will mich da jetzt nicht hundertprozentig festlegen, weil so genau kenn ich's auch nicht, und so... in Nürnberg war's halt wirklich nicht so. Und beim Kulturreferat, der erste Kulturreferent, der hätte nie einen Pfennig locker gemacht für Jazz. Das hat sich dann erst verändert.

Insgesamt ist deutlich geworden, dass die ideelle Hinwendung zu Amerika nach dem Zweiten Weltkrieg und die Präsenz der US-Armee ganz entscheidende Initialzündler bei der Entstehung der deutschen Jazzszenen waren. Sowohl ökonomische Faktoren spielten eine Rolle wie auch schlichtweg die Ermöglichung einer Infrastruktur, aus der heraus sich eine aktive Szene entwickeln konnte - angefangen bei der Stellung von Räumen, bis hin zur Beschaffung von Schallplatten und Noten. Die Gelegenheiten, gerade in den Anfangsjahren die großen Stars des Jazz persönlich treffen oder auch nur im Konzert erleben zu können, waren Nahrung für die nach kulturellen Eindrücken ausgehungerten Jugendlichen.

Interessant ist aber auch, dass diese Einflussfaktoren eigendynamischer Natur waren. Breit angelegte strategische Überlegungen und Zielsetzungen seitens der Besatzungsmacht USA sind hinter dem punktuellen Engagement einzelner Amerikahäuser nicht erkennbar. Belegt wird dieser Eindruck dadurch, dass in anderen Großstädten außer Frankfurt so gut wie gar keine Bestrebungen der Amerikahäuser erkennbar waren, den Jazz in *Reeducation*-Programmen einzusetzen. Die Hinwendung zu Amerika und damit verbunden zu den durch Amerika symbolisierten Werten über und durch den Jazz geschah also tatsächlich auf populärkulturellen, vollkommen unpolitischen und ungesteuerten Kanälen, über Akteure, die im zwischenmenschlichen Bereich handelten und sich teilweise dabei auch über anfängliche Fraternisierungsverbote hinwegsetzten.

Bei allen externen Einflüssen und Bedingungen war das Entscheidende jedoch - und hier liegt das eigentlich Revolutionäre an der Art, wie sich die deutsche Jazzszenen in der jungen Bundesrepublik entwickelte -, dass diese eigendynamischen, inoffiziellen Zugangswege zum Jazz von jungen deutschen Jazzfans *aktiv* nachgefragt wurden. Nur durch das Engagement deutscher Musiker und Musikbegeisterter konnte der Nährboden auch für die unglaubliche symbolische Strahlkraft des Jazz und in der Folge für die nachhaltige und stabile Bildung einer Subkultur bis hin zu einer eigenen Identität des deutschen Jazzfans entstehen. Die deutsche Jazzszenen ist also das beste Beispiel dafür, dass die sogenannte „Amerikanisierung“ in der Tat keineswegs ein passiver Prozess gewesen sein konnte, sondern dass dahinter *bewusste* Entscheidungen *für* ganz spezifische kulturelle Ausdrucksformen standen, die *aktiv* selektiert, nachgefragt und eingefordert wurden, um dann in der Folge zu neuen, *eigenen* Ausdrucksformen transformiert zu werden.

Kapitel 7

Die deutsche Jazzszene - Identitätskonstruktionen einer selbst ernannten Szene

In den Gesprächen mit Zeitzeugen kommt immer wieder die Überzeugung zum Ausdruck, als Jazzfan im Nachkriegsdeutschland Teil einer dezidiert wahrgenommenen subkulturellen Gemeinschaft gewesen zu sein. Dieser subjektive Eindruck wird unterstrichen und intensiviert durch den hohen Organisationsgrad der deutschen Jazzszene. Wie bereits beschrieben, gaben sich die Jazzclubs Deutschlands in Form der „Deutschen Jazz-Föderation DJF“ eine Vereinsstruktur und ein Außenbild. In einer Art Manifest mit dem Titel „Nur eine Visitenkarte“ legte die DJF in ihrem Mitteilungsblatt im September 1952 ihren Auftrag und ihre Intention schriftlich fest:

Die Deutsche Jazz-Föderation bildete sich, als sich eine große Anzahl deutscher Musiker und Musikinteressenten veranlaßt sah, sich von dem überhandnehmenden kommerziellen und sensationell aufgebauchten Jazz-Getriebe auch nach außen hin zu distanzieren. . . . Der Jazz ist durch ein kollektives Gestaltenwollen gleichdenkender und -fühlender Menschen gekennzeichnet. Innerhalb dieses naturgegebenen Merkmals entfaltet sich in freier Form die individuelle Ausdruckskraft. Unter diesem Aspekt muss auch die Deutsche Jazz-Föderation betrachtet werden: ihrer Haltung dem Jazz gegenüber gleichgesinnte Menschen entwickeln ihre persönliche Tätigkeit auf der Grundlage gleicher Zielsetzung. . . . (JP 56/57 1952, 5)

Als eine ihrer Hauptaufgaben beschreibt die DJF im Folgenden, „das Unterscheidungsvermögen zu wecken“, um „künstlerische Ausdrucksformen von rein kommerziellen Bestrebungen“ trennen zu können (ebda). In letzter Konsequenz geht es also auch hier wieder um die Festlegung ästhetischer Kriterien für den Jazz und um eine Art „Reinheit“ des Begriffes Jazz, der in den Augen seiner Fans in Gefahr ist, von kommerziellen Strömungen zersetzt zu werden. Der selbst gewählte Auftrag der Deutschen Jazz-Föderation ist es somit, der deutschen Jazzszene eine Identität zu geben, beziehungsweise die Identität der deutschen Jazzszene nach außen widerzuspiegeln, wie auch der folgende Textausschnitt aus dem Mai 1953 belegt:

Wenn es nur verständlich erscheint, daß sich die Freunde des Jazz per se als zusammengehörige Gemeinde fühlen, deren Einheit nicht nur auf musikalischer, sondern auch auf weltanschaulicher Basis fundiert ist, so hat es sich als notwendig erwiesen, dies auch nach außen hin besonders zu demonstrieren. (JP 4:II 1953, 5)

Dass diese normativen Tendenzen in der Selbstorganisation der deutschen Jazzszene durchaus nicht kritiklos betrachtet wurden, zeigt der folgende Textbeitrag aus dem *Jazz-Podium* vom November 1953:

Das Leben des modernen Menschen ist voll von grotesken und komischen Situationen. Eine der komischsten entsteht dann, wenn Jazzfreunde sich zusammenschließen: sie, die Anhänger der unkonventionellsten Musik, die es gibt, müssen sich der konventionellsten Form des Gemeinschaftslebens bedienen: des Vereins. (JP 10:II 1953, 14)

Doch die Erklärung für diesen Widerspruch zwischen der „Musik der Lebensfreude, der größtmöglichen Freiheit, der individuellen Lebensweise“ und dem Vereinswesen als der Verkörperung von „Gesetz“, „Form“ und „Bindung“ folgt auf dem Fuß:

Wir haben unsere Clubs nicht um ihrer selbst willen, sondern um Gleichgesinnte zusammenzuschließen, um sich von denen zu distanzieren, die dem Ruf des Jazz schaden und um auch nach außen hin zu dokumentieren, daß unser Bemühen um die Musik ernsthaft ist. (Ebda)

Auch hier also wieder die Sorge um den „Ruf des Jazz“, um die Außenwirkung. Ein Muster lässt sich in all diesen Beiträgen erkennen, wie es auch bereits oben im Zusammenhang mit der Zuordnung des Jazz zur Populärmusik deutlich wurde: Im Vordergrund stehen die *Grenzziehungen*. Nicht so sehr, was der Jazz *ist*, wird betont, sondern vielmehr, das, was er *nicht ist* oder *nicht sein sollte*, bestimmen das Selbstbild der Jazzfreunde. Und so sind beinahe in jeder Ausgabe der frühen 50er Jahre Texte zu finden, die sich diesen Selbstdefinitionen widmen und die klarstellen, wovon man sich als Kollektiv klar *distanziert*. Die Betrachtung der Identität der deutschen Jazzszene als Gemeinschaft soll an dieser Stelle deshalb auch die Differenzbeziehungen der Subkultur der deutschen Jazzfans als Ausgangspunkt nehmen.

7.1 Die Konstruktion von Differenz als identitätsstabilisierender Faktor für die deutschen Jazzfans

Erstaunlicherweise trägt die Diskussion um die Identität der deutschen Jazzszene tatsächlich Züge einer normativen, starren Grenzziehung, wie sie oben dargestellt wurde. Die Realität der Jazzszene als Gemeinschaft entzieht sich diesen Definitionen jedoch immer wieder, wie sich zeigen wird. Es verwundert deshalb nicht, dass genau diese Grenzziehungen die deutschen Jazzfans in Form von immer neuen Binnenkonflikten über fast zwei Jahrzehnte beschäftigen sollte.

Neben diesen Abgrenzungsbemühungen ist eine permanente Verteidigungshaltung zu spüren und eine tiefliegende Verzweiflung darüber, dass die öffentliche Meinung

die Differenzbeziehungen zwischen dem Jazz und allen kommerziellen Formen, von denen sich die Fans so rigoros zu distanzieren versuchen, nicht wahrzunehmen scheint. Das Bestreben der „wahren“ Jazzfans ist es deshalb, das „Image“ des Jazz zu „retten“ und es so zu formen und nach außen zu präsentieren, wie sie es gerne selbst darstellen haben wollten.

Bereits 1952 veröffentlichte Dr. Dieter Schulz-Köhn im *Internationalen Podium* einen Regelkatalog, der den „wahren“ Jazz-Fan vom „Pseudo-Jazz-Fan“ unterscheiden sollte. Die „15 Gebote für den Jazz-Fan“ lauten wie folgt:

1. Willst Du den Ehrennamen FAN verdienen, so sei Dir über Dein Verhältnis zur Jazzmusik im klaren. Suchst Du Sensation und instrumentale Akrobatik, so bist Du kein Fan.
2. Nicht die Lautstärke oder das Tempo ist ausschlaggebend für guten Jazz. Der Jazz ist in erster Linie Musik.
3. Gib nichts auf die Popularität und verlasse Dich nicht auf große Namen. Auch Louis Armstrong ist vom guten Jazz abgekommen. Bilde Dir Dein eigenes Urteil.
4. Hüte Dich vor Pseudo-Jazz. Manche Orchester, die vorgeben „HOT“ zu spielen, bringen häufig sogar schlechte Tanzmusik.
5. Auch eine kommerzielle Platte hat ihre Werte, jedenfalls mehr als schlechter Pseudo-Hot. Commercial sollen mit ihrem eigenen Maßstab gemessen werden. Wenn ich ein Verehrer von Rilke und Hölderlin bin, so lehne ich deshalb doch Wilhelm Busch oder Ringelnatz nicht ab.
6. Die „Hohe Schule“ der Jazzmusik ist und bleibt der Blues. Er ist der Prüfstein für Musikalität und Stilempfinden.
7. Der echte Fan lehnt niemals die klassische Musik ab. Im Gegenteil wird er sich Wissen um sie aneignen, um Jazzgegnern zumindest Achtung abzunötigen, wenn er sie nicht überzeugen kann.
8. Nicht alles, was in USA gemacht wird, ist guter Jazz und nicht alles, was in Europa gespielt wird, ist schlechter Jazz.
9. Sei nicht überheblich, wenn Du schon über das Anfangsstadium hinaus bist und ein Altsaxophon von einem Tenor unterscheiden kannst. Lächle nicht mitleidig über einen Anfänger, der noch bei Harry Roy oder Jack Hylton ist. Wir haben alle einmal so angefangen! Wenn Du der Überzeugung bist, daß der Neuling ernsthaftes Interesse und angeborenes Gefühl für Jazz hat, so hilf ihm!
10. Ohne gewisse Grundkenntnisse der Musik, der Instrumentierung, der Geschichte, der Solisten und Orchester kommt kein wahrer Fan aus.
11. Der echte Fan ist tolerant. Weder NUR New Orleans noch NUR Be-Bop, weder NUR Swing noch ausschließlich Boogie-Woogie. Jedes zu seiner Zeit. Ausschlaggebend ist der musikalische Wert und das „feeling“, dann spielt die Jahreszahl keine Rolle.

12. Wer den Jazz liebt, kann ihm und sich keinen größeren Gefallen tun, als ihn auch praktisch auszuüben. Die Grundlagen für einen guten Jazzmusiker sind die gleichen wie für einen „Seriösen“ Musiker. Beide Musikarten brauchen den Amateur.
13. Sei bestrebt, Dir eine Sammlung anzulegen! Nicht die Zahl oder der Geldbeutel oder die Veröffentlichungen sind ausschlaggebend, sondern lediglich der Geschmack. Sammle nur was gut ist und spezialisiere Dich, ohne die große Linie aus dem Auge zu verlieren.
14. Der echte Fan kennt keine Rassenvorteile. Beurteile den Musiker nach seinen Leistungen und nicht nach seiner Hautfarbe.
15. UND SEI DIR SCHLIESSLICH IM KLAREN DARÜBER; DASS DER JAZZ NOCH NICHT DIE ANERKENNUNG VERDIENT, DIE DU IHM WÜNSCHT ODER DIE ER VIELLEICHT NACH DEINER ANSICHT VERDIENT. BEDENKE, DASS MAN DEN JAZZ NACH SEINEN ANHÄNGERN EINSCHÄTZT - UND RICHTETE DICH DANACH.
(JP 56/57 1952, 4)

Auf diesen Text folgt der Nachsatz: „Mit Genehmigung der DJF“.

Dieser „Verhaltenskodex“ verkörpert nun zwar eine etwas überspitzte Darstellung - allerdings keineswegs humoristisch oder ironisch gemeint - , steht aber stellvertretend für eine große Zahl an didaktisch ausgerichteten Beiträgen von Vertretern der Deutschen Jazz-Föderation. In jedem Fall kann man aus dieser Auflistung einige der zentralen Motive der zeitgenössischen Diskussion um die Identität des „wahren“ Jazz-Fans herauslesen.

Wieder ist es die Unterscheidung zwischen dem Jazz als Kunstmusik und seiner Kommerzialisierung in Form von angeblich primär Effekte haschenden Aufführungen, die den Autor stark beschäftigte. Es geht um die Differenzierung zwischen dem „wahren Jazz-Fan“ und dem Freund des „Pseudo-Jazz“. Wichtig ist dabei auch wieder, kommerzielle Formen vom ernst zu nehmenden Jazz unterscheiden zu lernen. Wobei dem wissbegierigen *Podium*-Leser hier nur recht schwammige ästhetische Kriterien an die Hand gegeben werden („Bilde Dir Dein eigenes Urteil“, „Ausschlaggebend ist der musikalische Wert und das 'feeling'“, „Sammle nur was gut ist“).

Ein weiterer Gegenentwurf zum „wahren Jazz-Fan“ war der „Jazzgegner“, den es grundsätzlich von der Qualität des Jazz zu überzeugen galt. Sehr interessant ist dabei der Vorschlag des Autors, den Jazzgegner durch hervorragende Kenntnis klassischer Musik zu beeindrucken. Die ästhetische Messlatte blieb also auch für den „wahren Jazz-Fan“ die Klassik. Auch hier übrigens wiederum keinerlei Anzeichen von Rebellion oder gesellschaftlicher Protesthaltung. Vielmehr war es die Anerkennung des Bildungsbürgertums, um die die Jazzszene kämpfte und die sie durch ein „sauberes“, positives und vor allem intellektuelles Image zu gewinnen hoffte. Der „Jazzgegner“ war somit kein zwangsläufiger Antipode des „Jazz-Fans“, er war lediglich „noch nicht“ erfolgreich überzeugt worden.

Neben diesen Differenzbeziehungen sticht ein weiteres Motiv der deutschen Jazzszene deutlich aus dem Text hervor: Der Weg zum Jazz-Fan wird als eine Art

Entwicklungs- und Lernprozess dargestellt. Es fallen die Begriffe „Anfänger“, „Anfangsstadium“ und „Neuling“. Auch wird verdeutlicht, dass der Jazz-Fan sich ernsthaft mit Musik, Instrumentierung, Geschichte und den Biographien von Musikern und Orchestern beschäftigen musste, um ein „wahrer Fan“ zu werden. Auch sollte sich der Fan mit allen Stilrichtungen des Jazz beschäftigen, um sich dann zu „spezialisieren“. Hier kommt einmal mehr die unglaubliche Ernsthaftigkeit der Beschäftigung mit dem Jazz zum Ausdruck. Die Zugehörigkeit zum Kollektiv der Jazz-Fans gilt es sich durch intensives Studium und wachsenden Expertenstatus zu verdienen und zu erarbeiten.

Und nicht zuletzt spricht Schulz-Köhn auch den moralischen Anspruch der Jazz-Fans an sich selbst an: „Der echte Fan kennt keine Rassenvorteile“.

Im Folgenden sollen die einzelnen Aspekte und Leitmotive der Jazzszene noch detaillierter herausgearbeitet und durch die Entwicklung der Jazzszene in den 50er Jahren beobachtet werden, um sie dann im Rückblick der Zeitzeugen auf die Nachhaltigkeit ihrer identitätsstabilisierenden Wirkung zu untersuchen.

7.1.1 Vertikale Abgrenzung: der „wahre Jazz-Fan“ versus den „Pseudo-Jazz-Fan“

Wie bereits ausgeführt, zeichneten sich die Jazzzeitschriften der Nachkriegszeit auch durch einen hohen Anteil an humoristischen Beiträgen aus, die für eine sehr liebevolle und durchaus auch selbstironische Auseinandersetzung mit den Identitätsmustern der eigenen „Szene“ stehen. Einige der „typischen“ Merkmale und Verhaltensmuster des Jazzfans werden im folgenden Ausschnitt aus dem Dezember 1953 aufs Korn genommen:

Sein [des Jazzfans] Auftritt übertraf den der Studenten der Kunstakademie, die auch ab und zu mal zu uns reinschauten, an Kühnheit bei weitem. Die erste Amtshandlung des „Jazzfans“ war, daß er Onkel und Tante klarmachte, daß es einfach unmöglich sei, auf den Tin Roof Blues zu tanzen. Seine Beredsamkeit war so überzeugend, daß sich die Musikanten hinterher vorkamen, als hätten sie zur Beerdigung Karls des Kahlen gespielt. Und die jazztheoretischen Worte, die der junge Mann sodann sprach, beeindruckten die Musiker derart, daß sie verkrampft spielten und nimmer zueinander fanden. Der Hausherr wollte die Situation retten und legte eine Schallplatte auf, aber sofort stellt der „Jazzfan“ Stilanalysen an, nicht ohne Namen und Daten um sich zu werfen. Dabei wollten die anderen doch nur Musik hören. Eine Peter Kreuder-Platte, die die gespannte Stimmung neutralisieren sollte, wurde vollends in aller Überheblichkeit beerdigt. (JP 11:II 1953, 6)

In dieser überspitzten, ironischen Darstellung kommen die gleichen Motive zum Vorschein, die sich auch in den didaktisch ausgelegten Beiträgen herauskristallisiert haben. Vor allem ist es die betont ernsthafte, akademische Beschäftigung des jungen Fans mit seiner Musik, die den Jazzkenner zu charakterisieren schien, sein unglaublich großer Kenntnisstand über den Jazz und seine Derivate. Das Hören von Jazz zur reinen Unterhaltung oder gar zum Tanz ist beim hier karikierten Jazzfan verpönt,

auch wird eine klare Linie zwischen Jazz und Unterhaltungsmusik gezogen. Wie sehr die Abgrenzung des seriösen, ernsthaft interessierten Jazzfans vom sogenannten „Pseudo-Jazzfan“ die Diskussion in der deutschen Jazzszene beschäftigte, zeigt sich in folgendem Ausschnitt aus einem Radiomanuskript, in dem es um die Aufzeichnung eines Konzerts der Reihe „Jazz at the Philharmonic“ im Frankfurter Althoff-Bau geht. Es handelt sich um eine der ersten Sendungen, die unter dem Titel „Jazz um Mitternacht“ im Bayerischen Rundfunk ausgestrahlt wurden:

Bevor wir uns in eine zweite Jamsession einblenden, die das Frankfurter Konzert des „Jazz at the Philharmonic“-Ensembles brachte, wollen wir noch ein paar kritische Worte zu diesem Abend sagen. Kritische Worte weniger im Hinblick auf die Musiker als auf das Publikum: Es wird Ihnen vielleicht schon aufgefallen sein, dass einige der Solisten nicht in der grossen [sic] Form waren, die wir sonst bei ihnen gewöhnt sind. Woran das lag? Nun - ganz einfach: Die Amerikaner waren zunächst verblüfft und später verwirrt durch das eigenartige Benehmen des Publikums, das bei einem schrillen Trompetenton, einem krachenden Trommelschlag oder bei sonstigen belanglosen musikalischen Effekten trampelte und brüllte - um von wirklich schönen Einfällen kaum Kenntnis zu nehmen. Hoffen wir also, dass es bei dem Münchener Konzert der „Jazz at the Philharmonic“-Gruppe etwas sachverständiger und gesitteter zugeht. (11.02.1953, HF 9135)

Sozusagen zur Unterstreichung seiner Empörung unterstellt der Autor hier den Künstlern aus den USA, die von den deutschen Fans unbestritten als Stars verehrt wurden, von den vermeintlich unqualifizierten Reaktionen des Publikums so irritiert gewesen zu sein, dass sogar die musikalische Qualität ihres Spiels darunter litt, ganz zu schweigen von ihrer Meinung über das deutsche Publikum. In dieser Äußerung offenbart sich die Überzeugung des hier sprechenden Radiomoderators und Jazzfans, als Zuhörer eines Konzerts aktiver Teil der Musikentstehung zu sein, eine Überzeugung, die durchaus dem Ideal eines Jazzkonzerts entspricht und für die Fans dieser auf Improvisation basierenden, performativen Musik einen Teil der großen Faszination des Jazz ausmachte. Dahinter steckt die Idee, als Zuhörer aktiv und unmittelbar etwas zu einem guten Jazzkonzert beitragen zu können. Interessant ist, dass der Autor Werner Götze hier aus dieser Annahme die ernsthaft empfundene Verantwortung ableitet, sich als Zuhörer respektvoll und „sachverständig“ zu benehmen, um die Darbietungen der Künstler nicht zu stören, beziehungsweise sie in die entsprechenden qualitativen Kanäle zu lenken. Wie sich im Verlauf dieser Untersuchung noch zeigen wird, bezieht sich dieser für die Musiker motivierende Beitrag des Publikums häufig allerdings gerade auf die aufgeheizte Stimmung, die an dieser Stelle als Störfaktor abgelehnt wird.

Das folgende - undatierte - Manuskript von Werner Götze - das im April 1953 noch einmal als Beitrag im *Jazz-Podium* auftaucht (JP 3:II 1953, 9) - zeigt, dass die Hoffnungen des idealistischen Radiomachers und Jazzfans sich auch für das Münchener „Jazz at the Philharmonic“-Konzert nicht erfüllt hatten:

Besser [als der Verkauf des Programmheftes] wäre es allerdings gewesen, wenn man einen Auszug aus des seligen Freiherrn von Knigges „Leitfa-

den für gutes Benehmen“ feilgeboten hätte - etwa über das Thema: Wie verhalte ich mich im Konzertsaal?

Es fragt sich allerdings, ob mit sanften Verhaltensvorschriften überhaupt noch etwas auszurichten ist - denn bei dieser Gelegenheit zeigte es sich wieder einmal: Die guten Manieren sind bei gewissen Leuten unwiderbringlich beim Teufel. Was sich da gestern abend beim Auftreten der „Jazz at the Philharmonic“-Gruppe abspielte, das spottet jeder Beschreibung - vielleicht kann man es höchstens noch mit einer spottenden Beschreibung schildern.

Die Banausen sind - und hier ist diese kriegerische Formulierung ausnahmsweise am Platze - auf dem Vormarsch. Früher, sehr viel früher sollen die Jazzfreunde Leute gewesen sein, die so ernst zu nehmen waren wie andere Musikliebhaber. Das kann man von den meisten der heutigen Fans beim besten Willen nicht behaupten. Damals war Jazz für sie so etwas wie eine Weltanschauung - heute ist Jazz für sie nur noch ein Vorwand, sich schlecht zu benehmen. Sie bringen Bierflaschen mit in den Konzertsaal, sie gröheln und pfeifen und trampeln ohne jeden Grund, sie rempeln in der Pause auf den Gängen und was das Schlimmste ist: Sie haben keine blasse Ahnung von dem, was auf der Bühne vor sich geht.

Ein zart vorgetragenes Klaviersolo, ein gefühlvoll gesungenes Lied haben keine grossen [sic] Chancen mehr, Beifall zu erhalten - aber das geschmackloseste Zeug hat noch Aussicht [sic] auf frenetischen Beifall, wenn es nur auf der Trompete - oder besser noch - auf dem Schlagzeug vorgetragen wird. Kein Wunder, dass sich die Musiker des amerikanischen „Jazz at the Philharmonic“-Ensembles darauf eingestellt haben. Offenbar brauchten sie sich nicht einmal umzustellen, als sie nach Europa kamen - unter dem Publikum waren nämlich auch viele ihrer Landsleute. So zeigte sich denn auch keiner dieser weltbekannten Solisten in der Form, die man nach seinen Schallplatten erwartet hätte. Fast alle verzichteten auf schlichtes Musizieren und wählten die schlechte Publikumsgunst. Nun - wenn man Abend für Abend und meistens gleich zweimal vor einem grossenteils [sic] schlecht erzogenen und unverständigen Publikum auftreten muss, dann stumpft das ab. Wenn man das berücksichtigt, dann muss man sagen, dass sie Ausgezeichnetes boten. (undatiert, vermutlich 28.02.1953, HF 9135)

Es ist nur konsequent, dass auch in diesem Fall die Enttäuschung über die musikalischen Darbietungen ebenfalls dem Publikum angelastet wird, während die Bewunderung für die amerikanischen Stars nicht angetastet wird. Allerdings stehen diesmal auch die amerikanischen Fans mit in der Kritik.

Außerdem deutet der Text eine Art Generationenkonflikt in der Jazzszene an. Es überrascht, dass dieser Bruch zwischen den Fans „früher“ und „heute“ bereits 1953 wahrgenommen wurde. Erstaunlich ist an dieser Stelle, dass dieser Generationenkonflikt nicht an einer bestimmten Stilrichtung festgemacht wurde, wie es sich später in der Jazzgeschichte bei Brüchen in der kollektiven Rezeption beschreiben lässt. Die Beobachtung legt die These nahe, dass die deutsche Jazzszene an diesem Punkt zwei

Generationen von Fans, nämlich *vor* Kriegsende und *nach* Kriegsende unterschied. Die These soll im weiteren Verlauf der Studie genauer untersucht werden.

Von den befragten Zeitzeugen gehen nur zwei Personen überhaupt auf das kritisierte Benehmen des Jazzpublikums und die Unterscheidung zwischen „wahren“ und „Pseudo“-Fans ein. Beide - Mara Eggert und Marianne Glier - hatten nach den Fünfziger Jahren den direkten Kontakt zur Jazzszene weitgehend verloren und haben sich so möglicherweise den unmittelbaren Eindruck der frühen Nachkriegsjahre bewahrt. Hier ihre Erinnerungen:

Mara Eggert

Das heißt, die Leute, die anspruchsvollen - da haben wir das Wort wieder - Jazz wollten, waren immer nur ganz wenige. Das waren damals wenige, und das sind heute noch wenige. Also die, die heute wirklich noch Jazz mögen, das ist so eine verschwindend kleine Gruppe. Und die anderen, die da in dem Strom mitgegangen sind, musikalisch, und die in den Konzerten waren, die voll waren, und ich weiß nicht wie viele Fans, die wollten eigentlich was Anderes. Für die war das eine Art Befreiung von Konventionen. Aber ich glaube nicht, dass es echte musikalische Begeisterung war. Also kapiert, was da wirklich manchmal an guten Konzerten war, das waren genauso wenig, wie die es heute hören.

Marianne Glier

Und damit sich das auch irgendwie lohnt, haben die dann da so ein bisschen Werbung dafür gemacht oder vielleicht auch das in diese Volkshilfskurse eingebunden, und da kam dann so ein bisschen Hinz und Kunz. Und so Möchtegerjazzler, und irgendwie... wir waren furchtbar elitär. Also, das hat uns gar nicht so gepasst. Und es hat ja auch... die Frankfurter... also, die Insider haben „Jatz“ gesagt, die haben nicht Jazz gesagt. Das hörst du ja auch, ich sag auch jetzt noch „Jatz“. Und das war also so ein Kennzeichen für die Frankfurter Jazzler, das, woran wir uns auch erkannt haben, und das hat uns dann nicht mehr so doll gefallen.

Hier, in beiden Zitaten, finden wir also Gedanken wieder, die auch die zeitgenössische Szene der 50er Jahre beschäftigten. Im Allgemeinen schien es aber tatsächlich so zu sein, dass die Frage nach dem „richtigen“ und „falschen“ Jazzpublikum im Rückblick keine große Rolle für die Jazzszene spielte. Ganz im Gegenteil wurde bereits dargestellt, dass einige der Befragten sich ja sogar selbst dazu bekennen, wenigstens punktuell Teil dieses wilden, „ungehörigen“ Publikums gewesen zu sein, bei deren Begeisterungstürmen durchaus auch mal eine Bank oder ein Tisch zu Bruch ging, beziehungsweise ein Rauswurf erteilt wurde.

7.1.2 Vertikale Abgrenzung: Jazz und Rock'n'Roll

Sozusagen der Antipode zum deutschen Jazzfan - zumindest aus dessen Sicht - schienen nicht etwa der aus dem Bildungsbürgertum stammende „Jazzgegner“ zu sein, sondern spätestens ab Mitte der 50er Jahre der Rock'n'Roll-Fan. Hier war oftmals

keinerlei Toleranz zu erwarten, und da nahm selbst ein Radioredakteur kein Blatt mehr vor den Mund:

Wie Rock'n'Roll ist, habe ich Ihnen eben mit Elvis Presley's „Hound Dog“ demonstriert - ich würde sagen: vor allem laut... Die Worte piano und mezzoforte sind den Rock'n'Roll-Leuten sicher nicht bekannt - weiter recht rhythmisch... aber nicht das, was der Jazzfreund swingend nennt - und schließlich im Text primitiv, oft sogar ausgesprochen dumm. . . . Ja - aber was ist nun Rock'n'Roll? Ich will es in einem Satz zu sagen versuchen: eine durch die Schlagermühle gedrehte Mischung von moderner Tanzmusik, Hillbilly-Melodien und - Jazz... ich muss es leider sagen... und Jazz. Und was ist nun in dieser Mixtur vom Jazz drin? Leider eines der besten Elemente des Jazz: der Blues. . . .

Aber leider, leider sind im Falle Rock'n'Roll - um auf das hier zur Debatte stehende Objekt zurückzukommen - die Jazzmusiker daran auch nicht schuldlos. Ein Lionel Hampton, ein Earl Bostic haben sich so weit vom Jazz abgewandt und einer lärmenden Effekt-Musik genähert, dass sie den Boden für Rock'n'Roll prächtig vorbereiteten... Dabei waren die meisten dieser Gärtner nach Noten früher einmal ausgezeichnete Jazzmusiker. . . .

Rock'n'Roll ist vor allem deshalb kein Jazz, weil er das nicht hat, was den Jazz zu einer einmaligen Musik macht... die Improvisation. Sicher - es gibt im Rock'n'Roll heiser stöhnende Tenorsaxophone, recht virtuos klimpernde Gitarren... aber es gibt keine wirklichen Improvisationen; solche, die Einfälle sind - nur einfältig sind sie, die Einfälle der Rock'n'Roll-Instrumentalisten. Die Frage, warum Rock'n'Roll trotzdem so großen Anklang findet, könnte man boshaft mit „eben deshalb“ beantworten... Im übrigen ist das mehr ein Problem für die Psychologen - und da bin ich überfragt. Vor allem, nachdem ich Presley... die Heulboje... nun widerlich hüften-schwenkend im Film gesehen habe. (14.03.1957, HF 9168)

Auch das folgende Zitat bezieht sich auf die Rivalität zum Rock'n'Roll:

Heute Swing-Bands mit Arbeit versorgen? Schwierig, sehr schwierig!... sagen die Manager. Und so ist es: Man tanzt nicht mehr so gerne wie in den glorreichen 30er und den immerhin erträglichen - weil noch ertragreichen - 40er Jahren... die Gesangsschlager haben die Rolle übernommen, die einst ein Benny Goodman und Count Basie spielten - während man sich damals für „Don't Be That Way“ und „One o'clock Jump“ begeisterte, hört man sich heute lieber die stöhnenden und schluchzenden Presleys, Ankas, Dominos und wie sie alle heißen, an. Und tanzt - wenn überhaupt - zu ihrer Rock'n'Roll-Musik... mag aber auch sein, dass die großen Orchester des Swing nicht mit der Zeit zu gehen verstanden - vielleicht konnten sie nicht die Spielweise finden, die auch jetzt Anklang finden würde. (31.01.1958, HF 9170)

Die Gespräche mit Zeitzeugen zeigen auch hier wieder eine im Rückblick entspanntere und auch differenziertere Einschätzung der Situation. Dabei darf man natürlich

nicht außer Acht lassen, dass auch der Rock'n'Roll mittlerweile ein Stück Musikgeschichte geworden ist und die Jazzszene unabhängig davon weiter wuchs und florierte. Der Lauf der Jahre hat also gezeigt, dass die Gefahr, die von dieser neuen Musikrichtung zunächst auszugehen schien - in ökonomischer Hinsicht - sich auf lange Sicht nicht bestätigt hat.

Joe Kienemann sieht die Entstehung des Rock'n'Roll so heute auch eher als einen weiteren Scheideweg in der Entwicklung der Musikszene:

Das ging ziemlich genau... das hat angefangen ziemlich genau Mitte der 50er Jahre, also ab Mitte 1950 kam „Bill Haley and the Comets“, also Rock'n'Roll-Freunde, Bill Haley, und dann Elvis Presley. Das war in den 50er Jahren, ziemlich genau Mitte der 50er Jahre. Da... und der Rock'n'Roll hat ja auch geswingt. Das war zunächst noch so ein trüber Topf, wo alles gebrodelt hat. Und der Rock'n'Roll hat ja auch geswingt. [singt und schnippt dazu] „See you later alligator...“ Das ist Swing-Musik eigentlich. Nur eben kommerzialisiert mit Texten, mit anderen Texten, mit eingängigen Texten. Und dann waren die Soli... waren praktisch keine Improvisationen mehr, oder nicht mehr so wie Jazz, sondern die waren ziemlich festgelegt und eben ziemlich auf Effekt aus. Es kam dann schon die Wichtigkeit der Gitarre, der verzerrten Gitarre. Die kam schon zum Vorschein ganz allmählich. Und gleichzeitig hat sich natürlich im Jazzbereich aus dem Swing heraus der Bebop entwickelt, und der Bebop - also Mitte der 40er Jahre, aber auch noch in den 50ern, da ging's ja weiter mit dem Hardbop. Das ist ja nichts Anderes, als eine Fortentwicklung des Bebop. Der wurde, so wie der eine Zweig Rock'n'Roll aus der swingenden Musik zur Einfachheit hinwuchs, aber zur Effektivität, wuchs der andere Ast eben zur Kunstmusik hin. Also zur absolut hochklassigen Kunstmusik. Also über Bebop, der war ja sehr... ist ja sehr schwierig, sehr kompliziert, das geht ja bis ins Bitonale hinein, und auch von der Rhythmik her, die Phrasen sind wesentlich schwieriger, sind unglaublich halsbrecherisch kompliziert, und da geht natürlich das breite Volk nicht mehr mit.

Sind da auch von Ihren ehemaligen jazzbegeisterten Freunden welche zum Rock'n'Roll praktisch abgewandert?

Ja. Da gab's... es war dann bald eine Spaltung da, auch im Jazz. Also, Leute, die mehr dann beim Dixieland blieben, weil er auch einfacher war, und zum Rock'n'Roll gingen, das waren dann die Traditionalisten, und auf der anderen Seite - Rock'n'Roll war ja neu, aber es war ganz traditionell aufgebaut eigentlich. Von der Harmonik her und von der Melodik her war Rock'n'Roll ganz traditionell. Und der andere - ein kleinerer Teil, eine kleinere Partei - entwickelte sich eben... bekannte sich zum *Modern Jazz*, zum progressiven Jazz, der halt wesentlich mehr Verständnis erforderte, auch vom Zuhörer. Man musste sich schon... also, mit Bebop und mit Hardbop muss man sich schon befassen ein bisschen. Man muss sich

reinhören. Das ist eine sehr anspruchsvolle Musik.

Auch Günther Kieser beschreibt diese zunehmende Spezialisierung und Ausdifferenzierung der Musikszene:

Und dann hat sich alles doch sehr verisoliert, und dann ist die ganze Musikwelt auch schon spezifischer geworden, hat sich schon unterteilt... Man muss auch noch mitbedenken, dass ja nebenbei auf einer anderen Ebene diese Rock'n'Roll-Welt entstanden war, die wir jetzt auch im Rock kennen, wo es um, ja... musikalisch vielleicht einfacherer Zusammenhänge ging, und wo auch eine bestimmte Gesellschaft dazu gehört hat, mit der wir... also, dieser sogenannte Rock'n'Roll war für mich damals schon unangenehme Musik, mit der wollte ich eigentlich nichts zu tun haben. Hab ich auch nichts zu tun.

So wie Kienemann und Kieser die Spaltung der Szene durch den Rock'n'Roll in einen weiterhin vorwiegend populärkulturellen Zweig und einen künstlerisch anspruchsvollen Weg als eine letzten Endes natürliche Entwicklung interpretieren, gehen auch andere Zeitzeugen in der Erinnerung entspannt mit dem Thema um:

Albert Mangelsdorff:

Das war eine andere Publikumsschicht, ich glaube nicht, dass Rock'n'Roll vom Jazz interessierte Leute hat weglocken können. Die Beatles schon eher. Aber wie gesagt, das läuft dann erst mal eine Zeitlang nebeneinander her und es gleicht sich aus. Abgesehen davon, dass man als Musiker eigentlich seine eigene Sache verfolgt und sich nicht so sehr um das Äußere kümmert

Werner Wunderlich

Wir haben natürlich über die Rock'n'Roller, Bill Haley und so was, etwas die Nase gerümpft, aber es gab da eigentlich keine Berührungen und auch nicht irgendwelche... Sympathisanten, die uns verloren gingen. Das ist mir nicht aufgefallen.

Klaus Doldinger beispielsweise nimmt sogar in der Folge positive Rückkoppelungseffekte durch den Rock'n'Roll war:

Hat der Jazz Publikum verloren an den Rock'n'Roll und später an die Beatles?

Ich glaube, eher umgekehrt! Der Jazz hat gewonnen. Der Jazz hat durch diese Elemente ein breiteres Publikum gewonnen. Ich hab das ja selber auch festgestellt, dass es junge Leute gibt, die sind mal zu - was weiß ich - zu den BeeGees gegangen und haben dann eines Tages auch entdeckt, „ach, es gibt ja auch Instrumentalmusik“ und kommen über diesen Umweg der Popmusik zum Jazz.

Dass mit diesen aktuellen stilistischen Entwicklungen im zeitgenössischen Kontext allerdings keineswegs immer so entspannt und unaufgeregt umgegangen wurde, wie es die über die Jahre abgeklärte Erinnerung nahelegt, beweist das folgende Zitat von Konzertveranstalter Fritz Rau, dem durch sein Engagement für den Rock'n'Roll und Blues zeitweise sogar „Verrat am Jazz“ vorgeworfen worden war:

Wie beurteilen Sie dann später - als dann der Rock'n'Roll kam - wie beurteilen Sie dann die Ablehnung vieler Jazzmusiker dieser neuen Musikrichtung?

Naja, das war ihnen einfach zu wild und zu rüde, und sie haben den Blues nicht begriffen. Der Rock'n'Roll bezieht ja seine Kraft aus dem Blues. Wobei Bill Haley lediglich den schwarzen Rhythmus, den Beat, übernommen hat und ansonsten mit dem Blues nichts zu tun hatte. Während Elvis Presley - der hat vom Blues viel mehr noch übernommen. Seine große... „Jailhouse Blues“ usw.

Und das war, das hat die Jazzer nicht interessiert. Der Blues war denen fremd. Das fing an mit Louis Armstrong, vor allem die *Modern Jazz*-Anhänger. Und wir haben dann den Blues, durch Anregung von *Modern Jazz*-Musikern wie John Lewis vom „Modern Jazz Quintett“ und Cannonball Adderley, hat Lippmann den Blues dann recherchiert in den Ghettos, Southside Chicago, Jazz Records. Willie Dixon, Muddy Waters, Howley Roof und alle anderen. Und haben einen Reichtum vorgefunden. Und dadurch kam unsere Beziehung zur Rock- und Pop-Musik zustande. Über den Blues.

Sind Sie dafür kritisiert worden von Jazzmusikern?

Aber wie! Ich war der Verräter, weil ich Jimi Hendrix gemacht habe und Janis Joplin und die „Doors“. Furchtbar. Kommerzkasper! Das macht mir heute nichts mehr aus.

Aber damals schon?

Damals hat's mich zutiefst getroffen. Ich war mal in der Lufthansa und war eilig, weil da war ein Stau und ich war spät. Und dann geh ich hin zu einem Jazzer, den ich kannte und sag: „Du, fertig mich doch ab!“ Da sagt er: „Du hast uns verraten! Joachim-Ernst Berendt hat im Rundfunk gesagt, wenn der Fritz Rau heute noch Jazz machen würde, ging's der Jazzszene viel, viel besser. Stattdessen machst du all diese Kommerzdinge. Stell dich hinten an!“

Und ich hab's Flugzeug versäumt.

Hier offenbart sich auch noch einmal das sehr problematische Verhältnis der Jazzliebhaber zur Kommerzialisierung der Musik und zum Begriff des Populären im Allgemeinen.

Auch das Ehepaar Brand kann sich noch gut hineinversetzen in die Ablehnung, die

das Aufkommen des Rock'n'Roll in den 50er Jahren unter den Jazzfans hervorrief:

Ilse Brand: Der John F. Kennedy, der hat den Amerikanern, der Armee, den Geldhahn für kulturelle Ausgaben ziemlich zugekehrt. Und da haben sie dann lieber mit der Juke Box gespielt. Und dann kam ja auch der Rock'n'Roll auf...

Wie war denn das für Sie?

Gerd Brand: Das war schlimm!

IB: Oh Gott! Das haben wir verabscheut! Verachtet haben wir den!

GB: Jetzt stehen wir anders dazu. Für uns ist es jetzt schon Nostalgie.

IB: Jetzt sind das schon Äolsharfontöne für uns, wenn wir das hören! Weil jetzt ja nur noch Geräusche gemacht werden. Da kann man sich auch auf den Verschiebebahnhof stellen! Das ist entsetzlich. Tödlich ist das für uns!

Und hatten Sie das Gefühl, dass Leute, die vorher Swing gehört haben, jetzt mehr zum Rock'n'Roll gewandert sind?

GB: Da muss ich Ihnen was Anderes sagen, da kann man nicht mit Gefühlen sprechen, bei mir schon gar nicht. Meine Leute... der Elvis Presley zum Beispiel, der war an sich ein Fan von Gospel und Spiritual. Und die hat er nachts gemacht mit seinen Musikern. Nicht auf der Bühne. Und dann hat er gesagt: „Hi! Tomorrow we have to make chewing gum Rock'n'Roll!“ So hat er das bezeichnet. Er hat nur Show gemacht. Vom Gefühl hat er ganz andere Musik lieber gehabt. Und da hat er gesagt: „Die verkauft sich aber nicht so gut. Da kann man nicht zappeln dabei!“ Das ist... aber für uns war Rock'n'Roll schlimm. Das fing ja an mit „Rock Around the Clock“ und so. Wir haben das anders gesehen. Erstens mal war es sehr eintönig. Und Effekthascherei. Und dann haben sie uns ja auch die Jobs genommen in den Clubs!

Ach, das schon?

GB: Ja! Die GIs haben dann lieber die Jukebox mit Elvis Presley und Bill Haley und Gene Vincent gespielt, und die Band hat sie dann nicht mehr interessiert. Und das war nicht gut für uns. Also einfach vom Dasein überhaupt.

An diesem Gesprächsausschnitt wird deutlich, dass die Auswirkungen des Rock'n'Roll natürlich besonders für jene Musiker und Fans gravierend waren, die selbst von den kommerziellen Spielformen des Jazz gelebt hatten. Während der von Joe Kienemann

beschriebene künstlerische Zweig der Jazzszene sich ohnehin vom kommerziellen Sektor und somit auch von der Konkurrenz zu anderen populärkulturellen Erscheinungen emanzipierte und somit auf lange Sicht durch den Rock'n'Roll nichts verlor, bedeutete das Aufkommen dieser neuen Popmusik und die zwangsläufige Ablösung des Swings als massentauglicher Unterhaltungsmusik durch den Rock'n'Roll langfristig das „Aus“ für Swingmusiker wie Ilse und Gerd Brand.

Der Rock'n'Roll löste sozusagen die oben beschworenen „Pseudo-Fans“ endgültig von der Jazzszene und überließ die „wahren“ Jazzfans ihrem Nischendasein, das sie einerseits ja krampfhaft zu etablieren versucht hatten, dessen ökonomische Marginalexistenz die Szene und ihre Protagonisten dann aber doch belastete, wie die von Fritz Rau nacherzählte Episode zeigt. Hier begann die berühmte Ambivalenz des Jazz zwischen der Sehnsucht nach mehr Popularität und kommerziellem Erfolg auf der einen Seite und dem elitären Selbstverständnis einer Kennerszene auf der anderen Seite. Das fehlende Element in diesem System war schlichtweg die Kulturpolitik, die den Jazz weiterhin zu den in Deutschland als „U-Musik“, also Unterhaltungsmusik, betitelten Musikrichtungen einordnete und ihm somit die in der „E-Musik“, der Ernst Musik, legitimen Subventionen und Fördermittel verweigerte.

Diese mangelnde Unterstützung und Anerkennung des Jazz als qualitative Kunstform seitens des deutschen Bildungsbürgertums kennzeichnet eine weitere Differenzbeziehung, der sich die deutsche Jazzszene mehr oder weniger unfreiwillig ausgesetzt sah. Der Umgang der Jazzfans mit dieser von außen aufgebauten Grenzziehung soll im nächsten Kapitel untersucht werden.

7.1.3 Der Umgang der Jazzfans mit bürgerlich-gesellschaftlichen Ressentiments

In einem Text mit dem Titel „Bollwerk gegen Diffamierung“ brachte die Deutsche Jazzföderation im Mai 1953 ihre Verbitterung gegenüber den Ressentiments zum Ausdruck, mit denen sich Jazzfans in Deutschland konfrontiert sahen:

Auf Grund mißverständener musikalischer Äußerungen und durch Mißbrauch des Begriffs Jazz ist der ernsthafte Musikfreund, der sich mit authentischem Jazz befaßt, oft genug in eine prekäre Situation gestellt worden. Man steht nicht an, ihn auf Grund seiner Haltung dieser Musik gegenüber zu difamieren und seine entsprechende Tätigkeit nicht nur herabzuwürdigen, sondern auch zu hemmen. Von offizieller Seite fühlte man sich hie und da bemüßigt, dem Jazz einen künstlerischen Wert überhaupt abzusprechen und die Tätigkeit der Jazzkreise zum Amüsierbetrieb zu stempeln. Es ist durchaus nicht verwunderlich, wenn sich die große Zahl der Jazzfreunde gegen eine solche Einstellung zur Wehr setzt und aus der Sphäre privater Studien heraustritt, um sich gezwungenermaßen Anerkennung fordernd an die Öffentlichkeit zu wenden. (JP 4:II 1953, 5)

Der Jazzfan also als gesellschaftliche Randgruppe?

Dass dieser subjektive Eindruck nicht von der Hand zu weisen ist, zeigt ein Blick in Ausschnitte aus der Hörerpost des Bayerischen Rundfunks. Hier einige Beispiele,

ebenfalls aus dem Jahr 1953, die vom Historischen Archiv in Form sinngemäßer Zusammenfassungen archiviert wurden:

5.-11. Juli 1953

1 [sic] Hörer wünschte, dass anstelle der Glückswelle lieber die „Negermusik“ begraben worden wäre.

19.-25. Juli 1953

1 Bitte um Einschränkung des „Urwaldgetöses“ und der „Indianersongs“... „Nicht jeder kann nach Amerika fahren, um gute Musik zu hören. Also bitte nicht amerikanischer als die Amerikaner!“

17.-23. August 1953

1 Hörer fragt, warum in der netten Sendung „Musik vom Chinesischen Turm“ nicht Volksmusik dargeboten wird. Die Jazzmusik passe zum Chinesischen Turm wie die Faust aufs Auge.

30. August - 5. September

1 Beschwerde über zu wenig klassische Musik und zuviel „organisierten Lärm“ in Form von Jazzmusik.

27. September - 3. Oktober 1953

1 Hörer schreibt verärgert, dass er sich am Samstagabend nach schwerer Arbeit etwas nette Unterhaltung erhofft hatte. Was er aber zu hören bekam, sei Holzgeplapper aus dem Urwald und dazwischen ein „borniertes Gewäsch“ gewesen. „Armes München! Einst die Stadt feinsten Musikkultur! Arme Rundfunkhörer, denen man solchen Urwaldquatsch zu bieten wagt!“

11.-17. Oktober 1953

1 Anhänger der leichten Musik klagt darüber, dass in letzter Zeit fast nur noch Kongo-, Neger- und Katzenmusik, kurz die nervenaufreibende Dissonanz das Feld beherrsche. Hauptsächlich die Abendsendungen des leichteren Musikprogramms enthielten zum größten Teil Darbietungen der genannten Art. . . .

1 Bitte, doch weniger ausländische Chansons bzw. Jazz- und Negertrommelei und mehr deutsche Schlager und Tanzmusik zu bringen.

25.-31. Oktober 1953

1 Bitte, die „amerikanische“ Musik etwas einzuschränken, insbesondere am Abend. Der Einwand, dass die Jugend diese Musik wünscht, könne schon deshalb nicht gelten, weil gerade die Jugend mit wertvoller Musik vertraut gemacht werden sollte. Die Jazzmusik verwandle jeden Raum in ein Tingel-Tangel.

Selbstverständlich kann an dieser Stelle nicht umfassend auf die gesellschaftliche Rezeption des Jazz eingegangen werden. Die hier vorgestellten Zitate können jedoch

als schlaglichtartiger Blick auf die „Außensicht“ des Jazz verstanden werden. Der Hörfunk ist ein sehr geeignetes Medium, um diese Abwehrhaltung gegen den Jazz zu erfassen. Es gab in den 50er Jahren noch keine nennenswerte Auswahl an Rundfunkprogrammen, so dass eine zielgruppenspezifische Programmplanung möglich gewesen wäre. Es kann also davon ausgegangen werden, dass das Radioprogramm auf einen realen gesellschaftlichen Querschnitt traf. Die Reaktionen in Form von Hörerpost dürften die Empörung des so genannten Bildungsbürgertums gut widerspiegeln. Auch im Hörermagazin des Bayerischen Rundfunks *Radiowelt* wird deutlich, wie stark der Jazz zu polarisieren vermochte - und zwar von Anfang an. Hier einige Ausschnitte aus dem Beitrag „No zum Jazz“ vom März 1946, in dem wiederum Leserbriefe wiedergegeben wurden:

. . . „Ich war nie ein Nazi, aber den Jazz habe ich auch nie ausstehen können.“ „Schluß mit dem Jazz!“, „Jazz ist musikalische Unkultur!“, „Jazz ist überhaupt keine Musik!“, „Jazz ist eine Beleidigung!“ - das sind so einige Bemerkungen aus meist anonymen Briefen, die im Funkhaus und auch der Redaktion der RADIOWELT eingehen. . . . Die Stimmen, die sich gegen den Jazz aussprechen, lassen sich in fünf Gruppen einteilen: Protest gegen die lärmende Rhythmik, Ablehnung der gewalttätigen Instrumentation, Verdammung der Verjazzung klassischer Werke, Verneinung der „Artfremdheit“ und schließlich die Gruppe derer, die nur gegen die englisch gesungene Jazzmusik eingestellt sind und deutsche Tanzmusik fordern.

„¹ Es ist durchaus nicht einzusehen, weshalb die bisherigen europäischen Geräuschinstrumente - Trommel, Pauke, Becken - nicht mehr ausreichen und man mit einem Male die Vielfalt der rhythmischen Geräusche auf einer Unzahl von primitiven Negerinstrumenten schön finden soll. Der südamerikanische Negerursprung des Jazz kann ja wohl nicht abgeleugnet werden; er ist in seiner Rhythmik auch den weißen Amerikanern selbst ein Problem, da sie nachweislich den Posten des Schlagzeugers in ihren Kapellen mit Negern bzw. mit Neger-Abkömmlingen besetzen. Wenn der Jazz wirklich eine übernationale musikalische Angelegenheit sein soll, dann müßte doch wohl sein Hauptelement - der Rhythmus - allgemeinen Vorstellungen und nicht dem Urtrieb einer einzelnen Rasse entsprechen.“ (Zuschrift eines Studienrats.)

„. . . . Der Jazz ist nun das echte, fast leichtsinnige Aufgeschlossensein des Amerikaners an und für sich. Es ist ja bekannt, daß kaum ein amerikanischer Musiker einen echten Walzer musizieren kann. [...]“ (Leserbrief aus Zirndorf.)

„Die Problematik der Jazzmusik zeigt sich am deutlichsten in der Verjazzung klassischer Werke, wie sie beispielsweise über AFN oft zu hören ist. Bach, Mozart, ja selbst die Mondscheinsonate Beethovens, aber auch

¹Die Anführungszeichen sind im Originaltext so verwendet.

Tschaikowsky und Dvorak sind anscheinend nicht heilig genug, um vor einer JazzVergewaltigung sicher zu sein. Das ist schon kein Problem mehr, das ist eine Geschmacklosigkeit, wie sie schlimmer nicht erdacht werden kann. Wie armselig muß es um den Kern einer Musik bestellt sein, die sich derartiger Vergehen schuldig macht, um ihr Wesen zu zeigen.“ (Äußerung eines Dr. phil.)

„. . . Ich sehe keinen Amerikaner geringschätzig an, weil er den Jazz liebt, aber ich erwarte von meinen Landsleuten, daß sie die Musik ihres Landes in gleicher Weise achten und bevorzugen.“ (Leserzuschrift aus Bamberg.)

Spätestens hier wird deutlich, dass hinter der Ablehnung weit mehr steckt als die schlichte Präferenz für eine andere Musikrichtung. Wieder sind es die archaischen Schreckgespenster der kulturellen Überfremdung, die Angst vor dem Verfall kultureller Werte und ästhetischer Richtlinien, die zwiegespaltene Einstellung zum Bruder USA, die die Hörer zu solch emotionalen Äußerungen bewegten.

Ähnliche Beobachtungen lassen sich auch in anderen Printmedien machen. So vermerkt Ralf-Peter Fuchs bei seiner Untersuchung der Darstellung des Jazz in der Deutschen Nachkriegspresse ab 1948 eine „Zunahme von kritischen Stellungnahmen gegenüber der amerikanischen Kultur“:

Einer der Höhepunkte dieser kritischen Vergleiche war Hans Habes Artikel vom 1. August 1952 in der Süddeutschen Zeitung, in dem dieser den Standpunkt vertrat, dass der amerikanischen Arroganz eine europäische entgegenzusetzen und die kulturelle europäische Überlegenheit gegenüber der technologischen in den USA in die Waagschale zu werfen sei. (24)

Interessant ist, dass die Zugehörigkeit zum Bildungsbürgertum von der Redaktion der *Radiowelt* deutlich ausgestellt wird: „Zuschrift eines Studienrats“ und „Äußerung eines Dr. phil.“ scheinen den Kritikpunkten zusätzlich Gewicht geben zu wollen. Die hier zitierten Hörer - so suggerieren diese Prädikate - gehörten augenscheinlich der Intelligenzia der Gesellschaft an. Auffällig ist auch die Wortwahl der Briefeschreiber, die an frühe Beschreibungen des primitiven, exotischen Wilden erinnern. Die zu Grunde liegenden Stereotypen hatten sich über die Jahrzehnte nicht verändert - das Amerikabild ist hier, in den Anfangsjahren der Bundesrepublik, im Kern das gleiche geblieben wie um die Jahrhundertwende.

Auch im *Jazz-Podium* finden sich Spuren dieser Auseinandersetzung mit dem Bildungsbürgertum. So wird in der Ausgabe 1:III vom Januar 1954 von einem Diskussionsabend berichtet, in dem die Frage, ob Jazz Kultur sei oder nicht, geklärt werden sollte. Anlass waren öffentliche Proteste gegen ein Jazzkonzert zur Eröffnung der Volkshochschule Kellinghausen (14). In der Ausgabe vom November 1954 wird gar von einer Fernsehdiskussion mit dem Thema „Jazz - Musik oder Krach“ berichtet (JP 11:III 1954, 11). Und die Aprilausgabe des selben Jahres zitiert einen Beitrag aus dem Mitteilungsblatt des deutschen Musikverbandes, in dem es heißt:

Man macht um Jazz zuviel Wind, um dadurch ein möglichst großes Geschäft zu machen. Leute mit akademischen Graden halten in den

Bundessendern pseudowissenschaftliche Vorträge und [sic] Entstehung, Entwicklung usw. des Jazz und führen dann immer wieder und wieder... [sic] zig Jahre alte Platten der ersten New Orleans Aufnahmen vor, die so grausam klingen wie nur möglich. Und die Experten wollen einem dann weismachen, daß gerade diese Werke als Wiege einer epochemachenden Kursrichtung zu betrachten sind. Und das Tolle ist, daß sogar seriöse Menschen diesen Quatsch glauben, auch wenn sie hundertmal davon nicht überzeugt sind. (JP 4:III 1954, 15)

Legendär ist auch der Disput zwischen Joachim Ernst Berendt und Theodor W. Adorno in der Zeitschrift *Merkur* geworden, mittlerweile so etwas wie der Schlüsselmythos des vom Bildungsbürgertum missverstandenen Jazz.

Die pathologische Verteidigungshaltung in der Identitätskonstruktion der deutschen Jazzfans schien also durchaus durch eine Angriffshaltung seitens der bürgerlichen Gesellschaft generiert zu sein. Das Bedürfnis, sich und seine musikalischen Vorlieben zu rechtfertigen, war so auch ein zentrales Moment im Selbstbild des Jazzfans, bis hin zu einer Erwartungshaltung an die Konstruktion eines „sauberen“ Außenbildes, wie dieser Leserbrief zeigt, der als Reaktion auf einen Artikel über den Drogenmissbrauch in der amerikanischen Jazzszene in der Redaktion des *Jazz-Podium* eintraf:

Ich stamme aus einer sehr musikliebenden Familie, stehe aber mit meiner Begeisterung für den Jazz allein da. In den letzten Jahren ist es mir durch mühsame Kleinarbeit gelungen, daß die Jazzmusik als solche zwar anerkannt, aber trotzdem noch nicht geschätzt wird. . . . Wenn Herr Helms [der Autor des Bezugsartikels] unbedingt über das Rauschgift schreiben will, darf er das nicht in einer Zeitschrift bringen, in der dieser Artikel der guten Sache schadet und den sowieso schon zahlreichen Einwänden gegen die Jazzmusik noch einen starken hinzufügt. (JP 7:III 1954, 12)

Allerdings nahmen diese eifrigen Bemühungen um Anerkennung des Jazz zuweilen zwanghafte Züge an, wie der folgende Radiobericht vom Mai 1957 nahelegt:

Der 2. Deutsche Jazz Salon begann am Montag und endete am Sonntag - also war das Ganze auch zu lang. Und zu wichtig-genommen [sic]: Am Montag ein Vortrag „Die Problematik der modernen Musik“. Am Dienstag ein Referat „Beziehungen zwischen der modernen Musik und Jazz“. Am Mittwoch endlich ein Konzert. Am Donnerstag wieder ein Vortrag - „Jazz und die Selbstmaschinisierung des Menschen“. Und erst zum Wochenende bekam man einiges von dem zu hören, das man eigentlich bei einem Jazz Festival erwarten sollte: Jazz. (10.05.1957, HF 9168)

Die deutsche Jazzszene war augenscheinlich eifrig bemüht, einen wissenschaftlichen, seriösen Anspruch für ihre Musik durchzusetzen - auch auf Kosten der Unbeschwertheit und reinen Freude an der Musik, die oben in den eigenen Worten der Zeitzeugen so anschaulich zum Ausdruck kam.

Wenn Schmerz und Wut über die mangelnde Akzeptanz des Jazz in der Erinnerung der Zeitzeugen heute auch keine große Rolle mehr spielen, so erzählt doch fast jeder im Verlauf des Gesprächs von der Außenseiterrolle, die den Jazzfans angetragen

wurde:

Albert Mangelsdorff

Und gab es vielleicht sogar so eine Art Generationenkonflikt? Man hört ja auch, dass die Älteren gesagt haben: „Diese Negermusik!“ und „Das ist ja ganz furchtbar!“

Ja, nun, es war so, dass damals der Jazz eigentlich keinen besonderen Stellenwert in der Gesellschaft hatte. In der Gesellschaft als solcher, insgesamt. Und wir Musiker haben nicht immer gesagt, „Wir sind Jazzmusiker“, weil man dann gleich gemerkt hat, „Ach! Negermusik!“ oder so was. Das kam vor. Man hat sich auch abgeschottet. Also, wir Musiker haben uns abgeschottet gegen die Außenwelt. Wir hatten unsere eigene Sprache. Das gibt's heute nicht mehr. Wir hatten eine Musikersprache. Wir haben die Worte umgedreht und haben so eine Sprache untereinander gehabt, wo uns keiner verstehen konnte.

Wie klang das? Können Sie das noch?

„Heute ist schönes Wetter“ [in verdrehtem Hessisch]. Das gibt's heute nicht mehr. Und es ist ja auch heute so, dass Jazz doch allgemein akzeptiert ist als etwas Ernsthaftes. Im Gegenteil wieder in die andere Richtung diskreditiert in dem Sinne, das sei halt brotlose Kunst. Aber damals war schon die Stimmung so, dass man das nicht so offen zur Schau tragen wollte.

Günther Kieser

Das Problem war, dass ein Teil der Deutschen im administrativen Bereich natürlich noch immer knallhart diese Musik als... na ja, da muss man vorsichtig sein mit solchen Begriffen, aber als „Negermusik“ immer noch diffamiert hatte. Das hatte natürlich auch was mit Steuern zu tun, Jazz wurde immer noch als Unterhaltung gesehen und war noch lange kein kultureller Akt in dem Sinne. Es gab lange Zeit noch bestimmte Steuersätze dafür. Da gab es auch immer noch Ressentiments aus einer vergangenen Zeit, das konnte man natürlich bei den Eltern auch noch erleben. Es gab im Grunde genommen ja keine ältere Gesellschaft, die Platz hatte, oder die Toleranz hatte für diese Art der Musik. Und sie zählte natürlich zu einer Wertigkeit, die ich und andere aber schon ganz anders gesehen haben, also nicht im Unterhaltungsbereich, sondern eigentlich als hoch anspruchsvolle Musik, als Musik der Improvisation und damit natürlich auch als ein Ausdruck der Freiheit.

Ilse Brand

Und das Problem war das: Erstens Mal durfte das in meiner Firma kein Mensch wissen, das wäre „shocking“ gewesen! Ich mache Jazzmusik bei

den Amis. Oh, oh, oh, das war damals verpönt! Sie waren nach dem Krieg verpönt in gewissen Kreisen, wenn Sie da Jazzmusik machen.

Tatsächlich!?

Ja, das wäre unmöglich gewesen. Die hätten mich vielleicht rausgeschmissen, ich weiß es nicht.

. . . .

Ich wollte vorhin noch erzählen: Ich hab mich dann also mit den Musikern am Opernplatz getroffen, damit die ja nicht sehen, wo ich arbeite und ihren Mund aufreißen. Und mit dem Koffer hat mich keiner gefragt, weil die alle viel zu vornehm waren, und wie gesagt, die Antwort die ich gegeben hätte, da hätten sie nicht nachgehakt.² Da hätten sie gedacht, das ist einer ihrer Gags und hätten den Mund gehalten. Und das war mein großes Geheimnis. Denn das wäre ja unmöglich gewesen, dass ich da abends bei den Amis singe und hüftschwenkend vor dem Mikrofon... Das geht nicht!

Gerd Brand

Es war für uns nach dem Krieg sehr schwer zu sagen, dass wir Jazzmusik machen und dass wir amerikanische Musik machen, weil die Nazis waren noch überall drin. Also, das war noch nicht ausgestanden, das Ganze. Und wir durften auch den Leuten nicht sagen, dass wir diese Musik machen. Da waren noch viele, die haben lieber Herms Niehl gehört. Wissen Sie, wer Herms Niehl war? Das war der Nazikomponist, der die Marschmusik für Hitler gemacht hat!

Joe Kienemann

Wie hat sich denn damals die Jazzszene gesamtgesellschaftlich eingeordnet? München war ja doch eher konservativ, würde ich jetzt mal annehmen. Was war das für ein Prozentsatz der Leute, die das gehört haben oder wie war das angesehen? Auch jetzt das Image des Jazzmusikers?

Mhmm... ja, da gab's natürlich Vorurteile, klar. Also, die konservativen Bayern, die waren dieser fremdartigen Musik gegenüber natürlich schon eher ablehnend eingestellt. Glaub ich schon. Also, das... der Jazzmusiker, also für den Bürger, den richtigen bayerischen Spießbürger, sagen wir mal, war der Jazzmusiker was... ja, nicht gesellschaftsfähig. Oder irgendwie so... der war... der... irgendwie, ja, verdächtig.

Joe Viera

²Anm.: Ilse Brand versteckte ihr Abendkleid für die Auftritte mit Jazzbands in einem Koffer, den sie an die Arbeitsstelle mitnahm, um von dort direkt zu ihren Engagements zu fahren.

Und die Ablehnung des Jazz war auch Mitte der 40er Jahre immer noch sehr, sehr groß, auch nach dem Zweiten Weltkrieg, denn das hatte eben auch schon in den 20er Jahren angefangen. Niemand hat mit so einer Musik gerechnet, niemand hat drauf gewartet, sie widersprach dem Musikverständnis der meisten Menschen völlig. Das einzige, weshalb man Jazz und jazzbeeinflusste Tanzmusik akzeptiert hat, das war, weil es eben Musik zum Tanzen war. Aber die Ablehnung war sehr, sehr groß. In der Nazizeit sowieso.

Klaus Doldinger

. . . meine Eltern waren sehr streng, denen war das alles nicht ganz geheuer so recht...

Auch das mit dem Jazz nicht?

Ja, überhaupt nicht! Also, man kann sich das heute ja nicht mehr vorstellen, aber es war damals weitgehendst auch gesellschaftlich verpönt. Deshalb auch die, sagen wir mal, die Abwehrhaltung meiner Schule, auch im Konservatorium war es natürlich verpönt. Die einzigen, die auch ab und zu mal ein bisschen jazzten und mal einen Boogie spielten, waren die Kirchenmusiker. Sonst war gar kein Denken daran. Das war eine andere Welt und überhaupt nicht akzeptiert.

Aus den Gesprächen mit Zeitzeugen wird ersichtlich, dass die gesellschaftliche Ablehnung des Jazz wiederum in engem Zusammenhang mit negativ besetzten Amerikabildern stand. Die Symbolik des Jazz und der USA bedingten sich also auch in der Ablehnung gegenseitig. Was darüber hinaus deutlich wird, ist, dass diese Ablehnung keineswegs nur einen Generationenkonflikt markierte - obwohl die Abgrenzung zur Eltern- und Großelterngeneration die vordergründigste war - , sondern das Unverständnis bis hin zur latenten Xenophobie auch von Gleichaltrigen geäußert wurde. Ein weiterer Faktor war außerdem auch hier wieder die steuerliche Einordnung des Jazz. Es gab also durchaus ein politisches, beziehungsweise fiskales Interesse, an der Außenseiterrolle des Jazz nichts zu verändern. Es ist aber ebenfalls deutlich geworden, dass diese Verteidigungsposition, in der sich Musiker wie auch Jazzfans gleichermaßen in den fünfziger Jahren fühlten, eine enorme gemeinschafts- und identitätsstiftende Wirkung für die Szene hatte, die bis in die Gegenwart hineinstrahlt und den Zeitzeugen auch heute noch das Gefühl gibt, eine eingeschworene Gemeinschaft gewesen zu sein - und teilweise immer noch zu sein.

7.2 Binnenkonflikte in der Identität der Jazzszene

Bei der Lektüre von zeitgenössischen einschlägigen Zeitschriftenartikeln fällt auf, dass es nicht nur die Differenzbeziehungen nach außen waren, die die Szene stark beschäftigten, bis hin zu beinahe Brüchen in der Gemeinschaft. Vielmehr schien die Jazzgemeinde zerrissen in zahlreichen Binnenkonflikten. So herrschte beispielsweise alles andere als Einigkeit darüber, ob die Jazzszene sich nun als gesellschaftliche

Rebellion zu verstehen habe, oder ob es vielmehr darum gehen sollte, den Jazz in den bildungsbürgerlichen Kanon der Kunstrezeption einzugliedern. Diese beiden Pole stellten teilweise eine Zerreißprobe der Szene dar, da es letztlich auch um die Frage nach dem Habitus des Jazzfans als solchem ging - Anpassung oder Rebellion waren die Streitfragen.

7.2.1 Die deutsche Jazzszene zwischen Anpassung und Rebellion

Während nun Musiker wie beispielsweise Albert Mangelsdorff auf die gesellschaftliche Missachtung mit einer Art „innerem Rückzug“ in die eigene Szene reagierten oder wie Ilse Brand ihr Engagement für die amerikanische Musik schlichtweg versteckten, gab es andere, die diese Ablehnung als Potential und als Mittel zur latenten Rebellion verstanden und den eigenen Auenseiterstatus feierten - eine Reaktion, die Jugend-Subkulturen heute grundsätzlich nicht fremd ist, in den frühen 50er Jahren aber noch in stärkerem Maße als skandalös wahrgenommen wurde - zumindest solange, bis der Rock'n'Roll mit einer sehr viel offensiveren Sprache der Rebellion auf den Plan trat.

Walter Schätzlein und Klaus Doldinger erzählen von ihrer sehr persönlichen Art, mit gesellschaftlichen Ressentiments umzugehen:

Walter Schätzlein

Meine Frage wäre dann noch, weil Sie waren ja selber kein Musiker, warum war Ihnen das denn überhaupt so wichtig, dass Sie da so viel Energie dann auch reingesteckt haben? Was war Ihnen denn an diesem Jazz so wichtig?

Na, das war einfach das Neue, das Andere. Man wollte sich ja auch ein bisschen absetzen vom Elternhaus, das war auch eine gewisse Protesthaltung. Die Jazzer, die waren damals schon verschrien. Und ich hab das selber erlebt, dass da so ältere Deutsche gesagt haben, „Negermusik!“ und so weiter und irgendwo aus diesem Ganzen und eben aus dieser unheimlichen Spannung, die in der Musik steckte, mit all diesen Facetten, das war einfach so stark, und das ist heute noch so stark. Wenn ich mich rüber setze oder im Auto mal eine CD höre, da flippe ich heute noch aus! Und das ist halt irgendwie eine Art von Droge, die wenig gesundheitsschädlich ist.

Klaus Doldinger

Was mich noch mal interessieren würde, wie war denn die allgemeine Jazzbegeisterung in Deutschland, wenn man das mal so gesamtgesellschaftlich sieht, und vielleicht auch hinsichtlich einer Entwicklung während der 50er und in die 60er Jahre hinein?

Ja, es war vornehmlich eine Sache der jungen Leute. Gewissermaßen auch Protesthaltung spielte da auch eine Rolle natürlich...

Gegen was?

Gegen gesellschaftliche Strömungen. Das war ja noch eine sehr traditionelle Gesellschaft. Wir wurden ja als Jazzmusiker eher so behandelt wie später die Punker oder was weiß ich. Und es war weiß Gott nicht stubenrein auf Deutsch.

Für Musiker und Fans wie Klaus Doldinger und Walter Schätzlein war also das rebellische Potential, die Möglichkeit des gesellschaftlichen Tabubruchs durch Jazzrezeption mit ein Aspekt, der für sie die große Faszination und die Spannung und Energie des Jazz ausmachte, beziehungsweise verstärkte. Ein Potential, das mit der zunehmenden gesellschaftlichen Akzeptanz des Jazz später verloren ging.

Es ist allerdings festzustellen, dass die Möglichkeit der Rebellion bestenfalls eine Begleiterscheinung der Jazzrezeption war und nicht die ursprüngliche Motivation, sich dieser Musik zuzuwenden. Diese scheinbare Grenzziehung im kollektiven Identitätsentwurf der deutschen Jazzszene war also keine freiwillige, von innen heraus initiierte. Das Thema „der Jazzfan als Rebell“ wurde außerdem nicht von allen Fans gleichermaßen so empfunden. Die Frage, in welchem Maß die Jazzrezeption als ein gesellschaftspolitisches Statement wahrgenommen wurde, war stark abhängig von der lokalen Zusammensetzung der jeweiligen Szene und der dazugehörigen Trends, außerdem vom persönlichen Empfinden des Einzelnen. Dazu Joe Viera:

Also, Jazz hat man aus musikalischen Gründen gemacht. Und wenn's um Außermusikalisches ging, dann war das ein persönliches Freiheitsbedürfnis. Das aber im Grunde genommen nichts mit Politik zu tun gehabt hat. Jazz ist in erster Linie Instrumentalmusik. Also politisches Ausdrücken, dazu braucht es ja Texte.

Beim Vergleich der Zeitzeugenerinnerungen mit den publizistischen Diskursen in Jazzzeitschriften und Radiomanuskripten fällt außerdem auf - und dieser Punkt ist in diesem Zusammenhang wesentlich - dass in der Außendarstellung der Jazzszene dieses Bild des Rebellen, des politisch aktiven und sich gesellschaftlich verweigernden Jazzfans mit größter Vorsicht und viel Rechtfertigungsaufwand tunlichst vermieden wurde. Es wurde bereits ausführlich dargestellt, dass es der Deutschen Jazzföderation als dem offiziellen Organ der deutschen Jazzszene vielmehr um die gesellschaftliche Akzeptanz des Jazz ging und darum, die Vorurteile gegenüber den Jazzfans abzubauen. Der randalierende, sich offen auflehrende Fan im Publikum wurde sogar eher als Nestbeschmutzer wahrgenommen.

Gleichzeitig offenbart sich hier aber auch wiederum der erste Generationskonflikt *innerhalb* der deutschen Jazzszene. Die Funktionäre und Schlüsselfiguren der Deutschen Jazzföderation unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg waren größtenteils junge Menschen, die sich auch schon während des Krieges für Jazz begeistert hatten und ihr Interesse an dieser Musik als ein tiefer gehendes und ernsthafteres zu identifizieren glaubten als die Masse an jungen Menschen, die sich in der Euphorie einer neu gewonnenen Freiheit dem Jazz als amerikanischer Ausdrucksform zuwandten. Es ist also immer auch zu berücksichtigen, dass die Autoren der didaktischen und gelegentlich moralistischen Texte in Radiosendungen und Jazzzeitschriften mit ihren

Beiträgen auch die eigenen Reihen zu bändigen versuchten, um gleichzeitig das Bild des außer Rand und Band geratenen Fans nach außen „zurechtzurücken“.

Exkurs: Der Sonderfall Jazzkritik

Ein besonders schwieriges und gespaltenes Verhältnis schien die deutsche Jazzszene in diesem Zusammenhang zur Spezies des Jazz-Kritikers zu haben. Joachim Ernst Berendt bringt diese Ambivalenz mit den Worten auf den Punkt: „Ich bin sowohl gegen die Kritiken *dagegen* wie gegen die Kritiken *dafür*“ (JP 3:II 1953, 13). Auch die Gründe für seine Einstellung verschweigt Berendt nicht:

Mit einer wahrhaft frappierenden Einmütigkeit scheinen die Zeitungen aller Richtungen und Parteien in Ost und West, von Stadt und Land davon überzeugt zu sein, daß man vom Jazz nichts verstehen müsse, um darüber schreiben zu können. . . . Aber es ist nun einmal so: der Jazz ist ein Spezialgebiet, und auch der größte Musikkritiker kann darüber nicht schreiben, wenn er dieses Spezialgebiet nicht genau so lange und intensiv studiert hat wie seinen Beethoven und Strawinsky. (Ebda)

Hinter dieser Aussage steckt einmal mehr die Verbitterung darüber, dass der Jazz als Kunstform nicht ernst genommen werde. Die Fans - hier allen voran einer der bekanntesten Jazz-Experten der deutschen Jazzszene - fühlen ihre Musik durch die publizistische Berichterstattung in den Medien, teilweise sogar in der Musikpresse zur Unterhaltungsmusik degradiert, auf deren Genuss man sich nicht vorbereiten müsse. Seine Kritik an der Kritik unterstreicht der Autor dann auch mit detaillierten Korrekturen von sachlichen und fachlichen Fehldarstellungen seiner Kollegen. Ein anderer Autor kleidet die Bedenken und Image-Sorgen der deutschen Jazzszene in einem Beitrag vom Juni 1953 selbst in deutliche Worte:

Derartige „Kritiken“ tragen in kaum abzusehendem Maße dazu bei, die allgemeine Ansicht zu erhärten, daß Jazzmusik eine ziemlich verrückte und exaltierte Marotte übermütiger junger Leute darstellt, zu deren Verständnis es einer gehörigen Dosis Humor bedarf, und daß sie sich allenfalls in die Sparte „Kabarett und Unterhaltung“ einstufen läßt. Damit aber werden alle Versuche der Jazz-Clubs und der DJF, den Jazz als ernstzunehmende Musik zu fördern, untergraben, und aus diesem Grunde muß es eine der vornehmsten Aufgaben aller interessierten Kreise sein, gerade die Presse zu informieren und alle möglichen Einflüsse geltend zu machen, daß dem Leserkreis tatsächlich ernstzunehmende, sachliche Berichte und Kritiken präsentiert werden. (JP 5:II 1953, 10)

Tatsächlich offenbart sich hier die Sehnsucht nach Objektivierung der Jazzkritik, in der sich das Ringen um einen ästhetischen Kanon und ein festes Wertesystem zur Beurteilung des Jazz widerspiegelt. Während also auf der einen Seite die emotionale, spontane und individualistische Komponente des Jazz gerne betont wurde und als Argument in stilistischen Binnenkonflikten innerhalb der Jazzszene hinzu gezogen wurde, stand auf der anderen Seite eine Akademisierung und eine Seriosität in der Jazz-Rezeption im Vordergrund, die die Widersprüche im Selbstbild der Szene nur

vertiefen konnte.

Die unfreiwillige Komik dieses Konflikts bringt Rolf Dötsch in einem Beitrag zum „Problem der objektiven Jazzkritik“ zum Ausdruck:

Im Ernst: ist Ihnen, verehrter Leser, schon einmal jemand begegnet, der sich stark für den Jazz interessiert und gleichzeitig zugibt, nichts davon zu verstehen? „Ich aus meiner Expertis“ darf sagen, daß ich bald sovielen „Fachleuten“, wenn nicht sogar „Kritikern“ oder „Persönlichkeiten des Jazz-Lebens“ begegnet bin, wie ich Jazzfreunde kenne - und derer gibt es sehr viele. Paradoxerweise herrscht dieser Expertismus auf einem Gebiet, auf dem es - Dank eines an sich begrüßenswerten Individualismus - keine einheitliche Ansicht gibt, wodurch sich die allgemeinverbindlichen wissenschaftlichen Erkenntnisse wahrscheinlich nie finden lassen werden. (JP 1:III 1954, 12)

In vielen Beiträgen und Zitaten wird dabei ganz klar zwischen Jazzfans und Kritikern unterschieden, wie im folgenden Ausschnitt aus einer undatierten Radiosendung im Bayerischen Rundfunk, vermutlich aus dem Jahr 1954:

Wie Sie am Beifall hören, gefiel dem Publikum in der „Salle Pöeyel“ Mulligans Musik. Die Kritiker waren allerdings geteilter Meinung. Die einen fanden ihn großartig, ja revolutionär - aber die anderen meinten, so „kühl“ dürfe Jazz nicht sein, wenn man damit seine Hörer noch überzeugen wollte. Und diese Kritiker fanden Gerry auch nicht sehr abwechslungsreich - eher schon ein bisschen einschläfernd. Aber das meinten - wie gesagt die Kritiker, die ja immer alles besser wissen als die Musiker und die Freunde des Jazz. (HF 9162)

Diese beiden Beiträge entlarven in der Gegenüberstellung auf amüsante Weise den Grundkonflikt des Themas Jazzkritik: Jeder Fan, so die humoristische Annahme von Rolf Dötsch, verstand sich selbst als Experte. Im Gegensatz zum Jazzkritiker - so legt der Ausschnitt aus dem Radiomanuskript nahe - war der Fan aber in der Lage, sich emotional von der Musik berühren zu lassen. Dem Kritiker in seinem Bemühen um Objektivität und akademische Expertise fehlte dieser offensichtlich so wichtige Zugangsweg zur Musik des Jazz - er fällte sein Urteil am Publikumsgeschmack vorbei.

In diesem Punkt begegnen wir also wieder dem grundlegenden Bruch in der Identitätskonstruktion der deutschen Jazzszene. Auf der einen Seite wurde - wie oben dargestellt - die Vitalität, Unschuld und folkloristische Unverfälschtheit, die Sinnlichkeit und Spontaneität des Jazz als „Rettungsanker“ auf der Suche nach einem nicht vom Nationalsozialismus kontaminierten kulturellen Selbstverständnis dargestellt, als Gegenpol zur Nachkriegsgesellschaft der „ewig Gestrigen“. Die deutschen Jazzfans strebten allerdings keineswegs nach einer Auflösung bestehender produktions- und rezeptionsästhetischer kultureller Normen. Es fand auch keine Ablehnung des durch das Bildungsbürgertum stabilisierten Kanons des künstlerischen Betriebs statt. Vielmehr geht das Bestreben der deutschen Jazzszene und der Deutschen Jazzföderation DJF als ihrem offiziellen Organ hin zur Anpassung der Jazzrezeption an bestehende Normen des Konzert- und Musikgenusses und hin zur

Integration des Jazz in den traditionellen musikästhetischen Kanons. Es ging also keineswegs um die Abwendung vom etablierten Kanon hin zu einem eigenen Kanon. Ganz im Gegenteil: Der Nachweis der detaillierten Kenntnis der literarischen, künstlerischen, philosophischen und musikalischen Standardwerke diente als Legitimation der eigenen Kritikfähigkeit und Expertise, um Vertreter des Bildungsbürgertums vom Wert des Jazz überzeugen zu können.

Die Standardisierung und Formulierung von ästhetischen Kategorien provozierte wiederum einen Konflikt mit dem Selbstverständnis der Jazzszene als einer Umgebung, in der Individualismus, Unabhängigkeit und Freiheit nicht nur gefördert, sondern regelrecht zelebriert wurden. Die verzweifelten Versuche, den „richtigen“ vom „falschen“ und den „guten“ vom „schlechten“ Jazz zu unterscheiden, zeigen, dass die fortwährende Weiterentwicklung der Musik und die Individualität ihrer Interpreten, die permanent auf der Suche nach einem eigenen Zugang zu den harmonischen und formalen Potentialen dieser Stilrichtung waren, diesen Definitionsbestrebungen der Szene im wahrsten Sinne des Wortes davonliefen. Es entstand das Paradoxon, das die rückblickende Lektüre dieser Zeitzeugnisse teilweise zu einem amüsant-kuriosen Lesevergnügen werden lässt: Eine Szene feiert auf der einen Seite die Freiheit, Ungezwungenheit und Fortschrittlichkeit „ihrer“ Musik, versucht aber gleichzeitig, die kollektive Identität eben dieser offenen Szene durch klare Grenzziehungen zu stabilisieren. Das Resultat ist der Eindruck einer Gemeinschaft, die verzweifelt ihrem eigenen Bild hinterher zu laufen versucht.

7.2.2 Was ist der „echte Jazz“? Traditionalisten, Swing-Kids, Bebopper und Modernisten

Ein weiterer Diskurs, der sich als Binnenkonflikt innerhalb der Identitätsarbeit der deutschen Jazzszene abzeichnet, ist der Umgang mit der sich in den 50er Jahren rasant entwickelnden stilistischen Differenzierung.

Zur Einstimmung in diesen Themenkomplex sei ein Streifzug durch den Artikel „Die Jazz-Szene vor der Bühne“ vorangestellt, in dem sich der unter dem Pseudonym „Lucki“ schreibende Autor humoristisch mit den sehr unterschiedlichen Erscheinungsbildern der Jazzfans beschäftigt. Von dem Liebhaber der „solistischen Effekte“, mit dem wir uns an anderer Stelle bereits als „Pseudo-Jazzfans“ beschäftigt haben, schreibt er:

Vor allem zeigt sich hier eine Vorliebe für grelle, starke Farben: bunte Hemden und Krawatten, vielfach mit Bildern geziert. Der Hang eines Teiles der Jugend zum Auffallen, zum revolutionär Neuen wird deutlich sichtbar. Auf dieser Ebene bewegt sich auch ihr Interesse zum Jazz. Er erscheint ihnen als Demonstration gegen eine bürgerliche Welt, die ihrem jugendlichen Stürmen und Drängen Grenzen setzt. (JP 56/57 1952, 11)

Von diesem Hörtypus zu unterscheiden sei eine weitere Abart des „Pseudo-Jazzfans“, der nämlich, der zu Swingmusik tanzt:

Allerdings unterscheidet diese Art von Jazzfreunden nicht zwischen reiner Zweck- oder Effektmusik und wirklich starker musikalischer Aus-

drucksform, sondern urteilt vorzugsweise nach der rhythmischen Wirksamkeit der jeweiligen Musikart. Sie identifizieren Jazz und Tanzmusik und schätzen jenes Orchester am höchsten, das durch entsprechende rhythmische Effekte am meisten zum Mitgehen reizt. . . . Es ist also kein Jazz mehr im eigentlichen Sinne, der verlangt wird, trotzdem der Laie diese Musik kritiklos als Jazz einstuft und obwohl sich die Anhänger dieser Musikrichtung als Jazzfreunde ansprechen lassen. . . . Den Freunden dieser Pseudo-Jazzmusik, wie sie von Kennern bezeichnet wird, fällt der Unterschied [zwischen Nachahmung und Eigengestaltung] allerdings nicht auf, sie haben auch kein Urteil in Bezug auf gutes oder schlechtes Gelingen einer Nachahmung. (Ebda)

So nähert sich der Autor allmählich dem „wahren Jazz-Fan“ an:

Wir kommen damit zu einem Kreis von Musikliebhabern, die über eine schon sehr weitgehende Erfahrung auf diesem Gebiet verfügen und die ihre Kenntnisse ständig erweitern. Ihre Zahl entspricht der jener wirklich Interessierten, die sich auf irgendeinem Gebiet der Kunst ernsthaft mit der Materie auseinandersetzen. Hier finden wir jedoch viele „Spezialisten“, die eine ganz bestimmte Stilrichtung bevorzugen, in der sie dann als Experten anzusprechen sind. Beim Jazz treten da die Puristen, also die Anhänger und Vertreter des frühen New Orleans- und Dixieland-Stils, und die Modernisten, das sind die Freunde des Bebop oder der progressiven Jazzformen, auf.

Besonders auffällig sind hier anscheinend die Bebop-Hörer, wie „Lucki“ beobachtet:

Bei den auffallenden Erscheinungen des Konzertsaal-Publikums handelt es sich meist um Bebop-Freunde. Sie lieben den Bebop, weil er mit der alten Form bricht und Neues bringt und sie wollen . . . auch in ihrer Kleidung und ihrem Auftreten demonstrativ zum Ausdruck bringen, daß sie sich über das Gewesene hinwegsetzen. Sie kommen meist erst später dazu.

Dass der Autor dieser Schilderungen nicht ganz wertfrei vorgeht, zeigt schließlich die Beschreibung der von ihm deutlich favorisierten Fan-Gruppe der „Alten Jahrgänge“:

Unter den vielen Jugendlichen des Konzertsaales nehmen sie sich fast wie Außenseiter aus, die aus Versehen in ein Jazzkonzert geraten sind und sind doch vielleicht die intensivsten Betrachter des Wesens des Jazz. Sie lassen sich weder vom Effekt, noch von der Lautstärke oder der Schau blenden, sie wollen Musik hören die vom Herzen kommt und zum Herzen geht und sie schauen auf die Jungen in der Hoffnung, daß auch sie ihren Weg finden zur wahrhaft echten Musik, ob sie sie nun selbst machen oder in sich aufnehmen.

Im Wesentlichen sind es zwei Zugangsweisen zum Jazz, die hier miteinander konkurrierten, eine stärker emotional und ideologisch und eine akademisch und rational motivierte. Die Grenzlinie zwischen diesen beiden Rezeptionshaltungen verlief dabei

tatsächlich als eine Generationengrenze zwischen den Jazz-Fans, die bereits während des Krieges und davor heimlich Jazz gehört hatten und der jüngeren Generation, die zum Großteil erst unter der Besatzung durch die USA mit Jazz in Berührung gekommen war, ihn unter anderen Vorzeichen kennen gelernt hatte und das Hören dieser Musik nicht mit nostalgischen Erinnerungen in Verbindung brachte:

Der frühe Jazz ist eine Ausdrucksform, die weitgehend auf weltanschaulicher Basis beruht. Hier wird etwas zum menschlichen Dasein ausgesagt und die äußere Form steht im Dienste dieser Aussage. Später wurde die Form, die Technik in den Vordergrund gestellt, die Musik gipfelte in einer Artistik, um schließlich in die komplizierte Konstruktion einzumünden. Damit gewann der Jazz, oder was daraus wurde, an musiktechnischer Bedeutung und wurde damit auch für das abendländische Musikschaffen interessant. Er verlor aber auch an allgemeingültiger Ausdruckskraft. Gerade davon aber fühlen sich viele Musikfreunde angesprochen, sie empfinden die freie, spontane Improvisation in einer Zeit der Vermassung als erlösend und das Musizieren in Form der Kollektiv-Improvisation erscheint als Äußerung einer idealen Gemeinschaft. (16)

Der Binnenkonflikt zwischen den Modernisten versus den Traditionalisten wird in folgendem Beitrag vom Oktober 1952 noch einmal zusammengefasst:

Der Hauptvorwurf, den die Vertreter des „Dixieland“, des „klassischen Jazz“, gegen die „Modernen“ richten, besteht darin, daß deren Jazz zu konstruiert, so atonal, zu polyrhythmisch, zu „kühl“ sei; daß das Wesen des Jazz im Impulsiven, in der Vitalität liege. Die Anhänger der neuen Form erklären, es handle sich eben um eine Weiterentwicklung, eine zeitgemäßere Auffassung des Jazz. (JP 58 1952, 4)

Hier noch einige wohlwollende Worte von Werner Götze zum Thema „Cool Jazz“. Sie stammen aus einem Radiomanuskript vom 13. Februar 1954:

Das wohl wichtigste Kennzeichen der neuen Jazzrichtung cool haben wir schon genannt: die Ruhe, Überlegenheit, womöglich Abgeklärtheit in den Improvisationen, die früher „heiss“ zu sein hatten, wenn sie Anerkennung finden wollten. Neben dieser auffälligsten Eigenheit des cool-Jazz bemerkt man bei näherem Hinhören noch andere Merkmale, die für diese Form des Jazz typisch sind: Reinheit des Ausdrucks zum Beispiel, neue Tonfärbungen und ein vollkommen entspanntes Spiel. Wenn wir von Reinheit des Ausdrucks sprechen, dann meinen wir damit den Verzicht auf jedes überflüssige, weil nur schmückende melodische Beiwerk und auf für einen cool-Musiker nichtssagende Effekte wie - sagen wir - das growl auf der Trompete und Posaune. Und was die neue Tonfärbung im cool-Jazz angeht, so bevorzugt man hier einen ganz geraden, aber dabei doch schwerelosen Ton und verabscheut ein grosses Vibrato oder gar ein Tremolieren. Diese gesammelte, in sich gekehrte und nur auf das Wesentliche beschränkte Art des Musizierens findet natürlich nicht so

viele Freunde wie gross aufgezogene Dixieland-Konzerte, gut anzusehende Swing-Bands und lärmende Orchester à la Kenton . . . (15.02.1954, HF 9136)

Wenn wir uns an Werner Götzes Auslassungen über das Publikum der JATP-Konzerte erinnern, wird klar, warum der *Cool Jazz* gerade von jenen Fans präferiert wurde, die die Kommerzialisierung des Jazz und seine Massenwirksamkeit verabscheuten.

Außer den Traditionalisten und Modernisten gab es aber auch noch die bereits skizzierten Anhänger des Be-Bop, die sich allzu häufig mit der polemischsten Kritik aus den eigenen Reihen konfrontiert sahen, wie hier im ersten Satz eines Konzerts nachberichts: „Die erfreulichste Feststellung der Frankfurter Tage für Puristen: der Bebop ist tot“ (JP 5:II 1953, 11). Und ein Jazzfan aus Oslo (hier vorgestellt als „Jazzkenner“) stößt ins gleiche Horn:

Dann kam in der Zeit von 1941-42 etwas völlig Neues in die Welt des Jazz und brachte alles in fürchterliche Verwirrung. Diese neue Art Musik, die Be-bop oder auch Re-bop genannt wurde, wirkte wie eine schleichende Krebskrankheit und zerstörte die wirkliche Swingmusik und den guten rhythmischen Jazz. Bald kamen noch der sogenannte cool 'Jazz' und der progressive 'Jazz' hinzu und alles zusammen wurde als die neue, moderne Richtung im Jazz proklamiert. In all den Jahren bis heute wirkte diese neue Musik wie ein erbarmungslos zerstörendes Gift aber viele begeisterte Anhänger folgten dieser Entwicklung Schritt für Schritt. . . . Man höre sich mal den Rhythmus an, den diese Modernisten machen. Dieses stetige Hämmern auf das Becken, der 1-3 betonte Takt und das oft verwirrende Stottern der Baßtrommel. Es hört sich an als ob man sich in einer Schmiede oder in einer Fabrik befände, besonders dann, wenn das Hämmern auf den besonderen Cymbalbecken nicht mehr aufhören will. Die einzelnen Solisten versuchen so viel Noten als nur möglich zu spielen, aber was für Noten! Sie hören sich so kalt, so ge'cool'ed an, daß man förmlich zum Eisblock erstarrt. Eine Musik ohne Herz und ohne swing, nur eine überspannte Art 'einige interessante Phrasen' zu spielen. Während ihrer Entwicklung hat diese progressive Musik die Aussage und den Rhythmus verloren und wo diese fehlen, gibt es keinen swing und keinen wirklichen Jazz. (JP 6:III 1954, 12)

Hier einige Auszüge aus Leserbriefen an die Redaktion des *Jazz-Podiums* zum selben Thema:

Man hat dem cool-Jazz vielfach vorgeworfen, er entferne sich in seiner Anlehnung an die europäische Tradition zu weit vom eigentlichen Wesen des Jazz... es wurde jedoch selten so viel improvisiert wie jetzt. . . . Ein Wechselspiel mit harmonischer Raffinesse, das man nur mit einem Wort bezeichnen kann: Intuition. . . . Tatsächlich haben einige Aufnahmen Miles Davis' mit dem Charlie Parker-Quintett Blues-Charakter. Es ist dadurch der Beweis erbracht, daß auch in den kühlen Formen des Jazz die Blues-Lyrik des Negers zum Ausdruck kommen kann... (John Evers,

Wien)

Da wahre Kunst nun einmal Ausdruck ihrer Zeit sein soll, ist es verständlich, daß die modernen Jazz-Formationen „resignierte“ Musik produzieren. Falsch ist es, wenn diese Resignation zur Hoffnungslosigkeit führt und schließlich das Leben verneint. Dieses Stadium scheint der moderne Jazz sehr oft erreicht zu haben und das unterscheidet ihn grundsätzlich vom traditionellen Jazz. (Kurt Griebel, Gelsenkirchen)

Sind wir wirklich so weit, daß dem Modernisten vorgeworfen wird, er hätte kein „feeling“?... Ohne „feeling“, „swing“ und Vitalität wäre der modern jazz undenkbar. Sie liegen nur auf einer anderen Ebene als bei dem herkömmlichen Jazz... Ich anerkenne die urwüchsige Muszierfreudigkeit der Dixieland-Musiker, ohne die der Jazz nie soweit gekommen wäre. Ihre Musik kann man sich heutzutage als eine einfache Form der Entspannung anhören. Mehr jedoch nicht! . . . Von den Vorurteilen kann nur bei den Dixieländern die Rede sein, denn sie haben sie gegenüber dem Neuen, dem Spannungsgeladenen, und den meisten ist es zu unbequem, in der Musik den Gegebenheiten der Jetztzeit zu folgen. Der „beboper“ hat ebensowenig ein Vorurteil gegenüber dem Impressionismus. Es berührt ihn lediglich nicht mehr, weil er Zeitnahes erlebt hat. Dixieland hat für ihn nur historischen Wert, keinen formellen... (Gerlach G. Bommersheim, München)
(JP 6:IV 1954, 18 und 20)

Während die Geister sich in den 50er Jahren noch an den beiden Polen „Traditional“ und „Cool Jazz“ schieden, tauchte Anfang der 60er Jahre ein neuerlich polarisierender Stil in den Jazzclubs auf und spaltete die Jazzszene abermals in zwei Lager: Mit John Coltrane, Eric Dolphy und Ornette Coleman bahnte sich der Freejazz seinen Weg. Werner Götze skizziert die entstehenden Kontroversen im Juli 1961 wie folgt:

„Ich weiß nicht, was er spielt“, sagte Dizzy Gillespie, als er diese Musik [Ornette Coleman: „Bird Food“] gehört hatte, „aber ganz gewiss ist das kein Jazz!“ John Lewis war dagegen anderer Ansicht: „Seit Mitte der 40er Jahre gab es nichts Neues mehr im Jazz“, erklärte der Chef des Modern Jazz Quartet, „er hat es uns gebracht!“ Diese Äußerungen sind bezeichnend für die Kontroverse um Ornette Coleman, den bärtigen jungen Mann mit dem Plastiksaxophon, der sich bei seinen Improvisationen nicht an die Harmonien seiner Themen hält... und weil Trompeter Don Cherry und Bassist Charlie Haden ein gleiches tun, ist das Resultat ad libitum-Atonalität [sic], um das so gewählt auszudrücken... Andere sprechen von Kakophonie und Stümperei, wobei sie auch an die beschränkten technischen Fähigkeiten von Coleman denken - aber er hat andererseits, wie gesagt, eine ganze Reihe ernstzunehmender Verteidiger! (13.07.1961, HF 9177)

Im Dezember findet er noch deutlichere Worte zu diesem Thema:

. . . . nachdem ich neulich in der Sendung „Das verwandelte Saxophon“ einiges Unfreundliche über die beiden Herren [John Coltrane und Eric Dolphy] sagte und damit offenbar bei einigen Zuhörern unliebsam aufgefallen bin, will ich lieber einen neutralen zitieren... Werner Burckhardt von der Zeitung *Die Welt* - er schrieb: 'Wer als moderner Mensch up to date sein will, ist es sich wahrscheinlich in jedem Fall schuldig, das Ertragen von Angstzuständen als genussreich zu empfinden und darüber soll hier auch garnicht gerichtet werden... Es geht nur darum, den so begabten Coltrane daran zu erinnern, dass Exhibitionismus in den Konzertsaal gehört! Er beginnt seine Soli schon so besessen und exaltiert, dass er so weit verödet, dass die Musik auch aus diesem Grund jede Spannung verliert und bei aller Wildheit den Charakter des Statischen annimmt.' [Musikeinspielung] 'Fifth House' heißt dieses Stück - und das war - wer sonst? - John Coltrane... Was Sie möglicherweise als ungewollte Misstöne empfunden haben, das war durchaus beabsichtigt - Coltrane will nämlich - also sagt er selbst - Harmonien auf seinem Saxophon spielen. Also mehrere Noten gleichzeitig... aber das ist technisch halt nicht drin in dem Ding. Mein Tip: Er soll sich ein Klavier kaufen, darauf geht's! (07.12.1961, HF 9178)

Ganz offensichtlich fand innerhalb der Jazzszene eine sehr rege Auseinandersetzung statt, in welche Richtung sich der Jazz nun eigentlich entwickeln sollte, beziehungsweise wo seriöser Jazz überhaupt anfang oder der authentische Jazz aufhörte. Die Zeitschrift *Jazz-Podium* ist in dieser Hinsicht eine gute Quelle, da hier tatsächlich sämtliche Lager zur Sprache kamen und für ihre Stil-Diskussionen dort eine publizistische Plattform fanden.

Dieser Binnenkonflikt kommt im übrigen auch in den Zeitzeugenerinnerungen noch deutlich zum Ausdruck, wurde also auch von den Protagonisten der Szene bewusst wahrgenommen. Besonders die Frankfurter und die Heidelberger Jazzszenen positionierten sich hier klar in Richtung des *Modern Jazz*, wie einige Gesprächspartner betonten:

Willi Geipel

. . . . und da gab's so eine... keine Spaltung, aber da gab's schon so eine gewisse... ja, es gab zwei Gruppen, die einen waren so die Puristen, die Dixielandfreunde, und die anderen, die haben sich dann also mehr in moderne Richtung orientiert. Aber im Grunde - da gab's nie Krach in dem Sinn, sondern es war nur so....

War das auch innerhalb des Hotclubs?

Ja, das meine ich. Im Hotclub. Jaja. Aber im Grunde ist das heute noch so. Es gibt viele Jazzfans, sogenannte Jazzfans, die nur diese traditionelle Musik lieben. Und dann gibt's Leute, die haben bei Swing aufgehört, das hab ich auch bei vielen Amerikanern gemerkt. Bei Swing hört das auf. Charlie Parker - da haben sie mal was davon gehört, aber das interessiert

die nicht so sehr. Das ist also wirklich... da scheint eine Grenze zu sein, wo sich die Geister scheiden ein bisschen.

Die Szene im Frankfurter Jazzkeller, von dem Willi Geipel hier spricht, ging dabei eindeutig den Weg in Richtung *Modern Jazz*. Dixieland und Swing hatten hier schon recht bald keinen Platz mehr, eine Entwicklung, die von den Musikern teilweise auch sehr bestimmt durchgesetzt wurde, wie Albert Mangelsdorff erzählt.

Und was für einen Stil haben Sie dann da gespielt?

Wir haben damals Cool Jazz und Bebop gespielt.

Man liest ja auch immer wieder, dass es dann ja auch schon fast einen Jazzgenerationenkonflikt gab. Dass die, die nur Swing gehört haben, dann gesagt haben: „Das ist der echte Jazz, und das was ihr macht, ist gar kein Jazz!“

Ja, das gab's, aber im Jazzkeller wurde eigentlich fast ausschließlich richtig moderner Jazz gespielt. Wofür wir auch selbst gesorgt haben. In der Anfangszeit wollten da immer auch andere spielen, und da haben wir es so eingerichtet, dass wir früher da waren, dass wir angefangen haben zu spielen, bevor die anfangen konnten. Wir wollten das da nicht. Das hat sich halt dann irgendwann rauskristallisiert, dass das ein Keller für modernen Jazz ist. Dieses ganze Dixielandgespieler, das gab's da eben nicht mehr. Die sind dann woanders hin, die haben sich andere Plätze gesucht, wo sie dann gespielt haben. Nicht, dass da jetzt Feindschaft gewesen wäre, aber das waren immer Amateure, und wir waren Berufsmusiker. Damit fängt das auch schon an.

Ja, und dann gab's aber doch auch viele Berufsmusiker, die dann bewusst nur Swing gespielt haben. Das gab's ja dann auch.

Hier bei uns eigentlich nicht. Da wurde schon mitgemacht, was, sagen wir mal, zeitgenössisch war.

Diese klare Orientierung in Richtung modernerer Spielformen wurde dabei in Frankfurt nicht nur von den Musikern - bei denen man ja einen gewissen professionellen künstlerischen Ehrgeiz erwarten kann - sondern auch von der Fanszene getragen. Die Fotografin Mara Eggert und Konzertveranstalter Fritz Rau, die zur damaligen Zeit hauptsächlich als Konzertbesucherin in Erscheinung traten, finden ähnlich klare Worte wie Mangelsdorff:

Mara Eggert

Der Primitivjazz hat mich nie interessiert.

Primitivjazz? Was meinen Sie damit?

So einfacher Trallala-Dixie wie Volksmusik oder so was. Das hat mich nie interessiert.

Fritz Rau

Ja, ich war *Modern Jazz*-Anhänger. Für uns war Dixieland nicht unbedingt der Aspekt zeitgenössischer Musik, an dem wir uns aufgegeilt haben. . . . Also, da gab's diesen Streit - Modern und Oldtime. Wenn da so eine Oldtime Band aus Hamburg „Am Sonntag will mein Süßer mit mir Segeln gehen“ gespielt hat, dann hat das zwar geswingt, aber das hat mich nicht vom Stuhl gerissen. Aber „One Tension“ von Albert Mangelsdorff, da wurde ich wahnsinnig. Ich werde heute noch wahnsinnig. Selbst, wenn ich seine Soloplatten höre, wo er nur Posaune spielt, da ist ein Reichtum drin an Einfällen - das ist ungeheuer.

Andere blieben ihren traditionellen Spielformen des Jazz treu, wie zum Beispiel Hans-Otto Jung:

Es haben sich ja nach dem Krieg auch so - sag ich mal - unterschiedliche Jazz-Geschmäcker herausgebildet. Die einen haben Dixie gehört, die anderen Swing, haben getanzt auch, dann der Bebop...

Ja, also es kam der Bebop auf. Und der Bebop war zunächst mal nicht mein Fall. Also ich selber konnte das nicht spielen. Ich bin bei meinem Stil geblieben, der Swingstil von Teddy Wilson und ein bisschen Einfluss von Garner und ein bisschen Einfluss von Hank Jones auch. Und das hab ich den anderen überlassen. Das hab ich eigentlich immer... Aber sicher, das mussten sie vielleicht machen, weil sie das beruflich... der Emil Mangelsdorff zum Beispiel. Dass der sich so da... Im Grunde seines Herzens ist das auch ein Swingmusiker noch. Immer noch. Aber er spielt halt,... versucht, ein bisschen moderner zu spielen.

Wie die Stildiskussionen wahrgenommen weuden, hing also auch davon ab, wie stark die Anbindung an die Szene war und wie intensiv man sich auf eine gemeinsame Szene einlassen wollte. Sowohl bei Hans-Otto Jung als auch beim Ehepaar Brand verloren sich in den 50er Jahren die direkten Kontakte zur Jazzszene und so werden auch die stilistischen Grabenkämpfe im Rückblick nicht mehr als zentral erinnert:

Ilse und Gerd Brand

GB: . . . wir haben zum Beispiel beim Glier stundenlang Platten gehört - wir waren schon als Kinder befreundet, und ich kannte auch seinen Vater sehr gut - und da haben wir stundenlang Platten gehört, weil der Glier war hier in Frankfurt der erste Jazzplattenhändler. Und der hat aus Amerika schon Platten gekriegt. V-Discs, da gab's von der Armee auch schon Schallplatten, die von der Armee hergestellt und vertrieben wurden, und dann auch noch andere, „Capitol“ und was da so war... „His Master's Voice“. Und das hat der Glier alles gehabt. Und da lief

dann alles, mit ganz alten Platten angefangen, aus den 30er, 40er Jahren, als die Swingmusik aufkam, alte Armstrong-Sachen. Da haben wir stundenlang Platten gehört, und da ist dann so alles gekommen. Jack Teagarden,...und dann kamen die Modernisten, „Modern Jazz Quartet“, und dann kam Free Jazz, und da hat man sich mit allem befasst. Und dann waren einzelne da, aber die kann man nicht gesellschaftlich zuordnen oder was - der eine hat gesagt: „I like modern“, „I like dixieland“, „I like swing“...

IB: Aber im Grunde haben wir uns für alles interessiert.

GB: Verstehen Sie, es musste Jazz sein! Das war das Dach.

Auch die Interviewpartner, die beruflich länger oder auch bis heute in der Jazzszene tätig waren oder immer noch sind, pflegen einen eher ganzheitlichen Blick auf den Jazz. Nichtsdestotrotz nahmen sie auch damals schon die „Grabenkämpfe“ wahr, die die Szene spalten - nicht ohne Bedauern, wie die folgenden Aussagen belegen:

Günther Kieser

Also, die Jazzmusiker haben auch später dann eine gewisse Spießbürgerlichkeit entwickelt. Sie haben sich abgegrenzt, bestimmte Teile. Oder bei Monk damals - „Der spielt ja falsch!“. Das war die erste große Auseinandersetzung, die ich hatte. Ich hab mit einer großen Begeisterung „Round About Midnight“, eine kleine Platte, aus Paris mitgebracht, die es damals schon da gab, hier noch nicht. Erwin Glier hatte sie noch gar nicht. Da bin ich nämlich hingekommen. Und dann haben wir gespielt, und da war das wie... da konnte man nicht mit allen drüber reden. Weil: „Der kann ja gar net Klavier spielen“. Also, da gab's auch sehr bürgerliche und sehr schnell sehr spießbürgerliche Teile der Jazz-Gesellschaft, der Jazz-Fans. Es gab auch schon welche, die sich auch über den New Orleans-Jazz hinaus nicht bewegt haben. Die dann auch wirklich sich nur bei Jelly Roll Morton aufgehalten haben und vielleicht das und jenes noch geduldet haben. Aber Weiterentwicklungen wurden sehr früh dann abgebrochen.

Es gab ja aber auch die andere Seite, dass Leute, die mit dem Modern Jazz mitgegangen sind, dann über Leute, die Dixieland gehört haben, so ein bisschen dann die Nase gerümpft haben, oder? Das gab's doch auch?

Ja, genau so. Ja, es gab sehr schnell eine immer fortschreitendere Differenzierung. Das große überragende übergreifende Verhältnis zum Jazz insgesamt wurde sehr schnell kategorisiert, leider.

Erstaunlicherweise sind es häufig dann doch die Berufsmusiker, die die stilistische Binnendifferenzierung eher entspannt betrachten, wie hier der Münchener Pianist Joe Kienmann:

Man musste sich schon... also, mit Bebop und mit Hardbop muss man sich schon befassen ein bisschen. Man muss sich Reinhören. Das ist eine sehr anspruchsvolle Musik.

Und da sind Sie geblieben.

Ja, aber auch ohne - das unterscheidet mich von vielen anderen Jazzmusikern wahrscheinlich - auch ohne die Liebe zum Hot Jazz zu verlieren. Ich bin nach wie vor ein Armstrong-Fan, und ich mag... also, bin fasziniert von dieser unglaublichen Sicherheit, wie dieser Mensch Töne gespielt hat und gesungen hat, die einfach immer an der richtigen Stelle waren. Das ist unglaublich. Faszinierend. Aber trotzdem, hab ich ja vorhin schon gesagt, man kann das eine tun ohne das andere zu lassen. Trotzdem hat mich da eben auch die Weiterentwicklung sehr stark fasziniert, und was ich heute spiele, zum Beispiel... dieses Zentrum war Bebop, schon, ja.

Und haben Sie das damals auch so empfunden, dass sich die Jazzszene immer weiter aufgespalten hat?

Ja.

So dass Sie auch das Gefühl hatten, Sie müssten sich da irgendwo einordnen? Oder hat Sie das gestört?

Das hat mich gestört, ja. Das hat mich gestört. Ich hab gesehen, dass es richtig zwei Lager gab immer mehr. Die Modernen, die Progressiveren und die Traditionelleren, die die Mehrheit ausgemacht haben unter den Jazzfans. Und ich hab das eigentlich nie richtig verstehen können. Dass man sagt,... dass man so religionsmäßig sagt: „Also, ich gehör zu denen! Das ist meine Religion.“ Und die anderen haben gesagt: „Nee, ich bin ein Beboper.“

Innerhalb der Fanszene wurden sehr viel stärkere Unterschiede gemacht. Offensichtlich gab es verschiedene „Hörertypen“, die spezifische Jazz-Präferenzen ausbildeten - auch abhängig von Bildungsstand und Intellekt. Joe Kienemann, der zuvor in Bezug auf die Produktionsseite des Jazz noch betont hatte, die Lagerbildung bedauert zu haben, äußert sich hier zu den Differenzierungen unter den Fanszenen:

Was waren das für Menschen, die welchen Jazz gehört haben, welche Art? Kann man da was sagen? Die haben eher Dixie gehört oder Studenten haben eher Cool Jazz gehört, es gibt doch da immer diese Einteilungen - die sich für französischen Existentialismus interessiert haben, schwarze Rollkragenpullis getragen haben und Cool Jazz gehört haben...

Ja, ja, genau. Es war auch diese... diese Bebop-Entwicklung war auch in gewisser Weise am Anfang modisch. War schon auch Mode. Man hat Rothändle geraucht, und man hat diese ganz dünnen Krawatten getra-

gen, und man hat kurze Haare, ganz kurze Haare gehabt, so kurz.

Sie auch?

Ja, ja. Hab ich heute noch. Und man hat... ja, am besten Sartre unter dem Arm gehabt. Also, es war schon eine Attitüde auch. Aber das war nur am Anfang, das war nur ein paar Jahre. Ja, der Unterschied zwischen denen und denen - um es krass auszudrücken - es ist ein gewisser, ja, intellektueller Unterschied. Die etwas einfacher gestrickten Geister, die waren halt mehr dem Traditionellen zugetan, und die Intellektuelleren, die auch sonst intellektueller vorgehen und analytischer denken und nachfragen und neugieriger sind, die haben sich dann eher dem Modern Jazz und dem Bebop, dem Cool Jazz - Cool Jazz ist ja parallel zum Bebop verlaufen - zugewandt. Das ist eine Frage des Intellekts letztlich.

Radioredakteur und Veranstalter Werner Wunderlich, der bereits in den fünfziger Jahren sehr engagiert in der Frankfurter Jazzszene mitwirkte, bestätigt ebenfalls, dass die Lagerbildungen weniger von den Musikern ausgingen als von der Fanszene:

Es waren verschiedene Szenen, es waren also auch zwei Blöcke, würde ich sagen, die sich nicht sehr freundlich gegenüber standen. Aber ich habe meine Aufgabe von den ersten Clubbeginnen in Darmstadt an, darin gesehen, den ganzen Jazz zu vermitteln. Und habe auch nie unterschieden, oder Sympathien mehr für Dixieland, mehr für Bebop, mehr für Swing oder sonst irgend etwas gehabt, sondern hab versucht, das alles gleichwertig an die Hörer, an die Konsumenten zu bringen. Es gab aber - und gibt's auch heute noch - Leute, die über den Bierzelt-Dixieland die Nase rümpfen, manchmal sogar zu Recht, denn so viel Kreativität steckt da nicht immer dahinter, und die eingefleischten Oldtime-Freunde, die sagen: „Ja, was machen die denn da? Was dudeln die denn da mit ihrem Freejazz herum? Pusten da...!“

. . . .

Und so die Freunde, die Modern Jazz gehört haben, wie fanden die das?[Anm.: Band Wagon an Christi Himmelfahrt mit Dixielandmusik]

Ach, die haben da mitgemacht! Zum Beispiel Doldinger, der hat ja auch sein Baritonsaxophon dabei gehabt, und dann gab's eine Gruppe - es gab ja auch Universalmusiker kann man so sagen, die bei den „Feetwarmer“ waren, die aber nicht nur Dixieland gemacht haben, sondern die auch Swing oder ein bisschen Bebop spielen konnten. Und Freejazz gab's damals noch nicht und... Ach Gott, die Leute, die da mit uns rausgefahren sind, die waren nicht so pingelig. Die haben sich gefreut - war mal was Anderes. Und Gott sei Dank hatten wir immer schönes Wetter am Himmelfahrtstag.

Also waren die Berührungspunkte zwischen den Szenen mehr auf Seiten des Publikums?

Eher, ja.

Also die Musiker gar nicht so dann?

Nö. Es gibt also ja nun Gott sei Dank auch Musiker, die so universal sind, dass sie alles beherrschen. Gerade einer, der jetzt vorige Woche sehr gefeiert wurde, Emil Mangelsdorff zum 80. Geburtstag, der konnte Oldtime bei den „Two Beat Stompers“ spielen, der hat seine Swinggruppe gehabt, der hat Jazz und Lyrik gemacht, der hat... ja bis zu Freejazz. Er ist ja noch aktiv. Der kann alles und hat auch keine Schwierigkeiten damit, für jede Stilart, die er spielt, das richtige Publikum zu finden.

Die Gespräche mit Zeitzeugen aus unterschiedlichen Städten Deutschlands zeigen im Übrigen, dass diese Ausdifferenzierungen der Szene nach verschiedenen Jazz-Stilrichtungen sowie auch das nachträgliche Bedauern dieser Spezialisierungen kein regional begrenztes Phänomen war, sondern die deutsche Jazzlandschaft insgesamt beschäftigte. Zwar bekommt man in den Interviews mit den Vertretern der Frankfurter Jazzszene - Musikern wie Fans - den Eindruck, dass hier die musikalische und stilistische Weiterentwicklung und Innovation eine sehr viel herausragendere Rolle spielte als beispielsweise in München, wo der Jazz doch immer noch größtenteils als Unterhaltungsmusik verstanden wurde. Nichtsdestotrotz geben die Zeitzeugen aller Regionen ähnliche Beobachtungen wieder.

Lediglich Saxophonist Klaus Doldinger stellt eine andere Theorie auf. In seiner Erinnerung war der stilistische Diskurs der fünfziger und sechziger Jahre ein primär publizistischer - eine These, die durchaus nachvollziehbar ist, wenn man bedenkt, dass die Binnenkonflikte der deutschen Jazzszene überregional auch und vor allem in Zeitschriften wie dem *Jazz-Podium* und in den selbstverständlich immer subjektiven Radiokommentaren ausgetragen wurden:

Was ich so erstaunlich finde ist - Sie haben ja auch diese Offenheit angesprochen, die der Jazz auch symbolisiert, dass es dann trotzdem in Deutschland sehr schnell schon fast eine Glaubensfrage geworden ist, ist jetzt das der richtige Jazz? Und sich da dann auch so Subszenen rausgebildet haben.

Das hat mich eigentlich nie beeindruckt und auch nie interessiert. Ich hab das natürlich feststellen können, auch bei gewissen Journalisten, die das über mich geschrieben haben und mir das vorgeworfen haben und irgendwie so einen Maßstab anlegen. Also für mich geht's ums reine Musizieren, da kann es für mich keine Grenze geben. Wenn's mir danach ist, dann spiel ich mein Stück eben mit überblasenden und wilden Noten und morgen spiel ich's total straight ahead. Ich lasse mir das nicht vorschreiben. Das ist ja gerade für mich das Entscheidende, diese Freiheit des Jazz. Natürlich innerhalb der Grenzen, die ich mir setze. Also nicht

die absolute Freiheit wie sie in der Free Jazz-Zeit auch mal als Ideal entwickelt wurde. Ich musiziere natürlich schon innerhalb der Grenzen, die ich mir speziell setze, aber da darf es keine stilistische Einschränkung geben. Kein stilistisches Korsett.

Also Sie glauben, das war mehr eine Sache die vielleicht im Publikum stattgefunden hat, diese stilistischen Exklusivitäten? Also, ich hab da...

Nicht im Publikum! Nein, das Publikum war auch wieder ganz unschuldig. Das waren ausschließlich die Jazz-Journalisten. Es fing in Frankreich ja schon sehr früh an, der Charles Delaunay hieß der glaub ich, für den der Jazz mit dem Hot Club de France, mit Django Reinhardt und so hörte der schon auf, und das war schon das Äußerste. Das was danach kam, war schon wieder nicht akzeptabel. Gut, das sind von Menschen gemachte Vorstellungen. Es hat ja auch wieder etwas Liebenswertes, dass sich jemand so was so vorstellt, dass nur das der reine Jazz ist und das andere nicht. Oft ist es einfach auch Unkenntnis der Umstände, unter denen Musik entsteht und wie Musiker empfinden und wie so etwas so entsteht. Und es ist wahrscheinlich letztendlich die Unfähigkeit, dieses Schöpferische in letzter Konsequenz nachzuvollziehen. Aber ich verurteile das ja nicht. Solange es Menschen gibt, die sich mit dem Jazz analytisch beschäftigen und vielleicht darüber schreiben und sich ihr täglich Brot damit verdienen, Jazz-Kritiken zu schreiben, finde ich das zunächst mal eine gute Sache. Jeder Kritiker sorgt dafür, dass der Name des So-und-So in die Welt hinaus getragen wird. Das steht dann in der Zeitung oder in irgend einem Magazin - das ist ja zunächst etwas Positives. Wenn ihm jetzt etwas nicht behagt, dann ist das sein gutes Recht. Nur hängen einige Leute einem gewissen Irrglauben nach, aus welchen Gründen auch immer. Ich hab das nie ganz nachvollziehen können, ich für meinen Teil hab da nie irgendwelche Grenzen ziehen können. Für mich ist nur die Frage entscheidend, überzeugt mich das oder überzeugt es mich nicht. Und im Zweifelsfall gibt's da eben Meinungsverschiedenheiten, das ist ganz klar. Und stilistische Grenzen gibt's für mich eben nicht.

Die Tatsache, dass sich auch die Jazzszene in immer spezialisiertere Segmente ausdifferenzierte, war primär der stilistischen Weiterentwicklung des Jazz als Kunstmusik geschuldet, und der Tatsache, dass nicht alle Fans und Musiker jeden dieser Schritte geschlossen mitgingen. So gesehen war die Zerfaserung der Szene ein natürlicher Prozess, der für die Dynamik und für die großen Entwicklungspotentiale des Jazz als Kunst und seine Produzenten als seriöse Musiker spricht. Es ist auffallend, dass dieser stilistische Konflikt im Untersuchungszeitraum gerade in Deutschland so erbittert geführt wurde. Fritz Rau erklärt dieses Phänomen folgendermaßen:

Aber es ist hochinteressant, dass Jazzer viel lesen. Rockbücher sind nicht so erfolgreich wie Joachim-Ernst Berendt das mit seinen Jazzbüchern war. Die Deutschen lesen gern. Die Engländer und Amerikaner hören lieber.

. . . .

J.S.: *So you are saying the German audiences had a better inclination to read about jazz?*

Ja, das war überraschend. Die Auflagen von Berendts Jazzbuch inklusive deines Exemplars [Fritz Rau bezieht sich hier darauf, dass auch Joshua Sternfeld und ich ein Exemplar dieses Standardwerks besitzen] sind enorm!

J.S.: *Why do you think that was so?*

Naja, die Deutschen sind gründlich!

Ist das etwas, was ein deutsches Publikum allgemein macht? Glauben Sie, dass auch über den Rock'n'Roll in Deutschland so viel gelesen wurde? Oder ist das etwas Jazzspezifisches?

Nein, generell nicht. Das ist jazzspezifisch. Im Jazz ist „Body and Soul“. Jazz ist Bauch, aber auch Kopf. Man kann sich herrlich streiten und alles. Und bei mir ist er ja der tiefste Grund meiner politischen Überzeugung. Für andere ist er eine ästhetische Überzeugung. Oder sie sagen, nur Kammermusik ist gut. Und vieles ist schlecht. Oder *Traditional* ist gut. Oder *Traditional* ist schlecht. *Modern* ist gut, oder *Modern* ist Mist. Da wird sich auseinandergesetzt. Da gibt's dann auch diese in die Intoleranz führenden Lager, über die wir gesprochen haben. Deutsche sind gründlich.

Diese Ernsthaftigkeit in der Jazzrezeption, die Fritz Rau hier mit „deutscher Gründlichkeit“ beschreibt, kam bereits mehrfach klar zum Ausdruck. Der Jazz war für seine Fans im Nachkriegsdeutschland eben nicht nur „irgend eine“ Musik, zu der man tanzte oder auch nicht, sondern es ging um die Zugehörigkeit zu einer Szene. Eine Zugehörigkeit, die über den reinen Musikgenuss hinaus verweisen sollte auf ein bestimmtes positives Verhältnis zu Amerika, auf eine Entlastung hinsichtlich der deutschen Vergangenheit, ja, teilweise sogar auf ein bestimmtes Menschenbild, das sich in der Vorliebe für Jazz zeigen sollte. Nur so ist zu erklären, dass die zunehmende Vereinzelung in verschiedene Stilrichtungen nicht einfach mit dem Verweis auf unterschiedliche Geschmäcker abgehandelt werden kann, sondern dass der Verlust der stilistischen Homogenität die deutsche Jazzszene zumindest zeitweise in eine Art Identitätskrise stürzte.

Diese Krise offenbart sich dem Leser zeitgenössischer Quellen sehr immanent. Wir haben gesehen, dass hier sehr viel Polemik, sehr viel wahrhaft empfundene Aufregung und Erbostheit im Spiel ist. Die Erzählungen der Zeitzeugen dagegen zeichnen ein Bild einer Szene, in der diese stilistischen Auseinandersetzungen eine höchstens marginale Bedeutung hatten und vom Einzelnen nicht als so einschneidend empfunden

wurden. Selbstverständlich haben sich hier im Laufe der Jahre sicherlich viele Grenzen verwischt. Immerhin liegen zwischen dem drastischen Bruch der Szene durch den Freejazz der 60er Jahre und heute noch einmal vier Jahrzehnte der stilistischen Entfaltung hin zu einer Musik, die die eigene vielgestaltige Vergangenheit problemlos in sich verhandelt hat und mittlerweile aus sämtlichen Genres zitiert. Was aber auch in der Erinnerung geblieben ist, ist ein starkes Gefühl der Zusammengehörigkeit, die Erinnerung an eine stabile Gemeinschaft.

Wenden wir uns also nun - nachdem sowohl die schwierig zu fixierenden Grenzbeziehungen als auch die bis zur Zerreißprobe stilisierten Binnenkonflikte in der Identitätsfindung untersucht wurden - den Kontingenzbeziehungen des Kollektivs der Jazzfans zu. Mit anderen Worten: Was machte den Jazzfan nun tatsächlich und vor allem nachhaltig aus?

7.3 Die Konstruktion von Kontingenz - Merkmale des Kollektivs

„Jazzfreunde unter sich“ so hieß eine Jazzsendung im Bayerischen Rundfunk. Der Titel stand beispielgebend für das Selbstverständnis der deutschen Jazzfans, die sich sogar beim Radiohören als eine eingeschworene Gemeinschaft verstanden, zu der man nicht so ohne Weiteres Zugang bekam. Das ging bis hin zu einem eigenen Jargon der Jazzfans, eine Art Soziolekt, die scherzhaft in zahlreichen Radiobeitrgen des Bayerischen Rundfunks als „Jazzperanto“ betitelt wurde, angelehnt an die Bezeichnung der Weltsprache „Esperanto“.

Stabilisierende Faktoren wie Rituale, Symbole oder eben auch der besondere Jazz-Jargon kommen so auch häufig in humoristischen, selbstironischen Beiträgen des *Jazz-Podiums* zum Ausdruck. Die humorvolle Bearbeitung des Themas zeugt dabei in diesem Fall nicht von Selbstkritik, sondern vielmehr von einer liebevollen Pflege solcher kollektiver Verhaltensmuster. Der folgende Beitrag aus der Juniausgabe 1954 mit dem Titel „Die Sprache des Jazzfan“ soll in voller Länge wiedergegeben werden:

„Gerry Mulligan ist das Letzte“, erklärte Otto der Lange nach der letzten Plattensitzung, als man im Stammlokal zusammensa, um die Ereignisse der Woche zu besprechen. „Er ist eine Wucht“, ergänzte Hubertus, „- eine Wolke“ pflichtete Joschi bei. „Das höchste Fa!“ schloß Herbert. „Alle, die wir hier sitzen“, faßte Otto, der Lange, zusammen, „stehen auf Mulligan“. „Obwohl“, schränkte jetzt Siggi der Dicke ein und zwar bedächtig, denn er war ein Schwabe, „obwohl - es isch halt net mehr dr Blues. Da schafft mi die Dina Washington doch mehr. Man kann da halt endlos in den sounds liegen!“ - „Na, ja“, bemerkte Hubertus, genannt Mr. McCrazy, „diese sounds 'diggen' wir natürlich auch. Aber Mulligan, das ist der endlose Jubel. 'Nights at the turntable' irre, vollkommen irre.“ (Das sollte ein Lob sein.) „Und was die musikalische Substanz betrifft“, führte jetzt Herbert, der Buchhändler aus, „so werden Chet Bakers in der Beiderbecke-Nachfolger [sic] stehende Tonqualität und Mulligans harmonischer Ideenreichtum noch übertroffen durch die kontrapunktische Improvisationsfähigkeit beider.“ (Er ist ein Intellektueller. Man kann da

nicht viel machen.) Hubertus drehte langsam sein Coca-Cola Glas in den Händen, er war Anti-Alkoholiger [sic] und hatte paradoxerweise eine Schwäche für rauschhafte Musik. „Wenn Mulligan im Rauscheimer liegt, sich zum Mikrophon vortastet und dann loslegt - spiddel-beju-bop...“ über dem Imitieren eines von seiner Musik besessenen Saxophonisten vergaß Hubertus seinen Satz zu Ende zu führen. Als wir uns ausgelacht hatten, sagte Joschi, der noch größer war als Otto der Lange und deshalb weiter sah, „es fragt sich allerdings, ob nicht schon in einem halben Jahr ein neuer Star 'das Letzte' ist und Mulligan nebst Shorty Rogers, Dave Brubeck und Lennie Tristano zum alten Eisen gehören.“ Hier fiel Sigggi, der Dicke ein, „hör amal, der Claude Thornhill und sein New Sound, den han i geschtern gehört, des isch wirklich das Allerletzte!“ Aber Spaß beiseite, und daß wir uns recht verstehen: Gerry Mulligan macht wirklich gute Musik. Aber wenn sich die Jazzfans in ihrer Fachsprache darüber unterhalten, versteht das kein normaler Sterblicher mehr. (JP 6:III 1954, 10)

Die Zugehörigkeit zur Jazzszene wird hier durch Verwendung einer Art spezifischen Soziolekts affirmiert. Diese „Sprache der Jazzfans“ zeichnet sich in der zitierten Darstellungsweise vor allem durch den häufigen Gebrauch englischer (in diesem Fall bedeutet dies: amerikanischer) Begriffe aus, außerdem durch intime Kenntnis der aktuellen Protagonisten der Musikszene. In dem für heutige Ohren nicht mehr sonderlich revolutionären Ausdruck „irre“, einem im Wortsinn negativ besetzten Adjektiv, das in dieser Verwendung aber als Superlativ im anerkennenden Sinn gemeint ist, offenbart sich der aus dem afroamerikanischen Sprachgebrauch stammende Usus des sogenannten *Double Talk*, ein Stilmittel, das ohne Zweifel durch die aktive Teilnahme an der Jazzszene in den Wortschatz des zitierten Jazzfans gelangt ist.³ Interessant ist in der hier karikierten „Sprache des Jazzfans“ vor allem die Vermischung von quasi-wissenschaftlicher Ausdrucksweise und an amerikanischen Slang angelehnten Soziolekt, ein Mix der einmal mehr den Anspruch von Lässigkeit und Ungezwungenheit des deutschen Jazzfans, absurderweise aber gepaart mit intellektuellem Anspruch und hohem Expertenwissen, symbolisiert.

Die Szene als solche verstand sich denn auch als eine exklusive Gemeinschaft. Günther Kieser erzählt heute noch schmunzelnd vom Anspruch, einen echten „Jatzer“ tatsächlich an Auftreten und Einstellung von anderen Menschen unterscheiden zu können:

Das Wichtigste eigentlich, was der Jazz da gemacht hat, war, er hat alle Leute - und deshalb wiederhole ich mich noch mal, aber ich sag's gern noch mal - zusammengeholt, was sich dann nachher langsam verloren hat. Der ganze Freundeskreis, also übergreifend, ganz gleich, was jemand studiert hat, was er sonst machte, wie er war, groß und klein, dick oder dünn... Es gab einfach eine Fläche, in der man sich immer wieder sah, und das waren die Jazzkonzerte. Das war etwas, das es jetzt eigentlich schon lange nicht mehr gibt, wo auch eine bestimmte, sagen wir

³*Double Talk* bezeichnet die in der afroamerikanischen Kultur geläufige Verwendung pejorativer Attribute zur Steigerung im positiven Sinn als Ausdruck höchster Anerkennung. So bezeichnen die Begriffe „bad“ oder „silly“ beispielsweise bei entsprechender Betonung ihr Gegenteil.

mal, eine bestimmte Intelligenz, eine bestimmte Menschlichkeit, eine bestimmte unausgesprochene, unerklärte Übereinstimmung stattfand. Man sah sich da, war sich sicherlich nicht unbedingt Freund, man kannte die Gesichter - auch durch die geringe Zahl, also es ging nicht um Tausende. Aber es war eine Gemeinschaft hier in Frankfurt da. Man ging zu Jazzkonzerten und man war da, das war einfach... fast wie eine, ja, wie eine Selbstverständlichkeit. So waren die Kalkulationen und die Sicherheit für Horst Lippmann, die später mit den größeren Projekten erst zustande gekommen ist, damals auch gar kein Problem. Man hatte einen großen Enthusiasmus. Jazz war die Musik der Zeit und jeder wollte eigentlich auch was davon verstehen, und sie gerne haben. Das war auch die Zeit, als dann der Plattenverkauf losging, und da mussten wir eben halt auch ein Radiogerät von Braun-Radio haben, diesen Schneewittchensarg, den werden Sie nicht kennen, der so weiß war wie das Holz. Ja, das kann man eigentlich am meisten besprechen, dieses Kollektiv, das sehr stabil, sehr konstant war, und das sich sehr übergreifend dieser Jazzmusik ausgesetzt hat.

.....

Jazz ist angewiesen auf eine Reflexionsfähigkeit, sonst kann man auch nicht richtig zuhören. Es hieß dann so immer, „Das ist kein Jatzer“. Ja, das konnte man auch jemandem ansehen. Wir haben jedenfalls behauptet, dass er kein Jatzer ist.

Was bedeutet das?

Ja, das ist schwer zu erklären. Das ist natürlich eine Anmaßung, jemandem das abzusprechen, was wir so scheinbar ohne Anstrengung besitzen. Das ist vergleichbar, wie wenn Leute auch sagen: „Ich bin nicht begabt, ich kann nicht zeichnen, ich kann nicht singen“. Das ist ja auch so eine Vorausverurteilung, die natürlich im Grunde genommen gar nicht stimmt. Aber es gab so bestimmte Typen, von denen hatte man nicht das Gefühl, dass sie emotional erreicht worden sind. Es gibt ja auf allen Ebenen Leute, die sich von ganz anderer Seite der Musik nähern, aber der Jazz hatte eigentlich etwas damit zu tun, dass man auch sehr leidenschaftlich und sehr elementar ist, in seiner Lebensform. Das übertrug sich auch eigentlich auf, ja... man darf das Politische nicht so ganz vergessen, was sehr schwierig zu verstehen ist.

.....

Mara Eggert war auch eine „Jatzerin“. Ja, das hat also etwas mit... ja... [lacht]... Es ist dann immer auch so ungenau, wenn man das etwas deutlicher ausdrücken will. Es ist auch manchmal viel zu intim. Man kann diesen Begriff nicht so definieren wie einen Radfahrer oder Geräteturner,

das hat damit nichts zu tun. Es ist so ein... vielleicht ist es ein Stück Toleranz, was man hat, eine andere Art von Toleranz, oder eine andere Art von... von... ja, ich verheddere mich, es ist ungenau...

Aber haben Sie das Gefühl gehabt, Sie sind irgendwie schon etwas Besonderes, so im Vergleich zu Ihren Gleichaltrigen, gewesen?

Ja! Jatzter waren eine kleine Gemeinde.

So schwer fassbar sich diese Identität des „Jatzers“ in den im Laufe der vorliegenden Untersuchung bereits zitierten Beiträgen in Jazzzeitungen und Radiosendungen darstellt, so schwierig war es offensichtlich auch für einen „Jatzter“ selbst, das in Worte zu fassen, was dieses als sehr stabil empfundene Gemeinschaftsgefühl ausmachte und in der Erinnerung immer noch ausmacht. Eine Musik, die wegen ihrer Offenheit, ihres Individualismus und ihrer sich permanent in Bewegung befindlichen Weiterentwicklung geliebt wurde, zum Merkmal einer Gemeinschaft zu machen, war zweifelsohne ein schwieriges Unterfangen. Nicht umsonst trieben die teilweise verzweifelten Versuche der Jazzfans, ihre Identität dennoch an klaren Verhaltenskodices, an Weltanschauungen oder an musikalischen Kriterien festzumachen, mitunter groteske Blüten. Das Bedürfnis, eine verbindliche Ästhetik des Jazz als Argumentationsgrundlage für den Einlass dieser Musik in den Olymp der kanonisierten Künste zu formulieren, ist nichtsdestotrotz verständlich und ein durchaus bestimmendes Moment der Bemühungen der damals noch jungen Deutschen Jazzföderation. Dieses Bestreben wurde nicht gerade vereinfacht durch die Massenwirksamkeit des Swing, die zumindest über einen längeren Zeitraum junge Menschen aus allen möglichen Kreisen begeisterte und zum Ausdruck des Lebensgefühls der Nachkriegszeit werden sollte.

Inszenierung eines Expertentums

Es verwundert deshalb nicht, dass die seriösen Jazzfans sich zu organisieren begannen, und in einigen Städten sogar künstliche Initialisierungsriten erfanden, um den Zugang zur Szene in irgend einer Form zu regeln. Walter Schätzlein erzählt von seiner Aufnahme in den Jazzclub Nürnberg:

Und ein paar Wochen später war ich wieder beim Plattenhören, und da sagt der Vorstand von dem Jazzclub, der spätere dann, der war da drin der Hauptverkäufer in dem Plattengeschäft: „Komm doch heute Abend, da ist ein Quizabend, da kannst du zwei Stan Kenton-Platten gewinnen.“ Und das war ja auch einer unserer Götter, der Stan Kenton. Und da bin ich dann hingegangen und hab die tatsächlich gewonnen. Der Club, den gab's dann schon ein paar Wochen...

Was waren das für Fragen?

Aus dem Jazzbereich. Wer ist der Solist in dem und dem Stück und so was. Da kann ich mich nicht genau erinnern. Das war alles begrenzt

auf das geringe Wissen, was wir damals verfügbar hatten, das war ja nicht so groß.

Naja, aber da müssen Sie ja, wenn Sie das dann gleich gewonnen haben, sich schon ganz gut ausgekannt haben.

Naja, ich war halt besser als die anderen. [lacht] Oder einmal, bei der Schlussfrage, war ich schneller. Da hab ich's schneller rausplatzen lassen, und dann hab ich gewonnen, sonst hätte ich den zweiten Preis, da hätte ich nur eine Platte gehabt. Aber so hab ich die beiden gehabt. Und dann hat man mich... da musste man damals im Jazzclub, musste man zwei Bürgen benennen, um Mitglied werden zu können. Man musste ein Literaturverzeichnis einreichen und man musste ein Plattenverzeichnis einreichen. Und dann hat man die Leute aufgenommen oder auch nicht.

Von Platten, die man besessen hat?

Die man besessen hat. Seine eigenen Platten. Ja, und mir hat man das aufgrund des Quizergebnisses hat man mir das alles erlassen und hat mich sofort aufgenommen. Und seitdem häng ich halt da.

Die Zugehörigkeit zu einem Jazzclub und damit zur Gemeinschaft der Jazzfans musste man sich also in der Tat erst verdienen - entweder durch ehrliches Interesse oder - wie im beschriebenen Fall des Jazzclub Nürnberg - sogar durch ein dezidiertes Aufnahmeverfahren. Der wahre Jazzfan unterschied sich also zumindest in einem Punkt schon mal vom Rest der Gesellschaft: Er kannte sich aus in Jazzgeschichte und -stilistik.

Politische Einstellung/ Weltanschauung

Phasenweise, beziehungsweise in gewissen lokalen Milieus stand die Jazzrezeption auch in engem Zusammenhang zur persönlichen Weltanschauung. So ist auch die Verbindung von *Cool Jazz* und französischem Existentialismus eine häufig zitierte Mode, die aber wohl in der Ausführung nicht auf diese eine Stilrichtung beschränkt war. Markant war vor allem das äußere Erscheinungsbild dieser Jazzfans. Besonders aktiv zeigte sich in dieser Hinsicht die Szene rund um das „Cave 54“ in Heidelberg:

Mara Eggert

Da gab's diese... Existentialismus nannte man das früher. Man trug schwarze Rollkragenpullis, so wie das jetzt auch wieder ist. Das kam später auch nach New York, die Mode.

Fritz Rau

Wo haben Sie die anderen jazzbegeisterten Leute getroffen?

Ja, auf dem Campus oder in der Mensa oder irgendwie. Das riechst du

doch, wenn einer ein „Jatzer“ ist. Das ist doch klar! Ein Zickendraht oder ein Strammer... da kamen ja wieder die Corps und die Burschenschaften auf, die '33 die Bücher verbrannt haben. Und das waren die Anderen! Da war ich plötzlich auf der richtigen Seite. Drum sind wir in den „Cave“ - Keller, la cave, die Höhle. Das, was der Hotclub '43 gemacht hat unter Lebensgefahr, haben wir in den 50er Jahren gemacht, weil wir auch Vorträge organisiert haben von Generälen und Offizieren, von Opfern von dem allen. Der „Cave“ war insofern Jazz- und Existenzialistenclub. Und die Adenauer-Ära - „Wir sprechen nicht über '33 bis '45.“ - „Wir fangen '33 an!“ - Und wir wollten Antworten haben.

Werner Wunderlich

Haben Sie etwas von der Affinität zum französischen Existentialismus mitbekommen, die man ja dem Cool Jazz unterstellt.

Am Rande schon. Und sei es zum Beispiel durch den Film „Fahrstuhl zum Schafott“ gewesen. Mit der Musik von Miles Davis. Oder wir haben auch etliche Kontakte nach Paris gehabt, mit dem Frankfurter Kreis auch noch zu meiner Darmstädter Zeit Fahrten nach Paris gemacht und sind dort in die Keller gegangen und haben auch ein bisschen von dem Jazzkeller-Existentialismus mitbekommen.

Durch die Verbindung zum Existentialismus wurde auch Frankreich zumindest zeitweise ein neues Zentrum des Jazz, wenn auch der Bezug zu Amerika natürlich nie verloren ging. Das Verbindende, das Interesse für die Philosophie Jean Paul Sartres und für den französischen Existentialismus, sowie auch eine bestimmte politische, beziehungsweise weltanschauliche Einstellung bedeuteten sicherlich ein zusätzliches identitätsstabilisierendes Moment. Allerdings belegen die Interviews mit Zeitzeugen, wie auch die Lektüre der Jazzzeitschriften und Radiomanuskripte, dass die Bedeutung dieser Analogien für die Jazzszene als solche nur sehr gering war. Im Rückblick entpuppt sich dieses gemeinsame politische und philosophische Interesse lediglich als Mode, die innerhalb der Jazzfans für ein paar Jahre kursierte, jedoch ebenso unspektakulär auch wieder an Bedeutung verlor. So mancher Zeitzeuge erinnert sich auch mit leisem Schmunzeln, dass Sartre zwar sehr gerne und sehr stolz unter dem Arm getragen, nicht unbedingt aber wirklich gelesen oder gar verstanden wurde.

„Jazz under the Nazis“ als gemeinschaftsstiftender Mythos

Ganz wichtig - das wird in dem o.a. Zitat von Fritz Rau deutlich - war den Jazzfans in den ersten beiden Jahrzehnten nach Kriegsende die Abgrenzung zur jüngsten deutschen Geschichte. Dabei florierten selbstverständlich auch Geschichten von Jazzfans, die als Ausdruck des politischen Widerstands im Dritten Reich unter Lebensgefahr Jazz rezipierten und dafür sogar ins Konzentrationslager gingen. Dass diese Erzählungen mehr Mythenbildung als Realität sind, wurde mehrfach in historischen Studien nachgewiesen. Nichtsdestotrotz halten sich diese Legenden als eine Art Kollektivmythos hartnäckig. So akzeptierten die jungen Jazzfans, die während des Krieges noch Kinder oder Teenager waren, die älteren Musiker und Jazzliebhaber

als Autorität, da sie ihre Musik gegen Widerstände verteidigt hatten. Und diverse Beiträge in Jazzzeitschriften zeigen, dass es durchaus diese „älteren“ Jahrgänge waren, die einen seriösen Umgang mit der Musik des Jazz einforderten:

Fritz Rau

Wo haben Sie ihn [Carlo Bohländer] getroffen?

Im Jazzkeller. Jede Nacht dort!

Jazzkeller in Frankfurt?

Ja, natürlich. Manchmal hab ich da auch geschlafen, weil ich um neun wieder anfangen musste zu arbeiten im Büro. Der Jazzkeller war unsere Wohnstube, war unsere Heimat. Und da war halt Bohländer, und der Albert hat gespielt, und der Emil und der Horst, und all die Kumpels. Die haben mich ja erzogen. Das ist nicht so einfach - heute bist du ein Nazi und morgen bist du ein Jazzler - sondern das war eine Erziehung. Und die, die aus dem Hotclub Frankfurt kamen, die hatten was zu sagen. Carlo Bohländer war ja eingezogen. Und er wollte nicht mehr an die Front. Dann ist er im Winter mit nackten Füßen so lange im Schnee herumgelaufen, bis er eine Lungenentzündung hatte. Das ist eine Art von Wehrdienstverweigerung mit Überlebenschancen. Denn wenn er so verweigert hätte, dann hätten sie ihn in Strafkompagnien eingeteilt, wo man ja selbstmörderisch... Das waren halt Vorbilder. Die haben's gelebt!

Für die nachrückenden Jugendlichen waren diese „Jazzveteranen“ Koryphäen und erfüllten eine Art Vorbildfunktion. Sie waren außerdem diejenigen, die bereits Schallplatten besaßen oder besorgen konnten und die Vorträge über jazzgeschichtliche Zusammenhänge halten konnten.

Für diese ältere Generation wiederum dienten die gemeinsam erlebten Anekdoten, das heimliche Hören von Jazz während des Dritten Reiches als großer Stabilisator ihrer kollektiven Identität als Jazzfans, die wiederum überhaupt erst den Grundstock für eine Gemeinschaft an Jazzliebhabern nach dem Krieg möglich machte. Geschichten über das gemeinsame Jazzhören während des Krieges gibt es zur Genüge. Exemplarisch hier eine Anekdote des Ehepaars Ilse und Gerd Brand, die belegt, dass Jazzhören im Nationalsozialismus zwar nicht unbedingt lebensgefährlich war aber in jedem Fall zu erheblichen Unannehmlichkeiten führen konnte:

Haben Sie auch mal Schwierigkeiten bekommen, weil Sie Jazz gehört haben?

IB: Ja! Ja, gell, beim Peter Kilian waren wir doch. Da sind wir mal zur Gestapo bestellt worden.

GB: Du. Ich nicht.

IB: Ja, ich. Der Peter - der ist leider auch tot, der ist dann auch später Arzt geworden, der hat Saxophon gespielt. Und in einer Wohnung - aber nicht beim Peter, das war bei jemand anderem, aber ich weiß auch nicht mehr, wie der hieß - haben wir heimlich Jazz gemacht und haben da auch Schwierigkeiten gekriegt. Das war ja was! Und das ist mir jetzt alles klar geworden noch mal.

Erzählen Sie doch mal davon. Wie haben Sie da Schwierigkeiten gekriegt? Was ist da passiert?

IB: Ich weiß da nicht mehr die Details. Wir sind nur bestellt worden und haben gesagt gekriegt, dass wir das lassen sollen.

Und wer hat das verraten?

IB: Das wissen wir nicht. Wir haben das ja in der Wohnung gemacht von dem einen.

War das dann wie ein Verhör oder wie war denn das?

IB: So ähnlich, ja. Aber ich kann Ihnen jetzt nicht eine Story erzählen, die authentisch ist, weil ich's wirklich nicht mehr weiß. Sie müssen bedenken, wie lange das her ist. Das ist vielleicht 65 oder 70 Jahre her.

Ich versuche nur, so ein bisschen ein Gefühl dafür zu kriegen, wie war das damals Jazz zu hören? Hatte man Angst dann auch? Hatten Sie Angst?

IB: Ja natürlich hatten wir Angst! Wir durften das nicht hören. Offiziell konnte man das nicht machen!

Stand das mal zur Debatte, einfach zu sagen, „Hey, packen wir die Platten weg, wir lassen's sein. Wir hören die Musik nicht mehr!“?

IB: Nein, das stand bei uns nicht zur Debatte. Wir haben die gehasst wie die Pest, diese Brut.

Gemeinsame (Erinnerungs-)Räume

Was in den Gesprächen mit Zeitzeugen immer wieder durchklingt und sich eigentlich auch wie ein roter Faden durch die ganzen Szeneschilderingen - sowohl im rückblickenden wie auch im synchronen Diskurs - zieht, ist die Bedeutung bestimmter Räume als Zentren der lokalen Szene. So weckte beispielsweise die Betrachtung eines Fotos des Mainschwimmbades, in dem sich die Jazzfreunde während des Nationalsozialismus getroffen hatten, beim Ehepaar Brand nicht nur die Erinnerung an verschiedene Anekdoten, sondern auch an das Gemeinschaftsgefühl.

Was auf den ersten Blick möglicherweise banal klingt, ist doch ein entscheidender Aspekt, wenn es um den Begriff der „Erinnerungsräume“ nach Aleida Assmann geht. An diesen Jazzkellern - und meistens ist es tatsächlich ein einziger zentraler Club pro Stadt - lässt sich in allen hier dargestellten Fällen das große gemeinsame Epizentrum der Fans festmachen. Der Ort, zu dem sowohl Musiker, wie auch Fans immer wieder zurückkehrten, wo sie sich trafen. Und der Ort, zu dem auch auswärtige Jazzliebhaber und Musiker auf der Durchreise jederzeit fanden, weil sie wussten, dass sie dort die lokale Szene fanden:

Mara Eggert

Und diese Wendeltreppe [im „Cave54“], die war ein Symbol, in diesen Keller runter. Das hieß oben „Wer ist da?“ Fritz Rau kassiert. „Hast du auch Eintritt bezahlt?“ - da kriegte man so einen Stempel. Und dann ging man diese Wendeltreppe... Diese Wendeltreppe ist heute noch da. Heute ist es so braun angestrichen, früher war es einfach ein so schön weiß getünchter Raum. Und auf dieser Treppe ging man runter, blieb man erst stehen: wer ist da, das war ja jeden Abend eine Überraschung. Und jetzt, als wir das organisiert haben mit dem Treffen: „Kannst du kommen? Kannst du kommen? Hast du die Adresse von dem? Wer war denn alles damals dabei?“ Und da sagte einer: „Du, ich kann nicht kommen. Wie soll ich denn da die Treppe runterkommen? Ich geh doch an Krücken!“ Manche waren so dick, dass sie in diesen Streben stecken geblieben sind. Manche mussten wirklich oben bleiben, manche sind wegen dieser Treppe überhaupt nicht gekommen. Und manche haben gesagt: „Ach, das ist wie immer, man geht auf dieser Treppe und guckt, wer ist denn da?“ [lacht herzlich]. Ich sag, wenn diese Treppe erzählen könnte! Also wirklich, die ist wirklich ein Symbol für alles. Ich fand das so schön! Naja, und da saßen wir alten Greise da und dann war nach kurzer Zeit war einem die schlechte Musik dann schon egal.

Joe Kienemann

Die [Jazzclubs] waren ziemlich spartanisch eingerichtet. Das war chic damals. Man wollte eigentlich nur eine Bank und einen Tisch und am liebsten das Bier aus der Flasche trinken. Fast. Es gab natürlich Gläser, aber das war... Der *Modern Jazz*-Fan, der war eigentlich fixiert auf das Wesentliche. Auf den Inhalt. Kein Drumrum und kein Brimborium. Das war ja sein... deswegen... Ich meine Jazz ist ja auch eine Mentalität. Das ist eine... ja, eine andere Mentalität.

Ja, und die hatten etwa 130, 140, vielleicht 120 Sitzplätze. Und die waren relativ billig. Damals waren die Grundstückspreise in München noch nicht so gigantisch wie heute. Das ist ja der Grund, warum es heute weniger Jazzclubs gibt als damals. Und... ja, es wurde furchtbar viel geraucht. Entsetzlich. Ich hab damals auch noch geraucht. Es war dunkel, dunkle Beleuchtung.

Was war Ihr Lieblingsclub?

Mein Lieblingsclub war das „Domicil“.

Warum?

Weil da die allerfeinste Musik gespielt wurde.

Willi Geipel

Also, diese ganzen Stars, die hier in Frankfurt Konzerte gegeben haben, die kamen nach dem Konzert in den Jazzkeller. Das waren natürlich die, die hier oft kamen, die waren auch oft unten. Und die meisten, oder fast alle, haben dann auch gespielt. Die waren das gar nicht gewohnt, hier spielen zu dürfen, weil in Amerika ist das ja gar nicht erlaubt. Die Gewerkschaft verbietet das ja. Und hier kümmert sich da kein Mensch drum. Und da waren so Leute wie... Dizzy Gillespie war einer der häufigsten... Mulligan war auch sehr oft da, und die ganze Basie-Band war sehr oft da, weil die haben oft in Frankfurt gespielt. Modern Jazz Quartett war oft da und... na, also eine ganze Menge. Zoot Sims war sehr oft da. Also, es gibt keinen eigentlich, der noch nicht im Jazzkeller war. Sehr wenig. Auch amerikanische Stars. Und viele von denen, die später Stars wurden, die haben auch vorher als Gäste dagesessen und haben auch dann gespielt. Das waren Soldaten, die in irgendwelchen Armybands gespielt haben. Zum Beispiel Joe Henderson, Maynard Ferguson. Auch der Dave Amrum und solche Leute, die haben hier...

Was war das für ein Gefühl? Ich meine, Sie waren ja auch selbst Jazzfan, und dann plötzlich kommen diese Stars und sitzen da...

Naja, am Anfang war's natürlich schon toll. Der erste Star war Armstrong. Und das ist natürlich schon irgendwie toll. Das ist genau wie wenn man plötzlich Movie Stars... also, für uns war das schon ein Erlebnis. Aber man gewöhnt sich dran. [lacht]

Diese gemeinsamen Räume erfüllen eine wichtige Rolle, wenn es um die Stabilität einer Gemeinschaft geht. Dies gilt natürlich in besonderem Maße für die lokalen Jazzszenen - und so verwundert auch hier wiederum nicht, dass in Frankfurt, der Stadt mit der augenscheinlich einflussreichsten und kompaktesten Jazzszene, auch tatsächlich der Jazzkeller als *das* Zentrum schlechthin den Mittelpunkt der Szene bildete. Hierher gingen die Musiker tagsüber zum Üben und abends nach dem „Gig“ zum Spielen. Hier trafen sich die Fans, selbst wenn es keine Livemusik gab, um Platten zu hören und sich zu unterhalten, hierher kamen die ausländischen Musiker, wenn sie Gastspiele in Frankfurt und Umgebung hatten.

In München, wo auch die Szene damals nicht so zentral organisiert war wie in Frankfurt, gab es mehrere Clubs, die als Treffpunkte in Frage kamen. Zwar war das „Domicil“ später der bekannteste und wohl auch beliebteste Club - allerdings erst ab

Mitte der 60er Jahre. Zuvor zeichnete sich die Münchner Szene vor allem durch eine große Vielzahl an Clubs aus. Das Zentrum der Jazzszene war so eher ein Stadtviertel - nämlich Schwabing - denn eine einzelne Lokalität.

Auch über die lokale Bedeutung hinaus bildeten die Jazzclubs ein Netzwerk an kollektiven Bezugsräumen. Die Jazzfans kannten die Clubs in den einzelnen Städten, wussten, wo sie auch außerhalb der eigenen lokalen Szene Gleichgesinnte finden würden und wo unter Garantie „ihre“ Musik gespielt wurde - live oder vom Band. So entstand schnell eine überregionale Gemeinschaft, was ohne solche klaren und festen Bezugspunkte nicht möglich gewesen wäre.

Für die Zeitzeugen dienen diese Räume nun rückblickend gleichzeitig als Stabilisatoren der Erinnerung an die damalige Zeit. Dort, wo diese Jazzkeller und Clubs heute noch existieren, sind die Erinnerungen häufig lebendiger. Wo keine Räume mehr vorhanden sind, dienen Fotos als Initialzündungen für Anekdoten und Erzählungen. So ist es auch zu erklären, dass durch die Ausstellung „Der Frankfurt Sound“ im Jahr 2004 und durch die Publikation des gleichnamigen Buchs eine rege Erinnerungskultur in Gang gesetzt wurde.

Selbstorganisation

Im Zusammenhang mit den Jazzclubs spielt noch ein weiterer Aspekt eine Rolle: Die Jazzfans der einzelnen lokalen Szenen hatten sich in den meisten Fällen diese Jazzclubs, die teilweise bis heute noch bestehen und das musikalische Geschehen der Städte über viele Jahrzehnte maßgeblich geprägt haben, nach Kriegsende buchstäblich aus den Trümmern geschaufelt und selbst aufgebaut. Dazu kam die hundertprozentige Eigeninitiative beim Aufbau des bundesweiten Netzwerks von Jazzliebhabern und -musikern in Form der Deutschen Jazzföderation. Das heißt, die Jazzszene, so wie sie sich während der 50er Jahre entfaltete, war im Sinne des Wortes für die jungen Fans *ihre eigene* Szene, mit einer Infrastruktur, die tatsächlich mit eigenen Händen aufgebaut worden war:

Walter Schätzlein

Und wo haben Sie sich getroffen damals?

Zuerst haben wir uns getroffen im Nebenzimmer einer Gaststätte namens „Augsburger Hof“, heute hat's einen griechischen Namen, in der Augsburger Straße, bis etwa im Herbst 1954. Und dann haben wir uns einen Keller in der Innenstadt gesucht. Da sind wir samstags und sonntags ausgeschwärmt in dem damals noch sehr zerstörten Nürnberg, und irgend einer hat diesen Keller am Paniersplatz entdeckt. Hat die Leute gleich entdeckt, die haben nämlich in den Trümmern gewohnt, mit so einem notdürftig aufgebauten Häuschen, so dass man halt grad ein Dach über dem Kopf hatte, und die haben uns dann den Keller vermietet. Und da haben wir uns dann noch im gleichen Jahr, 1954, haben wir ihn in Betrieb genommen und...

'54. Und wie hat man das bezahlt? Ich meine, es hat ja niemand wirk-

lich...?

Wie hat man das bezahlt... Das war also, die Miete, das war minimal, jedes Vereinsmitglied hat ja einen Mitgliedsbeitrag bezahlen müssen. Später dann, als wir den Keller hatten, haben wir natürlich Getränke auf unsere eigene Rechnung verkauft, und da kam schon so viel oder wenig genug Geld rein, dass wir das einigermaßen finanziell über die Bühne gebracht haben. Die Musiker haben damals noch nicht von Gage gesprochen. Die wollten spielen.

. . . .

So hat das damals ausgesehen [zeigt ein Bild vom Jazzkeller]. Das war, wenn man reinkommt, der Weg zur Straße hin, und das war einfach so eine ganz einfache Türe. Drüber wohnten die Besitzer in den Trümmern, und da haben wir das alles selber gebaut.

. . . .

Und Sie haben den dann auch ausgeräumt, aufgeräumt, hergerichtet...?

Ja, wir haben den gebaut bis zur letzten Renovierung im Jahre 54, jetzt zum 50-jährigen Jubiläum haben wir Geld aufgerissen, da haben wir eine riesige Aktion gemacht, und da haben wir immerhin 160.000 Euro eingesammelt für die Totalrenovierung vom „Jazzstudio“, mit neuen Fußböden, neue Elektrizität, neue Technik und so weiter.

Jetzt hab ich gerade gesehen... diese schönen Wandgemälde, wer hat die damals gemacht?

Das hat ein Architekt gemacht, das war auf der der Bühne gegenüberliegenden Seite. Da steht irgendwo das Radiogerät... da, ja! Das hat man damals so als Anlage gehabt. War alles nicht sehr vornehm. Aber da gab's auch noch nichts Anderes. Oder fast nix Anderes.

Das Klavier, wer hat Ihnen das...? Das muss man ja auch reinstellen.

Das ist eine eigene Geschichte, die Klaviere. Die konnte man damals für 50 bis 100 Mark kaufen. Die gab's überall, die haben sie einem nachgeworfen. Heute würde das nie wieder jemand machen. Wir haben da halt so lange drauf spielen lassen, die Musiker, bis die wirklich nicht mehr taugten, und dann haben wir sie ein bisschen außerhalb in ein Gartengrundstück geschafft und haben wieder ein neues genommen. So einfach war das. Und irgendwann, wenn genügend Klaviere zusammen waren, haben wir dann ein Happening gemacht, haben das angezündet und haben es dann mit riesigen Hämmern zerschlagen! Das war eine richtige

Orgie war das! [beide lachen herzlich] Da schwärmen heute die Leute noch davon. Ja, was hätten wir sonst damit machen sollen? Die sind dann drüber gesprungen, also das waren wildeste Sachen.

Auch der Frankfurter Jazzkeller und das „Cave54“ in Heidelberg, sowie der „Hot Circle“ Darmstadt haben eine ähnliche Entstehungsgeschichte:

Werner Wunderlich

Ich hab ja weiter studiert, aber wir haben einen Club gegründet, den wir auch vornehm „Hot Circle“ genannt haben, „Hot Circle Darmstadt“. . . . Und ziemlich bald bin ich dann zum Vorsitzenden des Clubs gewählt worden, und wir haben einen Raum gehabt unter der Mensa, einen Kellerraum, den wir als unseren Clubraum ausgestattet haben, mit einem Klavier, und da haben wir zweimal pro Woche Clubabend gehabt. Einmal gab's Plattenabend, da hat also jeder, der irgendwelcher Platten habhaft werden konnte, vorgestellt. Es gab ja damals noch nicht so viel, das fing gerade an mit Langspielplatten, und ich hatte, ja... mein ganzes Geld ins Plattengeschäft getragen Und freitags gab's dann Live-Jazz. Ein paar haben sich an Instrumenten versucht und haben dann ein bisschen zusammengespielt. Ich hab für 30 Mark eine verbeulte Tuba erstanden und hab also ein bisschen auf der Tuba rumgepustet, und wir haben Konzerte veranstaltet. Und konnten da eigentlich auch ein bisschen bessere Leute engagieren. Die Jutta Hipp Combo zum Beispiel war da, Albert Mangelsdorff war da, Koller...

Albert Mangelsdorff

Und zwar war es damals so, ich weiß nicht in welchem Jahr, da ging es darum, ein Domizil zu finden für die Jazzleute. . . . wir haben da ein Trümmergrundstück freigeschaufelt, um da an den Keller zu kommen, um den Keller bewohnbar zu machen. Und das ging über Wochen, wo wir täglich da gearbeitet haben und Schutt weggeräumt haben . . .

So war die Bindung der Szene an „ihren“ Club natürlich sehr eng. Der Raum als Zentrale der lokalen Jazzszene erfüllte zudem eine ungemein identitätsstabilisierende Funktion, die bis heute nachwirkt. Alleine durch das gemeinschaftliche Einrichten und Betreiben des Jazzkellers war die Entstehung eines Jazzkellers für die dazu gehörige Gemeinde an Jazzfans von einer Unmenge an Anekdoten begleitet, die in Form einer kollektiven Erinnerung wiederum die Gemeinschaft als solche stärkten und nachhaltig stabilisierten.

Dazu kommt noch ein weiterer Aspekt, den Klaus Doldinger anschaulich beschreibt:

Klaus Doldinger

Man muss bedenken, dass damals aus einem Mangel heraus die große Begeisterung entstand und nicht aus der Überfülle, und das macht den großen Unterschied. Etwas, das man schwer erlangen kann, wird tiefere

Spuren hinterlassen als etwas, das man quasi nachgeschmissen kriegt. Wenn ich heute in den Mediamarkt gehe in die Schallplattenabteilung, oder auch zu Beck - das finde ich ja wunderbar, dass es das noch gibt. Aber die können ja vor lauter Wald die Bäume nicht mehr sehen. Das wird ihnen ja nicht leichter gemacht. Während bei uns war es sehr schwer, dessen überhaupt habhaft zu werden, was man gerne erlangen wollte, sagen wir mal, irgendwelche wichtigen neuen Aufnahmen. Aber gerade das hat es einem so unglaublich wertvoll gemacht. Das hat auch emotional irgendwie so tief beeindruckt.

Die enge Bindung an diese Musik und an die Gemeinschaft der Jazzfans hatte also sehr stark auch etwas damit zu tun, dass beim Aufbau und beim Zugang zu dieser Szene teilweise persönliche Opfer gebracht und dass Hürden überwunden werden mussten - Aufgaben, die man als Gemeinschaft gelöst hatte. Eine eigene Schallplatte oder gar ein Musikinstrument waren damals eine wirkliche Errungenschaft, ein persönlicher Schatz. In die Räume konnte man nach dem Krieg nicht einfach hineinspazieren - man musste erst einmal geeignete Räumlichkeiten finden und dann gegebenenfalls sogar aufbauen. Dazu kam, dass der Aufbau der Infrastruktur dieser Jazzgemeinschaft in eine Zeit fiel, in der man hätte meinen können, dass ganz andere existenzielle Fragen im Vordergrund standen. Dennoch war der Wunsch der jungen Menschen, sozusagen ein „Zuhause“ für ihre neue, für sich entdeckte Ausdrucksform zu finden, der Hunger nach einem kulturellen Bezugssystem und nach überhaupt einer neuen Art von Gemeinschaftserlebnis, das nicht ideologisch und normativ getrübt war, so groß, dass man mit vereinten Kräften in erstaunlich kurzer Zeit eine funktionierende Organisation aufbauen konnte.

Die Jazzszene als Gemeinschaft

Ein Punkt wurde bisher noch nicht angesprochen. Es ist nämlich keineswegs selbstverständlich, dass eine künstlerisch-kulturelle Szene wie die Jazzszene sich selbst überhaupt als Gemeinschaft in dieser Homogenität wahrnimmt. In den Nachkriegsjahren - und das ist durchaus entscheidend - empfand sich die deutsche Jazzszene noch nicht als ausdifferenziertes, arbeitsgeteiltes „Business“. Zwar gab es schon recht bald Profi-Musiker, Amateure, Konzertveranstalter, Clubbesitzer, Autoren, Journalisten und Rundfunkredakteure - die Gemeinschaft umschloss aber alle Teilnehmer der Szene gleichermaßen. Der Fan stand auf einer Ebene mit den Musikern. Man traf sich ungeachtet der „professionellen Eindringtiefe“ im *eigenen* Jazzclub, um gemeinsam Musik zu hören oder zu musizieren. Verstärkt wurde dieser Aspekt durch die Tatsache, dass selbst die großen, verehrten Stars nach ihren Konzerten in eben diesen Clubs auftauchten, um gemeinsam mit lokalen Musikern zu spielen. Jeder Fan konnte mit ihnen ins Gespräch kommen. Dieser direkte Kontakt und die Gleichwertigkeit aller Szene-Mitglieder, ja man könnte fast sagen, dieses demokratische Prinzip der Jazzszene, dieser Populärkultur im besten Wortsinn verlor sich dann im Laufe der 50er Jahre mit der zunehmenden Professionalisierung des Jazz-Geschehens, aber in der Erinnerung spielt diese Form der Gemeinschaft nach wie vor eine große Rolle für die Menschen, die ein Teil davon waren. Auch heute noch verstehen sich sämtliche Zeitzeugen in gewisser Weise als eine Gemeinschaft, wenngleich einige von

ihnen seit vielen Jahren keinen Kontakt mehr zueinander haben. Eine solche Art des Zusammengehörigkeitsgefühls ist in den heutigen, hoch differenzierten und professionalisierten Szenen so nicht mehr denkbar.

Kapitel 8

Zusammenfassung und Fazit

8.1 „Es musste Jazz sein! Das war das Dach“ - Die deutsche Jazzszene als Gemeinschaft

Der Nationalsozialismus verkörperte eine extrem kompakte und bekanntermaßen außergewöhnlich aggressive nationale Identität, die sich aus der Konstruktion sehr klarer, plastischer Gegenentwürfe legitimierte; eine Identität, die durch den Zusammenbruch der sie stützenden Ideologie und - was vielleicht noch traumatischer sein mag - durch den Zusammenbruch der Gegenentwürfe, aus deren Differenz sich diese Identität definierte, schwer erschüttert wurde. Ob man nun umgangssprachlich von einem nationalen Identitäts*verlust* spricht oder von einem Identitätstrauma, ob man nun das Kriegsende als Stunde Null symbolisiert wissen möchte oder die Kontinuität des graduellen ideologischen Zusammenbruchs betont: Die Nachkriegszeit konfrontierte die deutsche Bevölkerung in jedem Fall mit einem Identitätskonflikt, mit einer Neuordnung nicht nur der Lebensumstände und des politischen Systems, sondern mit der Neuordnung des kulturellen, nationalen und damit in letzter Konsequenz auch des individuellen Selbstverständnisses. Die Identität der deutschen Nation war zuvor den Gegenentwürfen des Kapitalismus auf der einen Seite und des Kommunismus auf der anderen gegenüber gestellt. Diese Differenz wurde nun sozusagen auf den Kopf gestellt. Besonders für die junge Nachkriegsgeneration, die in ihrer Identitätskonstruktion noch beweglicher und elastischer war als ihre Eltern und Großeltern, präsentierte sich nun die eigene Nationalkultur als neuer Gegenentwurf. Es ging für sie nun in erster Linie um die Neufindung eines kulturellen Selbstbildes wie auch des Fremdbildes, um die Positionierung zwischen teilweise radikal neuen Identitätsentwürfen; die kulturelle Zugehörigkeit, „das Deutsche“ als Kultur, der man angehörte und der sich angehörig zu fühlen man gelernt hatte, „das Deutschsein“ als Stütze der eigenen Identität, bildeten nun plötzlich ein Problemfeld.

Mit anderen Worten, den Jugendlichen in der Nachkriegszeit stellte sich die Frage: Wer bin ich als Deutsche/r, wozu gehöre ich, wenn ich mich nicht mit meiner eigenen Nationalkultur identifizieren kann?

Die Hinwendung zum „American Way of Life“, der mit seinen liberalen und moralisch zunächst scheinbar integren Werten ein neues Identifikationsmuster im Angebot hatte, das zudem aktiv in Umerziehungsprogrammen präsentiert und beworben

wurde, erscheint als logischer Schritt. So löste ein Teil der jungen Menschen den Identitätskonflikt durch den selektiven Entwurf einer Subkultur: Die deutsche Jazzszene bildete das neue Differenzmuster, eine Möglichkeit, die eigene Position neu zu verhandeln zwischen Adenauer-Deutschland, gesellschaftlichen Restbeständen des Nationalsozialismus und der Besatzungssituation. Dabei erstaunt es, wie stabil diese neue kollektive Identität war, die nicht mehr von ethnischer, nationaler, parteipolitischer oder religiöser Zugehörigkeit geprägt war - alles Kategorien, die sich diskreditiert hatten - sondern von einer gemeinsamen Begeisterung für den Jazz, eine Stabilität und vor allem Nachhaltigkeit, die nicht mehr mit dem bloßen Begriff der Jugendkultur abzuhandeln ist, und die sehr intensiv auch auf die Konstruktion von individuellen Identitäten wirkte und immer noch wirkt, wie die Gespräche mit Zeitzeugen belegen.

Möglicherweise war die verzweifelte Suche der deutschen Jazzfans nach einer kollektiven Grenzziehung, so wie sie sich in den Jazzzeitschriften und Radiomanuskripten der 50er Jahre darstellt, noch begründet in den Erfahrungen des Dritten Reiches, eine Zeit, in der man gezwungen war, Erkennungssignale auch für die Gemeinschaft der Jazzfreunde zu erfinden. Denn - und auch das wird häufig vergessen: Es gab bereits vor 1945 eine deutsche Jazzszene. Die Jazzrezeption während des Nationalsozialismus und vor allem während des Krieges fand aber selbstverständlich unter anderen Vorzeichen statt als noch in den 30er Jahren - man traf sich heimlich und ging beim Drehen am heimischen Volksempfänger, auf der Suche nach Jazzklängen über „Feindsender“ ein nicht unerhebliches Risiko ein. Mochten die Jazzfreunde auch keinerlei politische Ambitionen verfolgen - der Mythos des Widerstands durch Jazz, wie er zuweilen in Kinofilmen und autobiografischen Dokumentationen gepflegt wird, ist mit Vorsicht zu genießen und in der Regel eine Folge nachträglicher Romantisierung -, Jazz wurde unweigerlich in Verbindung mit dem Feind USA gebracht, das Hören oder sogar Spielen dieser Musik galt als „wehrkraftzersetzend“. Wer Jazz hörte, machte sich verdächtig.¹

Dieser übermächtige Fremdentwurf, der primär ja überhaupt nicht von den Jazzfreunden selbst so formuliert worden war, hatte nichtsdestotrotz eine immens stabilisierende Wirkung auf die Gemeinschaft der Jazzfans, die sich damals bereits als eine Art Subkultur verstanden. Gleichzeitig zwang die Heimlichkeit der Musikrezeption zur Erfindung von ganz klar definierten Erkennungsmerkmalen und Signalen, die natürlich auch die Zugehörigkeit zur Gemeinschaft der Jazzfans eindeutig regelten - man kannte die Signale oder nicht, das heißt, man war „in“ oder „out“ und nahm für die Teilnahme am Ritual auch Unannehmlichkeiten in Kauf. Binnenkonflikte wie sie später die Jazzszene kennzeichnen sollten, konnten folglich gar nicht stattfinden. Man könnte auch sagen: Die starre und determinierende Grenzziehung des Nationalsozialismus erzeugte auf der „Gegenseite“ eine ebenso klare, definierte Grenzziehung.

Diese ungemein verbindende Gemeinschaft versuchten die Jazzfans auch in der Nachkriegszeit aufrecht zu erhalten. Es wurde aber zunehmend schwieriger, verbindliche Rituale zu finden oder überhaupt Gemeinsamkeiten festzulegen. Die Befreiung der

¹Dass der Umgang der Nationalsozialisten mit dem Jazz alles andere als konsequent war und man sich mit der Zuordnung der Musik sehr schwer tat, belegen zahlreiche Studien, zuletzt Joshua Sternfeld.

Szene von der Heimlichkeit und von der ihr aufgezwungenen politischen Natur der Jazzrezeption bedeutete also gleichzeitig zunächst auch einen Verlust der von außen provozierten Stabilität der Szene.

Die teilweise krampfhaften Versuche, dennoch eine kollektive Identität fassbar zu machen, zeugen in letzter Konsequenz auch von der unglaublichen Ernsthaftigkeit und tiefen Überzeugung und Hingabe der Fans an diese Musik.

Bei der Sichtung von Zeitschriftenartikeln und in Gesprächen mit Zeitzeugen kristallisiert sich jedoch ein unglaublich heterogenes Bild der Jazzszene heraus. Da finden sich Stimmen, die das Tanzen zu Jazz anprangern und den ernsthaften Kunstgenuss fordern. Die gleichen Personen scheinen später aber ein Problem mit der „distanzierten Kühle“ und „Seelenlosigkeit“ des Cool Jazz zu haben, der zu einer rein artifiziellen Musik geworden ist und den Jazz seiner Wärme und Energie beraubt zu haben im Verdacht steht. Da wird im Bebop die Zersetzung, ja sogar der Tod des Jazz erkannt. Die einen bejubeln die mitreißende Kraft und physische Sinnlichkeit des Jazz, die anderen beschwerten sich über Sensationsgier und das ungebührliche Benehmen tobender und begeistert trampelnder junger Fans. Die einen erkennen nur im Dixieland den „wahren“, authentischen und ursprünglichen Jazz, die anderen empfinden ihn als strukturell primitiv und verlangen nach komplexeren Formen. Wieder andere sehen in all diesen unterschiedlichen Stilrichtungen überhaupt kein Problem und mögen sie alle - bis hin zum Rock'n'Roll.

Bei all dieser Heterogenität und der Vielzahl an Binnenkonflikten ist es erstaunlich, dass man immer noch von „der Jazzszene“ spricht und die befragten Zeitzeugen zu all diesen besprochenen Stilrichtungen und Diskursen einen eigenen persönlichen Bezug herstellen können. *Die Jazzszene*, den Eindruck gewinnt man schnell, gab es eigentlich gar nicht. Bei der reinen Betrachtung der zeitgenössischen Quellen erscheint die Szene sehr zerrissen und gespalten in die unterschiedlichsten Interessengruppen und partikularen Musikvorlieben. Und dennoch: Im Rückblick der Zeitzeugen erscheint die Gemeinschaft der Jazzfans stabil und einmütig.

Das Bemerkenswerte ist: Wo sich in anderen Populärmusikszene Zweige und Abspaltungen herausbilden, die einfach stillschweigend ihre eigenen Wege gehen und ihre eigenen Rezeptionsstrukturen herausbilden, wurde jede Stilentwicklung innerhalb der Jazzszene durch einen intensiven publizistischen Diskurs begleitet. Aber: Die Konflikte - und das mag eines der Geheimnisse des beeindruckenden Zusammenhalts der Szene sein - spielten sich *innerhalb* der Szene ab. Mit anderen Worten: Jeder Musiker und jeder Jazzrezipient, der die Entwicklung seiner Musik mit verfolgt hat, hat sich an irgendeinem Punkt aktiv mit all diesen Binnenkonflikten auseinandergesetzt. Die Differenzbeziehungen der kollektiven Identität wurden aktiv von allen Mitgliedern dieses Kollektivs ausgehandelt.

Wenn wir uns heute Jazzbücher ansehen, finden wir sämtliche besprochenen und in den Fünfziger und 60er Jahren diskutierten Stilrichtungen (Swing, Dixieland, Blues, Bebop, Cool Jazz, Hardbop und später Freejazz, Fusion, Thirdstream und andere) wie selbstverständlich unter dem Dachbegriff „Jazz“ aufgelistet und erläutert. Sozialgeschichtliche Betrachtungen beziehen sämtliche Derivate dieser Musik mit ein und stellen die Bezüge der Stilrichtungen zueinander her.

Gleichzeitig ist es aber auch so, dass kommerzielle Weiterentwicklungen aus dem Swing oder aus dem Blues, wie Schlager, Rock'n'Roll oder Rhythm'n'Blues in völli-

gem Einvernehmen nicht berücksichtigt werden. Die Linie, wo der Jazz tatsächlich aufhört und die reine Popmusik beginnt, scheint - bei allen Diskussionen und stilistischen Binnenkonflikten - eine klare unsichtbare Grenze zu sein.

Ein Faktor, der die Stabilität der Szene ausmacht, ist also ihr offensiver Umgang mit ihren Differenz- und Integrationsbeziehungen, die dynamische Aushandlung des Identitätsentwurfs. Dass das so funktionieren konnte, ist mit Sicherheit auch ein Verdienst des schon sehr frühen, sehr ausgeprägten Organisationsgrades der Jazzszene und der Tatsache, dass über die Kontinuität von Radiosendungen und Zeitschriften wie dem *Jazzpodium* Plattformen und Medien gegeben waren, über die ganzheitlich und universell über alle möglichen Veränderungen und Entwicklungen informiert und diskutiert werden konnte.

Die Vehemenz und teilweise Unversöhnlichkeit, mit der die Stildiskussionen in den 50er Jahren ausgehandelt wurden, zeugt gleichzeitig auch von der großen emotionalen Bindung der Fans an „ihre“ Musik, die eben auch eine große persönliche Bedeutung für jeden Einzelnen hatte - in der Erinnerung an die ersten Kontakte mit der Musik, in der persönlichen Einstellung zu Amerika und damit auch zu den Geschehnissen um 1945. Die starke symbolische Bedeutung des Jazz ließ im Laufe der 50er Jahre mit dem Nachrücken einer jüngeren, weitgehend in Freiheit aufgewachsenen Generation an Fans nach, die dann natürlich auch entspannter und respektloser mit dem stilistischen Material umging, das sie vorfand. Es ist nur verständlich, wenn viele Jazzliebhaber aber vorrangig an diesen nostalgischen Konnotationen hingen und die stilistische Ausdifferenzierung des Jazz als Bedrohung für ihre eigene, persönliche metaphorische Jazzrezeption wahrnahmen.

Es gab also durchaus bereits Anfang der 50er Jahre schon eine Art Generationskonflikt innerhalb der Jazzszene. Die „Veteranen“, die den Jazz sozusagen durch den Nationalsozialismus und den Zweiten Weltkrieg hindurch in Deutschland lebendig erhalten hatten, die trotz großer Schwierigkeiten und auch Gefahren weiter Schallplatten und Bücher nach Deutschland brachten und sich über sogenannte „Hot Club Newsletter“ gegenseitig auf dem Laufenden hielten und so eine bruchlose Anknüpfung direkt nach Kriegsende überhaupt erst ermöglichten, beanspruchten auch schnell ihre Position als Bezugspersonen der Jazzszene. Sie waren es größtenteils, die zu einem ernsthaften, seriösen Umgang mit und Zugang zur Musik des Jazz mahnten und das Gebaren des ausgelassenen, euphorischen jungen Jazzpublikums der Nachkriegsjahre mit Skepsis beäugten. Joachim-Ernst Berendt ist in dieser Zeit zum „Jazzpapst“ Deutschlands geworden - und in einer Art gemeinschaftsstiftendem Mythos der Jazzszene zum Antipoden Theodor W. Adornos, mit dem Berendt einen publizistischen Disput führte.

8.2 Der Kulturbegriff der deutschen Jazzfans als Sollbruchstelle des gemeinsamen Identitätsentwurfs

Denn auch jetzt, nach Ende des Zweiten Weltkriegs und in der Gründungsphase der Bundesrepublik Deutschland, bildete sich schnell eine neue „Verteidigungshaltung“ der Szene heraus. Jazz war „verpönt“, so erzählen die Zeitzeugen einhellig. Die Musik wurde als reine Unterhaltung abgetan, als ordinäre und viel zu laute

„Urwaldmusik“ und „Negermusik“. Wieder kämpften die Jazzfans mit den gleichen gesellschaftlichen Ressentiments wie während des Dritten Reiches, sahen sich mit den Amerikadystopien konfrontiert, die bereits um die Jahrhundertwende in Europa kursierten. Unter dieser Ächtung des Jazz seitens des Bildungsbürgertums litten die Fans sehr, glaubten sie doch längst erkannt zu haben, dass der Jazz mehr ist als reine Massenunterhaltung und Effekthascherei. Der Jazz, so die Überzeugung, war eine Kunstform, die es durchaus verdiente in einen kulturellen ästhetischen Kanon übernommen zu werden.

Hier, im Kulturbegriff der Gemeinschaft der Jazzfreunde, liegt ein weiterer Konflikt der deutschen Jazzszene begründet: Zwar wurde der Jazz als amerikanische Musik begeistert aufgenommen, allerdings ohne dabei den europäischen Kulturbegriff aufzugeben. Die Fans und Musiker versuchten vielmehr, den Jazz an ihr eigenes, deutsches bzw. europäisches Kulturverständnis „anzudocken“. So erklärt sich, dass die Zuordnung oder vielmehr Identifizierung des Jazz als Populärkultur oder sogar Unterhaltungskultur für die deutsche Jazzszene ein höchst kontroverses Thema war. Die deutsche Jazzszene war so gesehen auch gar keine populärkulturelle Erscheinung. Zumindest nicht im Sinn des Wortes „popular“. Ganz im Gegenteil: Es wurden teilweise sogar regelrechte Zugangsschwellen geschaffen. Einlass in den „inneren Zirkel“ vieler Hotclubs konnte man nur durch Nachweis eines gewissen Expertenwissens erlangen, teilweise sogar verbunden mit der Vorlage einer Art privater Diskographie. Die Jazzszene war sehr eifrig bemüht, Verhaltens- und Erscheinungskodices aufzustellen, um eine gewisse Exklusivität und eine natürliche Hierarchie durch Expertise innerhalb der Szene zu etablieren. Dabei ging es auch um eine klare Abgrenzung nach außen, bzw. vielmehr nach „unten“. Das Hineinwachsen in die Szene war verbunden mit einem Studium von Stilrichtungen, Biografien und jazzgeschichtlichen Zusammenhängen und Entwicklungen, Diskographien und Bibliographien. Die Krönung für einen Jazzfan, der damit endlich ein „Jazzkenner“ wurde, war das bravouröse Meistern eines sogenannten „Blindfold-Tests“, das mit beinahe sportlichem Ehrgeiz verbundene Erkennen von Stilmerkmalen und Musikern anhand von Hörbeispielen. All die Merkmale, die im theoretischen Vorbau der vorliegenden Untersuchung als Erfolgsfaktoren der amerikanischen Populärkultur beschrieben wurden, und die im Widerspruch zum europäischen Kulturbegriff stehen, finden sich im Jazz wieder und werden in vielen Fällen auch als die „Initialzündung“ dargestellt, die die Begeisterung für den Jazz überhaupt geweckt hatte. Diese Hinwendung zum Publikum, der Kontrast zu den Normen des konventionellen konzertanten Musikgenusses, die Spontaneität und Sinnlichkeit des Jazz bis hin zum körperlichen Miterleben und Ausleben der Musik im Tanz - all das machte ja erst das Mitreißende und so wahrnehmbar „Andere“ am Jazz aus, das so viele Zeitzeugen beim ersten oft auch zufälligen Hören aufhorchen ließ.

In dem Versuch, nun aber diese vitale, performative und auf die Improvisation gestützte Musik mit dem traditionsverhafteten europäischen Kultur- und Kunstverständnis in Verbindung zu bringen, in dem das Primat des Komponisten vor dem Interpreten und die Absolutheit des Werks als ästhetische Grundprinzipien galten, und in dem selbst in der Moderne eine immer stärkere Entfremdung, statt einer Hinwendung zum Rezipienten als bedeutungstiftender Instanz stattgefunden hatte, musste sich die Jazzgemeinschaft fast zwangsläufig selbst verheddern. Man forderte

also die Aufnahme dieser Musik in den ästhetischen Kanon, in die seriöse publizistische Wahrnehmung des Feuilletons und in die philharmonischen Konzertsäle als bürgerlich-gesellschaftlichem Ritterschlag des Kulturbetriebs, ohne aber dabei eine Anpassung des ästhetischen Wertesystems an die veränderte Form der Musikrezeption zu fordern.

Das Gegenteil geschah: Man versuchte, der Gesellschaft ein nach ihren Konventionen „zivilisiertes“ und seriöses Publikum vorzuführen, ernsthafte und konzentrierte Konzertdarbietungen und eine fundierte wissenschaftliche Auseinandersetzung mit den musikalischen Grundlagen, um sie davon zu überzeugen, dass der Jazz es verdiente, in die „heiligen Hallen“ des bürgerlichen Konzertbetriebs eingelassen zu werden.

Gleichzeitig blieb die überwältigende Begeisterung für die Musik und die Pflege genau der Merkmale, die den Jazz als Form von amerikanischer Populärkultur für seine Fans so unwiderstehlich machten. So kategorisch die Trennlinie zwischen Unterhaltungsmusik und Kunstgenuss also gezogen werden mochte, so unscharf blieb sie immer. Und die Frage nach dem Jazz als Ausprägung von amerikanischer Populärkultur wird eine zentrale bleiben. Auch und gerade für die Zeit zwischen dem Zweiten Weltkrieg und den 60er Jahren.

Während also anfangs der Knackpunkt die Spannung zwischen einem übernommenen Kulturbegriff und den Merkmalen der Populärkultur im Jazz war, kristallisierte sich gegen Ende der 50er Jahre zunehmend ein anderes Spannungsverhältnis heraus. Nun war der Jazz in seinen künstlerischen Ausdrucksformen so artifiziert und komplex geworden, dass die Unterhaltungsindustrie sich von ihm abwandte. Die kommerziell vermarktbarere Musik waren nun nicht mehr Swing und Dixieland, sondern der Rock'n'Roll und später mit den Beatles ein neuer Zweig der Popmusik. Das Publikum oder die Masse hatte „es nun also begriffen“ - die Jazzmusiker hatten die aufgeklärten, ernsthaft interessierten und anspruchsvollen Fans, die sie wollten und brauchten - und verdienten. Der Jazz war als Kunstmusik endlich auch beim Bildungsbürgertum angekommen.

Was allerdings weiterhin fehlte, war die Aufnahme dieser um das Massenpublikum erleichterten Kunst in die Sparte der E-Musik - denn nur für die gab und gibt es Subventionen, Steuererleichterungen und höhere GEMA- und GVL-Gebühren. Die Problematik der mangelnden Anerkennung seitens des Bildungsbürgertums wich nun einem neuen existentiellen Problem: der Sorge um die Wirtschaftlichkeit. Die Folge ist bekannt - unzählige Jazzclubs schlossen ihre Pforten während der 60er Jahre.

Heute kämpft zwar kein Jazzmusiker mehr mit dem Klischee des Anrüchigen und Verruchten im Jazz. Es gibt an sehr vielen Hochschulen mittlerweile Jazzstudiengänge. Sponsoring für Jazzfestivals ist zu einem Prestigeobjekt geworden. Was sich allerdings trotz allem bis heute nicht geändert hat, ist die Zuordnung des Jazz zur sogenannten U-Musik - mit allen damit verbundenen steuerlichen und finanziellen Auswirkungen - und somit in der zwar nicht öffentlichen aber doch offiziellen Meinung die Einstufung als qualitativ minderwertige Musik.

8.3 The Sound of Democracy: Demokratisierung im Unpolitischen durch Jazz?

Im Titel der vorliegenden Studie heißt es bewusst pathetisch: „The Sound of Democracy - the Sound of Freedom“. Tatsächlich stammen beide Begriffe nicht von mir, sondern sind Metaphern, die in einschlägiger Jazzliteratur kursieren (O’Meally; Willett). Nun mag es publizistisch wirkungsvoll sein, von einer „Demokratisierung durch den Jazz“ zu sprechen, und dieses Bild vermag sicherlich im Einzelfall biografische Brüche hinsichtlich des eigenen Identitätswurfs zu inszenieren - streng genommen ist diese Analogie aber natürlich absurd. Ganz von der Hand zu weisen ist sie aber dennoch nicht.

Die Formel irritiert vor allem auch deshalb, da eine politische Dimension in der Jazzrezeption nicht erkennbar ist und von Musikern wie Fans streckenweise auch offen abgelehnt wird. Dazu kommt, dass in der Musik des Jazz, zumindest bis zur Freejazz-Phase, keinerlei politischen Inhalte transportiert werden, selbst da nicht - eigentlich müsste man sogar sagen: gerade dann nicht - wenn ein Text gesungen wird.

Das, was im Kontext der vorliegenden Untersuchung entscheidend ist, ist jedoch, dass einige Zeitzeugen den Zusammenhang zwischen ihrer Jazzbegeisterung und der Hinwendung zu freiheitlich-demokratischen Werten als zwingend und logisch empfunden haben. Der Bewusstseinswandel hin zu einer demokratischen Gesellschaft und zu einem entsprechenden Vertrauen in die Demokratie wird von vielen Zeitzeugen klar und dezidiert auf die eigene Jazzrezeption in der Nachkriegszeit projiziert. Die Hinwendung zu Amerika und damit zu allen Werten, die die Besatzungsmacht im symbolischen Handgepäck hatte, geschah im Milieu der deutschen Jazzszene also über die Musik und das damit verbundene ästhetische Wertesystem.

Das Stichwort ist hier also eigentlich nicht „Demokratisierung“, sondern vielmehr „Mentalitätswandel“. Dieser Mentalitätswandel, der als Grundvoraussetzung für eine Internalisierung auch freiheitlicher Werte nicht zuletzt von Ute Gerhardt herausgearbeitet wurde, geschah in der Tat in der Gemeinschaft der jungen Jazzfans schneller als in manch anderer gesellschaftlichen Gruppierung der Bundesrepublik Deutschland.

Gehen wir noch einmal zurück zu dem, was Ute Gerhardt fordert, wenn es darum geht, den gesamtgesellschaftlichen Wandel Deutschlands zu beschreiben: die Beobachtung der Ablösung kollektiver, gemeinschafts- und damit identitätsstiftender Muster durch neue Identifikationsmuster, also eine Umformung des Kollektivbewusstseins im Sinne eines gesamtgesellschaftlichen Lernprozesses.

Hier sind es in der Tat die Jazzrezeption sowie die direkten Kontakte zur Besatzungsmacht USA über kulturelle Kanäle, die ein nachhaltig und grundlegend positives Amerikabild nähren konnten und so auch das Interesse an den damit verbundenen Werten. Man kann also den eingangs zitierten Satz dahingehend umformulieren, als die Begeisterung für Jazz und das Engagement für diese Ausdrucksform die Grundvoraussetzungen für eine Demokratisierung schafften und zugleich die freiheitlich-demokratischen Werte über diesen tief emotionalen und vor allem sehr persönlich empfundenen Transferweg nachhaltig im kollektiven Bewusstsein der Jazzfans verankern konnten. Der bildende Künstler Günther Kieser hat es im Gespräch treffend

formuliert: Man wollte eben auch ein Teil dieses Amerika sein.

Die Formel „Jazz - the Sound of Democracy“ meint also mehr als den Wandel eines gesellschaftlichen Systems durch den Jazz. Darin verpackt ist immer auch ein besonderes Selbstverständnis der Vereinigten Staaten. Und eben dieses Selbstverständnis konnte den jungen Menschen im Nachkriegsdeutschland im und durch den Jazz glaubhaft und authentisch vermittelt werden. Warum dies auf diese Weise gelingen konnte, erläutert das folgende prägnante Zitat von Jessica Gienow-Hecht aus ihrem Aufsatz „Art is Democracy and Democracy is Art“, in gewisser Weise der Schlüssel für das Verständnis des Mythos „Demokratisierung durch Jazz“:

. . . democracy meant just as much to Germans as culture meant to the citizens of the New World: it represented a tool, a commodity to buy, to try, to use, and to destroy if it turned out to be useless or fashionable. There was no political consensus in Germany that democracy was „the one best system“ just as there was no consensus in the United States over one particular kind of culture. (Gienow-Hecht 33)

Während für die Vereinigten Staaten Kultur oder vielmehr Kulturen eine austauschbare Variable im gesellschaftlichen Koordinatensystem darstellten, die Demokratie aber die Konstante, also die Grundlage der gesamten Gesellschaftsstruktur, war es in Deutschland genau umgekehrt. Kultur bezeichnete den nicht austauschbaren Grundkonsens, Demokratie hingegen war lediglich ein politisches System, eines von vielen, das ausprobiert aber auch ausgetauscht werden konnte. Diese Erkenntnis ist eine interessante Theorie, um die Schwierigkeiten bei der *Reeducation* Deutschlands zu erklären. In jedem Fall gibt sie uns eine Idee davon, was gemeint ist, wenn Zeitzeuge Fritz Rau von seiner „Demokratisierung“ oder sogar „Denazifizierung durch den Jazz“ spricht.

Letzten Endes geht es um die vollständige Akzeptanz eines von freiheitlich-demokratischen Werten geprägten amerikanischen Lebensmodells und des damit zusammenhängenden Menschenbildes. Dieses Lebensmodell kam für die jungen Menschen nach dem Krieg tatsächlich als eine Flut an Sinneseindrücken daher. Der leise Gang, die schmissige Musik, der Geruch von Parfüm, der Geschmack von Kaugummi, Schokolade und reichhaltigem Essen, das Gefühl eines hochwertigen Mantelstoffes, die bunten Hochglanzbilder amerikanischer Magazine - das waren die sinnlichen Erfahrungen, die sich Kindern und Jugendlichen als das Amerikanische schlechthin präsentierten und sich so einprägten, dass ältere Menschen heute noch glänzende Augen bekommen, wenn sie davon erzählen. Der legere, relaxte Habitus des Amerikaners standen im Kontrast zum Militarismus und der Strenge des Nationalsozialismus. Und über allem stand der Jazz als die Musik, die den jungen Menschen zu einem Ausdruck von Lebensfreude und Individualismus wurde. Die Jazzrezeption und die Annahme eines neuen freiheitlichen Wertesystems wurden in der persönlichen Wahrnehmung direkt aneinander gekoppelt.

Das Amerikabild der Jazzfans in Deutschland wurde so als ein nachhaltig und langfristig positives angelegt. Diese Hinwendung zu Amerika konnte nicht einmal durch das Erkennen eines rassengesetzten gesellschaftlichen Systems in den USA oder die Erfahrungen während der Vietnamkrise gebrochen werden. Nicht einmal im Rückblick und nach vielen Jahrzehnten der differenzierten Auseinandersetzung mit den

USA revidieren die Befragten ihr positives Amerikabild. Der Grund dafür ist nicht etwa Naivität oder mangelnde kritische Auseinandersetzung, sondern schlichtweg die sehr frühe Akzeptanz des durch die USA verkörperten Wertehorizonts. Spätere Widersprüche werden möglicherweise auf außen- oder innenpolitische Maßnahmen oder Strategien bezogen, nicht aber auf das grundlegende Fundament, für das die USA nach dem Zweiten Weltkrieg standen.

So gesehen ist die Demokratisierung hier also tatsächlich gelungen - vielleicht nicht im strengen Sinne *durch* den Jazz, aber in jedem Fall unmittelbar begleitet durch die Klänge dieser Musik.

8.4 The Sound of Freedom: Jazzrezeption als Mittel zur Befreiung von historischen und gesellschaftlichen Zwängen?

„Jazz - The Sound of Freedom“ ist ein weiterer Mythos, der im Rahmen der vorliegenden Untersuchung im Kontext der deutschen Nachkriegsjugend untersucht werden sollte. Die Analysen zeitgenössischer publizistischer Quellen sowie die Gespräche mit Zeitzeugen ergeben diesbezüglich schnell ein recht eindeutiges Bild: Die Rebellion gegen gesellschaftliche Normen wurde den Jazzfans mehr von außen angetragen, als dass sie tatsächlich aus ihrer Mitte gekommen wäre. Eine Rebellion in dem Sinne war bei der Mehrheit der Jazzrezipienten ganz und gar nicht angestrebt. Wir haben oben festgestellt, dass es vielmehr um Anerkennung der Musik und Aufnahme in den ästhetischen Wertekanon eines bürgerlichen Kulturbegriffs ging - der Duktus des Rebellen stand diesem Ziel nur im Weg.

Dennoch werden die Begriffe „Freiheit“ und „Befreiung“ auch von Zeitzeugen häufig zitiert. Diese „befreiende Wirkung des Jazz“ bezieht sich tatsächlich aber nicht primär auf gesellschaftliche oder politische Auflehnung.

Ein sehr zentrales Befreiungsmoment der Jazzrezeption bezieht sich sogar auf das Gegenteil, nämlich die Rückeroberung der Unschuld und des Unpolitischen im Musikgenuss. Nachdem im Nationalsozialismus alleine die Vorliebe für Jazz bereits ausreichte, um sich verdächtig zu machen und die jungen Jazzfreunde gezwungen waren, sich beinahe wie eine Untergrundorganisation zu bewegen und zu strukturieren, genossen die Jazzfans in der Nachkriegszeit die offene Zugänglichkeit zu ihrer Musik. So wurde der Jazz für viele seiner Anhänger zu einem Inbegriff dieser neuen Unbeschwertheit, die sich in und durch die Musik auch körperlich ausdrücken konnte. Für einige Zeitzeugen war so das Tanzen zu Jazz auch keine Degradierung der Musik zur Gebrauchsmusik, sondern vielmehr ein Ausdruck ihrer tief empfundenen und vor allem höchst seriösen Hingabe an diese Musik.

Damit verbunden war auch die schlichte Freiheit von existentiellen Ängsten, beziehungsweise auch einfach das Ende der ständigen Sorge um das eigene Überleben. Natürlich waren gerade die Jahre unmittelbar nach Kriegsende nach wie vor auch existentiell sehr schwierig, dennoch beschreiben die Zeitzeugen den Moment des Kriegsendes als eine große Erleichterung. Im Zentrum stand also auch eine Rückeroberung oder für viele Jugendliche sogar erst eine wirkliche Entdeckung der Lebensfreude und der Kindheit, um die sie durch den Krieg betrogen worden waren.

Der Jazz mit seiner Vitalität und Sinnlichkeit, mit seiner Lebensbejahung verkörperte für viele jungen Menschen genau dieses Gefühl einer schlagartig von Ängsten und Zwängen befreite Zeit.

Für diejenigen, die bei Kriegsende bereits alt genug waren, um in den amerikanischen Soldatenclubs zur Truppenbetreuung zu spielen - eine Tätigkeit, für die sehr schnell ein riesiger Bedarf bestand - kam noch ein weiterer Aspekt von persönlicher Freiheit hinzu: Die Engagements in US-amerikanischen Kasernen gaben ihnen schon sehr bald eine wirtschaftliche Unabhängigkeit, wie sie kaum eine andere Berufsgruppe für sich beanspruchen konnte. Im Windschatten dieses ökonomischen Sicherheitsnetzes konnte sich die deutsche Jazzszene letztendlich überhaupt erst so entwickeln wie wie es in den 50er Jahren tat.

Vielleicht der am tiefsten empfundene Eindruck persönlicher Freiheit war aber die Tatsache, dass die „Amerikanisierung“ der jungen Jazzfans keineswegs von außen auferlegt worden war, sondern dass sie das Gefühl hatten, sich in ihrer Liebe zum Jazz aktiv und auf eigene Initiative für ein bestimmtes Menschen- und Weltbild, verbunden mit der ganz besonderen Ausdrucksform des Jazz, zu entscheiden. Einige Zeitzeugen erzählen im Gespräch stolz, dass selbst die amerikanischen Besatzer verblüfft waren, als sie in Deutschland junge Musiker vorfanden, die nicht nur eine ziemlich fundierte Kenntnis des Jazz besaßen, sondern teilweise sogar bekannte Jazz-Standards nachspielen und darauf improvisieren konnten. Nicht die Amerikaner brachten hier also den Jazz nach Deutschland - die Deutschen hatten ihn sich bereits vorher selbst geholt, so dass die Amerikaner ihn lediglich vorzufinden brauchten. Eine wichtige Rolle spielt in diesem Zusammenhang auch eine gewisse Entlastungsstrategie: Wer Jazz mochte, konnte kein Nazi gewesen sein. Man bejahte also in der Jazzrezeption auch bewusst die eigene Nähe zu Amerika als Befreier.

Dieses Gefühl der eigenen Handlungsautonomie verstärkte sich in den Folgejahren sogar noch, als sich die junge deutsche Jazzszene selbst eine komplette Infrastruktur an Kommunikationsmedien, Veranstaltungszentren und Netzwerken an Jazzclubs (Hot Clubs) aufbaute, die zum Teil tatsächlich mit eigener Hände Arbeit aus den Trümmern der zerstörten Städte freigeschaufelt und eingerichtet wurden. Den Institutionen der Besatzungsmacht USA kam dabei im Grunde lediglich die Funktion zu, im Bedarfsfall auf die Nachfrage der Fans zu reagieren, zum Beispiel bei Raumknappheit oder bei der Suche nach neuem Schallplattenmaterial und Jazzfachliteratur. Die Aufklärung über Jazz beziehungsweise den Einsatz von Jazz zur Verbreitung eines positiven Amerikabildes erledigten die deutschen „Funktionäre“ der Jazzszene ebenfalls gleich selbst - und zwar schon lange bevor die amerikanische Besatzungsmacht überhaupt so recht auf die Idee kam, den Jazz im Zuge der *Reeducation Policy* oder später als Symbol im Kalten Krieg aktiv einzusetzen.

Es ist kein Wunder, dass für die Menschen, die damals ein Teil dieser Szene waren, der Jazz zu einem immanenten Bestandteil eines neuen kulturellen Selbstbewusstseins und Selbstverständnisses geworden ist. *Self-Empowerment* ist ein Stichwort, das im Kontext der aufblühenden und sich rasant entfaltenden Jazzszene beinahe exemplarisch verwirklicht wurde.

Die Befreiung von gesellschaftlichen Zwängen im Sinne einer Rebellion schließlich, das ist in den Zeitzeugeninterviews klar geworden, fand erst etwas später statt, nämlich als die Phase des reinen Auslebens der neuen Freiheit und Unbeschwertheit

allmählich vorbei war und eine Distanzierung der Jazzszene von den kommerzielleren Spielformen des Jazz begann. Zu Zeiten, als dann beispielsweise zum Fasching Swing-Orchester im Deutschen Theater München spielten, waren viele Jazzfans bereits wieder einen Schritt weiter und lebten mit Bebop und Hardbop eine neue Form von Abgrenzung und in gewisser Weise auch einen rebellischen Generationenkonflikt aus. Dieser Widerspruch gegen die Ära Adenauer und den Beigeschmack des „ewig Gestrigen“ in der Politik, gegen den sich später dann auch die sogenannte 68er-Generation auflehnen sollte, wurde im Schlepptau des Cool Jazz zur Subkultur stilisiert. Man kleidete sich schwarz, las Sartre und identifizierte sich - meist allerdings oberflächlich - mit dem französischen Existentialismus. Diese Analogie wurde dort besonders stark ausgelebt, wo sich die Jazzszene als eine studentische Szene charakterisierte, wie beispielsweise in Heidelberg. Entscheidend ist aber bei all diesen Beobachtungen hinsichtlich der rebellischen Potentiale der Jazzrezeption, dass sie nicht den Ausschlag für die Jazzbegeisterung lieferten. Während in vielen Jugendkulturen - wie zum Beispiel sehr viel später beim Punk - die Auflehnung gegen gesellschaftliche Normen und eine dezidierte politische Einstellung richtunggebend und ausschlaggebend waren und die Musik diese Bewegungen begleitete und inhaltlich von den zugrunde liegenden Ideologien getragen und gestaltet wurde, so stand in der Jazzszene immer die Musik als solche im Mittelpunkt - die im übrigen zumindest bis in die 60er Jahre hinein selbst von allen politischen Anlehnungen unberührt blieb. Das lag natürlich immer auch daran, dass die Entwicklungen des Jazz zunächst immer noch von den USA ausgingen und - wenn überhaupt - soziologische Impulse aus der dortigen Gesellschaftsstruktur bezogen.

Mit anderen Worten: Deutsche Jazzmusiker drückten im Cool Jazz keine politischen Aussagen und Einstellungen aus. Die Musik hatte keinerlei politischen Gehalt. In gewisser Weise war es lediglich eine Koinzidenz, dass die studentischen Eliten, die in den 50er Jahren begannen, Anspruch gegen die Wirtschaftswunder-Gesellschaft zu erheben, auch diejenigen jungen Menschen waren, die die Jazzszene bildeten. Der zwingende Zusammenhang ergibt sich für die Jazzfans selber dann allerdings in einer weltanschaulichen Komponente der Jazzrezeption, aus der nach eigenem Dafürhalten ein gewisses politisches Bewusstsein die logische Konsequenz sein musste.

8.5 „The Sound of Brotherhood“: Jazz als Metapher für Toleranz, Menschlichkeit und Weltoffenheit

Was im Gespräch mit den meisten Zeitzeugen auffällt, ist - unabhängig vom politischen Engagement - eine tief empfundene, teilweise noch heute flammende Überzeugung für den weltanschaulichen Kern des Jazz. Menschlichkeit, Humanität und Toleranz, Weltoffenheit, Brüderlichkeit und ein friedliches Miteinander, das sind Begriffe, die in den Interviews immer wieder fallen. Dies ist um so erstaunlicher, als man durch die große Distanz zur Gefühlsstruktur der Nachkriegsjahre und durch den insgesamt eher abgeklärten Blick auf die eigene Autobiografie eine gewisse Nüchternheit in Bezug auf die Überzeugungen und Ideale der eigenen Jugendzeit erwarten könnte. Stattdessen scheint es, als sei diese große metaphorische Dichte und zuweilen

überbordende Symbolik im Laufe der Jahre sogar noch gewachsen.

Gerade bei Menschen, die länger keinen intensiveren Kontakt zur Jazzszene mehr hatten und sich in jüngster Zeit nicht mehr so dezidiert mit der Musik beschäftigen, wurden alleine durch das Erzählen und Erinnern der damaligen Erlebnisse auch der Zeitgeist und die Gefühlsstruktur der Zeit, sowie die eigene Begeisterung und idealistische Überzeugung für die „inneren Werte“ des Jazz sofort wieder unmittelbar spürbar und nachvollziehbar. Die faszinierende Strahlkraft des Jazz ist bis heute ungebrochen.

Vor diesem Hintergrund verwundert es nun nicht mehr im geringsten, dass in den 50er Jahren selbst jeder Angriff auf die Integrität und ideologische Reinheit des Jazz auf vehemente Gegenreaktionen stieß. Jazzrezeption war im Falle der ernsthaft interessierten Jazzfans eine höchst persönliche, beinahe intime Angelegenheit, die mit absolutem Ernst und einer großen Leidenschaft und Hingabe betrieben wurde.

Offensichtlich befriedigte der Jazz als eine vollkommen „unschuldige“, ursprüngliche und in seiner Spontaneität und performativen Qualität als natürlich und ehrlich wahrgenommene Kunst ein Bedürfnis nach unkorrupten kulturellen Bezugssystemen und einem möglichst direkten, unverfälschten Ausdrucksmittel - umso mehr vor dem Hintergrund einer von der Integrität der eigenen kulturellen Formen und Sprachen enttäuschten Generation. All das vermochte der Jazz als eine Musik, die in der Tat von allen politischen Lagern gleichermaßen abgelehnt worden war, den jungen Menschen zu bieten. Zu dieser Interpretation passt auch, dass sich die deutschen Jazzfans auf die Fahne schrieben, den Jazz sozusagen als Kunstform „entdeckt“ zu haben, während er in seinem Heimatland unterschätzt und kommerziell „ausgebeutet“ wurde.

Dieser Idealismus führte zu einer regelrechten Stilisierung und Überhöhung des Jazz zu einer Art Lebensphilosophie, einer Leitmetapher für Toleranz, Wahrhaftigkeit und Menschlichkeit. Somit fungierte die Zugehörigkeit der Jazzszene gleichzeitig als Entlastungsstrategie: Zum Einen war man als Jazzfan *per definitionem* kein Nazi gewesen und konnte zum Zweiten auch kein Rassist sein. Man bekannte sich sozusagen automatisch zu einem demokratisch-freiheitlichen Weltbild, ohne sich aktiv politisch zu engagieren.

Der Anspruch an sich selbst war folglich innerhalb der Jazzszene sehr groß. Manchmal kann man sich bei der Lektüre von Jazzzeitschriften der 50er Jahre des Eindrucks nicht erwehren, jeder Jazzfan sei in letzter Konsequenz eine Art Botschafter dieser grundlegenden Weltanschauung gewesen. Randalierende Jazzfans bedeuteten so in den Augen der Autoren von jazzphilosophischen Artikeln nicht nur einen potentiellen Imageschaden, sondern immer auch eine Gefahr für die „eigentlichen, tiefer liegenden“ Überzeugungen der Jazzfans.

So extrem stellt sich dieser Anspruch in den Erinnerungen der Zeitzeugen natürlich nicht dar - so wie sich auch so manch anderes Konzept der Nachkriegsjahre im Rückblick wesentlich entspannter und unaufgeregter präsentiert. So erkennen die Zeitzeugen beispielsweise keinen Widerspruch in der ernsthaften weltanschaulichen Bewertung des Jazz und in der Lebensfreude und Körperlichkeit, die sie durch die Jazzrezeption ausleben konnten. Dennoch ist es berührend, wie beinahe alle Zeitzeugen ins Schwärmen geraten über die Amerikaner, die amerikanische Kultur, den Jazz und natürlich die Gemeinschaft der Jazzrezipienten. Diese Zugehörigkeit zu dieser

Szene hat in den jungen Menschen ein erstaunliches Selbstbewusstsein freigesetzt und ein sehr stabiles Selbstverständnis gefördert - sowohl in Bezug auf die Identität der Szene als Gemeinschaft wie auch die persönliche Entwicklung. Das frühe Bewegtsein und Sich-bewegen-lassen durch die Musik des Jazz hat die Zeitzeugen nachhaltig geprägt und sich so in der Tat tief in die Biographien dieser Menschen eingeschrieben.

8.6 Fazit

Es ist deutlich geworden, wie stark kulturelle Eindrücke und Erlebnisse auf ein Gemeinschaftsgefühl wirken können, und wie nachhaltig diese Prägungen die weitere Biografie und den individuellen Identitätsentwurf von Individuen beeinflussen können. Ein Mentalitäts- und Bewusstseinswandel - kollektiv wie individuell - vollzieht sich in der Tat nicht rational über den Intellekt, sondern emotional und intuitiv über persönliche kulturelle Berührungen, in letzter Konsequenz könnte man sagen: über Sinneseindrücke.

Die deutsche Jazzszene hat sich dahingehend als ein besonders interessanter Untersuchungsgegenstand erwiesen, als sie trotz außergewöhnlich heterogener Binnenkonflikte und aktiver Differenzbeziehungen im Rückblick als eine erstaunlich stabile und im Entwurf kohärente gemeinschaftliche Identität wahrgenommen werden kann. Sicherlich ist die Musik des Jazz als eine ausgesprochen hybride künstlerische Ausdrucksform dazu prädestiniert, eine Szene mit elastischen und dynamischen Grenzziehungen um sich zu gruppieren. In den ersten 15 Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg war diese Elastizität aber noch keineswegs so klar ersichtlich.

Im Kontext außenpolitischer Überlegungen hinsichtlich bewusster strategischer Demokratisierungsprozesse, wie sie ja auch heute wieder verstärkt auf einer Vielzahl von weltpolitischen Agenden stehen, ist immer fraglich, inwiefern sich ein Mentalitätswandel überhaupt gezielt steuern lässt. Die Bedeutung kultureller Transferwege und Einflussfaktoren, das kann sicherlich als allgemeingültige Beobachtung aus dem deutschen Präzedenzfall mitgenommen werden, ist jedoch enorm und sollte nicht unterschätzt werden. Das Zusammentreffen unterschiedlicher kollektiver Identitäten, und nichts Anderes sind letzten Endes internationale Begegnungen, bedeutet immer an vorderster Front eine Neuverhandlung von Grenzziehungen und eine Konfrontation verschiedener Fremd- und Selbstbilder. Das Ergebnis wird zwangsläufig *immer* eine Veränderung der Differenz- wie auch der Kontingenz- und Integritätsbeziehungen der individuellen wie auch kollektiven Identitätsentwürfe auf *beiden* Seiten sein. Kulturaustausch - gleichgültig ob er in Form einer Besatzungssituation oder in einem demokratischen Kontext stattfindet - bedeutet also immer auch einen Abgleich des Selbstentwurfs mit einem Fremdentwurf und wird in gewisser Weise als eine Gegenüberstellung von Lebensmodellen und Menschenbildern empfunden. Die Akzeptanz eines Wertesystems - das hat nicht zuletzt die unmittelbare exemplarische Erfahrung der Gemeinschaft der deutschen Jazzszene gezeigt - kann nicht durch rationale Überzeugungs- oder Aufklärungsarbeit erreicht werden, sondern letzten Endes nur über ein emotionales „Berührtsein“, also über den erfolgreichen Transport kollektiver Identitätsmuster hin zu einem als positiv empfundenen Fremdbild.

8.7 Ausblick

Auf Grundlage der erarbeiteten Thesen und Ergebnisse wäre es sinnvoll, die kulturellen Berührungen der Jazzfans nach dem Zweiten Weltkrieg auch aus amerikanischer Sicht zu beobachten, im Idealfall durch *Oral History*-Interviews mit ehemaligen in Deutschland stationierten US-amerikanischen Soldaten. Es steht allerdings zu befürchten, dass eine solche Untersuchung ein Desiderat der Forschung bleiben muss, da es bereits jetzt schwierig ist, noch lebende Zeitzeugen zu finden. Die meisten der Besatzungssoldaten waren bei Kriegsende bereits deutlich älter als die im Kontext der vorliegenden Untersuchung befragten Zeitzeugen.

Interessant wäre darüber hinaus eine stärkere Ausdifferenzierung der dargelegten Ergebnisse nach regionalen und lokalen Szenen, möglicherweise auch unter Einbeziehung von Städten anderer Besatzungszonen wie Berlin oder Hamburg.

Was zudem noch aussteht, ist eine umfassende gesamtdeutsche Sozialgeschichte des Jazz in Deutschland unter besonderer Berücksichtigung der Rezeptionssituation. Während die Produktionsbedingungen des Jazz in den vergangenen Jahren zunehmend aufgearbeitet werden und wurden, steht die Rezeptionsästhetik noch etwas im Schatten, was umso bedauerlicher ist, als die Rolle des Rezipienten im Jazz eine sehr viel aktivere ist als in anderen Kunstrichtungen.

Von Interesse könnte auch ein Vergleich der kollektiven Identitätsmuster der Jazzszenen in den Vereinigten Staaten und Europa, bzw. speziell Deutschland sein, außerdem vergleichende Untersuchungen innerhalb Europas.

Literaturverzeichnis

- [1] *Rundfunk in Bayern: Tondokumente im Schallarchiv des Bayerischen Rundfunks 1906-1988*. Bayerischer Rundfunk, Beauftragter für die Historische Kommission.
- [2] ADORNO, Theodor W.: Zeitlose Mode: Zum Jazz. In: *Gesammelte Schriften* Bd. 10:1. 1971, S. 123–37.
- [3] ADORNO, Theodor W.: Über Jazz. In: *Gesammelte Schriften* Bd. 17. 1982, S. 74–108.
- [4] ADORNO, Theodor W.: *Einleitung in die Musiksoziologie*. Frankfurt/M. : Suhrkamp Taschenbuch, 1996 (1962, 1973).
- [5] ANSIN, Horst (Hrsg.) [u. a.]: *Anglo-German Swing Club: Als der Swing zurück nach Hamburg kam... Dokumente 1945-1952*. Dölling und Gallitz, 2003.
- [6] ASSMANN, Aleida: Wie wahr sind Erinnerungen? In: WELZER, Harald (Hrsg.): *Das soziale Gedächtnis: Geschichte, Erinnerung, Tradierung*. Hamburg : Hamburger Edition, 2001, S. 103–123.
- [7] ASSMANN, Aleida: *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 3. München : Beck, 2006 (1999).
- [8] AUSTIN, William: *Music in the 20th Century*. New York : Norton, 1966.
- [9] BACH, Gerhard (Hrsg.) [u. a.]: *Americanization - Globalization - Education*. Heidelberg : Winter, 2003.
- [10] BAUSCH, Armando: *Jazz in Europa*. Echternach : édition phi, 1985. (Reihe Musik)
- [11] BERENDT, Joachim E.: Jazz Overseas: Germany. In: FEATHER, Leonard (Hrsg.): *The Encyclopedia of Jazz*. New York : Bonanza, 1960.
- [12] BERENDT, Joachim E.: *Photo Story des Jazz*. Frankfurt/Main : Wolfgang Krüger, 1978.
- [13] BERENDT, Joachim E.: *Ein Fenster aus Jazz*. Frankfurt/Main : Fischer, 1980 (1977).

- [14] BERENDT, Joachim-Ernst: Wandel und Widerstand. In: KNAUER, Wolfram (Hrsg.): *Jazz in Deutschland* Bd. 4. Hofheim : Wolke, 1996, S. 261–279.
- [15] BERENDT, Joachim E.: *Das Jazzbuch: Von New Orleans bis in die achtziger Jahre*. Frankfurt/Main : Fischer, 1997 (1953).
- [16] BERGDORF, Wolfgang (Hrsg.) [u. a.]: *Amerika - Fremder Freund*. Weimar : Rhino, 2003.
- [17] BERMEISTER, Horst ; LOTZ, Rainer: Charlie and his Orchestra: Ein obskures Kapitel der deutschen Jazzgeschichte. In: KNAUER, Wolfram (Hrsg.): *Jazz in Deutschland. Darmstädter Beiträge zur Musikforschung* Bd. 4. Darmstadt : Wolke, 1996, S. 13–48.
- [18] BERRESSEM, Hanjo: Think Globally, But Better to Act Elvisly: Elvis and Elvez. In: *Amerikastudien/American Studies* 46 (2001), Nr. 3, S. 429–42.
- [19] BERTAUX, Daniel ; BERTAUX-WIAME, Isabelle: Autobiographische Erinnerungen und kollektives Gedächtnis. In: NIETHAMMER, Lutz (Hrsg.): *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis: Die Praxis der 'Oral History'*. Frankfurt/M., 1985, S. 146–166.
- [20] BLANKE, Gustav H.: *Vom Nazismus zur Demokratie: Zeitgeschichtliche Erinnerungen und Erfahrungen, 1933 bis 1955*. Hamburg : Kovac, 1999.
- [21] BOMMES, Michael: Gelebte Geschichte: Probleme der Oral History. In: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 47 (1982), S. 75–103.
- [22] BRATTON, Elliot: The Sound of Freedom: Jazz and the Cold War. Part One: The Trick Bag. In: *Crisis* (1998), Februar/March, S. 14–19.
- [23] BRÜGGEMEIER, Franz-Josef ; WIERLING, Dorothee: *Einführung in die Oral History: Alltag und Erinnerung*. Bd. 1. Hagen : Fernuniversität/Gesamthochschule Hagen, 1986.
- [24] BRÜGGEMEIER, Franz-Josef ; WIERLING, Dorothee: *Oral History: Auswertung und Interpretation*. Bd. 3. Hagen : Fernuniversität/Gesamthochschule Hagen, 1986.
- [25] BUDDS, Michael J. (Hrsg.): *Jazz and the Germans: Essays on the Influence of „Hot“ American Idioms in 20th Century German Music*. Hillside, 2002.
- [26] BURKHARDT, Werner: Adorno hörte Tango zur Entspannung. Im Land zwischen Mississippi und Elbe: Wie der Jazz in Deutschland groß wurde. In: *Jazz Zeitung* 25/2 (2000), S. 23–26.
- [27] CHARLTON, Thomas L. (Hrsg.) ; MYERS, Lois E. (Hrsg.) ; SHARPLESS, Rebecca (Hrsg.): *Handbook of Oral History*. Lanham : Altamira Press, 2006.
- [28] COVACH, John: Popular Music, Unpopular Musicology. In: COOK, Nicholas (Hrsg.) ; EVERIST, Mark (Hrsg.): *Rethinking Music*. Oxford and New York : Oxford University Press, 1999, S. 452–470.

- [29] DEPKAT, Volker: The Birth of Technology from the Spirit to the Lack of Culture: The United States as 'Land of Technological Progress' in Germany, 1800-1850. In: WALA, Michael (Hrsg.) ; LEHMKUHL, Ursula (Hrsg.): *Technologie und Kultur. Europas Blick auf Amerika vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Köln, Weimar und Wien : Böhlau, 2000, S. 23–53.
- [30] DOERING-MANTEUFFEL, Anselm: Dimensionen von Amerikanisierung in der deutschen Gesellschaft. In: *Archiv für Sozialgeschichte* 35 (1995), S. 1–34.
- [31] DOERING-MANTEUFFEL, Anselm: *Wie westlich sind die Deutschen? Amerikanisierung und Westernisierung im 20. Jahrhundert*. Göttingen : Vandenhoeck und Ruprecht, 1999.
- [32] DOERRIES, Reinhard R.: Exporting the American Dream to Germany: Understandings and Misunderstandings in Transatlantic Relations. In: *The American Dream*, S. 141–52.
- [33] DUSSEL, Konrad: *Veröffentlichungen des Deutschen Rundfunkarchivs*. Bd. 33: *Hörfunk in Deutschland: Politik, Programm, Publikum (1923-1960)*. Potsdam : Verlag für Berlin-Brandenburg, 2002.
- [34] ECKERT, Astrid M.: American History in Germany: The View of the Practitioners. In: *German Historical Institute Bulletin* 32 (2003), S. 51–84.
- [35] ERDL, Marc F. ; NASSAUER, Armin: Kippfigur: Zur Geschichte der deutschen Jazzrezeption und ihrer Mythen von Weimar bis heute. In: BOLLENBECK, Georg (Hrsg.) ; PRESTI, Thomas L. (Hrsg.): *Traditionsanspruch und Traditionsbruch. Kulturelle Moderne und Bildungsbürgerliche Semantik* Bd. II. Wiesbaden : Westdeutscher Verlag, 2002, S. 185–227.
- [36] FARK, Reinhard: *Die missachtete Botschaft: Publizistische Aspekte des Jazz im soziokulturellen Wandel*. Berlin, 1971.
- [37] FLUCK, Winfried: The Americanization of Modern Culture. In: PREIS-SMITH, Skurowski (Hrsg.): *Cultural Policy, or the Politics of Culture*. Institute of English Studies, University of Warsaw, 1999, S. 17–49.
- [38] FLUCK, Winfried: Amerikanisierung und Modernisierung. In: *Transit* 17 (1999), S. 55–71.
- [39] FRITZSCHE, Peter: Volkstümliche Erinnerung und deutsche Identität nach dem Zweiten Weltkrieg. In: JARAUSCH, Konrad H. (Hrsg.) ; SABROW, Martin (Hrsg.): *Verletztes Gedächtnis. Erinnerungskultur und Zeitgeschichte im Konflikt*. Frankfurt/New York : Campus, 2002, S. 75–123.
- [40] FUCHS, Martin: Erkenntnispraxis und die Repräsentation von Differenz. In: ASSMANN, Aleida (Hrsg.) ; FRIESE, Heidrun (Hrsg.): *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität*, Suhrkamp, 1998, S. 105–137.

- [41] FUCHS, Ralf-Peter: Neue Menschen und Kultur der Moderne: Der Jazz und sein Publikum in der deutschen Nachkriegspresse 1945-1953. In: KNAUER, Wolfram (Hrsg.): *Jazz und Gesellschaft: Sozialgeschichtliche Aspekte des Jazz*. Hofheim : Wolke, 2002, S. 17–40.
- [42] GASSERT, Philipp: Nationalsozialismus, Amerikanismus, Technologie: Zur Kritik der amerikanischen Moderne im Dritten Reich. In: WALA, Michael (Hrsg.) ; LEHMKUHL, Ursula (Hrsg.): *Technologie und Kultur: Europas Blick auf Amerika vom 18. bis zum 20. Jahrhundert* Bd. 7. Köln, Weimar und Wien : Böhlau, 2000, S. 147–172.
- [43] GEPPERT, Alexander C. T.: Forschungstechnik oder historische Disziplin? Methodische Probleme der Oral History. In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 45 (1994), Mai, S. 303–323.
- [44] GERHARDT, Uta: *Soziologie der Stunde Null: Zur Gesellschaftskonzeption des amerikanischen Besatzungsregimes in Deutschland 1944-1945/1946*. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 2005.
- [45] GIENOW-HECHT, Jessica C. E.: *Transmission Impossible: American Journalism as Cultural Diplomacy in Postwar Germany 1945-1955*. Baton Rouge : Louisiana State University Press, 1999.
- [46] GIESEN, Bernhard: *Die Intellektuellen und die Nation*. Bd. 2: *Kollektive Identität*. Frankfurt/Main : Suhrkamp, 1999.
- [47] GIOIA, Ted: *The Imperfect Art: Reflections on Jazz and Modern Culture*. New York/ Oxford : Oxford UP, 1988.
- [48] GOEDDE, Petra: *GIs and Germans: Culture, Gender and Foreign Relations, 1945-1949*. New Haven : Yale University Press, 2003.
- [49] GRABBE, Hans-Jürgen: 50 Jahre Deutsche Gesellschaft für Amerikastudien. In: *Amerikastudien/American Studies* 48 (2003), Nr. 2, S. 159–184.
- [50] HALBWACHS, Maurice: *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt/M., 1991.
- [51] HAMILTON, Paula (Hrsg.): *Oral History and Public Memories*. Philadelphia : Temple University Press, 2008.
- [52] HASELSTEIN, Ulla (Hrsg.) ; OSTENDORF, Berndt (Hrsg.) ; SCHNECK, Peter (Hrsg.): *Popular Culture: Special Issue of Amerikastudien/America Studies*. 2001. (46:3)
- [53] HOBSBAWM, Eric: *The Jazz Scene*. New York : Pantheon Books, 1993.
- [54] HOBSBAWM, Eric: How Jazz Comes to Europe. In: DERS. (Hrsg.): *Uncommon People. Resistance, Rebellion and Jazz*. New York : New Press, 1998, S. 265–273.

- [55] HOCKERTS, Hans G.: Zeitgeschichte in Deutschland: Begriffe, Methoden, Themenfelder. In: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 29-30 (1993), S. 3–19.
- [56] HOCKERTS, Hans G.: Zugänge zur Zeitgeschichte: Primärerfahrung, Erinnerungskultur, Geschichtswissenschaft. In: JARAUSCH, Konrad H. (Hrsg.) ; SABROW, Martin (Hrsg.): *Verletztes Gedächtnis. Erinnerungskultur und Zeitgeschichte im Konflikt*. Frankfurt/New York : Campus, 2002, S. 39–73.
- [57] HOFFMANN, Bernd: *'Hörbarer Spiegel einer unruhigen Zeit': Der Jazz-Almanach*. – In: Franz Kerschbaumer and Franz Krieger (Hrsg.) : Zur Darstellung: einer moderierten Rundfunk-Sendereihe des NWDR Köln: 1948 - 1950. in Vorbereitung.
- [58] HOFFMANN, Bernd: Jazz im Radio der frühen Jahre. In: JOST, Ekkehard (Hrsg.): *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt, 1988, S. 571–588.
- [59] HÖHN, Maria: *GIs and Fräuleins: The German-American Encounter in 1950s West Germany*. Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2002.
- [60] HÖLBLING, Walter: Coming Into View: European Re-visions of 'America' after 1945. In: *American Studies International* 37 (1999), June, Nr. 2, S. 24–42.
- [61] HUESMANN, Günther: Geburt und Werdegang des Jazzfestivals. In: JOST, Ekkehard (Hrsg.): *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt, 1988, S. 667–684.
- [62] JARAUSCH, Konrad H.: Zeitgeschichte und Erinnerung: Deutungskonkurrenz oder Interdependenz? In: JARAUSCH, Konrad H. (Hrsg.) ; SABROW, Martin (Hrsg.): *Verletztes Gedächtnis. Erinnerungskultur und Zeitgeschichte im Konflikt*. Frankfurt and New York : Campus, 2002, S. 9–37.
- [63] JOST, Ekkehard: *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*. Frankfurt/Main : Fischer, 1982.
- [64] JOST, Ekkehard: *Europas Jazz 1960-80*. Frankfurt/Main, 1987.
- [65] JOST, Ekkehard: Der Jazzfan: Eine garantiert unwissenschaftliche Skizze. In: DERS. (Hrsg.): *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt, 1988, S. 661–666.
- [66] JOST, Ekkehard (Hrsg.): *That's Jazz: Der Sound des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt, 1988.
- [67] JUNKER, Detlef: The United States, Germany and Europe in the Twentieth Century. In: MOORE, R. L. (Hrsg.): *The American Century in Europe*. Ithaca, NY : Cornell University Press, 2003, S. 94–114.
- [68] KATER, Michael H.: *Gewagtes Spiel: Jazz im Nationalsozialismus*. München : Deutscher Taschenbuch Verlag, 1998.

- [69] KNAUER, Wolfram: Zur Frühgeschichte des Jazz in Deutschland. In: JOST, Ekkehard (Hrsg.) [u. a.]: *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt, 1988, S. 345–356.
- [70] KNAUER, Wolfram (Hrsg.): *Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung*. Bd. 4: *Jazz in Deutschland*. Hofheim : Wolke, 1996.
- [71] KNAUER, Wolfram (Hrsg.): *Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung*. Bd. 6: *Duke Ellington und die Folgen*. Hofheim : Wolke, 2000.
- [72] KNAUER, Wolfram: Jazz, GI's und German Fräuleins: Einige Anmerkungen zur deutsch-amerikanischen Beziehung im musikalischen Nachkriegsdeutschland. In: *Jazzforschung/ jazz research* 34 (2002), S. 77–88.
- [73] KNAUER, Wolfram (Hrsg.): *Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung*. Bd. 7: *Jazz und Gesellschaft: Sozialgeschichtliche Aspekte des Jazz*. Hofheim : Wolke, 2002.
- [74] KODAT, Catherine G.: Conversing with Ourselves: Canon, Freedom, Jazz. In: *American Quarterly* 55 (2003), March, Nr. 1, S. 1–28.
- [75] KÖHLER, Peter: Die 'Ghetto-Swingers' im Konzentrationslager Theresienstadt. In: JOST, Ekkehard (Hrsg.) [u. a.]: *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt, 1988, S. 389–90.
- [76] KÖHLER, Peter: Zur Frühgeschichte des Jazz in Deutschland. In: JOST, Ekkehard (Hrsg.) [u. a.]: *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt, 1988, S. 345–356.
- [77] KÖHLER, Peter ; SCHACHT, Konrad: *Die Jazzmusiker: Zur Soziologie einer kreativen Randgruppe*. Freiburg : Wettinger, 1983.
- [78] KOSSMANN, Bernhard (Hrsg.): *Bestandsverzeichnis: Hessischer Rundfunk, Frankfurt/Main*. Bd. 11: *Deutsches Jazz-Festival Frankfurt 1953-1992*. Fulda : Rindt, 1993.
- [79] KRAUS, Werner (Hrsg.): *Jazz in Bayern*. Bd. 2. Regensburg : ConBrio, 2000.
- [80] KROES, Rob (Hrsg.) [u. a.]: *Cultural Transmissions and Receptions: American Mass Culture in Europe*. Amsterdam : VU University Press, 1993.
- [81] KROES, Robert: *Americanization - What Are We Talking About?* Amsterdam, 1993, S. 302–318.
- [82] KRÜGER, Heinz-Hermann: Viel Lärm um Nichts? Jugendliche Existentialisten in den 50er Jahren. In: *Schock und Schöpfung. Jugendästhetik im 20. Jahrhundert*. Darmstadt : Luchterhand, 1986, S. 263–268.
- [83] KÜLLMER, Eva: Lobbyarbeit unter einem Logo: Die 1. Deutsche Jazzwoche - ein Interview mit Peter Loock von der DJF. In: *Jazz Zeitung* 25/12 (2000), S. 6–8.

- [84] KURTH, Ulrich: Als der Jazz 'cool' wurde. In: HEISTER, Hans W. (Hrsg.) ; STERN, Dietrich (Hrsg.): *Musik der 50er Jahre*. Berlin, 1980, S. 110–122.
- [85] LANG, Dieter ; RICHTER, Gert: *Deutschland, Europa und die Welt*. Gütersloh : Bertelsmann Lexikothek, 1986.
- [86] LANGE, Horst H.: Jazz: eine Oase der Sehnsucht. In: *Schock und Schöpfung. Jugendästhetik im 20. Jahrhundert*. Darmstadt : Luchterhand, 1986, S. 320–324.
- [87] LANGE, Horst H.: 'Artfremde Kunst und Musik unerwünscht': Jazz im Dritten Reich. In: JOST, Ekkehard (Hrsg.) [u. a.]: *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts*. Darmstadt, 1988, S. 391–403.
- [88] LANGE, Horst H.: *Jazz in Deutschland: Die deutsche Jazz-Chronik bis 1960*. Hildesheim, Zürich, New York : Olms Presse, 1996 (1966).
- [89] LANGE, Horst H.: *Comics, Jazz und irre Zeiten: Aus dem Leben eines unangepaßten Berliners, 1930-1960*. Gelnhausen : Triga, 2000.
- [90] LAUTH, Wolfgang: *These Foolish Things: Jazztime in Deutschland. Ein swingender Rückblick*. Mannheim : Quadrate-Buchhandlung, 1999.
- [91] LEHMKUHL, Ursula (Hrsg.) ; WALA, Michael (Hrsg.): *Bilder von Amerika: Europäische Perzeptionen amerikanischer Kultur und Technologie über drei Jahrhunderte*. Heidelberg : Winter, 1999.
- [92] LOTZ, Rainer: *Black People: Entertainers of African Descent in Europe and Germany*. Bonn : Birgit Lotz Verlag, 1997.
- [93] LUMMIS, Trevor: *Listening to History: The Authenticity of Oral Evidence*. Totowa/New Jersey : Barnes & Noble Books, 1987.
- [94] MAASE, Kaspar: *Bravo Amerika: Erkundungen zur Jugendkultur der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren*. Hamburg : Junius, 1992.
- [95] MAASE, Kaspar: Amerikanisierung von unten: Demonstrative Vulgarität und kulturelle Hegemonie in der Bundesrepublik der 50er Jahre. In: LÜDTKE, Alf (Hrsg.) [u. a.]: *Amerikanisierung: Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart : Franz Steiner Verlag, 1996, S. 291–313.
- [96] MAASE, Kaspar: *Grenzenloses Vergnügen: Der Aufstieg der Massenkultur 1850 - 1970*. Frankfurt/M. : Fischer, 1997.
- [97] MAASE, Kaspar: Establishing Cultural Democracy: Youth, 'Americanization' and the Irresistible Rise of Popular Culture. In: SCHISLER, Hanna (Hrsg.): *The Miracle Years. A Cultural History of West Germany. 1949 - 1968*. Princeton/Oxford : Princeton University Press, 2001, S. 428–450.
- [98] MERRITT, Anna J. (Hrsg.) ; MERRITT, Richard L. (Hrsg.): *Public Opinion in Occupied Germany: The OMGUS Surveys, 1945-1949*. Urbana : University of Illinois Press, 1970.

- [99] NIETHAMMER, Lutz: Fragen - Antworten - Fragen: Methodische Erfahrungen und Erwägungen zur Oral History. In: DERS. (Hrsg.) ; PLATO, Alexander von (Hrsg.): *'Wir kriegen jetzt andere Zeiten'. Auf der Suche nach der Erfahrung des Volkes in nachfaschistischen Ländern.* Berlin und Bonn, 1985, S. 392–445.
- [100] OLIVER, Paul: Jazz is Where You Find It: The European Experience of Jazz. In: BIGSBY, Chris (Hrsg.): *Superculture: American Popular Culture and Europe.* Bowling Green : University Popular Press, 1975, S. 140–151.
- [101] O'MEALLY, Robert G. (Hrsg.): *The Jazz Cadence of American Culture.* New York : Columbia University Press, 1998.
- [102] OSTENDORF, Berndt: Die amerikanische 'Kulturindustrie' und ihre Rückwirkung auf Deutschland am Beispiel des Jazz. In: REINHARD, Wolfgang (Hrsg.) ; WALDMANN, Peter (Hrsg.): *Nord und Süd in Amerika: Gegensätze, Gemeinsamkeiten, Europäischer Hintergrund.* Freiburg, 1992, S. 1248–1265.
- [103] OSTENDORF, Berndt: Warum ist die amerikanische populäre Kultur so populär? In: *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* 53 (1999), August, Nr. 8, S. 700–715.
- [104] OSTENDORF, Berndt: From Liberating Modernism to Subversive Reeducation? The Impact of Jazz on European Culture. In: BACH, Gerhard (Hrsg.) ; BROECK, Sabine (Hrsg.) ; SCHULENBERG, Ulf (Hrsg.): *Americanization - Globalization - Education* Bd. 107. Heidelberg : Winter, 2003, S. 35–57.
- [105] OSTENDORF, Berndt: Americanization and Anti-Americanism in the Age of Globalization. In: RINKE, Stefan (Hrsg.) ; KÖNIG, H.-J. (Hrsg.): *The 'Norteamericanización' of Latin America?* Stuttgart : Heinz Verlag, 2004.
- [106] PELLIS, Richard: *Not Like Us: How Europeans Have Loved, Hated, and Transformed American Culture Since World War II.* New York : Basic Books, 1997.
- [107] PERKS, Robert (Hrsg.): *The Oral History Reader.* London : Routledge, 2006.
- [108] PLATO, Alexander von: Oral History als Erfahrungswissenschaft: Zum Stand der 'mündlichen Geschichte' in Deutschland. In: *BIOS* 4 (1991), S. 97–119.
- [109] POIGER, Uta G.: *Jazz, Rock and Rebels: Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany.* Berkeley : University of California Press, 2000.
- [110] POLSTER, Bernd (Hrsg.): *Swing Heil: Jazz im Nationalsozialismus.* Berlin : Transit, 1989.
- [111] POLSTER, Bernd (Hrsg.): *West Wind: Die Amerikanisierung Europas.* Köln : DuMont, 1995.
- [112] PRINS, Gwyn: Oral History. In: BURKE, Peter (Hrsg.): *New Perspectives on Historical Writing.* Cambridge, 1991, S. 114–139.

- [113] RITCHIE, Donald A.: *Doing Oral History: A Practical Guide*. 2. Oxford : Oxford University Press, 2003.
- [114] RUTSCHKY, Michael: *Wie wir Amerikaner wurden: Eine deutsche Entwicklungsgeschichte*. Berlin : Ullstein, 2004.
- [115] SCHAFFNER, Martin: Plädoyer für Oral History. In: UNGERN-STERNBERG, Jörg von (Hrsg.) ; REINAU, Hansjörg (Hrsg.): *Vergangenheit in mündlicher Überlieferung*. Stuttgart, 1988, S. 345–348.
- [116] SCHELSKY, Helmut: *Die skeptische Generation: Eine Soziologie der deutschen Jugend*. Düsseldorf and Köln, 1957.
- [117] SCHISLER, Hanna: Writing About 1950s West Germany. In: DIES. (Hrsg.): *The Miracle Years. A Cultural History of West Germany, 1949-1968*. Princeton/Oxford : Princeton University Press, 2001, S. 3–15.
- [118] SCHWAB, Jürgen: *Der Frankfurt Sound: Eine Stadt und ihre Jazzgeschichte(n)*. Frankfurt/M. : Societäts-Verlag, 2004.
- [119] STARR, Frederick S.: *Red and Hot: Jazz in Rußland 1917-1990*. Oxford : Oxford University Press, 1983.
- [120] STEINBACH, Lothar: Lebenslauf, Sozialisation und 'erinnerte Geschichte'. In: NIETHAMMER, Lutz (Hrsg.): *Lebenserfahrung und kollektives Gedächtnis: Die Praxis der 'Oral History'*. Frankfurt/M., 1985, S. 393–435.
- [121] STERNFELD, Joshua: *Jazz Echoes: The Cultural and Sociopolitical Reception of Jazz in Weimar and Nazi Berlin, 1925-1939*. 2007. – Dissertation an der University of California, Los Angeles.
- [122] STRAUB, Jürgen: Personale und kollektive Identität: Zur Analyse eines theoretischen Begriffs. In: ASSMANN, Aleida (Hrsg.) ; FRIESE, Heidrun (Hrsg.): *Identitäten .Erinnerung, Geschichte, Identität*. Frankfurt/M. : Suhrkamp, 1998, S. 73–104.
- [123] THOMPSON, Paul: *The Voice of the Past: Oral History*. Oxford, 2000 (1978).
- [124] TROMMLER, Frank (Hrsg.) ; SHARE, Elliott (Hrsg.): *The German-American Encounter: Conflict and Cooperation Between Two Cultures 1800-2000*. Bergahn, 2001.
- [125] VORLÄNDER, Herwart (Hrsg.): *Oral History: Mündlich erfragte Geschichte*. Göttingen, 1990.
- [126] WAGNER, Peter: Fest-Stellungen: Beobachtungen zur sozialwissenschaftlichen Diskussion über Identität. In: ASSMANN, Aleida (Hrsg.) ; FRIESE, Heidrun (Hrsg.): *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität*. Frankfurt/M. : Suhrkamp Taschenbuch, 1998, S. 44–72.

- [127] WAGNLEITNER, Reinhold: Globalisierung - Wovon reden wir eigentlich? In: *Aurora: Magazin für Kultur, Wissenschaft und Gesellschaft* (2003.), Winter/Spring
- [128] WALA, Michael: Amerikanisierung und Überfremdungsängste: Amerikanische Technologie und Kultur in der Weimarer Republik. In: WALA, Michael (Hrsg.) ; LEHMKUHL, Ursula (Hrsg.): *Technologie und Kultur. Europas Blick auf Amerika vom 18. bis zum 20. Jahrhundert* Bd. 7. Köln, Weimar und Wien : Böhlau, 2000, S. 121–146.
- [129] WALA, Michael (Hrsg.) ; LEHMKUHL, Ursula (Hrsg.): *Technologie und Kultur: Europas Blick auf Amerika vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Köln, Weimar und Wien : Böhlau, 2000. (Beiträge zur Geschichte der Kulturpolitik 7)
- [130] WILHELM, Hermann ; KURZ, Gisela: *Jazz-Treffpunkt München von 1920 bis zu den 1980er Jahren*. München : Bunte Reihe Münchner Bücher, 2003.
- [131] WILHELM, Hermann ; KURZ, Gisela: *Jazz in München: Von den 20er bis zu den 80er Jahren*. München : Verlag der Lenter'schen Buchhandlung, 2007.
- [132] WILLETT, Ralph: Jazz: The Sound of Democracy. In: DERS. (Hrsg.): *The Americanization of Germany 1945-1949*. London : Routledge, 1989, S. 86–98.
- [133] WIRTZ, Rainer: Vergangenheit in mündlicher Überlieferung: Einige Aspekte der Neueren Geschichte. In: UNGERN-STERNBERG, Jörg von (Hrsg.) ; REINAU, Hansjörg (Hrsg.): *Vergangenheit in mündlicher Überlieferung*. Stuttgart, 1988, S. 331–344.

Abstract

The methodological center of the study *The Sound of Democracy - the Sound of Freedom: Jazz Reception in Germany after World War II 1945 - 1963* is a corpus of 16 oral history interviews with eye witnesses, musicians as well as visual artists, journalists, managers and jazz fans who were part of the German jazz scene in the 1950s. The interviews are supplemented by jazz magazine articles - mainly taken from the *Jazz-Podium* - as well as radio manuscripts from the *Bayerischer Rundfunk*. Through a comparative analysis of the different types of sources, the study examines what jazz meant for its German audiences as a symbol. In other words: Why did young people in Germany pick jazz as their personal means of expression among all the cultural symbols the USA had to offer audiences in Germany after World War II? To which extent was jazz being perceived as an American means of expression and which America images were being transported through jazz, that is, projected on jazz? Additionally, the study tries to answer the question which aspects helped to establish the German post-War jazz scene as such a stable collective identity; which were the decisive convergence and difference relations; to which extent did those outlines of a collective identity influence and eventually stabilize outlines of individual identities of the protagonists of this specific German jazz scene?

Verwendete Zeitdokumente

Die folgenden Zeitdokumente sind in chronologischer Reihenfolge des Erscheinens der Magazine und der Sendetermine der Radiosendungen aufgeführt. Die chronologische Auflistung wurde einer alphabetischen Zusammenstellung vorgezogen, da nur in Ausnahmefällen die Autoren der Artikel explizit genannt wurden. Im Falle der BR-Manuskripte kann davon ausgegangen werden, dass Werner Götze der Autor sämtlicher Texte ist.

1. Radiomanuskripte des Bayerischen Rundfunks

Werner Götze, Manuskript zur Sendung „Jazz um Mitternacht“ vom 11. Februar 1953, Sendezeit: 00:05-01:00, Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, HF 9135.

„'Jazz at the Philharmonic'-Konzert“, undatiert und ohne Angabe des Autors, Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, HF 9135. (Es kann davon ausgegangen werden, dass sich das Manuskript auf ein Konzert im Kongresssaal des Deutschen Museums München am 27. Februar 1953 bezieht. Die Angabe „gestern abend“ im Text legt also nahe, dass das Manuskript am 28. Februar 1953 ausgestrahlt wurde. Autor ist vermutlich Werner Götze.)

Werner Götze, „Jazznachrichten“, Ausstrahlung am 27. Mai 1953, 00:05 - 01:00 Uhr, Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, HF 9135.

Werner Götze, „hot und cool“, Reihe *Jazzfreunde unter sich*, Ausstrahlung am 15. Februar 1954, 23:10 - 24:00 Uhr, Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, HF 9136.

Werner Götze, Rahmenskript für „Wer und was ist das?“, Ausstrahlung vom 23. Juni 1954, Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, HF 9161.

Undatiertes Manuskript aus der Reihe „Salon du Jazz“, vermutlich 1954, Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, HF 9162.

„Jazzbandball 1955“, nicht datiert, Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunk, HF 9163.

Werner Götze, „Kommerzieller Jazz - warum nicht?“, Reihe: „Jazz um Mitternacht“, Ausstrahlung vom 22. Dezember 1954, 00:05 bis 01:00 Uhr, Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, HF 9163.

„Ist Rock'n'Roll Jazz?“, Ausstrahlung vom 14. März 1957, 22:00 bis 22:25 Uhr, Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, HF 9168.

„2. Deutscher Jazz Salon“, Ausstrahlung vom 10. Mai 1957, 21:30 bis 22:45 Uhr, Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, HF 9168.

„Swing-Bands - heute“, Ausstrahlung vom 31. Januar 1958, 21:25 bis 22:15 Uhr, Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, HF 9170.

„Münchner Jazz Tage 1959: das Eröffnungskonzert“, Aufzeichnung vom 19. August 1959, 23:15 bis 24:00 Uhr, Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, HF 9172.

„Ein heißes Thema: Jim Crow“, Ausstrahlung vom 23. Juni 1960, 21:45 bis 22:30 (Wiederholung: 7. September 1960, 22:45-23:30), Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, HF 9175.

„Aus unseren Studios“, Ausstrahlung vom 20. April 1961, 21:40 bis 22:25, Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, HF 9177.

„Noten und Notizen“, Ausstrahlung vom 13. Juli 1961, 22:00 bis 22:45, Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, HF 9177.

„Noten und Notizen“, Ausstrahlung vom 24. August 1961, 21:50 bis 22:35, Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, HF 9177.

„Noten und Notizen“, Aufzeichnung vom 25. Januar 1962, 21:45-22:30 Uhr, Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, HF 9178.

„Soul: Slogan oder Stil?“, Ausstrahlung vom Donnerstag, 5. Oktober 1961, 21:40 bis 22:25 Uhr, Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, HF 9178.

„Noten und Notizen“, Manuskript vom 26. Oktober 1961, 21:45-22:25, Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, HF 9178.

„Noten und Notizen“, Aufzeichnung vom 07. Dezember 1961, 21:45-22:30, Historisches Archiv des Bayerischen Rundfunks, HF 9178.

2. Zeitschriftenartikel

„Horst on top!“, *Das Internationale Podium* Nr. 46:III (September 1951), 7f.

„Chicago wieder ganz groß“, *Das Internationale Podium* Nr. 54:V (Juni 1952), 7.

Dietrich Schulz-Köhn, „15 Gebote für den Jazz-Fan“, *Das Internationale Podium* Nr. 56/57 (September 1952), 4.

Dieter Zimmerle, „Blue-Stimmung nicht ohne drive“, *Das Internationale Podium* Nr. 56/57 (September 1952), 7.

„Offener Brief der Deutschen Jazz-Föderation an die deutschen Rundfunkgesellschaften“, *Das Internationale Podium* Nr. 56/57 (September 1952), 8.

„Die Jazz-Szene vor der Bühne. Eine Umschau unter Jazzkonzert-Besuchern von Lucki“, *Das Internationale Podium* Nr. 56/57 (September 1952), 11 und 16.

„Dixieland gegen Percussionism“, *Das Internationale Podium* Nr. 58 (Oktober 1952), 4.

Nino Haerdtl, „Bittere Bilanz von 365 Tagen“, *Das Internationale Podium* Nr. 60/61 (Dezember 1952), 4.

„'Woche des Jazz' im Amerika-Haus, Hamburg“, *Das Internationale Jazz-Podium*, Nr. 1:II (Februar 1953), 6.

„Jazz und theoretische Physik“, Interview mit Joachim Ernst Berendt, *Das Internationale Jazz-Podium* Nr. 2:II (März 1953), 7.

„JATP und Dizzy Gillespie - Visitenkarten für Jazz?“, *Das Internationale Jazz-Podium* Nr. 3:II (April 1953), 8.

Werner Götze, „Auch das muß einmal gesagt werden...“, *Das Internationale Jazz-Podium* Nr. 3:II (April 1953), 9.

Joachim Ernst Berendt, „Louis Armstrongs 'Original Be-Bop'. Eine Glosse zur Jazzkritik in der deutschen Presse“, *Das Internationale Jazz-Podium* Nr. 3:II (April 1953), 13f.

„DJF: Bollwerk gegen Diffamierung“, *Das Internationale Jazz-Podium* Nr. 4:II (Mai 1953), 5.

„Amerika-Häuser als Domizile der Jazzkreise“, *Das Internationale Jazz-Podium* Nr. 4:II (Mai 1953), 14.

„Warum Jazzmusik?“, Leserbrief von Klaus Berenbrok, *Das Internationale Jazz-Podium* Nr. 4:II (Mai 1953), 15.

„Jazz-Kritik - so oder so. Pressekritiken zum Hans Koller Konzertabend in Düren“, *Das Internationale Jazz-Podium* Nr. 5:II (Juni 1953), 10.

- „Streiflichter aus Frankfurt: Gedanken zum 1. deutschen Jazz-Festival“, *Das Internationale Jazz-Podium* Nr. 5:II (Juni 1953), 11.
- H. Lindenberger, „Vom Widerspruch der Jazzclubs“, *Internationales Jazz-Podium* Nr. 10:II (November 1953), 14.
- „Podium Feuilleton: Der Jazzfan“, *Das Internationale Jazz-Podium* Nr. 11:II (Dezember 1953), 6.
- „Angst vor JATP?“, *Das Internationale Jazz-Podium* Nr. 1:III (Jänner 1954), 4.
- H. Straube, „Noch einmal: Lionel Hampton“, *Das Internationale Podium* Nr. 1:III (Jänner 1954), 5.
- Rolf Dötsch, „Wo ist der Maßstab? Das Problem der objektiven Jazzkritik“, *Das Internationale Jazz-Podium* Nr. 1:III (Jänner 1954), 12-13.
- „Die Kräfte von unten und oben“, *Das Internationale Jazz-Podium* Nr. 1:III (Jänner 1954), 14.
- Dieter Zimmerle, „Zum Jahreswechsel“, *Jazz-Podium* Nr. 1:IV (Januar 1954), 4-5.
- „Der Unfug mit dem Jazzrummel“, *Das Internationale Jazz-Podium* Nr. 3:III (März 1954), 10.
- Klaus Berenbrok, „Jazz - akademisch Pseudo-Wissenschaft?“, *Das Internationale Jazz-Podium* Nr. 4:III (April 1954), 15.
- „One o'clock Jump um 20:30 Uhr“, *Das Internationale Jazz-Podium* Nr. 5:III (Mai 1954), 4.
- „Die Sprache des Jazzfan“, *Jazz-Podium* Nr. 6:III (Juni 1954), 10.
- Niels Jacob Jacobsen, „Swing-Renaissance“, *Jazz-Podium* Nr. 6:III (Juni 1954), 12.
- „Das Forum“, *Jazz-Podium* Nr. 6:IV (Juni 1954), 18 und 20. Olaf Hudtwalker, „Hamburger Impressionen“, *Jazz-Podium* Nr. 6:III (Juni 1954), 14.
- Leserbrief von Joachim Schmidt, *Jazz-Podium* Nr. 7:III (Juli 1954), 12.
- Hans G. Helms, „Marihuana“, *Das Internationale Jazzpodium*, Nr. 8:III (August 1954), 6f.
- Peter Willmott, „Jazzmusik und Gesellschaftsform“, *Das Internationale Jazz-Podium*

Nr. 9/III (September 1954), 3-4.

„Jazz im Fernsehen“, *Das Internationale Jazz-Podium* Nr. 11:III (November 1954), 11.

Claus O. Hess, „München im Herbst: Beryl, Uwe, Bean, und Illinois“, *Das Internationale Jazz-Podium* Nr. 11:III (November 1954), 12.

Claus Hess und Kurt Wolf, „Elf Amerikaner und acht Holländer in München“, *Jazz-Podium* Nr. 3:IV (März 1955), 12.

Dieter Zimmerle, „Zum Deutschen Jazz-Festival 1955“, *Jazz-Podium* Nr. 6/IV (Juni 1955), 4.

Peter R. Mordo, „Zur 'Woche der leichten Musik 1955' im Süddeutschen Rundfunk“, *Jazz-Podium* Nr. 9:IV (September 1955), 14.

„Dies und Das von hier und dort. Kleine Reisenotizen von Lucky“, *Jazz-Podium* Nr. 11:IV (November 1955), 9.

„Cool sounds statt kaltem Krieg“, *Jazz-Podium* Nr. 1:V (Januar 1959), 3.

„Meine Stellung zum Jazz“, *Schlagzeug* Nr. 9:25 (September 1959), 27f.

Verzeichnis der Zeitzeugeninterviews

22. März 2005 - Interviewer: Martina Taubenberger, Joshua Sternfeld
Erwin Lehn (*1919), langjähriger Leiter der SWR-Big Band
Ort: Privatwohnsitz Erwin Lehn (Stuttgart)
Kontakt wurde hergestellt über das Jazzinstitut Darmstadt.
Das Interview wurde transkribiert und ediert, für die vorliegende Untersuchung aber nicht ausgewertet, da Prof. Lehn keine Freigabe für das wörtliche Interviewtranskript gab.

22. März 2005 - Interviewer: Martina Taubenberger, Joshua Sternfeld
Mara Eggert (*1938), Fotografin
Ort: Privatwohnsitz Mara Eggert (Frankfurt)
Kontakt über Jazzinstitut Darmstadt

23. März 2005 - Interviewer: Martina Taubenberger, Joshua Sternfeld
Albert Mangelsdorff (1928 - 2005), Posaunist
Ort: Privatwohnsitz Albert Mangelsdorff (Frankfurt)
Der Kontakt zu Albert Mangelsdorff entstand über das Jazzinstitut Darmstadt, war aber primär bereits in Zusammenhang mit der BBC-Filmproduktion *After the War: Conquering Germany* hergestellt. Im Herbst 2004 hatte deshalb bereits ein Interview stattgefunden, der Kontakt wurde für die vorliegende Untersuchung lediglich wieder aufgenommen.

23. März 2005 - Interviewer: Martina Taubenberger, Joshua Sternfeld
Marianne Glier, Jazzfan und ehemalige Sekretärin der Deutschen Jazzföderation DJF
Ort: Privatwohnsitz Marianne Glier (Frankfurt)
Kontakt über Jazzinstitut Darmstadt

24. März 2005 - Interviewer: Martina Taubenberger, Joshua Sternfeld
Willi Geipel, Jazzclubbesitzer (Jazzkeller Frankfurt)
Ort: Privatwohnsitz Willi Geipel (Frankfurt)
Kontakt über Jazzinstitut Darmstadt

25. März 2005 - Interviewer: Martina Taubenberger, Joshua Sternfeld

Fritz Rau (*1930), Konzertveranstalter

Ort: Privatwohnsitz Fritz Rau (Bad Homburg)

Ein telefonischer Kontakt zu Fritz Rau wurde ebenfalls im Umfeld der BBC-Filmproduktion hergestellt und im Anschluss wieder aufgenommen. Die Kontaktdaten wurden von Haydn Shaughnessy, dem Filmproduzenten zur Verfügung gestellt. Am Vorabend des Interviews wohnten die Interviewer einem Vortrag von Fritz Rau im „Cave 54“ bei, zu dem Rau die beiden eingeladen hatte. Es bestand also bereits ein gewisser Konsens bezüglich des gemeinsamen Kenntnisstandes.

30. März 2005 und 21. Juli 2005 - Interviewer: Martina Taubenberger

Walter Schätzlein (*1935), Vorsitzender Jazzclub Nürnberg

Ort: Privatwohnsitz Walter Schätzlein

Kontakt über Jazzinstitut Darmstadt

Der erste Teil des Interviews wurde am 21. Juli wiederholt, da die Aufzeichnung der ersten Hälfte des Gesprächs beschädigt war und nicht abgespielt werden konnte. Es handelt sich also um ein rekonstruiertes Interview.

26. April 2005 - Interviewer: Martina Taubenberger, Joshua Sternfeld

Heinz-Werner Wunderlich (*1926), SWR-Radioredakteur

Ort: Privatwohnsitz Heinz-Werner Wunderlich (Baden-Baden)

Kontakt über Jazzinstitut Darmstadt

27. April 2005 Interviewer: Martina Taubenberger, Joshua Sternfeld

Dr. Hans-Otto Jung (*1920), Amateurpianist

Ort: Privatwohnsitz Dr. Hans-Otto Jung (Rüdesheim)

Kontakt über Jazzinstitut Darmstadt im Rahmen der BBC-Produktion *After the War*. Es hatte bereits ein Vorgespräch stattgefunden, außerdem Dreharbeiten mit Dr. Jung. Das Interview im Rahmen der vorliegenden Studie war also bereits die dritte Begegnung mit Herrn Dr. Jung.

27. April 2005 Interviewer: Martina Taubenberger, Joshua Sternfeld

Ilse Brand (*1922), Sängerin, und Gerd Brand (*1930), Bassist

Ort: Privatwohnsitz Ilse und Gerd Brand (Frankfurt)

Der Kontakt wurde über Marianne Glier vermittelt.

28. April 2005 - Interviewer: Martina Taubenberger, Joshua Sternfeld

Kurt Michaelis (*1913), Jazzfan

Ort: Pflegeheim, Privatwohnsitz Kurt Michaelis (Dreieich)

Der Kontakt wurde über Marianne Glier vermittelt.

Das Interview wurde nicht transkribiert und für die vorliegende Untersuchung nicht ausgewertet, da Widersprüche in der Chronologie und Logik des Erzählten massive Zweifel an der Zuverlässigkeit der Gedächtnisleistung des Interviewten nährten.

28. April 2005 - Interviewer: Martina Taubenberger

Günter Kieser (*1930), Plakatmaler

Ort: Privatwohnsitz Günter Kieser (Offenburg)

Der Kontakt wurde über Mara Eggert vermittelt.

20. Mai 2005 - Interviewer: Martina Taubenberger
Richard Wiedemann (*1932), Direktor Bayerisches Jazzinstitut Regensburg
Ort: Büroräume Bayerisches Jazzinstitut (Regensburg)
Der Hinweis auf Richard Wiedemann stammte von Gisela Kurz (München) und wurde selbst per Internetrecherche hergestellt.

16. Juni 2005 - Interviewer: Martina Taubenberger
Hugo Strasser, Klarinettist und Saxophonist
Ort: Privatwohnsitz Hugo Strasser (Neukeferloh)
Der Kontakt zu Hugo Strasser war gezielt gesucht worden. Die Kontaktdaten entnahm ich dem Telefonbuch.

12. Juli 2005 - Interviewer: Martina Taubenberger
Joe Viera (*1932), Saxophonist und Jazzpädagoge
Ort: Privatwohnsitz Joe Viera (München)
Kontakt über Gisela Kurz

18. Juli 2005 - Interviewer: Martina Taubenberger
Joe Kienemann (*1938), Pianist
Ort: Privatwohnsitz Joe Kienemann (München)
Kontakt über Gisela Kurz

26. Juli 2005 - Interviewer: Martina Taubenberger
Ernst Knauff (*1934), Jazzclubbesitzer (Domicil, München)
Ort: Privatwohnsitz Martina Taubenberger (München)
Kontakt über Gisela Kurz

2. August 2005 - Interviewer: Martina Taubenberger
Klaus Doldinger (*1936), Saxophonist
Ort: Privatwohnsitz Klaus Doldinger (Icking a. Ammersee)
Kontakt über Gisela Kurz

22. März 2005: Mara Eggert (*1938)

[Einblendung in laufendes Gespräch]

. . . was gar keine richtige Kneipe war. Das ist ein Ort am Meer gewesen, wo wirklich die tollsten Künstler hinkamen. Da war Brecht zu Hause und Eisler und die ganze DDR-Künstler-Elite. Die kamen also zu uns in unsere Kneipe. Und dort haben sich dann auch Musiker mal angedient. Die völlig verhungert waren und da ein bisschen Geld verdienen konnten. Und die wohnten dann im Waschhaus. Und das weiß ich noch, dass mir das ganz fürchterlich auf die Nerven ging. Ich war da noch ein kleines Kind, und ich fand das grauenvoll. Die hatten auch Bläser und spielten wohl, wenn ich mich jetzt erinnere, muss das so eine Form von Dixie gewesen sein. Also ich fand's ganz schrecklich, weil's so laut war. Ich war vorher nur - meine Urgroßmutter war Pianistin - also, ich war nur edle und schöne Musik gewöhnt. Dann so ein Lärm, das fand ich als Kind gar nicht schön. Also, das ist meine früheste Begegnung, die war nicht schön. Vor allem hat es uns am Schlaf gehindert. Das war ja immer in der Nacht, und wir konnten ja gar nicht schlafen dabei [lacht]. Und dann war natürlich ein ganz schöner Geräuschpegel da in dem Haus immer. Gut. Wir flohen dann aus politischen Gründen mit dem, was wir am Leibe hatten, aus der DDR, weil... na ja, das führt zu weit jetzt, das geht ja an Ihrem Thema auch vorbei, warum wir dieses Land schnellstens verlassen mussten. Also innerhalb kürzester Zeit, weil man sonst im Gefängnis gelandet wäre.

Wann war das?

1951. Und ich ging ja noch zur Schule. Und da mein Vater schon im Westen lebte, sind wir nach Heidelberg gekommen. Und ich hatte so richtig musikalischen Klavierunterricht gehabt. Eben von dieser Urgroßmutter, die Pianistin war, dann von ihrer Schwester, die auch Pianistin war, die dann aber verstarb. Die beiden Alten verstarben, und dann hat man so gut es ging, wie man es sich eben leisten konnte, in Heidelberg auch schon so ein bisschen Hausgebrauchsklavierunterricht bekommen. Aber mir war das eigentlich immer zu wenig. Vielleicht ist das auch ganz schön zu erzählen, dass ich natürlich immer den Anspruch hatte, ganz tolle Musik zu haben. Und was ist mein Sohn heute geworden - dreimal dürfen Sie raten: Pianist und Komponist. Und hat auch eine Jazzplatte gemacht, ist aber eigentlich mehr auf Opern und ist wahnsinnig erfolgreich.

. . . .

Und dann hab ich die Schule gar nicht zu Ende gemacht, weil ich Geld verdienen wollte, schnell in den Beruf. Meine Mutter dachte immer, ich würde mal Opernsängerin werden, aber davor hätte ich zu große Angst gehabt. Wir konnten uns außerdem ein Studium gar nicht leisten. Wir konnten uns ja schon die Schule nicht leisten, wir waren vier Mädchen, und in der Zeit kostete im Westen auch das Gymnasium noch Geld. Das Studium, worum man ja heute immer diskutiert, kostete auch Geld! Abgesehen von dem Wohnen - man musste ja auch irgendwo wohnen - sondern auch die Hochschulen. Also, alles kostete Geld. Das kann man sich gar nicht mehr vorstellen! Für ein ganz normales Gymnasium musste man bezahlen! Und da meine Mutter in der Fabrik war, wollten wir sie also irgendwie entlasten. Meine älteste Schwester und ich sind sehr früh aus der Schule, um schnell etwas zu lernen, und die jüngeren, die konnten dann endlich Abitur machen. Aber ich wusste ziemlich genau, was ich werden wollte, und fand dann eine gute Fotografenlehre.

Wie alt waren Sie, als Sie die Schule verlassen haben?

Ich war noch keine 16. Also zwischen 15 und 16. Und hab dann eine ganz normale Lehre gemacht für Fotografie, Porträtfotografie. Und da kam das mit dem Jazz. 1954. Ich weiß nicht, wie das kam... zuerst ging ich in den Filmclub. Das war ein von Studenten gegründeter Filmclub. Da war der Fritz Rau schon Vorstand von diesem Filmclub. Ich glaube, Mitbegründer auch. Und fast gleichzeitig - ich glaube, der Filmclub war zuerst, und dann gründete er mit ein paar Leuten das „Cave“, das ist ein Jazzkeller in Heidelberg.

Und dieser Filmclub, was war das?

Das war ein Club, um gute Kunstfilme zu holen. Und dafür hab ich immer Plakate gemacht, für diesen Club. Gemalt hab ich die aber, nicht fotografiert, gemalt. Man konnte ja gar nicht drucken. Ich hab also überall in der Stadt originale Gemälde hingehängt. [lacht herzlich] Und für das „Cave“, da hab ich jetzt gerade erst lustigerweise eine Zeichnung gefunden, die ich gemacht habe für diesen Jazzkeller. Die hab ich doch damals gezeichnet. Auch irgend eine Reklame. Für was das war, weiß ich nicht. Und na ja, wie das so ist, das passiert Ihnen ja auch, in dem Alter, mit 15, da will man irgendwie raus und was erleben, und ich kam - ich weiß gar nicht mehr, wer mich da mitgenommen hat. Kann mich gar nicht erinnern. Ich war ja noch minderjährig, ich durfte da ja noch gar nicht rein. Also, irgendwie lachen der Fritz Rau und ich da immer noch, dass ich da als jüngstes Mitglied - stimmt aber gar nicht, wie ich jetzt feststellte... wir hatten jetzt nämlich Veteranentreffen von den ganzen alten Gründungsmitgliedern vom „Cave,, - da war noch eine, die war noch jünger, ein Mädchen. Die hab ich jetzt kennen gelernt. An die konnte ich mich gar nicht erinnern, die ist schon mit 13 da hin. Also, ich bin mit meiner Schwester immer nachts heimlich aus dem Fenster geklettert, um in diesen Club zu gehen. Wir wohnten so ein bisschen außerhalb, und da musste man mit dem Fahrrad hinfahren, und im Grunde genommen war das auch ganz verrucht. Aber weil wir so

einen Schutzwall um uns hatten, wir haben das überhaupt nicht gemerkt. Wir haben weder gemerkt, dass es da Drogen gab und ganz schlimme Geschichten, also alles, was schlimm ist, war da. Das haben wir alles gar nicht mitgekriegt, sondern uns hat diese Musik wie magisch angezogen. Und aus den ganzen Leuten, die da spielten, ist auch eigentlich aus allen was geworden. Aber es war eben nicht diese laute Dixiemusik, die ich da als Kind in der DDR schon gehört hab, diese brutale Primitivmusik, sondern es war schon mit höherem Anspruch. Also, ich weiß, dass so die ersten Platten, die ich kaufte, das war Modern Jazz Quartett mit Milt Jackson und so etwas. Cool Jazz. Und Improvisation wurde dort gespielt. Da tauchten eben in dem Keller - und deshalb war es so verrückt - Heidelberg war ja besetzt von den Amerikanern, von den GIs, und die hatten ja überall so Clubs, um ihre Soldaten zu unterhalten. Und diese Musiker, die mussten ja in diesen Clubs nur immer solche Schlager spielen und so blödes Zeug und das waren ganz fantastische Musiker zum Teil, die aus Amerika kamen, auch ganz berühmte. Und die wollten dann, wenn sie diese Arbeit gemacht haben in diesen Clubs, endlich mal für sich spielen. Und haben dann immer irgendwelche Leute getroffen. Also, es war ein riesiges Treffen. Da kamen die Leute aus Frankfurt, aus... ich weiß nicht, aus ganz Deutschland zusammen, um dann endlich gute Musik zu machen. Denn Geld konnten sie da nicht verdienen in diesem Club. Sondern, das war wirklich nur für die selber, um sich auszubilden. Um sich selber zu steigern. Das hatte mit Geld gar nichts zu tun. Und dadurch war die Musik auch eben sehr, sehr gut. Denn das waren alles Leute, die hatten einen ganz, ganz hohen Anspruch. Gut, es gab Abende, da war es auch doof, aber ich habe schon ein Gehör entwickelt, was guter Jazz ist und was nicht. Und das wurde dann immer mehr und immer mehr. Dann bin ich natürlich auch in diese Konzerte gefahren, die außerhalb waren, da gab's dann auch in Frankfurt schon eine große bekannte Jazzszene. Hier wurde gerade dann - ich glaub, das war 1956, wenn ich mich nicht täusche - das erste Jazzfestival gegründet. Ich lernte dann Joachim Ernst Berendt kennen, und ich lernte dann auch den Günter Kieser kennen. Und dann hab ich ja immer schon fotografiert und habe natürlich auch Jazzfotos gemacht auf diesen Konzerten. Komischerweise im „Cave“ habe ich selten fotografiert, aber ein paar Aufnahmen existieren. Und bin dann auch mal mitgereist mit Ella Fitzgerald auf einer Europatournee mit Peterson und Ella Fitzgerald als Backstage-Fotografin. Und durfte eben, weil ich den Fritz Rau gut kannte, immer überall fotografieren. Das war ja immer - da brauchte man ja eine Erlaubnis. Man konnte ja nicht auf alle Konzerte gehen. Also ich durfte da jedenfalls immer mit der Kamera mit, weil ich nie geblitzt habe! Ich hab also nicht so wie diese Knipsfotografen immer mit dem Blitz rum, sondern ich hab immer mein Stativ sogar noch mitgeschleppt und hab immer mit den Originalbeleuchtungen fotografiert. Und dann, das war erst viel später, ich glaube, da wohnte ich schon in Frankfurt, als ich dann mit dem Kieser und mit dem Horst Lippmann die vielen Schallplattencover gemacht habe.

Wann war denn diese Tour mit Ella Fitzgerald?

Das muss so um die '62, '63 gewesen sein. Ich müsste noch mal nachgucken, ich weiß nicht, wann die da hier waren. Und dann hab ich sogar, obwohl ich überhaupt gar keine Ahnung hatte,... der Fotograf, bei dem ich gelernt hatte...der kannte irgendei-

nen Filmmenschen aus München. Und der sagte dann, er will einen Film produzieren über Jazz. Und da hab ich gesagt: „Ich hab schon eine Idee! Ich hab schon eine Idee! Das gibt's ein tolles Festival in Antipe! Da kann man einen ganz tollen Film drehen!“ Ich war so beeindruckt von diesem Film „Jazz an einem Sommerabend“. Ich weiß nicht, ob Sie den kennen, diesen berühmten Jazzfilm aus Amerika. Das ist ein unglaublich...von einem Festival, mit Chet Baker, und wer da alles spielt. Ist ein ganz superfantastischer Film! Und der hat mich sehr, sehr beeindruckt. Und da hab ich gedacht, so was müsste man auch da in Antipe machen. Ich war noch nie in meinem Leben in Antipe.

Woher kannten Sie das Festival?

Ach, das erfuhr man eben. Weil viele von diesen „Cave“-Musikern da auch mit runter fuhren. Die da eingeladen waren. Und da gab's aber auch - wie heißt das - Gospel und alles Mögliche. Und Charlie Mingus war zu diesem Zeitpunkt dort bei dem Antipe-Festival. Und... ja, da passierte eben noch diese komische Geschichte mit dem Filmregisseur, der sagt, ja, er hätte diesen berühmten Fotografen Veege, ist Ihnen der ein Begriff? Der ist jetzt gerade gestorben. Ein weltberühmter Fotograf, der diese ganzen - da gibt's unzählige Bücher von dem - der so im Dreck und in den Slums und in den Drogen... diesem ganzen Upside Downtown New York und das ganze Zeug da fotografiert hat. Und der kam nach Deutschland und sollte da also die Regie machen für diesen Jazzfilm, obwohl der gar keine Ahnung von Jazz hatte. Und ich sollte seine Assistentin sein, weil ich Ahnung hatte. Ihm sozusagen zur Seite gestellt. Und dann stellte sich heraus, dass das ein richtig ekliger Mädchengrabscher war, so ein Tatscher. Kaum eine Sekunde allein, fing der da schon an, und da hab ich diesem Filmproduzenten gesagt: „Mit diesem Mann arbeite ich nicht! Das kommt überhaupt nicht in die Tüte! Das mache ich nicht!“, Und ich weiß nicht wie, wurde Veege weggeschickt - und ich kriegte den Auftrag.

Ach was! Wann war das?

Das war auch in der Zeit dieses Festivals. Also kriegte ich noch einen Tonmann zur Seite und noch einen, der ein bisschen was von Kamera verstand, wovon ich nämlich überhaupt keine Ahnung hatte. Jemand, der mit einer 16mm-Kamera umgehen konnte. Und dann haben wir also einen Film gedreht, ich mit diesem Kameramann aus München, und ich hab sozusagen mehr oder weniger die Regie gemacht, weil ich von Kamera wenig verstand. Obwohl ich ja Fotografin war. Aber wir haben beide fotografiert. Der eine hat die Totalen gemacht, der andere die Nahaufnahmen, und wir haben das entwickelt. Da passierten noch ganz fürchterliche Geschichten, mit dem Ton, irgendwas klappte da nicht. Also ich hab den Film dann auch nie gesehen. Den hat dieser Produzent dann zusammengeschnitten. Aber das war natürlich eine tolle Geschichte. Weil da waren super Leute damals da in Antipe. Und sehr viel später kam ich ja durch Günter Kieser wirklich zum Film. Kieser machte in Baden-Baden - durch die Vermittlung auch von Joachim-Ernst Berendt, der war ja an einem Sender, und da gab's eben auch Filmregisseure - und da hat also der Kieser Bühnenbilder gemacht. Und ich lernte David Lilienthal kennen und machte dann

Standfotos. Und da hab ich gesehen, wie man Filme wirklich macht. Und da hab ich dann auch erst gesehen, dass ich überhaupt keine Ahnung hab. Und ich wollte früher immer Kamerafrau werden. Für Filme, nicht für das, was ich jetzt mache, Theater und so. Deswegen muss ich immer so lachen, dass ich da einen 16mm-Jazzfilm gedreht habe ohne die geringste Ahnung von Kameraführung.

Und den Film, kann man den nicht mehr sehen?

Da war ich 19 Jahre, als ich den Film gemacht habe und den Veege weggeschickt habe - über den Kerl kann ich mich noch jetzt aufregen. [lacht] Wenn dann immer irgendwelche Ausstellungen sind, und der wird immer so bewundert, dann krieg ich immer die Wut. [lacht herzlich] Der hat für die berühmtesten Zeitungen in New York fotografiert. Ekelhafter Kerl! Krieg ich heute noch die Wut. Aber wie gesagt, das würde ich mir heute gar nicht mehr zutrauen, so einen Jazzfilm zu drehen. Aber man ist ja da so in einem Alter, da traut man sich ja alles zu! Man hat ja gar keine Ahnung, welche Schwierigkeiten da so sind! Einfach munter drauflos fotografiert - fertig! [lacht]

Was hat Sie denn am Jazz so fasziniert? Weil Sie sagen, dass Sie da sogar nachts aus dem Fenster geklettert sind, um das zu hören?

Ja, also ich denke schon, dass es was mit meiner Musikalität zu tun hat. Ich bin überzeugt davon... [Unterbrechung durch Türglocke] ...man muss ja erst mal das Instrument beherrschen. Das ist ja nicht anders als bei Klassik auch. Und wenn man drei Töne nur spielen kann auf seinem Instrument, dann kann man auch keinen tollen Jazz spielen. Der einzige, der nicht richtig spielen konnte, war Thelonious Monk, den verehere ich sehr. Aber der hat mit seinem Eigentlich-nicht-Klavier-spielen-können... da hat man immer gemerkt, welche Töne ihm im Kopf fehlen. Und er hat daraus eine Kunst entwickelt der fehlenden Töne. Der hat die Kunst der fehlenden Töne erfunden. Die Spannung bei Thelonious Monk, wenn Sie seine Musik im Kopf haben, sind immer die Töne, die er nicht spielt. Hören Sie mal Thelonious Monk zu. Der stupst immer nur so was an, und das, was er nicht spielt, das ist das Spannende. Und das muss im Zuhörer passieren. Das ist eine ganz, ganz spannende Musik, die er macht. Die ganze Dramaturgie, wie er etwas aufbaut. Und das ist ja auch wie eine Choreografie. Wie eine große Sonate, die so einen Zusammenhang suchen muss. [zu M. Taubenberger, die zurück in den Raum kommt] Er hatte mich gefragt, was ich unter anspruchsvollem Jazz verstehe. Der Primitivjazz hat mich nie interessiert.

Primitivjazz? Was meinen Sie damit?

So einfacher Trallala-Dixie wie Volksmusik oder so was. Das hat mich nie interessiert.

J.S.: Und vor dem Krieg, der frühe Jazz?

Doch, doch! Ich bin ganz großer Freund von ganz tollem originalem Blues, also da wo alles entstanden ist. Aber dann die Folgebues, die Nachahmer-Blues, die waren

für mich unglaublich. Der Blues, der aus dieser Seele kam, der trifft einen natürlich auch. Aber wenn ich so einen Blues mache, der Popmusik ist, der lässt mich völlig kalt. Und das ist ein Unterschied.

J.S.: Und was ist der Unterschied?

Das ist diese Echtheit, das Originale eben.

Ich hatte Sie gefragt, was Sie am Jazz so fasziniert, glaube ich.

Ja, da haben wir ja dann weiter geredet, während Sie das Auto bewegt haben. [alle lachen . Also, ich gehe immer nur vom Musikalischen her. Da mach ich überhaupt keinen Unterschied, ob das nun Klassik ist, ob ich nun Schubert höre oder Jazz oder mal eine tolle Volksmusik. Es gibt so fantastische Musiken verschiedenster Art, Flamenco oder sonst irgend etwas, ich mache da gar keinen Unterschied. Die Qualität kann ich hören. Und die Qualität kann ich hören, wenn es immer unerwartete Momente gibt, wenn man nicht weiß, schon im Voraus weiß, so kommt der nächste Ton. Wo ich also auch mal Überraschungen habe, wo sich eine Komik abspielt oder wo irgendwelche Zwiesprachen sind zum Beispiel. Da fand ich total spannend Paul Desmond zusammen mit Gerry Mulligan. Die sind ein tolles Duo gewesen. Das ist einmalig. Jeder für sich alleine war nicht so toll wie die beiden zusammen. Jeder hat ja auch Einzelplatten gemacht und die beiden auch gemeinsame, und ich fand immer die beiden, wo sie zusammen waren, ganz fantastisch.

Haben Sie auch gespielt selber?

Nee.

War auch nie so der Wunsch da?

Doch! Im Kopf. Im Kopf. Wie gesagt, das hat ja mein Sohn dann gemacht. [lacht herzlich Nein, ich hab so einen hohen Anspruch, da konnte ich meinen eigenen Anspruch nie erfüllen.

Und wann sind Sie denn eigentlich nach Frankfurt gekommen?

Das hatte berufliche Gründe. Aber wie gesagt, in dieser Heidelberger Zeit war ich dem Jazz sehr, sehr verbunden durch dieses „Cave“. Und das hatte ich erzählt, dass der Fritz Rau da der Vorstand war. Und das war so lustig, wir hatten jetzt gerade Veteranentreffen, 50 Jahre „Cave“. Da waren sie alle da. Und da war das ganz nett, da haben sie von dem einen, von dem Pöhlandt, der da immer gespielt hat, der schon gestorben ist, dessen Sohn hat so eine Jazzschule, und die haben dann da an dem Abend gespielt, und das waren lauter Mädchen. Und so was gab's ja damals überhaupt noch nicht, 1954/55, dass Frauen... im Jazz... gab's gar nicht! Die einzige, die es gab, war im Gesang, und die war auch sehr gut im Jazz, später hat sie ja nur noch Populärmusik gemacht, das war die Catherina Valente. War eine aus-

gezeichnete Jazzsängerin gewesen. Also, bei den Jazzsängerinnen, da gab's ab und zu Frauen, aber später. Jetzt gibt's ja ganz tolle Frauen auf allen Instrumenten im Jazz, vom Schlagzeug angefangen bis hin... das gab's damals alles überhaupt nicht. Frauen haben keinen Jazz gemacht.

Woran lag das?

Ja, woran lag das? Das frag ich mich auch. Die wurden auch von den Männern nicht ernst genommen vielleicht. Allenfalls durften sie mal Trallala singen. Aber da durften sie eigentlich auch mehr ihren Busen zeigen als singen.

Und wie war das so unter den Fans? Ist man da als Frau ernst genommen worden? Ganz besonders auch als junge Frau?

Nee. Auch nicht. Nee. Man war eigentlich immer nur - wie nennt man das - man war entweder ein „steiler Zahn“ oder nicht. [lacht] So hieß das damals. „Steiler Zahn“, den Ausdruck gibt's heute überhaupt nicht mehr. Das war Umgangssprache. Wie die Sprache sich ja auch verändert. Aber zu meiner Zeit hießen die Frauen, die den Jazzmusikern gefielen, hießen „Zahn“. Also erst mal „steiler Zahn“ oder „Zahn“. So wurde das dann abgekürzt.

Hat man dann mit Ihnen gar nicht so über Musik geredet auch?

Ach, das hängt ja immer von einem selber ab. Aber ich konnte mich ja immer wunderbar hinter meiner Kamera verstecken. Ich hab mich da nicht anbieten müssen.

Wie war denn so die Atmosphäre damals? Beschreiben Sie das doch mal so ein bisschen. Wie hat so ein Club ausgesehen?

Gar nicht anders als jetzt. Man war komischerweise nicht von Amerika inspiriert, sondern von Frankreich! Das Wort „Cave“ kam ja aus dem Französischen, heißt Keller. Und in Heidelberg gab's also so einen alten Weinkeller, und das war sowieso das „Cave“, also der Keller, und das war also ein Kellergewölbe, und da konnte man Krach machen, ohne Leute zu stören. Das war also erst mal das Wichtigste, dass man keine Anwohner, keine Menschen, niemanden störte. Weil das ja laut war. Vor allem dieses Schlagzeug und Bläser, das war ja immer unglaubliches Getrommle und hat die Leute gestört. Ich war sehr beeindruckt eines Tages... Ich hab ein klein wenig Lehrlingsgeld gekriegt als Fotografin in meiner Ausbildung. Und das war so wahn-sinnig wenig, dass ich mir entweder die Straßenbahnkarte, die Monatskarte, davon kaufen konnte, oder aber mir eine neue Jazzplatte kaufen konnte. Und damit hab ich mich dann immer belohnt. Und das hab ich später immer noch gemacht. Immer wenn ich einen guten Auftrag hatte und ich hab irgendwo Geld in der Kasse gesehen, hab ich mich erfreut, mich selber belohnt mit einer Jazzplatte. Und diese Platte spielte ich dann zu Hause in unserer winzig engen Wohnung, wo wir eingepfercht mit sechs Personen in 60qm lebten, und es kam eine Urgroßtante, eine uralte Frau mal zu Besuch. Und ich in meiner Aufregung: „Ah, ich will dir mal was vorspielen,

tolle Musik!“ Und dann hab ich ihr vorgespielt - was hab ich ihr vorgespielt? War das Charlie Parker? Ja, das war gerade meine neue Erwerbung, Charlie Parker. Und da war ich also unglaublich berührt und natürlich auch begeistert von dieser alten Tante, die ja vielleicht so Jahrgang, was weiß ich, 1888 oder irgendwann war, dass die - im Gegensatz zu meiner Mutter, die immer nur sagte: „Hör auf mit deiner lauten Musik, ich kann's nicht ertragen. Du machst mich nervös!“ - die setzte sich hin und fand da so was von spannend und hat da zugehört mit mir im Zimmer. Jetzt weiß ich nachträglich nicht, ob sie mir einen Gefallen tun wollte, oder ob das echt war. Aber ich hab in der Zeit damals gedacht, es wäre echt. Und war total begeistert, dass also ich... gegen meine Familie und die Mutter! Die alte Tante, die hat Verständnis für mich!! Die hat sich das angehört!

Die Eltern waren wohl auch nicht so begeistert, wenn Sie in so einen Jazzclub gegangen sind?

Nein, überhaupt nicht. Da war ja sowieso die Sünde! Und wie ich heute weiß, hatten die recht! Das war wirklich der Sündenpfuhl. Da gab's Drogen und alles Schlimme! Ich hatte keine Ahnung. Ich hab das nicht mitgekriegt. Das weiß ich alles nur heute. Ich war nur...ich hab da immer nur gegessen und hab gehört, und dann bin ich abends brav nach Hause gegangen, noch nicht mal einen Wein konnte ich mir leisten. Ich weiß noch, ich hab an so einem kleinen Gläschen Wein, das war die Hälfte Wein und die Hälfte Wasser. Da hab ich dann rumgenuckelt dran, damit es reichte den ganzen Abend. Mehr konnte ich mir nicht leisten.

Das machen wir heute noch so. Den ganzen Abend an einem Drink.

Eben. Ist ja auch viel zu teuer.

Und wie war so die Position, die man so hatte unter Gleichaltrigen? Weil die haben dann ja auch angefangen, Rock'n'Roll zu hören.

Meine Gleichaltrigen... ich hatte überhaupt niemanden. Außer meine Schwester, die mit mir mitgezogen ist, hatte ich niemanden, der sich dafür interessierte.

Und wie wurde man da so angeguckt als Jazzliebhaber? War man da eher so...?

Ach gar nicht, das hat keinen interessiert. Mir fiel's nur auf, dass ich ein bisschen anders war als andere. Erstens mal hab ich mich für Jazz interessiert, zweitens hab ich mich für Politik interessiert, und das war natürlich zwangsläufig, wenn man aus der DDR kommt und aus politischen Gründen flieht, dann interessiert man sich für Politik. Und die in meinem Alter haben für Filmstars geschwärmt oder für Mode oder Sich-anziehen. Und ich hatte nichts zum Anziehen, das war mir auch vollkommen schnurz!

Jetzt muss ich doch mal fragen, aus welchen Gründen Sie fliehen mussten aus der DDR, das würde mich doch interessieren.

Naja, weil jemand, der seinen Mund aufmachte, dort sofort ins Gefängnis kam. Und zwar war das ja nun schon zum zweiten Mal. Ich bin ja noch eingeschult worden unter der Nazizeit. Wo man, wenn man nicht „Heil Hitler“ sagte, auch schon ins Gefängnis kam. Und da hieß es schon immer: „Psssst! Wenn du irgendwo deinen Mund aufmachst, bringst du die ganze Familie ins Gefängnis!“ Und dann hatten wir ein Jahr Ruhe, das war das Chaos als Kriegsende war. Absolutes Chaos, wo man noch nicht mal in die Schule ging, wo alles zusammenbrach. Und dann ging man erst mal in die Schule und dann sollte man schon wieder irgendwo irgendwelche Leute anhimmeln und Fähnchen zuwinken und wer nicht kommunistisch dachte, wurde schon bespitzelt.

Also vom Regen in die Traufe.

Und da war ich so sensibilisiert. Wir hatten auch einen Jüdischen in der Familie. Und diese ganzen Ängste, das konnte man nicht noch mal haben. Und dann kamen wir einmal nach Hause, und die ganze Wohnung war von irgendwelchen Leuten durchwühlt worden. Und da haben wir gesagt, so jetzt ist die Zeit gekommen, und haben uns erst mal versteckt. Also noch mal so was. Ich hab das noch nie bereut, obwohl ich wahnsinnig an meinem Dorf gehangen habe. Ich hatte ein solches Heimweh, dass ich im Westen noch alle vier Jahre getürmt bin und bin auf irgendeine Weise in die DDR, um mein Dorf zu sehen, weil ich so ein Heimweh hatte. Und jetzt haben wir's wieder!

Was war das für ein Dorf?

Ein traumhaftes Dorf, das liegt an der Ostsee. Am Meer. Und das Haus haben wir wieder, und meine Mutter lebt jetzt wieder da. Alles wunderbar! Kann man gar nicht glauben! Ja, dann wollten Sie fragen, wie dieser Einfluss war mit dem... ja, das kam also aus Frankreich. Da gab's diese... Existentialismus nannte man das früher. Man trug schwarze Rollkragenpullis, so wie das jetzt auch wieder ist. Das kam später auch nach New York, die Mode. Ich weiß, dass alle Künstler dort in einem schwarzen Look gehen. Das kam so in den 80er Jahren. Ist das heute immer noch so?

J.S.: Jaja, das ist immer noch so!

Aha! Ja das war damals in den 50er Jahren in Heidelberg, also viel früher. Das wurde dann exportiert später nach Amerika.

J.S.: Aber für Sie diese Mode und ein künstlerisches Leben kam aus Frankreich?

Das kam aus Frankreich. Mit Amerika hatte das eigentlich, finde ich, nichts zu tun. Auch die ganzen Jazzmusiker lebten in Paris und kamen aus Frankreich. Bis auf diese ganzen GI-Musiker, die halt da waren. Aber die Musiker waren auch wahnsinnig gern in Frankreich. Dieses tolle Festival, von dem ich erzählt habe, war auch in Antipe unten, in Frankreich. Und ich denke auch, dass heute Frankreich und die Schweiz

noch eine bessere Jazzszene haben als Deutschland. Ich glaube, das ist da geblieben, während hier ist es durch die Popgeschichten... da hat sich die Spreu sowieso vom Weizen getrennt. Das heißt, die Leute, die anspruchsvollen - da haben wir das Wort wieder - Jazz wollten, waren immer nur ganz wenige. Das waren damals wenige, und das sind heute noch wenige. Also die, die heute wirklich noch Jazz mögen, das ist so eine verschwindend kleine Gruppe. Und die anderen, die da in dem Strom mitgegangen sind, musikalisch, und die in den Konzerten waren, die voll waren, und ich weiß nicht wie viele Fans, die wollten eigentlich was Anderes. Für die war das eine Art Befreiung von Konventionen. Aber ich glaube nicht, dass es echte musikalische Begeisterung war. Also kapiert, was da wirklich manchmal an guten Konzerten war, das waren genauso wenig, wie die es heute hören.

Und hat es für Sie auch so ein bisschen das Befreiende gehabt?

Für mich, glaube ich, nicht, weil ich war nicht in einem bürgerlichen Zwang.

Aber Sie haben sich ja schon so ein bisschen gegen Ihre Mutter...

Ja, die mochte die laute Musik nicht, aber das kann ich heute auch gut verstehen. In einer kleinen Wohnung kann nicht jeder das machen, was er will. Der eine will das hören, der andere will sich konzentrieren... Mein Vater war Kritiker und musste ganz konzentriert am Schreibtisch sitzen und hat sich mit Wagner beschäftigt. [lacht]

Wie haben Sie denn die amerikanische Besatzung eigentlich erlebt als Sie hier waren?

Zuerst mal, als Besatzer, die reinkamen, hab ich sie ja gar nicht erlebt, denn ich war ja viel schlimmer dran. Hätt ich nur mal lieber die Amerikaner gehabt, denn ich hatte ja die Russen! Und das war eine einzige Angstpartie. Noch heute! Noch heute - das ist so schlimm besetzt - hab ich Alpträume davon. Also man müsste eigentlich in psychiatrische Behandlung, so schlimm!

Echt?

Ja. Die kamen und man musste sich verstecken, und haben die Frauen vergewaltigt und haben einem alles geraubt. Und das waren auch so Primitivlinge. Völlig... nur mit Alkohol, die waren nur besoffen, und waren selber so arme Schweine. Die waren selber so verhungert und so arm dran, noch ärmer als das heruntergekommene deutsche Volk! Während die Amerikaner, wie ich sie dann in Heidelberg erlebt habe - aber das war ja schon gar nicht mehr Kriegsende, das war ja schon vier Jahre später - das waren ja feine, elegante, gepflegte Menschen. Das war ein völliger Unterschied.

Können Sie sich noch erinnern an den ersten Amerikaner, den Sie kennen gelernt haben?

Wir hatten viele amerikanische Freunde. Durch das „Cave“ waren die alle mal bei

uns zu Hause. Mit denen haben wir heute noch Kontakt mit den Freunden, die damals GIs waren. Aber die Amerikaner waren ja damals keine Freiwilligenarmee, sondern da waren auch Intellektuelle dabei. Das waren jetzt nicht irgendwie primitive Freunde, die wir da hatten, sondern wirklich tolle Leute. Die das gar nicht gern gemacht haben, in der Armee zu sein.

Haben Sie damals festgestellt, dass es Rassismus in der Armee gab? Rassentrennung in der Armee? Denn es gab ja auch schwarze und weiße GI-Clubs zum Beispiel. Hat man da noch was davon gemerkt?

Ich bin ja in solchen Clubs nie gewesen. Das weiß ich nicht.

Aber so allgemein?

Ich bin in diese Amiclubs... ich bin einmal mitgenommen worden und fand das grauenvoll. Einmal hat mich einer von diesen Freunden mitgenommen. Weil, das war so... so... ja, wie war mein Eindruck? Das war so puffig... Also erst mal hab ich da gar keine schöne Musik gehört, das war nur so irgendwelches Schlagerzeug, das war halt nicht mein Geschmack. Und da bin ich sowieso ungern, weil diese Amerikaner einen da immer so gerne sofort mit irgendwelchen schrecklichen Alkoholdrinks besoffen machen wollten. Und dann hab ich noch eine fürchterliche - aber das hat nun wirklich nichts mit der Geschichte zu tun - eine fürchterliche Geschichte. Einer von diesen Amerikaner war hinter mir her. Und in der Tat hat er mich einmal zum Essen ausgeführt, was ich auch nicht schlimm fand, das fand ich harmlos. Am nächsten Tag hat er bei meiner Mutter einen Heiratsantrag gemacht und dann hat meine Mutter gesagt: „Ja, haben Sie denn meine Tochter überhaupt schon gefragt, ob die überhaupt will?“ Und da hab ich gesagt: „Nein, ich will das nicht!“ Und dann war der so was - das konnte ich überhaupt nicht begreifen - da hat der meiner Mutter eine Szene gemacht: „Sie ist aber mit mir Essen gegangen!“ [lacht schallend] Das war also etwas ganz... das heißt so viel wie verlobt. Das wusste ich auch nicht!

Und der ist dann abgezogen?

Ja, aber das war dramatisch! Ich weiß nicht, wie oft der noch auftauchte! Aber das war... das waren so Umgangsformen, die für uns... uns war das fremd. Aber das ist ja unterschiedlich. Ich hab auch sehr nette Erfahrungen gemacht mit Amerikanern, das ist ja von Person zu Person verschieden.

Was hat man denn als typisch amerikanisch oder als typisch amerikanische Kultur damals empfunden?

Ja, für mich war das Henry Miller natürlich! Das hab ich mit Amerika in Verbindung gebracht, das las man damals!

Warum haben Sie Henry Miller so gemocht?

Der hat so tolle Reisebeschreibungen gemacht. Das war doch fantastisch, seine ganzen Griechenlandbeschreibungen, was weiß ich. Aber es war Mode, das auch zu lesen.

Was noch? Jetzt vielleicht auch... weil man doch von American Mass Culture so viel hört, wie haben Sie das damals empfunden, so als Modestil oder was war denn damals das Amerikanische?

Ja, das Amerikanische war natürlich Kennedy, ich meine,... also, man hat die Amerikaner eigentlich toll gefunden. Man hatte zwar auch negative Erfahrungen, aber eigentlich fand man das Amerikanische ganz toll.

Und warum? Was war da so das Interessante? Oder das Faszinierende?

Also zum Beispiel solche Clubs mochte ich natürlich nicht, das lag mir nicht. Aber, man konnte ja differenziert denken. Man hat gewusst, das eine mag man und das andere mag man nicht. Die Amerikaner fand man cool und locker. Während das ja eigentlich das genaue Gegenteil ist, die Geschichte, die ich Ihnen erzählte. Das ist ja nun gar nicht cool und locker. Trotzdem fand man die Amerikaner cool und locker. Das ist ja ein Widerspruch in sich. Das ist total widersprüchlich.

Und so die Filme, die rüber kamen?

Mochte ich die französischen lieber. Das war nicht so ganz mein Stil. Heute kann ich mich darüber total begeistern. Also, so einen richtig kitschigen Revuefilm, da denk ich mir, Mensch, ist ja super gemacht. Da hatte ich früher gar kein Verständnis dafür. Heute sehe ich da andere Dinge drin, die ich fast zur Hochkultur rechne. Weil die Amerikaner haben einen Kitschstil entwickelt, der so kitschig ist, dass es schon wieder toll ist, dass es schon wieder hohe Kunst ist. Das ist unglaublich. Auch diese ganzen Musicals und so was, das mochte ich damals überhaupt nicht, aber heute - wenn das richtig gut gemacht ist, finde ich das gar nicht schlecht.

Haben Sie eigentlich auch in den Amerikahäusern mal irgendwelche Programme mitgemacht?

Ja, was lustig ist, ich hab sogar einen Preis gemacht im Amerikahaus. Einer meiner wenigen Preise, die ich gekriegt habe, hab ich vom Amerikahaus gekriegt. Aber da hab ich aus purer... ich wollte nur Geld und ich wollte gar keinen Preis, ich wollte irgendwas. Ich wollte Geld oder einen richtigen Preis, aber ich wollte... um Ehre ging's mir überhaupt nicht. Das war ein Malwettbewerb, als ich noch in der Schule war, noch nicht einmal in der Ausbildung. Da sagte unser Mallehrer in der Schule: „Ihr könnt alle an einem Malwettbewerb vom Amerikahaus mitmachen.“ Ja, da hab ich erst mal den ersten Preis von der Schule gemacht, dann hab ich den ersten Preis von Heidelberg gemacht, und dann von Baden-Württemberg. Und wurde dann immer eingeladen, und dann musste ich mich auf die Bühne stellen und dann wurde mir gratuliert, und das war dann alles. Und da hab ich gesagt: „Alles Bluff! Ich will einen richtigen Preis!“ [lacht]

Was war das denn dann?

Naja, Ehre! Da stand „1. Preis Mara Eggert“. [alle drei lachen]

Was haben Sie da gemalt?

Ich hab Porträt-Aquarelle gemacht.

Also, das war kein Thema dieses Wettbewerb?

Nein, das hab ich mir selbst gestellt.

Aber sonst, dass man da hingegangen ist zu Vorträgen oder sich in der Bibliothek was ausgeliehen hat...?

Bin ich auch manchmal hin, ja.

Und wie waren die so diese Amerikahäuser?

Ach, das war eigentlich nett.

Ist man da gern hingegangen?

Ja. Ach ja.

Was war da für ein Angebot? Was haben die so geboten?

Die haben zum Beispiel auch Jazzkonzerte gemacht. Oder haben Vorträge gemacht. Also, ich bin da kein Dauerkunde gewesen. Die haben da, glaube ich, auch Sprachkurse gemacht, aber da bin ich auch nicht hingegangen.

Dann, Sie haben ja auch ein paar Namen schon genannt, Thelonious Monk und Paul Desmond, Gerry Mulligan...

Ja, die hab ich eben alle kennen gelernt auf den Konzerten.

Was noch für Bands oder musikalische Vorbilder hatten Sie, bzw. auch welche Stilrichtungen vor allem?

Ähm...da müsste ich fast mal meine Plattensammlung holen, damit Sie wissen, was. Ja - soll ich die mal holen, damit mir die ganzen Namen einfallen? Das sind ja so viele!

Ja, von mir aus! Haben Sie mehr Bebop gehört?

Bebop auch! Bebop mochte ich immer gern zum Tanzen. Ich hab wahnsinnig gern

Jazz getanzt.

Auf Bebop?

Ja, weil das so schnell ist.

Hat man in den Clubs getanzt?

Ja! Wir hatten so einen ganz bestimmten Tanzstil, ich weiß nicht, ob der aus Frankreich kam oder aus Amerika, und das war eben dieser Bebop. Das war so ein Zwi-schending zwischen Rock'n'Roll und... ja.

Das wusste ich gar nicht, dass die Leute auf Bebop auch getanzt haben!

Jaja. In dem kleinen Kellerraum da, da war die Möglichkeit, wo man tanzte war vielleicht hier vom Tisch bis... da das Stückchen. Mehr hatte man da nicht. Und wild getanzt die ganze Nacht.

J.S.: Können Sie diesen Tanzstil beschreiben?

Bebop, ja... wahnsinnig schnell. Irrsinnig schnell! Wahnsinnig viele Schritte, und man hat natürlich auseinander getanzt, während der deutsche Stil war ja Foxtrott, immer so eng an eng... oder Tango, was man halt in der Tanzstunde so hatte. Und das hat man sich so abgeguckt. Das hat man sich von den Amerikanern abgeguckt. Und zwar von den Schwarzen. Nicht die weißen Amerikaner, die Schwarzen konnten so gut tanzen. Wahnsinnig gut. Ich hab am liebsten mit Schwarzen getanzt. Weil die hatten den Blues drauf, die konnten das gut. Also, die Weißen sind zu zackig gewesen immer.

Und Cool Jazz ist dann eher weniger...

Doch, da konnte man auch dazu tanzen.

Zu Cool Jazz hat man auch getanzt?

Ja. Jaja. Aber es gab die Liga, die das verpönten hatten, die gesagt haben, du bist ein Banause, wenn du auf Jazz tanzt, das ist ja ein Konzert, und die anderen, die da mitgemacht haben. Und ich fühlte mich nicht als Banause, wenn ich getanzt habe, weil ich... das war einfach meine Lebenslust. Ich hab beim Tanzen so intensiv Musik gehört, weil ohne die Musik hätte ich ja nicht tanzen können. Das heißt, ich hab immer irgend etwas improvisiert auf die Musik beim Tanzen. Ich hab nicht einfach irgendwie irgendwas getanzt, sondern ich hab immer nur mein Ohr an der Musik gehabt beim Tanzen.

Und haben Sie auch im Radio Jazzsendungen gehört?

Ja.

Welche haben Sie da gehört?

Ja, da hat der Berendt ja immer diese Sendungen gemacht, die kamen zwar leider immer in der Nacht, aber das war sehr gut. Und der hatte ja unglaubliche Ahnung, und der hat ja auch alles hergeholt. Und dann hat er ja auch diese Filme in Baden-Baden produziert, wo ich dann auch fotografieren konnte. Mit dem Kieser die Bühnenbilder, das sind Raritäten. Wenn die mal wieder rausgeholt werden. Der Produzent war Horst Lippmann, der Moderator war Joachim-Ernst Berendt, die Hintergründe, also diese Bühnenbilder hat der Kieser gemacht, und die haben also die Musiker nach Deutschland geholt. Anschließend kriegten die meistens noch irgendein Konzert, da konnte man sich die Fahrtkosten teilen, und diese Aufnahmen waren ja damals noch schwarz-weiß im Fernsehen, aber die sind fantastisch. Unglaublich gute Aufnahmen! Also, wer sich dafür interessiert, die alle mal auf DVD zu überspielen, das ist unglaublich toll! Ich muss jetzt leider gestehen, dass ich heute auf meine alten Tage über die Jazzszene gar nicht mehr so informiert bin. Aber wenn ich was höre, ist es ganz selten gut. Also ich hab das Radio an auf langen Autofahrten, und da höre ich ab und zu was, auch aus der Gegenwartsszene des Jazz, und da muss ich sagen, das sind meistens Repliken, die sich immer auf das Alte beziehen. Dann kam ja dieser Freejazz, wo jeder machen konnte, was er wollte, aber wenn das so gar keine Struktur hat, hat mich das auch nicht befriedigt, und es ist ganz, ganz, ganz selten, dass man wirklich noch tolle Leute hört. Das ist schade, ich denke, das ist eine Epoche, die vom Jazz - ich kann falsch liegen - aber dass das irgendwie ausstirbt. [nicht transkribierter Abschnitt]

Haben Sie Jazzzeitschriften gelesen damals? Und wie fanden Sie die?

Hab ich das? Moment, Moment... ich hab immer nur die Zeitungen gekauft, wo die meine Bilder abgedruckt haben. Abonniert hab ich so was nicht.

Und auch nicht regelmäßig gelesen?

Nee. Ich hab... Filmzeitschriften hatte ich abonniert. Aber reine Jazzzeitschriften... kann ich mich gar nicht erinnern. Ab und zu kriegte ich mal eine, wo ich Bilder drin hatte.

Und die fanden Sie dann wahrscheinlich auch nicht so...

Also, ich muss ehrlich sagen, ich bin da... da hab ich zu wenig Fachwissen. Lokalzeitungen haben eigentlich dieses abgedeckt, was ich da wissen musste.

Wurde da viel über Jazz auch geschrieben?

Ja, das gab's im ganz normalen Feuilleton mal irgendwelche Konzertkritiken oder so was.

Und Jazzbücher? Da sind ja gerade in den 50er Jahren sehr viele in Deutschland publiziert worden. Auch von Berendt und Alfons Dauer...

Ja, die hab ich immer nur unter dem Gesichtspunkt der Fotografie angeguckt und das fand ich alles ganz schrecklich. Ich hatte auch immer diese Jazzkalender, die fand ich ganz nett, da hatte ich auch öfter was drin...

Also so richtig theoretisch da reingetaucht...

Nee. Also wie gesagt, ich hatte Berge von solchen Publikationen, weil ich da immer was veröffentlicht hab, aber so richtig eine regelmäßige Leserin war ich nicht. Ich fand so, was man an Informationen brauchte, das stand eigentlich immer auf den Covers der Schallplatten. Die sind ja immer sehr liebevoll gemacht worden, Schallplatten. Oder die Sendungen, die im Hörfunk kamen, Wunderlich und - wie hieß der noch mal hier in Frankfurt - der... hier gab's ja so ein tolles Jazzhaus, kennen Sie das? Hier gibt's mitten im Stadtzentrum - da bin ich von Heidelberg öfters hingefahren - gibt's ein Jazzhaus. Da war oben eine Kneipe und nebedran der Jazzkeller, den gibt's auch noch. Es gibt das Jazzhaus und den Jazzkeller. Und in der selben Straße ist das Jazzhaus. Und das ist so schmal, das ist nur drei Meter breit. Ich weiß nicht, vier Stockwerke hoch, ein ganz altes Fachwerkhaus, ganz entzückend.

Und was ist da drin?

Olaf Hudtwalker, das ist eine ganz wichtige Figur in Frankfurt. Der ist mittlerweile gestorben. Olaf Hudtwalker. Das war also der älteste von den ganzen Jazzleuten hier. Den kannte ich auch sehr gut, den hab ich durch den Berendt kennen gelernt. Und der hat ein bisschen Geld gehabt auch, und der hat das alles irgendwie gesponsert, und der hat das ins Leben gerufen. Der hatte selber dort drin eine kleine Wohnung. Und das ist jetzt immer noch das Jazzhaus. Da ist jetzt immer noch eine kleine Kneipe drin.

Wenn Sie sich jetzt zurückerinnern, 50er Jahre bis Mitte der 60er Jahre, wie hat sich die Jazzszene verändert, im Hinblick auf Popularität, dann auch die Publikumsstruktur - was war das für ein Publikum, das da in die Clubs gegangen ist?

Ich sag Ihnen ja, Clubs kenne ich nicht. Ich bin ja nie in Clubs gegangen, bis auf unseren Jazzkeller, aber das nenne ich jetzt nicht die Clubszene. Ich bin nicht so in die Clubszene gegangen. Auch in Mannheim, da gab's dann auch Jazzclubs, aber ich bin da eigentlich nie hingegangen, nur wenn mal jemand ganz Besonderes da war.

Woran lag das?

Ja, ich glaub, das war dann später schon, als ich ein Kind hatte. Wo ich dann abends gar nicht mehr weggehen konnte.

Wann sind Sie Mutter geworden, mit wie viel Jahren?

Das war 1965. 27 war ich da. Und dann musste ich ja auch so viel arbeiten - Theater und was weiß ich alles.

Also hat sich das dann ein bisschen verloren auch, Ihre Jazzbegeisterung dann?

Also, in diese Clubs bin ich wirklich nur in meiner Heidelberger Zeit gegangen, wo ich da die Nächte rumsaß. Und da war ich aber auch... beruflich war ja da mit mir überhaupt nichts los. Da konnte man ja gar nichts machen. Tagsüber bin ich in meine Lehre gegangen und abends bin ich in den Jazzclub gegangen. Mein Arbeitsleben fing erst an, wie ich das verlassen habe. Da kann man ja so versacken, da war an Arbeit nicht zu denken!

Wann sind Sie denn weg aus Heidelberg?

Ich bin dann aus beruflichen Gründen, erst noch mal hin und her. Ich hab dann eine Weile - 10 Jahre - in Mannheim gewohnt, da bin ich dann auch schon nicht mehr in den Jazzclub gegangen. Bin ich auch kaum mehr in Jazzkonzerte, es sei denn irgendwas Besonderes. Von dort aus bin ich dann noch manchmal nach Frankfurt gefahren, hier war immer viel mehr los. Also zu den Jazzfestivals.

Da sind Sie schon hin.

Jaja. Da bin ich dann hierher gefahren nach Frankfurt.

Wie hat sich das so entwickelt, dieses Festival?

Das gibt's ja heute noch.

Ich meine speziell in dieser Zeitspanne. Hat man gemerkt, das verändert sich, der Jazz?

Ja, das Interesse des Publikums wurde immer weniger. Man hatte immer kleinere Hallen. Es fing erst klein an. Es fing an im Hessischen Rundfunk und wurde dann so groß, dass die - hier gibt's so eine große Festhalle in Frankfurt, wo 10.000 Leute reinpassen - da bin ich auch mal zu den Rolling Stones, die fand ich ja dann auch toll. Beatles und Rolling Stones, also so bin ich ja nun nicht, dass ich dass nicht auch toll fand. Die waren wirklich ein Brummer gewesen damals, die fand ich ganz toll!

Also, das war für Sie kein Widerspruch?

Nein! Das war kein Widerspruch, es war ja einfach gute Musik!

Und was würden Sie sagen, war so der Höhepunkt, als das Jazzfestival am Größten war...?

Ich glaube, da bin ich nicht der gute Fachmann. Das kann der Fritz Ihnen besser erzählen. Ich bin ja da schon wieder ausgestiegen. Da bin ich nicht die richtige, die Sie fragen. Da war auch mein Engagement nicht mehr so groß. Ich hab zwar immer meine Platten zu Hause gehört, aber so auf dem Laufenden war ich da eigentlich schon nicht mehr so. Außerdem, mit dem Horst Lippmann hab ich natürlich diese Platten gemacht, da waren die ganzen Musiker dann bei mir und ich hab Fotos gemacht, oder ich war in den Studios bei den Aufnahmen wie die Platten produziert wurden dabei und hab da meine Fotos gemacht. Und bei den Konzerten, das hab ich immer noch gemacht.

J.S.: I find it so interesting that you are interested in this sort of mixture of French culture and French intellectual existentialism and then you would listen to American music. So I was wondering if you would consider jazz in your work as an art form in the sense of trying to represent it as a visual art form, in the sense... For example today when we talked to Erwin Lehn, and he showed us a picture and it was entitled „Free Jazz“, and it was a series of musical staves, but with an abstract kind of design. And he explained to us: „To me this is what free jazz means!“ So I was wondering if, when you were photographing these musicians, what exactly you were trying to capture?

Ach so, er meint jetzt vom Fotografischen her. Wie ich das angegangen bin... Ja, das ist interessant, da muss ich selber jetzt versuchen... Also, wenn ich Fotos gemacht habe, dann hab ich immer versucht, optisch die höchste Expression, die in so einer musikalischen Darbietung ist, zu fotografieren. Ob mir das gelungen ist, das weiß ich nicht. Sehr konzentriert war ich am Beobachten. Aber das ist... ich meine, ich hab angeblich sehr gute Jazzfotos gemacht, aber sagen wir mal... viel mehr konnte ich mich in der Fotografie, denke ich, schon im Theater austoben. Das war jetzt nicht so mein... ich weiß nicht, ob ich da von mir am meisten zeigen konnte. Mich selber einbringen. Ich konnte meine Präzision und meine genaue Beobachtungsgabe, ich konnte meine Erfahrung, die ich über Licht hatte, also, was bedeutet Licht auf einem Gesicht, daran konnte ich arbeiten. Aber... ich hab keine Experimente oder so gemacht mit meiner Jazzfotografie.

Haben Sie da noch irgendwie Bilder, die man Anschauen kann?

Das ist ja das Problem. Ich dachte, jetzt kommen Sie hierher, und ich kann Ihnen nichts zeigen! Ich hab ja alles nach Eisenach gegeben, mein ganzes Jazzarchiv. Da ist ein Kulturdezernent, der unglaublich hinterher ist, weil der Horst Lippmann in Eisenach geboren ist, möchte er gerne diese ganzen Jazzdinge nach Eisenach holen und der sammelt jetzt überall Geld, damit er das ganze Archiv kriegt, und der Kieser hat da schon ganz viele Ausstellungen gemacht, wir haben schon zusammen dort eine Ausstellung gemacht. Und die haben mich so lange bekniert, und jetzt war der Herr Knauer von Darmstadt ganz beleidigt, aber er hätte mich ja auch fragen können, und man überlegt ja eben, wo ist das alles gut aufgehoben eines Tages, und da hab ich mich breitschlagen lassen, das alles außer Haus zu geben. Was ich noch

hab, sind nur noch Schallplattencovers. [untranskribierter Abschnitt]

Sie haben schon lieber live fotografiert als gestellt im Studio?

Ja. Am liebsten in den Proben mit drin.

J.S.: Were there some musicians that were easier to photograph, or that you preferred to photograph? That you found more welcoming in there...

Das macht keinen Unterschied. Musiker sind so konzentriert bei der Arbeit, die kümmern sich überhaupt nicht drum, wer fotografiert. Als Fotograf beschäftigt man sich beim Fotografieren damit, hab ich gutes Licht, oder hab ich kein gutes Licht? Das ist der Hauptpunkt. Habe ich viel, hab ich gutes Licht, dann hab ich nicht so ein Problem mit der Schärfe, also das ist einfach nur ein technisches Problem. Das Licht, also wie ist die Beleuchtung? In so einem Keller ist überhaupt keine Beleuchtung, und das ist total schwer, und da fotografiert man sehr ungern und ein Konzert ist ja bühnenbeleuchtet, da fotografiert man gern, da stört man aber wieder. Man kann ja auch nicht einfach so da rumlaufen. Also, in einem klassischen Konzert wäre das ja unmöglich, dass da überhaupt Fotografen herumlaufen. Dass da... Jazz überhaupt fotografiert werden darf...

Können Sie sich das irgendwie erklären, dass gerade Jazzfotografie so ganz stark mit der Musik assoziiert wird? Ich weiß nicht, wie ich's erklären soll, aber das ist so ein eigener Kult schon fast, Jazzfotografie.

Ich glaube, das würde bei der Klassik genauso sein, wenn man da fotografieren dürfte. Weil die ja mit Mikro und Verstärkern und was weiß ich noch laufen und so geduldig sind, und die armen Musiker das immer aushalten, dass da Fotografen sind. Dadurch gibt's überhaupt nur Jazzfotos. Und dadurch gibt's eben mehr Jazzfotos als Klassik.

Na ja, weil man ja auch immer sagt, die Atmosphäre kommt so gut rüber... ich weiß nicht, ob das jetzt etwas Jazzspezifisches ist. Es ist schon eher so ein Kult als zum Beispiel Rockfotos, von Rockkonzerten. Da hat man nicht so dieses... es sind nicht nur Fotos, sondern es ist gleichzeitig immer auch irgendwie Kunst. Sehr viel stärker als in anderen Musikbereichen.

Ja, ich seh das immer so... als stört man irgendeine Intimität. Ich hab mich immer irgendwie unwohl gefühlt beim Fotografieren. Weil ich denke, meine Güte, ich nehme ja jetzt dem Musiker meine Aufmerksamkeit, also indem ich fotografiere, hat der das Gefühl, ich höre ihm gar nicht zu. Obwohl ich zuhöre beim Fotografieren. Ich hab immer sehr musikalisch fotografiert, hab nie in irgendeine Stille... Weil ich ein bisschen musikalisch bin, weiß ich ja... Ich kann sogar bei einem klassischen Konzert fotografieren, ohne dass man mich hört, weil ich da mitdenke, musikalisch. Aber das tut ja nicht jeder. Vor allem habe ich nie geblitzt, weil ich das auch eine Gemeinheit finde. Da spielt jemand, und dann wird er so angeblitzt. Das hab ich verpönt. Ich

besitze bis heute noch keinen Blitz. Mein ganzes Leben bin ich ohne Blitzfotografie ausgekommen. Weil ich das so gemein finde. Und wenn dann so ein Musiker da steht und strengt sich an und ist in seiner Welt, und dann kommt so ein Blitzlichtgewitter, ich finde das eine Unverschämtheit, nein, das lehne ich ab.

J.S.: Aber nach den Konzerten, when you were backstage...

Ja, das ist ja... aber solche Backstagefotos hab ich eigentlich auch wenig gemacht, so privat. Weil ich... wenn ich so mit denen rumgezogen bin, hab ich eigentlich nicht...

J.S.: Did you feel that you were seeing another side of their personality, that they had a concert personality and a backstage...

Nein, ich hab da keinen Unterschied eigentlich empfunden.

Erzählen Sie doch noch mal ein bisschen von dieser Tour mit Ella Fitzgerald. Das würde mich auch noch mal interessieren. Wie haben Sie das empfunden?

Ich hab ja nicht mit denen gewohnt. Ich bin da zu den Konzerten hingegangen, bin rumgereist, aber so an sich hatte ich mit denen ja nichts zu tun. Die lebten in ihrer eigenen Welt.

Keinen Kontakt dann auch?

Nein, ich bin eigentlich eher mit den Kritikern da rumgezogen. Da in Antipe hab ich mehr mit denen zu tun gehabt, aber... ich kann nicht so sagen, dass das so meine Welt gewesen wäre, ehrlich gesagt.

So backstage mit den Musikern.

Ja, das war nicht meine Welt.

Und warum nicht?

Ich weiß es nicht. Also da mich so ranzuhängen in deren Privatleben, das war nicht so meine Art. Da fühlte ich mich selber zu wichtig, als dass ich da irgend jemandem hinterher laufen muss [lacht]. Da hab ich nicht so...wenn die zu mir kommen - wunderbar! In Heidelberg, die sind ja alle dann immer zu mir gekommen in meine tolle Wohnung, da war ja immer was los, also, das war ja dann nett...

Können Sie sich an irgendein Konzert oder eine Begegnung erinnern, die Sie unglaublich beeindruckt oder geprägt hat?

Ganz bestimmt, aber jetzt so aus dem Stegreif... Neulich war diese Jazzausstellung hier in Frankfurt, und da sollte ich auch in so ein Mikro: „Können Sie mir nicht eine witzige Geschichte erzählen, die Sie erlebt haben?“ Aus dem Stegreif. Hinterher

ist mir dann was Witziges eingefallen aber in dem Moment überhaupt nichts.

Wie fanden Sie diese Ausstellung?

Fand ich sehr liebevoll gemacht.

Warum?

Ja, es versuchte, etwas wieder lebendig zu machen von früher, was es heute natürlich gar nicht gibt. Dann haben sie ja auch versucht, so eine Art Clubatmosphäre zu machen mit den alten Bildern, also, das war sehr nett.

J.S.: Also, Sie finden, the atmosphere was correct?

Es war halt so ein Mischmasch aus allem, an einer Ecke hat's gestimmt, an einer anderen Ecke hat's gestimmt, und dann hat man das halt so zusammen... Aber Sie wollten eine Konzertbegegnung... Ich weiß nur eine ganz fürchterliche Geschichte, als ich mit Paul Desmond in Berlin rumgeirrt bin nach einem Konzert. Wir hatten uns verabredet, sein Konzert war zu Ende, und wir sollten irgendwo hinfahren, und er fragte, ob er bei mir mitfahren könnte. Und ich kannte mich in Berlin überhaupt nicht aus und hatte einen uralten VW und bin da in der Nacht mit Paul Desmond durch die Straßen und wusste überhaupt nicht, wo ich bin. Und ich weiß auch nicht, ob wir irgendwo jemals angekommen sind, ich hab keine Ahnung. Ich hab kein Gedächtnis mehr daran. Ich weiß nur noch diese Irrfahrt.

Wann war das?

In Berlin? Da bin ich noch von Heidelberg aus hingefahren. Das muss irgendwann in den 60ern gewesen sein.

Wie fanden Sie Berlin?

Damals? Da hab ich auch öfters gearbeitet, war manchmal länger dort. Tja, das ist ein totaler Unterschied jetzt zwischen offener Grenze und nicht offener Grenze. Also, da hat sich die Stadt total verändert. Das war damals ganz, ganz anders. Man war sehr eingesperrt. Die Berliner komischerweise, die haben das gar nicht so empfunden. Die konnten ja immer nur in einen bestimmten Teil fahren und dann standen sie vor der Mauer. Und dann musste man, ich weiß nicht wie viele Papiere haben und einreichen, um überhaupt nach Westdeutschland zu fahren. Das Wort Westdeutschland gab's nur in Berlin. Hier im Westen hat man das nie gesagt. Aber in Berlin hat das jeder gesagt: „Ah! Du bist aus Westdeutschland!“ Und das ist immer noch so, das hat sich nicht verändert. Ostdeutsche gab's ja nicht, aber jetzt ist man Ostdeutscher oder Westdeutscher, um es noch primitiver auszudrücken, man ist Ossi oder Wessi. [nicht transkribierter Abschnitt; hören Platten und unterhalten sich dazu]

Das Beispiel kennen Sie, das mach ich mal aus.

Und Ihre allererste Platte war Charlie Parker?

Ja. Charlie Parker. Da war ich in so einem Buchclub und da gab's die billiger. Und da gab's noch Platten, das waren ja noch diese 33er, da war jede Nummer gut! Heute muss man immer so eine große Platte kaufen, und da ist nur noch ein gutes Stück drauf. Da wurde man noch nicht so beschissen mit dem Geld. Damals war immer jedes gut. Das haben die sich gar nicht getraut, etwas auf eine Platte zu tun, was nicht gut war. Und das hab ich dann schon später gemocht: [legt eine Platte auf]

Haben Sie mit Freunden und Bekannten auch privat Platten gehört?

Ja natürlich, das hat man gemacht. [Musik]

Wie war denn das, wenn man sich so getroffen zum Platten hören? Man hat sich getroffen, um Platten zu hören?

Nein, nein. Da war dann einer, so wie jetzt „Ach, hast du das schon mal gehört? Musst du hören!“ - „Ja, ich komm und hör! - Oh toll! Aber dann, dann musst du das mal hören!“ Und so hat man sich dann so hochgeschaukelt. Das ist doch heute nicht anders.

Ich habe gelesen, dass es regelrechte Jazzclubs gab, wo man sich getroffen hat, um Platten zu hören.

Ja natürlich, das auch. Auch in diesem Jazzhaus. Da konnte man sich dann wünschen, da sagte das Publikum, das und das und das und dann hatte der Berge von Platten und legte das auf. [nicht transkribierter Abschnitt]

J.S.: Just out of curiosity, you told us how you were more connected to the French culture. When you see fotos of Americans dressing the same way... the Beatniks... Findet man das eher lächerlich?

Nö, das ist lustig.

Wieso?

Na, das find ich lustig. Wenn man ein so langes Leben hat wie ich jetzt schon, dann... diese Strömungen, dass manche Sachen wiederkommen, das finde ich lustig. Da war doch jetzt eine Weile 50er Jahre. Ich hab manchmal auch von mir Kleider aufgehoben und nach 20 Jahren hol ich die vor und eins schenke ich meiner Schwiegertochter, und dann ist das immer gerade der letzte Schrei, was ich da raushole. Jetzt hab ich grad meiner Schwiegertochter solche bunten Ringelstrümpfe geschenkt, so ganz lange Strümpfe aus Wolle, die lauter Ringel haben. Ja, ist doch jetzt der Schrei. Hab ich vor 20 Jahren getragen, die Dinger. Nee, länger her! Vor 30. Dann die

Miniröcke, dann, was hab ich hier jetzt... alles Mögliche. Badeanzüge, alles. Kann man alles tragen, fällt keinem Menschen auf, ist der letzte Schrei. Bauchfrei, wo man so Hemdchen hatte, war alles schon da. Das ist lustig. Naja und diese schwarzen Pullover, das ist ja immer noch. Die hab ich auch mein Leben lang getragen, selber immerzu tragen müssen im Theater, damit, wenn ich fotografiere, man nicht so ein Lichtpunkt ist. Wenn man im dunklen Raum sitzt. Da hab ich mich immer schwarz gekleidet, schwarze Hose, schwarzes Oberteil, deswegen auch meine Vorliebe für extrem weiß. Wenn ich nicht arbeite, bin ich weiß angezogen, wenn ich arbeite, bin ich schwarz angezogen.

.....

Und diese Wendeltreppe, die war ein Symbol, in diesen Keller runter. Das hieß oben „Wer ist da?“ Fritz Rau kassiert. „Hast du auch Eintritt bezahlt?“ - da kriegte man so einen Stempel. Und dann ging man diese Wendeltreppe, diese Wendeltreppe ist heute noch da. Heute ist es so braun angestrichen, früher war es einfach ein so schön weiß getünchter Raum. Und auf dieser Treppe ging man runter, blieb man erst stehen: wer ist da, das war ja jeden Abend eine Überraschung. Und jetzt, als wir das organisiert haben mit dem Treffen: „Kannst du kommen? Kannst du kommen? Hast du die Adresse von dem? Wer war denn alles damals dabei?“ Und da sagte einer: „Du, ich kann nicht kommen. Wie soll ich denn da die Treppe runterkommen? Ich geh doch an Krücken!“ Manche waren so dick, dass sie in diesen Streben stecken geblieben sind. Manche mussten wirklich oben bleiben, manche sind wegen dieser Treppe überhaupt nicht gekommen. Und manche haben gesagt: „Ach, das ist wie immer, man geht auf dieser Treppe und guckt, wer ist denn da?“ [lacht herzlich]. Ich sag, wenn diese Treppe erzählen könnte! Also wirklich, die ist wirklich ein Symbol für alles. Ich fand das so schön! Naja, und da saßen wir alten Greise da und dann war nach kurzer Zeit war einem die schlechte Musik dann schon egal.

Wer hat da gespielt?

Da hat eben diese Frauengruppe gespielt. Das war doch so nett von diesem altem Jazzdings, der jetzt eine Schule hat, eine Jazzschule, das waren lauter Frauen. Und die haben uns so ehrfurchtsvoll angeschaut. Für die waren wir auch solche Exoten. Jetzt kamen da diese alten Säcke an, und da staunten die uns an und haben auch immer so gefragt, so wie Sie: „Wie war denn das früher, wie war denn das früher?“ Und dann fängt man an zu erzählen, also so was von komisch, diese ganzen Zipperlein, ach Gott, ach Gott.

.....

Billie Holiday, da hab ich ganz Amerika begriffen damals. Das war ein ganz, ganz starker Einfluss. Das hat mich tief beeindruckt da, diese ganze Geschichte. Ich hab natürlich auch ihre Biographie, da wurde ein Roman über sie geschrieben. Ich weiß nicht, ob sie das selber geschrieben hat oder nicht, über das ganze Leben der Billie Holiday, das hab ich natürlich alles gelesen, das hat mich ganz stark beeindruckt.

Und warum Mahalia Jackson?

Mahalia Jackson, das fand ich ganz fantastisch. Das war diese Kirchenmusik, obwohl ich mit Kirche gar nichts am Hut hab, ich bin absolute Atheistin, hat mich das stark beeindruckt. Für mich ist schon, dass diese ganze Gospelgeschichte mit dem Blues zu tun hat, das ist ja eindeutig, vom Ursprung. Also, dass das die Quelle ist von dem Ganzen, wie sich das entwickelt hat.

. . . .

Also zum Beispiel amerikanischen Dixie mochte ich ganz gern, aber deutschen nicht. Also, was die Deutschen draus gemacht haben, fand ich furchtbar. Diese Entwicklung, diesen Primitivdixie. Der Ursprungdixie, da konnte ich schon viel damit anfangen. Wie sich das alles entwickelt hat. Ich mochte zum Beispiel auch Glenn Miller, mit den Bigbands, auch da war ich fasziniert davon.

Haben Sie auch deutsche Musiker gehört?

Ja, es gab auch große deutsche Bigbands. Die waren aber auch relativ schlecht. Doldinger, Hans Koller aus Österreich, es gab sehr gute Deutsche!

Was meinen Sie mit dem Satz, durch Billie Holiday haben Sie Amerika begriffen?

Ja, dieses ganze Rassenproblem, das war mir ja...

Hat man darüber gesprochen? Hat man das thematisiert? War man sich darüber so wirklich bewusst auch, dass Jazz ja in Amerika gar nicht so gehört wurde...?

Ja. Ja, also da wurde man sehr gut aufgeklärt über diese Radiosendungen. Über Jazzgeschichte war unglaublich viel Information hier. Da kann man nicht sagen, dass wir da Informationsmangel hätten. Im Gegenteil, das war eine ganz fantastische Aufklärung, die Jazzsendungen, vor allem vom Hörfunk. Sowohl Frankfurt als auch Baden-Baden durch den Joachim-Ernst Berendt hat unglaubliche Kulturarbeit geleistet. Das ist fantastisch, was die gemacht haben. Also wer sich informieren wollte, konnte sich hervorragend informieren. Gibt es zum Teil heute noch. Der Wunderlich macht ja heute noch Jazzsendungen in Baden-Baden. Das war immer mit Vorträgen verbunden. Und auch in den Amerikahäusern, wenn da Konzerte waren, war immer historische Information. Also, didaktisch war das bestens. Da kann man nicht sagen, man ist da nicht aufgeklärt worden. Das ist in Deutschland schon hervorragend gemacht worden. Ich glaube, die Franzosen reden noch mehr, wenn ich französische Sender anmache, da wird noch mehr geredet und noch mehr Didaktik gemacht, egal was das ist, aber ich denke, dass wir Deutschen viel besser aufgeklärt wurden als die Amerikaner selber! Würde ich fast meinen! Und das werden ja auch die alten wie Fritz oder Kieser erzählen. Zum Beispiel der Emil Mangelsdorff, der hält ja dauernd über dieses Thema Vorträge, für den war das ein Politikum. Die

Befreiung von den Nazis auch. Das hab ich so nicht empfunden, weil ich hab mich ja erst mal von den Kommunisten befreien müssen. Aber der ist eine Generation weiter als ich. Nicht ganz, der ist ungefähr 15 Jahre älter als ich. Und bei dem hatte das noch eine andere politische Wirkung. Und interessanterweise war ja Jazz in der DDR verboten. Also, diese ganzen Jazzverbote hab ich ja gar nicht so miterlebt, weil ich ja schon so früh weggegangen bin, aber ich hab das aus Erzählungen gehört, dass die Leute das nicht spielen durften, auch im Radio nicht. Und dadurch dass, was verboten ist, macht uns erst scharf, wie der Biermann schon geschrieben hat, wurden da ja die ganzen Platten unter der Hand gehandelt. Man hat in die DDR immer Platten mitgebracht, und das wurde begeistert aufgenommen. Die wurden unter der Hand verteilt. Was Tolles, was man mitbringen konnte, waren Jazz-Schallplatten. Weil's die nicht zu kaufen gab. Und deswegen wird der Jazz auch heute noch in der DDR - ich sag immer noch DDR - mehr geschätzt als im Westen. Weil da haben die Nachholbedarf.

. . . .

Früher gab es für die Jazzmusiker ja gar keine Möglichkeit, Unterricht zu bekommen. Die Jazzmusiker waren eigentlich alle Autodidakten, die durch die Platten sich unterrichtet haben. Aber so richtig in die Schule gehen konnten die nicht. Studieren konnten sie Jazz nicht. Man konnte nur - das haben viele ja auch gemacht - nach Amerika reisen oder nach Paris in die Szene, die toller war.

23. März 2005: Albert Mangelsdorff (1928-2005)

Wir bitten Sie, einfach Ihren Lebensweg ein bisschen zu erzählen. Wie sind Sie zum Jazz gekommen und wie war Ihr Lebensweg?

Also, zum Jazz gekommen bin ich insofern, als in meinem Elternhaus sowieso sehr viel Musik gehört wurde, und mein Vater die deutschen Sender nicht so sehr mochte. Wir hatten sehr oft, auch schon in den 30er Jahren, Radio Luxemburg an oder so was, wo dann doch ein bisschen was Anderes war. Und da kamen die ersten Berührungen mit doch etwas anders gearteter Musik. Da war immer auch mal Jazz dabei, und mein Bruder hat dann damals auch sich eingehender damit beschäftigt. Er hat Akkordeon gespielt und hat da schon angefangen, Musik zu machen. Und irgendwann brachte er dann auch Jazz-Schallplatten mit nach Hause, die mich also enorm fasziniert haben. Das ging mir durch den Rücken runter. Und wenn mein Bruder dann nicht da war, hab ich die Platten für mich alleine gespielt und hab das alles mitgesungen und auf diese Art auch gemerkt, dass mir das liegt. Die Improvisation. Ich hab dann erkannt, wie das mit der Improvisation ist und hab selbst dann - zuerst mit den Schallplatten, aber später dann auch ohne Schallplatten - über diese Musikstücke improvisieren können. Und damit hab ich irgendwie entdeckt, dass ich da ein Talent dafür habe, und da wurde natürlich auch der Berufswunsch groß. Dass ich das dann auch beruflich machen wollte.

Können Sie sich noch erinnern, welche Platten das waren?

Ach, da ging's um Duke Ellington und Benny Goodman und ...was war denn da noch...Artie Shaw kann ich mich erinnern...

J.S.: Nur amerikanische Schallplatten oder auch deutsche Tanzorchester?

Ja, schon, aber die waren dann nicht mehr so interessant. Die hörte man ja auch im Radio, und das war nicht das Gleiche!

Was hat Sie daran so fasziniert als Kind?

Ja, nun. Musikalisch war ich, und es war erstens eine andere Musik, und wie gesagt, es hat mich richtig gepackt. Das ging in die Knochen. Ich hab dann dazu

rumgetanzt und es hat mich enorm angemacht. Und das war's eben. Damals war ja alles Swingmusik, die ja sowieso hauptsächlich zum Tanzen gedacht war.

J.S.: Where did your brother get the records?

Da gab's hier in Frankfurt Leute, mit denen mein Bruder auch gespielt hat, und da gab es einen, Horst Lippmann hieß der, der ist vor Kurzem gestorben, der hatte Verbindungen ins Ausland, und auch sein Vater hatte aus dem Ausland Schallplatten mitgebracht, und die kursierten dann unter den Freunden.

Und wenn Sie so zurückdenken, Ihre eigenen Freunde, haben die sich dann auch für Jazz begeistert? Hat man das im Freundeskreis gehört oder waren Sie da eher Außenseiter?

Außenseiter war ich nicht gerade, und ich hab das auch, weil ich ja jünger war als mein Bruder, ich hab das dann auch meinen Freunden vorgesungen. Das mit dem Platten hören, das ging nicht so, aber die waren da auch angetan davon. Also, es war nicht so, dass ich da der totale Außenseiter gewesen wäre.

War es etwas Besonderes, sich für Jazz zu begeistern, so hatte ich das gemeint.

Ja, das war es schon. Das war keine Welle, dass nun in meiner Schulklasse Jazzbegeisterung gewesen wäre. Es war hauptsächlich bei mir. Aber es wurde schon...ich hab das denen immer vorgeschwärmt und vorgesungen. Das wurde schon akzeptiert und auch mit Interesse wahrgenommen.

Und Sie haben Gitarre gespielt.

Ach, das ist ja alles viel später! Nachdem ich dann den Berufswunsch geäußert hatte, Berufsmusiker zu werden, meinen Eltern gegenüber, da hab ich erst mal erfahren müssen, dass das nicht geht. Mein Bruder hatte damals dann schon ein Musikstudium angefangen, und meine Eltern konnten es sich finanziell einfach nicht leisten, noch einen Musiker zu haben. Damals war es üblich, jedenfalls in den Kreisen, wir waren einfache Leute - mein Vater war Buchbinder, also sagen wir mal Arbeiter, und das war nicht möglich, einfach aus finanziellen Gründen. Und Gott sei Dank, es ist so, dass meines Vaters Brüder... von fünf Brüdern waren drei Musiker. Und nicht alle, aber einige kamen immer zum Geburtstag der Großmutter nach Frankfurt. Und bei so einer Gelegenheit hatten meine Eltern mal geäußert, dass ich gerne Musiker werden wollte und das aber nicht ging. Und das hat der eine Onkel, der in Pforzheim am Stadttheater Konzertmeister war, aufgegriffen und die Tante auch, sie war Harfistin am gleichen Orchester, die haben das aufgegriffen und haben mich bei der Gelegenheit gefragt, ob ich, wenn ich nun Musiker werden wollte, ob es recht wäre, dass ich zu ihnen nach Pforzheim ziehe und mir mein Onkel da Violinunterricht gibt. Na gut, ich hatte zwar nicht das Ziel, ein Geiger zu werden, aber ich wusste damals sowieso noch nicht, was ich da eventuell für ein Instrument lernen würde und konnte mir auch mich selbst als Jazzgeiger nicht so vorstellen. Aber das war der Einstieg

in die Musik. Es war dann so, als ich aus der Schule kam, bin ich nach Pforzheim gezogen zu meiner Tante und zu meinem Onkel und dort habe ich einen sehr intensiven Violinunterricht bekommen. Es war auch so, dass ich dann auch schon bevor ich dann nach Pforzheim bin, hier in Frankfurt schon mal erst ein bisschen Klavierunterricht hatte und auch dann - das hat mein Onkel alles eingefädelt - auch schon mit der Violine anfangen konnte. Mein Onkel hat mir eine Violine zur Verfügung gestellt. Und so war das dann. In Pforzheim habe ich einen sehr intensiven Unterricht genossen. Heute würde man das einen Crashkurs nennen. Die beiden hatten immer wöchentlich entweder vormittags oder nachmittags Probe. Also wenn morgens Probe war, habe ich vormittags drei Stunden geübt und hab nachmittags drei Stunden Unterricht gekriegt oder halt umgekehrt. Ich durfte allerdings - und das hab ich dann wohlweislich nicht getan - nicht sagen, dass mein eigentlicher Wunsch war, Jazzmusiker zu werde. Also das hab ich erst mal gar nicht gesagt, sonst hätten die... die mochten Jazz nicht, das wusste ich. Sonst hätten die mir den Unterricht gar nicht gegeben. Ich hab dann, wenn abends Tante und Onkel im Theater waren, immer die ausländischen Rundfunksender gehört, was ja damals strikt verboten war. Das war dann 1943. Das war total verboten, also das durfte man nicht. Ich hab das auch immer sehr dezent gemacht, aber damals gab es andererseits schon Sender, die speziell für die deutschen Soldaten ausgerichtet waren. Einer nannte sich „Soldatensender Atlantik“ - es war aber ein amerikanischer Sender. Oder einer „Calais“ und auch BBC gab's natürlich, und da konnte man schon relativ viel Jazz hören.

J.S.: Were the radio programmes mixed with music and news or were they only music programmes?

Nein, nein, die waren natürlich gemischt mit Musik und Nachrichten. Und es ist natürlich so, das ist ganz klar, dass wenn dann Nachrichten kamen, ich das Radio nicht ausgeschaltet habe. Die hab ich mir natürlich auch angehört. Abgesehen davon, dass wir von zu Hause, vom Elternhaus her, sowieso Nazigeegner waren. Mein Vater war Sozialdemokrat und war schon in einer Art stillen Widerstand. Er hatte auch Nachbarn, mit denen er sich immer wieder verständigt hat über die Lage im Krieg und immer über die Nazis geschimpft hat und so weiter. Also da gab's in der Nachbarschaft eine Menge Leute, die so dachten, wie mein Vater. Ja gut, ich war dann also in Pforzheim und bis 1944, kurz bevor dann mein Onkel eingezogen wurde zum Militär. Deswegen auch der Crashkurs, deswegen musste das alles so schnell gehen. Er wollte auf jeden Fall, dass ich so viel wie möglich lerne, bevor er zum Militär muss. Und auch von den Nachrichten, die ich da so gehört habe, habe ich Onkel und Tante nicht viel erzählt. Der Tante schon manchmal, die hatte auch das eine oder andere mit großem Verständnis und mit großem Interesse vor allen Dingen übernommen, aber der Onkel durfte auch das nicht wissen, denn er war schon ziemlich auf der Naziseite. Na gut, also dann im Sommer, genauer gesagt im August '44, bin ich dann wieder hier nach Frankfurt zurückgekommen und wollte das Studium hier fortsetzen. Mein Onkel hatte mir auch schon am Hoch'schen Konservatorium einen Platz besorgt, schon einen Lehrer und alles. Das ging aber dann alles in die Brüche, weil als ich meine erste Musikstunde antreten wollte, wurde das Konservatorium geschlossen. Alle Studenten mussten in die Industrie. Und mir

blieb nichts Anderes übrig, ich musste das dann auch machen. Ich hab dann, weil ich... ich war ja noch ziemlich frei in dem Sinne, dass ich, was Hitlerjugend und all diese Dinge anbelangte, nicht erfasst war hier in Frankfurt. Beziehungsweise, denen hatte ich gesagt, ich gehe nach Pforzheim zurück und ich muss nicht hier in die HJ eintreten. Ich bin's in Pforzheim. Damals konnte man solche Dinge noch machen. Aber ich musste natürlich sehen, dass ich arbeite, weil einer, der da rumläuft und nichts tut, das gab's damals nicht. Man war auffällig, wenn man nicht gearbeitet hat.

Hatten Sie dann damals als Teenager das Gefühl, Ihr Traum ist jetzt kaputt oder hatten Sie immer das Gefühl, das ist jetzt nur vorübergehend?

Ich hatte doch eher das Gefühl, dass es vorübergehend war. Also, wir waren schon... mein Vater sagte eigentlich, „Wir müssen diesen Krieg verlieren. Wir dürfen den nicht gewinnen. Deutschland darf den nicht gewinnen!“ Das war so die Meinung bei uns zu Hause. Und schon im Hinblick darauf, dass irgendwann der ganze Spuk vorbei wäre, hab ich natürlich auch an meinen Beruf gedacht, dass ich den irgendwann mal weiterführen kann. Ich hab dann auch den Unterricht fortgesetzt. Ich hatte einen Lehrer dann, den auch mein Onkel besorgt hatte. Wenn auch nicht am Konservatorium dann, aber ich bin weiter in den Unterricht gegangen. Hab mir dann aber in der Nähe, wo ich gewohnt habe, in einer Fabrik einen Job besorgt. Ich war dann da Hilfsarbeiter in einem kleinen Rüstungsbetrieb. Und da musste schwer gearbeitet werden. Das ging von morgens sieben bis abends sieben. Mit einer Dreiviertelstunde Mittagspause. Aber das natürlich alles begleitet von Luftangriffen und was da alles so war. Fliegeralarm - man musste dauernd in den Keller, bzw. in den Bunker. Na gut, ich hab aber immer trotzdem auch mit meinem Vater natürlich diese Sender abgehört. Allerdings, bevor ich diesen Job angetreten habe, da wurden alle Jugendlichen erst mal erfasst und wurden zum Westwall gebracht. In meinem Falle war das im Saarland, zum Panzergräben bauen. Wir waren vier Wochen Panzergräben bauen. Da war natürlich an Musik nicht zu denken. Oder an Sender hören oder irgendwas. Das war da vorbei. Aber danach, das war dann im Oktober '44, hab ich dann diesen Job angetreten in diesem Rüstungsbetrieb. Hab versucht, dann auch den Geigenunterricht wieder weiterzuführen. Andererseits war ich dann mit jungen Leuten zusammen, die - also Freunde - die, um sich dem Dienst bei der Hitlerjugend zu entziehen, sonntags morgens, wenn immer der intensivste Dienst war, in den Taunus gefahren sind. Ich war da mit einer Clique zusammen, 6-8 Leute, die abgesehen davon, dass sie sich regelmäßig getroffen haben abends, sonntags morgens in den Taunus gefahren sind, um sich dem Ganzen zu entziehen. Wir sind dann den ganzen Tag im Taunus herumgewandert, bzw. dort in bestimmte Lokale gegangen, wo es auch dann Äppelwein gab. Wenn man auch erst mal drei Bier trinken musste. Damaliges Bier, was keinen Alkohol hatte.

Ihr Bruder hat in den 30er, 40er Jahren dann aber auch schon Jazz gemacht in Frankfurt.

Der hat dann schon Jazz gemacht. In den 40er Jahren. Oder sagen wir mal, er wurde '43 zum Militär eingezogen, und davor hat er gespielt.

Sind Sie da hingegangen, wenn er gespielt hat?

Ich bin da ein paar Mal auch dagewesen, wo er gespielt hat, ja.

J.S.: And where would you play?

Wo habe ich gespielt? Ach so, also in diesem Zusammenhang. Ich bekam dann also eine Gitarre und hab mir selbst das Gitarrespielen beigebracht. Zuerst mit den Leuten, mit dieser Clique, in der ich da war. Man nannte sie „Edelweißpiraten“. Da hat man Lieder gesungen. Und in unserer Clique waren diese Lieder zum Teil mehr auf der Jazzseite. Und wir haben sogar auch einige Kompositionen dann gemacht. Der eine hat Texte gemacht, und ich hab die Musik dazu geschrieben. Und das haben wir dann zusammen gespielt, bzw. gesungen. Das war auch schon alles in diese Richtung. Und dann war es so, dass halt irgendwann im Frühjahr die Amerikaner hier nach Frankfurt kamen. Und da hatte ich dann das große Glück, weil ich Gitarre spielte und auch durch mein Radiohören oder Schallplattenhören enorm viele amerikanische Stücke kannte, hat man mich geholt in der Nachbarschaft, wo die Mädchen oder Familien sich amerikanische Soldaten eingeladen haben, obwohl es für die Soldaten verboten war eigentlich. Keine Fraternisation. Aber die fand statt. Die haben sich da nicht drum gekümmert. Und da hat man mich immer geholt, wenn da eine Party war, damit ich da Musik mache mit der Gitarre und den amerikanischen Stücken, die ich kannte. Da gab's natürlich auch viel Alkohol. Andererseits auch was zu essen. Draußen in dem Vorort, wo wir gewohnt haben, wurde ein großer Komplex von den Amerikanern besetzt. Die Leute, die da wohnte, mussten alle raus, und die Amerikaner haben das... ein ganzes Regiment hat das dann übernommen. Das war dann - wie soll ich sagen - das waren einige Zigtausend Leute, die da raus mussten, damit die Amerikaner rein konnten. Und da wurde dann offeriert. Und ich bin dann da hin. Man hatte ja nichts zu essen. Das war auch ein Grund, da hin zu gehen. Und hab dann auch erst mal einen Job als Hilfsarbeiter gehabt, der alles Mögliche gemacht hat zwischen Büros putzen und Heizer und Küchenhilfe und was es alles an Hilfsarbeiten gab bei solchen Leuten.

J.S.: That was for the US military?

Ja. Aber ich hab in dieser ganzen Zeit natürlich auch versucht, die Geige weiter zu lernen. Aber das hat dann nicht mehr geklappt. Ich hab mich dann auf die Gitarre konzentriert und auch mehr zum Jazz hin, noch mehr zum Jazz, sagen wir mal so, dass ich dann auch selbst auf der Gitarre Jazz gespielt habe. Es hat allerdings dann zwei Jahre gedauert, bis ich ein professionelles Engagement als Gitarrist bekommen hatte. In einer Band, die in einem amerikanischen Club gespielt hat. Und das war damals sowieso so, unsere Musiker, die noch hier waren, unsere Jazzmusiker, die hatten sich natürlich alle irgendwo speziell auf den amerikanischen Sektor verlegt, weil die Amerikaner offerierten überall Spielmöglichkeiten in ihren verschiedenen Clubs, die es da gab. Ich hab aber auch schon vorher, bevor ich dieses Engagement bekam in solchen Clubs gespielt, aber nur gelegentlich, nicht im festen Engagement.

Deshalb hab ich also diesen Job, den ich da hatte - zuletzt war ich Magazinverwalter beim Regiment. Magazin für das Hauptquartier, das Papier und alles, was da anfiel, das hab ich verwaltet und ausgegeben. Aber immer mehr nebenher auch gespielt mit verschiedenen Leuten. Dann nicht nur bei den Amerikanern, sondern auch auf dem zivilen Sektor, irgendwo zum Tanz und nicht immer mit Jazzleuten, aber vorzugsweise natürlich. Und wie gesagt, dann bekam ich '47 mein erstes professionelles Engagement als Gitarrist in einer Bigband, die in einem amerikanischen Jazzclub gespielt hat, hier in Bad Soden, unweit von Frankfurt.

Wie hieß die Bigband, oder hatte die keinen Namen?

Doch, doch, Otto Laufner hieß der. Und... na ja... so ging das weiter. Ich hab dann - und den Wunsch hatte ich schon ziemlich lange - ich wollte nicht unbedingt Gitarrist bleiben, sondern ich wollte eigentlich Posaunist werden.

Warum das?

Mir hat das Instrument gefallen. Mir haben verschiedene Leute, die es gespielt haben, gut gefallen, Amerikaner...

Zum Beispiel?

Zum Beispiel Bill Harris, oder Kai Winding...da gab's einige. Und hab dann endlich... daran hat's eigentlich gelegen, ich hatte kein Instrument. Ein Kollege hat mir dann ein Instrument besorgt, das auch aus amerikanischen Beständen stammte. Das war natürlich irgendwo geklaut. Abgestaubt, wie man damals sagte.

Wann war das? Wann haben Sie das Instrument bekommen?

Das war '47. So Ende '47. Und ich hab dann auch recht bald angefangen, Unterricht zu nehmen. Hab dann auch bei diesem Lehrer - das war der erste Posaunist hier an der Oper - etwa ein Jahr Unterricht gehabt, aber war sehr fleißig. Hab viel geübt und kam gut voran. Und hab dann nach einem Jahr den Unterricht beendet, weil ich mir sagte, es bringt mich zu weit von meiner eigenen Richtung ab. Ich wollte ja Jazzpianist werden, und die ganzen Opernstudien und Konzertstudien, klassische Studien für Posaune, das hat mich alles nicht besonders... ich hab's gemacht, im Unterricht und alles und hab's auch gut gemacht, aber das war nicht das, was ich unbedingt wollte. Und hab dann irgendwann nach einem Jahr etwa aufgehört mit diesem Unterricht und hab alleine weitergemacht. Und war auch von da an immer fleißig und hab dann die Laufner-Band irgendwann verlassen und in den anderen Gruppen - auch schon bei Laufner - immer mal wieder auch Posaune mitgespielt. Im Satz mitgespielt. Und in den anderen Gruppen, wo ich dann war, auch immer Posaune gespielt. Ich war dann eine Zeitlang eben Posaunist und Gitarrist. Ziemlich lange parallel erst mal. Was das Jazzleben hier in Frankfurt anbelangt, da waren halt die Leute, die bereits im Krieg Jazz gemacht hatten. Mein Bruder kam erst '49 aus der Gefangenschaft zurück, der war da erst mal nicht dabei, aber die anderen

haben wie gesagt vorwiegend bei Amerikanern gespielt, aber nicht nur, sondern auch auf dem zivilen Sektor in verschiedenen - was es ja damals noch gab, Tanzcafés, gab es ja damals noch. Und mit denen hatte ich halt immer noch den Kontakt, schon von vorher und hab immer mehr mit denen auch gespielt. Und wie gesagt in diesen amerikanischen Clubs, da gab's auch zum Teil ziemlich gute Bands, die da gespielt haben, und viele ausländische Bands, Schweden, Belgier, Franzosen und so weiter...

J.S.: Were they on tour? How did they... Why did they come to these clubs?

In den amerikanischen Clubs konnte man ziemlich gut Geld verdienen. Die Leute, die da kamen, die waren dann meistens in längeren Engagements. Also, dass die mal ein, zwei, drei Monate in einem Club spielten, eventuell auch in einen anderen Club wechselten. Also, da gab's einige, die lange Zeit hier waren und halt in den verschiedenen Clubs gespielt haben. Und für mich war's dann so, 1950 hab ich ein Angebot gekriegt von einer Gruppe, die ausschließlich Jazz gespielt hat. Das war die Joe Klimm Combo.

War das auch ein festes Engagement?

Das war in festen Engagements, sagen wir mal so. Das waren Monatsengagements, was nicht heißen sollte, dass man nur einen Monat da war, sondern das konnte auch ein Vierteljahr sein. Bei dieser Gruppe, bei der ich bis '53 geblieben war, gab es zum Beispiel ein Engagement über ein Jahr. Bei der gleichen Einheit, nicht unbedingt im gleichen Club. Die hatten verschiedene Clubs, so ein Regiment hatte für die Mannschaften und für die Unteroffiziere und für die Offiziere verschiedene Clubs. Und mit dieser Gruppe bei diesem Regiment, da waren wir über ein Jahr und haben in den verschiedenen Clubs im Turnus immer wieder gespielt. Und uns lag sehr viel daran. Zum Beispiel diese Einheit, wo wir da gespielt haben, das waren Schwarze. Da konnte man als Jazzmusiker auch Jazz spielen. Und in den anderen, bei den Weißen war das nicht möglich. Das ging nicht. Wenn man da hin und wieder ein Jazzstück einstreuen konnte, da konnte man glücklich sein. Ansonsten musste man ganz kommerzielle Musik machen. Die Tagesschlager, die es da gab und halt auch was sich die deutschen Freundinnen eventuell gewünscht hatten, was die Musik da spielen soll. Das war bei den Schwarzen schon ziemlich anders.

Wie haben Sie das denn eigentlich empfunden, dass das nach Rassen getrennt war, auch diese Army Clubs?

Ach, wir haben's gut gefunden in dem Sinn, dass wir bei denen Jazz spielen konnten und bei den anderen nicht. Aber ich meine - klar, dass das nicht gut war, das wusste man auch, dass das nicht so weitergehen konnte. Abgesehen davon, dass '54 dann die Integration kam zwischen Schwarzen und Weißen in den Streitkräften. Da wurde das alles aufgehoben, und da wurde es auch für uns immer schlechter. Da gab's keine rein schwarzen Einheiten mehr. Da war das dann alles gemischt, und es war nicht mehr das gleiche. Ungefähr '54 mit der Integration, lief das dann auch aus, dass wir bei den Amerikanern spielten. Man musste dann schon entweder andere

Musik machen, oder eben da nicht mehr spielen, und das haben wir dann eigentlich gemacht. Wir haben dann nicht mehr in amerikanischen Clubs gespielt. Jedenfalls nicht mehr so oft. Eher sporadisch. Und man musste sehen, wie man dann auf dem zivilen Sektor zurecht kam. Das war nicht gut. Wir hatten dann auch einfach keine regelmäßige Arbeit mehr, kaum was zu tun und schlecht Geld verdient, usw.

Und so in diesem Tanzkapellensektor, Tanzorchestersektor, da wollten Sie nicht...?

Das wollte ich nicht. Das heißt, ich hab mal...ich war ziemlich standhaft bis 1955. Da wurde eine Stelle hier beim Hessischen Rundfunk frei im Tanzorchester. Und da bin ich dann eingestiegen und war zwei Jahre drin. Aber mit eigentlich sehr großem Frust muss ich sagen. Denn die Musik, die da gespielt wurde - das kann man ja nicht mehr vergleichen mit dem, was heute - wenn's die überhaupt noch gibt - in diesen Orchestern gespielt wird, sondern das war die kitschigste Tanzmusik, die es da gab, und es war vielleicht in einem Gebiet ganz gut für mich. Ich konnte mir eine gewisse Routine aneignen, in so einem Orchester zu spielen. Also im Satz zu spielen, all diese Dinge zu machen, die ich vorher nicht so gemacht hatte und auch Routine im Notenlesen und so. Das war mir als Jazzmusiker in den anderen Bands... wir haben ja alles auswendig gespielt. Da konnte man das nicht so machen. Da hab ich einerseits viel gelernt, war aber auch furchtbar frustriert.

J.S.: What's frustrating about it?

Es war halt einfach so, dass wir Gott sei Dank von '52 an hier in Frankfurt diesen Jazzkeller hatten, wo man spielen konnte. Und zwar damals nicht im Engagement, sondern man ging da hin und hat gespielt, mit wem... wer da halt gerade da war an Musikern. Wenn man Glück hatte, waren von den Ausländern welche da, die dann nach dem Club dort hin gekommen sind und mit uns zusammen gespielt haben, oder auch Amerikaner, die in den Armybands waren. Jedes Regiment hatte ja auch so ein Orchester, die natürlich in erster Linie Militärmusik machten, aber wo auch viele Musiker drin waren, die auch Jazz spielen konnten und solche Leute kamen dann eben in diesen Jazzkeller und man hat mit denen gespielt.

Haben Sie gelernt auch von diesen ausländischen oder amerikanischen Musikern?

Ach ja klar! Beim Zusammenspielen lernt sich's immer. Ich nehme an, die haben auch von uns gelernt. Wir waren damals schon auf einem ziemlich guten Standard. Und da gab's viele, die uns auch bewundert haben, wie wir gespielt haben. Naja gut, also wie gesagt, ich hatte dann in dieser Radio-Bigband gespielt, und da kommt der Jazzkeller ins Spiel. Ich bin dann jeden Abend in den Jazzkeller gegangen und hab mir den Frust von der Seele gespielt. Was natürlich andererseits - weil das nicht bis 12 Uhr nachts, sondern meistens bis vier Uhr morgens oder noch später ging. Wenn ich dann um 10 Uhr wieder Probe oder Aufnahme beim Hessischen Rundfunk hatte, sah ich dann natürlich ziemlich finster aus. Und so war das. Ich hab mich also in dieser Zeit nervlich total kaputt gemacht. Ich wollte einfach das loswerden, was ich am Tag da im Radioorchester erlebt hatte und wollte auch immer weiterkommen.

Weil mit Spielen lernt man am meisten.

Wie war denn so die Atmosphäre in diesem Jazzkeller. Wenn Sie das mal beschreiben könnten - das Publikum und wie lief so was ab?

Naja gut, das war schon enorm. Dieser Jazzkeller - jedenfalls in den ersten Jahren, bis Ende der 50er Jahre - der war, wenn Musik gemacht wurde, jeden Abend gerammelt voll. Er war ja auch nicht groß, ich meine, wenn man hier das Ganze mit den benachbarten Zimmern nimmt, das war etwa die Größe des Jazzkellers. Aber wenn gut gedrückt wurde, gingen 100 Leute rein. Aber die standen dann.

Wurde da getanzt?

Nö. Dazu war auch kein Platz. Abgesehen davon, dass man damals schon nicht mehr so zum Jazz tanzte. Jedenfalls nicht zu diesem Jazz.

Wir haben auch erzählt bekommen von Leuten, die auch auf Bebop noch ganz viel getanzt haben.

Ja, aber das waren dann schon Könner. Das müssen dann Leute sein, die richtig gut tanzen können. Oder Naturtalente. Und die gab es. Aber das konnte man da in dem Keller eigentlich schlecht.

Und das Publikum, was waren das für Leute? Eher junge?

Ja. Vorwiegend junge Leute. Und wie gesagt, da wurde zum Teil tolle Musik gemacht. Ganz abgesehen davon, dass auch amerikanische Musiker... also sagen wir mal Ellington, ich glaube, noch in den 40er Jahren war Ellington zum ersten Mal in Frankfurt und hat ein Konzert gemacht. Und die ganzen amerikanischen Bands, die hier aufgetreten sind, die gingen dann in den Jazzkeller. Und es war dann auch später so, dass die gesagt haben: „Gehen wir zum Mangelsdorff!“ Weil ich da immer gespielt habe. Wenn wir nicht grade irgendwo Engagements hatten, hab ich in dem Keller gespielt. Fürs Bier, ohne Gage.

Was ist das für ein Gefühl, wenn die Leute plötzlich sagen: „Wir gehen und hören Mangelsdorff!“?

Naja, man freut sich! Da steht man da auf der Bühne und unten sitzen die Musiker vom Ellington und hören einem zu. Und die kommen dann auch rauf und spielen mit einem. Das war dann regelmäßig. Die kamen ja nicht nur zum Hören, weil die kamen ja auch zum Spielen, weil die mit dem, was sie auf so einer Tournee spielen mussten, jeden Abend das gleiche, natürlich auch frustriert waren. Die haben sich auch gefreut, wenn sie da mit anderen zusammen auftreten können.

Und ist man dann mit denen auch ins Gespräch gekommen?

Aber ja, natürlich! Klar. Ich hab ja damals schon recht gut Englisch gesprochen, und das war Verbrüderung eigentlich immer.

Und waren Sie nervös, wenn Sie wussten, da sitzen jetzt auch hochkarätige Musiker im Publikum oder machte das keinen Unterschied?

Ach ja, aber das hat sich halt dann doch auch gegeben. Man hat sich gefreut, man war eher inspiriert, man war angefeuert auch dadurch.

Und was für einen Stil haben Sie dann da gespielt?

Wir haben damals Cool Jazz und Bebop gespielt.

Man liest ja auch immer wieder, dass es dann ja auch schon fast einen Jazzgenerationenkonflikt gab. Dass die, die nur Swing gehört haben dann gesagt haben: „Das ist der echte Jazz, und das was ihr macht, ist gar kein Jazz!“

Ja, das gab's, aber im Jazzkeller wurde eigentlich fast ausschließlich richtig moderner Jazz gespielt. Wofür wir auch selbst gesorgt haben. In der Anfangszeit wollten da immer auch andere spielen, und da haben wir es so eingerichtet, dass wir früher da waren, dass wir angefangen haben zu spielen, bevor die anfangen konnten. Wir wollten das da nicht. Das hat sich halt dann irgendwann rauskristallisiert, dass das ein Keller für modernen Jazz ist. Dieses ganze Dixielandgespieler, das gab's da eben nicht mehr. Die sind dann woanders hin, die haben sich andere Plätze gesucht, wo sie dann gespielt haben. Nicht, dass da jetzt Feindschaft gewesen wäre, aber das waren immer Amateure, und wir waren Berufsmusiker. Damit fängt das auch schon an.

Ja, und dann gab's aber doch auch viel Berufsmusiker, die dann bewusst nur Swing gespielt haben. Das gab's ja dann auch.

Hier bei uns eigentlich nicht. Da wurde schon mitgemacht, was, sagen wir mal, zeitgenössisch war.

J.S.: Do you remember one performance or one night in the jazzkeller that was... where you maybe learned something, when a lightbulb went off...?

Da war wirklich sehr viel, wo man sagen könnte, da ging die Post ab. Jedenfalls speziell nach so einem Abend, wenn Ellington da war oder wer immer es auch war, auch Mulligan war mal mit seiner Bigband da, die kamen dann alle da runter, oder die Basie-Band. Die kamen da runter und man hat mit denen gespielt. Da ging die Post ab.

Ihr Bruder kam ja dann '49 zurück und hat sich dann ja eigentlich in eine ganz andere Richtung entwickelt. Ist das richtig? Musikalisch?

Ach, nicht unbedingt. Er hatte ja dann auch erst mal ein Jahr in dieser Joe Klimm

Band mitgespielt. Bis '53 hinein. Aber man hat sich schon auseinander entwickelt. Ich bin dann doch viele andere Wege gegangen, wobei er immer eigentlich auf dem gleichen Gleis blieb. Bis heute.

Haben Sie mit ihm über Musik diskutiert? Auch über neuere Entwicklungen?

Man hat sich ausgetauscht, sagen wir mal so.

Ich könnte mir vorstellen, dass Sie sagen: „Hey, warum hast du denn nicht auch die neueren Sachen mitgemacht...?“

Nein, das gab's eigentlich nicht. Abgesehen davon, was uns anbelangt, ab '58 gab's dieses Jazzensemble beim Hessischen Rundfunk. Und da war zum Beispiel mein Bruder auch mit dabei. Da hat man schon andere Musik gemacht, halt dann aber geschriebene Musik. Wenn auch mit Improvisationen. Naja, ich meine, es war damals so, wie gesagt, das fing ja schon früh an, Ende der 40er Jahre, dass es hier Leute gab wie eben den Horst Lippmann, die sich immens darum gekümmert haben, dass hier Konzerte stattfinden. Die haben also Ellington geholt und Basie geholt und wen alles, und das mündete dann auch darin, was Lippmann anbelangt, dass dann später daraus die Konzertagentur Lippmann & Rau wurde, die ja dann nicht nur Jazz geholt haben, Ella Fitzgerald und wen auch immer, sondern dann auch in den Rocksektor gegangen sind oder auch das Blues-Festival, die haben dann ja auch das Bluesfestival veranstaltet, auf Tournee und so.

Würden Sie sagen, dass das auch der Grund ist warum Frankfurt... also, die Frage ist ja, warum ist ausgerechnet Frankfurt so eine unglaublich einflussreiche Stadt in der Jazzszene geworden, warum nicht München zum Beispiel oder Berlin oder Hamburg?

Naja, die hatten solche Leute nicht wie Lippmann. Eventuell auch nicht das Musikerreservoir, das hier war. Das eben auch mit diesem Jazzkeller einerseits gewachsen ist, aber auch das eben... Ich glaube, es war vor allen Dingen dadurch, dass solche Leute wie Lippmann hier waren. Und auch trotz alledem, München, was ja eigentlich auch in der amerikanischen Zone lag... Hamburg nicht. Hamburg hatte sich damals parallel dazu eine Oldtime-Szene etabliert, die sehr stark war. Es war für uns eigentlich in den 50er Jahren sehr schwer, wenn man mal da hingekommen ist, das Publikum von der eigenen Musik zu überzeugen. Die waren alle sehr auf dem anderen Gleis. Oldtime, New Orleans und wie das alles hieß.

Das heißt, das Frankfurter Publikum war dann auch aufgeschlossener.

Es war viel weiter. Viel aufgeschlossener. Eben auch durch die vielen Konzerte, die hier stattgefunden haben. Die fanden nun mal woanders nicht statt. Zum Beispiel auch in den amerikanischen Clubs, die haben ja auch solche Attraktionen geholt wie Ellington, Basie, und so, und dem Horst Lippmann war es dann immer gelungen, die auch hier in Frankfurt auf dem zivilen Sektor spielen zu lassen, hier ein Konzert machen zu lassen, was in anderen Städten dann einfach noch nicht war. Das musste

schon Ende der 50er und die in die 60er reingehen, bis andere Städte nachgezogen haben, was das anbelangt.

Und haben Sie das auch mitbekommen, dass es da so eine Subkultur gab von jungen Leuten, die sich für französischen Existentialismus interessiert haben und Cool Jazz gehört haben? Hat man das als Musiker auch so...?

Jaja, na gut, das war ein bisschen so in der Anfangszeit des Frankfurter Jazzkellers. Der hieß ja auch im Anfang, die ersten paar Jahre, „Domicile du Jazz“. Und nur als dann der Gründer rausgegangen ist und einen anderen Club aufgemacht hat, den er dann auch „Domicil“ nannte, kam dann der Name „Jazzkeller“. Das durfte dann nicht mehr „Domicile du Jazz“ heißen. Aber das ging bis in die Mitte der 60er Jahre.

Hat man das eher auch ein bisschen belächelt als Musiker? Wenn man gesehen hat, das ist jetzt da so eine Mode für...?

Nein, so eklatant war das nicht. Sondern die Leute kamen und haben uns zugehört, aber es war ganz normal. Da hat man kein größeres Aufsehen gemacht. Mit ihren schwarzen Pullovern und so. Abgesehen davon, man hat sich selbst auch mit reinhängt. Sartre gelesen und so.

Also war so das Französische eine Zeitlang fast prägender als das Amerikanische, könnte man das sagen?

Das würde ich nicht behaupten. Aber viele von denen, die auch in unserem Kreis waren, sind Ostern zum Beispiel nach Paris gefahren. Natürlich nicht nur Ostern, aber das war auffallend, dass die ziemlich oft nach Paris gefahren sind. Und dort in die Keller gegangen sind.

Wie waren denn so Ihre ersten Kontakte mit Amerikanern überhaupt? Wie haben Sie denn die amerikanische Besatzung empfunden? Abgesehen davon, dass das für Sie natürlich dann Jobs waren? Aber wie hat man das empfunden, die amerikanische Präsenz?

Naja, für uns waren es erst mal Befreier. In meiner Familie und in meinem Umfeld hat man die Amerikaner mit Freuden begrüßt. Ich bin zwar nicht auf die Straße rausgerannt, denn bei uns sind sie nicht einmarschiert, sondern da stand halt irgendwann irgendwo ein Jeep, und da waren ein paar Soldaten, und die Kinder sind hingegangen und haben vielleicht Kaugummi gekriegt. Also so hat sich das mir bildlich dargestellt. Andererseits kamen auch - ich hab dann abends immer in so einer Kneipe mit meiner Gitarre gespielt mit meinen Freunden zusammen und gesungen - und da kamen auch immer Amerikaner rein und auch da schon, also das war noch lange bevor ich irgendwie professionell war, haben die sich gewundert, woher ich denn diese ganzen amerikanischen Stücke kenne, und sind mit mir ins Gespräch gekommen. Und da war auch in meiner Nachbarschaft eine Armyband stationiert, die auch ein Tanzorchester, ein Swingorchester hatten, und die haben mich mal eingela-

den, ob ich mal zu einer Probe kommen wolle oder so. Und da bin ich da hin und hab mir das angehört. Und die musikalisch ersten Kontakte waren dann hauptsächlich die, die dann hier in den Konzerten waren und später dann halt auch dann eventuell im Amiclub aufgetaucht sind und uns da gehört haben. Ich kann mich noch erinnern, dass die da kamen und sagten: „Was? Das hätten wir nicht gedacht, dass es Deutsche gibt, die so spielen!“ Das war mit dieser Joe Klimm Combo hauptsächlich. Anfang der 50er.

J.S.: Do you think you could describe, what a typical army club would look like inside? We hear about them, we hear that there were performances going on but it's hard to get a sense what they... was it only officers that came...?

Die waren getrennt. Da gab es Officers Clubs, nur für Offiziere, Enlisted Men Clubs, sogenannte EM Clubs, und es gab NCO Clubs für Unteroffiziere. Und wir haben eigentlich in allen gespielt.

J.S.: Did you feel there was a different reception from the different clubs? I mean did one particular type of club appreciate the music or react to the music differently from...?

Naja, wenn ich an das Regiment denke, mit dem wir über ein Jahr zusammen waren und in den verschiedenen Clubs gespielt haben... Ich denke, wir haben uns am Wohlsten gefühlt in den NCO Clubs, wo die Unteroffiziere waren. Aber auch die Enlisted Men Clubs. Bei den Sergeants oder Mannschaftsdienstgraden. Wir hatten dann, weil wir da so lange waren, natürlich einen riesigen Freundeskreis. Leute, die sich selbst mit Jazz beschäftigt hatten, selber zum Teil sogar Musiker waren, die dann auch mal mitgemacht haben, und mit denen wir auch tagsüber - das war ja nicht in Frankfurt, das war außerhalb, in Gellenhausen zum Beispiel, in der Kaserne - und wir sind dann tagsüber schon in die Kaserne gegangen, da gab es einen sogenannten Service Club. Das war ein Club, wo nicht getrunken wurde, wo es keinen Alkohol gab. Auch da haben wir manchmal einen Monat gespielt. Da waren die Gagen kleiner. Und wir hingen dann auch tagsüber mit denen rum und haben Schallplatten gehört, die hatten da ja auch ein ziemliches Repertoire an Schallplatten in diesen Clubs. Dann hat man sich in den Raum eingeschlossen und zusammen Schallplatten gehört. Oder auch geübt da. Konnte man alles machen. Man kannte uns. Und wir hatten, weil wir so lange da waren, wie gesagt diesen Freundeskreis, sagen wir mal von vielleicht im weiteren Sinne von 15 Leuten, die immer um uns rumgehangen sind.

Also war das dann eher so eine partyartige familiäre Atmosphäre in den Clubs?

Es war familiär. Party nicht immer, aber auch. [lacht]

Können Sie sich dran erinnern, Sie waren da ja auch noch sehr jung, haben Sie so Jugendprogramme auch im Amerikahaus mitgemacht? Was haben Sie so mitbekommen von den offiziellen Reeducation-Programmen, die von der amerikanischen Regierung durchgeführt wurden?

Ja, das gab's in Frankfurt auch. Ich bin da selbst selten gewesen, aber eine ganze Menge Leute, die da auch selbst damit zu tun hatten, kamen auch in den Jazzkeller. Also, da gab's schon eine Verbindung. Wir haben die alle gekannt... ich versuche mich zu erinnern, ob ich in jener Zeit auch in den Amerikahäusern gespielt habe... ich glaube eher nicht. Das hatte sich nicht ergeben. Ich meine, das sind ja auch immer noch bei mir, von Kriegsende dann bis ich selbst dann professioneller Musiker wurde, sind ja auch noch mal zwei Jahre. Wo viel stattfand da.

Hatten Sie das Gefühl, dass Jazz auch bewusst eingesetzt wurde in diesen Reeducation-Programmen oder wurde das eher so ein bisschen vernachlässigt?

Doch, ich denke, dass es eingesetzt wurde. Aber nicht so stark wie man denkt. Es wurden halt da in diesem Amerikahaus Jazzschallplatten gespielt, aber es gab halt auf dem zivilen Sektor wieder von dem Horst Lippmann initiiert, gab es wöchentliche Schallplattenabende, da gab's jeden Montag einen Schallplattenabend, wo hauptsächlich Horst Lippmann die neuesten Schallplatten vorstellte.

Wo fand das statt?

Das war eine Zeitlang in einer Galerie und eine Zeitlang auch mal zu Hause bei irgend einem, der ein großes Zimmer hatte. Und der Horst Lippmann hatte von Anfang an auch eine sehr gute Verbindung zu AFN. Und hat von da eben auch Schallplatten ausleihen können, die er dann auf seinen Schallplattenabenden vorstellte.

Das heißt, es war so die Quelle, neue Sachen kennen zu lernen.

Jaja. Da spielt alles ineinander. Ich hoffe, ich erwähne alles. Auch AFN hat eine große Rolle gespielt. Also speziell... nicht nur mit dem Jazz, den man in AFN hören konnte, das war vergleichsweise wenig. Aber mit dem, was eben über die Verbindung AFN und hiesige Jazzleute zustande kam. Also, Johnny... da war der wichtigste Mann Johnny unverstündlich hieß der, der hat dann auch mitgeholfen, sagen wir mal, diese Jazzkonzerte mit Ellington, mit Basie und so weiter, zu veranstalten. Und die haben dann auch die entsprechende Werbung auf AFN gemacht. Da spielte alles so ineinander.

Sind Sie da dann auch hingegangen auf diese Konzerte?

Ja natürlich! Wenn ich selbst nicht spielen musste. Ganz klar!

Was waren denn da so Highlights, dass Sie sagen, „das hat mich wahnsinnig beeindruckt damals“, oder...

Also, das erste war eigentlich eine Gruppe, die... das war 1949, das war eine Gruppe aus amerikanischen und französischen Musikern, amerikanischen Musikern, die

in Paris gelebt haben. Wie zum Beispiel Kenny Clark und James Moody. Das war das James Moody-Quintett. Plus Coleman Hawkins. Das war das erste große Konzert, wo ich also auch dann richtig modernen Jazz gehört habe. Die haben ja richtig Bebop gespielt. Und Coleman Hawkins war Gast, der hat nicht die ganze Zeit mitgespielt, nur irgendeinen Solopart drin gehabt. Aber das war eigentlich ein ziemliches Highlight. Und dann kam Ellington und Basie. Und auch die Stan Kenton Band von '53, die in unseren Augen die beste aller seiner Bands gewesen ist... Das, was James Moody und Kenny Clark angeht, damals spielte ich in einer Gruppe, in der Gruppe eines Geigers als Gitarrist. Die spielte gegenüber vom Hauptbahnhof in einem Café, in einem großen Café. Tagsüber eigentlich eher. [Discwechsel]

Also, ich spielte da in diesem Café und James Moody und Kenny Clark kamen rein, wahrscheinlich weil sie - das war ja gegenüber vom Hauptbahnhof - weil sie auf einen Zug warten mussten. Auf eine Verbindung gewartet haben. Und in meiner Pause hab ich mich dann getraut und bin zu denen hin an ihren Tisch und hab gesagt, ich sei auch Musiker und ich sei in ihrem Konzert gewesen und wie mir's gefallen hat und hab das halt so gesagt und hab auch um ein Autogramm gebeten. Was ich gekriegt hab. Und da stand dann drin: „I hope, you'll become one of the greatest on the trombone“ oder so was. Aber da gibt's einen Zusammenhang, deswegen erzähle ich das auch. Ich bin dann auch dem Kenny Clark später mehrfach begegnet, auch dem James Moody, hab sogar in den 79er Jahren in der Kenny Clark Bigband selbst mitgespielt, hab zwei Platten mitgemacht, und hatte in Pittsburgh mal ein Konzert, wo aus verschiedenen europäischen Ländern je ein Vertreter war. Es war keine große Band, es war nur ein Engländer und ein Däne und ich... Na gut, es war etwa ein Sextett oder so. Und der Engländer, Ronny Scotts, ein Saxophonist, der wurde krank und zwar ganz kurzfristig...da war dann eine Probe, und da kam statt Ronny Scotts kam der James Moody rein, um dann mit uns zu spielen. lacht Also, dass ich mir da damals von dem ein Autogramm hole und zwanzig Jahre später oder noch länger dann auch mit ihm spiele, und das in den USA....das war...

Haben Sie ihn drauf angesprochen?

Ja natürlich hab ich's ihm erzählt. Er hat sich sehr gefreut.

Wer waren denn so allgemein Ihre musikalischen Vorbilder? Sie haben ja auch ein paar jetzt schon genannt...

Ja gut, also, Vorbilder für uns damals in den 40er, 50er Jahren waren die Bebop-Leute, Dizzy Gillespie und Charlie Parker, aber ganz speziell auch - und das war wieder eine Frankfurter Spezialität - die Cool Jazz-Leute, Lee Konitz, Lennie Tristano und so weiter. Wo es dann auch wieder so ähnliche Parallelen gibt, wie '53 als Lee Konitz bei Stan Kenton gespielt hat. Ich war selbst damals bei Hans Koller, und da haben wir den Lee Konitz... das heißt, er hatte uns eingeladen in sein Hotelzimmer, wir haben ein bisschen was getrunken, und Jahre später dann spiele ich mit Lee Konitz Duo und in verschiedenen Gruppierungen und mache Schallplatten mit ihm. Wie sich das alles so ergibt...ich war damals noch ein kleiner....fast ein Anfänger und

später spielt man dann wie selbstverständlich zusammen.

Sie haben vorhin auch schon erwähnt, dass das Radio eine große Rolle gespielt hat, also Jazz Radio. Was haben Sie den später von den deutschen Radiosendern auch gehört? Welche Jazzsendungen? Haben Sie da irgendwelche gehört regelmäßig?

Ich hab eigentlich nicht viel gehört. Diese Jazzsendungen im Radio waren halt immer abends, wo man selber gespielt hat. Also, da hab ich nicht viele gehört, aber die waren sehr rührig. Unter anderem auch wieder Horst Lippmann. Der natürlich eine ganze Menge anderer Leute auch beigezogen hat. Der hat das nicht ausschließlich gemacht, sondern durch ihn kamen halt eine Menge Leute auch da rein. Und das hat sich dann ja auch, wie zum Beispiel hier beim Hessischen Rundfunk, ganz anders etabliert. Das wurde dann eine Redaktion. Das, was er zwar angefangen hatte, aber damals noch nicht als Redaktion.

Und was glauben Sie, dass allgemein solche Sendungen, und auch Zeitschriften, der Schlagzeuger und später auch das Jazz-Podium, was haben die für eine Rolle gespielt, auch für das Publikum? Hat man die gelesen, bzw. wer hat die gelesen eigentlich?

Na gut, also wir Musiker haben's gelesen. Und wenn's nur wir Musiker gewesen wären, dann hätten die keinen langen Bestand gehabt. Nehme ich mal an. Also es muss schon eine ganze Menge Leute gegeben haben.

Also, Sie haben das Jazzpodium auch gelesen?

Jaja, klar!

Und wie fanden Sie das so? Die Beiträge, waren die qualifiziert, oder wie haben Sie das empfunden?

Es ist sehr gemischt, will ich mal sagen. Nicht alle, die da drin schreiben oder geschrieben haben, könnte man sagen auch wirklich Ahnung haben. Aber das ist ganz normal. Selbst in amerikanischen Jazzzeitschriften ist nicht alles Gold, was glänzt.

J.S.: What were you looking for, when you read a magazine like the Jazzpodium? Were you looking to learn about the music or...?

Oh nein, da gab's nicht viel über die Musik zu lernen, sondern über Personen. Über Personen im Jazz oder Konzerte, die im Land stattfanden.

Und welche Zeitschriften haben Sie gelesen?

Ja, *Schlagzeug* damals und *Jazz-Podium* und der Vorläufer davon war die *Gondel*, ich weiß nicht, ob Sie das kennen, das war eigentlich eher ein Pin-Up-Magazin. Aber da war eben eine Jazzabteilung drin.

J.S.: Would you read the newsletters from the hot clubs. From the „Frankfurt Hot Club“?

Oh ja!

J.S.: What kind of connection did you have with the hot clubs. I mean, what was involved with them?

Wir waren sowieso alle befreundet. Horst Lippman war ein guter Freund von mir!

J.S.: What were you hoping to do with the hot clubs? Were you hoping to bring the music to more people or just keep it within your friends...?

Nein, nein, natürlich dass es eine breitere Öffentlichkeit findet. Das ist ja ganz klar. Weil das ist ja das, worunter von Anfang an der moderne Jazz in Deutschland gelitten hatte. Dass eben nicht sehr viel Publikumsinteresse da war. Ich sag ja, wenn der Jazzkeller mit 100 Leuten proppenvoll war, kann man großem Interesse sprechen, aber 100 Leute sind gar nichts, verglichen mit dem großen Ganzen. Das war schon immer schwierig. Das war auch in den damaligen Jahren...

Wo würden Sie denn den Höhepunkt der Jazzbegeisterung ansetzen? Denn das Jazzfestival Frankfurt, das Deutsche Jazzfestival ist ja erst mal gewachsen, und dann sind die Zuschauerzahlen wieder weniger geworden. Was war denn da der Höhepunkt eigentlich?

Oh, das ist schwer zu sagen. Da müsste ich jetzt eine Übersicht haben, wer da überall gespielt hat. Ich meine in den ersten Jahren bis in die 80er Jahre hinein habe ich praktisch auf jedem Frankfurter Jazzfestival gespielt auch. In meinen verschiedenen Besetzungen, die ich im Lauf der Jahre hatte. Aber Höhepunkt...

J.S.: The first festival was in '53...?

'52 oder '53...

J.S.: Were you there or do you remember going to that concert or going to the festival?

Ich glaube, ich habe sogar gespielt.

J.S.: Or played in it... [lacht]

Haben Sie auch Jazzbücher gelesen? Diese Berendt-Bücher?

Ja, nicht alle Berendt-Bücher, aber die meisten schon.

Was hat man da so gelesen? Gerade in den 50er Jahren ist ja unglaublich viel publiziert worden.

Ja gut, sein Jazzbuch. Wo man als Musiker auch nicht immer mit allem einverstanden war. Aber gerade Joachim Ernst Berendt hat natürlich einen Riesenverdienst an der Verbreitung des Jazz. Erstens durch seine Tätigkeit beim Südwestfunk, wo er großen Einfluss hatte. Er hat sicherlich mehr noch machen können an Außenwirkung wie zum Beispiel der Hessische Rundfunk oder Hamburg. Aber seine Bücher vor allem. Das Jazzbuch hat jeder gehabt damals. Jeder, der dann vielleicht später Kritiker wurde, hat mit Berendts Buch angefangen, auch wenn sie's leugnen.

Wie würden Sie denn, wenn Sie jetzt mal die Entwicklung ein bisschen betrachten, von den 50er Jahren bis in die 60er Jahre hinein, also Entwicklungen im Hinblick auf Publikumsstruktur, wer war das Publikum oder auch Popularität, kann man da irgend etwas beschreiben, wie sich das entwickelt hat?

Ihr Limit ist irgendwie 60er Jahre, richtig? Gut, man kann sagen, dass bis dahin großes Interesse für den Jazz dagewesen ist. Was die großen Konzerte anbelangt, wo immer die waren. Da gab's zuerst diesen Althoffbau, später im Kongresssaal, hieß der, den gibt's nicht mehr, dann im Volksbildungsheim. Also diese Jazzfestivals vor allen Dingen auch, die hatten großen Zuspruch. Und ich glaube, es gibt einen Knick, so '63, '64 - die Beatles! Nicht, da sind viele vom Jazz abgeschwenkt.

Und der Rock'n'Roll? War das eine Konkurrenz?

Das hab ich nie so empfunden. Eigentlich nicht.

War eine andere Publikumsschicht wahrscheinlich.

Das war eine andere Publikumsschicht, ich glaube nicht, dass Rock'n'Roll vom Jazz interessierte Leute hat weglocken können. Die Beatles schon eher. Aber wie gesagt, das läuft dann erst mal eine Zeitlang nebeneinander her und es gleicht sich aus. Abgesehen davon, dass man als Musiker eigentlich seine eigene Sache verfolgt und sich nicht so sehr um das Äußere kümmert. Dass man jetzt also sagt, das Interesse an uns lässt nach. Ich kann das auch nicht sagen, dass jetzt das Interesse an uns als Band, wie immer wir damals auch besetzt waren, nachgelassen hätte. Das kann ich nicht sagen. Wir haben unsere Konzerte gemacht und unsere Clubgastspiele, die ja sowieso relativ wenig waren. Und '63 fing das eigentlich dann für uns an, andererseits, dass man uns ins Ausland geschickt hat. Mit dem Goetheinstitut. Ich hab dann '64 eine große Asientournee gemacht mit meinem Quintett, und immer mehr dann Südamerika und was alles. Aber das ist dann später, das ist nicht vor '63.

Und das Publikum? Ist das so mitgewachsen? Wenn man jetzt sagt, um 1950 rum war das Publikum so um die 20, war das dann um 1960 immer noch um die 20 oder waren die dann alle 30? Also, war das das gleiche Publikum, das einfach mitgegangen ist, oder...?

Es war gemischt. Ich würde mal sagen, ein Teil ist dabei geblieben und ist mitgegangen, als sich auch älter wurden, und es kamen junge dazu. Aber...man macht sich das nicht so bewusst. Klar, ich freue mich darüber, wenn ich im Publikum heute einen sehe, der vor 30 Jahren auch schon dagewesen ist. Und das kommt vor. Andererseits freue ich mich natürlich sehr, wenn da auch junge Leute sind.

Ja, weil das Interessante ist ja eben zu sehen - die Musiker entwickeln sich weiter - entwickelt sich das Publikum mit oder bleiben die bei ihrem Stil, den sie damals schon...?

Die entwickeln sich schon mit, denke ich mal. Weil ich habe mich ja schon sehr gewandelt. Und kann nicht sagen, dass das Interesse in den Jahren an mir verloren gegangen wäre. Wenn ich auch mal Dinge gemacht habe, die nicht so publikumswirksam waren.

Wie hat sich denn die Szene entwickelt? In der Organisation und in der Struktur? Was ist besser geworden? Vielleicht auch im Hinblick darauf, dass man gemanagt wird von anderen...wie hat sich das so entwickelt von den 40er Jahren ab?

Na ja, in den ersten Jahren, in der amerikanischen Zeit, da hat sich ein Bandleader - und ich war damals noch kein Bandleader - hat sich darum gekümmert, dass die Gruppe Engagements hatte. Und die Amerikaner haben zum Beispiel Vorspiele eingerichtet, wo dann an einem Nachmittag die verschiedensten Gruppen vor den Clubchefs spielten. Da haben vielleicht 10 Gruppen an einem Nachmittag in so einem kleinen Theater hier in Frankfurt ein oder zwei Stücke gespielt, und die Clubchefs konnten dann die Gruppen engagieren. Das haben wir einige Male gemacht, mit der Joe Klimm Combo. Aber wie gesagt, wir waren ja auch andererseits dann doch manchmal ziemlich lange in solchen Clubs. Also das gab's da. Und es gab auch Manager, die damals schon Gruppen gemanagt haben. Die Deutschen jetzt vielleicht weniger, aber die ausländischen ganz bestimmt. Die kamen alle irgendwie über Agenturen in die amerikanischen Clubs. Und ich selbst dann auch. Ich hab, was mich selbst anbelangt, das ging auch schon in den 50er Jahren, wenn ich auch selbst dann schon Bandleader war, ich hab mich eigentlich nicht darum gekümmert, Engagements aufzureißen. Sondern da gab es Leute, Freunde, oder... ja, die Deutsche Jazzföderation in den 50er Jahren, die sich darum gekümmert haben, dass Jazzmusiker Engagements bekommen haben. Die Deutsche Jazzföderation ja insofern als sie ein Zusammenschluss war von verschiedenen Jazzclubs aus dem ganzen Land, die dann halt möglicherweise ihre Verbindungen haben spielen lassen, dass wir dann da oder dort spielen. Aber das war herzlich wenig. Die meisten konnten sich's ja gar nicht leisten.

Und die Clubszene? Ist das gewachsen?

Ja, da war früher viel mehr. So von Anfang der 50er Jahre gab es schon in verschiedenen Städten Jazzclubs auch. Von Hamburg weiß ich das noch, da gab's die

„Box“ und in Berlin gab es... wie hieß denn das, die „Eierschale“ und die „Bade-
wanne“.

J.S.: Did you perform in those clubs?

Nein.

J.S.: But you heard about them?

Ich hab von ihnen gehört und man kannte auch eine Menge Musiker, die dort ge-
spielt haben. Also, es war nicht so sehr unser Ding, damals. Da spielte man eben
auch im Monatsengagement, aber die Spielzeiten waren furchtbar. Da spielte man
von abends neun bis morgens vier. Mit zwei Pausen. Also, wir haben's zweimal ge-
macht mit dem damaligen Quintett. Wir haben das zweimal gemacht in Stuttgart.
Da gab's das „Atlantik“, da haben wir zweimal gespielt, '62 und '63. Und das hat-
te... man macht sich einfach kaputt. Aber es hat damals der Band ganz gut getan.
Wenn man so viel spielen muss hintereinander, dann verkracht man sich entweder
fürs Leben oder man spielt sich zusammen. Also das hat der Band schon ganz gut
getan, aber es durfte nicht länger als ein Monat sein oder öfter gar.

*Welche Rolle hat denn die Plattenindustrie gespielt in den 50er Jahren? War das
schon...*

Eigentlich gar keine. Mit Hans Koller haben wir '53 so drei Schellackplatten ge-
macht, also insgesamt sechs Titel, und dann später noch mal mit Hans Koller, der
hat mich, auch als ich schon aus seiner Band ausgestiegen war, hat er mich immer
wieder geholt zu Plattenaufnahmen. Da gab's noch mal zwei Platten, aber das waren
auch keine LPs, sondern ECs hießen die, das war so in der Größe wie etwa heute
- vielleicht ein bisschen größer als eine CD heute ist, aber da waren auch nur zwei
Titel drauf. Und später, na ja, als ich dann... ich hatte ja da '58 eine Einladung
gekriegt, in einer internationalen Bigband auf dem Newport Jazzfestival zu spielen.
Und da haben wir in New York geprobt und auf dem Newport Festival gespielt und
ein paar Fernsehshows gemacht und auch in Brüssel auf der Weltausstellung im ame-
rikanischen Pavillon noch mal zwei Wochen, aber das hat für mich so einen gewissen
Auftrieb gegeben. Da wurde auch mal die Schallplattenindustrie aufmerksam, und
ich hab dann damals eine - aber das waren auch immer nur so kleine, wo dann nur
vier Titel drauf waren - eine für Philips mit meiner Gruppe aufgenommen und ein
bisschen später noch mal für Brunswick. Aber da war eigentlich nie sehr viel Inter-
esse. Das hat sich alles erst später gegeben. Das musste sich erst mal hier etablieren.
Und da spielt schon wieder einer eine Rolle, nämlich Horst Lippmann, der dann '63
ein Schallplattenlabel gründete. Und da haben wir, das damalige Quintett, die erste
Platte gemacht. Eine richtige große LP, die auch sehr guten Anklang fand. Das war
dann auch schon für amerikanische Verhältnisse eine ziemlich originelle Musik auch.
Die hat dann auch im *Downbeat* sehr gute Kritiken gekriegt.

Was heißt sogar für amerikanische Verhältnisse?

Naja, gut, dass das erst mal in Amerika überhaupt erwähnt wird ist schon mal ganz gut. Heute passiert das überhaupt nicht mehr, was Schallplatten anbelangt, es sei denn man hat die entsprechenden Leute da sitzen, aber für damalige Verhältnisse, das war schon sehr gut.

War der Blick nach Amerika auch 1960 noch genauso wichtig wie 1950? Auch der Kontakt zu amerikanischen Musikern?

Jaja, der war wichtig! Der war immer wichtig! Und für uns aber hier eigentlich nichts Besonderes. Wir haben eben durch unsere Lage, durch den Keller und alles immer mit Amerikanern Kontakt gehabt und auch immer mit Amerikanern gespielt. Das war hier ziemlich selbstverständlich.

Und wichtig auch?

Ja, wichtig natürlich auch. Ich meine, auch damals als ich dann eben mit dieser International Band in Newport war, da hat man natürlich noch eine Menge weiterer Leute kennen gelernt und ist in Kontakt gekommen. Und hat auch mitgespielt. Es gab da viele Gelegenheiten, wo man Jam Sessions hatte, wo man mit denen dann spielte.

Hatte man dann auch das Gefühl, dass Entwicklungen aus Amerika kamen? Dass Impulse für neue Entwicklungen aus Amerika kamen?

Ach ja, natürlich. Die kamen, klar. Man sagt uns Frankfurtern nach, wir hätten es zwar immer aufgegriffen, aber etwas Eigenes draus gemacht. Also, sagen wir mal ein Impuls wie zum Beispiel Ornette Coleman, die Freejazz-Entwicklung, oder Coltrane. Das sind Dinge, die wurden hier aufgefasst, aber man hat was Eigenes draus gemacht. Das war ein Impuls, der hat dem Eigenen dann auch Auftrieb gegeben, das hat neue Möglichkeiten aufgetan.

Ist Jazz für Sie immer eine afroamerikanische Musik geblieben oder gewesen?

Nicht unbedingt. Ich bin schon immer der Meinung gewesen... gut, Jazz ist afroamerikanisch, aber schon in jenen Jahren, also '63 hab ich das mal gesagt, dass wir Europäer nicht dahin schielen sollten, sondern sehen sollten, dass wir aus dem, was hier aus unserem Umfeld entsteht, etwas machen. Wir werden ja nicht in Harlem groß, wo die Einflüsse ganz andere sind, als wir sie hier haben, also sollten wir nicht sehen, so unbedingt so zu spielen wie ein Afroamerikaner, sondern eben sehen, dass wir etwas Eigenes machen. Das hab ich mal auf einem Plattentext dargelegt.

J.S.: I was wondering if maybe we could go back in time. Back to the war years and just before the war. And maybe you could talk a little further about that contact that you described between the Hitlerjugend and that was that they were either rebelling against it or trying to establish their own kind of group. So I mean did

you have... were you friends with those who belonged to the Hitlerjugend or did you make a point not to be friends or did you...

Es war Pflicht, Mitglied der Hitlerjugend zu werden. Im Alter von 10 bis 14 gab es einen Teil der Hitlerjugend, der „Jungvolk“ hieß, und ab 14 hieß es Hitlerjugend. Und man musste Mitglied werden. In meinem Fall war es so, dass ich sagte, „ok, ich werde Mitglied.“ In meinem Umfeld hatten sie eine Musikgruppe. Nur Trommeln und Pfeifen. Und ich bin dort Mitglied geworden. Nur, ich hab diese Pfeifen überhaupt nicht gemocht. Sie gaben mir eine Pfeife und ich konnte nicht spielen.

J.S.: What kind of style did they want you to play?

Marschmusik. [imitiert Marschmusik und lacht] Sowas in der Art. Schrecklich. Aber für mich war es eine gute Möglichkeit diesen ganzen Pflichten zu entgehen - das ganze Marschieren und Manöver und die ganzen Dinge. Denn meine Eltern konnten mich nicht offiziell davon fernhalten. Aber ich bin nicht immer hingegangen. Mittwoch Abend, Samstag Nachmittag und Sonntag Früh war Dienst. Und ich bin fast nie hingegangen. Also sind sie gekommen, um meinen Vater zu fragen. Und er sagte: „Der ist im Dienst. Er ist doch da, oder?“

J.S.: So the fact that you were a member actually protected you from...

Ja, sie konnten nicht offiziell sagen: „Wir wollen nicht, dass er mitmacht!“

J.S.: And how did you... I mean obviously your brother would come and bring you music, but how did you extend...

Aber das war ein bisschen später. Als ich zwischen 10 und 14 Jahre alt war. Eines Tages traf mich der Typ, der die Musikgruppe leitete, auf der Straße und fragte: „Warum kommst du nicht zum Dienst?“ Und ich sagte: „Oh, ich mag die Pfeife nicht!“ „Ok, dann kannst du Trommler werden!“ Aber sie haben nie eine Trommel für mich aufgetrieben. lacht Sie hatten nur ein Paar Stöcke. „Du übst mit den Stöcken!“ Aber auf diese Weise konnte ich es einrichten, nicht immer zum Dienst kommen zu müssen. Das ist etwas, was ich während dieser Zeit gelernt habe - Dinge zu vermeiden ohne eine offene Rebellion, die nichts gebracht hätte, sondern einem nur geschadet hätte.

Und die Schulkameraden waren trotzdem... hat man da überhaupt drüber gesprochen?

Man hat drüber gesprochen, und da waren gerade in meinem Umkreis und in meiner Schulklasse auch, da waren die meisten dagegen. Weil wir haben auch in einer Gegend gewohnt, die eigentlich eher sozialdemokratisch, kommunistisch geprägt war. Die ganze Nachbarschaft, das waren alles Sozialdemokraten, Kommunisten und sehr wenig Nazis. Wirklich wenig Nazis da. Und man hat so einen gewissen Weg gefunden, sich da durch alles durchzuschlängeln. Und das war ja genauso als ich dann

nach Pforzheim kam. „Wie ist es mit Hitlerjugend?“ „Ja, ich bin in Frankfurt in der Hitlerjugend!“ hab ich da gesagt. Und als ich nach Frankfurt zurückkam, hab ich gesagt: „Ich bin in Pforzheim in der Hitlerjugend!“ Und das ging alles so. Ich meine, es war ja dann auch bald der Krieg vorbei, und der Spuk hatte sowieso ein Ende, aber das hat man so gelernt, wenn man in einer Familie... mein Vater war auch so - ich sagte es schon - in einem stillen Widerstand. Auch zu Hause wurde übrigens kein Geheimnis daraus gemacht. Mein Vater hat zu Hause gesagt, was er gegen die Nazis hatte. Das war normal. Und das war ein großes Vertrauen in uns. In die Kinder. Denn es war ja auch vorgekommen, dass Kinder ihre Eltern denunzieren, wenn die da nicht mitmachen wollten. Das war oft vorgekommen. Aber da war dieses Vertrauen da. Aber so hat man gelernt, sich da durchzuwinden.

J.S.: And did you have a sense of the reasons why jazz was forbidden or why there was such an opposition?

Es war nicht wirklich verboten, aber natürlich hatte man einen Sinn dafür, warum das war. Ich meine, da gab es ja auch in so Nazizeitungen Berichte über Jazz. Da waren Benny Goodmans Hände abgebildet, wo es hieß „Gangsterhände“. Also die Klarinette und Benny Goodmans Hände und da stand unten drunter „Gangsterhände“. Und das, ich meine, das haben die dann gesammelt, die anderen Leute. Die haben sich das dann ausgeschnitten und behalten.

J.S.: And so when you did listen to those jazz records or listen to those BBC radio sendungen during the early war years, what exactly were you listening for as someone who was so attracted to...?

Ich muss sagen, es war die Musik. Es war nicht, weil die Nazis es nicht mochten oder nicht wollten, sondern es war wegen der Musik.

J.S.: But I mean, musically. Technically what were you listening to, as someone who had a lot of training and was growing up with music?

Ja, ich bin mehr oder weniger mit Musik aufgewachsen, weil mein Vater immer klassische Musik hörte.

Zum Beispiel, was hat guten Jazz für Sie ausgemacht, wenn Sie zugehört haben im Radio?

J.S.: You described that you were trying to imitate it or copy it.

Ja, was...? Sagen wir mal, das Gefühl, was er einem gegeben hat. Ich sagte ja schon, es lief mir den Rücken runter. Und das war so ein Kriterium, wie es einem reinght. Wie es einem in die Beine geht, in die Knochen, und wie es auch den Körper mitreißt und mir ging das so. Aber es war nicht - und andere Leute sagen das von sich, dass sie Jazz deshalb gemocht haben, weil es die Nazis nicht gemocht haben. Das war bei mir nicht der Grund. Sondern es war die Musik an sich. Wie sie auf mich gewirkt hat.

Kann man das irgendwie... ich weiß nicht, kann man sagen, es war der Rhythmus, der Sie so fasziniert hat, oder war es der Klang der Instrumente, eine bestimmte Ästhetik...?

Alles. Der Rhythmus vor allem. Ich meine, der sogenannte Swing ist das, was einem da in die Beine geht. Man merkt, wenn man verschiedene Musiken hört, dass manche Musik swingt und manche nicht. Das war's eigentlich. Der Swing dieser Musik, was da drin war. Das Unmittelbare. Das war's wohl.

J.S.: And so then after the war, when you started over the years performing in the army clubs and performing with American musicians. I mean I find this so interesting, because obviously the Americans would bring new styles and records, but for yourself, did you feel that you were also offering something back to the musicians you were playing with. How did you feel you did contribute?

Ich war immer ein sehr fleißiger Musiker. Ich hab immer sehr fleißig geübt, um auf meinem Instrument das dann auf der Bühne ausdrücken zu können, was in meinem Kopf vorgeht. So ungefähr. Das ist es und das...da hab ich natürlich immer Vorstellungen gehabt, die ich nicht selber erst mal realisieren konnte. Also musste ich dranbleiben, um besser zu werden auf dem Instrument. Und so war's dann halt auch irgendwann so, dass ich damit meine amerikanischen Kollegen beeindrucken konnte. Ohne dass das Absicht war, sondern die Absicht war, die eigenen musikalischen Ideen zu verwirklichen.

Wie hat man denn die Theorie erlernt? Also heute, wenn man Jazz studiert, macht man ja unheimlich viel Harmonielehre. Und Sie haben ja in dem Sinne kein Musikstudium absolviert.

Ja nun, es war so, wir hatten... das ist auch eine sehr wichtige Figur hier in Frankfurt. Im Krieg noch, aber auch später noch, den Carlo Bohländer, falls Ihnen der Name war sagt. Der hatte sich schon sehr früh Gedanken darüber gemacht, über Harmonielehre im Jazz. Hatte sogar mal ein ganz bestimmtes System erarbeitet für die Jazz-Improvisation, welche Töne oder welche Tonleiter man verwenden kann oder muss. Das System war, dass die Harmonien Nummern hatten. Was dazu führen sollte, dass - egal in welcher Tonart man spielt - das immer die gleiche Zahl ist. Was man natürlich auch erst mal erarbeiten und erlernen muss. Aber der hatte da einen großen Einfluss. Und der Carlo Bohländer hat mir eigentlich das alles eröffnet. Abgesehen davon, dass ich ja schon vorher improvisieren konnte, aber nach dem Gehörten, nach dem Ohr. Aber das natürlich bewusst zu machen, das war eigentlich dem Carlo Bohländer sein Verdienst. Und zwar war es damals so, ich weiß nicht in welchem Jahr, da ging es darum, ein Domizil zu finden für die Jazzleute. [Telefon klingelt]

Und wir haben da ein Trümmergrundstück freigeschaufelt, um da an den Keller zu kommen, um den Keller bewohnbar zu machen. Und das ging über Wochen, wo

wir täglich da gearbeitet haben und Schutt weggeräumt haben. Und bei dieser Arbeit hat mir der Carlo Bohländer seine Harmonielehre gelehrt.

Ach echt? Wann war das?

Das muss so 1946/47 gewesen sein.

Und dann sind Sie heim und haben das ausprobiert?

Jaja, klar. Vor allen Dingen man hat das dann alles auswendig gelernt auch.

Und wo hatte er das her?

Er hat sich das erarbeitet. [Telefon klingelt noch einmal]

Um das ganz kurz zu erläutern: Wenn Sie sich eine Tonleiter vorstellen und die Stufen 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7. Also, jede Stufe hat eine Zahl. Und zum Beispiel die 5 ist die Dominante, also kriegt die Dominante die Zahl 5. Also die 5 ist die Dominante zur 1, also ist das 15. Oder 51, er hat's dann später rumgedreht. Und dann die Nebendominanten und was es da alles gibt. Also, wenn ich in C bin, wenn ich C7 habe, dann ist das die Dominante zu 4. Also, leitet nach F, und das war dann die 54. Und dann die entsprechenden Tonleitern dazu zu lernen. Das war sein System. Und so bin ich da reingekommen. Natürlich hab ich das später oder ziemlich bald sogar über Bord geworfen.

Das ist aber hochinteressant. Er hat also die Skalen nach diesen Zahlen benannt. Das war dann die Skala 54, und das war dann...

Jaja, und da musste man dann, wenn da 54... wobei, das geht ja noch, das ist ja noch innerhalb...aber wenn's dann, sagen wir mal 65. Zur Sexte hin. Die Dominante zur Sexte. Das wäre ja dann E7 in C. Was ich dann für eine Tonleiter spiele. Da gibt's ja dann auch verschiedene Möglichkeiten, harmonisch oder so, das sind dann die Molltonleitern. Also, das war ein ziemlich raffiniertes System, hat mich da aber gut reingebracht.

J.S.: So the system Carlo had invented himself? Did you get a sense of where he got it... did he get it from listening or from his own musical experience?

Beides. Wir haben dann damals... es war dann so, wenn man dann zum Beispiel mit ihm zusammen und ein paar, die das auch dann gelernt hatten, gespielt hat, und man spielt ein neues Stück, das man nicht kennt, oder einer kennt's oder wie auch immer, dann hat man nicht gesagt in welcher Tonart auch immer, man hat nicht gesagt, jetzt A7, sondern man hat gesagt: „65!“ In welcher Tonart auch immer das war.

Und gab's damals überhaupt schon gedruckte Harmonielehren, die man sich kau-

fen konnte, oder...

Nein, die gab's noch gar nicht.

Das heißt, man musste sich dann auch ein eigenes System überlegen.

Ja.

Und wann fing das dann so an, dass man gedruckte Harmonielehren irgendwo her bekommen konnte?

Ich würde mal sagen, Anfang der 50er Jahre. Aber das hat man sich dann auch gar nicht mehr gekauft. Die waren auch nicht gut. Da gab's mal eine von Baresel. Heißt der. Der hat auch einiges losgelassen, aber das war nichts.

Hat einem nichts gebracht?

Nee.

Und wann sind Sie so mit Begriffen vertraut geworden, wie dass man solche Skalen dann mixolydisch, lokrisch und so weiter nennt?

Ja, das... also bei mir kam das dann später. Und zwar hat mir der Attila Zoller, ein guter Freund und Kollege, der nach Amerika ausgewandert war, der hat mir mal das... wie nennt sich das, von George Russell, das „The Lydian Concept of Jazz Improvisation“, so ungefähr. Und da war das alles drin. Von dem haben sie alle geklaut. Was es heute gibt an Harmonielehren und so weiter, das stammt eigentlich alles von dem. Da sind die ganzen Skalen drin, mixolydisch und was immer man will. Und da hat er auch so eine Schablone gemacht, wo man schieben konnte, wo die verschiedenen Akkorde dann drin waren mit den verschiedenen... ich find's nicht mehr. Ich glaube, ich hab's mal verliehen und nicht wiedergekriegt. Aber das hat mir noch mal einen Schub gegeben. Da hab ich noch viel... da wurde mir noch vieles klar. Man hat diese Dinge alle gespielt und wusste oft gar nicht warum. Weil man hat es nach dem Gehör gemacht und wusste, das ist richtig, aber es war nicht unbedingt immer fundiert, schwarz auf weiß. Und George Russell hat das alles benannt.

Wir haben vorhin, als wir über Ihren Werdegang gesprochen haben, irgendwo aufgehört, nachdem Sie in diesem Tanzorchester gespielt haben. Wann waren Sie das erste Mal Bandleader, wann haben Sie ihre erste Band gegründet?

Bandleader war ich, als wir damals aufgehört hatten bei den Amerikanern zu spielen. '54. Und ich dann hier Freelancer war. Und ich habe dann ein Quartett gehabt aus hiesigen Musikern. Bass, Schlagzeug und French Horn. Waldhornist. Ich weiß nicht, ob Ihnen der Name Dave Amrum was sagt. Der war damals, der war auch in der Armee gewesen, in so einer Armeeband, im Seventh Army Symphony Orchestra war der sogar. Und der ist dann hier geblieben und hat dann mit uns im Jazzkeller

immer gespielt. Und mit dem hatte ich schon so ein Quintett. Da gibt's keine Aufnahmen. Außer, bei AFN hatten wir mal,... aber ich weiß nicht, ob da irgendwelche Aufnahmen existieren.

J.S.: The Seventh Army. I've read a little bit about them while staying in Germany. So they had a big orchestra? And then they would divide it into smaller combos and groups?

Ich weiß nicht. Es gab ein paar Solisten in der Band. Da war Don Menza, Sie kennen den Namen vielleicht, und - wie hieß er - ein Bassist, der vorher mit Dave Brubeck gespielt hatte. Er spielte auch Fagott. Jazz-Fagott. Das war ziemlich interessant. Wir haben war ausprobiert mit Waldhorn, Fagott und Posaune. War schön. Und in der Band gab es noch viele andere gute Musiker. Ich meine, in diesem Orchester.

J.S.: I heard they would play Dixieland music?

Überhaupt nicht. *Modern Jazz.*

Als Sie in diesen GI Clubs gespielt haben noch, da war ja Jazz ganz deutlich Unterhaltungsmusik. Dort. Wann hat das angefangen für Sie selber keine Unterhaltungsmusik mehr zu sein. Gibt es einen Punkt, wo Sie sagen, das ist jetzt konzertante Musik, das ist jetzt E-Musik, das ist jetzt keine Unterhaltungsmusik mehr?

Nun ja, das war in diesen Clubs natürlich gemischt. Da gab's auch immer Leute, die wollten tanzen. Und man hat auch das Programm ein bisschen gemischt und hat nicht ausschließlich Jazzstücke gespielt. Aber eben bei den Schwarzen konnte man hauptsächlich Jazzmusik spielen. Damals war das auch noch sehr beliebt, dass man auf Balladen tanzte. Langsame Stücke. Das war sehr beliebt. Da hat man immer ein paar Balladen gespielt, hat das ganze Programm so mit Balladen gespickt. Das lief ganz gut.

Jazz war ja Unterhaltungsmusik, oder? War das für Sie nie....

... [gedehnt] Ja. Es ist ganz klar, dass in so einem Amiclub, wo getrunken wird, dass da nicht wie in einem Konzertsaal die totale Stille herrscht. Das ist klar, das war uns klar. Da mussten wir damit fertig werden.

Aber Sie haben das immer schon als eigentlich eine anspruchsvolle Konzertmusik gesehen?

Ja. Ganz klar. Ganz bestimmt.

Von Anfang an schon?

Von Anfang an.

Naja, und dann hab ich noch eine Frage... wie würden Sie denn jetzt in den 50er Jahren vor allem, vielleicht auch als Entwicklung gesehen, den Jazz als Jugendkultur einordnen. Es gab ja auch diese Rock'n'Roll... also war das eine Subkultur, oder was für ein Prozentsatz der jungen Leute war das eigentlich?

Das kann ich leider nicht benennen, wie viele das waren. Wir hatten unser Publikum, wir waren froh darüber. Waren froh, wenn es viele waren und waren auch froh, wenn es wenig waren, die Hauptsache ist, wir hatten welche. Wir haben schon ziemlich gekrebst mit unserer Musik. Weil da waren die, die den Oldtime Jazz gemacht haben. Bei denen waren die Säle voll und bei uns nicht. Wollen wir mal die Dinge beim Namen nennen. Bei uns kam es selten vor, dass das richtig voll war in so einem Konzertsaal.

Also war es auch wirtschaftlich schwierig.

War wirtschaftlich sehr schwierig.

Haben Sie dann auch manchmal überlegt, das zu machen, was gerade in Amerika viele Musiker gemacht haben, nämlich in Swingkapellen zu spielen und danach erst in den Bebop-Keller gehen und solche Geschichten?

Naja gut, als ich da beim Hessischen Rundfunk war, hab ich das ja gemacht. Und man hat halt versucht, irgendwie durchzukommen. Es gab auch hier und da mal eine Studioaufnahme, wo einen jemand geholt hat für irgend eine kommerzielle Geschichte. Wenn ich da zwei, drei Stunden ins Studio gehe und nehm so was auf und geh wieder nach Hause, putz mich ab, also da ist nichts dabei gewesen. So was kam dann schon auch mal, dass man mit so was über die Runden kam.

Und gab es vielleicht sogar so eine Art Generationenkonflikt? Man hört ja auch, dass die Älteren gesagt haben: „Diese Negermusik!“ und „Das ist ja ganz furchtbar!“

Ja, nun, es war so, dass damals der Jazz eigentlich keinen besonderen Stellenwert in der Gesellschaft hatte. In der Gesellschaft als solcher, insgesamt. Und wir Musiker haben nicht immer gesagt, „Wir sind Jazzmusiker“, weil man dann gleich gemerkt hat, „Ach! Negermusik!“ oder so was. Das kam vor. Man hat sich auch abgeschottet. Also, wir Musiker haben uns abgeschottet gegen die Außenwelt. Wir hatten unsere eigene Sprache. Das gibt's heute nicht mehr. Wir hatten eine Musikersprache. Wir haben die Worte umgedreht und haben so eine Sprache untereinander gehabt, wo uns keiner verstehen konnte.

Wie klang das? Können Sie das noch?

... [sagt etwas in verdrehtem Hessisch] „Heute ist schönes Wetter“. Das gibt's heute nicht mehr. Und es ist ja auch heute so, dass Jazz doch allgemein akzeptiert ist als etwas Ernsthaftes. Im Gegenteil wieder in die andere Richtung diskreditiert in dem

Sinne, das sei halt brotlose Kunst. Aber damals war schon die Stimmung so, dass man das nicht so offen zur Schau tragen wollte.

Aber hatte man damals schon so das Gefühl, verkannt zu sein? Eigentlich etwas zu machen, was die anderen nicht verstehen?

Ja. Ja, das war schon so. Aber ich hab darunter nicht sonderlich gelitten. Mich hat das nicht sonderlich berührt. Ich glaube, da verdanke ich dem Jazzkeller in Frankfurt enorm viel. Ich bin da einfach jeden Abend hin und habe da gespielt. Habe alles rausgelassen und hab da gelernt, und es ging weiter. Man hatte die Vision, die sich auch immer mehr verwirklicht hat, wie man selbst spielt, was man selbst rüberbringen kann. Und man hat in dieser etwas abgekapselten Welt dann gelebt.

Erläutern Sie doch noch mal ein bisschen den Zusammenhang zwischen den Hotclubs. Dem Hotclub Frankfurt und ihrer eigenen Karriere oder auch dem Jazzkeller. Was war das eigentlich, dieser Hotclub?

Na ja, der Hotclub Frankfurt, ich war natürlich dadurch, dass ich gerade immer in amerikanischen Clubs gespielt habe, nicht immer da. Aber die Leute kamen zusammen, um über Jazz zu sprechen, bzw. sich Jazz anzuhören. Also, bekamen Schallplatten vorgestellt. Und das war sehr wichtig. Wenn ich in Frankfurt war, bin ich da auch hingegangen und hab auch da vieles gehört, was ich bis dato nicht kannte. Eben der Horst Lippmann hatte über seine Verbindungen da gute Schallplatten besorgt immer. Und das war so eigentlich alles. Und in den früheren Jahren, also vor Kriegsende, war das natürlich schon ein bisschen anders, da hatte der Horst Lippmann so ein bisschen am Leben erhalten. Aber das war auch im Krieg damals so, da ging einer nach dem anderen weg, wurde eingezogen zum Militär. Da blieb nicht viel übrig.

Und welche Rolle oder welche Bedeutung hatte die Deutsche Jazzföderation für die ganze Jazzszene in Deutschland?

Ich finde, das war ziemlich groß. Die ganzen Sachen, die ganzen Konzerte und auch Tourneen, die da veranstaltet wurden, die wären ohne die Jazzföderation wahrscheinlich nicht zustande gekommen. Weil dann wahrscheinlich auch über Vereinsrecht oder so irgendwelche öffentlichen Gelder dazu kamen. Nicht viel, aber es hat auch ein bisschen geholfen.

J.S.: Did you feel a direct impact on you as a musician or were you able to more easily tour through Germany?

Ja, solche Sachen gab's. Die DJF, die ja auch ihren Sitz hier in Frankfurt hatte... wir haben ein oder zwei Tourneen gemacht durch Deutschland mit der DJF eigentlich als Veranstalter. Mit deutschen All Stars zum Beispiel. Wo halt die namhaftesten Leute zusammengeholt wurden.

Wir haben da noch so eine ganz spezielle Bitte, ich weiß nicht, ob Sie so was da haben, aber haben Sie vielleicht auch noch eine ganz frühe Aufnahme von sich selber, dass man das mal so direkt vergleichen kann. Dass man sagt „Das war ich 1954, so hab ich gespielt 1960“, dass man da mal kurz Reinhören kann, um so einen kleinen Überblick darstellen zu können.

Da müsste ich unheimlich wühlen, um so etwas rauszufinden. Also, das was greifbar wäre, wäre so ab '63 vielleicht, aber vorher, da hab ich nichts da. Obwohl, es ist unlängst was veröffentlicht worden. Und zwar diese Philips und Brunswick, das hat jemand rausgebracht unlängst, ist gar nicht so lange her, vielleicht ein Jahr.

Unter Ihrem Namen auch, oder...?

Ja...oder auch unter dem Namen „Frankfurt All Stars“ oder so was. Aber die hab ich nicht. Das sind Aufnahmen von '56 und '58.

Das wäre einfach ganz nett gewesen für das Tonband, aber wenn Sie jetzt nichts da haben...

Nein, tut mir leid.

Das können wir uns dann ja selber zusammensammeln.

J.S.: You mentioned that Berlin had a certain reputation through the „Badewanne“ and the „Eierschale“. I am just wondering if you could maybe describe this a little more in terms of being here in Frankfurt, if there was any sense of what was going on elsewhere, in Berlin or in other cities. If you had a sense that there was a different music scene or... because people always compare Frankfurt as the new jazz capital, and Berlin was the old jazz capital. The old center.

Ja, Berlin zum Beispiel, das war dann schon „Badewanne“ und „Eierschale“, und die Musiker, die daher kamen, man hatte da schon Begegnungen und hat die kennen gelernt, aber die wurden - ich muss es ehrlich sagen - die wurden von uns nicht besonders ernst genommen, denn sie hatten nicht unser Niveau, sie waren stilistisch nicht auf unserer Linie, oder überhaupt auf einer Linie.

J.S.: In what sense?

Im Hinblick auf Swing, Feeling. Und Ausdruck.

J.S.: So you're saying they were not developing the same kind of new modern sound that was being developed here?

Ja... aber auf der anderen Seite kann ich nicht sagen, dass wir wirklich so gut informiert gewesen wären über sie. Wir kannten ein paar Leute, und die spielten nicht so gut.

J.S.: I find that interesting. You are not the first person to say that, and I am curious if... that's why I am curious why Frankfurt would be the center.

Etwas, wie es hier war, dass man so eng mit den Amerikanern gespielt hat und seine Erfahrungen machen konnte, das gab's in Berlin eigentlich nicht. Obwohl Berlin ja nun auch, sagen wir mal, vorwiegend von Amerikanern okkupiert worden war.

Ja, und München ja auch.

München auch! Ja gut, in München, da gab's den Max Greger. Und da gab's auch gute Leute um den Greger rum, die aber nicht so in unsere Richtung gegangen sind. Die waren doch eher Swing und Early Bebop-orientiert. Und das war auch dann so, dass die alle abgesprungen sind. Greger hat dann diese Bigband gemacht, und Hugo Strasser, der auch damals dabei war und auch gut gespielt hat noch in der Band, die sind alle irgendwie ins Kommerzielle abgewandert. Es gab auch mal eine in München beheimatete Band, wo die auch fast alle drin waren. Die war sehr gut! Die war sehr, sagen wir mal, Bigband- Bebop-orientiert. Die Band hieß Joe Wick und die tauchten auch mal hier in einem Tanzcafé auf und haben gut gespielt, mit auch ziemlich guten Solisten. Aber das ist alles, das war alles so zerfahren da. Da wurde nie so was Handfestes draus wie hier in Frankfurt. Zumal die also alle doch sehr aufs Geld geschielt haben. Das haben wir hier nicht. Dafür ging's in erster Linie immer um die Musik. Aber auch, es gab zum Beispiel auch natürlich damals schon Edelhagen, der hier in Frankfurt nach einigen Stationen, in Heidelberg oder so - der kam auch immer über den AFN - hier im Hauptquartier in Frankfurt im Club gespielt hat. Der hat eine sehr gute Band zusammen gehabt. Und ging dann von hier später dann im zivilen Sektor zum Südwestfunk zuerst und später nach Köln zum WDR. Aber da waren auch gute Leute drin immer. Ich hatte damals eine amerikanische Freundin, mit der bin ich immer einmal pro Woche dahin gegangen in diesen Club und hab die angehört.

Wann war das als Sie diese Freundin hatten?

Das war '48.

Wo hatten Sie die kennen gelernt?

Im Club, wo ich gespielt habe.

War die auch über die Streitkräfte her gekommen?

Ja, sie war Angestellte bei den Streitkräften. Über sie hab ich auch damals,... sie hatte mir eine Subscription, ein Abonnement über das *Downbeat* geschenkt. Da hab ich ein paar Jahre lang das *Downbeat* bezogen, bis weit in die 50er rein. Oder ich konnte ihr meine Schallplattenwünsche schreiben, und sie hat das dann veranlasst, dass die Firma mir die Platten schickt. Damals ging's uns um Lennie Tristano, Lee

Konitz. Da waren wir natürlich von daher ein bisschen besser informiert als die anderen, weil diese Platten, die gab's hier nicht. Die konnte man nie kriegen.

War das etwas Exotisches, eine amerikanische Freundin zu haben, damals?

Ja, nicht jeder hatte eine. [lacht amüsiert]

Können Sie sich erinnern, warum Sie das Downbeat nicht mehr bezogen haben dann?

Ach, irgendwann hatte das dann aufgehört. Obwohl wir lange in Briefverbindung waren. Um noch mal darauf zurückzukommen, dass ja auch die Radiostationen sehr viel getan haben für die Verbreitung des Jazz. Südwestfunk mit Berendt, oder der NDR Hamburg mit Hans Gerdeberg hieß der, die hatten da schon große Redaktionen da aufgebaut, die Jazz im Radio präsentiert haben, und auch viele Konzerte veranstaltet haben.

J.S.: I guess there is a last question. Would you say there are... a lot of people would describe jazz as „German jazz“ or „Japanese jazz“. Would you say that that is a fair assessment? That there is such a thing as a German jazz sound or does jazz go beyond these...?

Ich wehre mich immer dagegen, dass es einen nationalen Jazz gibt. Denn ich denke, Jazz ist mittlerweile eine internationale Musik. Und ich meine, Jazz ist eine Musik von Individualisten, in erster Linie. Und dann kommt erst das nationale. Ich meine, natürlich, manche machen das. Polen nehmen polnische Volksmusik auf als Jazz, aber ich meine, das ist nicht die Regel. Die Regel ist eigentlich, dass da Individualisten sind, die die Musik schreiben, und das sind dann spezielle Kompositionen. Auf jeden Fall, dass es nicht etwas wie einen polnischen oder deutschen Jazz gibt. Etwas, was man fast als so etwas hätte bezeichnen könne, war der Freejazz in der DDR bis zur Wende. Da hatte sich so was entwickelt, was anders war.

J.S.: Were you aware of what was being performed in the DDR?

Natürlich! Wir haben viele, viele Male in der DDR gespielt! Wir haben mit all diesen Musikern gespielt.

J.S.: Oh did you! Could you talk about that a little bit more? Was the atmosphere different? Was the reception from the audience different when you played in the DDR?

Ich würde nicht sagen, dass die Akzeptanz anders war, aber dort hatte wenigstens in den ersten Jahren, der Jazz schon den Charakter des Aufmüpfigen. Bis dann irgendwann von oben her das Ganze sanktioniert wurde. Die Musiker ausreisen durften und alles. Die haben das dann so ein bisschen platt gemacht. Was nicht heißen soll, dass der Stil dann verloren war, aber er war ein anderer. Es war eine besondere

Art von Freejazz. Ich meine, hier wurde auch immer Freejazz gespielt, aber der war schon irgendwie anders.

J.S.: When did you first begin performing in the DDR?

Das erste Mal war in '64. Da haben wir eine Tournee gemacht in der DDR. Eine wurde dann abgesagt, die sollte dann ein Jahr später stattfinden, aber dann Anfang der 70er Jahre immer wieder als Solist. Ich hab ja viel Solo gespielt auch. Oder mit Gruppe. Oder mit DDR-Musikern zusammen. Alles Mögliche. Viele verschiedene Dinge gemacht.

23. März 2005: Marianne Glier

Ich habe mir auch vorgenommen, einfach bei Adam und Eva anzufangen. Das war also mit meinem Vater, der war Jahrgang 10 und der war Amateurschlagzeuger, also, so als Hobby, und hat auch in Bands gespielt, und als er meine Mutter kennen gelernt hat, ist sie also auch mal auf einen Ball gegangen, auf dem er gespielt hat, und da hat sie immer ganz stolz erzählt, der Saal, wo er gespielt hat - das waren immer mehrere Säle in diesen Etablissements - der war am vollsten! Also, die Band war am heißesten wahrscheinlich. Und sie hat auch immer erzählt, dass er ganz stolz war, dass er mal beim Eugen Henkel mit einsteigen durfte. Also, einfach so, der hatte irgendwo gespielt, und er hat gefragt, ob er mal ans Schlagzeug dürfte, und die haben ihn dann auch gelassen. Und es war wohl nicht so schlecht, was er gemacht hat. Und er hat dann auch vorher natürlich schon Schallplatten gesammelt und war dann in Paris stationiert als das losging mit dem Zweiten Weltkrieg, und da hat er aus Paris Jazzplatten mitgebracht. Da war also Django Reinhardt dabei, dann Alex Campbell, wo der Django Reinhardt mitgespielt hat, Michel Valoppe, dann war Benny Goodman, Duke Ellington, Artie Shaw und auch so Broadway-Melodien mit der Eleanore Powell und dann die 13-jährige Judy Garland, die hat auch in irgend so einem Broadway-Film gesungen, „Everybody Sings“ hieß das glaube ich, das Stück. Und dann zwei Platten, die ich besonders mochte, das eine war nicht direkt Jazz, vom Bing Crosby, aber so wie ich den später nie gehört habe. Der hat wunderschöne swingende Scat-Vocals gesungen. Das war, glaube ich, „Some of These Days“ und „Sweet Georgia Brown“. Und eine, die ich sehr geliebt habe, da hab ich später auch eine Kasette mit drei Schallplatten gesteigert bei Ebay, das waren die Boswell Sisters. Und von denen hab ich mal gehört, dass die Ella Fitzgerald sich sehr an denen orientiert hat am Anfang. Und die singen so, dass man sie für Schwarze hält, aber das waren Weiße. Und die sind wirklich duftig. Ich weiß nicht, ob ihr die kennt, aber... Kann ich nachher mal einen Titel vorspielen, wenn ihr wollt. Gut, und da mit diesen Platten bin ich aufgewachsen und hab die also immer gehört und hab sie auch im Krieg bei offenem Fenster gehört, während der Nazizeit, zum Entsetzen meiner Mutter. Die hat also dann furchtbar Schiss gehabt - wir haben da so einen scharfen Blockwart gehabt - dass der dann gerade auf der Straße vorbei geht und das hört und sie anschwärzt. Der hat sowieso immer versucht, sie zu schikanieren.

Aber da warst du² ja auch noch ziemlich klein.

²Marianne Glier bot mir bereits bei einem der ersten Telefonate das „Du“ an. In der Zeit nach dem Zeitzeugeninterview blieben wir noch länger privat in Kontakt.

Da war ich ziemlich klein. Moment, das kann... da war ich noch nicht in der Schule. Und dann hab ich die auch mal gespielt - leider - mit einem Spielkamerad haben wir das Grammophon - das war so eins zum Aufdrehen, aber kein Trichtergrammophon - haben wir das mitgenommen in den Garten und da war's sehr heiß, und dann waren die Platten ganz wellig. Die Schellackplatten. Und dann hab ich die gar nicht so dumme Idee gehabt, sie wieder in die Sonne zu legen und sie dann irgendwie so ein bisschen platt zu drücken mit einem Karton oder so, das ist auch halbwegs gegangen, aber so ganz glatt sind sie nicht mehr geworden. Und ich hab die mal jetzt mit einem modernen Plattenspieler abspielen wollen mit der entsprechenden Nadel und diesem ganz leichten Tonarm. Der ist dann gesprungen, weil der immer von den Wellen hochgestoßen wurde. Dann hab ich mit Kaugummi eine Münze draufgeklebt, um den zu beschweren.

Und das hat funktioniert?

Nicht so sehr. Also, ich glaube, ich hätte mehrere Münzen nehmen müssen. Das hab ich dann seitdem nicht mehr probiert. Und im Moment stehen sie halt da rum und warten darauf, dass ich sie wieder zum Leben erwecke. Ja, das waren also so die Kindheitsgeschichten. Und ich hab halt immer mich für Jazz interessiert, und es war aber im Radio eigentlich wenig zu hören. Ich kann mich noch erinnern, wir sind mal - da war ich wahrscheinlich so 12, 13 - da sind wir mit einer Jugendgruppe nach Holland gefahren und kamen dann wohl irgendwie in den Sendebereich von einem ausländischen Sender, und da lief Django Reinhardt. Und da hab ich mich dann also wahnsinnig gefreut, da in dem Bus, dass ich mal wieder so was Schönes gehört hab. Und später kam dann der AFN, und den hab ich also dann soviel es ging, gehört. Praktisch immer, wenn ich nicht in der Schule war, und die hatten dann so Wunschkonzerte. Es war viel Swing, natürlich auch viel Pop, aber was auch natürlich immer relativ swingend auch war damals, und wenn's nicht gerade irgend-ein Schnulzensänger war... Da hab ich halt immer mal Jazznummern gehört. Und dann gab's im Hessischen Rundfunk den „Mitternachtscocktail“ hieß das, glaube ich, das war samstags abends, ziemlich spät, also das war...das wurde also immer gehört. Das war eine Kultsendung, da wurde immer Jazz gespielt.

Wann war das dann so?

Moment... ja... ich würde sagen frühe 50er Jahre, späte 40er vielleicht sogar. Und die hatten als Erkennungsmelodie von den Andrews Sisters „Sunny Side of the Street“. Wenn ich mich recht erinnere. Und die hatten auch eine Sendung, um 17 Uhr lief die, die nannte sich „Off the Record“, das war auch eine Wunschsendung, und die haben dann auch immer noch gebrauchte Autos durchgegeben und hin und wieder auch mal irgendwelche jungen Hunde, die abzugeben waren. Und wir hatten dann zwei Katzen, die wir loswerden mussten, und da hab ich in meiner Verzweiflung bin ich dann auf die Post gegangen, hab also erst durch die Auskunft die amerikanische Auskunft mir sagen lassen. Dann hab ich in der amerikanischen Auskunft mir die AFN-Nummer geben lassen, dann hab ich da angerufen und hab gesagt, ob er da nicht mal die Katzen da in seiner Sendung ansagen kann. Da hat er gesagt: „Ok,

machen wir.“ Ich soll in zwei Tagen anrufen und dann sagt er mir, ob’s was gebracht hat. Das hab ich dann auch gemacht, und da hat er gesagt: „Ja ja, wir haben Interessenten!“ Und ich soll sie bringen. Da war ich so 13. Dann hab ich da noch meine Freundin mitgenommen, da sind wir dann mit öffentlichen Verkehrsmitteln von Kronberg nach Frankfurt-Höchst zum AFN gefahren, da im...das war in irgend einem Schloss in Höchst, ich weiß jetzt im Moment nicht, wie das heißt, und da sind die Katzen dann anscheinend gleich dort geblieben bei irgendwelchen Mitarbeitern vom AFN. Und ich hab dann später erzählt bekommen, den einen - das war dann der AFN-Kater - dem haben sie dann immer sämtliche Störgeräusche untergeschoben angeblich. [lacht] Und wenn dann irgendwelche Rückkoppelungen waren, dann haben sie gesagt, das war ihr Tomcat, der das gemacht hat. Und der hat uns dann durch den AFN geführt und hat uns so ein bisschen die Hörspiel-Abteilung gezeigt. Der hat uns dann zum Beispiel...das sah aus wie ein Schreibtisch, und das eine klang wie eine Autotür, die man auf- und zugemacht hat, und das andere wie eine normale Tür, und dann hatten sie noch in der Mitte so ein Schiebeding, das klang wie ein Schiebefenster, was man rauf- und runtermachen kann. Weil die ja ihre Hörspiele da live gemacht haben oft. Und den hab ich dann später noch mal wiedergesehen, den... da hatte ich dann auch noch mal hingeschrieben, weil ich unbedingt... weil ich mir gewünscht hatte vom Artie Shaw „Gloomy Sunday“. Und da hat der mich angerufen, er kann’s nicht spielen, das ist verboten. Das war so ein ungarisches Lied, da haben die Leute reihenweise Selbstmord begangen, weil das so furchtbar traurig war. Und dann hat er mir das aber später überspielt. Aber inzwischen ist es glaube ich auch wieder aufgelegt worden. Und da haben die mir im AFN so eine kleine Platte davon gemacht. Da hab ich dann noch vom Lionel Hampton was draufspielen lassen und noch irgendwas. Naja, das war dann eine ziemliche Kostbarkeit für mich.

Gibt’s die noch, die Platte?

Die gibt’s noch. Ich hab die Aufnahme... der Klaus Weiß hat mir dann verschiedene Aufnahmen sogar davon überspielt, also von verschiedenen Interpreten, und da ist das auch mit drauf. Und das hat halt so einen furchtbaren Text... „Sundays are gloomy, my hours are slumberless“, irgendwas mit „shadows“, „[unverständlich] are numberless, little white flowers will never awaken you, now that the black coach of sorrow has taken you. Angels have no thought of ever returning you, would they be angry if I thought of joining you. Gloomy Sunday“. Und das war also... ich fand’s einfach von der Melodie sehr schön, weil ich immer so ein bisschen auf Moll abfahre.

Ich meine diese AFN-Platte?

Die ist noch da, ja ja. Aber da steht nichts vom AFN drauf, die ist einfach so wie in einem Privatstudio aufgenommen. Und die hab ich noch, ja ja, irgendwo. Naja, und... mal weiter überlegen... und dann hab ich irgendwann mal - also, ich hab natürlich jedem immer nur von Jazz erzählt. Wer es hören wollte oder nicht, hab ich also von Jazz erzählt, und irgendwann hab ich dann auch mal von einem Schulkamerad, der hat mir also zwei Platten geschenkt, und die eine davon ist immer noch eine Lieblingsplatte von mir, das ist dieses „Pasadena“-Konzert von 1953 mit dem Lionel

Hampton. Das ist „*Lover Man*“... nee, Quatsch, „*The Man I Love*“ und „*Stardust*“, wo der also ein wahnsinnig schönes Solo spielt und Slam Steward ist dabei, und das hab ich immer gespielt, beim Putzen vor allen Dingen, dass die Wände gewackelt haben. Und ich konnte da also jeden Chorus mitsingen. Früher hat man ja so wenige Platten gehabt, die hat man in- und auswendig gekannt. Heute ist man übersättigt, weil es viele gibt. Und da gab's so ein Benny Goodman-Album mit Radioaufnahmen von 1937, und da war aber nur eine von den zwei in dem Album drin, und das war also die andere Langspielplatte, die ich da hatte. Und ich hatte auch noch so ein paar 78er - „*Flamingo*“ von Earl Bostwick und „*New Orleans Function*“ von Armstrong. Die hatte ich mir dann halt noch so normal im Schallplattenladen gekauft. Und... dann durch den Freund kam ich dann auch in mein erstes Jazzkonzert, das war mit dem Lionel Hampton. Und da bin ich also hin, weil... natürlich, die Jazzer waren verpönt, und es stand dann immer in der Zeitung, die haben die Bestuhlung auseinandergenommen und was weiß ich mit was allem um sich geschmissen. Und ich bin natürlich dann hin mit dem festen Vorsatz, mich sehr gesittet zu benehmen...

Wie alt warst du da?

Ja, das frag ich mich auch. Müsste man rauskriegen, wann das Konzert war in Frankfurt. Aber ich schätze mal... maximal 15. 15, 16 oder so. Und zum Schluss hab ich auch auf dem Stuhl gestanden und gepfiffen. Und mein Mann - wir haben uns da noch nicht gekannt - der muss in dem selben Konzert gewesen sein, das war im Althoffbau. Das war in Frankfurt auf dem Zoogelände, und das war in der Form eines Zirkuszelt, vom Zirkus Althoff wohl auch, aus Holz aber nicht sehr stabil gebaut. Und mein Mann sagt, die hätten dermaßen angefangen zu swingen, dass das ganze Ding anfang zu wackeln, und er ist dann rausgegangen, weil er wirklich Schiss gehabt hat, das Ding kracht zusammen. Das muss also schon ziemlich abenteuerlich gewesen sein. Und das war halt mein erstes Jazzkonzert. Und dann kam auch mal... dann kam so die Tanzstunde und dann gab's natürlich immer Krach mit meiner Mutter. Ich sollte dann also immer um zehn oder halb elf oder elf zu Hause sein, und das war dann immer grad, wenn's schön wurde und man in Stimmung war, und dann hab ich die Zeit immer überzogen. Dann kamen irgendwelche Verbote, die hab ich dann auch wieder... Also, meine Mutter hat's, glaube ich, auch nicht ganz leicht gehabt mit mir. Und da war einmal ein Konzert - ich glaube, das war sogar Jazz at the Philharmonic - da hatte ich mich auch schon wochenlang drauf gefreut und hatte auch Karten, und dann hatte...bin ich von irgendeinem Tanzstundenball auch wieder zu spät nach Hause gekommen, und da war meine Mutter nicht zu Hause und hatte die Tür zugesperrt, dass ich nicht an die Karten konnte. Und wir hatten so eine Wohnung, die war nicht so richtig abgeschlossen, das heißt, da stand dann draußen noch so ein Kleiderschrank, und da waren dann noch andere Türen, bei einer war so ein großer, schwerer Riegel. Und da hab ich aus dem Kleiderschrank, hab ich mir einen Bügel genommen, hab dieses Metallding rausgeschraubt, hab das unter den schweren Riegel geschoben, hab das umgebogen, das Ende, und hab das Glück gehabt, dass ich das wirklich in der richtigen Länge umgebogen habe, und hab mir also damit einen Dietrich gemacht, hab die Küchentür aufgeschlossen, hab die Karten genommen und bin ins Konzert. Und da war natürlich der Krach noch

größer. Aber ich hab wenigstens dieses Jazzkonzert nicht versäumt. Und...na ja, und dann kam die Zeit....der, der mir auch die Schallplatten geschenkt hat, der hat mir dann mal erzählt: „Du! Du musst mal nach Frankfurt gehen in die Breite Gasse. Das ist zwar keine vornehme Gegend, weil da lauter Puffs waren, wie sich das gehört für eine Jazzgasse, und da ist ein Laden, ein Musikladen, die haben nur Jazzplatten, und zwar auch gebrauchte.“ Und da bin ich hingegangen, und das war mein Mann. Mein späterer Mann. Und da hab ich ihm auch irgend eine Platte abgehandelt und war auch ganz stolz, dass ich ihn da von drei auf zwei Mark runtergehandelt hab, und da kann er sich nicht dran erinnern. Und als ich das zweite Mal hinkam, um zu gucken, ob er wieder was Neues hat, und da behauptet er, hätte er sich gedacht, „Die tät ich heiraten!“ Und damit ich in seinen Dunstkreis komme, hat er mich für den Jazzclub geworben, für den Frankfurter Hotclub. Und da bin ich dann auch regelmäßig hin, immer montags, das war im Kunstkabinett von der Hanna Becker vom Rat, und da haben wir also da unsere Sessions gehabt. Das war richtig schön, da war dann ein vielfältiges Programm. Da hat dann einer über - ich glaube, das erste war irgend so eine englische... ich glaube, Chris Barber oder so, also an sich nix so Weltbewegendes, aber ganz nett. Da hat einer also Chris Barber vorgestellt und dann verschiedene Sachen von ihm gespielt. Und dann haben immer mal welche irgendwelche Vorträge gehalten. Und dann hat sich ergeben - weil ich ja sehr wenig Geld hatte als damals wohl noch Schülerin oder vielleicht auch dann schon Lehrling, kann auch so die Übergangszeit gewesen sein - dass wir die Möglichkeit hatten, vom Jazzclub, wenn ein Konzert war, da als Helfer mitzuarbeiten. Da haben wir zum Beispiel Nummernschilder an die Stuhlreihen gemacht oder sonst irgendwas. Oder Programme verteilt oder so. Und dafür durften wir dann umsonst ins Konzert gehen. Und da war das erste Konzert, war - ach doch, da muss ich schon Lehrling gewesen sein - war von Kid Ory, und da war ein Bassist dabei, den kannte ich damals vom Namen noch nicht, das hat sich herausgestellt, das war der Velmon Brought und den hab ich nach dem Konzert dann angesprochen und hab gesagt, er müsse doch bei den frühen Ellington-Aufnahmen mitgemacht haben, weil der so einen ganz typischen Stil gehabt hat. Also, der war auch leicht zu identifizieren. Und da hat der sich aber riesig gefreut, dass ich ihn erkannt hab und hat gesagt, ja, das stimmt, und ich hatte die Platten.... Da muss ich jetzt wieder ein bisschen zurückgehen. Da haben wir mit der Firma, wo ich meine Lehre gemacht habe, einen Ausflug gemacht, und da bin ich an einem Tisch vorbei gegangen, und da sagte einer so mit etwas schwerer Zunge vor sich hin: „St. James Infirmary Blues“. Da bin ich natürlich gleich zu dem hin und hab gefragt: „Was! St. James Infirmary? Stehen Sie auf Jazz?“ Und er: „Ja!“ Und der hat mir dann so nach und nach eine ganze Menge von seinen Platten, die er sich dann auf Tonband überspielt hat, hat der mir verkauft. Schellackplatten, und da waren eben auch so frühe Ellington-Platten dabei, und daher hab ich den Velmon Brought gekannt, vom Klang her. Drauf stand der, glaube ich, nicht. Die haben da ja nicht das ganze Orchester da auf diesen Schellackplatten aufgeführt. Und also, wie gesagt, von dem habe ich eine Menge Platten gekriegt. Die hab ich auch noch. Und... tja, wie ging's weiter? Dann sind wir mal mit dem Jazzclub sind wir ins... waren wir eingeladen von den Amis, da haben die so eine Veranstaltung gemacht, da haben also alle die, die so hier irgendwas gespielt haben, irgend ein Instrument, oder gesungen haben, die haben dann halt so ein Konzert gemacht. Das war ein Bunter Abend, also

nicht Jazz. Und da waren also Neger, die schreckliche Schnulzen gesungen haben. Ganz furchtbar schmalzig. Alles Mögliche. Und da war ein rothaariger Saxophonist, und der war also richtig gut, und da haben wir mordsmäßig drauf gestanden. Das war der Don Menza. Der war also damals in Frankfurt stationiert, offensichtlich. Und so die Frankfurter Musiker, das hat wahrscheinlich der Albert erzählt, die haben dann alle in den Clubs gespielt, da sind wir aber nie reingekommen. Und mein Mann, der hatte damals eine Gruppe, da war auch die Frau Brand dabei, die du dann noch interviewen wirst, mit ihrem späteren Mann, der hat Bass gespielt, der hat die immer nach Kirchheim-Bolanden gefahren in den Amiclub. Da hat er sich immer das ganze Wochenende um die Ohren geschlagen, um die da hinzufahren. Das war also schon ganz schön weit von Frankfurt. Und da haben die da ihren Auftritt gehabt, und dann hat er sie wieder heimgefahren. Und das war halt gutes Geld, was die bei den Amis verdient haben, und die haben dann meistens... die haben dann oft auch Getränke spendiert, und die haben dann meistens irgendwelche Flaschen gehabt und haben die abgefüllt. Und dann haben die das wieder weiter verscheuert. Weil so viel konnten die ja gar nicht trinken, wie die spendiert bekamen. Und da haben sie halt ihre Gage noch ein bisschen aufgebessert damit. Tja, jetzt können wir vielleicht mal anhalten, ich muss nämlich jetzt erst mal überlegen, wo ich weitermache. Also, das heißt, ich könnte noch - falls es der Albert noch nicht erzählt hat - das was ich von Erzählungen noch weiß von meinem Mann, vom „Alchimistenkeller“ in Frankfurt. Das war also der erste Jazzkeller, so viel ich weiß, und der war auf der Zeil. Ich kenne ihn nur aus Erzählungen. Da sind also alle verkehrt. Auch der Paul Kuhn war damals noch hier in der Gegend, und bestimmt auch der Herr Jung und... alle, die hier waren. Und der soll also einen offenen Kamin gehabt haben ohne Abzug, und da sind die samstags abends mit weißen Hemden hin - damals hat man sich ja noch ordentlich angezogen, wenn man abends ausgegangen ist abends - und sind dann sonntags morgens mit schwarzen wieder rausgekommen. [lacht] Aber das hab ich nicht mehr miterlebt. Nur den... das „Domicil“, was also jetzt Jazzkeller heißt. Und da war ich nicht so sehr oft, weil's da eigentlich richtig interessant wurde erst nach elf, halb zwölf, und da ging mein Bus. Da musste ich nach Hause. Und einmal mit meinem Freund bin ich - das war also noch vor den Zeiten mit dem Erwin - da bin ich... da war's also so toll, da sind wir einfach geblieben bis morgens um vier, bis es zu Ende war und haben natürlich keine Heimfahrtmöglichkeit mehr gehabt und haben dann also dann frierend unten am Main gesessen, bis der erste Bus ging. Und dann gab's natürlich ein Mordstheater zu Hause. Und meine Mutter, die hat uns dann unterstellt, wir wären in einer Absteige gewesen. Dabei waren wir so brav gewesen [lacht]. Das haben wir halt alles auf uns genommen, nur für den Jazz. Und... tja...

Wie ging das mit dem Hotclub dann weiter?

Mhm, tja... die sind dann... die sind dann irgendwann umgezogen, ich glaube ins Volksbildungsheim. Und damit sich das auch irgendwie lohnt, haben die dann da so ein bisschen Werbung dafür gemacht oder vielleicht auch das in diese Volksbildungskurse eingebunden, und da kam dann so ein bisschen Hinz und Kunz. Und so Möchtegernjazzler, und irgendwie... wir waren furchtbar elitär. Also, das hat uns gar nicht so gepasst. Und es hat ja auch...die Frankfurter... also, die Insider haben Jatz

gesagt, die haben nicht Jazz gesagt. Das hörst du ja auch, ich sag auch jetzt noch Jatz. Und das war also so ein Kennzeichen für die Frankfurter Jazzer, das, woran wir uns auch erkannt haben, und das hat uns dann nicht mehr so doll gefallen. Und...bei mir war's so - hab ich dir ja erzählt - ich hab dann so einen Freund gehabt, der so dominant war, und dem hat das also furchtbar gestunken, der stand nur auf Klassik. Und ich hab mich da auch beeinflussen lassen und bin dann irgendwann nicht mehr hingegangen. Wobei das halt noch mitgespielt hat, dass es mir da im Volksbildungsheim nicht mehr so gut gefallen hat. Und ich bin dann also ziemlich bald in die Schweiz gegangen für fast sechs Jahre. Da hab ich aber auch immer noch Platten gekauft, entweder dort, die waren gar nicht so schlecht sortiert in dem Laden in dem Ort, wo ich gearbeitet hab, und wenn ich nach Frankfurt kam, hab ich bei meinem späteren Mann auch welche gekauft. Der wusste immer, was es so alles gab Neues. Der war ja einer der ersten, die Jazzplatten direkt aus Amerika importiert haben. Deshalb hatte ich auch in der Sammlung noch so viele Originale, also wirklich erste Ausgaben von irgendwelchen Platten. Und der hatte immer neue Sachen. Und wir haben uns da auch immer getroffen. Das war so ein Treffpunkt, bei meinem Mann im Laden. Und da war immer so ein Club von seinen Freunden und anderen Jazzern, und dann haben wir uns auch die neuesten Platten angehört. Und ich weiß, da war mal der Jimmy Giuffre - es heißt ja, dass der ziemlich tief spielt - und da haben wir uns alle geschafft: „Mensch, was spielt der tief! Ach, das ist ja toll!“ Und dann, als wir fertig waren, haben wir festgestellt, dass wir die 45er auf 33-Geschwindigkeit haben laufen lassen. Also, so tief war er dann doch nicht. Und, na, dann... Und dann war mal, das war an sich, wo ich mit dem Erwin zusammengekommen bin. Also, der hat halt immer schon ein bisschen gebaggert, aber ich war doch relativ zurückhaltend. Und dann hat er mich mal mitgenommen, mit Freunden von ihm sind wir zu - da hat irgendein, ich glaub, auf einem Güterbahnhof-Gelände, hatte einer so als Atelier irgend so einen großen Raum gemietet, oder eine Halle. Ich glaube, das war ein Grafiker. Da war auch der Albert da. Ich weiß nicht, ob der Emil auch da war. Und der Wolfgang Böhm. Und das war so eine Silvesterparty, und da gab's also dann eigentlich nur Coca Cola und vielleicht Limo und Gin, um die Spezialmischung vom Keller zu machen, vom Jazzkeller. Das war immer Coca Cola mit einem Schuss Gin oder Cognac und Sauerkraut aus Dosen. Da lagen dann Gabeln rum, vielleicht ein bisschen Prolo, aber es war lustig. Und da ist dann irgendwann...hat der Plattenspieler seinen Geist aufgegeben, und dann fing der Wolfgang Böhm an und hat ein Glas genommen und hat da mit was drangeschlagen, und dann kam einer und hat irgendwas geschüttelt, und dann hatten die eine richtig schöne Rhythmusgruppe gemacht. Das war also ganz toll. Und da hat der Erwin, als dann um Mitternacht die Küsserei reihum ging, und ich ihm auch einen gegeben hatte, da hat er also dafür gesorgt, dass es also weiterging, dass es also nicht bei diesem einen geblieben ist. Naja, das hat nicht unbedingt was mit Jazz zu tun. Und irgendwas... Moment... irgendwas wollte ich jetzt noch erzählen. Das ist mir jetzt entfallen. Fällt mir aber auch wieder ein.

Was war denn das, was dich schon als Kind so unglaublich fasziniert hat am Jazz?

Also erstens Mal im Gegensatz zu den Jugendlichen heute, wo es meinem Mann

mal passiert ist, dass ein Kunde bei ihm im Laden gesagt hat: „Was? Armstrong? Das hat mein Vater im Plattenschrank stehen. Das kann nichts Gescheites sein!“ Und also weil’s mein Vater gemocht hatte, hat es mich interessiert und hat mich angesprochen. Warum, weiß ich nicht. Das war also irgendwie - Jazz und ich, die gleiche Chemie. Und vielleicht das Rhythmische und... ja, halt auch die Swing... also so frühe Swingorchester wie Jimmy Lunceford und so, das... diese wilden, molligen Swingnummern, die hab ich also sehr gern gemocht. Und dann, also, die Boswell Sisters, das spiele ich euch dann mal vor, den einen Titel... na ja...

J.S.: Haben Sie andere deutsche Tanzorchester oder Unterhaltungsmusik-Orchester...

Ach, wir haben an sich im Radio haben wir alles gehört. Da liefen auch Operetten und so. Ich hab also auch Operettenmelodien gekannt. Und ich hab sogar als kleines Kind, da hab ich noch an so einem hohen Stühlchen am Tisch gesessen, das war noch in Berlin, also da war ich erst... da war ich noch...wahrscheinlich so um die drei Jahre alt, also nicht älter. Und da gibt’s doch so eine Melodie, „Ja, das Studium der Weiber ist schwer“, das ist so eine Operettenmelodie, und ich stand mit dem Stühlchen zu weit vom Tisch weg und fing dann an zu singen: [singt] „Rück mich nah, rück mich nah, rück mich nah!“ und das ist also diese Operettenmelodie. Da hatte ich das also irgendwie im Ohr vom Radio her und hab gemerkt, dass das auf den Text drauf passt und das fanden meine Eltern natürlich auch sehr toll. Naja, nee, wir haben eigentlich alles gehört. Auch sonntags abends, da sind wir da gesessen, haben unsere Strümpfe gestopft, meine Mutter und ich, und haben unsere Opern gehört. Sonntags abends war Oper, montags abends war Hörspiel... also, es ist sehr viel Radio gehört worden. Tanzorchester... also, ich muss sagen, ich hab mich immer gefreut, bei diesen Tanzstundenbällen, wenn da ein bisschen ein fetziges Orchester war. Und da war einer, der lebt leider schon lange nicht mehr, das war der rothaarige Stichel, das war ein superguter Jazz-Gitarrist. Und der hat auch eine Band gehabt, und der hat auch bei den Tanzstundenbällen gespielt. Und ich weiß, dass wir auch mal bei einem Ausflug, auch wieder so ein Betriebsausflug bei der Firma, wo ich gelernt habe, die hatten auch mal irgend so eine Studentenband, und die haben auch so ein bisschen in die Richtung von Dave Brubeck gespielt, das fand ich auch toll, da hab ich mich mit denen unterhalten. Und ich glaube, ich bin auch so bei den Klassenfeten, wenn die so hatten, ich glaube, die haben mich vorwiegend deshalb eingeladen, weil ich diesen transportablen Philips-Plattenspieler hatte mit dem eingebauten Lautsprecher. Das war so ein runder Lederkoffer, ich weiß nicht, ob du den schon mal gesehen hast. Im Keller hab ich noch einen stehen. Und dann hab ich immer meine Platten mitgebracht und war dann natürlich sehr beliebt auf Partys. Aber ich hab dann dagesessen und den Plattenspieler bedient, und die anderen haben getanzt.

DJ.

Ja, so ungefähr. Also, hin und wieder hab ich auch mal getanzt. Ich hab an sich gern getanzt, und mein erster Freund - das ist der, der bei dieser einen Plattenfirma später mal eine Zeitlang gearbeitet hat - und wir sind also auf allen Bällen da rum

und haben wie die Wilden getanzt. Das hat uns sehr Spaß gemacht. Und später hab ich leider immer das Pech gehabt, an Männer zu geraten, die gar nicht oder nicht gerne getanzt haben, und das hat mir sehr leid getan.

Was für Tanzstile haben Sie getanzt?

Tanzstil? Ach, wir haben alles getanzt. Wobei also der... mein erster Freund und ich, wir haben dann schon so ein bisschen offen getanzt. Also nicht gerade Jitterbug, aber halt schon mit Drehen und so. Aber wir haben alles getanzt. Es gab Foxtrott und es gab Walzer und... wobei linksrum hab ich also nie gelernt, nur rechtsrum. Aber ich tanze leidenschaftlich gern Walzer. Rechtsrum. Und... wir haben damals auch Rumba gelernt und Cha-Cha-Cha, aber das weiß ich eigentlich gar nicht mehr so genau, wie das geht, die sogenannten Gesellschaftstänze und Standardtänze. Tango wahrscheinlich auch mal ein bisschen, aber... nö...

Und als du als kleines Kind bei offenem Fenster Jazzplatten gehört hast, warst du dir darüber im Klaren, dass das vielleicht gefährlich sein könnte?

Ich glaube, es war vielleicht so ein bisschen ein Kick. Ich hab das Gefühl, dass ich im Unterbewusstsein das schon wusste, dass das nicht so hundertprozentig war. Also, ich... es war vielleicht so ein bisschen die Lust am Provozieren unter Umständen. So genau kann ich das jetzt nicht nachvollziehen, aber ich hab so das Gefühl, als... ja, als wäre da auch so ein Kick dabei gewesen. Und... tja, also wobei ich auch zu den glücklichen Jahrgängen gehöre, die kaum etwas mitbekommen haben. Von der Indoktrination vor allen Dingen. In den Kindergarten bin ich nicht gegangen. Aber ich kam dann in der Nazizeit noch in die Schule, und ich kann mich erinnern... und zwar war das im Herbst 44, dass ich nach Hause kam und hab ganz begeistert erzählt: „Wenn die Lehrerin reinkommt, dann stehen wir alle auf und sagen 'Heil Hitler'!“ Und daraufhin kam von meiner Mutter ein eisiges Schweigen. Und ich hab gedacht, verdammt noch mal, was hab ich denn jetzt falsch gemacht? Und ich kann daran erkennen, in welchen Zwiespalt ich da wahrscheinlich geraten wäre, wenn das länger angedauert hätte. Nur waren dann doch so viele Fliegerangriffe, dass die uns erst im Keller von der Schule unterrichtet haben, und dann haben sie uns verteilt auf verschiedene Stadtteile, wo irgendwelche pensionierten Lehrer gesessen haben, und das ist dann auch eingeschlafen. Und dann sind wir im Herbst 45, als alles vorbei war, sind wir dann wieder eingeschult worden. Und ich kann mich erinnern, dass ich mit meinem Spielkameraden und mit unseren Müttern, waren wir unterwegs nach Kriegsende, und da kam so ein amerikanischer Flieger über uns weg gebräust, und wir haben uns ins Gebüsch geschmissen, der Bub und ich. Wir konnten also nicht verstehen, dass die Gefahr jetzt vorbei war. Wir haben immer noch Angst gehabt. Und ich weiß auch noch, wie am 8. Mai, da saß ich bei der Nachbarin, auch von dem Spielkameraden in der Küche, und das Radio lief, und die Frauen unterhielten sich, und auf einmal fingen die an zu tanzen und zu schreien und zu weinen und zu jubeln. Da war die Kapitulation durchgegeben worden. Und das war unvergesslich!

Hat man da irgendeine Veränderung bemerkt? Jetzt sofort, wie hast du das emp-

funden?

Ja, also eine Veränderung,... es war ja immer verdunkelt gewesen. Wenn man auf der Straße ging nachts, die Taschenlampe, da war also nur so ein Schlitz wirklich, wo man da so ein bisschen auf den Boden geleuchtet hat, dass man nicht über irgend etwas drüber gefallen ist. Und dann war irgend ein Geschäft in dem Städtchen, in dem ich gewohnt hatte, und das hatte nichts im Schaufenster. Aber das Schaufenster war erleuchtet. Und da haben wir davor gestanden und haben dieses Licht in uns aufgesogen. Weil das war wie Weihnachten! Also, weil wir das überhaupt nicht mehr gewöhnt waren, dass da nachts irgendein Licht ist. Und sonst hat's halt erst was...von der Versorgung her war es noch schlechter als während des Kriegs. Da ist alles zusammengebrochen, wir haben auch eine Zeitlang dann mal keinen Strom gehabt und kein Wasser. Allerdings nur ein paar Tage. Da sind wir dann ein paar Häuserblocks weiter und haben da irgendwo Wasser zapfen müssen. Und... und dann nach der Währungsreform, da gab's dann auf einmal alles. Die hatten das schön gehamstert, und als dann die Geldumstellung war, da konnte man dann alles kaufen, aber da hat man dann kein Geld gehabt. Und meine Mutter, die hat dann, weil sie politisch unbelastet war, die hat dann gleich eine Stellung im Rathaus gekriegt, und - ich glaube, die hat angefangen mit 120 oder 180 Mark im Monat, und da haben wir dann immer die festen Kosten abgezogen und haben gesagt, ok, soviel bleibt übrig, so viel pro Tag dürfen wir ausgeben. Das haben wir dann natürlich überschritten, und dann haben wir's immer neu das Mittel ausgerechnet. Das wurde dann immer weniger. Immer geringer der tägliche Betrag. Also, es war schon ziemlich knapp. Aber es war wenigstens kein Krieg mehr, und das war also schon... Wobei wir's noch gut hatten, weil wir waren erst in Berlin, und als da die Angriffe losgingen, ist meine Mutter nach Frankfurt gezogen zu ihrer Schwiegermutter, und von da aus waren wir dann in Kronberg - zwei Zimmer mit Küchenbenutzung - und... und da sind also im ganzen Krieg nur vier Bomben gefallen, und die kamen auf unbebautes Gelände. Also da sind wir also noch ganz gut weggekommen. Obwohl wir da auch, wenn in Frankfurt die großen Angriffe waren, das war nicht so weit weg, da haben wir auch im Keller gesessen und gezittert. Und da hab ich auch - das war auch ein Kick, das war auch boshaft von mir - da hatten wir so eine Skifibel so eine bebilderte, und da war eine Warnung vor Lawinengefahr, und das war so ein spitzer Berg, und dahinter saß so ein Knochengerippe mit Sense. Und ich hab das meiner Mutter gezeigt und hab gesagt: „Guck mal Mutti, was ist denn das?“ Und um uns knallte und rumste es gerade, und die Wände wackelten und sie nahm das Buch und feuerte das in die Ecke. Hat aber auch nix mit Jazz zu tun. Mir ist immer noch nicht eingefallen, was ich da noch erzählen wollte.

Das kommt schon noch! Kannst du dich noch an deine erste Begegnung mit Amerikanern erinnern?

Ja... also, keine persönliche Begegnung, sondern nur wie sie in Kronberg eingezogen sind. Wir haben von Weitem gesehen, die fahren da mit Panzern über den Bahndamm. Und dann kamen sie also bei uns am Haus vorbei, und wir haben also da geguckt, meine Mutter hat schnell unser kärgliches Mittagessen versteckt. Als

würden die uns unsere Plunz wegessen, das war so irgend so was aus geronnenem Blut, so Blutwurst-ähnlich, mit Pellkartoffeln. Und da haben wir da am Fenster geguckt. Und die wusste ja nicht, ob da irgendwelche Heckenschützen sind und haben halt mal auf alle Fälle ihre Gewehre in Anschlag genommen. Da sind wir wie die Kasperpuppen hinter der Fensterbrüstung versunken. Also, die haben uns dann nichts gemacht. Dann kam aber irgendwie auch noch mal Artilleriebeschuss, da waren wir auch noch mal zwei Tage lang im Keller.

Also, ihr hattet schon erst mal Angst, als die Amerikaner kamen?

Ja... nicht so sehr, weil es waren flüchtende Soldaten vorbeigekommen, die haben gesagt: „Ihr kriegt die Amis, ihr habt's gut. Es ist bald vorbei!“ Also so sehr nicht eigentlich. Aber, ich meine wenn die das Gewehr in Anschlag nehmen, geht man natürlich besser in Deckung. Und später, so als Kind... ach ja! Ja, ja! Meine Mutter hat ja dann auf dem Rathaus gearbeitet, und da war auch eine CIC-Station, das ist wahrscheinlich so etwas Ähnliches wie CIA gewesen, und da war einer, der war ganz jung und hatte schon eine achtjährige Tochter. Und weil die schon in Amerika war, und weil er sich furchtbar nach der geseht hatte, hat er mich dann stellvertretend für seine Tochter verwöhnt. Mit Schokolade und Erdnuss und was weiß ich. Und als seine Tochter Geburtstag hatte, ist er mit mir in ein Geschäft gegangen und hat dann alles zusammengekauft, was er da kriegen konnte und hat mir das dann geschenkt. Und da haben sie mich dann mal getestet - ich wusste aber nicht, dass das ein Test ist - und der sprach nicht so doll gut Deutsch. Und damit er keine Fehler macht, hat er also alle durch die Bank gesiezt. Mich hat er gesiezt, seinen Hund hat er gesiezt, also, „Setzen Sie sich!“ hat er zu seinem Hund gesagt. Und der hatte auch einen Chef, und der sprach sehr gut Deutsch. Und da haben sie sich mal vor mich hingestellt und haben gesagt: „Wer von uns spricht denn jetzt besser Deutsch?“ Und da hab ich gesagt: „Der Mr. Reese!“ Und da hat er gesagt: „Ach komm, ich geb dir doch immer Schokolade. Sag doch, dass ich besser...“ Und da hab ich gesagt: „Nee, der Mr. Reese spricht besser.“ Da wollten die mal testen, ob ich bestechlich bin. Und ich kam da gar nicht auf die Idee. Tja, auch kein Jazz. Das sind halt so Kriegserinnerungen. Jetzt fällt mir auch wieder ein, was ich erzählen wollte. Und zwar hatten wir einen im Jazzclub, der hieß Winkel mit Nachnamen. Und der ist, so viel ich weiß, der Vater von dem Torsten Winkel, das ist...ich glaube, der spielt Gitarre. Und der ist auch bei irgendeinem Jazzfestival, war das so die Neuentdeckung, auch schon vor längerer Zeit. Und die Mütter waren ja zu damaligen Zeiten immer furchtbar Angst, dass die Töchter verführt werden und ihre Unschuld verlieren, und und und. Und der hat mich zu sich nach Hause geladen, um mir seine Schallplatten zu zeigen. Was früher so die Briefmarkensammlung war. Und, ach, ich war dann also gewarnt von meiner Mutter und bin da also mit sehr viel Vorbehalt hingegangen. Und dann hab ich noch geguckt, aha, er wohnt im Parterre, also das Fenster ist offen, zur Not kann ich um Hilfe schreien. [lacht] Das war also total bescheuert, und der ganze Akt war nur, dass er mich für irgendeinen Schallplattenclub geworben hat, damit er die Prämie kriegt. Das war das ganze Interesse, was er an mir hatte. Und...ja... Aber wir haben auch, vom Jazzclub...doch wir hatten auch ziemliche Kontakt untereinander. Das eine war der Nettelbeck, der lebt auch schon nicht mehr, und dann einer, der

hat irgendwo bei einer Bank im Archiv gearbeitet, als Lehrling. Und da hatte der ein Telefon, wo er raustelefonieren konnte. Da haben wir dann immer stundenlang von unseren Arbeitsplätzen miteinander telefoniert über irgendwelche Jazzthemen. Und das hat schon viel Spaß gemacht.

Beschreib doch noch mal so ein bisschen dieses erste Konzert, dieses Lionel Hampton-Konzert. Wie war denn das? Wieviel Leute waren da? Wie sah das aus?

Ach,... im Althoffbau... vielleicht... sagen wir mal, so ganz grob zwischen 800 und 2000 Leute werden da wohl reingegangen sein, und es war halt gerammelt voll. Es war wie in einem Zirkuszelt, mit so... die Arena, also das Podium war in der Mitte, und die Leute haben dann drumherum gesessen, und ... Und das war halt... unten drunter waren halt so Bretter, wo man draufgesessen hat und so Bänke und Bretter... die Füße waren auf Brettern und unten drunter war Hohlraum. Also das war wirklich wie ein Zirkuszelt, nur dass es eben aus Holz war und nicht mit Segeltuch. Und Konzert... Ähm... ja, ich war halt begeistert. Obwohl so musikalisch... wobei ich allerdings die Schlagzeugsoli und diese Sachen, wenn er da so ins Tom-Tom gehüpft ist, das hat mir nicht gefallen. Wir waren ja auch sehr elitär. Das ging schon in die Richtung Konzessionen an den Publikumsgeschmack machen, und das war also das Schlimmste, was man über einen Musiker sagen konnte. Aber wir haben uns dann wahnsinnig geschafft, wenn er dann die wahnsinnig schönen Soli gespielt hat. Und die waren also wirklich atemberaubend und einfach himmlisch. Also jedenfalls mir und vielen anderen hat speziell das gefallen, aber die Masse, die ist natürlich auch auf diese Mätzchen abgefahren. Ich mochte auch in den Jazzkonzerten, ich mochte auch die Schlagzeugsoli nicht so. Ich... weil ich das auch wieder so ein bisschen... weil das war auch wieder so eine Effekthascherei, dass das Publikum tobt. Die haben natürlich getobt, wenn der da laut auf seine Trommeln gehauen hat und gewirbelt hat und... wobei also, das wahrscheinlich wirklich gute Soli waren und gute Schlagzeuger, aber es war halt schon ein bisschen Effekthascherei. Und das Publikum hat das erwartet, und die haben das auch gebracht, weil es das Publikum erwartet hat, und die haben dann getobt. Und ich mochte halt lieber dann die... wenn's richtig schön swingt und vor allen Dingen immer... bei Jazz At The Philharmonic, die haben ja dann immer am Ende haben sie dann... vorher haben sie glaube ich in kleineren Gruppen gespielt, und am Ende kam dann immer eine Jamsession. Am Ende vor der Pause und dann ganz am Schluss. Die Jamsessions waren immer das Schönste in den Konzerten für mich.

Warum?

Vielleicht, weil jeder sein Solo hatte, und man konnte das so schön nachvollziehen, was die aus der Melodie machen, wie die improvisieren. Das war mir lieber als wenn sie alle zusammengespielt haben. Und ich mochte auch Bigband deshalb nicht so, weil das schon sehr durcharrangiart war. Und das ist auch das Schöne an dem Pasadena mit dem Lionel Hampton, weil da jeder sein Solo hat, und jeder... und da ist sogar das Schlagzeugsolo, dass man wirklich genau nachvollziehen kann, an welcher Stelle der Melodie er gerade ist bei „The Man I Love“.

Wie sah denn dieser Jazzkeller aus?

Der Jazzkeller war Gewölbe, da ging eine Treppe runter... Klos waren glaube ich draußen, und es musste... ich wusste nicht, wie das riecht, aber es haben welche gesagt, da hat's immer...da kamen immer mal so Rauchwölkchen raus, so bestimmte. Und tja, dann war eine lange Theke, da hat man sich dann sein Getränk geholt. Da war also früher der Keller-Franz, der ist auch gestorben, und der Keller-Willi, das wäre also auch einer zum Interviewen. Der hat neben mir gesessen bei der Eröffnung von dem „Frankfurt Sound“, von der Ausstellung. Und das würde wahrscheinlich auch der Knauer wissen, wo der zu erreichen ist. Ja, und da hat man sich halt sein Getränk geholt und hat geschaut, dass man einen Sitzplatz kriegt oder einen Stehplatz, das war also immer gerammelt voll. Auch kein... ziemlich schlechte Luft und verraucht, und wir haben ja natürlich alle Rothändle geraucht und Gauloise, also nur schwarze Zigaretten, etwas Anderes... also, klar, das hatte dazugehört. So ein bisschen wie in Paris, so in den Existentialistenkellern. Und manchmal waren halt Leute da, die also wirklich gejammt haben, aber eben ziemlich spät. Und das hab ich leider nicht so oft mitgekriegt, weil ich da oft schon wegmusste. Aber es liefen eben immer sehr schöne Platten, und man hat halt die ganzen Leute getroffen, die man gekannt hat und hat halt geschwätzt und getanzt wurde also natürlich nicht, das war also auch verpönt.

Warum war das verpönt?

Ja, wir haben... wir haben den Jazz gehört! Das war ja ein Kunstgenuss! Das war... das war ja keine Gebrauchsmusik. Das war ja...

Also da hat man Wert drauf gelegt?

Ja, ja! Doch! Und...

Und den französischen Existentialismus? Hattest du da auch diese Begeisterung?

Ach, wir haben sehr von Paris geträumt, und wir haben auch mal eine Fahrt gemacht nach Paris. Also, einmal wollte ich schon mit und hatte aber kein Geld und wollte einen reichen Onkel anpumpen. Und da hat der gesagt: „Nö, also wenn du dir so was wünschst, dann musst du dir das auch zusammensparen.“ Und da hab ich dann halt erst im Jahr drauf so viel Geld zusammengehabt. Und da sind also so wenige zusammengekommen, dass wir mit einem VW-Bus gefahren sind, und den hat der Wolfgang Böhm gesteuert. Und als wir nach Paris reinkamen, da hatten die gerade U-Bahn-Streik oder alle öffentlichen Verkehrsmittel, und da sind wir in einen fürchterlichen Stau gekommen. Und bis wir da waren, wo wir hin wollten, da hat der Wolfgang Böhm, der hat einen fürchterlichen Muskelkater am nächsten Tag gehabt, weil er ständig bremsen, kuppeln und Gas geben... Und da haben wir in einem Hotel gewohnt, das hieß „Grand Balcon“ und das war glaube ich in der Rue Dophine, und das war, glaube ich, das Musikerhotel, da war auch der Percy Heath und der Kenny

Clarke und alle möglichen Leute. Also gleichzeitig mit uns. Und da sind wir dann auch leider nur in einen Jazzclub gegangen, weil wir einfach für die anderen auch kein Geld hatten, weil die so einen teuren Eintritt hatten und teure Getränke, und das konnten wir uns einfach nicht leisten. Und ich hab da... eine Freundin war noch mit, die eigentlich nicht unbedingt eine Jazzerin war, und die hat wieder noch eine Freundin, die ist dann zu uns gestoßen, die war gerade Aupair in Paris, und dann haben wir uns zu dritt dann das Hotelzimmer geteilt, und da sind wir dann, in dem Club haben wir dann den Michel Hauser [französische Aussprache] kennen gelernt, also den Michel Hauser [deutsche Aussprache], das muss so ein Elsässer Jazzer... ich glaube, er hat Vibraphon gespielt. Und mit dem sind wir dann noch so um die Häuser gezogen. Die Nacht durch, bis wir dann irgendwo gefrühstückt haben. Das war ganz lustig. Und da haben wir... also, ich nehme an, dass der da gespielt hat in dem Club, aber ich kann mich eigentlich nicht mehr so sehr an die Musik erinnern, muss ich sagen. Aber, wir sind also nur rumgelaufen die ganze Zeit in Paris, ich glaube das waren so fünf Tage, und haben kaum geschlafen. Und wie ich dann heimkam, ich hab glaube ich zwei Tage durchgeschlafen. Meine Mutter, die hat mich mal ganz kurz geweckt, dann hab ich eine Suppe reingelöffelt und dann hab ich wieder weitergepennt. Aber das war also ein tolles Erlebnis. Und Paris, also, da sind wir später auch oft gewesen, aber eben nicht um des Jazzes willen, sondern einfach wegen Paris, und wir sind dann immer gelaufen und gelaufen und gelaufen und konnten nicht aufhören.

Hast du auch Sartre gelesen damals und dich wirklich auch damit beschäftigt?

Puh...

Mit dem, was die „Exis“ dann auch gemacht haben?

Warte mal... Sartre... ich glaube, den hab ich erst später gelesen. Den hab ich eigentlich erst gelesen, glaube ich, wie ich in der Schweiz war, da hab ich ihn im Original gelesen. Es kann sein, dass der Erwin mir mal was geliehen hatte. Und wo mich eigentlich am meisten beeindruckt hatte... ich glaube, das ist im Reederwerk, wenn mich nicht alles täuscht, wo irgend so eine Bananenrepublik... die Ölquellen ausgenutzt, ausgewertet bekommt von den Amerikanern, und die Revolutionäre, die sagen, „Also, wenn wir an die Macht kommen, dann wird das verstaatlicht, dann haben wir den Gewinn von den Ölquellen!“ Und dann kommen die auch dran mit einem Putsch, und dann kommen die Amerikaner und sagen: „So, also wenn ihr die Ölquellen verstaatlicht, dann überziehen wir euer Land mit Krieg.“ Und dann ist genau die selbe Situation wie vorher, und das hat mich damals sehr beeindruckt.

Wann war das?

Das weiß ich nicht. Na, da werde ich vielleicht schon so im die 20 gewesen sein, schätze ich mal. Tja...

Wenn wir jetzt eh schon gerade wieder bei Amerika sind, was war denn so amerikanisch, was hat man denn als amerikanisch empfunden?

... [kichert leise] Die eleganten Anzüge von den Amis! Die Deutschen sind ja immer doch noch ziemlich in Sack und Asche gegangen oder in umgenähten Uniformen. Und die Amerikaner hatten Anzüge, zum Teil hatten die in der Mitte einen Schlitz hinten, die Jacken, und zum Teil sogar zwei Schlitze. Da konnte man so schön die Hände in die Hosentaschen tun. Und das hat uns Mädchen...hach, das war so lässig, und das fanden wir cool! Den Ausdruck gab's damals allerdings noch nicht, also das fanden wir toll. Wir haben auch schon mit Amerikanern geflirtet und wir hatten in Kronberg ein sehr schönes Waldschwimmbad, und da war am Anfang, war's getrennt. Montags, mittwochs, freitags und Wochenende durften die Amis rein und dienstags und donnerstags die Deutschen, und später war's dann gemischt. Und da kamen dann auch Amerikaner hin, da haben wir also schon geflirtet mit denen und...also, das hatte schon so eine bestimmte Anziehung für uns, aber wir waren natürlich auch von unseren Müttern sehr gewarnt: „Passt auf, die wollen nur was von euch!“ und wir haben uns auch gehütet.

Und war's dann so?

Ja, also die meisten... ja, doch schon. Schon. Ich bin dann auch mal mit einem ins Kino gegangen, den hab ich wieder über den AFN kennen gelernt, der war also sehr anständig und nett, also das war ganz verschieden. Aber einer im Schwimmbad, der hat also schon immer wieder versucht, da irgendwie zu landen bei mir. Aber der hat mir auch nicht gefallen, ich war nicht verliebt in den, sonst hätte ich mich vielleicht rumkriegen lassen, das kann natürlich sein. Man weiß es nicht. Und sonst... also Amerika hatte schon eine Anziehung für uns. Also, wir haben auch schon ein bisschen die Mädchen beneidet, die dann einen Amerikaner geheiratet haben und rüber gegangen sind. Und... wobei das also dann auch nicht alles Gold war, was glänzte. Also ein Mitlehrling zum Beispiel, die hat einen geheiratet, aber der hat dann dort erst noch studiert, und da hat die dann mit ihm im Wohnwagen auf dem Campus gewohnt. Also, das war also auch nicht so berauschend. Aber ich nehme an, die haben's später dann etwas komfortabler gehabt. Ich hab dann keinen Kontakt mehr gehabt.

Womit hat man Amerika denn assoziiert? Warum war das so was Tolles?

Na... also, im Anfang wirklich schon das bessere Essen auch. Wir haben ja nur... also, wenn wir uns über etwas unterhalten haben, wir haben uns nur über Sachen unterhalten, die wir nicht hatten. Essen, Kleider,... das war ja ein Ereignis, wenn man mal 50 Gramm Schwarzen Tee irgendwo ergattert hat! Das war also... das wurde also schon fast gefeiert. Und dann ist meiner Mutter auch noch ihre einzige Zigarette in den Tee gefallen. [lacht]

Da war beides kaputt.

Ja. Also, das war eine echte Katastrophe. Und wir haben dann mal die ersten amerikanischen Zeitschriften gesehen. Da waren dann immer diese Reklame von Essen.

Diese Berge von Pfannkuchen mit Sirup, der drüber läuft, und dann so naturgetreu fotografiert, da ist uns dann wirklich das Wasser im Mund zusammengelaufen. Wir haben dann nur die Bilder angeguckt.

Welche Zeitungen?

Ach, irgend so eine Illustrierte. Vielleicht *Life* oder so. Irgend eine Illustrierte. . . . Ja, also das war schon... die hatten halt alles, was wir nicht hatten, die Amerikaner. Und dann kam natürlich auch die Musik. Dann wurden deutsche Texte auf die amerikanischen... [singt auf Melodie von „Sentimental Journey“] „Stell dir vor, wir hätten was zu rauchen. Lucky Strike und Chesterfield“. Zum Beispiel. Und... tja...

Hat man das mitgekriegt, oder wie hat man das empfunden, dass es Rassentrennung gab in der amerikanischen Armee?

Also, ich hab's nicht empfunden, dass es die Rassentrennung in der Armee gab, weil ich da... ich hab ja auch keine Schwarzen und Weißen zusammen gesehen, wo ich jetzt irgendwie gesehen hätte, jetzt wird da einer diskriminiert oder so. Ich wusste, dass es... wir hatten einen sehr guten Lehrer, der hat uns das nahe gebracht. Erstens diese Rassenhysterie im Dritten Reich, und wir haben da auch Aufsätze drüber geschrieben, und ich war auch immer dann sehr engagiert gegen Rassentrennung. Da war ich dann schon in der Sexta, also zehn Jahre alt oder so, und ich hab dann eigentlich auch immer... ja, ich fand das eigentlich auch immer interessant. Als wir da in Holland mal waren, in Amsterdam, mit der Jugendgruppe, da fand ich das so toll, weil das war so kosmopolitisch. Da liefen Inder rum und... Indonesier und Schwarze. Und bei uns sah man das noch gar nicht so. Gut, also schon, wir haben... ja, bei uns gab's auch Neger, aber ich hab die nicht irgendwie... ich weiß nicht, ob ich da Kontakt hatte. Ich kann mich erinnern, dass ich mich in Paris lange mit einem in dem Jazzclub, da hab ich mit einem am Tisch gesessen. Wir haben uns dann auch lange unterhalten. Und... na gut, aber ich meine, ich war ja noch jung. Ich hab mich immer gefreut, wenn ich irgendwelche Leute hatte zum Korrespondieren, aber da war der nicht dran interessiert. Also, das...

Und wusste man oder hatte man sich bewusst gemacht, dass Jazz eine Musik der Schwarzen war und dass die auch in Amerika selbst so ein bisschen verpönt war?

Da noch nicht. Das kam erst später wohl, als ich dann Berendt und so gelesen habe. Das war halt an sich das erste Jazzbuch, das ich überhaupt in die Finger gekriegt hab, das war das Jazzbuch vom Berendt, was wahrscheinlich inzwischen auch schon ein bisschen umstritten ist. Und in der ersten Auflage hatte er also auch noch diesen Stammbaum dringehabt, welcher Musiker wen wie beeinflusst hat. Und das war mir an sich damals doch schon eine ganz gute Hilfe und es hat mir schon so ein Grundwissen vermittelt über Jazz. Was ich ja sonst nirgends hätte herbekommen können. Mein Vater hat ja nicht mehr gelebt und... und höchstens im Jazzclub hat man das so dann stückchenweise mitgekriegt, aber eben auch nicht so kompakt wie es da drin war. Und... ach so, und was dann noch kam, während ich da im Jazzclub

war, das war ja dass ich dann... irgendwie dazu gekommen bin, weil ich ganz gut im Tippen war, dass die Jazzföderation, die haben irgendwie... die hatten den Wolfgang Böhm als Sekretär damals und der Olaf Hudtwalker war Präsident. Und die haben Korrespondenz zu schreiben gehabt, und ich weiß nicht, vielleicht hat der Wolfgang Böhm mal gejammert, dass ihm das so schlecht von der Hand geht oder so. Und dann hab ich einmal in der Woche... bin ich nach Offenbach gefahren zum Wolfgang Böhm und hab da denen dann die Korrespondenz gemacht. Und da ging's dann um so Tourneen, die die dann den AStAs und den Jazzclubs angeboten haben, zum Beispiel diese Helmut Brand Combo-Tournee, solche Sachen, oder Wolfgang Lauth, „Jazz und Alte Musik“ oder... wahrscheinlich auch die Barrelhouse oder die Mangelsdorff... was halt... es waren meistens kleinere Tourneen und kleinere Gruppen, und die sind dann da durch Deutschland getingelt und haben dann in den Jazzclubs gespielt oder die Studenten haben dann so Sachen veranstaltet. Die haben auch hier in Frankfurt an der Uni, glaube ich, hatten die... die haben dann, ich weiß nicht, ich glaube an jedem ersten Freitag im Monat hatten die glaube ich einen Jazzbandball. Da konnte man also tanzen zu Jazz. Da bin ich glaube ich auch einmal dort gewesen. Und wir sind auch mal ins Amerikahaus gegangen, die hatten dann auch unter Umständen mal irgend eine Veranstaltung. Dann war mal Armstrong-Konzert in der Kongresshalle, und da hatte ich mir sehr drauf gefreut, weil ich den ja noch nie gehört hatte, und der war ja sehr berühmt, und ich hatte von dem Kollegen die ganzen Hot Five und Hot Seven-Platten, die schönen alten, und hatte auch von meinem Vater eine schöne, da war „Some of These Days“ drauf, und da spielt er ein wunderschönes Solo. Und relativ tief. Also gar nicht so die hohen Töne. Auf der anderen Seite war natürlich wieder „Tiger Rag“. Und ich hab mich also richtig drauf gefreut und war dann eigentlich sehr enttäuscht, weil er also dann... da war dann, glaub ich, auch die [unverständlich] dabei, die sich da auf dem Boden gewälzt hat. Und er hat halt mehr gesungen, und wenn er gespielt hat, dann immer nur den selben hohen Ton und gar keine schönen Soli, und ich war also richtig enttäuscht. Es war also viel Effekthascherei und eben Konzessionen an den Publikumsgeschmack. War schade. Ich mag also nur den frühen Armstrong, aber nicht den späten. Und, ja, da hab ich eben für die Jazzföderation die Korrespondenz gemacht und kam dadurch natürlich dann auch wieder umsonst in die Konzerte, und da waren dann auch Jazzfestivals natürlich, wo ich dann in allen Konzerten war. Und freitags abends haben sie immer im Hessischen Rundfunk angefangen, da war aber kein Jazz sondern moderne E-Musik. Und da haben wir einmal so furchtbar gelacht, da sang dann eine Sängerin, die sang dann also wie oft hintereinander „Er hat mir den Gürtel geraubt!“ Und irgendwie ist das bei uns dann so eine stehende Redensart geworden, das mit dem Gürtel. Und dann irgendwann so 1960 bin ich dann in die Schweiz gegangen. Und dann war ich erst mal weg vom Fenster bis 1966, und dann bin ich nach Frankfurt zurück. Und mein Mann, der hatte also dann per Telefon so lange gebaggert, bis ich gesagt habe, ok, ja gut, ich komme zurück, wir heiraten, ja. Und da sind wir dann natürlich... da hab ich dann durch das Geschäft wieder Kontakt gehabt mit den ganzen Musikern. Er hat allerdings dann keine Schallplatten mehr verkauft, da kamen dann also nur noch die Musiker. Nur noch die Macher, nicht mehr die User zu uns in den Laden. Und dann sind wir halt damals auch noch in alle Konzerte gegangen, aber kaum noch in den Keller. Weil er das eben so schlecht vertragen hat.

Und in den Konzerten sind wir auch meistens - er hat das so als Wandelkonzert... - wir sind dann irgendwo rumgelaufen im Hintergrund und... und ein Konzert, das war, glaube ich, im Rahmen vom Jazzfestival, das war im Volksbildungsheim, und das war irgend eine Bluesband. Und die hat so laut gespielt, und der Bass war so stark, das war als würde einem jemand mit der Hand in die Brust boxen. Und da sind wir dann rausgegangen in den Vorraum und haben's uns von dort angehört. Da ging's dann. Ach ja, und dann hat - da war ich nicht dabei, das hat der Erwin mir erzählt - die haben erlebt, wie der erste E-Bass nach Frankfurt kam. Das war, glaube ich, auch noch im Althoffbau. Da haben die immer gesagt, „Mensch, wo ist denn der Bass? Wo ist denn der Bass? Und wieso haben die zwei Gitarren?“ Und irgendwann haben die dann gesagt: „Moment mal, die Gitarre, die hat ja nur vier Wirbel, nur vier Saiten!“ Und da haben die überhaupt erst gemerkt, dass das ein E-Bass ist. Und...

Wann muss das gewesen sein?

Na, also Althoffbau, ich nehme mal fast an, dass das noch in den 50ern oder in den ganz frühen 60ern gewesen sein muss. Denn... nee, 50er nehme ich an. Gab's denn da schon E-Bässe? War das im Althoffbau. Und dann haben wir - da waren wir aber schon verheiratet - da haben wir dann auch das letzte Konzert vom Coleman Hawkins in Frankfurt erlebt, wo er... also, er ist ziemlich wackelig zum Mikrofon gegangen, also wir vermuten, dass er also schon ganz schön besoffen war, und hat dann aber gespielt wie ein junger Gott. Also, wir waren ganz hin und weg. Ja, und ich glaube, das war das letzte Mal, dass er in Frankfurt war. Und dann vor Jahren war mal... sollte der Teddy Wilson kommen, da hatten sie so eine Swinggruppe zusammengestellt, also der bekannteste war der Ted Wilson. Aber der war dann krank geworden und dann ist ein anderer gekommen. Das war aber ganz schön, das war hier in der Alten Oper, und dann kam mal der Woody Allen. Und ein Bekannter von uns, der sehr auf Oldtime Jazz steht, der hat gesagt: „Mensch, da müsst ihr doch rein! Woody Allen!“ Und da haben wir gesagt: „Ach komm, da geht doch jeder hin! Und Woody Allen!“ Und das war das einzige Konzert in Deutschland, und da haben wir gesagt: „Nee, da gehen wir nicht hin!“ und haben uns also keine Karten gekauft. Und dann hatte der Freunde, die wollten aus Hamburg kommen, und da war dann so ein Sauwetter, dass die nicht gekommen sind. Und dann hat der gesagt: „Mensch, übernehmt doch die Karten von denen!“ Und da haben wir gesagt: „Na gut, in Gottes Namen!“ Und dann war das so toll, das Konzert! Der hat also wirklich diesen wimmerigen alten New Orleans-Ton drauf gehabt. Auf der Klarinette. Und die haben also wirklich zweieinhalb oder drei Stunden durchgespielt. Die haben keine Pause gemacht! Da sind nur die anderen Musiker raus, und er hat dann mit dem Banjo-Spieler zusammen gespielt, der hat also mit einer Leidenschaft gespielt und mit einer Hingabe und also auch wirklich gut und stilecht. Wir waren dann richtig begeistert, dass wir drin waren. Aber wir haben keinen Jazzer gesehen aus unserer Clique von früher. Da waren also wirklich nur so Schickeria drin, die wegen dem Woody Allen reingegangen sind, weil das halt ein berühmter Filmmensch ist. Aber nicht wegen dem Jazz. Aber na ja, das haben wir dann eigentlich nicht bereut. Das war schon toll.

Wann war das Konzert?

Naja gut, das kann vielleicht... na vielleicht zehn, zwölf Jahre her sein, so um den Dreh. Das ist jetzt schon jüngere Vergangenheit. Ja.

Welche Stilrichtungen hast du denn vor allen gehört in den 50er Jahren? Es hat sich da ja schon so ein bisschen rausgebildet, so diese fast schon polarisierten... die Old Jazz-Hörer und die...

Ach, ich war eigentlich immer allen Stilrichtungen offen, wobei ich aber schon immer, wahrscheinlich, weil ich es mit der Muttermilch aufgesogen hatte, ein Faible für Swing hatte. Und so 30er Jahre Jazz. Und... tja, halt Benny Goodman, die Henderson und Lunceford und... diese Richtung.

Wie sah's aus mit Bebop?

Also, ich hab eine Charlie Parker-Platte, die hab ich damals bei dem Rieckel, die hab ich dem abgekauft, die hab ich sehr geliebt. Das war auch so eine erste Ausgabe. Da waren schon so verschiedene Takes drauf, und der John Lewis hat sogar mitgespielt zum Teil und Dizzy Gillespie zum Teil. Also die hab ich sehr geliebt. Und den Dave Brubeck mochte ich sehr gern und...ich hab halt das gehört, was ich hatte. Mhm... was war da noch so alles...dann so Jamsessions mit dem Buck Clayton und dann halt immer wieder die Lionel Hampton-Platte mit dem „Stardust“. Was hatte ich denn sonst noch...? Na, fällt mir wieder ein. Es waren natürlich auch andere Sachen... ich hab auch Klassik gehört und Brandenburgische Konzerte oder Carmina Burana oder auch mal Zigeunermusik, so St Marie La Mere haben sie aufgenommen, also so Sachen waren natürlich auch dabei.

Und was für Medien hast du gelesen? Welche Jazzzeitschriften hat man gelesen? Welche Bücher?

... [lacht] Ich hab mir tatsächlich mal wegen dem Jazz - das einzige Mal in meinem Leben, wo ich mir die Bild-Zeitung gekauft habe - das war, weil da ein Bild und ein paar Zeilen über Louis Armstrong drin war. Sonst hab ich die also immer boykottiert, aber da konnte ich also dann nicht widerstehen. Und sonst...das *Podium* hab ich wohl gelesen, früh...ich nehme es an... ach, ich hab auch mal Jazzplakate verkauft. So die so übrig geblieben sind von Jazzveranstaltungen, da hat der Erwin... da hab ich dann so pro Plakat 20 Pfennige verdient, das war also in keinem Verhältnis zum Arbeitsaufwand. Da haben dann irgendwelche Leute von irgendwo - ich weiß nicht, wo die meine Adresse herhatten, wahrscheinlich über die Jazzföderation - da haben die mich angeschrieben, und da hab ich denen die Plakate geschickt. Ich weiß gar nicht mehr, wie die das bezahlt haben, ob die dann Briefmarken beigelegt hatten oder so...ich hab ja da kein Konto gehabt, ich war ja noch Schülerin oder Lehrling.

Und das Jazzpodium, wie fandest du das damals? War das eine gute Jazzzeitschrift

oder...?

Schon. Schon. Ich nehme an, dass ich das wie Manna eingesogen hab. Aber einmal hab ich ein Downbeat in die Finger gekriegt, und da hatten sie so einen Juxartikel drin, da haben sie geschrieben über Bolonius Clonk, und dann hatte der einen „fifth Whiskey“ da stehen, und auf einmal war da...weniger drin, und dann hat er gesagt. „My fifth is diminished!“ Und so ware das diminished fifth entstanden. Und dann hätte er noch ein Solo gespielt, und da hätte er seinen Chorus gehabt...oder sollte sein Solo spielen, und dann hat er das ganze Chorus hätte er also durchgeschwiegen, also noch sparsamer als sonst, und da hätten sie dann gesagt: „Man, that was a garnest!“ Und den fand ich also furchtbar lustig, und seitdem sag ich immer Bolonius Clonk statt Thelonious Monk.

Und... wie haben denn so... also, wie kann man das einordnen. Haben deine Mitschüler und dein Gleichaltrigen, haben die sich auch so für Jazz begeistert? Wie war man da so...?

Weniger. Die haben zwar meine Platten goutiert, aber dass die sich jetzt speziell damit befasst hätten? Weniger. Also, ich... einer aus der nächsthöheren Klasse, bei dem ich auch immer mal so auf Partys war mit den anderen zusammen, der hat dann später in einer Band, ich glaube, Banjo oder so gespielt. Die haben dann so eine Oldtime Band gemacht. Aber sonst... Aber wer bei uns auf der Schule war, das war der Heinz Sauer. Der war so drei Jahre älter als ich. Und den haben wir immer bewundert. Es hieß nur immer, der spielt Saxophon, und das war also was ganz Tolles! Heute hat jedes Kind eigentlich die Chance, ein Instrument zu lernen, aber damals? Also, ich hab schon Mitschülerinnen beneidet, die Blockflöte gespielt haben. Und ich wusste weder, wie man an eine Blockflöte kommt, noch, wie man an Unterricht kommt, weil wir hatten kein Musikgeschäft in Kronberg, und... ich hab Klavierunterricht gehabt, weil unser Musiklehrer Klavierunterricht gegeben hat, aber das war so furchtbar. Und wie gesagt, ich bin auch...mir fehlt die Leidenschaft und die Besessenheit, um ein Instrument wirklich zu lernen. Und ich hab dann auch gemerkt, ich komme nie auf einen grünen Zweig. Und hab's gelassen. Und ich hab auch gesehen, dass mein Lehrer - der hat selber gespielt wie ein Holzhacker - und dass der mir nix hätte vermitteln können, was Hand und Fuß hat. Und das Klavier hat auch nicht uns gehört, das war nur untergestellt, das war dann auch weg, und dann war's halt... der Käse gegessen.

Wie haben denn deine Eltern reagiert auf deine Jazzbegeisterung?

Meine Mutter, die hat das mitgemacht. Ja, die war ja auch durch meinen Vater... Und die hat auch die Platten mitgehört und die waren auch in Berlin - das hat sie mal erzählt - die waren in einer Bar und haben getanzt - ich weiß nicht wie - also, jedenfalls wurden sie dann diskret aufgefordert, bitte das Swingtanzen zu unterlassen.

Welche Bar in Berlin?

Irgendeine. Ich weiß nicht, welche...da gab's viele. Nein, das weiß ich jetzt nicht.

Und das war noch während des Krieges?

Das war... also, die waren in Berlin ab... Moment, ich bin 38 geboren, in Berlin... also, das kann so... ab 37 waren sie in Berlin, und ich glaube, ähm... Moment, ich nehme an, so 42 ist sie dann nach Frankfurt. Also irgendwo dazwischen. Es muss schon so eher 37/38/39 gewesen sein, weil später war mein Vater dann kaserniert, und da sind sie wohl auch nicht mehr ausgegangen, weil sie ja auch keinen Babysitter hatte.

Wenn du jetzt mal an die Zeit denkst von deiner Kindheit bis in die 60er Jahre, was kann man da für Entwicklungen feststellen in Bezug auf Publikumsstruktur, vielleicht auch Popularität des Jazz... was hat sich da verändert?

Du erwartest, dass ich als Kind die Entwicklung beobachtet habe?

Oder als Teenager, ab da, wo du das beobachtet hast.

Ich hab das nicht beobachtet. Ich hab auf dem Land gelebt.

Aber du warst doch viel in Jazzkonzerten. Kann man etwas sagen wie, da waren noch 800 Leute in Jazzkonzerten, und da wurden's weniger oder da wurden's mehr, oder da gab's mehr Clubs...

Das kam drauf an, in welchem Rahmen das war. Es waren eigentlich auch damals schon relativ - also Jazz At The Philharmonic und Althoffbau - das waren schon relativ große Konzerte dann schon. Also, es gab schon genug Leute, um einen großen Saal zu füllen, wenn so was war. Und Frankfurt war halt auch irgendwie ein Zentrum. Also, ich kenne einen Münchener, der ist so alt wie ich, der sagt, in München... also, wie haben nicht die selben, aber die gleichen Konzerte zum Teil miterlebt in unserer Jugend. Aber der sagt, es sind viele Tourneen nicht nach München gekommen. Also in Frankfurt war mehr los, was Konzerte betrifft. Und... ich glaube, die waren schon immer ganz gut besetzt. Und es war ja auch das Jazzfestival, und da sind wir wirklich von Anfang bis Ende in alle Konzerte. Da kann ich mich erinnern, da waren wir schon verheiratet, das war so die Freejazz-Zeit, da hat also dann auch eine Gruppe Freejazz gespielt, und wir haben uns dann wirklich bemüht, das auch nachzuvollziehen. Das hat also eine ganze Weile gedauert, bis die sich zusammengefunden haben, und man hat auch mal was von einem durchgehenden Rhythmus gespürt, und dann ist es wieder auseinander gelaufen. Und wir hatten dann das Gefühl, die hätten eine Viertelstunden gespielt, die haben aber eine Dreiviertelstunde gespielt. Das heißt also, es war nicht langweilig. Denn wir haben's als wesentlich kürzer empfunden. Und da gab's auch mal ein Konzert in... das war auch am Jazzfestival, und da hab ich sogar vor einiger Zeit die Aufnahme davon bei Ebay versteigert, und da war eine Gruppe - ich weiß nicht, war das mit dem Dauner? - und da war ein Percussionist

dabei. Den Namen kann ich dir auch noch sagen, der ist da irgendwo... ein Name so ähnlich wie Lovejoy oder Lovecraft oder so. Und die haben dann also so ein Flashlight gemacht, wie in der Disco, und der ist splitternackt, ein Farbiger, auf der Bühne rum und hat da seine verschiedenen Percussionsinstrumente, die waren dann auch so ein bisschen weit verteilt auf der Bühne, ist dazwischen hin und her gerannt, und da kam dann immer dieses Flashlight auf den Musiker. Und am nächsten Tag - es hat kein Schwein von der Musik gesprochen, die haben alle nur von dem nackten Neger gesprochen! Also, das war wirklich die Sensation des Konzerts.

Das kann ich mir vorstellen.

Und dann... ach ja, das war auch noch bei einem Jazzkonzert, da haben sie den Johnny Teuben an der Harfe Jazz... und wir haben uns das angehört - Igitt! Also, wir fanden das fürchterlich. Und wir sind da auf der Bank gesessen, ich glaub, ich weiß nicht, ob das jetzt der Keller-Willi war, also irgendeiner - „Och Mensch, war das nicht toll? Der Johnny Teuben!“ Und wir haben dann so halbherzig gesagt: „Naja, war ja ganz interessant.“ Da hat er gesagt: „Mensch, das war doch der letzte Scheißdreck! Hat euch das etwa gefallen?“ [lacht] Da hat der uns also wirklich gemein aufs Glatteis geführt. Und wir wollten ihm dann auch nicht direkt widersprechen. [Discwechsel]

J.S.: Wieviel Jahre haben Sie für die Deutsche Jazzföderation gearbeitet?

Das war nur damals, bis ich dann in die Schweiz gegangen bin hab ich das gemacht für die Jazzföderation.

Für wie lange?

... Oh... na, vielleicht zwei Jahre oder so. Also nicht sehr lange. Ein, zwei Jahre maximal. Denn ich war schon... ja doch, Moment, ich hatte schon ausgelernt. Also, ich bin 60 in die Schweiz gegangen. Na, das kann vielleicht von 58 bis 60 so in etwa... So genau will ich mich da nicht festlegen.

Und was waren das so für Briefwechsel?

Na, was so mit den Tourneen in Zusammenhang stand. Termine ausgemacht oder auch Rundschreiben, um die Tourneen anzubieten und solche Sachen. Einmal war auch irgendwie ein großes Konzert, da haben sie zum ersten Mal, glaube ich, was in einem größeren Saal riskiert. Ich glaube, das war in Hamburg. Da haben sie ziemlich gezittert, aber es muss dann doch gut gegangen sein, dass sie nicht draufzahlen mussten. Es kann sein, dass der Fritz Rau dann auch was davon erzählt. Und der Fritz Rau kam auch dann und hatte seine Verlobte dabei, also, das war eine tolle interessante Frau. Die war jung und braungebrannt und hatte dann aber so blaugraue Haare. Getönte. Also so was ganz Extravagantes war das. Ich hab da nur noch so, als Mädchen vom Land, ich hab da nur noch gestaunt und geguckt.

J.S.: Und diese Korrespondenz kam aus den vielen Hotclubs...?

Ja, die haben aus ganz Deutschland geschrieben. Auch Leute, die dann irgendwas wissen wollten, also, ein Teil, die an die Deutsche Jazzföderation ging, ein Teil von diesem Archiv war bei meinem Mann gelandet, und die haben also gedacht, das wäre alles - das steht auch in dem Buch über den Frankfurt-Sound drin - du hast das, glaube ich, und da steht so eine Randglosse drin, die haben also wirklich gedacht, das wäre alles verloren. Und dann kam eines Tages einer an, ein Freund von meinem Mann - mein Mann hatte dem das übergeben, weil der mit denen Kontakt hatte in Darmstadt - und hat denen den Koffer gebracht, und da war eine ganze Menge Korrespondenz und Unterlagen drin von der Föderation. Und ich hab dann auch noch mal ein paar Unterlagen gefunden, und da war also, hab ich auch gesehen, die haben also aus ganz Deutschland geschrieben. Auch aus Österreich und aus der Schweiz. Das war also schon so ein bisschen ein Netzwerk zwischen den Clubs.

J.S.: Und hatten Sie eine Idee, dass die Szene in den einen Gebieten von Deutschland war anders als in anderen? Also Berlin and Frankfurt and Munich?

Also, das hab ich eigentlich nicht beurteilen können, weil ich hier in Frankfurt gesessen hab und bin sonst nirgends hingekommen. Und... aber ich glaube,... mhm... nee, kann ich also jetzt wirklich nicht sagen. Die Tourneen sind auch eigentlich überall rumgegangen. Also, ich nehme an, diese AStAs waren auch froh, wenn sie überhaupt was kriegen konnten, und wir waren froh, wenn wir die Gruppen unterbringen konnten. Viel haben sie auch nicht verdient. Die haben nur immer... ach ja, da haben sie damals, ganz früh haben die mal eine Jugoslawien-Tournee gemacht. Und zwar waren das... das müssen damals die Twobeat Stompers gewesen sein. Und die haben dann erzählt, also erstens waren die Wege so steinig, dass da immer die Steine unten an das Auto geknallt sind, und da haben sie immer gesagt, der Erdbär wirft mit Steinen. Und... dann haben sie erzählt, das war also für die auch ganz ungewöhnlich, dass sie in einem Hotel untergebracht waren, und das muss also ganz furchtbar popelig gewesen sein, und da haben sie also rumgedrückt, und dann haben die gesagt: „Ach so, Sie wollen etwas Komfortables? Ja dann...gehen Sie doch da und da hin, das ist ein schöneres Hotel.“ Und das war halt Sozialismus, das war denen Wurst, die haben keinen Konkurrenzkampf gehabt. Das war denen Wurst, ob die Gäste hatten oder nicht. Das war für die Westler eine ganz neue Erfahrung. Weil das ja alles verstaatlicht war. Die waren ja nur angestellt und ob jetzt die Leute bei ihnen übernachten haben oder im anderen Hotel... Und ich weiß nur, ich glaub, das war der Mangelsdorff, die haben mal eine Südamerikatour gemacht mit den German All Stars, und da haben wir dann ganz gespannt gefragt: „Und wie war's denn?“ Wir haben die beneidet, dass die da in Südamerika... Da haben die gesagt: „Ja, ja, ganz schöne Flughäfen haben die da.“ Also, viel mehr haben die nicht mitgekriegt. Das muss ja auch ziemlich stressig gewesen sein, so von einem Land ins andere und immer nur von einem Goetheinstitut ins andere.

Ich hab noch eine letzte Frage, eine abschließende Frage: Wenn du das so zusammenfasst, was hat der Jazz für dich bedeutet damals?

Also, das war schon irgendwie - ja, nicht gerade der... doch, fast schon der Mittelpunkt des Lebens. Für mich. Es war schon was sehr, sehr Wichtiges. Mein ganzes [ironischer Tonfall] Denken und Trachten ging um den Jazz. Ich hab denen auch in Darmstadt was vermacht. Ich nehme an, dass die das auch so lassen, wie es war. Ich hab mir einen Ordner angelegt, da hatte ich Programme drin und Zeitungsausschnitte und was weiß ich und hab das auch so unterteilt und... einfach so als Musterbeispiel, was so ein Jazzfan zu der Zeit, wie der damit umgegangen ist. Das kannst du dir mal angucken, ich nehme an, das hat der irgendwo gebunkert, der Wolfram Knauer. Und was ich denen auch gegeben habe, das war etwas von meinem Mann, und zwar waren das zwei Jazzer aus Frankfurt. Der eine war in Amerika, der ist erst als band boy mit dem Modern Jazz Quartett getourt und später mit dem Stan Kenton, und der hat dem Erwin immer geschrieben, was in Amerika so abgeht jazzmäßig, bei ihm, was er so mitgekriegt hat, und der Erwin hat ihn immer auf dem Laufenden gehalten, was hier in Frankfurt los ist an Jazz. Und die Korrespondenz, die hab ich eben auch noch gefunden und hab die denen gegeben und da haben die sich sehr gefreut und werten das jetzt auch aus nach den Informationen, die da noch drin enthalten sind. Da ist... zum Beispiel erwähnt mein Mann, dass die Jutta Hipp sich mit dem Attila Zoller verlobt hat. Da ist aber nichts draus geworden, und das hab ich auch nicht gewusst. Der Attila Zoller, der war oft in dem Keller. Den hab ich da oft, also der hat gespielt und hat da auch rumgesessen und mit den anderen geschwätzt. Und... dann gab's hier einen Schriftsteller, der schrieb unter anderem unter dem Namen Hetmann oder Heckmann, und ich hab das Buch nicht mehr. Da hat er den Frankfurter Jazzkeller auch drin beschrieben. Und da hat er also auch eine so bisschen exotische Schönheit beschrieben, das war die Schnucki. Und die haben sie alle angeschwärmt, hinter der waren sie alle her, und die ist aber wie so Aschenputtel ist die dann immer verschwunden. Und die ist dann aber, die war, glaube ich, Silberschmiedin, und die ist eine ganz bekannte Bildhauerin geworden, und die hat in Frankfurt in der Fressgass so ein Brunnen mit so einer halb liegenden Frauengestalt, ziemlich kompakt, und den hat sie gemacht. Und...die war auch mal eine Zeitlang in Paris. Die war also auch immer... das war auch so eine Jazz-Consumerin. Aber ich weiß nicht, wie weit die jetzt noch was mit dem Jazz zu tun hat. Ach ja, und dann kommt halt noch die Sternstunde, wo ich dir das Foto gemailt hab, das war das eine Konzert mit... das war im Storyville mit dem Modern Jazz Quartet, eigentlich ein ziemlich kleiner Rahmen für das MJQ, muss ich sagen. Das war doch eigentlich damals eine Kult-Combo. Und weil ich halt irgendwie so ein bisschen zum harten Kern gehört hab vom Hotclub und von der Föderation, haben wir halt mit denen zusammen am Tisch gesessen, und der John Lewis, der hat sich sehr für alle Arten von Musik interessiert, also nicht nur für Jazz, sondern auch für Klassik, und der hat sich dann von mir, die ich damals auch noch in einem Frankfurter Konzertchor mitgesungen habe, wo also dann so Weihnachtsoratorium und solche Sachen aufgeführt wurden, und der hat sich von mir also sagen lassen, was es in Frankfurt gerade für Konzerte gab, also in der Zeit, wo er da ist. Und... der ist dann auch ins Maier Gustl gegangen und hat sich da die Lederhosenmusik angehört, da diese bayerische Blaskapelle. Also, der hat nichts ausgelassen an Musik. Und ein deutscher Musiker, der mal bei dem zu Hause war in Amerika, der hat gesagt, da

ist alles gleichzeitig gelaufen: Tonband, der hat Klavier gespielt, Tonband, Radio, Fernseher, Plattenspieler, also alles. Und der Percy Heath, der hat dann damals noch erzählt, er muss Weihnachten zu Hause sein, er muss Weihnachtsmann spielen bei seinen Kindern. Also, es war richtig nett, und da ist dieses eine Foto entstanden und auch noch ein paar mehr. Ich hatte auch noch eins, was ich nicht mehr finde, wo wir da zusammensitzen an dem Tisch, aber das, was ich dir gemailt habe, ist schöner.

J.S.: Fanden Sie damals einen Unterschied zwischen deutschen Jazzmusikern und amerikanischen Jazzmusikern?

Ja. Also ich hab eigentlich diesen deutschen Cool Jazz teilweise nicht so sehr gemocht. Also, den Joki Freund, von dem gibt's sehr schöne Aufnahmen. Aber die haben manchmal dieses Jazztett vom Hessischen Rundfunk und so, es war mir also manchmal ein bisschen zu cool und zu intellektuell.

Zum Beispiel welche Musiker?

Ach ja, da war der Mangelsdorff dabei, und ich glaube auch der Joki Freund. Das war auch in dieser Ausstellung, liefen da so Aufnahmen. Manche Sachen sind sehr schön, und... manche haben mir weniger gefallen. Teilweise hat mir schon der amerikanische Jazz besser gefallen. Wobei ich mich trotzdem gefreut habe, dass es so gute deutsche Musiker gibt. Der Heinz Sauer zum Beispiel, der hat ja also eine ziemlich lange Freejazz-Periode gehabt, und da hat mein Mann mal zu ihm gesagt: „Sag mal, kannst du überhaupt noch normal spielen?“ Und da war er also fast beleidigt. Und ich hab frühe Aufnahmen von dem gesehen, da hat er also richtig schön gejazzt. Das macht er inzwischen auch wieder. Und die Freejazz-Periode, die hat uns dann nicht so überzeugt. Ich weiß nicht, wie's bei euch ist, ich freu mich schon, wenn's ein durchgehender Rhythmus ist. Wobei ich mich auch sehr freue, wenn die einen Dreivierteltakt so richtig schön zum Swingen bringen. Was ja früher total verpönt war. Da hieß es, Dreivierteltakt, also unmöglich! Geht nicht! Im Jazz. Und wie das geht!

24. März 2005: Willi Geipel

Jetzt würde ich Sie einfach bitten, zu Beginn ein bisschen etwas über Ihren Werdegang zu erzählen, wie das alles so kam, wie sich das entwickelt hat, dass Sie da diesen Keller dann auch eröffnet haben, also wie kam's dazu.

Ja, das steht eigentlich in dem Artikel, aber ich kann es Ihnen ganz kurz skizzieren. Also, ich bin... war evakuiert, weil meine Mutter zwei kleine Kinder noch hatte, auf dem Land, und 45, also nach Ende des Krieges, oder es war, glaube ich, schon Anfang 46, kam ich allein zurück nach Frankfurt wieder. Ich musste ja irgendwas machen. Meine Schule war beendet, und ich hab hier mir eine Lehrstelle gesucht. Und dann hab ich Freunde getroffen aus der Schulzeit, und von denen wusste ich, wir haben damals schon, während des Krieges, uns für Jazz interessiert. So ein bisschen, wissen Sie, was man über BBC damals gehört hat. Das war mehr Swing. Also Charlie Parker oder so was haben wir nicht gekannt. Mehr Glenn Miller und Benny Goodman und die Ella und so weiter. Aber, der hat mir, die Freunde haben mir gesagt, „es gibt hier einen Hotclub, da könnten wir doch mal reingucken!“ Und diesen Hotclub, da sind wir dann gleich hin und sind dann auch Mitglied geworden, und die haben Plattenabende abgehalten. Und zwar hauptsächlich Günter Boas, haben Sie von dem schon mal was gehört? Und Horst Lippmann und aber später kam dann auch der Olaf Hudtwalker noch, der wurde dann auch Präsident und auch noch Präsident der Jazzföderation. So dass ich eigentlich eine ganz gute Ausbildung gekriegt hab von diesen Leuten. Denn das wird wirklich, die haben von den Ursprüngen uns aufgeklärt. Mit Schallplattenbeispielen usw., sodass ich also damals... ich weiß also noch einiges über diese alte Zeit, mit Bunk Johnson und diese ganzen... Meat Lux Lewis und diese Sängerin Bessie Smith und wie sie alle heißen. Das haben wir alles durchgemacht. Und dann kam die Zeit, wo auch nach Frankfurt die Kunde kam von Bebop. Und das war so der Horst Lippmann, der hat gute Verbindungen gehabt nach Amerika, und der hat auch die Platten mitgekriegt, und da gab's so eine... keine Spaltung, aber da gab's schon so eine gewisse... ja, es gab zwei Gruppen, die einen waren so die Puristen, die Dixielandfreunde, und die anderen, die haben sich dann also mehr in moderne Richtung orientiert. Aber im Grunde - da gab's nie Krach in dem Sinn, sondern es war nur so....

War das auch innerhalb des Hotclubs?

Ja, das meine ich. Im Hotclub. Jaja. Aber im Grunde ist das heute noch so. Es gibt viele Jazzfans, sogenannte Jazzfans, die nur diese traditionelle Musik lieben.

Und dann gibt's Leute, die haben bei Swing aufgehört, das hab ich auch bei vielen Amerikanern gemerkt. Bei Swing hört das auf. Charlie Parker - da haben sie mal was davon gehört, aber das interessiert die nicht so sehr. Das ist also wirklich... da scheint eine Grenze zu sein, wo sich die Geister scheiden ein bisschen. Ja, ich hab Bauingenieur studiert und war fertig 1952. Und da traf ich den Carlo, den kannte ich also vom Hotclub, auf der Straße, zufällig, in der Innenstadt. Da hat er gesagt. „Ach, gut, dass ich dich treffe, ich hab hier jetzt endlich einen Keller gefunden, wo wir ein Lokal machen können!“

War das schon immer so ein bisschen ein Traum gewesen?

Sein Traum.

Sein Traum?

Ja, die anderen haben gehofft, dass er's macht, aber er wollte es wirklich machen.

Und Sie?

Nö, ich hatte keine Lust, eine Jazzkneipe aufzumachen! Ich hab ja studiert. Ich hab ja gar nicht daran gedacht. Außerdem wollte ich nach Kanada auswandern. Also, für mich war die Zeit in Frankfurt nur eine Wartezeit, bis meine Nummer aufgerufen wurde. Und da hat der gesagt, „Das ist ganz in der Nähe, da kann man gucken, guck's dir mal an!“ Und dann sind wir hin, ich hab mir das angeguckt, das war natürlich ein ausgebombtes Haus, die ganzen Trümmer lagen im Keller, und das musste alles raus usw. Ich hab das ausgemessen und hab ihm eine Zeichnung gemacht, das braucht man hier für eine Baugenehmigung. Und, na ja, und dann ging's los, also die Baugenehmigung wurde eingereicht, und die Handwerker haben das also dann... ein bisschen die Wände verkleidet usw. und die üblichen Sachen. Und...

Und Sie waren dann doch irgendwie dafür zu haben oder...

Ich hab schon noch... erstens haben wir alle mitgeholfen, den Dreck da rauszuschaukeln, auch die Musiker, die waren alle interessiert, weil die wollten ja spielen. Und als das dann fertig war, hatte ich immer noch keine Genehmigung für Kanada, also meine Nummer war noch nicht da. Naja, und da bin ich halt als Gast so vier Wochen etwa. Und eines Tages kam der Carlo und hat gesagt: „Hör mal, die Frau, die da Barkeeper ist, die hab ich rausgeschmissen, die hat mich bestohlen und hin und her. Riesentheater. Du musst mal ein, zwei Tage die Bar machen.“ [lacht] Und da hab ich gesagt: „Carlo, das hab ich noch nie gemacht! Ich bin auch nicht so sehr interessiert!“ Aber ich konnte es ihm halt nicht abschlagen, und er hat halt niemanden gefunden. Und er hat dann jemanden gesucht, und das ging ja fast acht oder neun Monate, bevor ich meine Genehmigung nach Kanada gekriegt hatte. Und in der Zeit hat er auch niemanden gefunden. Ich hab das Gefühl gehabt, dass er erst sucht, wenn ich weg bin. Denn er hat keinerlei Anstalten... hat niemanden an-

gebracht, der da arbeiten wollte, und da hab ich das die ganze Zeit gemacht. Und da war ich in Kanada und da hat er mir immer aus Frankfurt Briefe geschrieben, „Komm doch zurück!“ Naja, und da hab ich gesagt: „Carlo, wenn ich zurückkomme, mache ich den Jazzkeller nicht mehr, ich hab ja einen Beruf!“

Was haben Sie gemacht in Kanada? Wo waren Sie da?

Ich hab für eine Firma gearbeitet, die haben Radiostationen und Fernsehstationen gebaut, da hab ich die Häuser entworfen und Studios und später auch noch Möbel für die... ja, wie soll ich sagen.. Design für Verstärker und alles Mögliche. Was da anfiel. Und danach... Ich hab also schon vorher gesagt, ich bleibe hier nicht sehr lange. Also, das hat mir nicht so gut gefallen. Und dann hab ich mir eine Art Frist gesetzt, und nach drei Jahren bin ich wieder zurück. Und dann wollte der, dass ich wieder arbeite dort. Da hab ich gesagt: „Nee!“ Und dann kam er an und hat gesagt, also, er würde mir den Jazzkeller übergeben. Verpachten. Und das war natürlich eine andere Sache. Da hab ich dann mal überlegt, weil das für mich... mein Beruf hat mich nicht so interessiert, und da hab ich mir überlegt, ja... das wäre doch eine Idee, da bräuchtest du morgens nicht mehr aufzustehen, brauchst abends im Jazzkeller kein Geld mehr zu bezahlen, um dein Bier zu trinken. Also, ich hatte ja auch schon etwa eine Vorstellung, was das heißt, da hinter der Theke, denn ich hatte es ja vorher gemacht. Und das hat mir auch ganz gut gefallen, weil man da ständig gute Musik gehört hat und hat Leute kennen gelernt. Und die Leute, die man so jeden Tag gesehen hat, und neue Freunde. Also, es hatte sehr viele Vorteile und sehr, sehr wenig Nachteile.

Was wären die Nachteile gewesen?

Naja, es ist nicht grade gesundheitsfördernd, da jede Nacht. Und dann muss man automatisch diesen ganzen Rauch einatmen und dann hab ich - das bleibt gar nicht aus - da trinkt man auch einiges. Und es war halt, man konnte nicht reich werden, und man konnte auch keinen Aufstieg... also, Karriere oder so gab's da nicht. Es gab keine Möglichkeit, jetzt Oberjazzkellerbarkeeper zu werden oder so was. Wissen Sie, was ich meine? [alle lachen] Man konnte nur den Umsatz fördern und dann dadurch mehr Geld verdienen. Aber ich bin sowieso kein Ehrgeizling. Ich hatte keinen Ehrgeiz, irgendwie jetzt Generaldirektor von Opel zu werden oder so was. Also, und das hab ich dann gemacht bis... na ja, 25 Jahre und dann hab ich das abgegeben, und die Mangelsdorff-Brüder haben das übernommen. Und nach einem Jahr, da hatten sie noch so einen anderen Partner, der hieß Wüstenei. Ich weiß nicht, was Ihnen der Albert da schon erzählt hat?

Da hat er uns gar nichts erzählt.

Der hat... das war ein arbeitsloser Lehrer, und der hat dann gedacht, er könnte das übernehmen, hat das dann ein Jahr lang gemacht, war dann auch Teilhaber, und nach einem Jahr hat er das Handtuch geworfen. Da hat er gesehen, so einfach ist das doch nicht, wie das aussieht. Dass man nur mal ein bisschen Bier zapft und

ein bisschen mit den Leuten quatscht. Und dann hat er gesagt: „Nee!“ Und da waren die natürlich wieder... da haben sie sich wieder jemanden gesucht, der das macht. Und haben natürlich auch wieder niemanden gefunden, oder die Leute, die sich da gemeldet haben, die wollten sie nicht und da haben sie mich gefragt, ob ich's noch mal machen wollte, bis sie jemanden finden. Da hab ich gesagt: „Hinter die Theke stelle ich mich nicht mehr! Ich hab's ja abgegeben, weil mir das zu viel war!“ Das war ja jede Nacht bis drei, vier Uhr, bis die letzten, hauptsächlich ja Musiker, da heimgehen wollten usw. Also, es war für mich zu anstrengend körperlich, und ich hatte auch die Nerven nicht mehr. Denn das ist schon ein ziemlicher Stress. Also, wenn niemand kommt, ist es gut, aber da hast du auch kein Geld. Aber es war ja nun oft sehr voll. Na ja, also jedenfalls hab ich gesagt: „Gut, aber dann engagiere ich einen Barkeeper auf eure Rechnung, und ich mache nur die Geschäftsführung und das Musikprogramm und ich stell mich auch mal an die Tür und verkaufe Karten, und wenn der Barkeeper mal ein paar Tage Urlaub machen will, stelle ich mich auch mal hin in die Bar. Aber im Prinzip müssen wir das zu zweit machen.“ Das ist ja auch ein Job für mindestens zwei Leute.

Und damals in den 50ern haben Sie das alles alleine gemacht?

Ja.

Wie kann man sich das vorstellen damals, konnte man davon leben, so einen Jazzkeller zu betreiben?

Also, ich konnte davon leben, ich bin ja nicht so anspruchsvoll.

Würden Sie sagen, es war schwierig, ökonomisch gesehen?

Naja, einfach ist es nicht. Aber ich hab ja, dadurch, dass ich mich mit den Musikern ganz gut verstanden hab, kamen die auch gern. Und die haben auch dann umsonst gespielt am Anfang. Wir hatten so ein Agreement, weil die mussten spielen, und die wollten spielen, und das waren so viele in Frankfurt - Amateure - sehr gute Amateurmusiker - und auch damals diese Berufsmusiker. Oder andere, diese Mangelsdorff-Brüder.

J.S.: Were there other opportunities to play at that time?

Not too many. They played at the American clubs. The service clubs. But in most clubs you couldn't play jazz. The Americans wanted to dance.

Wie war denn dieses Hotel von dem Lippmann, da wurden doch auch Sessions gemacht.

Ja, das war auch schon im Krieg oder kurz nach dem Krieg, aber der hat das nicht als Jazz betrachtet, da haben die so Jam Sessions gemacht.

Aber das war nach wie vor auch noch so ein bisschen...?

Ja, natürlich, klar. Und es gab dann nach und nach auch so speziell in Sachsenhausen auch so Dixielandkneipen. Wo man wirklich nur Dixielandbands hatte. Und dann später nach Jahren hat ein Laden aufgemacht, der heißt „Sinkkasten“. Sinkkasten, das ist in der Toilette oben der Kasten, wo das Wasser rauskommt. Und die haben ein gemischtes Programm gemacht. Da gab's ja dann andere Musikrichtungen mittlerweile, und da haben die auch mal Theater und so was... aber die haben auch sich bemüht, mindestens zwei, drei Mal im Monat Jazz zu machen. Und diesen Laden hatte auch der Carlo Bohländer aufgemacht damals. Und der hat das natürlich als Jazzladen aufgemacht. Und in diesem Laden, der hieß da noch „Storyville“, da haben dann so Leute wie Lester Young gespielt oder das „Modern Jazz Quartett“. Der konnte dann, weil das ein Riesenladen ist, den gibt's heute noch - das ist ein Riesenladen, und da gehen, ich weiß nicht wie viele Hundert Leute rein. Und da konnte man natürlich auch mal Stars engagieren, die mehr Geld wollten. Und der Jazzkeller, ich weiß nicht, Sie waren noch nie dort, nehme ich mal an? Er ist sehr klein. Und wenn man nur 80 Leute - das sind also 80 Sitzplätze - dann kann man keine 500 Sitzplätze verkaufen.

Also so Stars konnten Sie gar nicht engagieren?

Nein, die Stars haben am Anfang ja umsonst gespielt auch. Also, diese ganzen Stars, die hier in Frankfurt Konzerte gegeben haben, die kamen nach dem Konzert in den Jazzkeller. Das waren natürlich die, die hier oft kamen, die waren auch oft unten. Und die meisten, oder fast alle, haben dann auch gespielt. Die waren das gar nicht gewohnt, hier spielen zu dürfen, weil in Amerika ist das ja gar nicht erlaubt. Die Gewerkschaft verbietet das ja. Und hier kümmert sich da kein Mensch drum. Und da waren so Leute wie... Dizzy Gillespie war einer der häufigsten... Mulligan war auch sehr oft da, und die ganze Basie-Band war sehr oft da, weil die haben oft in Frankfurt gespielt. Modern Jazz Quartett war oft da und... na, also eine ganze Menge. Zoot Sims war sehr oft da. Also, es gibt keinen eigentlich, der noch nicht im Jazzkeller war. Sehr wenig. Auch amerikanische Stars. Und viele von denen, die später Stars wurden, die haben auch vorher als Gäste dagesessen und haben auch dann gespielt. Das waren Soldaten, die in irgendwelchen Armybands gespielt haben. Zum Beispiel Joe Henderson, Maynard Ferguson. Auch der Dave Amrum und solche Leute, die haben hier...

Was war das für ein Gefühl? Ich meine, Sie waren ja auch selbst Jazzfan, und dann plötzlich kommen diese Stars und sitzen da...

Naja, am Anfang war's natürlich schon toll. Der erste Star war Armstrong. Und das ist natürlich schon irgendwie toll. Das ist genau wie wenn man plötzlich Movie Stars... also, für uns war das schon ein Erlebnis. Aber man gewöhnt sich dran. [lacht] Zumal die dann auch...das waren ja ganz normale Typen. Ich hab mich mit dem Modern Jazz Quartett sehr angefreundet zum Beispiel, die waren ja oft wochenlang da. Ich bin einmal dann mit denen auf Tournee gewesen, und mit Elvin Jones und so, der

war acht Tage hier und hat drauf gewartet, dass er eine Schallplatte für Lippmann macht. Und solche Leute. Also, das war schon toll.

Können Sie sich noch erinnern, wo dann Louis Armstrong reinkommt in den Keller... wie war das, wussten Sie, dass der kommt?

Natürlich. Der hat ja gespielt in Frankfurt. Und wir wussten, die kommen alle mehr oder weniger. Und tatsächlich kam er dann. Ich hab auch Bilder von ihm im Jazzkeller. Und leider war's dann so voll, und ich stand hinter der Theke, und den haben sie also direkt vor die Bühne geschleppt, und dann hat ihm jemand einen Rotwein über seinen Anzug geschüttet, und dann ist er weg. Also, wenn ich... wenn Sie wollen, gucke ich mal nach den Bildern. Da... na ja, das ist schon schön, wenn man die... gute Musiker ist immer schön. Und das waren ja wirklich Stars. Also, auch wirklich die... Sonny Rollins zum Beispiel, der kam und hat da stundenlang rumgesessen, und nachts um zwei hat er gesagt, „Können wir noch ein bisschen spielen?“ Da war also zufällig... oder was heißt zufällig, die haben ja alle drauf gewartet... da war ein Pianist und ein Bassist und Schlagzeug da, und dann haben die noch gespielt, drei, vier Stunden. Das war wohl so eines der besten Erlebnisse. Spontan und... na ja, und der Rollins war natürlich der große Meister auch damals. Und... na ja, solche Sachen haben sich oft abgespielt. Speziell als der Elvin da war. Der hat also in der Parallelstraße gewohnt in einem Hotel, im Moment, wo der Jazzkeller aufgemacht hat um neun, war der Elvin da. Und wenn... egal, wer gespielt hat, spätestens nach einer halben Stunden konnte er nicht mehr sitzen bleiben. Dann ist er zu dem Schlagzeuger hin und hat gesagt: „Komm, lass mich doch mal spielen!“ Und die haben natürlich alle gesagt: „Natürlich, komm, setzt dich!“

J.S.: Do you think we could look at some of the pictures with you and you could remark...

Einfach, wir lassen die Bilder von der CD ein bisschen laufen, und Sie erzählen ein bisschen, wie es zu dem Foto kam, oder wer das war, oder wie das war...

Ja, aber ich kann auch mal nach meinen Bilder gucken. Ich hol mal ein paar Bilder, wenn Sie das interessiert. [verlässt Zimmer, um Bilder zu holen; nicht transkribierter Abschnitt] Da können Sie mal durchgucken, das ist zum Beispiel der Armstrong im Jazzkeller hier, vor dem Wein! Und solche Sachen.

...[zeigt auf ein Foto] Wie war das? Das ist im Jazzkeller?

Das ist im Jazzkeller, ja. Das ist, wie soll ich sagen... Armstrong ist da noch mehr... aber das ist hier der Elvin Jones mit dem Albert,... das ist zum Beispiel Chet Baker.

Ist das auch im Jazzkeller?

Ich glaub schon. Der war auf jeden Fall einer der letzten Plätze, wo er noch ein Konzert gegeben hat.... Und das ist in Frankfurt, der Mulligan. Das ist auch hier...

so sieht der aus, der Jazzkeller. Das ist Hans Koller... Das ist das Modern Jazz Quartett, da waren die auf der Durchreise. Da bin ich nur mal hin und hab sie mal am Flughafen abgeholt.... Und das war der Bausch Hein hier, da steht dabei am 12. Mai 52. Und das war das 50-jährige Jubiläum, da haben wir im Jazzkeller gefeiert. Das war die Schankurkunde... Na, das ist so eine Zusammenstellung hier... Aber ich hab noch hier... das ist noch Jutta Hipp und Hans Koller... und so Sachen drin... das ist mehr oder weniger mal für mich so eine Dokumentation. Aber ich hab jetzt hier noch Bilder mitgebracht... Und da gucken Sie einfach mal durch, da sind alle möglichen Sachen drin. Das ist zum Beispiel der Lippmann hier, das sind die Twobeat Stompers, die waren ja nun als Dixielandband die einzigen, die noch spielen durften einmal in der Woche. Alles andere war modern. Und dann kamen dann, die Modernisten kamen immer mittwochs und haben gelästert, aber das war mehr oder weniger Spaß.

Und Ihnen war das egal, wer da gespielt hat?

Nein, nein, aber die hatten ja vorher auch immer gespielt. Und da haben ja auch viele Modernisten mitgespielt. Der Emil, der Albert, alle Möglichen haben da mitgespielt bei den Twobeat Stompers. Und die waren auch akzeptiert. Da gab's natürlich in Frankfurt vielleicht 20 Dixieland oder Traditional Bands, eine, die ist ganz berühmt geworden, das sind die „Barrelhouse“, ja, aber die haben alte Arrangements kopiert und haben sie nachgespielt. Das war nicht interessant. Der Jazzkeller hat die Musikentwicklung mitgemacht. Immer. Also alles, was modern war und was reinkam von Amerika, das war vier Wochen später in Frankfurt. Und da haben die das... Da sind dann halt so Bilder drin, da können Sie mal durchgucken. Da ist zum Beispiel das Rollins, wo der gespielt hat und alte Bilder aus der Bar. Ich weiß jetzt nicht,... Das ist jetzt der Armstrong nach dem Rotwein. Das ist vor dem Rotwein... [lacht].

Wie ist denn das Programm zustande gekommen im Jazzkeller? Haben Sie da bewusst die Leute eingeladen oder...?

Also am Anfang, die ersten Jahre, waren ja Jam Sessions. Da haben die Standards gespielt, und wer halt da war, hat gespielt. Da war's dann manchmal so, dass die Leute warten mussten, die Gäste, bis elf Uhr abends bis jemand da war... da haben sie oft auf einen Bassisten gewartet oder auf einen Schlagzeuger meistens. Und wenn sie dann vollzählig waren und hatten auch Lust, dann gingen sie auf die Bühne und haben gespielt. Und das hat sich dann geändert, und zwar 1956 hat der Bohländer den Laden aufgegeben und ich hab den übernommen. Und von da an wurde dann auch eingeführt, dass wir Eintritt nehmen, und die Musiker kriegen eine Gage. Ab 56. Da hat sich das geändert. Dann haben die Musiker, die hatten mittlerweile alle ihre eigenen Grüppchen, und haben eigene Nummern geschrieben und eigene Arrangements und haben geübt. Und dann haben die ihre Musik gespielt da unten.

Und da haben Sie bewusst eingeladen, an dem Abend spielt der usw.?

Naja, ich wusste natürlich, dass ich sie alle mal spielen lassen musste. Und jedes Monat waren neue... da kam irgend jemand und sagt: „Du ich bin dann und dann...“

oder „Hast du noch was frei?“ oder die Leute haben mir geschrieben aus Deutschland oder Gott weiß woher: „Wir sind auf der Durchreise“. Denn die wussten auch alle, dass wir auch nachdem wir Gage bezahlt haben, nur - weil das ja sehr klein war - nur eine bestimmte Gage bezahlen konnten, und die wollten aber alle spielen. Und auf der Durchreise, da hatten die keine extra Fahrtkosten und oft auch keine Hotelkosten und da haben die geschrieben: „Wir sind dann und dann da, hast du einen Tag frei für uns?“ Dann hab ich in meinen Plan geguckt, und wenn was frei war, hab ich denen... und so hat sich das im Laufe der Zeit aufgebaut. Das war nur immer so, dass da ein gewisser Druck dahinter war, weil alle Zeitungen, Tageszeitungen und auch diese Wochenzeitschriften, die haben die Programme kostenlos gedruckt, man musste das aber vorher einschicken. Das heißt, ich musste, wenn ich mein Programm im *Podium* haben wollte, musste ich es bis zum 20. dorthin geschickt haben. Also hatte ich so eine Art Deadline, bis dahin musste das Programm stehen. Ansonsten... ich hab nur nein gesagt, wenn ich keinen Platz hatte. Ich kannte ja auch die ganzen Musiker, ich hab da auch Leute spielen lassen, die ich nicht so gut kannte, oder die mir nicht so gut gefallen haben, das spielt keine Rolle, die hatten also auch ein gewisses Recht, da zu spielen. Das haben wir dann auch gemacht.

Wo haben Sie sich informiert über neue Strömungen oder was gerade angesagt ist?

Naja, die meisten haben sich, die, die ich nicht so... die Frankfurter kannte ich sowieso alle. Und die, die ich nicht kannte, oder von denen ich nur gehört habe - Gott, da hab ich vielleicht, oder da haben sie mir mal eine Platte geschickt oder eine Kassette oft, so ein Demo, damit ich eine Ahnung hatte. Und dann hab ich auch mal, wenn mir jemand was geschickt hat, und ich hab die nicht genommen, auch mal die Musiker gefragt, „Kennt ihr die, können wir die hier spielen lassen?“ Das war so ziemlich locker eigentlich. Was ich mir natürlich nicht leisten konnte, waren Stars, große Stars zu engagieren. Und dazu ist der Laden einfach zu klein, und man kann eigentlich diese Gagen gar nicht mit dem Eintritt reinholen. So viel Eintritt kann man gar nicht verlangen.

Was hat das Eintritt gekostet?

Naja, am Anfang, als die umsonst gespielt haben, haben wir auch keinen Eintritt verlangt, sondern erst ab einem gewissem Zeitpunkt. Da haben wir angefangen mit, glaube ich, fünf Mark. Und dann hab ich aber gesagt, „wenn jemand meint, er würde mehr verdienen und könnte mehr Geld einnehmen, dann macht doch auf eigene Rechnung! Ich stelle euch den Jazzkeller zur Verfügung, stellt euch jemanden an die Tür und macht, was ihr wollt!“ Und eine der wenigen, die das gemacht haben, war der Volker Kriegel. Natürlich, der war sehr populär. Die Musik, die er gespielt hat, kam gut an bei jungen Leuten, und da konnte der quasi das Doppelte verlangen, und der Laden war trotzdem brechend voll. So dass...

Was haben Sie den Musikern so bezahlt, bei einer normalen Show?

Das fing an mit 25 DM, damals 56. Und als ich wegging, haben sie 100 gekriegt

pro Nase. Aber viel mehr kriegen sie heute auch nicht. Und wenn Sie nach New York gehen, und Sie gehen ins Village Vanguard und solche Läden, da spielen die auch „für'n Appel und'n Ei“! Die kriegen 100, 150 Dollar am Abend, und wenn sie nach Deutschland kommen, verlangen sie 2000, 3000, 4000. Dizzy Gillespie hat gespielt hier, der hat 20.000 verlangt! Also mit seinem Sextett. Ja - da muss man, für so einen Mann muss man einen Saal mieten. Und im Jazzkeller, das ist idiotisch! Geht gar nicht, rechnen Sie sich das mal aus, was ich da Eintritt verlangen müsste!

Wie war denn bei den Konzerten der Publikumszuspruch? Oder können Sie sagen, das hat sich verändert, von der Zeit, als Sie das übernommen haben bis in die 60er?

Na ja, das Publikum ändert sich immer. Da kommen neue... und da war ein Stammpublikum, die haben alles mitgemacht. Die haben mal gemeckert,... Was ein bisschen schlimm war, das war die Freejazz-Zeit. Also, da waren Proteste, da sind die Leute auch aufgestanden und sind weg und so. Also, das war ein bisschen problematisch.

Und wie haben Sie da reagiert?

Da war zum Beispiel einer, das war „Freejazz Group Wiesbaden“ hieß die, und immer wenn die kamen... ich kannte die gut, der eine war ein Frankfurter, und der hat gesagt: „Können wir nicht mal wieder spielen?“ Da hab ich gesagt: „Ihr habt es doch letztes Mal gesehen und davor. Ihr spielt eine Viertelstunde, und die paar Leute, die kommen, die nicht wissen, wer ihr seid - die, die wissen, wer ihr seid, die kommen erst gar nicht - und die stehen auf und gehen weg. Und wenn ihr nur hier für mich spielen wollt, dann sagt mir vorher Bescheid, dann mach ich einen Tag frei, [lacht] denn das kann man nicht hören! Ihr müsst eine andere Musik spielen, wenn ihr hier spielen wollt! Ich kann euch dafür nichts bezahlen, weil da kommt nichts rein!“ Das waren so die Probleme während der Freejazz-Zeit. Auch, als die Musik später so ein bisschen moderner wurde noch, sagen wir mal, so Coltrane-beeinflusst, da waren auch Schwierigkeiten. Da musste man sich halt dran gewöhnen. Aber nach ein, zwei Jahren kam das denn Leuten, die das ständig hören, ja auch vor, als wär's eine Dixielandband. Ich meine, man versteht das, wenn man es öfter hört. Das sind Hörgewohnheiten. Und, na ja...

Und in den 50ern war der Laden immer voll?

Der war eigentlich oft so grade in den Anfängen, als es noch gar keine anderen Läden gab, da standen die um neun Uhr schon Riesenschlangen draußen vor der Tür. Und dann später hat sich das geändert, da gab's andere Musik. Die jungen Leute haben andere Musik gehört.

War das Rock'n'Roll?

Alles Mögliche, was da so kam. Auf jeden Fall haben dann auch andere Läden aufgemacht, diese Dixieland-Läden haben aufgemacht und der „Sinkkasten“ usw. und da war eine Konkurrenz da. Da war's immer noch voll, aber nicht so, dass man sagen

kann, es ist... Und dann vor allem die Amerikaner sind auch weg! Also, die Leute, die Amis, die hier als Besatzungssoldaten kamen, das waren ganz andere Leute, als das, was jetzt kommt, oder später kam. Das waren Leute, die waren Freiwillige, die waren nicht sehr gebildet, die haben sich für Jazz gar nicht interessiert, da ist niemand mehr gekommen. Während die normalen Amis, die eingezogen waren und die hier als Besatzung kamen, die waren... da waren viele Jazzinteressenten dabei, die waren auch intelligenter, möchte ich sagen. Und das hat sich dann auch bemerkbar gemacht. Am Anfang war ja wirklich...

J.S.: And did you find... how would the audiences listen to the music? Were they very intent, very concentrated on the music?

Only. Absolutely. There was no dancing, and if ... like Albert played solo - nobody talked! You know, they were really interested in the music. Of course, when the music stopped, you know, they would normally talk and come to the bar and get a drink and... but the first thing I heard when the band stopped was „Willi, play some music!“ They wanted to hear music.

Und dann haben Sie Platten aufgelegt?

Na ja, klar. Die wollten keine Sekunde ohne Musik.

Was haben Sie da aufgelegt?

Alles, was „in“ war. Und was ich hatte. Ich hatte ja nun eine ziemlich große Sammlung, und ich hab das auf großen Revoxbändern gestapelt, und manchmal hab ich auch Wünsche erfüllt. Aber meistens hab ich Bänder laufen lassen, und das war dann halt gemischt. Und ich hab natürlich nur immer das aufgenommen, was wirklich gut war. Und ich konnte es auch so laut spielen, wie die meisten Leute das zu Hause nicht hören konnten. Und es ist ja oft so, dass die Musik, wenn man sie laut hört, besser wird. Grad beim Jazz. Man hört die intensiver.

Was waren denn Ihre persönlichen Favoriten, speziell in den 50ern? Was haben Sie denn... gesagt, „Das ist mein Jazz, meine Musik!“?

Ach, das war fast alles, was gut war. Ich meine, ich bin also auch sehr... ich höre gerne Sänger und Sängerinnen. Billie Holiday war mein großer... dann Chet Baker, Dizzy und die ganzen Leute, Charlie Parker, dann später Coltrane... Das waren alles Leute, dann später Zoot Sims, Getz und wie sie alle heißen. Die kann man also jederzeit hören. Miles Davis... also, da gibt's keine... Ich meine, da gibt's schon ein paar Vorlieben, aber es ist oft so, dass ich von einem, sagen wir mal, von einem Musiker zwei, drei Platten wirklich richtig sozusagen mit auf die Insel nehmen würde, und vielleicht von einem anderen auch noch zwei, also so, dass ich wirklich sage „Das ist er!“ oder „Das ist er!“... Ich meine, es gibt 100.000 gute Trompeter, trotzdem Miles Davis und Chet Baker und Dizzy Gillespie sind halt schon ein bisschen...outstanding, aber da gibt's.... Art Farmer, wie sie alle heißen, Kenny Dorham, die haben wunderschöne

Platten gemacht. Also so richtig sich festzulegen, das kann man so schlecht. Auch nicht auf Nummern. Ich hab immer eine Zeitlang gesagt, meine Lieblingsnummer ist „Stella by Starlight“. Mittlerweile hab ich so viele Lieblingsnummern... das ist halt... das ist so. Und man geht dann auch mit der Entwicklung. Wenn man jeden Abend in so einem Laden ist. Und...

Wie war denn die Akustik eigentlich so in dem Jazzkeller?

Ach, eigentlich nicht schlecht!

J.S.: Would the musicians, when they came and played, would they find the acoustics... I mean what kinds of comments did they make about it?

It's ok! Das ist ein Gewölbe, und die Akustik ist gut, also die ist nicht schlecht. Da hat sich nie jemand beschwert. Die haben sich beschwert mal über das Klavier, dass das verstimmt ist wieder mal oder sonst irgendwas. Aber die Akustik... Es ist wirklich... es war am Anfang besser, weil da noch nicht diese Mikrofon-Elektronik war. Du brauchst in so einem kleinen Laden keine Mikrofone. Aber nachher... die Entwicklung kam ja daher, dass die Schlagzeuger und die Bassisten haben gesagt, „Man hört mich nicht mehr“, oder die Pianisten haben gesagt, „Wenn die Bläser spielen, kann ich mich selbst nicht mehr hören!“ Also irgendwie hat sich das so hochgeschaukelt.

Und dann haben Sie auch Technik reingestellt?

Ja, erstens das, und zweitens waren kaum noch welche, die ohne Technik, ohne Verstärkung gespielt haben. Das ist auch leichter zu spielen. Die müssen nicht mehr so laut spielen. Und die Musiker waren halt auch alle... da haben sie alle ihre eigenen Verstärker mitgebracht, die Gitarristen sowieso, aber auch die Bassisten. Naja, es war halt eine Entwicklung, die ließ sich gar nicht aufhalten.

Was haben die Amerikaner gesagt, wenn sie in diesen Club kamen? War das das gleiche, was die in Amerika auch hatten, oder haben die gesagt, das ist besser, anders...?

Für die war auf jeden Fall wichtig, dass sie überhaupt spielen durften. Die wollten spielen und denen war... die kamen ja aus dem Konzert, die hatten ja ihr Geld schon in der Tasche. Die wollten nur noch jazzi sozusagen.

Ich meine zum Beispiel auch die GIs, die dann in den Keller vielleicht auch gekommen sind?

Die waren natürlich hoch erfreut, dass sie diese Musik hören konnten.

Haben die gesagt, das ist etwas, was wir in Amerika anders haben?

Das war ja amerikanische Musik. Und wenn ihnen die Musik nicht gefallen hat,

dann lag das an ihnen. Ich meine, da konnte man halt nichts dazu sagen. Aber sonst - die sind ja runtergekommen, um das zu hören. Die wussten genau, um was es da geht. Auch die Service Clubs zum Beispiel, die farbigen - damals gab's ja noch diese Rassentrennung - die farbigen Clubs haben Jazzmusiker engagiert. Und die anderen, die wollten halt tanzen.

J.S.: Did you have an opportunity to go to a lot of these service clubs?

I could go wherever I wanted!

J.S.: As a German? There was no restrictions?

No, I was with the musicians. It was not really...they were not off limits, but... And especially later when the officers' clubs in Frankfurt, they had for instance Woody Herman Band. So I went to the officers' club to hear Woody Herman.

J.S.: And... did you think you could talk a little bit about the difference between let's say, the Jazzkeller versus these service clubs? Just in terms of atmosphere or how they were designed for performing...?

Between the Jazzkeller and the clubs? Well, the clubs were all equipped for dancing. They had a big dance floor. The people wanted to dance. The Americans wanted to dance mostly. And even the black clubs... even if they played very modern music - the people danced! And it was fun to watch them.

Und im Jazzkeller haben die dann nicht getanzt, wenn die kamen?

Nachts, natürlich. Die haben nachts... wissen Sie, ab 12 haben die Musiker aufgehört zu spielen. Und dann kamen auch viele Leute rein, die wirklich nur reinkamen, um noch was zu trinken, und da wussten sie, sie haben auch coole Musik, und es war relativ preiswert, und die anderen Kneipen haben alle zugemacht, und wir haben halt noch ein, zwei Stunden länger oder auch drei Stunden und da haben die auch getanzt. Und ich konnte das aber steuern. Wenn ich dann Musik aufgelegt habe, wo man danach tanzen konnte...aber zum Schluss haben die auch bei Billie Holiday getanzt. Also, das war schon... die, die Tanzen, die hatten dann schon... die hatten auch was getrunken und so weiter. Also, tanzen war schon sehr gefragt.

Und so ein Service Club? Ich meine, der Jazzkeller, das war jetzt ein Gewölbe, wie sahen denn diese Service Clubs aus?

Sagen wir mal, dieser eine Officers' Club hier, der war im IG Hochhaus, das war ein Riesensaal. Da war eine Bühne, und da war eine Riesentanzfläche und rundum standen Tische mit Tischdecken und so. Also, das war richtig so mit... da konnte man essen, und da war Bedienung... also, diese ganzen Serviceclubs waren wirklich auch zum Teil... auf jeden Fall alle hatten ein Restaurant dabei, da konnte man essen und trinken, da liefen Kellner rum, und da war eine Riesenbar, meistens mit

mehreren Barkeepern, also, das war richtig für die Armee, für die Leute, die sich nachts dann noch amüsieren wollten. Die mussten ja irgendwas machen.

J.S.: Did you have any contact with the managers of these service clubs? Did you talk to them?

No, not really. I didn't even try to get a contact to them. I just tried to get in with the musicians, I sat down and I listened to the music, and I ate and drank something.

J.S.: Was the food good?

Well, it depends. Officers' clubs had better food than the EM clubs.

J.S.: So if I understand, there were three different kinds of service clubs?

Well, the NCO clubs and the EM clubs, they were the lowest, and the officers' clubs. Three. [Unterbrechung wegen Telefon]

Wir waren gerade bei den GI Clubs noch gewesen. Der Unterschied zwischen den drei verschiedenen Clubs.

Naja, die Officers' Clubs waren besser ausgestattet. Vielleicht waren die Stühle gepolstert und Tischdecken und die Bedienung hat vielleicht eine Uniform angehabt, und das Essen war besser und die Drinks waren teurer [lacht]. Und die konnten bessere Bands engagieren.

J.S.: I was just going to say - was the music better?

They had the better budget. Und so ging das dann weiter. Die NCO Clubs waren auch etwas besser, und da gab's auch weniger Krach. In den EM Clubs gab's oft Schlägereien und so, wenn die Typen besoffen waren. Das waren halt Soldaten, einfache Soldaten.

Aber in diesen GI Clubs waren eigentlich keine Deutschen im Publikum?

Nee. Nein, nein, wie gesagt, man musste schon jemanden kennen, der dich mit rein-genommen hat. Das war nicht offen für Deutsche. Die wären ja alle da hingernnt, weil das so billig war. Für deutsche Verhältnisse. Wo konnte man ein T-Bone-Steak essen für zwei, drei Dollar, oder was das gekostet hat? Das war ja unmöglich. Das war ja schon... auch die Drinks waren für deutsche Verhältnisse billig.

J.S.: But there were the German musicians, that would go and visit the clubs?

Visiting not. Playing!

J.S.: Yeah, that's what I mean, playing of course. And they would play with the

American musicians that were perhaps playing?

No. They had bands, and the bands... there was a special service office. And they engaged the musicians for the different clubs. And they had busses, and the busses picked them up and drove them to the clubs. And they picked them up after the concerts and drove them home. And most bands said: „Let's not go home! Drive us to the Jazzkeller!“ [alle lachen]

Und hatte das Amerikanische, hatte das etwas Faszinierendes für Deutsche?

Ja, die Musik vor allem und auch... nun gut, am Anfang war alles faszinierend. Vom Kaugummi über die Schokolade bis zum Gott weiß was, zum Coca Cola. Alles war ja neu für uns. Es gab ja nichts. Das war alles neu, das war ja klar.

Und im Jazzkeller, wenn Amerikaner da waren, haben die Amerikaner sich da gemischt mit den Deutschen?

Jaja, klar. Und zu der Zeit, die kamen auch alle noch in Uniform. Und die waren natürlich gut dran, weil der Dollar war vier D-Mark, und da konnten die für einen Dollar im Jazzkeller vier Bier trinken.

J.S.: Must have seemed a bit exotic to see these soldiers in their uniforms...?

Not exotic, no. Most of the time, the American soldiers were the majority. In the beginning.

Und waren viele Frauen auch im Publikum? Oder war Jazz eher etwas, was Männer gehört haben?

Nein, es waren schon Frauen da. Natürlich, die Männer waren in der Mehrzahl, aber es waren schon viel, viel junge Mädchen, sagen wir mal. Und, gut, viele kamen mit Männern, viele kamen aber auch allein.

Jetzt sehe ich gerade hier auf dem Foto, das Publikum sitzt ja fast auf dem Schoß von dem Gitarristen. War das immer so ganz eng...

Ja, das ist auch heute noch so. Weil es ist ja wenig Platz. Nur damals war das Podium so hoch [deutet niedrige Höhe an] und jetzt ist es so hoch [deutet höheres Podium an]. Also, die Musiker sitzen etwas höher.

Aber es war bestuhlt ja offensichtlich. Ist das ein Bild aus dem Jazzkeller?

Was meinen Sie, der Laden?

Also, es waren Stühle und Tische oder hat man gestanden?

Ja, ja, gestanden haben sie nur, wenn voll war. Nein, nein, aber in dem Moment, wo 80 Sitzplätze weg waren, da standen die Leute.

Und dann hat man sich gerissen, ganz nahe an der Band zu sitzen oder war das eher so, dass man da nicht so gut gehört hat?

Doch, doch, die Leute wollten natürlich schon nah dran sein. Aber das sieht man ja, da ist ja nicht so viel Platz.

Hat das die Musiker behindert beim Spielen, wenn die Leute so superdicht...?

Ach, die Musiker haben schon mal gesagt: „Komm, rutsch mal ein Stückchen weiter weg!“ Das ist schon klar, aber sonst haben die sich natürlich...

Ja, das ist mir nur grad so aufgefallen, weil die doch sehr eng da dran...

Ja, ist doch schade, dass ich nicht mehr diesen Film von dem Volker Kriegel... weil das sieht man, das war ein Festival, das hab ich veranstaltet, damals, und das hat drei Wochen gedauert, weil die wollten ja alle spielen.

Wann war das?

'77. Da war der Jazzkeller 25 Jahre alt. Und die wollten alle spielen, und da musste ich halt das Festival so lang machen, bis alle gespielt hatten. Also, ich hab vorher gesagt - gut.... Und die ersten acht oder zehn Tage waren mehr oder weniger Swing und traditionell, also da haben die Twobeat Stompers gespielt und solche Swinggruppen. Und Mainstream. Und dann kamen die Modernisten. Und das, der erste Teil mit dem Mainstream und traditionell, die sind auf dem Film nicht drauf. Also, der Volker Kriegel hat nur die Modernisten gefilmt.

Also, hier wird ja schon getanzt auf diesen Bildern!

Ja, das ist so ein Bild von nach Feierabend. Zeigen Sie mal grade her... das ist zum Beispiel... also, da spielen die aber noch. Das ist aber eine Mainstream Band, eine Dixieland Band. Da kam das schon mal vor. Aber da sehen Sie ja, wie viel Platz da war. Da sehen Sie ja die Tische, da konnten höchstens zwei, drei Paar tanzen. Und da war das... ja, ja...

J.S.: But you said that for the most part traditional, swing and the dixieland styles were usually not played in the Jazzkeller...?

In the beginning more, and then more and more the modern jazz bands took over. That was normal.

J.S.: Did you have a sense of... how would we say that... that... was there... M.T.: You mean the preferences of the audiences? J.S.: Yeah...

Oh yes, of course, the audience would have their favourite bands. Like the Two-beat Stompers, they had a great bunch of people...

Woran lag das denn, dass wenig Dixieland gespielt wurde? Sie hätten ja zum Beispiel auch sagen können, das scheint ja irgendwie beliebt zu sein auch, da machen wir jetzt drei Termine...?

Nein, das war halt auch meine Politik. Ich wollte, dass es weitergeht!

J.S.: Why was that?

It was more interesting. I mean, it was the... purpose of the Jazzkeller was to let the musicians play and develop. And the way they developed and played... it was... the way it was! The „Two-beat Stompers“, if they would still exist, they would still play the same tunes in the same style... I mean, that's not what I wanted. So I gave them one day a week, I think it was a Wednesday, and then after a while, they realized, that they were out of date in the Jazzkeller and the band closed. Round '64 or so they were finished.

Wer hat denn diese Bilder eigentlich immer gemacht?

Ach, verschiedene.

Sind das private Fotos?

Ja, alles privat.

Und wie war das damals, sind da auch Journalisten von Tageszeitungen gekommen und haben Rezensionen auch gemacht über die Konzerte im Jazzkeller oder war das nicht etwas, worüber man regelmäßig geschrieben hätte?

Ja. Also, Sie meinen, dass Journalisten...? Immer! Wir hatten auch unsere Standardjournalisten, also von der *Rundschau* kam immer der selbe, und die kannte ich auch gut, und die haben dann auch... kamen dann zu mir und fragten. „Willi, willst du was Besonderes drinhaben?“ und so. Also, das war schon ganz gut eingespielt. Wir hatten auch eine sehr gute Verbindung mit der Polizei, denn es gab ja so eine Art Sperrstunde, curfew you call it. And it was in the basement and we had a door outside. And at a certain time we closed the door. But there was a bell normally. Most people knew where the bell was, so they could ring and we would open the door. And the police also rang the bell. And they came down and had a beer. [Gelächter]

Gab's Probleme mit Drogen in Ihrem Jazzkeller?

No, never!

Nie?

No. At the beginning, they had sort of... they sent, frequently actually, a group of police... with a dog and a female police woman to control the age of the guests. Because in Germany under 18 you're not allowed in places without your parents. And these people... I had a fight with them because they came to me and said: „Couldn't you stop the musicians to play, we want to...“ And I said, I couldn't, because „it is their job to play, they finish their tune and then you can go and do your job!“ You know, because it's music, it's not something like... So I got a very bad letter from the police department, and they asked me to come and I had a discussion with them and finally they were convinced that I was right.

Wann war das?

That was very early. Later on nobody cared. I mean, nobody would care how old these people were. It's not anymore... Today, I wouldn't say it's allowed, but they don't control it anymore. They cannot stop them from going to places. It's impossible. And by the time they knew that in the Jazzkeller nothing happened. There were never any polls, there were never any drug problems - nothing. No, we were absolutely clean.

Wie ging denn die Entwicklung des Hotclub weiter? Hat das noch Bedeutung gehabt für Sie?

Ja, die Bedeutung hat immer mehr nachgelassen. Also, erst mal haben die Hotclubs sich zusammengeschlossen und haben diese Deutsche Jazzföderation gebildet, und die hatten ihr Hauptquartier, also ihr Hauptbüro auch in Frankfurt, und der Olaf Hudtwalker war der Präsident der Jazzföderation. Aber heute existiert kein Hotclub mehr und keine Jazzföderation. Das ist so integriert, und die Jazzer sind halt auch nicht so für Vereine. Es muss auch keiner mehr in einen Club, um Platten zu hören. Damals gab's ja keine Schallplatten zu kaufen. Das war ja der Hauptgrund, warum das so anziehend war. Aber wir haben sehr viel mit dem Amerikahaus zusammengearbeitet damals. Und das Amerikahaus hat auch den Hotclub sehr unterstützt.

Wie? Wie war die Zusammenarbeit?

Eine Zeitlang, als wir keine Räume mehr hatten, um diese Plattenabende zu machen, da haben die gesagt: „Macht das bei uns!“ Und dann haben die gemerkt, dass viele Jazzer gerne nach Paris fahren, weil da diese Hotclubs waren, diese ganzen Jazzclubs. Und da haben die Busreisen arrangiert für Jazzfans nach Paris, haben sich ums Hotel gekümmert und haben das... haben auch immer einen Ami als Aufsichtsperson mitgeschickt, und das war immer der gleiche.

Gab's auch Jazzkonzerte im Amerikahaus?

Heute noch.

Damals auch schon?

Ja, ja, heute noch. Das Amerikahaus macht viel. Ich will grade mal gucken, ob ich das letzte Programm hab, und da stehen bestimmt Konzerte drin vom Amerikahaus. Und die machen alles Mögliche. Aber auch oft in Verbindung mit Ausstellungen und so. Aber Amerikahaus, die sind sehr rührig. [verlässt Zimmer, um Programme zu suchen]

Welche Bedeutung hatte denn das Radio damals?

Auch große Bedeutung. Und der Olaf Hudtwalker hat ja auch fürs Radio Sendungen gemacht, und auch heute noch gibt's viele Sendungen im Radio.

Welche Sender haben Sie damals gehört und welche Sendungen? Speziell welche Jazzsendungen?

Da gab's einmal „Swingtime“ hieß die und weiß der Teufel noch was. Also, das war Werner Wunderlich, Olaf Hudtwalker, Horst Lippmann und so, die haben die Sendungen gemacht, der Günter Boas hat für den AFN, für den amerikanischen Sender gemacht. Also, das ist jetzt hier die Konzerte von der Jazzinitiative...aber da ist in diesem Monat... nix im Amerikahaus. Und die hatten natürlich auch jetzt nach dem Irakkrieg... war das denen nicht erlaubt... ach, hier ist eine...

J.S.: Would you personally visit the Amerikahaus when they first were opened?

Of course!

J.S.: Would you go for just the concerts?

For the Hotclub record sessions and for concerts. And I went to Paris with them quite often. That was the cheapest way to get to Paris.

Was hat man denn so als die Unterschiede zwischen Amerikanern und Deutschen damals so... zwischen dem Deutschen und dem Amerikanischen, was waren da so die Unterschiede? Am Anfang nach dem Krieg?

Na ja, am Anfang waren die Unterschiede größer, das hat sich ja nachher ziemlich angeglichen. Ich sag mal, wir sind ziemlich amerikanisiert worden. Also heute gibt's niemanden, der kein Cola trinkt oder schon mal getrunken hat, und so Sachen. Also der American Way of Life ist nicht sagen wir mal so schlimm wie in manchen anderen Ländern aber er hat schon großen Einfluss. Die Amerikaner haben auch gerade auf dem Gebiet der Popmusik, die sind ja führend. Die... praktisch haben die die ganze Welt erobert mit ihrer Musik... auf jeden Fall.

Ist das ein positiver Einfluss würden Sie sagen?

Für mich schon, ja. Für meine Großmutter war es ganz schlecht. Aber die Frau ist... Hier steht zum Beispiel... Amerikahaus... das sind zum Beispiel...

Weil Sie gerade sagen, Ihre Großmutter: Wie haben denn zum Beispiel Ihre Eltern reagiert, als Sie gesagt haben: „Ich übernehme jetzt einen Jazzclub!“

Naja, mein Vater, meine Eltern, die haben gesagt: „Dafür hab ich dich aber nicht studieren lassen!“ Der übliche Spruch! Und dann hab ich gesagt: „Also, es tut mir fürchterlich leid, aber das ist nun mal das, was ich jetzt mache!“ Aber, gut, ich war ja schon drei Jahre in Kanada vorher. Und da, ich hatte eine gewisse Unabhängigkeit. Die hatten ja noch die zwei Schwestern, mit denen sie sich amüsieren konnten. [lacht].

Und haben die auch Jazz gehört?

Die gehen immer mit, wenn ich jetzt in Jazzkonzerte gehe. Damals war ich halt... da waren die noch zu klein. Die sind ja jünger als ich, viel jünger.

Und sonst? Mich würde einfach interessieren, wie hat damals das Umfeld reagiert, wenn man sich für Jazz interessiert hat? Also, die Mitschüler, die Mitstudenten - wie haben die das aufgenommen?

Ach, ich war auf einer Staatsbauschule, und die Leute, die da mit mir studiert haben, die waren alle ernsthaft bemüht, einen Job, also einen Beruf zu kriegen. Die kamen aus - zum großen Teil aus dem Krieg nach Hause. Ich hab ja 1948 oder wann angefangen zu studieren, da kamen viele aus der Gefangenschaft. Da waren Leute dabei, neben mir saß einer, der war zehn Jahre in russischer Gefangenschaft. Und so weiter. Die haben sich nur für ihr Studium interessiert. Ich hatte in paar Freunde da, aber der Rest, da hat man keine Zeit gehabt für solche Konversationen oder so. Das war auch kein Universitätsbetrieb in dem Sinn. Das war ein Schulbetrieb, das war wirklich streng. Damals. War eine strenge Kontrolle, dass jeder da war. Ich musste ein halbes Jahr warten, bis ich überhaupt einen Platz gekriegt habe. Ich war kein Heimkehrer. Ich hab ja Zeit gehabt zu warten.

War es etwas Außergewöhnliches, Jazz zu hören?

Ist es auch heute noch.

War damals auch?

Ja ja! Für viele Leute, auch für die Offiziellen vom Kulturstaat, war Jazz ja eine Musik, die war eigentlich nicht akzeptiert. Da war immer noch dieser Nazispruch „Negermusik“ und weiß der Teufel was noch. Diese Vorurteile. Da wurde... ich hab ja auch später sehr lange gekämpft, dass ich auf diese Eintrittskarten keine Vergnügungssteuer bezahlen musste. Ich bin dann auf die Stadt, da war eine Anhörung, zweimal, da

waren fünf, sechs Leute, Offizielle, bei denen musste ich mich durchsetzen. Und zum Schluss war's dann so, dass ich zum Kultusminister bin, also zu dem von Frankfurt und hab zu dem gesagt: „Ich hab Probleme mit Ihren Kollegen von dem Steuerdepartment hier. Die sehen nicht ein, dass Jazz Kultur ist und kein Vergnügen!“ Und da hat er gesagt: „Also, ich ruf den Kollegen mal an!“ Und das hat er gemacht, und dadurch wurde das auf eine andere Ebene gehoben. Da hab ich also nicht mehr mit diesen Typen da geredet, das waren so alte Knacker, die waren speziell gegen Jazz, sondern da kam dann der Abteilungsleiter, mit dem konnte man reden. Und dann hat er... ihre größte Sorge war, wenn sie uns das geben, dann müssen sie es anderen Clubs auch geben. Da hab ich gesagt: „Also, da kann ich Ihnen nicht folgen. Ich komme nicht hierher wegen der anderen Clubs. Und was Sie den anderen Clubs geben oder nicht geben, ist Ihre Sache! Ich beanspruche für den Club, der diese Musik spielt, Vergnügungssteuerfreiheit.“ Also, da hat dann dieser Leiter dieser Stelle hat gesagt: „Also, wir können doch“ - zu seinem Sachbearbeiter - „wir können doch den und den Paragraphen nehmen, da können wir die ganze Sache umgehen.“ Da haben die dann irgendwas gefunden, und dann hatte ich's gehabt. Das war ein bisschen kompliziert.

Also Jazz war für Sie keine Unterhaltungsmusik.

Das war für... ach, für mich?

Ja.

Nee, das war nicht vergnügungssteuerpflichtig! Die haben ja Vergnügungssteuer für alles Mögliche verlangt. Für Kino und so. Aber Jazz ist doch nicht vergnügungssteuerpflichtig! Die Oper ist ja auch nicht vergnügungssteuerpflichtig. Das war mein Standpunkt. Ich wollte natürlich auch Geld sparen. Jetzt fällt mir grade ein, die Platte, die ich gesucht habe, das war ja gar keine CD, ich hab ja in der falschen Schublade geguckt. Das ist eine DVD. Würde Ihnen das helfen? [Discwechsel; Film läuft im Hintergrund]

Als der gebaut wurde [der Jazzkeller] war das Haus natürlich... ausgebombt und alles voller Schutt. . . .

Albert Mangelsdorff hat 25 Jahre lang jeden Tag im Jazzkeller geübt?

Na, länger. Das ging ja danach weiter. Bis vor gar nicht allzu langer Zeit. Da hat er dann Krach gekriegt mit dem neuen Inhaber. Und jetzt gehen die ganzen Musiker... viele Musiker gehen gar nicht mehr hin. Weil der Typ behandelt die Musiker schlecht, also undiplomatisch. Also, ich weiß jetzt nicht... ich häng mich da auch nicht rein. Aber das ist letzten Endes so, dass da...

Haben mehrere Musiker das zum Üben genutzt auch?

Ja. Die hatten auch einen Schlüssel. Ich meine, nicht jeder, aber jeder, der dort

geübt hat. Das waren auch alles gute Bekannte von mir, Freunde.

Zum Beispiel wer?

Zum Beispiel Albert, Emil, Volker Kriegel und Günter Kronberg oder Heinz Sauer und solche Leute. Manchmal haben auch Gruppen gespielt und haben geübt da. Also, die Mädels, die da oben in der Boutique gearbeitet haben, die haben gesagt: „Uns macht das nichts aus! Im Gegenteil!“ . . .

Ich finde es interessant, dass Albert Mangelsdorff sagt, sie hatten fast so ein bisschen einen Komplex und wollten nicht zugeben, dass sie Jazzmusiker waren damals.

Naja, weil das bei der Bevölkerung, bei den Leuten, nicht gut ankam. Aber heute ist das...

Wie haben die Leute reagiert, wenn jemand gesagt hat: „Ich bin Jazzmusiker.“?

Gott, ich hab da eigentlich keine unangenehmen Erfahrungen gemacht.

Weil der Albert hat das nämlich auch gesagt.

Ja ja, das war auch so. . . .

Also, die sind dann blöd angedet worden oder wie war das?

Ja, wenn da irgendwie das Gespräch drauf kam.

. . . .

Wie erklären Sie sich das, dass Frankfurt so eine einflussreiche Stadt in der Jazzszene geworden ist nach dem Krieg?

Weil hier die Musiker waren und auch Leute wie Lippmann und Hudtwalker und so weiter, die das gut organisiert haben. Und es war auch Interesse da. Und dann hat der Jazzkeller aufgemacht, und das war dann der Zentralpunkt für Jazz, da sind sie alle hin, und dann kamen die Musiker... Es war schon eine Sache, die wichtig war. Und... Gott, ich bin sicher, dass dann nachher in anderen Städten, wie zum Beispiel München oder Köln - Köln hatte zum Beispiel die ganze Filmindustrie, und in München auch, diese... und da haben sich auch Musiker hin... die ziehen dahin, wo sie einen Job haben. Und in Frankfurt waren die meisten amerikanischen Clubs am Anfang. Und dann nach und nach... Und wir hatten auch damals einen Kulturdezernenten, der Hilmar Hoffmann, der war sehr jazzbegeistert, also, er war nicht so direkt ein Jazzfan, aber er war nicht dagegen. Und der hat das so ein bisschen gefördert auch, und auch später, die Leute da im Kulturdezernat, die waren aufgeschlossen. Auch heute noch, dieser Nordhoff, den wir da haben, den sieht man auch oft mal bei Jazzkonzerten.

Glauben Sie, es hat auch eine Rolle gespielt, dass das Amerikahaus das unterstützt hat? Weil in München zum Beispiel, da gab's fast überhaupt keinen Jazz vom Amerikahaus aus.

Das Amerikahaus... ja, Frankfurt war ja auch das Hauptquartier der europäischen, oder der amerikanischen Armee. Hier waren viele Amerikaner. Dadurch hat das Amerikahaus eine andere Bedeutung gehabt als in München, wo nicht so viele Amis waren. Und die haben sich halt gefreut, wenn hier jemand die amerikanische Kultur unterstützt. Das war ja... das Amerikahaus hatte ja die Aufgabe, die deutsche und amerikanische Kultur und Gesellschaft zusammenzuführen. Und mit Jazz war das für die ideal. Da hatten sie wirklich was, was sie unterstützen konnten. Das ging sogar so weit, als da noch viele Amis waren, da kam diese USO, da kamen ein paar Mädels, die haben gesagt, „Wir schenken euch mal eine große amerikanische Kaffeemaschine!“ Eine von diesen mit so großen Kesseln. Weil wir haben den Kaffee noch einzeln gemacht. Aber die Amis, die wollen doch Kaffee trinken, die waren daran interessiert, dass die Amerikaner Kaffee trinken. Die wollten nicht, dass die sich jeden Abend besaufen [lacht].

Haben Sie eigentlich auch Jazzzeitschriften damals gelesen? Welche Bedeutung hatten die für die Jazzszene?

Ja, das *Podium* hat zur gleichen Zeit, als der Jazzkeller aufgemacht hat, ist das *Podium* auch erschienen. Das ist praktisch gleichauf, ist gleich alt mit dem Jazzkeller. Das *Podium* ist heute noch für mich die Jazzzeitschrift in Deutschland. Es gibt zwar noch andere jetzt, aber das *Podium* informiert umfassend über Clubs - wer spielt in welchen Clubs, welche Musiker sind auf Tournee, wo sind die Konzerte, die haben eine umfangreiche Abteilung, eine Kritikabteilung. Da kann man also wirklich die Neuerscheinungen und auch Reissues usw., die werden da kritisiert. Bevor man sich eine Platte kauft, weiß man also, was man kaufen soll und was nicht. Und die haben sehr gute Leute, die für das *Podium* schreiben.

J.S.: Wie fanden Sie die Kritiker für das Jazzpodium? Did you find the critiques were good, did you agree with them, did you...?

With some of them yes! You know, the guy from Darmstadt, Knauer, he writes very often, and his critiques, most of the time I agree with him. Others are debatable, but Knauer is a good... he knows...!

J.S.: But when the Jazzpodium first appeared in the 50s...?

I had my own ideas about the music, and I didn't even read the critiques! At that time!

Welche Artikel haben Sie gelesen, damals dann, im Jazzpodium?

Ich hab's ganz selten gelesen. Ich hab meistens geguckt, wo welche Musiker... so ein bisschen, hab so durchgeblättert. Das ist ja ganz schwer... manchmal haben wir auch Sachen... sind Sachen drin, die stimmen einfach auch nicht. Also, die waren auch ein bisschen... das *Podium* ist ja in Stuttgart, die Redaktion, und die waren so ein bisschen auf die Ära abge... Das ist logisch, da waren die Musiker, die da in der Region wohnten, und die hatten natürlich mehr Influence als die Frankfurter. Und da kamen die öfters zum Zug, also Dauner und Eberhard Weber und wie sie alle heißen. Die da unten wohnen... Schoof, und das war so ein bisschen...

Das ist aber eigentlich erstaunlich, dass wenn Frankfurt auch so eine rege Jazzszene hatte, dass es dann keine Jazzzeitung gab, die in Frankfurt gemacht wurde.

Wir hatten am Anfang eine, die hieß *Jazz Home*, die hat der Günter Boas gemacht, aber das war eher Handarbeit, mit Matritzen damals noch. Das war auch dann... Lippmann hat da geschrieben und so... also, es war niemand da, der was gemacht hat hier, da war niemand interessiert. Weiß ich auch nicht.

Und diese Hotclub News, haben Sie die... diese Newsletter da von dem Hotclub...?

Ja, die meine ich. Ja, und dann gab's natürlich,... diese Newsletter, die waren hauptsächlich über diese Plattensessions, was da grad in der Woche oder in dem Monat an Plattensitzungen war, das Thema wurde auch dann aufgegriffen in den Newslettern. Haben Sie da mal ein paar gelesen davon? Ich hab nämlich einige davon, glaube ich. . . .

Haben Sie denn damals in den 50ern auch schon Jazzbücher gelesen, also theoretische Bücher...?

Ja, Berendt war damals hauptsächlich... Heute hab ich natürlich viele amerikanische Bücher.

Ich hab vorhin gesehen, Sie haben auch ein Buch von Adorno im Regal stehen. Hat man das damals mitbekommen, diese Kontroverse zwischen Adorno und Behrendt?

Natürlich, na klar!

Hat man das gelesen?

Ja, Gott die haben halt gesagt, der Adorno ist halt ein Genie, aber der kann auch nicht immer recht haben. Das war halt Blödsinn, was er da gesagt hat. Aber man hat ihm das durchgehen lassen, mehr oder weniger.

Haben Sie sich drüber amüsiert auch?

Teilweise ja, natürlich. Was soll man mit so einem Mann sonst machen?

Haben Sie selber auch ein Instrument gespielt?

Meine Mutter wollte, dass ich Klavier lerne, aber ich war schon immer ein bisschen faul und hatte andere Interessen damals. Da war ich sechs oder was. Da wollte ich Fußball spielen und halt einen Chemiekasten und so Zeug. Da war ich nicht interessiert, da auch Musik.... und dann kam auch der Krieg.

Und danach dann? Ich meine, wenn man selber so viel Jazz hört...?

Nee. Danach war ich ja schon viel zu alt. Also, ich würde niemals, sagen wir mal, mein Bestreben wäre niemals Amateurmusiker zu sein. Dazu liebe ich die Musik viel zu sehr. Als Amateurmusiker, wenn ich da schlechtes Klavier spiele, wer will das hören? Da lege ich mir lieber eine gute Platte auf. Da muss ich nicht vorher üben, um so gut zu spielen, wie diese guten Musiker. Da muss man ja Jahrzehnte üben, täglich. Da bin ich nicht der Typ dazu. Da hab ich weder Ehrgeiz, noch die Ausdauer, noch sonst irgend etwas. Ich muss... es war auch einfach so, nach dem Krieg gab's ja nur eine Möglichkeit, nach Frankfurt zurückzukommen. Man musste hier einen Beruf haben, der für die Stadt interessant war, sonst hat man gar keine Zuzugsgenehmigung gekriegt. Obwohl ich alter Frankfurter war - also hier geboren usw. - und...da musste ich nachweisen, was ich für einen Beruf habe, und dass ich eine Wohnung hab. Denn es war ja alles kaputt. Und ich hatte zum Glück, mein Großvater kannte hier in der Nähe einen Mann, einen Freund mit Familie, und die haben mich aufgenommen. Und dann hab ich eine Zuzugsgenehmigung gekriegt, weil ich gesagt habe: „Ich lerne jetzt Maurer!“ Und danach Bauingenieur.

Klar, das war natürlich gebraucht.

Ja.

Und wie haben Sie den Krieg erlebt? Wo waren Sie und wie haben Sie das erlebt, die Kriegszeit?

Ja, die Kriegszeit... als der Krieg anbrach, war ich zehn Jahre alt. Und hab in Frankfurt gewohnt, und zwar, wenn Sie hier aus dem Fenster gucken, die Parallelstraße. Das Haus war ausgebombt, das ist jetzt neu, aber... und die nächste kleine Straße, da hab ich gewohnt. Und ich bin hier in die Schule gegangen und natürlich war das so, dass dann, als die Angriffe begannen, da war immer weniger Unterricht, weil wir bei Voralarm schon, - die konnten einfach nicht immer Alarm geben, also haben sie einen sogenannten Voralarm eingeführt, das war so eine Warnung, und dann war das so, dass diese ganzen Pulks, diese Flugzeuge, die sind alle über Frankfurt, Gott weiß wohin. Am Anfang haben wir hier ja gar nichts abgekriegt. Aber die sind alle drüber. Und wenn Voralarm war, dann war die Schule vorbei. Und dann mussten wir offiziell in die Bunker. Das sind wir aber ganz selten, weil das war ja langweilig, und da ist auch nichts passiert. Das war normal und das Leben ging weiter. Nur so Schulen mussten Schluss machen, und Kinos waren aus, und da bin ich oft einfach hier nach Hause gelaufen. Die Schule war da, und in einer Viertelstunde

war ich zu Hause. Und als der erste Angriff kam, hier der erste schwere Angriff, da war ich zufällig zu Hause, das war vormittags um elf. Da war,...da weiß man dann auch, wenn Voralarm ist, später war dann Alarm, dass dann der Tag vorbei ist. Und da bin ich nach Hause, und meine Großeltern, bei denen ich damals gewohnt habe, die waren schon weg. Die sind immer in die nächste Straße, das war so ein Doppelbunker, ein Doppelkeller, da sind die immer hin. Und die Leute im Haus, da waren nur noch drei, vier Frauen. Die Männer waren alle arbeiten oder an der Front oder weiß der Teufel wo. Und mit denen bin ich dann in den Keller, als das anfing. Flak, und dann vielen die ersten Bomben, dann bin ich in den Keller mit denen.

Und dann sind Sie aber weg aus Frankfurt?

Ja, noch nicht gleich, weil ich musste ja in die Schule. Das war ja '44. Und da ist eine Bombe ins Nebenhaus, und da haben die die Mauer durchgebrochen, da waren immer so Durchbrüche, die waren nur mit einer Schicht Backsteine zugemacht. Die haben sie aufgebrochen, da kamen dann zwei, drei Frauen vom Nachbarn zu uns, und ich hatte meine Mühe - ich war ja auch erst 12 oder wie viel Jahre, 13 - diese Damen alle unter Kontrolle zu halten. Die haben gejamert... und da hab ich gesagt: „Wir haben hier keine Luft mehr. Ihr müsst“ - es war staubig, vom Nachbarhaus kam Dreck rein, und ich hab gesagt, „Ihr müsst das Wasser“ - es war ja Wasser überall - „mit einem Tuch vor den Mund, damit ihr nicht das ganze Zeug kriegt, und müsst ruhig sein. Sonst haben wir hier bald keinen Sauerstoff mehr!“ Und dann als dann das Ganze vorbei war, man konnte dann annehmen, dass die weiter sind, und dann hab ich die Türen aufgemacht, da kam schon der Schutt von der Treppe runter. Also, auch das Haus, in dem wir da gewohnt haben, das war kaputt. Es waren keine Fenster mehr drin und gar nichts. Das Nachbarhaus war total... war aus und hat gebrannt, und die ganze Straße war ziemlich verwüstet. Ja, dann bin ich da gelaufen und habe meine Großmutter, meine Oma, da abgeholt, und da haben wir noch eine Nacht da übernachtet und dann sind wir in eine andere Straße. Da war die Wohnung von meiner Tante, also einer anderen Tochter von meiner Oma. Da sind wir rein. Da waren wir gerade mal acht Tage, dann kam der nächste Angriff und ist genau eine Bombe aufs Haus. Und ich bin gerade in letzter - das war nachts - da bin in letzter Minute noch in den Keller runter gekommen. Und die andere Tante, die war auch in der Nähe, die war auch vorher ausgebombt. Jetzt hatten wir nur noch eine Tante in Eppstein. Da sind wir nach Eppstein. Da war aber keine Schule mehr zu der Zeit. Da war aus. Hab ich also mit... der Schulleiter hat gesagt, „also, ihr werdet benachrichtigt, wenn die Schule wieder... das steht ja dann auch in der Zeitung“ usw. Und da bin ich dann zu meinen Eltern, also zu meiner Mutter, die mit den Kindern schon vorher - wie die anderen Tanten auch - evakuiert waren. Das sagt Ihnen nichts, das Kaff hieß Unterreichenbach, in Hessen.

Und wann haben Sie denn eigentlich angefangen, Jazz zu hören, in welchem Alter?

Naja, wenn man das nicht mitzählt, was wir da im Krieg da manchmal gehört haben...

Zählen wir das ruhig mal mit!

Das war so also das letzte Kriegsjahr vielleicht, so ab 44. Da hatten wir so... Flak-funk haben wir da gehört, da wussten wir genau, wann die angreifen und wo sie sind. Da waren so Planquadrate im Umlauf, die haben das immer durchgegeben, und da haben wir genau gewusst, wo die Flugzeuge sind. Und dann haben wir auch dann mit dem Gerät rumgespielt, bis wir irgendwie BBC hatten. Und da haben wir dann diese Ami-Musik gehört, die hauptsächlich... was war denn da... Glenn Miller und Benny Goodman und Ella war mal da... was die da so gebracht haben. Das war für uns etwas ganz Neues. Und zwar irgendwie hochinteressant. Es war aber auch gefährlich. Weil zum Schluss war's dann so, dass wir sogar offiziell... nicht offiziell, aber wir haben's ganz öffentlich in der Schulklasse gemacht. Also, es war alles ein bisschen... zum Schluss... ein bisschen lockerer. Wenn man nicht grad so einem fanatischen Nazi über den Weg gelaufen ist, war das an sich ok. Da hat das angefangen, und nach dem Krieg ging's gleich weiter. Zum Glück hatte ich eine ganze Menge Freunde aus der selben Klasse, die sie dafür interessiert hatten. Und einer hatte auch einen Plattenspieler! Und einer hatte auch - da kann ich mich noch erinnern - die erste Platte, die der hatte, war Chick Webb mit der Ella Fitzgerald. „A Tisket, A Tasket“. Wie hieß denn die andere... „Goody, Goody“, glaube ich. Also, das waren so die Anfänge. Ja, und dann bin ich mit den Freunden in den Hotclub. Und dann kamen die Lehrjahre. Was da so alles geboten wurde.

Wie hat man denn das so aufgefasst... man hat doch sicher auch gesehen, dass es in der amerikanischen Armee Rassentrennung gibt...

Naja, das war unverständlich für uns! Das war unverständlich! Erstens hatten wir ja keine schwarze Bevölkerung. Für uns war das ein Problem, das... wir kannten das Problem nicht, weil wir's nicht erlebt haben. Und deshalb war das für uns unverständlich, dass ein Land wie Amerika, die offiziell eine Demokratie war, und wo alles gleich war, dass die solche Rassentrennungen machten. Und dann haben sie auch noch - die Soldaten waren ja auch noch getrennt! Das war überhaupt nicht verständlich! Wie kann eine Armee in den Krieg ziehen, und die einen sind schwarz, und die laufen da, und die anderen sind weiß, und die laufen da! Warum - ? Das war für unverständlich. Und ich bin auch später noch, als ich das erste Mal in Amerika war, da war immer noch Rassentrennung. Ja, ich bin... ich hab immer noch nicht so recht begriffen, was das war. Wir sind dann in New York in so einen Greyhound-Bus, da konnten wir und nicht hinsetzen, wo wir wollten. Da mussten wir uns da hinsetzen, wo für Weiße war, und hinten saßen Schwarze. An der nächsten Station wollte ich auf eine Toilette, und da hat einer gerufen: „Hey!“ Da hab ich gedacht, ich geh auf die Damentoilette oder was. Da hat er gesagt: „Nein, nein! Du musst mal lesen hier - das ist für Schwarze. Du gehst auf die Weißentoilette!“

Hat man das auch als Widerspruch empfunden, dass die in Deutschland demokratisieren und gleichzeitig aber...?

Naja, man hat's dann doch getrennt. Die Demokratisierung das war das Eine, und die Rassentrennung, die war... die hat... Ich meine, es gibt sicher auch viele Deutsche, die, sagen wir mal, ihr Vorurteil auch heute noch haben gegenüber Farbigen. Amerikanern oder überhaupt Farbigen. Aber in Deutschland ist es gar nicht mehr, sagen wir mal, es ist nicht unüblich, dass Mischehen... die findet man heute überall hier. Mit Afrikaner, mit Amerikanern, mit Chinesen, mit Asiaten, mit allem Möglichen. Die Leute sind heute... die denken sich da nichts mehr dabei. Und es ist auch durchaus... ich würde nicht sagen üblich, aber es kommt doch häufig vor.

Und den Jazz, hat man den als schwarze Musik auch betrachtet, als afroamerikanische Musik gesehen?

Naja, das ist ja, was es ist.

Also, das war einem schon bewusst, auch als Jugendlicher.

Ja, das ist schwarze Musik. Das ist der Ursprung. Natürlich, die Weißen haben es dann aufgegriffen und haben's zum Teil verändert.

Und das haben Sie damals auch schon so bemerkt?

Ja, offiziell gibt's ja diese West Coast Musik. Da waren ganz tolle Leute dabei, zum Beispiel der Bud Shank und Bob Cooper. Und Chet Baker war ja auch ein West Coast-Musiker. Und dann Lee Konitz, der ja als Antwort auf den Bebop, der ja von Schwarzen mehr oder weniger erfunden wurde, haben die den Cool Jazz kreiert. Mit Lennie Tristano und Warren Marsh und so. Das waren dann mehr Weiße. Aber das war für uns normal. Das waren zwei verschiedene Kulturen. Und es war dann auch, je länger die Zeit fortschritt, umso mehr war dann auch die Mischung mehr. Früher war's ja fast unmöglich, eine weiße Band,... also, die weißen Bands, dass die farbige Musiker engagiert haben. Einer der ersten war, glaube ich, Artie Shaw, der die Billie Holiday als Sängerin engagiert hat. Und die musste dann in Hotels durch Hintereingänge und so.

Aber im Jazzkeller war's völlig normal, dass Weiße und Schwarze zusammen gemamt haben?

Wir hatten ja keine Rassentrennung.

Ja, aber man könnte sich ja vorstellen, dass die dann vielleicht das so gewöhnt sind, dass das dann erst mal seltsam war. Oder war das nicht...?

Das weiß ich nicht. Die haben das offenbar genossen. Die sind da rein... also, das war...die mussten in ihren Clubs, da war das getrennt, aber im Jazzkeller war... auf keinen Fall Rassentrennung, das ist klar! Ich kann mich jetzt nur nicht mehr erinnern. Da gibt's ein paar, die hab ich noch im Gedächtnis, Schwarze und... Mein Türsteher! Also, der Mann, der jahrelang für mich die Karten verkauft hat, das war

ein Farbiger, also ein schwarzer Amerikaner. Und... ich hatte auch dann... Algerier und alles Mögliche hinter der Bar, und einen Holländer als Kellner... Also, für Jazzer dürfte das eigentlich kein Problem sein.

Sind auch weiße Amerikaner in den Club gekommen, die dann gesagt haben...?

Ja. Also als Gast? Sicher!

Und für die war es auch ganz normal, dass man dann mit Schwarzen zusammen...?

Absolut. Da gab's überhaupt niemals irgendwelche Reibungsmomente. Dass mal ein Weißer gesagt hätte: „Was will denn dieser Nigger hier?“ oder so was. Weil die... der Jazz ist toleranter. Das ist unmöglich, wenn man wirklich an den Jazz glaubt, dann kann man kein Rassist sein, das geht gar nicht zusammen. Man kann nicht eine Band hören, die zwei Schwarze und zwei Weiße hat, und sagen, „also, die eine Hälfte, die will ich nicht hören!“ [lacht] Das geht nicht.

Haben Sie eigentlich, wenn Sie da jeden Abend in Ihrem Keller gearbeitet haben, überhaupt selbst Gelegenheit gehabt, mal in Jazzkonzerte zu gehen? Woanders?

Naja, ich konnte mir ja freinehmen.

Wo sind Sie dann hingegangen?

Auf jeden Fall, wenn Ellington da war bin ich immer hin. Aber auch sonst. Ich meine, das letzte Konzert von Chet Baker, da war ich, und ich hab fast alles, was so interessant war, gehört. Also, ganz selten, dass ich da eins ausgelassen hab.

Haben Sie ein bisschen mitgekriegt, vielleicht vom Hörensagen, wie die Münchener Szene war? Oder die Berliner Szene? Hat man da was mitgekriegt?

Ach ja, doch, mal hört da schon. Und liest darüber. Die kamen dann ja auch alles nach Frankfurt.

Gab's da Unterschiede?

Ach, da waren auch gute Musiker, die zum Teil auch gar nicht aus München waren. Zum Beispiel der Hans Koller und der Attila Zoller und die Jutta Hipp und so, sie später lange Jahre in Frankfurt geblieben sind, die kamen über München nach Frankfurt. Aber die sind nicht in München hängen geblieben, sondern in Frankfurt. Da haben sie mehr Musiker gefunden, die auf ihrem Niveau waren. München ist halt... die hatten ja auch,... der Knauff, der hat ja das „Domicil“ nach dem Frankfurter „Domicil“ genannt, nehme ich mal an.

Und Berlin?

Ja, Berlin, da gab's so zwei, drei Clubs. „Eierschale“, das war so mehr traditionell.

Die „Badewanne“...

Gibt's heute noch, oder? Und dann gab's eine, ich war da drin, aber ich weiß nicht mehr, wie die hieß. „Galerie“, glaube ich. Da haben die modernen Jazz gespielt. War auch ganz modern eingerichtet, der Laden. Und die hatten auch sehr gute Musiker, weil die hatten ein sehr gutes Jazzfestival. Naja gut, und Berlin ist halt eine Weltstadt. Die haben auch mehr Publikum, und da gibt's eine Menge Leute, die sich für Jazz interessierten. Aber die Musiker, die dort in Berlin waren, die kamen oft aus Frankfurt.

J.S.: Yeah, why do you think that was so? I mean, people say that before the war, Berlin was the center of music and culture and then after the war...

Well, because before the war is not quite correct. It is before the Nazis threw out all the Jews! And the Jews were a great part of the Berlin culture. When the Jews left Berlin, Berlin was dead. Culturally dead. You know, they occupied not only the films but also the music, everything. I mean, if you see how many people went to the States or other countries. I mean, it was a drain.

J.S.: But there were Tanzorchester, that came out of Berlin.

Oh yes. I mean, I wouldn't say that Frankfurt was the only place where they played jazz. It isn't, sure. Berlin is a big city. But...

J.S.: I'm just curious to see what the perspective was from here in Frankfurt to these other places in Germany, especially Berlin.

Well, the problem is, if you live in one city, you take care of this one city. You know what you have and... And you... like the drummer that played with Albert for years and years, and he is still playing with the jazz ensemble, he comes from Berlin, Ralf Hübner. You know, and the owner of the Jazzkeller now, he is from Berlin. So, we do have a few Berliners. And usually they stick out as people who have a really loud mouth and are always right. And they think like all the people from Paris and probably from New York, too, they think, they are the greatest. [lacht] I like the Berliners in Berlin. When they come out of Berlin, I just make a little... [deutet Bogen an; alle lachen]

J.S.: But Berlin Nachkriegszeit bands like the „Spree City Stompers“...?

Oh, they were... they were... famous, they were well-known. But it was never my music, „Spree City Stompers“. Was not my music.

J.S.: So you had a sense that this music was different from the music that was

going on here?

No, not different, but we had the „Twobeat Stompers“ here that played the same type of music. So why go to Berlin? I mean, the „Spree City Stompers“, they were very popular. They had a good name. And also the SFB-Bigband. But I knew a lot of musicians that played in that band, but they were not from Berlin. But they had the money, and they had the radio station that allowed them to play, and it was a well-known band that played a lot of jazz. The SFB orchestra. Paul Kuhn, Helmut Brand....people like that played there. But every radio orchestra had good musicians. And a lot of them hire American musicians, too. There is actually not really a competition. I don't think so, no. Not really. I mean...

J.S.: So there was no sense that there was something special going on here in Frankfurt, that wasn't going on elsewhere?

Well, a lot of people wrote about it. Jazz... Frankfurt is a main center of jazz. . .

J.S.: The jazz capital...

...well, for a while it was, but I think now they have a lot of good musicians elsewhere. You know, not... But before, it was really... because we had the German Jazz Festival. Was here, and the German Jazz Festival, they drew a lot of people from all over Germany to Frankfurt. And I remember, when the Jazz Festival was, the Jazzkeller was so crowded. They came from all over Germany to hear the music and to go later in the Jazzkeller. And also in Frankfurt especially through Albert, but also, you know,... they brought... they made Frankfurt known as a place where they played good jazz, internationally known. There are not many German musicians internationally known. You know what I mean? And one of them is Albert.

Gibt's... können Sie sich an irgendein Konzert oder irgendeine Anekdote erinnern, die Sie als... die Ihnen ganz besonders im Gedächtnis geblieben ist? Irgendein Konzert, wo Sie sagen, das war unglaublich, oder das hat mich sehr beeinflusst oder beeindruckt?

Die haben mich alle beeindruckt. Also, um da jetzt was Spezielles herauszupicken... also, was mich immer beeindruckt hat, war die Ellington-Band. Diese Band war einmalig, auch gegenüber anderen amerikanischen Bands, weil das einfach... jeder Musiker in dieser Band war ein Star. Für uns auf jeden Fall. Und die war auch so lang zusammen, das war eine Familie. Wenn man die erlebt hat... ich hab die in Toronto erlebt, da war ein Jazzclub, da spielten die dreimal im Jahr, aber nicht einen Abend, sondern zwei Wochen. Da haben wir immer vor der Band einen Tisch reserviert für die ganze Zeit, und da hab ich mir die immer angeguckt. Das war so faszinierend, mit welcher Leichtigkeit diese Typen diese Sachen gespielt haben, und was die da... das waren professionelle Musiker, das war unübertroffen. Und das war halt... das hat mich immer fasziniert. Aber auch... ach, was ganz besonders in Erinnerung war, war natürlich das Miles Davis-Konzert mit dem Coltrane. Als er

mit Coltrane kam.

Wann war das?

Das weiß ich jetzt nicht mehr so genau. Das ist schon ziemlich lange her. Und an dem selben Konzert hat vorher der Basie gespielt mit der Ella. Das war ein tolles Konzert, besser kann's nicht sein. Aber es gibt auch andere. Das Stan Kenton-Konzert war damals auch faszinierend. Der hat ja auch eine unglaublich gute Musik gemacht, aber zu der Zeit sehr modern. Und dann waren da so Leute wie Lee Konitz drin. Das waren für uns kleine Götter. Und die... das war schon toll. Also, diese ganzen Konzerte, die waren alle... für einen Jazzfan an sich ein Muss, und die waren alle faszinierend. Also, ich muss... aber ich hab auch Abende im Jazzkeller erlebt... so ein Club ist anders als ein Konzert. Das ist intimer. Da sind Sachen passiert, die erlebt man nicht in einem Konzert. Das ist halt... es kommt auch ganz drauf an, wie intensiv man die Musik hört. Ich bin heute noch fasziniert, wenn ich... hier im Südbahnhof spielt einmal im Monat die Hessische Rundfunk Bigband. Das sind auch mittlerweile fast alles Jazzler, die früher auch im Jazzkeller gespielt haben und heute noch zum Teil, und das sind Profis, die sind alle Solisten. Wenn die Band spielt, das ist eine solche Freude. Das macht einfach Spaß. Und ich hör natürlich auch gern kleine Gruppen. Und da gibt's so viel, da kann man wirklich nicht sagen, dass da... Es kommt auch auf die Stimmung an, manchmal. Es kommt drauf an, wie man gestimmt ist. Ich bin halt auch ein Freund von Sängerinnen hauptsächlich. Und da gibt's ja tolle Sachen. In der Alten Oper hab ich zum Beispiel die Dianne Reeves gesehen. Oder... das war sehr beeindruckend. Aber... Ich fahr jetzt zum Beispiel wieder,... nächsten Monat kommt diese Rebekka Bakken, haben Sie von der schon mal was gehört? Die spielt in Mainz. Da fahr ich halt nach Mainz. Also, es wird viel geboten, und ich meine, ich kann gar nicht alle sehen und hören. Aber ich hab ja mittlerweile auch sehr viele DVDs und auch sehr viele Platten.

25. März 2005: Fritz Rau (*1930)

Wir haben ja gestern Ihren Lebensweg schon im Wesentlichen gehört Anm.: Vortrag im „Cave 54“ in Heidelberg . Ich möchte Sie trotzdem bitten, das noch einmal in groben Zügen zu erzählen für das Band. Und zwar würden wir auch gerne ein bisschen mehr über Ihre Kindheit erfahren. Wie Sie den Krieg erlebt haben, was das im Einzelnen bedeutet hat für Sie.

Ich bin 1930 geboren. Hab mit 8 Jahren meine Mutter verloren, mit 10 Jahren den Vater, die Großeltern sind dazwischen gestorben. Und stand dann allein. Und dann: Tja, was machen wir mit dem? Merkwürdigerweise kam ich zu Pflegeeltern von Ittersbach, Kreis Pforzheim 1940 nach Berlin. Da war die Stadt in einem Größenwahn. Frankreichfeldzug, Polen, Hitler at his biggest. Und damals war der Unterschied zwischen Stadt und Land gewaltig. Und zwischen Berlin und Ittersbach - unermesslich! Es gab noch kein Fernsehen. Man hatte nur den Volksempfänger, und da hat immer der Führer gesprochen. Und wir waren also eine 1000-Seelen-Gemeinde. Idyllisch, schön - meine Kindheit! Und dann kam ich nach Berlin. Die haben mich nicht verstanden, ich hab die nicht verstanden. In meinem ersten Diktat hatte ich 98 Fehler, obwohl ich später das Abitur mit 1,1 gemacht habe - ich hab aufgeholt. Es war schlimm. Die Pflegeeltern waren sehr streng, und immer wenn ich einen Fehler machte oder nicht genügend in Erscheinung trat, wurde mir angekündigt, dass ich doch wohl ins Waisenhaus muss. Das Waisenhaus wurde für mich zu einem Schreckgespenst. Ich hab gedacht, wenn ich ins Waisenhaus gehe... weiß der Teufel! Also hab ich früh gelernt, dass Leistung das Waisenhaus vermeidet. Vielleicht bin ich deshalb erfolgreich geworden, um nicht ins Waisenhaus zu kommen. lacht Ich hab gemerkt, die schulischen Leistungen... oder ich bin gerannt oder hab Dinge gemacht, hab gearbeitet im Garten und so etwas. Ich hab mich nicht angepasst, aber ich wollte Leistung erbringen. So wie der weltbeste Kofferträger.

Ja, so war die Jugend. Eine ungeheure Kindheit. Meine Mutter hat mich unter Lebensgefahr geboren, denn ich war eine medizinisch Indikation, das heißt, das Ärztegremium hatte beschlossen, die Lage ist so... Meine Mutter war 41 Jahre alt, als sie mich als erstes Kind bekam. Weil ihr erster Mann ist 1918 im Weltkrieg gefallen und dann hat es zehn Jahre gedauert. Der erste Mann hieß Fritz, also wie heiße ich - Fritz. Dafür hätte ich als Mädchen Lina geheißen, wie die erste Frau meines Vaters. Also, all diese Dinge. Und so hatte ich halt eine unglaublich schöne Kindheit. Dann fand die Vertreibung aus dem Paradies statt.

Wenn Sie so sagen Vertreibung aus dem Paradies - war das wirklich erst mal negativ in Berlin oder waren da auch Sachen, wo Sie sagen...

Ja ja! Ich weiß nicht, ob's negativ war, ich weiß nur, dass jeden Morgen mein Kopfkissen nass war. Ich war sehr einsam. Weil ich halt diesen Druck hatte. Und da kannst du nur... da wirst du entweder stark oder ganz schwach. Das hat auch dazu geführt, dass ich ein aktiver Hitlerjunge wurde. Auch da wollte ich zeigen, was ich für ein toller Kerl bin. War Hauptjungzugführer. Und hab all das... Gott, ich wurde sogar rumgeschickt, weil ich gute Heimabende machen konnte. Über das Leben des Führers. imitiert nationalsozialistische Rhetorik „Kampf als oberstes Lebensgesetz“. „Schaut in die Natur! Die starken Bäume setzen sich durch! Das Unterholz verhungert!“ Wer das Unterholz war, konnte man sich vorstellen. Also bedingungslos. Man war natürlich seit seinem zehnten Lebensjahr unter dem Einfluss, aber ich hab das akzeptiert. Leuten wie Horst Lippmann und seinen Freunden ging das alles auf den Nerv. Wobei er aus einer sozialistischen Familie kommt. Und mein Pflegevater war ein sehr aktiver Nationalsozialist.

J.S.: What would he do as part of the party?

Er war ein Geschäftsmann. Er hat keine führende Rolle gehabt, aber er war halt so. Die waren ja alle erfasst. Und er war in der SA irgend so ein Rang. Aber dann kam das Jahr '45. Und das bezeichne ich - sogar vor meiner Geburt - als das wichtigste Jahr. Denn da wurde ich neu geboren. Da hatte ich die Chance. Und ich weiß nicht, was geschehen wäre, wenn Deutschland den Krieg nicht verloren hätte. Da wäre ich einer dieser Herren geworden. Oder aber, ich hätte irgendwann - hoffe ich - aus einem gesunden Menschenverstand heraus einiges nicht mitgemacht und wäre in Schwierigkeiten gekommen. Das weiß ich nicht. Ich war auf jeden Fall so dieser glühende Hitlerjunge, und dann kam das Aus, und das hab ich euch ja alles erzählt.

Trotzdem noch einmal: Wie haben Sie jetzt das Kriegsende, also die Kapitulation, wie haben Sie das empfunden?

Ja, erstens einmal ging ja der Krieg irgendwie zu Ende. Plötzlich war Hitler tot, hat noch schnell seine Frau aus dem Keller geholt, und plötzlich waren die Amerikaner da. Und zunächst einmal als Niederlage. Ich war der letzte weiße Jahrgang. Gott sei Dank ist Jahrgang 1930 nicht eingezogen worden. Der Jahrgang 1929 waren Flakhelfer.

J.S.: So you were in Berlin at the end of the war?

Nein! Wir haben gewohnt in Klein-Machnow, das ist Regierungsbezirk Potsdam, am Teltokanal. Und das war also DDR. Da haben wir gewohnt, da hatten meine Pflegeeltern ein Haus. Und durch die Bombennächte, die nicht angenehm waren, da hat man natürlich auch einen Hass empfunden. Ich glaube, die Alliierten haben mit den Bombennächten nicht den Widerstandswillen der Deutschen gebrochen, son-

dern eher verstärkt. Das war ja Terror. Da wurden nachts in Berlin... '43 waren wir dran. Da wurde ja eine Stadt nach der anderen, erst Hamburg, dann Berlin, zum Schluss Dresden, völlig überflüssigerweise, zerbombt. Aber sie wollten halt den Krieg beenden. Genau wie... die größere Problematik ist die Atombombe. Für mich das größte Verbrechen der Weltgeschichte. Wenn ich aber den Holocaust sehe, dann ist das ein weitaus größeres und nachhaltigeres und diabolischeres. Die Atombombe, die nie hätte explodieren dürfen, hat den Krieg verkürzt, wie man sagt, vielleicht menschlicher. Und so war das halt auch. Auf alle Fälle fiel eine verirrte Bombe - weil das war ja so ein Villenviertel - auf die Nähe des Hauses, und das Haus ist zusammengestürzt, und wir waren die Nacht verschüttet. Aber der Keller hat gehalten. Und danach zogen wir wieder nach Süddeutschland. Und dadurch hab ich den Krieg erlebt in meiner badischen Heimat. Nicht in Ittersbach, sondern im Nachbardorf, Langensteinbach und war in der Schule in Ettlingen. Das war für mich das Schönste!

Und haben Sie in Berlin als Kind dann auch schon mitgekriegt, dass... haben Sie da auch schon was mitgekriegt von Jazz und Unterhaltungsmusik?

Nein, das hat mich nicht interessiert, das ist ja das Komische. Also zunächst einmal hab ich die Comedian Harmonists genossen. [singt] „Wochenend und Sonnenschein“, und es gab durchaus - ich kann mich erinnern, „Wir machen Musik“ mit Ilse Werner mit der Musik von Peter Igelhoff, da war Swing drin. Ohne Zweifel! [singt] „Wir machen Musik“...

Aber das hat Ihnen schon gefallen.

Ja! Das kam an mich heran. Aber das hat nichts in mir ausgelöst. Es war ja auch - der Albert würde sagen, Zickenmusik! Ist doch klar! Aber es war, also die Comedian Harmonists und so, das ist schon eine... wenn man den Film auch gesehen hat, wie die sich aus dem Ellington-Sound entwickelt haben zu ihrer eigenen Spielweise. Also, das gab's schon. Die Deutsche Luftwaffe hatte Erlaubnis, Swing zu hören. Weil ja Goebbels und Hitler, die waren ja raffiniert. Die haben ja sogar '36 Swing zugelassen in den Nightclubs von Berlin. Bei den Olympischen Spielen. Sie wollten mit Swing zeigen, was sie für tolerante Menschen seien. Und nach den Olympischen Spielen ist alles verschwunden. Bei der Olympiade hat Deutschland gegen Norwegen verloren '36. Und Hitler war im Stadion. Ein Jahr später kam der damalige Reichstrainer Merz - ins KZ. So musst du dir den Terror vorstellen! Ein subtiler... wer nicht da reingepasst hat! Dann kam's immer. Je mehr Leistung, um so weiter das Waisenhaus.

Haben Sie das in der Schule mitgekriegt, dass Mitschüler Jazz und Swing gehört haben und deswegen angefeindet wurden?

Das gab's nicht so. Ich hab nur mitgekriegt, dass ein sehr lieber Mitschüler plötzlich als Jude erkannt war und verschwand. Das hat mich getroffen. Aber ich hab es der größeren Idee untergeordnet - „die Welt wird schöner, wenn es keine Juden mehr gibt“ - so einfach. Noch schöner wird sie, wenn es keine Schwarzen mehr gibt. Am allerschönsten wird es, wenn es nur Nordfriesen gibt, weil die ja blond sind. Also

idiotisch. Aber da in der Schule, da hatten wir das nicht, so wie '45 in Ettlingen. Da haben wir gejazzt, gehottet und ach! So wie ich's gesagt habe, der Jazz hat mich neu geboren. Und entnazifiziert. Das geht ja los mit Offbeat [schnippt einen Beat]. Das musst du ja erst... und vorher war es [imitiert Marschrhythmus]. Und insofern hat der Jazz für mich wirklich ab '45 die durchschlagende Rolle gespielt. Vorher hab ich schmissige Melodien schon mal zur Kenntnis genommen, aber mir war das Liedgut der Hitlerjugend wichtig. Ich war ein richtiggehend präparierter Mensch. So dass Lippmann und ich der größte Gegensatz waren, den es gibt.

Wo haben Sie denn Lippmann überhaupt kennen gelernt?

Natürlich, nach dem Krieg beim Deutschen Jazzfestival. Ich bin zum Deutschen Jazzfestival 1954 von Heidelberg gefahren, da war ein Saturday Night Konzert mit Kurt Edelhagen und Bigband und Erwin Lehn und eine blutjunge Sängerin namens Caterina Valente, die losgeswingt hat wie ein Teufel. Und das war im Althoffbau. Ausverkauft! Ich hatte keine Karte. Dann hab ich das gemacht, was später Tausende in meinen Konzerten versucht haben, über den Kohlenkeller. [lacht] Und ich komm da raus aus so einer Tür und hör schon und war schon weg - da steht plötzlich einer vor mir und sagt: „Haben Sie eine Karte?“ „Ne, ne, ach, seien Sie doch ruhig! Schau! Das ist die Katrin! Ja!“ Da hat er gesagt: „Schreien Sie hier nicht rum, gehen Sie weg!“ Dann hab ich den angebrüllt und hab gesagt: „Du Arschloch! Ich bin per Anhalter aus Heidelberg gekommen! Und jetzt soll ich weggehen? Das geht doch nicht!“ Da sagt er: „Tut mir leid!“ „Ja, aber es wird doch noch einer rein können!“ „Nein! Denn ich krieg Schwierigkeiten mit der Polizei.“ Denn da waren schon die Fluchtwege besetzt. Und dann schmiss der mich raus! Da hab ich mir gedacht, du gottverdammtes Arschloch. Das Gleiche, was ich mit Mick Jagger gemacht habe. Und das war der Horst Lippmann!

Das war der Horst Lippmann?

Das war der Beginn einer wunderbaren Freundschaft. Damals hab ich aber nicht gewusst, dass das der Lippmann war. Wir hatten eine „Sound Cave Combo“ in Heidelberg, eine Jazzband, die ich gemanagt habe. Die auch im Vorprogramm meines ersten Konzertes mit Albert und Emil und den „Frankfurt All Stars“ war. Und diese „Sound Cave Combo“ sollte auf Lippmanns Deutschem Jazzfest spielen, '55. Dann fuhr ich per Anhalter nach Frankfurt, ging ins „Storyville“, das war ein hochinteressanter Laden, den der Lippmann eröffnet hatte, mitten in der Stiftsstraße. Neben der Wohnung der Nitrebit war ein New Orleans Salon. Herrlich! Da hat Miles Davis gespielt und alles. Und ich hatte gehört, da könnte ich den Lippmann finden. Erst war ich ja in seinem Hotel. Und dann bin ich rein und da sehe ich dieses Arschloch, das mich rausgeschmissen hat! Und ich sofort kehrt gemacht. Die haben gesagt: „Da ist der Horst Lippmann!“ „Oh Gott im Himmel, nee, jetzt ist alles umsonst!“ Und wie ich rausgehen will, ruft er: „Hallo, was wollen Sie denn?“ Dann hab ich gesagt: „Sie brauchen nicht rauszuschmeißen, diesmal gehe ich freiwillig!“ Sagt er: „Kommen Sie doch her!“ und hat gelacht. Und dann hab ich ihn überzeugt, dass die wichtigste Band beim Deutschen Jazzfestival die „Sound Cave Combo“ ist aus

Heidelberg. Und er hat uns engagiert. Und dann kam er zu meinem ersten Konzert und hat mich erlebt, wie ich als unmöglicher Mensch da rumgerast bin und Ansage gemacht hab. Hab das Mikrofon nicht hochgekriegt, das war für den Emil eingestellt fürs Altsaxophon. Dann hab ich mich halt auf die Seite gebückt und von unten angesagt. Ich hab alles verwechselt. Aber es war ausverkauft, war ein Erfolg. Weil ich hab die Karten ja in den Taschen gehabt und selber verkauft. Überall hab ich die bequatscht, bis sie mir die sechs Mark gegeben haben, um mich loszuwerden.

Gehen wir doch noch mal zurück. 1945, der Krieg ist aus, für Sie bricht eine Welt zusammen. Wie kam das dann überhaupt? Wie haben Sie das erlebt, dass die Amerikaner plötzlich da waren, der Feind ja eigentlich?

Ja erst mal dadurch, dass ich eine Tafel Schokolade geschenkt bekommen habe.

Aha, das muss... ich stell mir das so unglaublich schwierig auch vor, die Situation. Erzählen Sie doch mal...

Nein, das war nicht schwierig. Es war eine Überlebenssituation. Wir haben Hunger gehabt. Unglaublichen Hunger. Nach dem Krieg.

Hatten Sie Angst auch vor den Amerikanern?

Ja natürlich! Ich hab gedacht, jetzt werde ich liquidiert. Und ich meine, Verwandte von mir wurden von Franzosen besetzt und von Marokkanern vergewaltigt. Das sind alles so Horrorstories, die dann nachher kursieren. Aber ich glaube nicht, dass amerikanische GIs jemanden vergewaltigt haben. Und wenn man die Ruhmestaten unserer deutschen Soldaten im Ausland mal studiert, dann kann man alles verstehen, aber schön war es nicht. Und dann hat Amerika eines gemacht: Reeducation. Die haben sich Mühe gegeben. Da gab's ja den Morgenthau-Plan. Das heißt, Deutschland wird Agrarland. Fertig, aus. Und dann gab es eine Überlegung in der Zeit als die Amerikaner und Engländer gemerkt haben, mit unseren alliierten Russen ist nicht gut Kirschen essen. Dann haben sie gesagt, ui, wenn wir die Deutschen - die Westdeutschen; die Russen hatten die DDR als Bollwerk - und die Westalliierten hatten die BRD als Bollwerk... Dann darfst du nicht vergessen, dann kam die Hoover-Speisung. Wir haben jeden Tag Essen gekriegt. Das beste war Haferflocken in Kakao. Milch und so was. Hoover-Speisung. Dann gab's Care-Pakete. Und Reeducation - die haben also Wert drauf gelegt, dass wir Demokraten werden. Wir haben nicht, wie die Franzosen in der Revolution oder die Engländer, die Demokratie erkämpft, sondern wir haben sie geschenkt gekriegt!

Wie haben Sie das empfunden, damals als 15-jähriger?

Ich hab das ungeheuer empfunden. Ich hab total das Waisenhaus vergessen! Ich war entlastet. Und mein Pflegevater kam als prominenter oder als bekannter Nazi in ein Internierungslager zwei Jahre, und da bin ich aufgeblüht. Und hab ja ab meinem 16. Lebensjahr mich selbst ernährt. Die wollten mich von der Schule nehmen, aber

Schule war für mich Kirche. Gottesdienst. Weißt du, wenn du vom Land kommst, und deine Kumpels müssen auf dem Feld arbeiten oder haben eine Lehre und müssen was tun, und du fährst jeden Morgen mit Löchern in den Schuhen ins Gymnasium und darfst sitzen. Und hören. Und da sind Leute angestellt, die dir tolle Geschichten erzählen. Und dann hab ich als erster in Baden-Württemberg ein Schülerparlament gegründet und wurde Schulsprecher. Und hab - da kam auch dann die Ambition für juristische Sachen - hab richtige Satzungen gemacht und alles. Wir hatten eine funktionierende Organisation. Wir haben auch eine eigene Aula gebaut, haben ein Schulfest gemacht. So kam ich ins Organisieren. Und gejazzt, dass es nur so gekracht hat!

Was hat Sie so fasziniert an diesem demokratischen Gedanken?

Ja, die Freiheit! Erstens einmal musste ich lernen, eine eigene Meinung zu haben und nicht die Führerlinie zu befolgen. Die haben dir ja vorher alles gesagt. Plötzlich musste ich begreifen: Einen Moment! Und hab natürlich gelernt dadurch, welchem Scheißdreck ich aufgesessen war. Judenhass, Stürmer und so weiter. Oder minderwertige Rasse, höherwertige Rasse. Die Amerikaner waren alle Plutokraten. Jetzt kommen plötzlich Amis, der Staat, und macht Hoover-Speisung. Wie gesagt, man hat den Fehler gemacht nach dem Ersten Weltkrieg durch den Versailler Vertrag der demokratischen Weimarer Republik keine Chance zu geben, auf einen grünen Zweig zu kommen. Dann kam Hitler und hat den Vertrag gebrochen. Im Rheinland einmarschiert, Österreich und so weiter. Und das Ausland hat zunächst mal geschwiegen. Durch den Versailler Vertrag hatte Hitler eine Chance. Und es war der klügste Move der Amerikaner, nicht den Morgenthau-Plan durchzusetzen - denn es gab ja genügend Gründe, die Deutschen zu bestrafen, und auch die Verbrechen, die geschehen sind. Und vor allen Dingen die Intention. Die hätten das ja immer weiter getrieben. Aber da sind sie den Weg gegangen der Reeducation. Lippmanns erste Konzerte '49 waren mit Amerikanern. Waren Sie in unserer Ausstellung? Haben Sie auch mal reingehört in unsere Videos? Da erzählt Lippmann. Er hatte ja während des Krieges Verbindung mit Jacques Panassié in Paris. Wiederum über Schulz-Köhn usw. - Ein Wahnsinn. Jazzverbindungen! - Und nach dem Krieg, nach '40, sind viele schwarze Amerikaner nach Paris gezogen. Auch Coleman Hawkins vorübergehend. Weil Paris ist natürlich unglaublich. Da fühlt man sich... Paris ist farbenblind. Wenn ich so sagen darf. Und da gab's ja auch in Amerika Probleme. Mein Boss, Norman Granz, hat die Non-Segregation Clause erfunden. Das heißt, die sind nicht aufgetreten, wenn getrennte Audience war. Also, und da war Paris. Und da hat der Delaunay - Panassié und Delaunay waren die beiden Jazzfürsten - der hat den Horst angerufen und hat gesagt: „Du - Coleman Hawkins kommt. Mach doch ein Konzert! Kannst du uns helfen?“ Und dann hat er eine Konzertdirektion angerufen und die haben gesagt: „Was sollen wir mit der Negermusik?“

Wann war das?

Das war '48, '49. Mit der „Negermusik“! „Geht doch in den Zirkus!“ Und so wurde Horst Lippmann Veranstalter. Der war ja Hotelier. Aber keiner wollte die Leute -

„Wer ist Coleman Hawkins? Um Himmels Willen! Jetzt haben wir gerade Beethoven verkraftet!“ Und da hat er im Rahmen des Reeducation-Programms - die Amerikaner haben ihm die Dollars besorgt, die er gar nicht bekam. Und schon Johnny [unverständlich] vom AFN - AFN war ja unsere Universität! - Johnny [unverständlich] „There’s Music in the Air“. Und der hat dem Horst geholfen. Und als Norman Granz kam und sagte: „Gibt’s hier einen, mit dem ich arbeiten kann?“ - „Es gibt nur einen - Horst Lippmann!“ Da hatte er aber vorher schon mit dem amerikanischen Reeducation-Programm schon Jazzkonzerte gemacht. Hat auch Django Reinhardt hier gespielt, James Moody und so weiter. Das war in den 40er Jahren. Und dann begannen ja die 50er Jahre mit dem Deutschen Jazzfestival, 1953.

Ich würde gerne noch einmal zurückgehen zu ihren persönlichen Erfahrungen dieser ganzen Geschichte. Sie sagen immer, der Jazz hat Ihr Leben verändert. Wann hat das denn überhaupt angefangen? Wo haben Sie dann das erste Mal überhaupt Jazz gehört und festgestellt - das packt mich?

Ja, bei Glenn Miller.

Wann war das?

„In the Mood“. Das war so Ende der 40er Jahre, da gab’s einen Film, „Tattin in Sun Valley“ oder „Adoptiertes Glück“ mit Sonja Henny und der einzige Film mit der Original Glenn Miller Band. Wo all diese - „Chattanooga Choo Choo“ und „In the Mood“ und so weiter drin waren. Und da war ich - weil ich noch keine Platten hatte - den hab ich gesehen. Und dann war ich 24 Mal drin. Zum Schluss saß ich so im Kino [hält sich die Augen zu]. Ich konnte diese Sonja Henny nicht mehr sehen. Und hab Glenn Miller gehört. Zum Schluss bin ich nur noch hingegangen, um den Break bei „In the Mood“ zu hören [singt]... Und das war wie ein Orgasmus. Das ist wie wenn du eine Frau 24 Mal besuchst. [alle lachen]

J.S.: Where did you get the money to see it so many times?

Ich habe aufgehört zu essen. Ich habe das Essen reduziert. Das gleiche galt für Konzerte in Frankfurt. Vor Lippmann. Vor ‘54. Auch, Lionel Hampton in Mannheim. Und 8 Mark, das hieß nur Suppe in der Mensa...

Und das Radio?

Radio war meine wahre Universität! Das Andere war „law shit“. Nein, stimmt nicht, ich war ein guter Student. Ich war ja in der Studienstiftung des Deutschen Volkes. Ich hab sehr gelernt. Aber Radio war alles. Dann gab es deutsche Sendungen. Da war der Olaf Hudtwalker als Sprecher der Lippmann-Sendung beim Hessischen Rundfunk. Dann war der Dieter Zimmerle, unser erster Präsident. Hudtwalker war später Präsident der Deutschen Jazzföderation. Stuttgart, Süddeutscher Rundfunk, mein Heimatsender. Oder Joachim Ernst Berendt. Der Papst in Baden-Baden. Der hat Bücher geschrieben. Das *Jazzbuch* hab ich auswendig gelernt und hab dann halt

Vorträge über Jazz gehalten, wo ich ging und stand.

Wann haben Sie das das erste Mal gelesen?

Das hab ich gelesen Anfang der 50er Jahre. Und ich war im Heidelberger Kreis einer modernen Studentenvereinigung, und da musste ich einen Juniorenvortrag halten. Anstatt Fechten haben wir halt Juniorenvortrag gehalten, 8 Wochen Fabrikarbeit, Grundschein der Deutschen Lebensrettungsgesellschaft. Und mein Juniorenvortrag war natürlich die Geschichte des Jazz. Nach Joachim Ernst Berendt. Von dem hab ich gelernt, über Jazz zu sprechen. Aber von Carlo Bohländer, der ganz wichtig ist, habe ich gelernt, Jazz zu verstehen. Die Geschichte mit der Metrik und der Rhythmik aus Afrika. Weil Jazz ist ja eigentlich eine euro-amerikanische Angelegenheit, die in Amerika entstanden ist. Denn es ist europäische Melodik und Harmonik, und diese Mischung... Also, von Berendt hab ich gelernt, und von Bohländer, Jazz zu verstehen. Und von Lippmann hab ich gelernt, Jazz und Blues zu fühlen. Und mich zu freuen und zu tanzen. Jitterbug und Boogie Woogie.

Ach Sie haben getanzt auch auf Jazz?

Ja, ich hatte den Namen „Tottänzer“. Im „Cave“, da war die Luft noch nicht so gut wie heute. „Tottänzer“. Das heißt, meine Tanzpartnerinnen hab ich nicht betanzt, um sie aufzureißen, sondern bis sie ohnmächtig wurden. Das waren orgiastische Tänze. Das war unglaublich. Und dann halt immer so Harlem Groove und so weiter.

J.S.: When you say, Carlo Bohländer helped you understand jazz, what do you mean by that?

Er hat ein Buch darüber geschrieben, das er mir gegeben hat. Er hat mir diese Quellen beigebracht. Metrik und Rhythmik aus Afrika. Er hat mir erklärt, wie das war. Die Schwarzen in Amerika wollten preußische Märsche spielen. Und französische Chaconnes. Denn nach den Befreiungskriegen war ihre Art von Gleichberechtigung, die Weißen zu imitieren. Drum, die Wohlhabenden wurden überlegant, mit Kleidung und allem.

Haben Sie das gelesen von ihm, oder haben Sie das persönlich von ihm...

Nächtelang. Und gelesen.

Beides. Also Sie kannten ihn?

Natürlich!

Wo haben Sie ihn getroffen?

Im Jazzkeller. Jede Nacht dort!

Jazzkeller in Frankfurt?

Ja, natürlich. Manchmal hab ich da auch geschlafen, weil ich um neun wieder anfangen musste zu arbeiten im Büro. Der Jazzkeller war unsere Wohnstube, war unsere Heimat. Und da war halt Bohländer, und der Albert hat gespielt, und der Emil und der Horst, und all die Kumpels. Die haben mich ja erzogen. Das ist nicht so einfach - heute bist du ein Nazi und morgen bist du ein Jazzler, sondern das war eine Erziehung. Und die, die aus dem Hotclub Frankfurt kamen, die hatten was zu sagen. Carlo Bohländer war ja eingezogen. Und er wollte nicht mehr an die Front. Dann ist er im Winter mit nackten Füßen so lange im Schnee herumgelaufen, bis er eine Lungenentzündung hatte. Das ist eine Art von Wehrdienstverweigerung mit Überlebenschancen. Denn wenn er so verweigert hätte, dann hätten sie ihn in Strafkompagnien eingeteilt, wo man ja selbstmörderisch... Das waren halt Vorbilder. Die haben's gelebt!

Sie haben vorhin gesagt, diese Initialzündung war dieser Film mit dem Glenn Miller Orchester. Und danach haben Sie dann gesagt: „Da muss ich mehr drüber lesen!“?

Natürlich! Ich meine, das ist ja alles schön, Glenn Miller hin, Glenn Miller her. Aber das ist doch ein Unterschied zwischen Ben Webster und Tex Bennedy. Wenn der acht Takte hat zum Improvisieren.

Und wie ging das dann weiter?

Naja, dann... dann hab ich den „42nd-Street-Blues“ gesehen - ich hab dann noch ein bisschen weniger gegessen und auch Schallplatten gekauft, in den 50ern. Und wir waren ein Club, also kein offizieller Jazzclub, aber Freundeskreis, und wenn einer eine Platte gekauft hat, haben wir die halt zusammen gehört. Und dann kam „Jazz Goes to College“ mit Dave Brubeck. Da war ich natürlich direkt angesprochen. Und so kam's dazu, dass wir den „Cave“ gegründet haben.

Wo haben Sie die anderen jazzbegeisterten Leute getroffen?

Ja, auf dem Campus oder in der Mensa oder irgendwie. Das riechst du doch, wenn einer ein „Jatzer“ ist. Das ist doch klar! Ein Zickendraht oder ein Strammer... da kamen ja wieder die Corps und die Burschenschaften auf, die '33 die Bücher verbrannt haben. Und das waren die Anderen! Da war ich plötzlich auf der richtigen Seite. Drum sind wir in den „Cave“ - Keller, la cave, die Höhle. Das, was der Hotclub '43 gemacht hat unter Lebensgefahr, haben wir in den 50er Jahren gemacht, weil wir auch Vorträge organisiert haben von Generälen und Offizieren, von Opfern von dem allen. Der „Cave“ war insofern Jazz- und Existenzialistenclub. Und die Adenauer-Ära - „Wir sprechen nicht über '33 bis '45. Wir fangen '33 an“ - Und wir wollten Antworten haben. Da hatte ich die Schnauze voll und hab dann ja auch das Studium aufgegeben. Die Nächte wurden länger im „Cave“ und die Vorlesungen wurden weniger. Bis meine Frau mich wieder nach drei Jahren zurück geschickt hat auf die Uni.

Wie war denn das eigentlich - diese anderen Jazzfans aus dem „Cave“. Haben die Sie irgendwie darauf angesprochen: „Du warst doch völlig begeistert als Hitlerjunge!“ Hat man sich darüber unterhalten, hat man das thematisiert?

Als Hitlerjunge war ich 15 Jahre alt. In Heidelberg war ich Student!

Ja, aber hat man darüber gesprochen, „Was hast denn du eigentlich gemacht im Krieg?“

Natürlich haben wir's gemacht, aber wir haben vor allen Dingen gehört!

Also, das hat keine Rolle mehr gespielt?

Nein, das war sekundär! Der Gedanke, diese Dialektik zwischen Lippmann und mir - Swingheini und Hitlerjunge - die hat sich ja erst ergeben, als ich anfang, über mein Leben nachzudenken. Da war man erst mal Jatzer.

Erzählen Sie doch mal ein bisschen was über diese Dialektik. Dieses Spannungsverhältnis vielleicht auch - Horst Lippmann war früher Swingheini, Sie waren Hitlerjunge... Gab's da manchmal, hat man sich da drüber unterhalten?

Aber ununterbrochen! Also nicht ununterbrochen. Lippmann war mein Lehrer. Der Emil war mein Lehrer. Und der Horst Lippmann hat mich halt geführt. Der hat nicht gesagt: „Du Arsch warst Hitlerjunge!“, sondern er hat gesagt: „Ja, Fritz. Ich versteh dich! Aber jetzt hör dir mal das an. Und hör dir das an!“ Und wenn du dann mal Ben Webster hörst, kannst du nicht mehr im Gleichschritt marschieren. Oder Coleman Hawkins. Oder beide zusammen. Nein, das hat sich ergeben. Und in Heidelberg, da hast du gespürt... Da bist du dann nach Mannheim, Lionel Hampton. '52. Mit einem blutjungen Quincy Jones auf der Trompete. Und da gehst du hin. Und der Hampton. Da bringt er „Moonglow“, eine Ballade, wo du schmilzt, und dann „Flying Home“ - „Harlem Groove“. Das hat mich so erregt, dass ich auf den Stuhl stieg und getrampelt und gebrüllt hab, bis zwei Stühle kaputt waren, und dann haben sie mich rausgeworfen. Und dann vor allen Dingen bist du da nach Mannheim und hast da plötzlich Kerle gesehen, die du auf der Straße in Heidelberg gesehen hast. Und da hat man sich angesprochen. „Hast du Platten daheim? Was hast du denn?“ “Ich hab Benny Goodman, Carnegie Hall.“ “Was, das hast du?!” Dann ist man nach dem Konzert nach Heidelberg zurück und hat bis nachts um fünf Benny Goodman Carnegie Hall-Konzert gehört. Das ist unglaublich. Das wurde von Piraten mitgeschnitten, und das hat dann die Plattenfirma gekauft und veröffentlicht.

Wie hat denn da eigentlich Ihr vorheriges Umfeld und vielleicht auch Ihre Pflegemutter - Ihr Pflegevater haben Sie gesagt, war dann ja im Gefängnis - aber wie haben die reagiert?

Ich hab die verlassen. Ich zog aus, um das Fürchten zu verlernen.

Also auch keinen Kontakt mehr?

Erst jetzt pflege ich Kontakt zur Verwandtschaft. Die hab ich jetzt zum ersten Mal eingeladen zu meinem 75. Geburtstag. Meine Kinder und die Verwandten. Weil die natürlich - für die ist der Fritz Rau jetzt plötzlich eine öffentliche Figur. Aber ich war das schwarze Schaf. Ich bin abgehauen. Und hab mich dann in Heidelberg entsprechend verändert.

Und haben Sie selbst nie ein Instrument gespielt?

Doch, Bass!

Ab wann? Wann fing das an?

Wenn ich besoffen war. Im "Cave". Wenn's halbleer war, und ich war besoffen, und die Musiker waren weg, dann haben wir so Jam Sessions gemacht. Bis mir die Mitspieler doch geraten haben, mich mehr ums Bierholen zu kümmern. Ich war zu faul zum Üben. Also, ich bin ein Mann, der keine Torten backen kann, aber genau weiß, welche Torte besser schmeckt als die andere. Und das empfinde ich als einen Mangel. Mein Sohn ist Diplomingenieur in der Motorenentwicklung von BMW. Hat schon acht Patente. An diesem Scheiß Motor macht er rum und ist in München. Drum fahr ich zu ihm. Das Kind wird ja 47 am Montag. Der spielt eine wunderbare Gitarre. Blues. Die hängen ja alle da dran. Und seine älteste Tochter, mein Engelchen, spielt Klavier. Das Klavier ist ein Geschenk von Oscar Peterson für ihn als Taufpate. Das steht jetzt in München, und das spielt unsere Rosa. Und die Kleine spielt Geige. Und die Mutter spielt Saxophon. Denn - Musik hören ist Silber. Aber Musik spielen ist Gold! Egal wie gut! Ich hätte ja in einer Dixieland Band mitzupfen können. Aber dann war ich Tourneeleiter bei Norman Granz, hatte das Oscar Peterson Trio bei „Jazz At The Philharmonic“. Und dann hörst du Ray Brown Bass spielen. Vier Meter weg. Das ist Gott! Da fasst du keinen Bass mehr an! Falsche Attitude. Keiner kann ein zweiter Ray Brown werden. Aber in einer Dixielandband hätte es doch voller Spaß und Bier gereicht. Deswegen bedauere ich, dass ich mir da keine Mühe gegeben habe. Aber ich kam so ins Organisieren rein, und das Organisieren macht mir halt Spaß. Backstage.

Sie haben es gerade selber schon erwähnt. Auch Dixielandband hier... es haben sich dann ja schnell in den 50er Jahren diese verschiedenen Jazzstile herauskristallisiert...

Ja, ich war Modern Jazz-Anhänger. Für uns war Dixieland nicht unbedingt der Aspekt zeitgenössischer Musik, an dem wir uns aufgegeilt haben. Aber da gibt es - das musste ich auch lernen - inzwischen eine New Orleans Richtung. Zum Beispiel verehere ich sehr die „Barrelhouse Jazz Band“. Der Reimer von Essen, der ja Lehrer war, den verehere ich. Der wohnt in Bad Homburg. Das ist die „Barrelhouse Jazz Band“, weil die spielen New Orleans Jazz. Nach George Lewis und so weiter. Aber werksgetreu - unglaublich! Sehr künstlerisch, sehr gut! Das sind Berufsmusiker. Al-

so, da gab's diesen Streit - Modern und Oldtime. Wenn da so eine Oldtime Band aus Hamburg „Am Sonntag will mein Süßer mit mir Segeln gehen“ gespielt hat, dann hat das zwar geswingt, aber das hat mich nicht vom Stuhl gerissen. Aber „One Tension“ von Albert Mangelsdorff, da wurde ich wahnsinnig. Ich werde heute noch wahnsinnig. Selbst, wenn ich seine Soloplatten höre, wo er nur Posaune spielt, da ist ein Reichtum drin an Einfällen - das ist ungeheuer.

Dann gibt's ja die einen, die haben gesagt „Auf Jazz darf man nicht tanzen“ und die anderen sagen, sie tanzen auf Jazz.

Ja!

Und Sie haben getanzt?

Ich hab getanzt, aber das war mehr so ein körperliches... Ich hab das nicht als Tanzmusik betrachtet, sondern ich bin mit dem Rhythmus gegangen. Ich hab da keine Tanzschritte oder so vollführt - was soll das? Da geht halt die Post ab! Aber ansonsten hat sich der Jazz zu einer Hörmusik entwickelt. Nur, er darf nicht unkörperlich werden. Sonst hockst du nur so da. Jazz ist Body and Soul!

J.S.: You mentioned „Jazz At The Philharmonic“. When you did begin organizing concerts, did you have any connection with organizing some of their concerts?

Alle! Weil Horst Lippmann war German Promoter für Norman Granz ab '54. Und in '55 hat er mich angestellt als Gepäckträger für Norman Granz. Als Assistent vom Tourmanager. Ich wurde der beste Gepäckträger der Welt. Und das nächste Mal - das war JATP 1955 mit Gene Krupa. Ich hasse Drummer, weil ich's Schlagzeug immer tragen musste. Und ich liebe Pianisten, da musste ich nie was tragen. Drum wurde Oscar Peterson mein enger Freund und Taufpate. Aber bei der nächsten Tournee mit Duke Ellington hat er seinen Tourneeleiter daheim gelassen, und ich war der Tourneeleiter. Und dann ging der Aufstieg unaufhörlich. Aber ich trage heute noch gerne Koffer. [lacht]

Es gibt ja - in Bezug auf Jazz At The Philharmonic - es gibt ja Leute, die lehnen das ab. Weil sie sagen, Jazz braucht eine intime Atmosphäre in einem Club. Was sagen Sie dazu?

Ach, das sind doch Dummköpfe! Natürlich ist es schön, wenn die Rolling Stones im „Cave“ spielen würden. Die haben jetzt sogar auf ihrer letzten Tournee in München das Stadion gefüllt mit 70.000 die Olympiahalle, und dann haben sie einen Jam, ein Konzert gemacht, in Clubatmosphäre im Zirkus Krone vor geladenen Leuten, wo ich auch war. Naja, aber das andere - das sind verschiedene Qualitäten! JATP war ein Konzertereignis. Und die Kunst - und das ist das Interessante - dass ein Nichtmusiker wie der Norman Granz... seine Kunst war im Programming. Auch das, was Horst Lippmann im Jazzfestival gemacht hat. Das heißt, er hat Little Roy Eldridge und Gillespie, „Battle of Trumpets“. Und dann Illinois Jacquet und noch einen Saxopho-

nisten - „Battle of Saxophones“. Und so Gruppierungen. Dann das Oscar Peterson Trio dazwischen. Und dann Ella - Halleluja!

Und das ist etwas, da sagen Sie, das kann man in einem kleinen Club sowieso nicht machen?

Na, das kannst du überall machen! Aber warum in einem kleinen Club? Das ist doch zu schade für 30 Leute! Da müssten 30.000 kommen! Demokratisierung der Kultur! Das sind Leute, die sagen: „Ja, ich bin der Auserwählte, und die sollen alle nur für mich spielen! Für meine Freunde und für deren Freund... ach nein, den mag ich ja nicht! Der... und dann in einem kleinen Club. Und ganz intim. Die spielen nur für mich!“ Schön! Herrlich! Wir haben nach jedem Konzert - bei den Konzerten JATP war ja Programmierung, da konnten die sich ja nicht ausspielen. Der Dizzy Gillespie, der braucht mehr. Und dann sind wir in die Clubs gegangen und haben Jam Sessions gemacht, auch im „Cave“. Oft von Frankfurt. Das war herrlich! Und morgens dann immer besoffen und stoned und weiß Gott wie rausgekommen. Glaub bloß nicht - da gab's auch Marihuana! Aber nicht wie bei den Rockmusikern als Provokation, sondern wir haben auf der Toilette geraucht, damit wir nicht erwischt wurden. Also, das heißt, Club in Ehren, aber der Jazz hat inzwischen eine konzertante Variation. Was willst du denn mit dem Duke Ellington Orchester, der hat im „Cotton Club“ gespielt. Natürlich, da kommt doch alles her, aus dem Bordell und aus dem Club, aus Speak Easies usw. Aber! Aber - ein Ellington-Konzert in der Berliner Philharmonie - da fliegst du doch weg! Und Norman Granz hat ungeheuer kreativ gearbeitet. Auch als Plattenproduzent.

Und wenn man jetzt unterstellt, Jazz ist etwas Kammermusikalisches?

Das gibt's doch nicht! Dann kannst du sagen, Musik ist kammermusikalisches. Das Modern Jazz Quartett ist das vollendetste kammermusikalisches Geschöpf, das es je gab. Ach, und Blues! Oscar Peterson Trio - herrlich! Aber das ist doch Minimierung der Musik! Du kannst auch sagen, wir machen jetzt Opern ohne Brimborium. Die Sängern stehen in einer Reihe und singen eine Arie nach der anderen. Schön. Du kannst sagen, Philharmonische Orchester werden abgeschafft. Ich finde es toll, wenn Ian Anderson jetzt auf seiner Tournee Jazzmusik spielt, begleitet von der jungen Philharmonie Frankfurt. Toll! Jazz ist Freiheit!

J.S.: And so... it's my understanding that when Norman Granz would arrange a tour, it's been written that he would be very specific about the conditions that he wanted his musicians to...

Ja, erstens war für ihn Jazz keine After Hours-Geschichte. Für ihn war Jazz Kunst. Und all Mitglieder des JATP trugen Smokings. Also habe ich für Albert Mangelsdorff einen Smoking gekauft.

J.S.: For his group?

Ja, für das Quintett! Als ich sie gemanagt habe. Und ich habe es als Kammermusik in Jazz verkauft. Aber Norman Granz - JATP. Er hat Filmbücher geschrieben. Und McCarthy hat ihn gefeuert. Weil er war Mitglied der Kommunistischen Partei Amerikas. Und dann war er arbeitslos und hat Sessions organisiert in der Philharmonie in Los Angeles. Und da kam JATP her. Und daraus entstand eine ungeheure Kunst, Musiker verschiedener Stilarten zusammenzuführen.

In terms of the actual very kind of technical details, where the musicians would stay in which hotels... what kinds of specifications would he ask for?

First Class Hotel! Kempinski war unser Hotel für alle Norman Granz-Künstler.

And pay...

Er hat bezahlt. Denn er wollte ihnen das Gefühl geben: „Wir sind Künstler!“ Wenn du eine Clubtour machst, wie im „Cave“, fühlst du dich nicht großartig. Du schwitzt und bist vielleicht glücklich, aber es gibt keinen Grund, sich großartig zu fühlen. Aber wenn du in einem Philharmoniesaal spielst, wenn du im Kempinskis wohnst, wie Ella... - sehr bedeutende Platte: „Ella in Berlin“ Live in der Deutschlandhalle. Hab ich betreut. Norman Granz war in Rio. Und ich wurde nie erwähnt auf dem Cover... Und wir in Kopenhagen, wir fingen an, den Text von „Mac the Knife“ zu lernen. Und sie sang es das erste Mal. Und sie vergaß den Text und sang über das Essen im Kempinskis und solche Sachen. Das ist toll! Sie bekam einen Grammy für die Single und einen Grammy für die Platte. Aber First Class - das war Norman Granz.

J.S.: Would he ever talk about... part of what I've read is that this first class treatment was because they wouldn't get that kind of treatment in America.

Er hat sich um Amerika gekümmert. Die Verhandlungen. Und er hat gekämpft. Sie haben Konzerte abgesagt, wenn das Publikum rassengesegrennt war. Und sie haben Hotelreservierungen storniert, wenn jemand gesagt hat: „Nicht für Schwarze!“ Und dann sind wir gegangen. Und haben das verdammte Hotel nie wieder gebucht. Und etwas später haben sie uns gebettelt. Sich entschuldigt. So wie Georgia Ray Charles zurückbekommen hat. Und „Georgia“ ist eine Nationalhymne. Aber in den 50ern haben sie ihn verbannt.

J.S.: Were there any such problems when they came to Europe?

Natürlich! Sogar in den 80ern wurde Harry Belafonte aus einer Disco in Linz, in Österreich geworfen. Es gibt immer Idioten, die keine Argumente haben außer: „Du bist schwarz!“ Und die Schwarzen sind unsere Brüder, deshalb sollten wir...

J.S.: And during the fifties? Do you remember any incidents or any such occasions?

Nein. Denn in Deutschland gab es keine... Wir konnten im Kempniskis wohnen und solche Dinge. Nein, nein.

Sie haben in Ihrem Vortrag gestern darüber gesprochen, dass Jazz so eine politische Opposition in der Adenauer-Ära war. Da hätte ich ganz gerne, dass Sie mir da noch ein bisschen was drüber erzählen. Wie haben Sie das verstanden? Inwiefern war das eine Opposition?

Natürlich. Die Adenauer-Ära war: Keine Experimente, „Schaffe, schaffe, Häusle baue“. Und das Dritte Reich verschweigen. Und Jazz war ja die Musik der Menschlichkeit. Wenn du „Jatzer“ bist, so glaube ich wenigstens, dann gibt es keine Diskriminierung von Menschen. Das ist mein Glaube. Natürlich hat mich gestört, dass Stan Kenton für „Goldwater“ Promotion gemacht hat. Aber das hat nichts mit Faschismus zu tun. Aber in der Adenauer-Ära, da hatten wir das Wirtschaftswunder. Und jeder nur Erfolg, Erfolg, Erfolg. Und wir hatten die Schnauze voll. „Gebt uns Antwort!“

Hatten Sie das Gefühl, dass viele Jazzfans das als etwas Politisches verstanden haben, Jazz zu hören?

Nicht immer! Viele wollten ja auch nur tanzen. Oder nur... nein, nein, aber da ist auch der Unterschied. Der Jazzkeller in Frankfurt war kulturpolitisch wichtig. Musikalisch. Durch Albert und durch die Musiker. Das „Cave“ war politisch wichtig. Weil wir waren Existentialisten. Jean-Paul Sartre. Albert Camus. Beauvoir und andere Philosophen. Cocteau. Existentialismus und Wallfahrten nach Paris.

J.S.: Why do you think that difference was there between the two?

Wegen der intellektuellen Kraft in Heidelberg. James Baldwin, „Fire Next Time“ hat 14 Tage bei uns gelebt. Chet Baker vier Wochen. Thornton Wilder drei Nächte. Versteht ihr. Das war auch eine intellektuelle Sache. Mit Musik. Die Jazzkeller-Musik. Mit hervorragenden Leuten. Aber nicht unbedingt... versteht ihr, der Hotclub Frankfurt wollte im Krieg nicht Hitler töten. Wie die Geschwister Scholl. Es ging nur darum: „Wir wollen unser Leben leben! Und der Jazz verkörpert das am besten.“ Es war eine kulturelle Geschichte.

Sehen Sie da diese politische Opposition, die Sie empfunden haben in den 50er, sehen Sie das als eine Anknüpfung an diese politische Opposition im Dritten Reich?

Ja! Unmittelbar! Durch den Einfluss von den Protagonisten wie Lippmann, Bohländer. Ich bin durch die Frankfurter kulturpolitisch erzogen worden. Und drum hab ich ja auch Konzerte „Künstler für den Frieden“ gemacht. „Künstler gegen Atomwaffen“. Die Menschenschlange von Ulm nach Stuttgart gegen Cruise Missiles.

Aber es ist doch trotzdem so, dass... Sie haben ja gerade skizziert, dass die Heidelberger Szene intellektuell aufgeladen war, und die Frankfurter Szene war mehr auf

das Musikalische konzentriert. Dann kann man aber doch sagen, dass der Hot Club...

Aber die waren politisch!

Vorher?

Aber natürlich! Die waren genauso oppositionell. Nur wurde nicht so viel über Politik geredet wie bei uns, sondern über Musik. Carlo Bohländer.

Aber Sie glauben, dass das unbewusst vielleicht das Gleiche war?

Ja natürlich! Andere Erscheinungsform. [nicht transkribierter Abschnitt] Ich hab eine sehr explizite Meinung über die gesellschaftliche Wirkung des Jazz. Das kann man auch weniger ernst nehmen.

Das heißt aber doch eigentlich - gerade, wenn ich an diese „Cave“-Szene denke und die Existentialisten - das hat doch schon etwas sehr Elitäres.

Ja, ja. Das hab ich ja zum Vorwurf gemacht! Wir „Jatzer“ waren die Heiligen! Das Volk war blöd. Die haben „Caprifischer“ gehört. Und ein „Jatzer“ war ein „Jatzer“. Und ein anderer war ein Zickendraht. Es gab Millionen Zickendrächte und wenige „Jatzer“. Und wir gingen ja auch in den Keller, um unter uns zu sein.

Und das wollten Sie aufbrechen?

Und da war das bei mir, das wollte ich aufbrechen, weil ich Jazzmusik für eine Medizin halte. Und Jazz für die gesündeste. Für mich ist - schau mal, ich hab im Keller noch über 10.000 Platten, und da sind überall CDs. Ich weiß für jede Situation Musik. „The Blues cure the blues“ - das ist das allerwichtigste. Blues heilt den Schmerz, den Weltschmerz. Das ist eine Befreiungsmusik. Oder ich sag dir, die Brandenburgischen Konzerte von Bach - heilig! Matthäus-Passion - heilig! Ellington in Newport - superheilig! Also, Musik ist Medizin. Die den Menschen hilft. Es gibt auch schädliche Medizin, wie Marschmusik zum Beispiel.

Sie haben gestern auch Jazz und Blues als Grundlage von Unterhaltungskultur beschrieben.

Ja, das ist die Schule. Die Inspiration. Leute, die Jazz kennen gelernt haben, sind bessere Unterhaltungskünstler. Also, der Erfolg von Udo Jürgens, der mit 70 Jahren zweimal die Olympiahalle ausverkauft hat - ich hab ihn ja gemacht - das kommt daher, dass er als Jazzpianist angefangen hat.

Inwiefern?

Naja, er war „Jatzer“. Hat Jazz gespielt als junger Mann.

Und wieso hat ihm das...

Weil seine Lieder swingen, und seine Lieder haben Sinn. Und er hat durch die Kenntnis der Jazzliteratur gesehen, was man aus Musik machen kann. Und drum hat er Evergreens komponiert. Und die Maffay-Band swingt. Und Jazz ist das, was die Musik edel macht. Aber nicht in Form von reinen Jazzkonzerten, sondern von Jazz in Konzerten. Beispiel Sting mit „The Dream of the Blue Turtle“ usw. Ein Doldinger, der hat jetzt den Grimme-Preis für sein Lebenswerk als Filmkomponist bekommen. „The Boat“ usw. Nur, das kommt aus dem Jazz. Und drum auch die Bedeutung eines Quincy Jones für „Thriller“ von Michael Jackson: Jazz. Deswegen - ich will ja, dass Jazz gefördert wird! Ich brauche keinen Pfennig für ein Maffay-Konzert. Wir verdienen beide sehr gut. Aber ich brauche Geld für die Förderung von Jazzkellern und von Clubs.

Weil das die Wurzeln sind?

Da sind die Wurzeln. Genauso wie Clubs wichtig sind, weil da junge Bands die Chance haben zu spielen, auch Rock zu spielen. Aber überall, wo Jazz präsentiert wird in reinster Form, wo ein Mangelsdorff präsentiert wird, oder „Barrelhouse“ oder - wer auch immer - Sonny Rollins, der Gott sei Dank noch spielt. Das ist ein Event, da muss man hin, und da muss auch der Staat Hilfe leisten. Weil das sind die Professoren.

Ist Jazz Unterhaltungsmusik für Sie?

Natürlich! Aber es ist Unterhaltungskultur. Und Unterhaltung ist nicht negativ! Unterhaltungsmusik kann Unterhaltungskultur sein und die größte Scheiße. Aber Unterhaltung an sich darf nie unter der Haltung sein! Ich definiere das: Unterhaltungskultur ist, wenn der Künstler die Intention hat, sein Bestes zu geben. Keine Unterhaltungskultur ist, wenn der Künstler kommerziell spekuliert und sagt, das Publikum ist ja so blöd. Volkstümliche Musik ist für mich keine Unterhaltungskultur. Die Wildecker Herzbuben gehen mir... ich werde nichts dagegen sagen. Aber das ist keine Musik aus dem Volk, sondern sind Schlager, die in volkstümlicher Weise tränenrührig übergestülpt werden. Aber gut, die wollen das, dann sollen sie es doch hören. Irgendwann hört das auf!

Was sagen Sie denn dazu, dass so viele Jazzmusiker - und wir haben ja jetzt auch schon einige Jazzfans interviewt - und sehr viele sagen: „Jazz ist keine Unterhaltungsmusik!“ Ganz kategorisch. Was sagen Sie dazu?

Ja natürlich. Weil sie Angst davor haben. Was ist Jazz sonst? Lass uns doch einen Kompromiss machen - Jazz ist Musik! Aber weißt du, was Unterhaltungsmusik ist? Die Brandenburgischen Konzerte von Bach. Das war Dinnermusik für den Preußenkönig. Das ist Unterhaltung! Der Unterschied E und U entstand doch erst in der Romantik. Mozart - „Kleine Nachtmusik“ ist die tollste Schnulze der Welt! Das ist Unterhaltung vom Feinsten! Seine Opern wurden nicht vor Hofe aufgeführt, sondern

in Tanztempeln!

Aber warum haben denn Jazzer solche Angst vor dem Prädikat Unterhaltung?

Weil sie exklusiv sein wollen! Wir sind nicht das Volk! Das Volk ist beschissen. Die haben die selbe Einstellung dem Volk gegenüber wie diese Spekulanten - Schlagermacher. „Die sind doch alle blöd“. Wer Unterhaltung hört, ist blöd. Und vor allem hat Jazz es nicht verdient, nicht subventioniert zu werden. Aber mein Kampf, warum ich mir da in Heidelberg den Mund fusselig rede, ist - und wir haben sogar zu meinem 50-jährigen Jubiläum, da macht unser Verband, wo ich Ehrenmitglied bin, ein Symposium zur Überwindung von E und U - mein Kampf ist, der Unterhaltung ein Qualitätsmerkmal zu geben. Mein Vortrag heißt „50 Jahre backstage - unser Weg (Lippmann und ich) in eine Kultur der Unterhaltung“. Du kannst nicht sagen, Unterhaltung ist Scheiße. Sondern es gibt Unterhaltung, die kulturellen Wert hat, weil sie den Menschen nützt. Das ist kein Zeitvertreib, kein A-müsement - A-Musik. Sondern es ist die beste Nützung der Zeit. Wenn du einen Abend hörst und bist bewegt, das ist doch schön. Dann ist es doch gut. Du kannst natürlich auch verschnulzt sein, sentimental. Und dein ganzes Glück in ein Autogramm von Roy Black anhängen. Das ist ja nichts Schlechtes. Jazz wird als Unterhaltung behandelt, also müssen wir dafür sorgen, dass Jazz besonders behandelt wird. Aber Unterhaltung ist keine Schande. Denn die frühere Musik war alles Unterhaltung. Es gab kirchliche Musik von Bach und Unterhaltung. Bach hat eine Schnulze geschrieben für seine Frau: „Willst du dein Herz mir schenken, dann fang es zärtlich an“. Aber das Lied ist ein Meisterwerk. Das ist pure Unterhaltung. Weil Musik geht zum Ruhm des Menschen, nicht nur zum Ruhm Gottes. [Discwechsel]

J.S.: So, I guess when we left off in the last half hour we were talking a bit about Unterhaltungsmusik and the correlation with jazz... I was wondering if we could maybe talk a bit about Unterhaltungsmusik in Deutschland before jazz or during the 30s and 40s before you really became involved. And I thought we could begin that way by going back to Berlin. You described it as this world scene.

Wenn du über Berlin in den Zwanziger Jahren sprichst, dann war es der absolute Weltmittelpunkt der Unterhaltung. Da sind die besten Schlager, und zwar Evergreens, entstanden. Also wenn man sagt, Holländer und all die Leute, die nachher entweder umgebracht wurden oder sich in Sicherheit bringen mussten durch Emigration - wobei das keine Emigration war, denn die hat man ja freiwillig, sondern Flucht, um das Leben zu retten. Und dieser Aderlass an zumeist jüdischer Potenz in unserer Unterhaltung, mit den Revuen auch, mit den Theatern - Max Reinhardt - mit den Komponisten. Und dieses romanische Café in Berlin... stell dir vor, da gehst du hin, und da hockt Brecht und der und jener usw. Alle da, Eisler und wie sie alle heißen. Dieser Aderlass hat unsere Unterhaltung gekippt. Hat ihr die Essenz entzogen. Und dann gab es natürlich weiter eine Unterhaltung, die im Dritten Reich total in den Dienst der Ziele des Dritten Reiches gestellt wurde. Zum Beispiel: Wenn Zarah Leander gesungen hat in den 40er Jahren „Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehen“, dann war das der Glaube an die V-Waffe, an die Wunder-

waffe, womöglich Atmbombe, von der man ja immer gefaselt hatte. Der Krieg war ja nach Stalingrad verloren für jeden. Nicht für mich, ich hab's nicht gesehen, aber für jeden Gescheiten. Und das war ein Song, um die Leute bei Stimmung zu halten: „Ich weiß, es wird einmal ein Wunder geschehen.“ Alle Märchen werden war, egal, trotz Bomben und trotz Niederlagen. Oder - Heinz Rühmann hat gesungen: „Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern“. Das waren Lieder, die den Leuten, wenn sie aus ihren Luftschutzkellern krochen, wieder Lebensmut gegeben haben.

J.S.: And these were songs that you grew up with?

Ja absolut! Nicht nur politische Marschlieder und Hitlerjugendlieder, sondern auch solche Lieder. Aber die wurden sorgfältig von Goebbels ausgesucht. Und der deutsche Film mit seiner ganzen großen Tradition, abgesehen davon, dass die meisten fähigen Filmemacher Juden waren, die dann gingen, aber trotzdem - es gab immer noch viele wie Heinrich George usw. Und all diese Filme hatten eine politische Tendenz. Sie haben die Diktatur etabliert.

J.S.: Do you remember some of the film you saw? Or did you go often?

Ja, der Film war mein Mutterersatz. Das war später der Busen der Gina Lollobrigida. Aber damals erinnere ich mich an den „Postmeister“ mit Heinrich George. Oder ein Film namens „Kollberg“ wurde am Schluss gedreht. Da hat irgendwo im Napoleonskrieg, Beginn 19. Jahrhundert, die Stadt Kollberg der Belagerung standgehalten. Das war der Widerstandsgedanke... dass man Berlin... und all diese Dinge. Das war unglaublich! Raffiniert gemacht von denen. Dieser Goebbels war auf seine Art ein Genie. Er hat die Schauspieler und alle eingewickelt. Bis auf die, die sich nicht einwickeln ließen natürlich.

J.S.: Did you have an opportunity to hear him on the radio or to see him?

Ja! Sehr oft! Und Goebbels war ein faszinierender Demagoge!

J.S.: What kind of memories do you have of listening to him?

Wie er die Lage beschrieben hat. Das gab es eine Versammlung im Sportpalast, wo er die Leute so aufgestachelt hat, dass, als er fragte: „Wollt ihr den totalen Krieg?“ - das bedeutete mit all seinen Opfern - sie schrien: „Ja! Ja! Ja!“

J.S.: And you heard that on the radio?

Ja natürlich! Radio und Wochenschau und so weiter. Und das hat dich ausgefüllt. „Wir werden es nicht einmal haben, nicht zweimal, nicht dreimal...!“ Verstehst, du - all diese Tricks. Die Propaganda, wie ich es nennen würde, war sehr gekonnt. In einem tödlichen Sinn. In einem negativen Sinn.

J.S.: And you mentioned in the last hour that after the Olympic Games jazz seemed

to disappear from the scene...

Ja! Es wurde nur während der Olympischen Spiele toleriert, denn Berlin war voller internationaler Gäste. Und natürlich, die Olympischen Spiele von 1936 waren ein fantastisches Mittel, um Hitler zu etablieren. Zum Beispiel, als die Nationen ins Stadion einmarschiert sind - nicht, das war ja auch ein wunderbares Olympiastadion - als die einmarschiert sind, die Franzosen, sind sie so an Hitler vorbei [imitiert Hitlergruß]. Und die Deutschen und jeder sah es. Und das war fantastisch. Das war wie später beider DDR. Der Staat hat die Athleten ungeheuer gefüttert und entwickelt, sodass sie dann auch Goldmedaille nach Goldmedaille kriegen. Der einzige, der den Hitler furchtbar geärgert hat, war Jesse Owens, weil der mit Abstand als Schwarzer die drei Goldmedaillen gewonnen hat. Der beste Olympionike. Der hat ihm auch nicht die Hand gegeben. Wie gesagt, der Trainer der Fußballmannschaft kam ins KZ, weil Deutschland verloren hatte. Also, alles wurde irgendwie konzentriert. Und so, bei den Olympischen Spielen gingen die Leute zurück und sagten: „Ach Berlin... das ist ja swinging wie in den 20ern! Und da haben sie Jazz und alles gespielt. Und Berlin - die Deutschen sind locker und frei und denen kann man eine friedvolle Entwicklung garantieren!“ Denn Hitler hat ja nicht zugegeben...

Können Sie sich persönlich noch an die Olympiade erinnern? Als Kind?

Nein. Da war ich sechs und da war ich in Ittersbach, das war Welten entfernt. Aber ich kann mir vorstellen, dass das faszinierend war. Und da war Swing. Und als die Olympiade vorbei war, ist Swing wieder verboten worden.

J.S.: Aber es gab die Tanzorchester in Berlin.

Richtig! Und da waren auch viele Ausländer. Und diese Tanzorchester bestanden zum Teil aus Jazzmusikern auch. Und da war dann auch Folgendes, der „Tiger Rag“ hat deutsche Texte bekommen. „Wo ist der Tiger“, usw. Die mussten also deutsche Titel für Jazzstandards finden, dass die Leute dann das Gefühl haben: „Ja, das sind deutsche Sachen!“

J.S.: Would you listen to those dance orchestras on records?

Nein, nein. Ich hatte nicht eine einzige Platte. Ich hatte kein Interesse. Ich war nur... es ist eine Schande. Aber ich erinnere mich, dass ich die Lieder der „Comedian Harmonists“ sehr mochte. „Der kleine bunte Kakadu“ und all das. Und da war jetzt ein Film vom Vilsmaier - sehr gut. Und das zeigt ja auch, die waren ja halb jüdisch, halb arisch. Und haben sich dann aufgesplittet. Aber haben nie mehr den Glanz erreicht, den sie in ihrer Originalbesetzung hatten. Aber das war - wie Sie sagen - jazzbasierte Musik. Aber ich hab das nicht mit Jazz identifiziert.

Wenn man so zurückblickt, kann man ja eigentlich auch sagen, auch wenn man es noch so sehr versucht hat, und auch wenn die Offiziellen es noch so sehr versucht haben, man kam am Jazz nicht vorbei.

Nein. Das geht ja daraus hervor, dass die Soldaten der Luftwaffe, die ja in den Tod flogen, dass die die Erlaubnis hatten, BBC zu hören. Ganz offiziell. Der Jazz war nicht tot zu kriegen. Und auch dank der Widerstandsgruppen, durch die Hotclubs in den verschiedenen Städten. Da musst du auch in Berlin recherchieren. Da gab's auch einen Hotclub.

J.S.: Do you have any... I mean, you talked obviously - you were friends with Carlo Bohländer. It is my understanding that he started the Hot Club in Berlin.

Nein, nein! Das war Frankfurt. Ich weiß nur von Frankfurt. Nur Frankfurt. Mit Lippmann, Mangelsdorff, Carlo, dann den Jung, Hans-Otto Jung und Carlo Bohländer, usw. Die waren eigenständig. Es gab Aktivitäten in Berlin, in Hamburg, mit Olaf Hudtwalker, und in Leipzig mit Hot-Geier. Ihr müsst also in Berlin recherchieren. Ich kann darüber nicht viel sagen, weil ich auf Frankfurt konzentriert bin. Aber was du eben erkannt hast, ist fantastisch. Jazz ist nicht tot zu kriegen. Weil er tief menschlich ist. Und sogar so einen Mann, der also total kaputt als Strandgut unserer Zeit am Boden liegt, wieder erwecken kann. Das ist die Kraft des Jazz. Die Menschlichkeit.

Ich hab jetzt noch mal eine Frage auch zu der Jazzszene in den 50er Jahren. Und zwar zum Einen, wie ist denn so Ihre Einschätzung, was das denn gesamt-jugendkulturell... wie viele Leute haben eigentlich Jazz gehört, wie groß war diese Subkultur? Weil wir haben ja zum Beispiel auch mit Albert Mangelsdorff gesprochen und haben in einem Film gesehen, dass Emil Mangelsdorff in einem Interview gesagt hat, man hatte fast Komplexe, Jazzmusiker zu sein und hat das dann nicht gesagt, dass man von Beruf Jazzmusiker ist. Das heißt, man hat sich fast ein bisschen geschämt, Jazzmusiker zu sein.

In den Fünfzigern?

Ja, in den Fünfzigern.

Ja, das... das liegt einfach daran, dass in den 50er Jahren die Spuren des Faschismus in den Köpfen der Menschen vorhanden waren. Die haben zwar gesagt: „Wir haben nichts damit zu tun“, aber das ging in Fleisch und Blut über. Das Zitat, das ich von meinem Idol Bloch über Jazz gebracht habe, also einfach, dass das eine sinnentleerte Musik ist, dass das keine Musik ist, sondern zum Erbrechen und all das, das ist ja entstanden in seinem berühmten „Prinzip Hoffnung“-Buch. Und das war in den 50er Jahren. Wir haben ja auch keine Kammermusikäle gekriegt, wenn wir ein Jazzkonzert machten. Da musste man ja kämpfen. Und da war eigentlich der Begriff „Niggermusik“ immer noch in. Oder „jiddische Musik“. Und beim Braven, beim Großteil des Bürgertums war das so. Aber dann kamen halt junge Leute, weil der Jazz ging ja weiter. Aber das waren keine riesigen Jazzkonzerte. Das Volksbildungsheim mit 1000 Plätzen. Wenn man mal ins Deutsche Museum ging, das war schon was Gewaltiges. Aber so möchte ich's nicht sagen, dass man sich schämen

musste. Es gab nur dann in den späten 60ern eine Entwicklung, dass unter dem Einfluss des britischen Trad Booms - Chris Barber usw. - plötzlich der Dixielandjazz, den wir Modernisten ja abgelehnt haben, und vor allen Dingen der Amateurjazz - plötzlich haben die Amateur-Dixieland-Bands mehr Geld verdient, weil da gab's Partys und Remmidemmi, als die Modern Jazz Ensembles. Es gab eine Blüte des Jazz, aber mehr auf der Amateurbasis. Und auf so einem Trad Boom - Traditional Boom. Und die Jazzmusiker hatten's schwer. Wir haben nicht viel verdient, und wir haben sehr oft beim Walter Schätzlein entweder privat in Nürnberg geschlafen oder halt im Keller uns hingelegt. Wir bekamen 350 Mark Honorar inklusive Fahrtkosten, bei meinen Tourneen. In den Jazzclubs. Da gab's die Jazzclubs wie im Panierplatz in Nürnberg und in anderen Städten, die haben sich zur Deutschen Jazzföderation zusammengeschlossen, das war ein Zusammenschluss von Jazzclubs. Und das waren Minoritäten.

Wir haben uns vorhin auch darüber unterhalten, dass die Jazzmusiker und die Jazzszene vielleicht auch selber an ihrer Ausgrenzung selbst schuld waren, weil sie sich so elitär gegeben haben?

Ja, das ist sehr gut erkannt. Denn die waren ja happy im Jazzkeller. Man hat sein Stöffchen getrunken, der Albert bläst sich die Lunge aus dem Körper und vorne quatscht man und trinkt seinen Äpfelwein usw., und man war happy. Man hat alle gekannt, auch später in Heidelberg unter denen, mit denen ich das „Cave“ gegründet hab, das war ein elitärer Haufen. Und wir haben auch gern ein bisschen auf Bürgerschreck gemacht. Es gab nichts Schöneres, als wenn wir bis zum Morgengrauen im „Cave“ waren und dann mit der Bahn heimgefahren sind und die arbeitende Bevölkerung schockiert haben, übernachtigt. Ich hab auch einen roten Bart getragen, schwarzer Pullover, schwarze Hose, Existentialisten... Wir waren Bürgerschrecks. Wir wollten das auch, in diesem Wirtschaftswunderland der Adenauer'schen Zeit.

Wie beurteilen Sie dann später - als dann der Rock'n'Roll kam - wie beurteilen Sie dann die Ablehnung vieler Jazzmusiker dieser neuen Musikrichtung?

Naja, das war ihnen einfach zu wild und zu rüde, und sie haben den Blues nicht begriffen. Der Rock'n'Roll bezieht ja seine Kraft aus dem Blues. Wobei Bill Haley lediglich den schwarzen Rhythmus, den Beat, übernommen hat und ansonsten mit dem Blues nichts zu tun hatte. Während Elvis Presley - der hat vom Blues viel mehr noch übernommen. Seine große... „Jailhouse Blues“ usw. Und das war, das hat die Jazzer nicht interessiert. Der Blues war denen fremd. Das fing an mit Louis Armstrong, vor allem die Modern Jazz-Anhänger. Und wir haben dann den Blues, durch Anregung von Modern Jazz-Musikern wie John Lewis vom MJQ und Cannonball Adderley, hat Lippmann den Blues dann recherchiert in den Ghettos, Southside Chicago, Jazz Records. Willie Dixon, Muddy Waters, Howley Roof und alle anderen. Und haben einen Reichtum vorgefunden. Und dadurch kam unsere Beziehung zur Rock- und Pop-Musik zustande. Über den Blues.

Sind Sie dafür kritisiert worden von Jazzmusikern?

Aber wie! Ich war der Verräter, weil ich Jimi Hendrix gemacht habe und Janis Joplin und die „Doors“. Furchtbar. Kommerzkasper! Das macht mir heute nichts mehr aus.

Aber damals schon?

Damals hat's mich zutiefst getroffen. Ich war mal in der Lufthansa und war eilig, weil da war ein Stau und ich war spät. Und dann geh ich hin zu einem Jazzer, den ich kannte und sag: „Du, fertig mich doch ab!“ Da sagt er: „Du hast uns verraten! Joachim-Ernst Berendt hat im Rundfunk gesagt, wenn der Fritz Rau heute noch Jazz machen würde, ging's der Jazzszene viel, viel besser. Stattdessen machst du all diese Kommerzdinge. Stell dich hinten an!“ Und ich hab's Flugzeug versäumt.

Das ist natürlich ein Vorwurf!

Ja, das haben die gesagt, auch Berendt, auch Gescheite. Ich meine, solange ich den Koffer vom Albert Mangelsdorff getragen habe, war ich natürlich nützlich. Aber irgendwann ging es mal einen Schritt weiter. Durch den Einbruch des Blues in unser Leben. Wir haben doch das American Folk Blues Festival gemacht für die Jazzer. Um denen zu zeigen, hier sind die Quellen! Aber stattdessen haben wir eine völlig neue Klientel gefunden von 16-, 17-, 18-jährigen. Rhythm and Blues. Für die ein Muddy Waters... da haben die diese Race Records wie Schätze behandelt. Und gehört. Und daraus die „Stones“ ihre Musik entwickelt. Und das haben die natürlich nicht mitgekriegt. Die haben nur gesehen, ach, jetzt machen sie die „Rolling Stones“, und die „The Who“ und das alles. Und sind da natürlich prinzipiell nicht reingegangen. Heute sehen die das auch lockerer. Aber ich bin meinen Weg gegangen, weil Horst Lippmann - der war mein Gewissen. Der hat gesagt: „Fritz, das ist richtig!“ Dann hab ich den Rock verraten, weil ich Peter Maffay gemacht habe. Inzwischen ist Peter Maffay ein anerkannter Rockmusiker. Vorher war's ein Schnulzenheini. Das war immer mein Leben. Ich war immer irgendwo, hab Dinge gemacht, die man nicht erwartet hat. Aber das hab ich von Bob Dylan abgeguckt.

Sie haben gestern auch gesagt, es hätte in den 50er Jahren kein Interesse für Live-Musik gegeben.

Doch! Aber Scheißmusik! Es gab Interesse für Live-Musik. Bunte Abende, Schlager, Caprifischer. Aber es gab kein Interesse an großen internationalen Künstlern. Fred Astaire hat nie getanzt. Edith Piaf usw. Natürlich gab's Live-Musik, und es gab auch Jazzmusik in unserem kleinen Rahmen, aber die Unterhaltung waren die Bunten Abende. Und das hat mit nicht interessiert.

Ich wollte noch mal fragen, gab's denn... oder wie war die Zusammenarbeit mit der DJF. Welche Bedeutung hatte die DJF für diese ganze Szene?

Sehr, weil das war der Zusammenschluss aller örtlichen Jazzclubs. Schätzlein in Nürnberg, Ado Schlier in München, Berlin - überall, Frankfurt, Hotclub Frankfurt.

Das war der Zusammenschluss, und der war sehr straff organisiert. Und ich war der Konzertreferent. Und hab deutsche Musiker gemanagt. Hab Kammermusik in Jazz gemacht. Serien - erstes Konzert mit Albert Mangelsdorff, zweites Konzert mit Michael Naura, drittes Konzert mit Helmut Brandt usw. und hab dafür geackert. Für 300 Mark im Monat.

Und als sich die Hot Clubs... die haben dann ja wohl an Bedeutung verloren, weil die Leute selber Schallplatten kaufen konnten...

Das ist es! Die Hot Clubs waren ja wie unser Freundeskreis in Heidelberg, der zum „Cave“ führte, waren ja eine Notgemeinschaft. Es gab noch nicht überall so Schallplatten und sie waren teuer, sehr teuer. Der Preissturz der Schallplatten kam erst später. Also, da hat man dann Schallplattenabende gemacht. Der Lippmann in Frankfurt, man hat die neuen Platten gespielt und diskutiert. Und später - Gott, da gab's Schallplatten und Konzerte en masse. Ich hab ja gesagt, der Lippmann hat seine Konzerttätigkeit begonnen, weil die deutschen Konzertagenturen an „Niggermusik“ nicht interessiert waren. Und so haben Hotclubs auch Konzerte veranstaltet. Das von mir produzierte Jazzmeeting Ost-West in Nürnberg mit dem damaligen Kulturdezernenten Glaser, aber mit Walter Schätzlein und seinen Leuten. Und so gab's das überall. Und die Hot Clubs haben dann Albert in Amberg und in Hintertupfing präsentiert. Aber plötzlich gab's dann eine... das hat sich dann verselbständigt. Da war die Notgemeinschaft in der Form nicht mehr da.

Kann man das festmachen, wann das ungefähr an Bedeutung verloren hat?

Naja, das hat an Bedeutung verloren... möchte ich sagen in den 70er Jahren.

So spät?

Ja, ja. Oder Ende der 60er. Weil die Jazzclubs gingen ja erst los Mitte der 50er. Und der Lippmann war immer Zweiter Vorsitzender. Und ich war ab 1956 Konzertreferent. Weil ich einfach den Jazz wie ein Preacher gemacht habe. Jedes Jazzkonzert macht die Welt schöner.

Ich hab noch eine Frage zu Jazzmedien. Haben Sie Jazzzeitschriften gelesen?

Natürlich. Das *Podium*. In- und auswendig.

Fanden Sie das eine gute Zeitschrift?

Ich finde, es ist eine liebenswerte Zeitschrift. Es ist keine Zeitschrift, die die Brillianz der französischen *Hot Jazz* oder *Cahiers du Jazz* und so weiter hat. Da waren ja Schriftsteller am Werk. Sie hat etwas von der Biederkeit, die der Dieter Zimmerle selbst verkörperte. Aber liebevoll. Und sehr gute Beiträge. Sie hatten halt nicht viel Geld. Aber gute Beiträge. Selbst ich hab ein paar geschrieben. Und das war unsere Zeitschrift. Aber der *Melody Maker* in London oder *Downbeat* in Amerika, das waren

halt die führenden. Aber es ist hochinteressant, dass Jazzer viel lesen. Rockbücher sind nicht so erfolgreich wie Joachim-Ernst Berendt das mit seinen Jazzbüchern war. Die Deutschen lesen gern. Die Engländer und Amerikaner hören lieber. Obwohl's da auch - Leonard Feather und so weiter - bemerkenswerte - da stehen sie ja alle [deutet auf sein Bücherregal] - Jazzbücher gibt.

J.S.: So you are saying the German audiences had a better inclination to read about jazz?

Ja, das war überraschend. Die Auflagen von Berendts Jazzbuch inklusive deines Exemplars sind enorm!

J.S.: Why do you think that was so?

Naja, die Deutschen sind gründlich!

Ist das etwas, was ein deutsches Publikum allgemein macht? Glauben Sie, dass auch über den Rock'n'Roll in Deutschland so viel gelesen wurde? Oder ist das etwas Jazz-spezifisches?

Nein, generell nicht. Das ist jazzspezifisch. Im Jazz ist „Body and Soul“. Jazz ist Bauch, aber auch Kopf. Man kann sich herrlich streiten und alles. Und bei mir ist er ja der tiefste Grund meiner politischen Überzeugung. Für andere ist er eine ästhetische Überzeugung. Oder sie sagen, nur Kammermusik ist gut. Und vieles ist schlecht. Oder *Traditional* ist gut. Oder *Traditional* ist schlecht. *Modern* ist gut, oder *Modern* ist scheiße. Das wird sich auseinandergesetzt. Da gibt's dann auch diese in die Intoleranz führenden Lager, über die wir gesprochen haben. Deutsche sind gründlich.

Ich wollte noch einmal auf die Adorno-Jazzrezeption zu sprechen kommen. Adorno und Bloch, Sie hatten das angesprochen. Hat man das verfolgt damals, hat man das auch gelesen?

Natürlich. Vor allem war ja der Jazz politisch eher links als rechts. Wobei der SDS allerdings eine unkulturelle Angelegenheit war. Die amerikanische Studentenrevolte fand auf Rockkonzerten auf dem Campus statt. In Deutschland fand die Revolte in endlosen ermüdenden Diskussionen im Hörsaal statt. Der deutsche SDS hatte keine Beziehung. Für die war der Rock'n'Roll, die Rolling Stones, das war schon ein Signal, aber da hat mir einer der SDS-Führer mal offen gestanden - auch ein Freund des Außenministers [Joschka Fischer] - da wären sie jede Nacht gesessen und hätten 100 Mal die „I Can't Get No Satisfaction“ gekriegt, um sich aufzueilen für den revolutionären Kampf. Während in Amerika, da waren die Campuskonzerte, da ist ja alles entstanden. Die amerikanischen Studenten waren weitaus kulturinteressierter als die Deutschen. Es ist mir auch nie gelungen, die Allgemeinen Studentenausschüsse dazu zu gewinnen, Jazzkonzerte zu veranstalten. Obwohl sie Geld hatten. War kaum, dass ein Allgemeiner... also waren es nur die Jazzclubs und haben's dann halt anders gemacht. Aber ich hab nach amerikanischem Vorbild mich bemüht, in Heidelberg

angefangen, vom AStA durchzusetzen, dass die den Albert Mangelsdorff verpflichten oder Oscar Peterson Trio in der Großen Aula. „Nein! Kein Interesse!“ Das ist komisch.

Könnten Sie sich vorstellen, dass das vielleicht etwas damit zu tun, mit der Erfahrung des deutschen Volkes, dass Kultur und Kulturgüter auch zur Propaganda missbraucht wurden?

Das glaube ich nicht. Ich möchte eher behaupten - und das zeigt mir auch das Zitat von Bloch und die Einstellung von Adorno - dass der deutsche Intellektuelle zu kopflastig ist. Der Bauch interessiert ihn nicht. Das hat sich jetzt gewandelt natürlich. Und der AStA sah sich halt zur politischen Arbeit veranlasst, hat aber übersehen, dass man mit Musik - was Goebbels nicht übersehen hat - auch politisch wirken kann. Bob Dylan müsste doch an jeder Uni gespielt haben, oder? Aber wir haben dann halt Bob Dylan gebracht ohne Unis. Studenten kamen trotzdem, die interessiert waren. Ich meine jetzt nur die Institutionen der Universitäten. Weißt du, das kommt auch so: Wenn ein deutscher AStA 10.000 Mark kriegt, dann werden die so schnell wie möglich verbraten, mit Vorträgen und so weiter. Aber in Amerika kriegt die Studentenorganisation an der Uni 10.000 Dollar, um sie zu verfünffachen. Um Business zu machen. Das ist der Unterschied. Weil es gleichzeitig eine wirtschaftspolitische Übung ist. Nicht Subventionen zu verbraten, wie es in der deutschen Kulturgeschichte üblich ist, in der Hochkultur, sondern Geld zu machen. Mit Bob Dylan.

J.S.: So where would you draw the line for Unterhaltungsmusik between commercial considerations and artistic considerations and political? Where do those three...?

Für mich ist erstens wichtig, dass der Begriff Unterhaltungsmusik ernst genommen wird, auch von Jazzern, weil wir die einzige Chance haben, über Jazz und über wirklich authentische Musik, gute Musik, auch Rock, Pop, eine Unterhaltungskultur zu beeinflussen, und nicht zu sagen a priori, Unterhaltung ist Scheiße. Man könnte ja auch sagen, Jazz tun wir rüber zu E, dafür kann man argumentieren, aber ich möchte die Beziehung lebendig erhalten. Je mehr Jazz in Konzerten um so besser geht die Sonne auf. Also, das ist ganz wichtig vorab, dass Unterhaltung positiv beeinflusst wird. Aber meine Definition von Unterhaltungskultur und einer Alltagsunterhaltung - Amüsement, Zeitvertreib, Werbesendungen - ist die Intention des Künstlers. Der Künstler muss das Bedürfnis haben, dass er sein Publikum, das ihn ernährt und das er für mündig hält, dass er das überzeugt. Mit der bestmöglichen Musik, die er drauf hat. Das ist eine subjektive Sache. Und der andere Unterhaltungskünstler, der sagt halt: „Das Publikum ist doch scheiße! Die haben so einen Wahnsinnsgeschmack!“ Das ist ja wie im Fernsehen. Kann denn ein vernünftiger Mensch diese unsäglich dumme Produktion - wie hieß denn die, wo die sich einsperren lassen - „Big Brother“, das ist doch idiotisch! Aber was macht der Westerteller? Er geht rein! Weil er sagt, ich muss die jungen Leute erfassen. Also, die Intention - wenn ein Costa Cordalis sagt, mich will eh niemand mehr hören, aber hier hab ich wenigstens 25.000 Euro und jetzt geh ich in den Urwald und fresse Schlangen oder was Anderes... und all diese Dinge, dieser Verlust der Scham, der Gürtellinie, das hat nichts mit ero-

tischer oder sexueller Scham zu tun, sondern mit der Gürtellinie, der Haltung. Die haben sich doch verkackeiern lassen - das war doch scheußlich. Ich hab nur ein- oder zweimal reingeguckt. Wenn der das sagt, ist er für mich nicht interessant. Wenn er aber sagt: „Ich komme aus Griechenland und habe eine so reiche Musik hinter mir. Nicht nur die alten griechischen Songs, sondern auch Theodorakis - daraus mach ich mein Ding! Und sing's in Deutsch, meiner neuen Heimat“, und er strengt sich an - dann mach ich eine Tournee mit ihm, und das hab ich auch gemacht. Nur, es ist der Weg, der leichte Weg, welchen Weg gehst du? Da steckst du als Musikerin mitten drin. Eure Sache mit bayerischen Texten hängt davon ab, ob euer Text sagt, ich hab's mit gescheiten Leuten zu tun. Und die müssen witzig sein, das muss auch erhellen. Auch erhellen. Wobei wir wiederum, wie Söllner und andere Liedermacher, oftmals Leute haben, die Leitartikel dichten. Politische. Eine kulturelle Erhellung ist anders. Guck dir doch die Lieder aus den Zwanziger Jahren an. Was da an Esprit und - „Hüte dich vor blonden Frauen“ usw. - was da drin steckt. In diesen Songs, die ja jetzt Evergreens zu Recht sind. Das ist dann eure Intention. Ihr versucht das beste. Wenn ihr aber sagt: „Ach ja, was sollen wir uns da anstrengen? Wir machen ein paar Zoten rein und das und jenes, und das wird dann schon gehen!“ - es kommt darauf an, wen erwartest du auf der Gala, auf der du spielst? Wobei Galas bedenklich sind... Aber so hat Maffay seinen Weg vom Schlagersänger zum Rockstar gefunden. Und die Leute, die das machen, sind, wenn sie das schaffen, dann auch 30 Jahre in und 40. Wie Bob Dylan und Udo Jürgens. Die anderen kommen und gehen. Und müssen sich dann retten mit solchen furchtbaren Shows, wo es nicht nur Banalität gibt, sondern Obszönität und Voyeurismus.

Ist es wichtig, dass Musik eine politische Aussage hat?

Alle Musik ist politisch. Das braucht aber nicht *expressis verbis* zu sein. Vor allen Dingen halte ich es für bedenklich - obwohl ich ja den Wahlkampf der Grünen mit der Grünen Raupe 1983, als wir ins Parlament kamen, gemacht habe - halte ich z.B. parteipolitische Stellungnahme für bedenklich. Weil der Wähler soll das bessere Argument wählen und nicht den besseren Sänger. Die Künstler haben in ihrer anarchischen Grundeinstellung eine andere Aufgabe. Wenn sie politische Konzerte machen, dann müssen sie gegen Atombewaffnung oder „Künstler für den Frieden“ und so was. Da geht's dann um große Zusammenhänge. Oder Tschernobyl. Ausstieg... usw. Also, es braucht nicht eine direkt politische Botschaft zu sein, aber Kultur ist politisch. Entweder du lebst ein Leben, das lebenswert ist, oder du lebst ein Leben in zunehmender Verdummung.

Warum wehren sich so viele Künstler oder gerade Musiker dagegen, politisch zu sein?

Ja, das ist, weil sie halt einfach sagen, es ist nicht meine Funktion, Leitartikel zu singen. Aber sie sind politisch, auch wenn sie überhaupt keinen politischen Text singen, sondern ein gutes Lied. „Forever Young“ ist höchst politisch. Vor allen Dingen für mich. Jeder Dylan-Song ist höchste Politik. Aber es ist doch unglaublich. Ich habe gerade heute morgen ein Meeting gehabt mit einem Verleger, der hat mir ein Buch

geschenkt über Dylan, wo drinsteht. „Follow your leaders, but trust yourself“. Der Maffay muss dem Rau folgen, wenn der was vorschlägt und ihn überzeugt. Aber er kann nicht sagen, „Ich gebe mein Urteilsvermögen an dich ab“. Er muss es prüfen. Er muss es genehmigen. Daraus entsteht Kultur. Und deswegen ist also, wenn man sagt: politische Songs - gut! Schau mal, es gibt einen, den ich zutiefst verehere: Reinhard May. „Über den Wolken“. Das ist ein Chansonnier besten Grades. Aber der schreibt keine Leitartikel. Aber jedes Lied, das er schreibt, berührt dich, bringt irgend eine Seite des menschlichen Zusammenlebens. Was ist Politik? Politikon. Und insofern ist Musik in sich politisch. Und da sind die Beispiele, die ich euch nannte aus dem Dritten Reich, „Das kann doch einen Seemann nicht erschüttern“ - das ist doch ein lustiges Liedchen! Aber ganz, ganz wirkungsvoll: Wir leben weiter! Wir kommen aus dem Keller. Wir waren verschüttet worden. Wir zeigen's den Tommys und den Amis. Oder „Ich weiß, es wird einmal ein Wunder...“ - das ist dann keine Liebesache. Dass du dich plötzlich in mich verliebst, sondern dass Hitler endlich mit der Atombombe oder mit einer V-Waffe rausrückt. Da steht kein Wort von Politik drin. „Ich weiß, es wird ein Wunder geschehen und dann kommt die V2 von Herrn Werner von Braun!“ Nein! Das ist nur diese Stimmung der Irrationalität. Wo der gesunde Menschenverstand schon seit Stalingrad sagen müsste, die Karre ist verfahren. - Da kommt ein Wunder!

Aber dann liegt ja eben auch eine sehr große Gefahr darin.

Natürlich. Musik ist Verführung! Das zeigt mein ganzes Leben. Ich wurde zum Faschismus verführt - auch durch Musik - und ich wurde entnazifiziert durch Musik. Swing war viel wirkungsvoller - und Blues - als die Bemühungen der Amerikaner in der Reeducation, mir rational zu sagen... wobei ich natürlich die demokratischen Spielregeln sehr begierig aufgesogen habe. Denn plötzlich kam es auf mich an. Und nicht darauf an, dass ich tüchtig war und nicht ins Waisenhaus muss. Plötzlich gab's kein Waisenhaus mehr. Ich bin ein freier Mensch. Die Würde des Menschen ist unantastbar. Und die Würde des Menschen muss aus den Liedern herausklingen.

J.S.: So is there such a thing as German jazz, would you say?

Ja! Vor allen Dingen, Jazz ist Weltmusik. Das ist das wichtigste. Es ist keine amerikanische Musik. Afroamerikanisch ist präziser. Aber es ist euro-amerikanische, afro-europäische Musik. Versteht ihr, es ist Weltmusik. Etwas völlig Neues, in allen Variationen. Also gibt es Jazz in der ganzen Welt. Und Django Reinhardt und der „Hot Club de France“ haben zum ersten Mal bewiesen, dass außerhalb Amerikas, wo das Ganze entstanden ist, eine völlig neue Art Jazzmusik kam, die durch und durch französisch ist. „Nuages“, etc. Durch und durch französisch! Django Reinhardt ist französisch! Er ist nicht Charlie Christian und Joe Pass usw., sondern französisch. Und so gibt es in Deutschland Musiker, die ihre eigene, durchaus von deutschen Strukturen durchwebte Musik machen. Mangelsdorff. Albert zum Beispiel und Doldinger. Und das ist aus dem Hotclub Frankfurt entstanden. Die haben nur eines gewollt - imitieren. Am Anfang steht die Imitation. Ich will spielen wie Charlie Parker oder wie Lee Konitz oder wie John Coltrane. Und irgendwann kommt's

drauf an, ob sie ihr eigenes Ding machen. Und zwar nicht so, dass du sagst, „Ach ja, das hab ich von Dolphy schon vor zehn Jahren gehört!“. Wie Mangelsdorff Posaune spielt jetzt als Beispiel, Volker Kriegel dürfen wir nicht vergessen - er ist tot, aber ein ganz wichtiger Mann, Jazzrock - auch Doldinger. So wie Mangelsdorff Posaune bläst, bläst kein Mensch auf der ganzen Welt Posaune. Überblastetechnik. Er spielt in drei Lagen, das ist unglaublich, da fällst du vom Hocker! Und das ist „made in Germany“. Wenn du unsere erste Platte, die Lippmann produziert hat, hörst, „One Tension“ - halte ich für die beste Mangelsdorff-Platte - das Lied „Es sungen drei Engel“, das ist aus dem Salzburger Notenbüchlein - das ist ein Notenbüchlein mit alpenländischer echter Volksmusik - da hat Hornecker oder Hindemith für „Matis der Maler“ das Motiv für „Es sungen drei Engel“ verwandt in Serieller Musik. Und Albert Mangelsdorff hat - das musst du hören, aus der Platte „One Tension“ - das ist deutsch durch und durch. Aber wie! Die spielen wie Mingus. Aufs erste Hören völlig durcheinander, und dann entsteht ein Klang. Aber da kommt dieser Volksmusikcharakter durch und alles.

J.S.: So you're saying that all musicians in a certain way will create music from there own experience, whether there is a national...

In der zweiten Phase! Die erste ist Imitation. Wie bei jedem jungen Musiker: Erst imitiert er, Und dann muss er seinen eigenen Weg finden. Nur wenige können das.

J.S.: And so how would you say the Germans have translated there own sound into jazz?

Das haben sie!

J.S.: In what sense? Is it their feeling in the music?

Es ist ihr Feeling in der Musik, ihre Gesellschaft, ihre Schrecken, ihre Ängste, ihre Geschichte. Die Erfahrung des Holocaust ist in kreative Künstler eingebrannt und in politisch denkende Menschen. Eingebrannt. Das kann keiner wegwischen.

J.S.: And so you think, they're drawn from those experiences?

Von jeder Erfahrung! Vom Krieg! Ich wurde '45 gejagt, als ich mit meinem Fahrrad von Ettlingen nach Hause fuhr. Da waren amerikanische Jagdflieger, die in den Zeitungen abgebildet waren - sie verfolgten jeden. Und ich musste fliehen... verstehst du... das hat mich sehr geprägt. Und all das...wenn man seine eigene Sache als Künstler ausdrückt... Künstler sind dazu da, hörbar und sichtbar zu machen, was unsere Ängste sind. Und unsere Hoffnung. Und Albert - auch Emil, auch Heinz Sauer - nicht vergessen, ganz wichtiger Mann - die bringen Stücke, wo du fühlst, das ist „made in Germany“. Das ist ein deutscher Beitrag zur Weltmusik Jazz. Geboren aus der Freiheit heraus, Improvisation, Individualität und all das. Improvisation. Improvisierte Musik, frei. Und das fand in Deutschland statt. Ihr werdet mehrere Künstler treffen, bei denen ihr auch fühlt - oh! Sehr interessant. Das ist also eine schwe-

dische Art. Schwedische Volkslieder, interpretiert von schwedischen Künstlern. Und man sieht und man fühlt es: Das hätte so nicht in Harlem geschaffen werden können.

J.S.: And so in your work, in bringing American musicians back to Germany, what were you hoping to accomplish from the point of view what you wanted the German audience to receive?

Zwei Dinge: Erstens, zu lernen. Nach wie vor, ein Sonny Rollings-Konzert ist eine Lehrstunde. Man muss nicht spielen wie Sonny Rollins und ihn kopieren, oder Coltrane, aber man kann lernen, wie... die Bridge und so weiter. Das ist das eine. Aber zweitens - das wichtigste: zu genießen! Großartige amerikanische Künstler, die Modern Jazz in Minton's Playhouse geschaffen haben. Sie haben die Welt bereichert mit ihrer Musik. Und die zu hören, die noch leben, das ist ein Erlebnis. Clark Terry - der Trompeter von Duke Ellington - wunderschön! Englischhorn - wunderschön! Sie schaffen immer noch neue Musik, sogar als alte Männer. Sogar in Kuba gibt es ein paar alte Männer, die eine faszinierende neue Art von Musik kreieren. Kubanisch. Mit einer Menge Jazz-Einflüssen. Und mehr! Und dann kommen junge Amerikaner. Es sind nicht nur die alten Meister, es gibt auch junge Meister. Und Amerika wird im Jazz immer ein faszinierendes Feld sein, das Europa inspiriert. Und die Amerikaner sollten anfangen, Inspirationen von Europa anzunehmen.

J.S.: An exchange.

Ein Austausch. Trotzdem, Amerika bleibt Amerika im Jazz. Aber es ist keine amerikanische Musik, es ist eine Weltmusik. Die aber nur in den USA geboren werden konnte, in diesem Schmelztiegel New Orleans. Da ist eine Menge American Way of Life im Jazz, aber nicht die offizielle Lebensart. Des Mr. Bush...

.....

Ich habe noch eine konkrete Frage zur Nachkriegsjazzszene, die ich noch vergessen habe zu stellen. Waren Sie auch jemals in einem GI Club?

Ja! Das waren oft Tragödien. Das waren begabte Musiker, die was spielen mussten, was die GIs hören wollten. Und dann - so wie in Minton's Playhouse - wenn die Musiker ihr daily work gemacht haben - meistens haben die doch in Kinos, in Bigbands gespielt. Und dann sind sie, der Herr Parker und Roach und Gillespie, in Minton's Playhouse und haben sich die Seele - Bebop - aus dem Leib gespielt. Und so war es oft, dass die in den Clubs für die GIs eine mehr kommerzielle Musik spielen mussten - es sei denn es war ein Gastspiel von einem berühmten Amerikaner, der aber nachher dann auch bei unseren Konzerten war. Aber die deutschen Musiker, wie auch Lippmann, die haben nach dem Krieg alle dort gespielt. Alle. Auch Albert. Aber da mussten sie nicht ihre Sachen, sondern die gängigsten Repertoires rauf und runter spielen. Und after hours im „Domicil“ haben sie ihre Sache entwickelt. Und jetzt sag ich euch noch was: Albert Mangelsdorff war dritter Posaunist im Tanzorchester des Hessischen Rundfunks unter Willy Berking, als wir uns kennen gelernt

haben. Und ich hab ihn verführt, diese beamtenähnliche Stellung aufzugeben. Weil ich ihm so 350 Mark für die ganzen Bandgeschäfte... und er hat diesen Schwur zur Bescheidenheit getan. Und seine Frau hat sich scheiden lassen deswegen. Er hatte eine Verantwortung. Aber ab da konnte er bis zu 8 Stunden im Jazzkeller tagsüber üben. Und er wäre nie der Albert Mangelsdorff, der er jetzt ist, geworden, wenn er weiterhin bei Berking seine... weil da sind viele hochbegabte Jatzer untergegangen. Wie Helmut Brand zum Beispiel in Berlin, und andere. Oder Horst Jankowski bei Erwin Lehn. Oder Franz von Klenck... Aber Albert hatte den Mut, und ich bin... nicht stolz drauf, aber ich bin froh, dass ich ihn da stützen konnte. Drum hab ich das auch als Verpflichtung empfunden, was zu tun für ihn. Diesen Entschluss - er als Musiker, der kann dir alles spielen. Aus der Tanzband auszusteigen, wo er sein festes Einkommen hatte... Und seine Frau hat ihn verlassen! „Du bist verrückt geworden! Dieser Rau!“ Und dann entsteht das eigene Ding. Denn er ist Ornithologe. Und er hat nicht nur geübt, sondern er ging und hat Aufnahmen gemacht und hat Vogelstimmen eingefangen und Lagen und Sequenzen, die er in sein Spiel eingeführt hat. Meinst du J. J. Johnson ist in New York im Park rumgelaufen und hat Vogelstimmen gesammelt? Das sind alles schwierige Entscheidungen.

Waren denn auch amerikanische GIs im Jazzkeller, als Zuhörer?

Immer! Und vor allen Dingen auch im „Cave“! Da gab's die 7th Army Band, das waren die Nachfolger... so eine Band wie Glenn Miller im Krieg. Die haben Swingmusik gemacht. Aber da waren talentierte Musiker! Thad Jones war drin... ja ja... und verschiedene andere auch. Und die haben bei uns im Keller gejammt. Die haben tagsüber ihre Bigbandmusik, ihren kommerziellen Schrott gemacht in der Army und kamen nachts in den Keller und haben geröhrt wie die Wilden.

Kamen da auch weiße GIs?

Natürlich! Weiße auch, nicht nur Schwarze. Glaub mir! Jazz ist nicht schwarz und nicht weiß. Er ist „black, brown and beige“, wie Ellington. Also, sehr oft waren in den Kellern - wie in Frankfurt hauptsächlich, und auch in Heidelberg - frustrierte Musiker. Klenck aus Baden-Baden... Einmal war der Edelhagen da und hat den Klenck gesucht, weil der ist einfach nicht erschienen. Da hat er bei mir übernachtet. Die kamen da rein und haben gejammt. Der ganze Jazzkeller - da gab's doch ungeheure Begegnungen, vor allem auch von unseren Tournee-Musikern. Gerry Mulligan - ganze Nächte mit den Frankfurtern gejazzt. Und das ist Symbiose! Da entsteht was! Da geht's nicht darum, wir brauchen eine typisch deutsche Musik, sondern Jazz! German Jazz. Da ist was entstanden, aber noch wichtiger als das „German“ ist der Jazz. Diese internationale Art, sich zu treffen und zu lernen. Tony Scott lebte acht Wochen bei uns. Jede Nacht! Nach Konzerten, die ich vermittelt hab. Und da entsteht's - after hours!

Wie haben Sie das damals empfunden, dass die amerikanische Armee rassengetrennt war? Wie hat man das wahrgenommen?

Die war nicht rassengesprengt. Das hab ich nicht gesehen.

Aber die GI Clubs waren doch... da gab's doch schwarze und rein weiße.

Das hab ich so nicht festgestellt. Zu meiner Zeit, Endfünfziger, Sechziger... oh nein. Das konnten die sich nicht erlauben. Die haben schließlich ihr Leben hingegeben während des Krieges. Nein, da war kein Rassenproblem, also, ich hab's nicht beobachtet. Es war nur in den Südstaaten, rassengesprengtes Publikum. Und es gab halt Lokale und Hotels, die keine Schwarzen genommen haben.

Eine Frage noch: Woran denken Sie lag es, dass Frankfurt so eine einflussreiche Jazzszene hatte.

Am Hotelclub Frankfurt. Und am Horst Lippmann. Und an Albert Mangelsdorff. Und am Carlo Bohländer. Und an Hans-Otto Jung.

Und andere Städte hatten nicht solche...?

Doch! Aber nicht so geballt. Und dann kam der Geschäftshaber Fritz Rau und hat für Wirbel gesorgt. Da hat sich alles verzehnfacht. Und Frankfurt hat Potenzen angezogen. Der Rau kam nach Frankfurt, und andere - Hans Koller, der Wiener Tenorsaxophonist kam nach Frankfurt, Attila Zoller, der ungarische Gitarrist, der später in New York lebt, kam nach Frankfurt. Bis zu seinem Tod hat er behauptet, der Jazz wurde in Frankfurt erfunden. Und dann das „Domicil“, der Keller, und dann das „Storyville“. Und dann das Jazzensemble des Hessischen Rundfunks. . . .

30. März und 21. Juli 2005: Walter Schätzlein (*1935)

So, heute ist der 21. Juli, ich befinde mich bei Walter Schätzlein in Nürnberg. Es ist ein rekonstruiertes Interview, zumindest die erste Hälfte eines Interviews. Es geht um Jazzrezeption in Deutschland nach 1945, und ich würde Sie jetzt einfach bitten, Ihren persönlichen Weg ein bisschen zu erläutern, Ihre persönliche Geschichte, auch Erlebnisse im Krieg. Was sind Sie für ein Jahrgang?

35.

35. Also so die Kindheit, den Krieg, da hatten Sie ja auch ein paar Anekdoten erzählt beim letzten Mal. Und dann eben auch die erste Begegnung mit Jazz. Ich frag dann auch dazwischen, aber erzählen Sie einfach mal so.

Da fang ich jetzt einfach mal an. Zurück zu den allerersten Spuren, wo ich einer Musik begegnet bin, von der ich erst hinterher festgestellt hab, dass es Jazz oder Swing war. Das kam daher, dass meine Mutter - die war von den Nazis, oder von der NSV, wie das hieß, dienstverpflichtet worden als Kindergärtnerin in einem kleinen Bauerndorf in Ülfeld an der Eisch, und wir - mein Bruder und ich - wir waren schon zu alt für den Kindergarten, und wir waren den ganzen Tag alleine. Und in unserer Wohnung über dem Kindergarten, da gab's auch ein Radiogerät. Das war kein Volksempfänger, sondern einer, mit dem man auch Feindsender hören konnte. Das war mir damals alles kein Begriff. Aber ich hab ab und zu daran gedreht und hab eine Musik gehört, die mir besser gefallen hat als die reichsdeutsche aus der damaligen Zeit, die Märsche und Co. Und hab immer wieder mal da reingehört. Erst später ist mir dann bekannt geworden, dass das Abhören von Feindsendern mit der Todesstrafe bedroht ist. Ich weiß nicht, ob die Kinder auch umgebracht hätten, vermutlich schon, wenn's um so schlimme Vergehen geht. Wie dann der Krieg zu Ende war und die Amerikaner ihre Rundfunkstation aufmachten und deutsche wie Radio München lizenzierten, da kam dann diese Musik natürlich ganz offizielle raus, und da war's dann klar, das ist Jazz! Und das hat mich von diesem Tag an eigentlich gefangen genommen. Bis heute, und das wird wohl auch noch ein paar Tage so bleiben.

Und warum hat Sie das so fasziniert?

Das ist diese Musik, die etwas in sich hat, etwas Persönliches, was offen, was frei ist.

Da drückt sich ein Mensch auf ganz andere Art und Weise aus als in der herkömmlichen Musik, die niedergeschrieben ist, wo man vom Blatt abspielt und so weiter. Da entsteht ja im Augenblick des Spielens oft - nicht immer, aber oft - auch was Neues, was Innovatives. Da wird improvisiert, Spontanes geschieht, und das ist etwas, das macht die Faszination dieser Musik aus für mich, von damals bis heute.

Haben Sie als Kind gewusst, dass das improvisierte Musik ist?

Da hab ich keine Vorstellungen gehabt, auch nach dem Krieg. Das hat uns einfach gefallen, wenn da so ein Trompeter in sein Solo hineingesprungen ist oder eingestiegen ist, dann hat man halt vor Begeisterung gejault, hat aber... aber das war halt irgendwo, das waren dann schon diese Dinge, die da stattgefunden haben. Und später dann, als man sich wirklich mit der Musik mehr auseinandergesetzt hat, als sie im Radio kam, als man sie in der Schule gehört hat, als es dann die ersten Jazzbücher, die ersten Platten gab, die man von... zum Beispiel meine Mutter hat da welche bekommen von amerikanischen Soldaten, denen sie die Wäsche gewaschen hat, da hab ich dann Jazzplatten, Schellack-Jazzplatten bekommen. So ist das halt nach und nach irgendwie gewachsen. Da gab's keine Vorgabe oder so, das hat sich eigentlich mehr oder weniger selbständig entwickelt, die Liebe zum Jazz.

Und Ihre Eltern, haben die gewusst, dass Sie am Radio gedreht haben? Die mussten das ja gewusst haben, dass das Feindsender sind.

Nein, mein Vater nicht, der war ja auch in der Armee, und meine Mutter hat das auch nicht mitgekriegt, die war ja den ganzen Tag im Kindergarten. Und abends war das dann anders, ich weiß auch nicht mehr, da kann ich mich nicht mehr erinnern. Jedenfalls, wenn man da Radio gehört hat abends, dann waren's mit Sicherheit lauschige Weisen. „Wenn bei Capri die rote Sonne im Meer versinkt“, das waren so diese, die damals große Hits waren. „Lili Marleen“ und an andere kann ich mich erinnern, die sind Tag und Nacht gespielt worden, hatten aber mit Jazz überhaupt nichts gemein.

Und so Ihre Schulfreunde? Haben die auch Jazz gehört?

Manche. Das hat sich dann... irgendwo entstanden dann halt mal die Kontakte. In der Schule weniger,... [Unterbrechung; Batteriewechsel] Das mit den Platten war nach dem Krieg. In der Schule...das war damals so, das war ein kleines Bauerndorf, da gab's keine 8-klässige Schule, Grundschule, wie man damals gesagt hat. Sondern das waren vier Klassen, und da hat man sich um solche eigentlich überhaupt nicht gekümmert. Da haben wir Krieg gespielt, da wollten wir Helden sein! Da hat man an den Jazz und Musik... das war allenfalls mal so ein Nebenprodukt, das einem über den Weg gelaufen ist. Ansonsten sind wir aufeinander losgegangen, das obere gegen das untere Dorf, und nachmittags, nach dem Mittagessen halt, ist man da hingegangen, hat seinen Dienst gemacht und hat den anderen Steine an den Kopf geschmissen, hat selber auch welche drauf gekriegt, hat prügelnd aufeinander eingedroschen... Wie man's halt machen muss, wenn man Held sein will. Das war ja

so ein Teil der Nazi-Ideologie, die Menschen zu Helden zu machen. Die deutschen Menschen natürlich, klar!

Ja, das haben Sie letztes Mal auch schon ein bisschen erzählt, über die Feindbildkonstruktionen.

Richtig, ja.

Und das hat auch funktioniert bei den Kindern?

Die Propaganda, die Nazi-Propaganda - das ist mir heute noch in Erinnerung - die war so gekonnt gemacht wie nur irgend etwas. Da können sich manche Marketingleute von heute noch eine Scheibe abschneiden. Und die haben's geschafft, irgendwie an die Leute ran zu kommen, die Leute für sich einzunehmen. Wenn man das so erlebt hat, wie die da bei den Aufmärschen gejubelt und geschrien haben, wie die da Fahnen geschwenkt haben, begeistert, wie man sie heute vielleicht beim Endspiel einer Fußballweltmeisterschaft oder so sieht. Aber ansonsten, in der Form, gibt's das eigentlich bei einer politischen Veranstaltung - das waren ja dann zum Teil politische Veranstaltungen - da gibt's das wohl heute nicht mehr. Gott sei Dank nicht mehr.

Aber die Feindbilder gingen ja wohl nicht so tief. Sie haben von Ihrer ersten Begegnung mit zwei Amerikanern erzählt...

Ach ja, das war das Kriegsende. Wo ich sozusagen auf private Weise den Krieg mitgeholfen habe, den Krieg zu beenden. [schmunzelt] Das war in Ülfeld an der Eisch, wo wir damals wohnten. Und wir haben heimlich geraucht, an einem Sonntagvormittag im April. Genau weiß ich's nicht mehr, an welchem das war. Und plötzlich standen zwei Amerikaner vor uns. Ein weißer mit höherem Rang - der hatte so eine Litze da - und ein Schwarzer. Und der hat uns dann angesprochen in perfektem Deutsch, hat uns erklärt, dass die amerikanische Armee da mit Panzern und Kanonen und allem Möglichen da steht und das Dorf einnehmen will. Entweder gewaltsam oder freiwillig, wenn die Bauern bereit sind, innerhalb einer Stunde diese Panzersperren und diese Barrikaden abzubauen, dann passiert weiter nichts. Das haben wir dann angenommen und sind dann runtergegangen zu den Bauern. Die standen da mit ihren Hinterladern oder Vorderladern oder wie man die... also aus dem 30-jährigen Krieg waren die Waffen zum Teil. Das waren ja die uralten Männer, die anderen waren ja alle nicht da. Und die haben da ganz blitzschnell das Zeug weggeräumt. Ich bin dann wieder hoch, dann waren die wieder da, die zwei Amerikaner. Also, ich war nicht immer allein, da waren meine Freunde auch mit dabei, dann haben wir denen das gesagt und die: „In Ordnung“, ich soll mitkommen. Dann bin ich mitgegangen und hab mich auf den Jeep draufsetzen dürfen, vorne auf die Motorhaube, und bin dann sozusagen auch einmarschiert in Ülfeld. [beide lachen]

Ja aber, der Amerikaner war ja der Feind...

Bis dahin!

Was war das für ein Gefühl, dann plötzlich... Sie wussten sofort, das waren Amerikaner?

Man wusste das, aber nachdem... das kam alles so überraschend. Ursprünglich hat man gedacht, da treten Menschen mit Hörnern auf, die werfen aus den Flugzeugen Füllfederhalter, die dann explodieren, wenn man sie aufschraubt, und einem die Hände wegreißen... Also, die Propaganda war schon heftig, was das für üble, böse Gestalten sind. Juden waren auch drunter usw., und das sind ja auch so besonders geliebte Leute gewesen bei den Nazis. Und, ja, und dann war der plötzlich da, und es war von einem Augenblick auf den anderen war das anders. Der hat nichts gemacht, der hat uns nicht angefasst, der hat höflich „Guten Tag“ gesagt oder vielleicht auch nicht, hat uns in irgendeiner Form begrüßt, hat uns angesprochen, und....ja, das war alles ganz normal. Mit einer Ausnahme, dass der Schwarze halt nur Englisch gesprochen hat. Das haben wir dann später auch irgendwann gelernt. Also, das ist so nahtlos ineinander übergegangen. Ich meine, als Kind - damals war ich zehn Jahre alt - die Nazi-Ideologie, die war nicht so tief in mir gesessen. Gut, man ist den Vorbildern gefolgt, aber selber aktiv in irgendeiner Weise - das war mir eigentlich... so nicht, dass man da irgendwie...Ich bin zwar im Januar 45 noch zur Hitlerjugend gekommen, aber das hat auch nicht mehr lange gedauert, dann war das wieder zu Ende. Also Großtaten hab ich da auch nicht vollbracht.

Und die amerikanische Besatzung dann, wie haben Sie die erlebt?

Naja, die haben dann in dem Dorf gelebt, die sind in diese ehemalige Judenschule, wo auch dann der Kindergarten war, und dann waren halt die Amerikaner drin. Ja, mit denen ist man irgendwie ausgekommen. Die haben sich arrangiert... Probleme irgendwelcher Art hat's eigentlich, so weit ich mich erinnern kann, nicht gegeben. Dass mein Bruder mal den Amerikanern angebrütete Hühnereier verkauft hat und wie wir dann verdroschen worden sind, das sind so kleine Begegnungen am Rande, aber die waren so gravierend eigentlich nicht

Und kulturell?

Das hat's da eigentlich nicht gegeben. Da hat's halt die Kirchweih gegeben im Dorf, aber da irgendwie... in so einem kleinen Dorf, da waren vielleicht 300 oder 200 Amerikaner stationiert, und die haben da nichts weiter gemacht. Die sind weder rummarschiert, noch haben sie Lieder gespielt oder sonst was gemacht. Die waren halt einfach bloß da, haben möglicherweise, weil da eine Brücke über die Eisch gegangen ist, dass man die gesichert hat, ich weiß es nicht mehr ganz genau, was der genaue Hintergrund war.

Und hatten Sie dann so den Eindruck, dass die Amerikaner den Jazz irgendwie gefördert haben oder dass dann plötzlich mehr war? Wann haben Sie denn überhaupt das so richtig wahrgenommen, das ist amerikanische Musik, was ich da höre?

Na, das war ganz einfach, mit den amerikanischen Soldatensendern. Es gab in München bei Radio München eine Jazzsendung, „Mitternacht in München“, wo häufig auch der Max Greger gespielt hat, aber auch andere, und es gab den AFN. American Forces Network. Und die haben zu bestimmten Zeiten auch Jazz gebracht. Wobei der Jazz damals zum Teil - zumindest, was die Swing-Ära anbelangt - noch fast identisch war mit der Tanzmusik, mit der populären Musik, das hat sich immer mal wieder zwischendurch ergeben, zumindest in den Ausläufern war das noch der Fall, dann war aber auch... man hat Bebop gehört, man hat Dixieland gehört, da gab's eine Sendung aus Nürnberg... Den hab ich dann kennen gelernt, war mit dem auch lange Jahre befreundet, Clay Sherman, der hat eine Sendung für Radio Nürnberg gemacht, „Strictly From Dixie“. Der hat für „Stars and Stripes“ geschrieben und war hier in Nürnberg privat als Journalist da und der hat das gemacht. Da gab's viele Jazzsendungen. Später auch wieder Jahre, sind die mit dem Wandel im Geschmack - der Jazz ist so ein bisschen zurückgedrängt worden - ist das immer weniger geworden. Ich weiß nicht, ob's heute noch irgendwelche Jazzsendungen beim AFN gibt, ich hab's also nie mehr nachverfolgt. Aber es gab dann im Bayerischen Rundfunk diese Sendung, beim Radio München, und es gab mit dem Willis Conover als MC die langjährigen Sendungen „Voice of America“. Das hat man dann gehört, das war so unser Gebetbuch. Der hat alles gewusst. Ich hab ihn dann später auch kennen gelernt, den Willis Conover in Warschau mal, oder zwei Mal sogar. Das war halt der Mann, hat die coole Stimme gehabt, hat ein Fachwissen gehabt, hat immer toll zusammengestellte Programme gehabt, also das war die erste und wichtigste Bezugsquelle überhaupt. Und es war dann Jahre später, wie es bei uns dann schon genügend Platten gab, in den osteuropäischen Ländern - ich hatte ja mit dem Jazzfestival Ost-West auch sehr viele Kontakte in den Osten - für die war das fast das einzige. Denn Platten kaufen, das hat's da drüben fast nur am Schwarzen Markt gegeben oder auch von eigenen Musikern. Aber die interessanten internationalen Topstars, die konnte man da drüben nur für teuerstes Geld erwerben. Und für die war der Willis Conover ein ganz wichtiger Mann. Den hat man auch ganz hoch verehrt, der war bei Festivals da drüben eingeladen, in osteuropäischen Ländern, also...

Und wie ging das dann weiter bei Ihnen? Sie waren zehn.

Ja, wie ging das dann weiter? Naja, irgendwann... den ersten Grundstock mit den Platten, das haben die Amerikaner mit dem Wäschewaschen gemacht. Da bekam ich halt mal was.

Was waren das für Platten?

Das war eine von Dizzy Gillespie, die hieß „School Days“, die hab ich heute noch, mit dem Sänger, eine ganz wilde Geschichte, ein Label, das der Dizzy Gillespie selbst betrieben hat. Und das waren so die ersten Platten. Dann gab's einen Film „Die badende Venus“, und da ist ein... da hat der Harry James, der ein populärer Swingmusiker aber auch Jazzsänger war, der hat ein Lied gespielt mit seiner Trompete,

„Trumpet Blues and Cantabile“, das war so etwas, was da dazu kam. Ja, und da hat man halt das Interesse... Glenn Miller, auch so halb Jazz, manchmal mehr, manchmal weniger. Man war aber auch so großzügig und hat auch die sentimentalischen Sachen vom Glenn Miller mal angehört, aber „In the Mood“, „American Petrol“ und wie die Sachen alle geheißen haben, die kannte man natürlich in- und auswendig. Die kamen auch im Radio. Und da ging es halt in den Plattenladen. Da hat man sich getroffen, hat gehört, wenn man Geld gehabt hat, hat man auch gekauft und... ja, so sind langsam die Dinge zusammengelaufen von den verschiedensten Seiten her. Bis es dann eben im Jahr 1954 zur Gründung des Nürnberger Jazzclubs damals, heute „Jazzstudio“, gekommen ist. Da hat's auch schon Vorläufer gegeben, die haben dann kurze Zeit bestanden, da weiß ich aber nichts drüber. Da war ich einfach noch zu jung. Da durfte ich auch noch gar nicht fortgehen abends oder so. Das war... man hätte es also nur im Radio hören können. Und das hat eben erst 1954 angefangen.

Da haben Sie dann aber in Nürnberg gelebt?

Da war ich dann wieder... wir sind Ende 45 wieder nach Nürnberg zurückgezogen, und ich hab dann in Nürnberg gelebt.

Sie haben letztes Mal erzählt, die erste Begegnung mit diesem Jazzclub Nürnberg war ja erst mal nicht so prickelnd...

Ja, sie war interessant. Ich hab einen Vortrag gehört über George Shearing... das vergess ich bis heute nicht, weil den kannte ich bis dahin nicht, und das war für mich höchst eindrucksvoll, diese Musik da zu hören. Der hatte so...mit dem... George Shearing war mit Vibraphon besetzt und er am Piano, also, das war eine tolle Geschichte. Und der Vortrag war zu Ende, und dann sind die Jazzfreunde von damals in die Kneipe rübergegangen in ein Nebenzimmer, haben ein, zwei Kästen Bier geholt, Kiste Cola, zwei Flaschen Schnaps, und dann hat man durchgefeiert bis in die frühen Morgenstunden. So ungefähr. Das hat dazu gehört. Und da war ich ja noch ein braver Schüler und da hab ich gesagt: „Nee, die saufen, da geh ich nicht hin!“ Und ein paar Wochen später war ich wieder beim Plattenhören, und da sagt der Vorstand von dem Jazzclub, der spätere dann, der war da drin der Hauptverkäufer in dem Plattengeschäft: „Komm doch heute Abend, da ist ein Quizabend, da kannst du zwei Stan Kenton-Platten gewinnen.“ Und das war ja auch einer unserer Götter, der Stan Kenton. Und da bin ich dann hingegangen und hab die tatsächlich gewonnen. Der Club, den gab's dann schon ein paar Wochen...

Was waren das für Fragen?

Aus dem Jazzbereich. Wer ist der Solist in dem und dem Stück und so was. Da kann ich mich nicht genau erinnern. Das war alles begrenzt auf das geringe Wissen, was wir damals verfügbar hatten, das war ja nicht so groß.

Naja, aber da müssen Sie ja, wenn Sie das dann gleich gewonnen haben, sich schon ganz gut ausgekannt haben.

Naja, ich war halt besser als die anderen. [lacht] Oder einmal, bei der Schlussfrage, war ich schneller. Da hab ich's schneller rausplatzen lassen, und dann hab ich gewonnen, sonst hätte ich den zweiten Preis, da hätte ich nur eine Platte gehabt. Aber so hab ich die beiden gehabt. Und dann hat man mich... da musste man damals im Jazzclub, musste man zwei Bürgen benennen, um Mitglied werden zu können. Man musste ein Literaturverzeichnis einreichen und man musste ein Plattenverzeichnis einreichen. Und dann hat man die Leute aufgenommen oder auch nicht.

Von Platten, die man besessen hat?

Die man besessen hat. Seine eigenen Platten. Ja, und mir hat man das aufgrund des Quizergebnisses hat man mir das alles erlassen und hat mich sofort aufgenommen. Und seitdem häng ich halt da.

Und dann, war das plötzlich kein Problem mehr... Sie wollten da ja erst nicht...

Ja, das war dann kein Problem mehr, das hat sich dann... das hat auch dann.... dann sind dann auch andere Leute gekommen, das hat sich dann irgendwo... zuerst waren's mal nur diese 13, die sich von früher her kannten, die den Club gegründet haben. Dann kamen mal von da, mal von dort Leute, dann ist der Horst Weber, von ENJA, der ist nach Nürnberg gekommen, hat hier eine Zeitlang gelebt, hat maßgeblich den Club und seine musikalische Entwicklung beeinflusst. Und so ist das immer weiter gegangen und irgendwann sind die Alten dann auch so ein bisschen zurückgedrängt worden. Denn für die war das irgendwie so ein gesellschaftlicher Club. Da ging's nicht nur um die hohe Kunst des Jazz, sondern da ging es also auch um Fröhlichkeit. Und so ist das dann halt gegangen. Irgendwann war ich im Vorstand, und dann ist das halt weitergegangen, immer weiter, immer weiter. Und das ist dann eine fast unendliche Geschichte geworden.

Und was waren damals für Leute in diesem Jazzclub? Kann man das irgendwie sagen?

Ja, es gab noch einen anderen Jazzclub, der war an der Stadtgrenze nach Fürth, das war der Jazzclub „Synkope“, der war ein paar Tage älter. Ich weiß nicht mehr ganz genau, also, war jedenfalls älter als das „Jazzstudio“. Und die hatten eine eigene Band, hatten einen eigenen Keller, und das war für uns der akademische Jazzclub. Da waren alles studierte Leute Mitglieder. Bei uns, das war mehr oder weniger der Arbeiterjazzclub. Das waren die einfacheren Leute, also so Intellektuelle und so gab's da zu der Zeit nicht. Das hat sich dann später, da sind die beiden Clubs zusammengegangen, und da hat sich das dann irgendwie verändert, diese Besucherstruktur oder Mitgliederstruktur.

Haben Sie auch andere Musik favorisiert als dieser andere Jazzclub?

Das war auch... die hatten eine Dixielandband. Das haben wir zwar auch gehört,

aber unsere Musik, das war Stan Kenton, das war Stan Getz, das war Gerry Mulligan mit Chet Baker und solche Dinge. Das war damals revolutionäre Musik. Charlie Parker natürlich, der Bebop und diese Sachen, das hat man in dem Jazzclub „Synkope“ nicht gespielt. So wie es ja bis heute Klüfte gibt, so hat es das damals auch gegeben, nur da hat sich das Ganze noch innerhalb des Jazz abgespielt. Heute geht's ja auch darüber hinaus.

Aber es ist ja eigentlich witzig, dass der „elitärere“ Jazzclub dann beim Dixieland bleibt und der ein bisschen bodenständigere die modernen Sachen. Es ist doch eigentlich vom Klischee her umgekehrt.

Ja, sicher. Aber es war halt einfach so. Und später dann war's halt... Wir sind immer ein Jazzclub geblieben. Da mag's damals diese unterschiedlichen Standpunkte gegeben haben, was die Musik anbelangt, aber im Grunde genommen haben wir das immer als Gesamtes angesehen. In all den 50 Jahren, die ich jetzt dabei bin, wird auch nach 50 Jahren heute noch Dixieland gespielt, es ist damals Modernes gespielt worden, viele wichtige moderne Musiker waren auch dann in Nürnberg, haben im „Jazzstudio“ gespielt. Also, wir haben das immer... wir haben das nie separiert im Club und haben immer alle Spielarten präsentiert.

Und wo haben Sie sich getroffen damals?

Zuerst haben wir uns getroffen im Nebenzimmer eine Gaststätte namens „Augsburger Hof“, heute hat's einen griechischen Namen, in der Augsburger Straße, bis etwa im Herbst 1954. Und dann haben wir uns einen Keller in der Innenstadt gesucht. Da sind wir samstags und sonntags ausgeschwärmt in dem damals noch sehr zerstörten Nürnberg, und irgend einer hat diesen Keller am Paniersplatz entdeckt. Hat die Leute gleich entdeckt, die haben nämlich in den Trümmern gewohnt, mit so einem notdürftig aufgebauten Häuschen, so dass man halt grad ein Dach über dem Kopf hatte, und die haben uns dann den Keller vermietet. Und da haben wir uns dann noch im gleichen Jahr, 1954, haben wir ihn in Betrieb genommen und...

'54. Und wie hat man das bezahlt? Ich meine, es hat ja niemand wirklich...?

Wie hat man das bezahlt... das war also, die Miete, das war minimal, jedes Vereinsmitglied hat ja einen Mitgliedsbeitrag bezahlen müssen. Später dann, als wir den Keller hatten, haben wir natürlich Getränke auf unsere eigenen Rechnung verkauft, und da kam schon so viel oder wenig genug Geld rein, dass wir das einigermaßen finanziell über die Bühne gebracht haben. Die Musiker haben damals noch nicht von Gage gesprochen. Die wollten spielen.

Für Gage haben die für die Amerikaner gespielt, oder?

Teilweise die deutschen Musiker haben für die Amerikaner gespielt, sie haben aber auch bei uns gespielt. Das hat erst nach einer gewissen Zeit angefangen. Ganz am Anfang hat man ja im Keller, im Nebenzimmer in der Augsburger Straße und auch

am Paniersplatz im Jazzkeller, hat man ja Jazzvorträge gehalten. Und erst später haben sich dann die Bands entwickelt, da mal und dort mal und dann kam erst der Live-Jazz zu uns. Da hat's in Deutschland fast keine Musiker, Frankfurt vor allem, Berlin ein paar, aber so eine Musikedichte, wie man es heute hat, wäre damals unvorstellbar gewesen.

Und wann hat das angefangen, dass Sie dann auch Veranstalter waren als Jazzclub?

Wir haben - da müsste ich jetzt lügen - 1956 oder 1957 haben wir das erste Jazzkonzert veranstaltet mit dem Albert Mangelsdorff und seinem Jazzensemble des Hessischen Rundfunks, mit den „Spreecity Stompers“, Frankfurter Dixielandband [Anm.: gemeint sind vermutlich die „Twobeat Stompers“], da gibt's also heute noch das Programm. Ich weiß nicht, ob ich Ihnen das damals gezeigt habe. Das haben wir gemacht, das waren so die ersten Schritte in diese Richtung. Und das ging dann eben immer weiter.

War das ein finanzielles Risiko damals, das Konzert?

Nein, eigentlich nicht, denn da war die Jazzbegeisterung so groß, dass die Leute, wenn sie „Jazz“ hörten, ganz einfach hingingen! Gleich, was da auf dem Programm stand. Das war also eine andere Situation als heute. Heute hat man ein Riesengebot und hat freie Wahl, und da verteilt sich's halt auch anders. Damals war das ganz etwas ganz Außergewöhnliches, dass solche Veranstaltungen liefen. Und dann führten natürlich - und das war auch ein gewisser Glücksumstand - die großen Tournéen mit amerikanischen Topstars auch teilweise über Nürnberg. Da gab's einen Louis Armstrong, da gab's einen Stan Kenton, da gab's den Miles Davis, den Lionel Hampton, den Oscar Peterson und, und, und. Die waren alle im Rahmen ihrer Tournéen auch in Nürnberg zu hören. Und da hat sich das „Jazzstudio“, bzw. das hab ich dann auch persönlich gemacht, wir haben das öffentliche Arrangement übernommen, haben dafür gesorgt Hotel und Auftrittsmöglichkeiten und Proben, und was da so alles ist, Kartenverkauf, aber da haben wir auch kein Risiko getragen, sondern haben für die Arbeit eine kleine Provision bekommen von den Einnahmen. So ist das also in der damaligen Zeit gelaufen, die Tournéen sind dann irgendwann verflacht, die waren plötzlich nicht mehr - aber das hat sich dann schon ja auch in den 50er Jahren, Frankfurt, ich glaube 54 ist das losgegangen oder 53, das erste Deutsche Jazzfestival mit nur deutschen Musikern gegeben, als das mit den Amerikanern noch nicht so ganz lief, wie's heute oder später dann der Fall war. Und da sind wir auch hingefahren. Wir waren dann schon eine relativ große Familie, die Jätzer in Deutschland. Da hat's dann die Deutsche Jazzföderation gegeben, da hat man sich dann immer zu Palavern, meist sinnloser Art - heute immer noch - , getroffen. Naja, das ist halt so, die Leute reden fürchterlich viel und sagen wenig.

Und gab's dann da auch Zusammenarbeiten mit Jazzclubs in anderen Städten?

Das war nicht so ganz einfach, weil das, so wie die Musiker Individualisten waren,

waren es auch die Veranstalter in einer gewissen Weise. Und die Möglichkeiten, die eine Stadt wie Nürnberg bietet, sind andere, bessere als zum Beispiel eine Stadt wie Bamberg. Da kann man sich nicht... die konnten mit uns nicht mithalten, da haben sich dann gewisse Unterschiede automatisch dadurch herausgestellt oder eben, weil die Leute, die den Club leiteten, andere musikalische Vorstellungen hatten, eben, traditioneller waren oder mehr swingorientiert. Also, das waren die verschiedensten Gründe. Man hat miteinander gesprochen, man hat miteinander geredet, ist auch mal hingefahren, wenn die etwas gemacht haben und hat daran teilgenommen, aber sagen wir mal so direkte Kooperationen, das hat's kaum gegeben. Das gibt's auch heute fast noch nicht. Das ist sehr, sehr schwierig.

Ja, heute gibt's ja auch nicht mehr so diese Jazzclubs in dem Sinn, das gibt's ja eigentlich nicht mehr.

Es gibt die Clubs als Kellerlokale, da sind wir eine einsame Ausnahme, aber es gibt halt andere Veranstalter. Es gibt in Nürnberg eine ganze Reihe von Leuten, die Jazz, oder Institutionen, die Jazz anbieten. Ob das der Jazzmusikerverein ist, ob es im Rahmen des Kulturlebens ist. Aber es hat sich halt auch gewandelt. Früher hat der Jazzclub das exklusive Angebot, das angestammte, nicht erkämpfte oder verliehene Recht gehabt, das ist die Institution für den Jazz in dieser Stadt. Und nach dem haben auch die Musiker gefragt, wenn sie auf der Bühne standen, das Konzert war zu Ende, „wo gehen wir denn heute hin? Ist da ein Jazzclub da, kann man da hingehen?“ Das sind eben auch so Dinge, die irgendwo... so war's damals, warum der Keller dazugehört hat, ich weiß es nicht, aber ohne Keller ging fast nix. Das war fast noch wichtiger als die Musik.

Haben Sie da keine Schwierigkeiten gekriegt wegen Lärm? Das ist ja heute immer so das Problem.

Nein, da waren die Leute noch nicht so sensibilisiert. Außerdem die ganze Situation damals - es ist ja überall gebaut, gehämmert, geschlagen worden, es wurde wiederaufgebaut, also an Lärmschutzmaßnahmen hat da bestimmt keiner gedacht. Das Wort hat man da wahrscheinlich noch gar nicht gekannt.

Und wie lief so ein Konzert damals ab, also gerade in den Anfangsjahren auch, in diesem Keller bei Ihnen? Wie war das?

Im Keller? Also, das lief bei uns immer - vielleicht auch heute noch - als Clubgastspiel. Das war so der Terminus dafür. Naja, wir haben ein Monatsprogramm herausgegeben, das konnte man mitnehmen oder ist den Mitgliedern zugeschickt worden, und dann haben sie sich eben entschieden zu kommen oder nicht zu kommen. Gäste mussten Eintritt bezahlen, Mitglieder hatten, weil sie Beitrag bezahlten, freien Eintritt. Ja, und dann kamen halt mal mehr und mal weniger. Damals waren es eher mehr, die da kamen, später hat sich das dann ein bisschen verschlechtert, die Situation. Da hat man sich reingesetzt, dann haben die Musiker - ein Set? Nein, das hat's überhaupt nicht gegeben. Zwei Sets? Auch noch nicht. Drei Sets plus haben die

Musiker gespielt. Und da, wo man heute nach Hause geht, dann schon keiner mehr da sitzt im Jazzkeller, gegen Mitternacht, da ging's da erst richtig rund. Da gibt's ein ganz besonderes Erlebnis, das müsste dann so 54, 55 gewesen sein, da saßen wir nicht weit vom Jazzclub entfernt in einer Bar. War alles wunderschön angelaufen, und jeder hatte sich da schon viel versprochen, dann klingelt das Telefon, ist einer vom Club dran und sagte: „Was soll ich denn machen, da ist einer da, der heißt Osterwald, der will spielen.“ Das war schon so gegen elf etwa. Da sag ich: „Um Gottes Willen, sofort reinlassen!“ und zu den anderen: „Abbrechen! Wir gehen in den Jazzclub, der Hazy Osterwald ist da!“ Und der hat damals - das gab's für die amerikanische Truppenbetreuung, ob das jetzt der Hazy Osterwald, amerikanische oder deutsche oder was es auch immer war, ob Jazz oder Country, die haben halt, so wie es auch heute noch Gang und Gebe ist, für die Truppenbetreuung hat's Kultur, Unterhaltung usw. gegeben. Und der hat irgendwo in einem amerikanischen Club gespielt, und um elf war Schluss. Und da wollte der im Jazzkeller jammen. Da kamen die und haben gejammt. Ende am nächsten Morgen so gegen sieben. Dass wir das erlebt haben, das war eine Sache, die war absolut einmalig. Und das war so spontan, da hat's keine Notenblätter, da hat's keine Absprachen gegeben, der eine hat auf den anderen geschaut, da hat er gemerkt, so jetzt kommt der mit seinem Solo zu Ende, und dann ist der sofort losgegangen wie die Hölle. Und je weiter sich der Jazz entwickelt hat, desto mehr hat sich solches reduziert. Es ging einfach nicht mehr, weil die gleiche Basis durch die unterschiedlichen Stil- und Spielarten gar nicht mehr da war. Damals hat man halt straight ahead gespielt. Ob jetzt ein bisschen mehr Bebop oder noch ein bisschen mehr Swing, irgendwo dazwischen, aber das war nicht das Entscheidende. Und diese Leute, die kannten auch das Songbook. Die kannten die Stücke da drin, da musste man nicht lange erst nachschauen. Wenn man heute die anderen anschaut, die so wirklich ausgefeilte Werke spielen, mit einem riesigen Notenständer und da... das ist eine ganz andere Situation, da fehlt dann aber auch diese Spontaneität. Ich hab's heuer nach langen, langen Jahren, hab ich so was wieder mal live erlebt in Burghausen. Da hat ein Pianist, Lafayette hat er geheißen, den Vornamen hab ich vergessen, aber könnte man feststellen, wenn es sein muss, mit seinem Trio gespielt aus New York, drei Schwarze, und da ging die Post so richtig ab. Da war dann der McCoy Tyner da mit seiner Band, da war der Roy Hargrove da mit seiner Band, da war die [Name unverständlich] da, und ich war da mittendrin, da ist... das ist losgegangen, das kann man überhaupt nicht mit Worten beschreiben. Das war nach langen, langen Jahren wieder mal eine Session, so wie damals. Warum das funktioniert hat? Ganz einfach, weil die Leute - das waren alles Schwarze, und die haben immer noch einen Bezug zu ihrer Tradition, zu den Wurzeln des Jazz, des Blues. Da können solche Sachen passieren. Da ist dann noch ein Deutscher eingestiegen, ein Klarinettist, der hat mir richtig leid getan.[lacht] Der konnte gar nicht mitmachen. [beide lachen]

Und wurde damals im Keller auch getanzt?

Ja... na ja, das war so, es hat immer auch mal einen Jazzbandball gegeben, Jazz-Faschingsball oder wie auch immer, JaFaBa, hat das dann geheißen, originellerweise, das hat's schon gegeben. Da haben dann halt mehrere Bands im Wechsel gespielt

oder zum Beispiel nach den Jazzfestivals in Frankfurt, der letzte Abend, da gab's einen Jazzbandball. Alles Andere lief im Konzertsaal ab.

Aber das war dann auch deklariert als eine Tanzveranstaltung? Sonst wurde nicht getanzt? Jetzt im Club oder...

Ja, schon auch, aber das war so... ich würde sagen, man hat das damals nicht so eng gesehen, also wir haben im Club, wenn wir keine Band hatten, oft samstagabends, haben wir dann einen Tanzabend gemacht. Da haben wir dann tanzbaren Jazz auf dem Tonbandgerät zusammengeschnitten und haben das dann laufen lassen, damit wir nicht dauernd Platten wechseln mussten. Das hat's also schon gegeben. Dinge, die es ja heute auch in gewisser Form wieder gibt. Jazz, also echter Jazz in den moderneren Spielarten, da wird auch getanzt. Ich war jetzt in Straubing bei einem Festival, da war unter anderem der Al Jarreau da, und der hat das halbe Zelt leer gemacht. Warum? Damit die Leute tanzen können. Die haben zwar fast nicht getanzt, aber wenn sie gewollt hätten, hätten sie tanzen können. [beide lachen]

Meine Frage wäre dann noch, weil Sie waren ja selber kein Musiker, warum war Ihnen das denn überhaupt so wichtig, dass Sie da so viel Energie dann auch reingesteckt haben? Was war Ihnen denn an diesem Jazz so wichtig?

Na, das war einfach das Neue, das Andere. Man wollte sich ja auch ein bisschen absetzen vom Elternhaus, das war auch eine gewisse Protesthaltung. Die Jazzer, die waren damals schon verschrien. Und ich hab das selber erlebt, dass da so ältere Deutsche gesagt haben, „Negermusik!“ und so weiter und irgendwo aus diesem Ganzen und eben aus dieser unheimlichen Spannung, die in der Musik steckte, mit all diesen Facetten, das war einfach so stark, und das ist heute noch so stark. Wenn ich mich rüber setze oder im Auto mal eine CD höre, da flippe ich heute noch aus! Und das ist halt irgendwie eine Art von Droge, die wenig gesundheitsschädlich ist.

Wie man's nimmt. [lacht] Für manche Musiker war's dann doch gesundheitsschädlich.

Das ist auch richtig, ja.

Was haben Sie beruflich eigentlich gemacht, was war Ihre berufliche Ausbildung dann?

Ja, ich hab eigentlich keine. Ich hab Abitur, das ist das einzige, was man nachvollziehen kann. Dann, weil meine Eltern der Meinung waren, das wär gut, „da hast was Gwiess“ [da hast du was Sicheres], hab ich dann versucht, Beamter zu werden für kurze Zeit, bei der Stadt, hab mich dann aber selber entlassen. Dann hab ich eine Zeitlang studiert, aber nachdem vom Elternhaus kein Geld kam, musste ich mir Geld beschaffen, und das hat halt dann immer mehr Priorität - das Geldbeschaffen - angenommen, dass ich halt mit Kartenspielen, mit der Organisation der Konzerte so alles Mögliche gemacht hab, was Geld gebracht hat, aber dem Studium nicht gerade förderlich war.

Was wäre das für ein Studium gewesen?

Das war Betriebswirtschaft. Dann... na ja, und irgendwann hab ich dann einen Aushilfsjob bei der GfK angenommen, bin längere Zeit dort geblieben, das war ein Riesenprojekt, das die durchgezogen haben, und da hab ich mitgearbeitet, und dann war das Ganze fertig und da stand ich vor der Frage, dort zu bleiben, das hatte man mir angeboten. Das wollte ich aber nicht, weil das wirklich lauter Akademiker waren, und ich als einzige ohne jegliche Ausbildung, das wäre sicherlich nicht ganz einfach gewesen. Und hab mich dann...

GfK, was ist das?

Gesellschaft für Konsumforschung. Dieses bekannte Marktforschungsinstitut, das war damals noch ganz klein. Und die Kontakte dahin, die hab ich bekommen an der Hochschule. Da war der Prof. Berger, der war auch Leiter der GfK, und so kam das irgendwann zusammen, und so bin ich halt da rein gerutscht und bin da wieder weggegangen. Und hab dann einen Job gehabt, der hätte mich wahnsinnig gereizt, das war also alles schon abgesprochen. Das Ganze lief Anfang Mai, Ende April, Anfang Mai bin ich dort weggegangen bei der GfK und hätte dann einen Job für ein gemeinsames Verkaufs- oder Vertriebsbüro Grundig, Triumph, Adler in Paris übernehmen können. Und das hätte mich natürlich schon gereizt. Aber bis dahin musste ich ja Geld verdienen, denn es war die wirtschaftliche Situation, ich war mittlerweile verheiratet, ein Kind war da, das war alles nicht mehr so ganz einfach. Und da hab ich einen Job bei einer Nürnberger Versicherung angefangen, bei der Universa, und da hab ich zufällig - wie vieles in meinem Leben Zufall war, guter Zufall - einen Mann kennen gelernt, in hoher Position, der mir irgendwann gesagt hat, „wenn du bleibst, dann kannst du hier was werden!“ Dann hab ich ihm erzählt, dass ich eigentlich da einen Job hab, da sagt er: „Gib ihn auf. Ich verspreche dir, so lange es mich gibt, wird's dir gut gehen!“ Und dann bin ich in Urlaub gegangen kurz danach, und dann kam ich zurück, und was war ich? Der Leiter der Werbeabteilung! [lacht] Der Vorstand hat gemeint, das könnte ich. Das hab ich dann auch gemacht, ich hab sogar einen Film produziert, einen Dokumentationsfilm, was passiert mit einer Versicherung, wenn der Vertreter zum Kunden kommt? Durch bis zum Schaden am Ende. Hab ich dann ein Team engagiert, Drehbuch geschrieben und so weiter. Ja, und dann bin ich halt in der Branche geblieben bis zum bitteren Ende.

Das heißt, das Jazzmanagement ist immer Hobby geblieben.

Das war immer Hobby. Gut, manche der Firmen, möglicherweise unwissentlich, haben das schon ein bisschen gesponsert. Also, das hat's schon mal gegeben, dass ich mal ein Privat- oder ein Jazzgespräch auf der Dienstleitung geführt hab. Das könnte schon mal der Fall gewesen sein. Oder so.

Können Sie sich noch an Ihr erstes Live-Konzert erinnern? Das Sie gesehen haben als junger Mensch.

Ja. Also, das war einmal im Zirkus... wie hat denn der geheißen... so ein Zirkus hatte in Nürnberg sein Winterquartier in der Rosenau. Und da hat der George Maycock, das war ein Amerikaner, der in Deutschland gelebt hat, mit seiner Chick Combo gespielt. Das war mir noch nicht so ganz ein Begriff, aber ich bin halt einfach hingegangen in den Zirkus und hab das miterlebt. Aber das erste wirklich große Erlebnis, das war dann das Stan Kenton-Orchester und Lionel Hampton und das einmalige Erlebnis - da ist fast keiner hingegangen, weil wie ich hat den Namen keiner gekannt - das war das Konzert mit Billie Holiday. Dass ich in Nürnberg da im Januar 54 in der Alten Messehalle erlebt hab. Ich wusste aber nicht, wer Billie Holiday ist. Zu der Zeit. Das hab ich dann erst etwas später erfahren, was mir da wiederfahren war.

Erzählen Sie mal ein bisschen, was war da so faszinierend?

Ja, die Billie Holiday! Einfach die Billie Holiday! Das ist eine faszinierende Frau, eine Sängerin, eine Künstlerin, jemand, der eine unheimliche Ausstrahlung hat, das ist... die zu erleben.... ich seh das heute noch vor mir. Ich hab das heute noch im Ohr. Kann man auch noch hören, weil am Tag danach oder zwei Tage später ist das gleiche Konzert mit dem gleichen Programmablauf in Köln mitgeschnitten worden. Also, ich kann mir jederzeit das noch mal zurückholen, wenn's sein muss.

Und da kommen sofort auch die Assoziationen oder die...?

Kommt dann wieder. Das ist dann alles da... ich hab dann die Ansage, den MC, den Leonard Feather, hab ich in dann in Los Angeles getroffen, und da haben wir halt über die Dinge da gesprochen, wie das damals so war von der Tournee her, da hat er auch so ein bisschen was erzählt, also, das war in die damalige Zeit gefallen. In welcher Reihenfolge jetzt das genau war, weiß ich nicht mehr, aber das waren so diese Jahre '53 bis '55/'56.

Und dann sind Sie los und haben so, wer ist denn diese Billie Holiday und haben recherchiert?

Ja, wo sollte man es denn auch her haben? Es gab ja keine Platten! Oder fast keine. Und die wenigen, die es gab, die konnte man sich nicht leisten. Und die deutschen Plattenfirmen sind auch sehr vorsichtig an das Ganze rangegangen. Ich hab zum 50-jährigen Jubiläum vom Jazzstudio hab ich drei Sendungen gemacht, stilistisch so ein bisschen unterteilt, traditioneller Jazz, Swing und Mainstream und dann der moderne Jazz, und zwar hab ich nur Aufnahmen gespielt, die 1954 gemacht worden sind. Im Gründungsjahr des Jazzstudios. Und es war erstaunlich, wie viele wichtige Aufnahmen es damals schon gab, von denen wir keine Ahnung hatten. Das ist erst alles viel, viel später zu uns gekommen. Das muss man also auch ein bisschen in die Überlegungen mit einbeziehen. Das gab's einfach noch nicht oder noch nicht in dem Maß wie heute.

Welche Bedeutung hatte den eigentlich Amerika oder das Amerikanische für Sie?

Alles, was aus Amerika kam, war damals kritiklos gut!

Echt?

Im Gegensatz zu heute. [lacht]

Zum Beispiel?

Ob's Coca Cola oder Kaugummi, ob's der Hamburger war, ob's die Musik war, die Kleidung... Also, es gab eigentlich nichts, was aus Amerika kam, was schlecht gewesen wäre.

Und von dem Rassismus, den es damals auch in den USA ja noch gab, haben Sie da etwas mitbekommen? Oder war Ihnen das klar?

So sehr eigentlich nicht. Weil für mich war das eigentlich etwas, was... das hab ich nie so richtig anfassen können. Auch zum Beispiel die Geschichte mit den Juden, Antisemitismus, auch im Dritten Reich jetzt noch, ich hab nie... ich kann heute noch keinen Menschen unterscheiden, ob der nun Jude ist, oder ob er kein Jude ist. Und so war es damals auch. Also, ich hab das nicht nachvollziehen können, warum das so ist. Und ich hab auch nie Leute gesehen, die so ausgesehen haben wie auf den Kartons von den Nazis da, also insofern hab ich da eigentlich nie Probleme gehabt. Auf der anderen Seite kam ja sozusagen, wenn man es mal von der Rassenseite her nimmt, kamen ja dann zusätzlich noch die Schwarzen dazu. Die haben ja im Jazz nach meinem Empfinden die weitaus größere und wichtigere Rolle gespielt als die Weißen. Also und mit denen, da gab's nie irgendwelche Probleme. Sicher hat's im Einzelfall schon mal einen schwarzen Musiker gegeben, mit dem man Stress bekommen hat, und sicher hat man auch mal mit einem jüdischen Musiker Stress gehabt. Das war aber einer, das kann man nicht verallgemeinern. Das ist ja so, wie man mit jedem Menschen mal irgendwo Streit bekommen kann oder unterschiedliche Meinungen haben kann. Aber ansonsten hab ich da keine Probleme damit gehabt.

Nee, aber ich meine, ob Sie das damals wussten, dass es in Amerika dieses Problem gibt. Dass die Schwarzen auch dort nach wie vor noch unterdrückt waren bis in die 60er Jahre. Wussten Sie das?

Das hat man dann später schon gewusst, als es dann die ersten Jazzbücher gab und als man das Jazzbuch vom Joachim-Ernst Berendt gelesen hat, da ist man über diese Dinge informiert gewesen. Vorher hat's das in dem Maß nicht gegeben, oder man ist an den Dingen noch vorbeigegangen. Aber einen ganz wichtigen Wert hatte das Buch von Joachim-Ernst Berendt. Das war unsere Bibel, die kannten wir in- und auswendig. Und da ist natürlich auch das Thema Rassismus angeschnitten. Die Geschichten von Billie Holiday und Artie Shaw, sie musste zum Hintereingang rein und so weiter.

Haben Sie da mit Amerikanern drüber gesprochen über so etwas? Auch mit Musikern?

Naja, nachdem es für uns eigentlich kein direktes Problem war, haben wir da weiter nicht drüber diskutiert. Das kam nie... das hat sich nie irgendwie als irgend eine Frage gestellt, dass das so war, ja schon, aber von unserem Alter her, von unserem Umfeld her - man hat sich da mit solchen Dingen eigentlich... nein, das ist an einem vorbeigegangen. Ich will nicht sagen, dass man das negiert hätte, das war einfach... also für mich war das kaum existent. Das ist es erst später geworden, als die Politik plötzlich einen breiteren Raum einnahm, wie halt so Dinge dann passiert sind, wo man dann plötzlich aufmerksam geworden ist und gesagt hat, da läuft etwas, was nicht gut ist. Das hat man aber damals so deutlich noch nicht wahrgenommen.

Können Sie das festmachen, wie alt Sie da ungefähr waren, als Ihnen das langsam klar geworden ist?

Naja,.. schwierig zu sagen. Das sind so Dinge, die sind so automatisch mitgelaufen. Da einen Zeitpunkt zu nennen, das ist schwer. Irgendwie, so wie sich das Bewusstsein insgesamt verändert und erweitert hat, ist es halt auch dazu gekommen.

Und diese Amerikabegeisterung, das war vermutlich etwas, was die jungen Leute so empfunden haben, also alles aufgenommen haben. Wie haben Ihre Eltern da reagiert, auch jetzt auf Ihre...?

Ja, mein Vater und meine Mutter haben das äußerst ungern gesehen.

Auch das Jazz-Engagement?

Das Jazz-Engagement. Und so weiter. Ich hab mal amerikanische Freunde eingeladen, da hab ich noch im elterlichen Haus gewohnt, dann haben sich meine Mutter und mein Vater im Schlafzimmer eingesperrt, damit sie nicht umgebracht werden. [beide lachen herzlich] Das ist also wirklich passiert. Da war das schon noch, diese Angst und diese Vorbehalte, das war da schon noch da. Auch gegenüber den Juden. Meine Eltern, die waren schon so ein bisschen antisemitisch. Aber ich bin ja aus der Familie sehr früh rausgegangen, bin irgendwann abgehauen und bin meine eigenen Wege gegangen. Da bin ich diesen Dingen dann auch nicht mehr so begegnet, weil die Leute, die ich dann als Umgang hatte, gesucht oder zufällig gefunden, die lagen etwa auf der gleichen Wellenlänge wie ich.

Und welche Bedeutung hatte Paris? Das wird ja auch oft gesagt, dass Paris fast genauso starke Bedeutung hatte für den Jazz?

Das war damals bei mir noch nicht so da. Dass Paris, dass es bekannt ist, dass es da auch einen „Blue Note“ gibt oder Jazzclubs gibt, dass viele amerikanische Musiker in Paris gelebt haben, „Americans in Europe“, dieser Begriff ist damals entstanden - aber das hatte so eine große Bedeutung nicht. Später dann sind auch

mal Amerikaner, die in Paris lebten, nach Nürnberg gekommen, haben im „Jazzstudio“ gespielt oder so. Oder auch traditionelle Musiker, zum Beispiel der René Franc, oder der Albert Nicolas, die haben in Paris gelebt, sind dort hoch verehrt worden und waren halt ab und zu mal auf Tournee und kamen dann auch nach Nürnberg.

Warum haben Sie nie ein Instrument gelernt?

Ich? Ja, weil ich unmusikalisch bin.

Das kann ich mir ja fast nicht vorstellen!

Ja, das klingt ein bisschen komisch und seltsam, aber ich sage mal, musiktheoretisch weiß ich also fast gar nichts. Ich liege zwar häufig mit meiner Meinung richtig und mit meiner Einschätzung, die ich von manchen Dingen hab, aber irgendwo... wenn ich in der Schule hab vorsingen müssen zum Notengeben, da hatte sich jedes Mal die ganze Klasse gekugelt vor Lachen. Und drum hab ich gedacht, lass es sein. Ich hab's dann mal versucht mit der Gitarre, aber da waren meine Fingerchen ein bisschen arg kurz und da hab ich auch ein bisschen Schwierigkeiten gehabt, und dann hab ich mir gedacht, machst du was, was dem Ganzen auch nützt und hilfst den Künstlern, wenigstens einigermaßen organisatorisch und finanziell zurecht zu kommen. Denn Künstler haben meistens die organisatorischen Fähigkeiten nicht in dem Maß ausgeprägt, wie es für ihr Wohl gut wäre. Und da muss es dann Leute geben, denke ich. So einer war ich vielleicht und fühle mich noch heute als so einer, der dann sozusagen nicht der Arbeitgeber von Künstlern ist, sondern der sie als Freunde ansieht und sie auch entsprechend betreut und unterstützt oder Kontakte hält. Und ich glaube, das ist auch eine wichtige Funktion. Wenn ich Musiker geworden wäre, wer weiß, was dann aus mir geworden wäre.

Wie war denn überhaupt die wirtschaftliche Situation? Sie haben ja jetzt nicht davon gelebt von dem Jazzbusiness. Aber es gab ja auch Leute, die haben von dem Veranstalten oder auch vom Spielen gelebt. Wie war das und wie hat sich das auch verändert im Laufe der 50er, 60er Jahre.

Ja, ich meine, das ist so die... Wir haben uns... wie soll man das sagen? Irgendwann hat sich das ein bisschen zweigeteilt. Da gab's die Kleinszene, wie wir sie auch heute noch im Jazzclub machen, bis sozusagen vor die Marketingabteilung, und dann kam das große Business dazu. Und große Namen haben viel Geld gekostet. Tourneen waren unheimlich aufwändig und kostenintensiv, da musste man hohe Eintritte bezahlen, das war das eine. Und es gab daneben immer noch die kleinen Sachen. Das war das andere. Das hat nebeneinander existiert und hat sich eigentlich ergänzt.

Aber konnte man leben davon?

Wer's verstanden hat, konnte davon leben. Aber es hat auch viele Leute gegeben, die haben sich etwas zu viel zugemutet. Manche Leute haben gedacht, sie müssten's machen, waren aber auf der anderen Seite keine Kaufleute. Das muss man auch sein.

Zwei und zwei ist halt nun mal vier und nicht viereinhalb. Auch wenn man es noch so sehr haben möchte, das nützt nichts! Und da gibt's halt oft Leute, die in dieses Geschäft eingestiegen sind, und die dann auch daran gescheitert sind. Das waren sicherlich nicht wenige. Ich hab meine eigene Erkenntnis in einem einzigen Satz zusammengefasst: „Entweder des läfft, oder des läfft net, und wenn's ä bissele bässer läfft wie der Durchschnitt, dann hast gewonne!“ Da wird man zwar nicht reich, und ich hab bis heute noch nicht begriffen - bei manchen Sachen weiß man, da kommen die Leute - aber ich hab bis heute noch nicht begriffen, warum zu manchen Veranstaltungen, die hochinteressant sind, niemand kommt, und bei anderen, die nicht so interessant sind, eine ganze Menge Leute kommen. Also, das ist so etwas. Und wäre es anders möglich, dann hätte ich das ja in den 50er Jahren begreifen müssen, und dann wäre ich vielleicht heute ein reicher Mann! So bin ich ein mehr oder weniger armer Rentner.

Und die öffentliche Hand? Am Anfang war da ja wohl eher weniger...?

Da war gar nix!

Da war gar nix.

Da war nix. Das kam dann erst später dazu.

Wann kam das ungefähr?

Wann war denn das? Vielleicht in den 70er Jahren.

Echt, so spät?

Da hat's dann irgendwelche Zuschüsse mal gegeben. Da hat's dann die ersten Festivals gegeben, die von den Kommunen mit unterstützt wurden oder von den Ländern. Das ist dann schon die Entwicklung. Bei uns in Nürnberg ging's mit dem Festival 1966 los, und kurz vorher hat's dann die ersten Zuschüsse gegeben. So etwa in die Zeit kann man das zurückversetzen.

Eines wollte ich Sie noch fragen. Es gab in Nürnberg ja auch ein Amerikahaus.

Gab es auch...

Hatten die Jazzaktivitäten unterstützt?

Wenig. Es hat ein bisschen was da drin gegeben, in der Anfangszeit eher. Da gab's noch so einen Jugendclub, GYA, und da ist ab und zu mal was gelaufen, aber das war eigentlich wenig. Es ist heute noch wenig, in anderen Städten waren die Amerikahäuser aktiver. Das lag sicherlich an dem Leiter oder der Leiterin jeweils, es hat dann in Erlangen ein französisches Institut gegeben, Centre de Culture Francaise,

da war ein Mann da, der war ständig aktiv, der hat die tollsten Sachen zustande gebracht, und danach ist er dann - die werden ja rumgeschickt, nach einer gewissen Zeit müssen die wieder woanders hin - da kam jemand - Ende, aus! Seitdem - nichts mehr! Also, das sind Dinge, die hängen oft mit der Person, der dort tätigen zusammen.

Naja, aber es ist doch auch irgendwie erstaunlich, dass gerade der Jazz da nicht so wirklich herausgestrichen wurde. Mir ist das in München auch aufgefallen im Amerikahaus, dass da ganz andere Sachen betont wurden von der amerikanischen Kultur, aber gerade der Jazz irgendwie nicht.

Ja, der ist in Amerika bei Weitem nicht so angesehen wie er bei uns ist, denke ich. Das sagen... na ja, gut, mittlerweile hat sich das auch verändert. Mittlerweile gibt's in Amerika Festivals noch und nöcher, wie Sand am Meer. Aber es hat Zeiten gegeben, da hat's in Deutschland mehr Festivals gegeben als in Amerika.

Haben Sie andere Angebote des Amerikahauses in Anspruch genommen? Bibliothek oder...

Ich bin da ab und zu mal hingegangen, hab von einem Westernschriftsteller, Zane Grey [?], mir ab und zu mal ein Buch ausgeliehen oder so. Also, man ist da schon hingegangen. Da gab's ja amerikanische Literatur. Da konnte man auch mal... eine Zeitlang hat man Schallplatten dort hören können. Aber das ist dann irgendwann wieder abgeschafft worden. Auf Umwegen hab ich in Grafenwühr vor ein paar Jahren solche Platten erworben, die haben die ausgemistet. Da hab ich gedacht, das kann doch wohl nicht wahr sein! Das ist das Zeug von damals! Die waren speziell aufgemacht für die Amerikahäuser.

Ach so?

Ja, ja, das waren... irgendwie waren das halt so... Das waren die normalen Platten, aber das Label, das Etikett war anders.

Ja, ich bin dann eigentlich auch schon wieder fast fertig, weil wir haben noch ziemlich viel auf dem zweiten Teil drauf gehabt. Vielleicht zu diesem einen Punkt noch mal ein bisschen was: Diese verschiedenen Jazzstile, die sich da allmählich auch rausentwickelt haben und dann entsprechend auch die einzelnen Jazzgruppen. Sie haben es vorher schon ein bisschen angedeutet, dass es da Grabenkämpfe dann fast gab...

Da hat's Gräben schon gegeben. Das war damals so, da waren auf der einen Seite die Puristen, die Traditionalisten, die alles Moderne abgelehnt haben. Und dann waren die Modernisten, die sich so sehr mit dem nicht beschäftigt haben. Wobei aber die Modernisten meistens ein bisschen toleranter waren in ihrer Einstellung und haben auch mal auf was Altes zurückgegriffen. Aber es war halt auch so, das war der Jazz - beides! Der alte und das jeweils Neue. Das hat nebeneinander existiert, und dazwischen gab's die Kluft. Heute ist es so, dass den alten Jazz ja praktisch live nicht

mehr gibt. Da gibt's noch ein paar Sammler, heute Nachmittag gehe ich irgendwo hin, da hat jemand - der ist gestorben - der hat eine Plattensammlung hinterlassen. Mal schauen, was da ist. Aber so was gibt's heute fast nicht mehr. Wenn ich heute - ich hab das neulich erlebt - da hab ich eine Nachrufsendung über den letzten großen Swingmusiker gemacht, der Artie Shaw, der ist im Dezember vergangenen Jahres gestorben. War wirklich einer der ganz, ganz großen Bandleader des Jazz. Und ich mach, wenn ich so Sendungen mache... [Unterbrechung] ... und guck da nach, was gibt es in den Fachgeschäften von solchen Leuten und dieser Mann, der Hunderte von Platten aufgenommen hat - wie viel gab's davon, so vor zwei Monaten, in Nürnberg? Raten Sie mal! Eine einzige!

Was?

Dieser Beck-Katalog mit alten Sachen, das kommt fast nicht mehr! Das liegt zu lange im Laden rum. Die Leute, die so was kaufen, die werden immer weniger. So, wie die Musiker wegsterben, sterben auch die Leute weg. Oder zum Beispiel, ich bin gerade dabei, ganz aktuell, das ist genau das gleiche. Ich mach eine Sendung über einen Trompeter, der mehrfach der Musiker des Jahres, der Trompeter des Jahres war, höchste und hohe Auszeichnungen gekriegt hat - auch in Nürnberg damals, wo er anfangs mal gespielt hat. Und ja, zur Zeit gibt's - obwohl das ein aktueller Mann ist - fast keine CD! Ich hab das alles irgendwie im Laufe der Jahre beschafft, und jetzt hab ich festgestellt, endlich ist es ein repräsentativer Querschnitt durch sein Schaffen, jetzt kannst du eine Sendung machen! Die letzte Platte, die er gemacht hat, die gibt's in Deutschland noch gar nicht.

Wer ist das?

Dave Douglas heißt der.

Kenn ich, ja.

Kann ich Ihnen mal zeigen. Wollen Sie mal sehen, wie das aussieht? [holt CDs].
.. [nicht transkribierter Abschnitt]

Interview I, Disc 2

. . . Ich war in Frankreich, ich war in Polen, ich war in Russland, ich war in Ungarn, in Jugoslawien sowieso, also ich bin ziemlich viel in der Welt rumgekommen. [zeigt ein Bild vom Jazzkeller] So hat das damals ausgesehen. Das war, wenn man reinkommt, der Weg zur Straße hin, und das war einfach so eine ganz einfache Türe. Darüber wohnten die Besitzer in den Trümmern, und da haben wir das alles selber gebaut.

Und die Besitzer haben gesagt, können Sie haben oder was?

Ja, damals haben wir so glückliche Einfälle gehabt. Ich zeig Ihnen mal so... oder

markier den Weg. Irgendwann, diese beiden alten Damen, denen das gehörte, die hatten da drin eine Sauna. Das war unter dem Jazzkeller. Die durften sie aber dann nicht mehr betreiben und haben nur noch den Flaschenbierhandel weiter betrieben. Da haben wir dann das Bier geholt. Das war direkt oben drüber. Und irgendwann haben wir auch mal einen Kasten Apfelsaft mitgenommen, ich weiß nicht mehr, aus welchem Grund - waren da Mädchen da oder irgendwie, jedenfalls haben wir's mal gemacht. Und dann haben die Damen uns sehr gelobt, dass wir den Apfelsaft getrunken haben. Man soll nicht so viel Alkohol trinken und so weiter. Na, jedenfalls, wir haben jede Woche einen Kasten Apfelsaft gekauft. Haben den aber natürlich nicht getrunken. Und das artete soweit aus, dass der Sohn der beiden Damen, das war Mutter und Großmutter, also der Sohn, bzw. Enkel, der musste - wie das soweit war, die Mutter im Sterben lag - musste er ihr am Bett, am Sterbebett, versprechen, dass er nie etwas gegen die Buben macht. Und das gilt heute noch. Und so haben wir da einen Mietvertrag geschlossen seit über 50 Jahren.

Und Sie haben den dann auch ausgeräumt, aufgeräumt, hergerichtet...?

Ja, wir haben den gebaut bis zur letzten Renovierung im Jahre '54, jetzt zum 50-jährigen Jubiläum haben wir Geld aufgerissen, da haben wir eine riesige Aktion gemacht, und da haben wir immerhin 160.000 Euro eingesammelt für die Totalrenovierung vom „Jazzstudio“, mit neuen Fußböden, neue Elektrizität, neue Technik und so weiter.

Jetzt hab ich gerade gesehen... diese schönen Wandgemälde, wer hat die damals gemacht?

Das hat ein Architekt gemacht, das war auf der der Bühne gegenüberliegenden Seite. Da steht irgendwo das Radiogerät... da, ja! Das hat man damals so als Anlage gehabt. War alles nicht sehr vornehm. Aber da gab's auch noch nichts Anderes. Oder fast nix Anderes.

Das Klavier, wer hat Ihnen das...? Das muss man ja auch reinstellen.

Das ist eine eigene Geschichte, die Klaviere. Die konnte man damals für 50 bis 100 Mark kaufen. Die gab's überall, die haben sie einem nachgeworfen. Heute würde das nie wieder jemand machen. Wir haben da halt so lange drauf spielen lassen, die Musiker, bis die wirklich nicht mehr taugten, und dann haben wir sie ein bisschen außerhalb in ein Gartengrundstück geschafft und haben wieder ein neues genommen. So einfach war das. Und irgendwann, wenn genügend Klaviere zusammen waren, haben wir dann ein Happening gemacht, haben das angezündet und haben es dann mit riesigen Hämmern zerschlagen! Das war eine richtige Orgie war das! [beide lachen herzlich] Da schwärmen heute die Leute noch davon. Ja, was hätten wir sonst damit machen sollen? Die sind dann drüber gesprungen, also das waren wildeste Sachen.

Ok, also das war das Jazzstudio. Haben Sie nie selber ein Instrument gelernt oder drüber nachgedacht?

Ich hab freilich drüber nachgedacht. Ich hab... das darf man aber nicht ernst nehmen. Ich bin zweimal sogar live aufgetreten. Beide Male aus gleichem Grund. Der Schlagzeuger der Band war sturzbesoffen, und ich bin dann eingestiegen und hab einmal hier in Nürnberg und einmal, da war das schon DDR, in Plauen am Waschbrett Rhythmus gemacht. Aber das war wirklich mehr oder weniger nur eine absolute Notlösung, und ich hab dann versucht, Gitarre zu lernen. Aber nachdem ich so kurze Fingerchen hab, hab ich da so ein bisschen Schwierigkeiten gehabt, und dann hab ich's gelassen, auch mit der Überlegung, vielleicht ist es besser, wenn jemand, der die Talente hat - und die hab ich, glaube ich - Dinge zu organisieren, zu finanzieren, zu betreiben, und auch den Künstlern zu helfen damit, wenn man das macht, ist es, glaube ich, wichtiger als selber zu spielen. Denn eine Erfahrung hat jeder gemacht: der Künstler ist der Künstler und die anderen sind normale Menschen. Und der Künstler kann sich meistens nicht so gut organisieren. Es gibt da schon Ausnahmen, aber im Allgemeinen ist es doch so, die brauchen irgendwelche Leute, die ihnen sozusagen das Bett machen oder die Bühne richten oder wie man es auch immer nennen mag. Und ich denke, das hab ich dann so im Laufe der Jahre... [Unterbrechung wegen technischer Probleme]

Also, da ist dann nichts draus geworden. Was hab ich denn jetzt noch? Meine Checkliste... Ja, genau, wer waren denn überhaupt so Ihre musikalischen Vorbilder? Wen haben Sie denn so gehört, welche Bands?

Im Club? Ja, alle, die wir bekamen. Das... ja, das waren halt, das läuft auch heute noch unter der Bezeichnung Lustkäufe. Man gönnt sich ab und zu mal was, was man sich nicht leisten kann. Wir haben im Club halt mehr oder weniger die Amateure, die Semi-Professionals gehabt. Ab und zu hat sich mal ein Star dahin verlaufen, aber bei der Größe vom Keller ging das natürlich nur bestimmt in der Anfangszeit. Später dann musste man irgendwo anders hingehen. Aber wir haben eigentlich alles... da hat jeder so seine eigenen Lieblinge gehabt, so wie ich halt meine hab, eine hab ich schon genannt, das ist die Billie Holiday, das kann der Stan Getz sein, das kann dieser oder jener Musiker sein. Ich bin jetzt da nicht, da ich ja auch damit arbeite, bin ich sehr offen, ich hab also nicht so hundertprozentig feste Bezugspunkte, was die Musik anbelangt. Aber ich hab so ungefähr 10.000 Tonträger da rumstehen in diesem Apartment. Und da ist natürlich schon sehr viel drinnen. Und das haben natürlich meine Freunde auch gemacht. Ich erinnere mich noch gut an Zeiten in früheren Jahren, da saßen wir dann da an dem Tisch und haben Programm diskutiert, was wir machen, Programmauswahl getroffen. Und das dauerte oft... [Unterbrechung wegen technischer Probleme]

Billie Holiday.

Ja Billie Holiday. Das war aber auch der Stan Kenton, das war der Count Basie. Es gibt so viele Musiker, quer durch alle Jazzstile, die ich einfach gern höre, immer wieder. Und ich stoße auch immer wieder auf diese Dinge, dann wenn ich irgend ein Feature mache, wenn einer einen runden Geburtstag hat oder es gibt sonst irgend

einen Anlass, da was zu machen, dann such ich das Ganze raus. Ich kann ja, die ganze Musik ist ja bei mir im PC erfasst, ich kann ja nach den verschiedensten Kriterien auswählen. Und dann sitze ich plötzlich vor einem Haufen... das sind dann CDs oder Platten, die ich nie zusammen gesehen hab, die einfach in den vergangenen 50 Jahren in die Regale gewandert sind. Die hab ich gekauft, gehört, und dann ist sie da reingewandert. Und jetzt mach ich über so einen Musiker was. Und da hab ich das ganze Zeug vor mir liegen, schau mir das an, vergleiche das dann mit manchem Lexikon und stelle fest, manches stimmt gar nicht, was im Lexikon steht, das wird durch die Musik widerlegt. Und, na ja, es gibt Sachen, die lassen mich gleichgültig, und es gibt halt Sachen, die machen mich mehr an. Und das muss nicht unbedingt ein bekannter Musiker sein, das kann auch mal irgendwo, selbst ein Amateur sein. Es gibt ja oft so Situationen, wo die Leute beim Jazz über sich hinauswachsen. Und das ist auch schon... bei so einem Trompeter hab ich das mal erlebt, von so einer traditionellen Band, der hat halt gespielt an dem Tag wie ein Gott. Das sind so Dinge... oder wenn man so ein Solo nimmt, so ein berühmtes Solo, wie von Paul Gonzalves, einem Saxophonisten von Duke Ellington, „Diminuendo and Crescendo in Blue“, diese in Newport aufgenommene, diese Live-Aufnahme, das ist halt... das ist einfach Wahnsinn! So etwas. Oder... da komm ich halt gar nicht los, wenn ich auf die Billie Holiday gehe. Was das so alles gelaufen ist. Oder Ben Webster. Und dann kommt immer noch dazu, man kennt die ja alle! Man hat denen die Hand geschüttelt, man saß mit denen irgendwo, ob das der Dexter Gordon irgendwo war oder wer auch immer, irgendwo ist man diesen Leuten über den Weg gelaufen, sei es in Nürnberg oder irgendwo anders.

Was macht für Sie ein gutes Jazzkonzert aus?

Ein gutes Jazzkonzert, das ist eigentlich ganz einfach. Es muss das Feedback zum Publikum und zurück, das muss stimmen. Und das trägt dann, und das bringt die Musiker dazu, sich selber zu steigern, mehr Ausdruck in ihr Spiel zu legen, mehr Feeling in ihr Spiel zu legen, und das krieg auch irgendwo das Publikum mit. Das ist so etwas, das hängt eng aneinander. Alleine funktioniert das nicht, das funktioniert nur, wenn auf beiden Seiten - das sind ja dann eigentlich keine unterschiedlichen Seiten - wenn das stimmt, wenn das eins wird. Ist heute schwieriger denn je, denn diese Ausdrucksstärke ist in der Form nicht mehr da. Wenn man heute junge Musiker nimmt, die sind von ihrer Qualität virtuoser als mancher der großen Stars. Aber was ihnen halt fehlt, vor allem in jungen Jahren fehlt, und was manche gar nicht schaffen, das ist die Persönlichkeit. Wenn ich heute da rüber gehe und nehme so einen von den Alten raus oder ich höre irgendeinen Ton, dann sag ich: „Das ist der, der und der!“ Man kennt das einfach. Aber das ist bei jungen Musikern nicht mehr so ohne Weiteres der Fall, dass man sie einfach an ihrem Spiel erkennen kann.

Liegt das vielleicht auch daran, dass es zunehmend akademisiert wird und die ja auch in den Schulen lernen, so und so und so zu spielen?

Auch. Eben. Die legen halt ihre Notenblätter hin, und die spielen auch ihr Solo vom Blatt. Das haben sie sicher irgendwo erarbeitet - nicht alle, also, wenn man so

Sachen sagt, das ist ein bisschen gefährlich, weil das ist so... für einen Teil stimmt's für den anderen Teil... es gibt also auch Ausnahmen, denke ich, aber das ist sicherlich etwas... so andere Musiker, ... der Don Menza, weil der ist mir gerade noch so gegenwärtig, der nimmt sein Horn und sagt: „Die Nummer machen wir so und so“, und zack, dann geht das los. Oder da hab ich mal irgendeiner, ein Journalist, ein Nürnberger, das war ein Lehrer, der hat Jazzkritiken geschrieben, aber der hat kein Jazzfeeling gehabt. Der hat zwar schreiben können, tausendmal besser als ich, aber... und da hat er mich gefragt, was der Musiker macht, der da kommt. Da hab ich ihm das so ein bisschen erklärt, da fragt er: „Mit wem spielt er“, da hab ich gesagt, „mit der und der Rhythmusgruppe“. „Ja, wie können die miteinander spielen, die haben sich doch noch nie getroffen?“ Da hab ich gesagt, „Das funktioniert schon!“ Der hieß Buddy Day, das war ein schwarzer Saxophonist, „der hat das drauf! Der packt das!“ Und bei der zweiten oder dritten Nummer ist das plötzlich gelaufen. Da war natürlich schon eins, die Musiker, die ihn begleitet haben, die waren von der Spielweise her mit der seinen einigermaßen vertraut, kannten auch das ein oder andere Stück. Da hat man dann gemerkt, wie so eine Persönlichkeit es schafft, die Leute sofort in seinen Bann zu ziehen, das ganze fest einzubinden, so dass da eine Einheit draus wird.

Sie haben vorhin gesagt, dass das Radio auch eine ganz wichtige Rolle gespielt hat, auch schon in der Zeit vor dem „Jazzstudio“.

Vor allem! Da gab's ja gar nichts Anderes!

Was haben Sie da für Sendungen gehört, auch von deutschen Sendern dann später?

Ja, da haben wir erst mal nur Radio München gehört, das war halt das, was zu Hause war, und da gab's eine Hitparade, „Johnnys 10 der Woche“, da kam dann auch mal ein Glenn Miller drin vor oder so was. Und dann gab's Sendungen, die hießen „Mitternacht in München“ von Max Greger und Co. Die Sachen hat man halt damals gehört. Und dann gab's auch schon Amerikaner, die in Deutschland lebten, der George Maycock mit seiner Soundso-Combo, der ist dann plötzlich hier aufgetaucht, oder es kamen Musiker aus Frankreich daher, und die... im Radio, so arg viel hat man nicht gehört, eher noch im AFN, aber das hat sich auch im Laufe der Zeit wieder verändert. Je mehr der Live-Jazz kam, desto weniger kam das eigentlich im Radio. Und beim Bayerischen Rundfunk war's eigentlich so arg viel nicht, was da in Sachen Jazz gemacht worden ist.

Aha, die Mitternachtssendung eigentlich nur.

Die Mitternachtssendung im Wesentlichen. Und heute machen sie natürlich freilich mehr.

Wie fanden Sie diese „Mitternacht in München“?

Ja, das war für die damalige Zeit schon ein Erlebnis. Wenn man es heute mit ge-

wissem Abstand hört, na ja, dann ist es nicht mehr so ganz berauschend. Das ist aber klar. Man hat ja damals unter anderen Vorgaben gehört. Man wusste ja viel weniger, das Ohr, der Kopf, die Sinne waren ganz anders präpariert als sie dann 20 oder 30 Jahre später waren. Da hat man ein ganz anderes Verständnis oder ganz andere Kriterien angewendet als vorher. Die waren halt einfach nicht da, das ist alles im Laufe der Zeit erst gewachsen. Mir hat mal einer gesagt - ich denke, das stimmt -, wenn man Jazz nur hört im Hintergrund, wenn man noch anderes dazu macht, und wenn man da plötzlich aufhört, dann war's guter Jazz. Weil sonst ist es kein... Ich hör also grundsätzlich nicht im Hintergrund. Entweder ich setz mich hin und hör oder ich lass es sein. Und bei live ist es genauso. Wenn Sachen sind, die man schon x-mal... wie so eine Dixielandband, die hundertmal „C C Rider“ oder irgendsowas, da hör ich halt nicht mehr hin. Da muss dann schon wirklich was passieren. Und auch bei moderneren Gruppen. Das hab ich halt in den langen, langen Jahren so, so oft gehört. Da bin ich dann vielleicht schon ein bisschen arrogant - aber vielleicht bin ich's gar nicht - und sag, das muss ich mir nicht wieder antun, da trink ich lieber dann ein Bier und genieß die Atmosphäre, die ist ja auch nicht so ganz ohne.

Und Zeitschriften? Haben Sie Jazzzeitschriften gelesen?

Ich hab einige hier. Ich hab das *Jazz-Podium* hier, ich hab die *Jazzzeitung* hier, ich hab die *Jazzzeit* hier...

Nein, ich meine in den 50ern.

Da gab's ja nur erst mal das *Podium*, und dann gab's so kurze Versuche, *Fungi*, der *Jazzgeist*, und dann hat's irgendso ein Magazin hat's da gegeben. Aber das war halt auch so ein bisschen auf Schickimicki gemacht. Eigentlich in den Anfangsjahren durchgezogen bis heute hat sich das Jazzpodium, die anderen Sachen - da hat's ein paar gegeben - die hatten halt eine Zeitlang Bestand, und dann waren sie wieder verschwunden.

Und das Jazz-Podium haben Sie dann auch regelmäßig...

Das hab ich auch heute noch. Zwei, drei amerikanische Zeitschriften hab ich noch, *Jazztime* und... na ja, ich hab schon einiges, was ich da so aktuell verarbeiten und lesen muss.

Und damals, welche Artikel, welche Bereiche haben Sie gelesen, was hat Sie besonders interessiert? Fanden Sie, das war eine gute Jazzzeitschrift?

Naja, da hat man immer ein bisschen dran rumkritisiert, das ist... aber, ich würde sagen, das war die beste, denn sie hat die Zeit überstanden. Und wenn man heute die Jazzgeschichte in unseren Landen schreiben würde, da findet man sie. Von A bis Z! Alles Andere, das kam dazu, *Jazzthing* oder *Jazzthetik* oder wie die alle heißen, die sind nicht so - ich will das jetzt hier gar nicht abwerten - aber die sind in anderer Weise dazugekommen und deren Konzept ist auch ein anderes. Das *Podium* ist nach

außen hin ziemlich langweilig, vom Aussehen, von der Aufmachung her. Aber ich würde sagen, es bringt eigentlich viel mehr und Tiefgründigeres als manche andere, die sehr oberflächlich ist. Alleine schon die Sprache. Ich meine, das ist... die Leute lesen das halt lieber. Aber ich hab einen gewissen Abstand zu all den Dingen, also ich kann das schon ein bisschen objektiver - nach meiner Sicht objektiver - sehen, und da kommt man halt zu einem etwas anderen Ergebnis. Ich hab auch noch ein anderes großes Leiden. Ja, und das krieg ich nicht mehr los, und das ist hinderlich manchmal, sehr hinderlich sogar. Ich hab fast alles - nicht alles, aber fast alles - was auf diesen gut 10.000 Tonträgern ist, hab ich irgendwo in diesem kleinen Kopf drin. Hinten oder vorne oder auf der Seite. Jetzt wenn ich heute Musik von heute höre, dann hör ich das automatisch mit, oder ich vergleiche es mit. Oder ich stell das einander gegenüber und komme dann plötzlich zu Erkenntnissen, die anders sind als die, die der, der sich jetzt erfreut, irgendwas Schönes zu haben, und ich muss ihm das zerreden und muss sagen, „Das ist ja gar nichts Neues! Da musst du mal das anhören, da hat der das schon gemacht!“ Das ist so ein bisschen mein Handicap, und das führt dann schon mitunter dazu, dass die sagen, „Na, die Alten, die wissen alles besser!“. Ja, gut, ist schon richtig, aber ich krieg das auch nicht mehr aus meinem Kopf raus! Das ist einfach da. So wie wir damals im Jazzkeller die Platten gehört haben. Die sind in meinem Kopf drin, und die kann ich heute noch mitsingen, wenn es sein muss. Also, singen kann ich ja nicht, aber mitsummen oder mitswingen. Das kann ich heute noch, das ist mir heute noch vertraut.

Naja, das ist ja schön, dass man da so intensiv Musik gehört hat. Das gibt's ja heute oft gar nicht mehr so.

Eben.

Ja, und Jazzbücher? Da kam ja einiges raus in den 50ern, grade von deutschen Autoren.

Ja, ja, da drüben ist so, was ich hab und noch ein bisschen mehr. Ich hab dann irgendwann aufgehört und kaufe nur noch wichtige Sachen. Weil, wo soll man's denn hintun?

Ja, ich meine jetzt gerade die Anfangszeit, als Sie so angefangen haben, sich für Jazz zu interessieren.

Naja, da gab's doch eigentlich nur einen: meinen lieben guten alten Freund Joe [Joachim-Ernst Berendt]. Der war also oft auch damals in der Zeit in Nürnberg zu Gange, hat Vorträge gehalten, hat hier auch mal eine Freundin eine Zeitlang gehabt, also und wir sind uns immer wieder begegnet. Auch noch kurz vor seinem Tod hat er hier so eine Lesung aus seinem letzten Werk gemacht, und da hat mich der Buchhändler gebeten, ich soll doch den Joe ein bisschen betreuen, weil ich kenn ihn ja doch am Besten. Und ein paar Tage später war er dann leider tot. Da ist er überfahren worden in Hamburg. Aber das war so... Ich meine, es gibt den Carlo Bohländer, den hat's damals noch gegeben als Buch, und so nach und nach ist so

immer mehr rausgekommen. Dann gab's die ersten Discographien, da kam ein Buch raus, das gibt's glaube ich auch nur, wenn ein total Gestörter das macht. Das ist ein so großes Buch.

Ein Discographiebuch?

Nein. Da drüben steht's, das können wir uns nachher noch anschauen. Das ist ein Buch fast ohne Text, nur über Charlie Parker. Über 400 Seiten. Und da war ein schwarzer... der Freund, über irgendwelche Bekannte bin ich mit dem zusammengekommen, ein schwarzer Arzt, der sich interessiert für Jazz, der war mal hier und da ist man auch halt so durch die Wohnung gegangen und da sagt er: „Was ist denn das für ein Buch?“ Da hab ich ihm das gezeigt, und da war er also wahn-sinnig beeindruckt und hat gesagt, „Das kauf ich mir auch, wenn ich nach Hause komme!“ Da hab ich gesagt, „Das wirst du wahrscheinlich nicht kriegen. Das ist in Europa rausgekommen, haben irgendwelche Spinner gemacht“, unter anderem ist der Francois Baudrat [?], der diesen Film mit dem Dexter Gordon „Round Midnight“ gemacht hat, der ist da beteiligt, und einer der beiden Ehefrauen, die Jenn, von Charlie Parker, die ist daran beteiligt. Und da hat er gesagt: „Jetzt hast du mich aber echt beschämt. Sowas gibt's in Europa aber nicht in Amerika!“ Also, das ist schon ein Wahnsinnsbuch. Überhaupt diese ganzen Gestalten, wenn man da so Bildbände anschaut - diese Gesichter, dieser Ausdruck... Auch bei dem Film „Ray“ ist da ja so ein bisschen was rausgekommen, wenn man da die anderen sieht... Ich hab neulich mal was mit so alten Bluesmusikern gemacht, also, das sind schon magische Figuren, magische Gestalten. Also, die Art und Weise, wie die gelebt haben, dass die überhaupt gelebt haben, dass die nicht irgendwann eingegangen sind. Einer, der hat Johnny Walker getrunken wie Limonade, der - wie hieß denn der - T-Bone Walker hieß der, ein Bluesgitarrist. Das hat's nirgendwo anders, glaube ich, gegeben.

Sind Sie eigentlich auch in andere Städte gefahren? Sie haben schon erwähnt, Frankfurt, zum Deutschen Jazzfestival...

Berlin, Düsseldorf, wir waren da ja auch schon damals beteiligt. Da gab's ja so ein Deutsches Amateurjazzfestival in Düsseldorf. Und da hatten wir zweimal die Siegerband hingeschickt aus Nürnberg. Also, man ist mal da und mal dorthin gefahren. Und das war schon...

Und wenn Sie's mal so - immer 50er und 60er Jahre, das ist ja die für mich interessante Zeit - wenn Sie da so die Jazzszenen in den verschiedenen Städten mal so ein bisschen vergleichen, also, warum war Frankfurt denn jetzt so wegweisend im Vergleich zu München? Warum nicht München, warum nicht Berlin? Wie ordnet sich da Nürnberg ein?

Ja, Nürnberg war da vergleichsweise Wüste, das ist dann erst später entstanden. In Frankfurt war... Es sind halt oft auch die äußeren Umstände: Wer ist beim Rundfunk tätig? Ist das jemand, der aufgeschlossen ist für den Jazz? Wer ist im Kulturreferat tätig? Was haben die Leute für eine Beziehung zum Jazz? Das sind viele Dinge,

dann kommt eben auch die Live-Szene dazu, in Frankfurt hat's ja schon Jazz gegeben während der Kriegszeit. Und so weiter, da kommen viele Dinge zustande. Das muss man halt dann wissen, dann kann man sagen, ok das war wahrscheinlich so. Ich will mich da jetzt nicht hundertprozentig festlegen, weil so genau kenn ich's auch nicht, und so... in Nürnberg war's halt wirklich nicht so. Und beim Kulturreferat, der erste Kulturreferent, der hätte nie einen Pfennig locker gemacht für Jazz. Das hat sich dann erst verändert. Jetzt haben wir eine Kulturreferentin, die ist auch sehr knauserig, drum ist ja das Festival letztlich eingegangen. Ich hab das da ja abgegeben 2000, und dann ist es nicht mehr weitergeführt worden, weil man andere Prioritäten gesetzt hat. Das kann in München passiert sein, Bayern und Jazz ist auch wieder etwas Anderes. In München hat's sicherlich die meisten Oldtime-Bands gegeben damals. Aber es hat auch für viele, weil halt München Weltstadt war, Jazz At The Philharmonic zum Beispiel, mit dem Norman Granz, diese Wahnsinnstourneen, die sind natürlich in den ersten Jahren nicht nach Nürnberg gekommen, da musste man nach München fahren. Da war halt der Saal, das Deutsche Museum, das war halt der Spielort, da hat das stattgefunden, und da ist man einfach hingefahren.

Und Berlin? Das hat ja schon diese zentrale Kraft auch verloren nach dem Krieg in der Jazzszene.

Eine Zeitlang. Und gewinnt es aber jetzt glaube ich mehr und mehr wieder zurück. Es gibt auch bei den jungen modernen Musikern eine gute Szene in Berlin, sehr viele Nürnberger Musiker auch sind nach Berlin gegangen und spielen dort. Ob das der Frank Möbus ist oder Rudi Mahal oder Johannes Fingis oder so Leute...

Und nach dem Krieg, glauben Sie, das hatte etwas mit der schwierigen Besatzungssituation zu tun in Berlin oder woran lag das?

Ja, in den ersten Jahren wahrscheinlich nicht, da gab's ja diese Trennung mit Mauer und Grenzen nicht. Es war halt irgendwie... war Berlin auch sonst, auch politisch gesehen out damals. Mehr out und auch vielleicht irgendwie politisch vorbelastet, verglichen mit Frankfurt oder so. Könnte man vielleicht sagen, ich weiß es nicht, ob es stimmt. Aber irgendwo, Berlin hat durch die Nazizeit, durch das, was da passiert ist und was sich alles mit dem Namen Berlin verbunden hat, hat es vielleicht wirklich an Attraktivität und Einfluss verloren gehabt, und drum waren's eben andere Städte. Und das hat ja auch bei der Wahl, da war ja auch Frankfurt als Hauptstadt im engeren Gespräch. Aber sonst, in Berlin hat's ja Jazz gegeben. In Berlin hat's ja auch eins der ganz alten Festivals gegeben. Nürnberg, Berlin und Frankfurt waren die ältesten Festivals, Jazzfestivals. Also, da ist schon auch was passiert, und ich war auch fast jedes Jahr in Berlin irgendwann mal. Die Situation hat sich dann erst geändert als die Mauer gezogen worden ist. Da gab's dann im Osten eine ganz andere Art von Jazz. Da hat man dann erlebt, wie die Dinge laufen. Da war ich mal eingeladen - an sich der Name war schon schizophoren - zu den „Nationalen Jazztagen der Deutschen Demokratischen Republik“. Nationale Jazztage der Deutschen Demokratischen Republik! War da eingeladen, nur noch der Charles Alexander aus London und ich, wir beiden. Dann krieg ich so ein kleines Zettelchen, einen klei-

nen DIN-A-5-Brief, dass ich da kommen soll. Und ich war ja früher schon öfter mal in der DDR, vor allem von Ostberlin nach Warschau in den Osten geflogen, weil's da halt billiger war, da musste man immer so einen Stoß Zettel ausfüllen und alles Mögliche. Und ich hab nur das Zettelchen gehabt. Jetzt ist das immer näher gerückt, dann hab ich da mal angerufen, dann sagt einer: „Ja, kommen Sie halt einfach!“ Da hab ich gedacht, das kann ja wohl nicht wahr sein! Und ich bin dann da bei Hof an den Grenzübergang gekommen, da sagt der: „Endlich sind Sie da!“, auch so ein DDR-Soldat oder -Zöllner oder -Polizist, das weiß ich nicht genau, was der für eine Funktion hatte, „Jetzt fahren Sie weiter! Schauen Sie, dass Sie weiterkommen, Sie kommen sonst zu spät!“ Ja, und dann hab ich eine Erlaubnis gekriegt - das haben mir dann die DDR-Leute erst gesagt - ich konnte in der ganzen DDR rumreisen. Wenn die wollten, ging das! Aber mich haben sie auch schon eingesperrt in der DDR. Es ist also nicht so... irgendwelche genauen Regeln hat's da nicht gegeben!

Was war das für eine Geschichte?

Wie sie mich eingesperrt haben? Na, aber erst die Geschichte in Weimar. Da bin ich also irgendwo rumgelaufen, hab ja die ganzen Leute irgendwo gekannt. Meistens haben wir uns getroffen in den anderen sozialistischen Ländern, wenig in der DDR, weil das war da ein bisschen schwierig. Und da sagt einer zu mir: „Wenn du mal eine Dixielandband hören willst aus der DDR, da ist so ein Turm, da spielen in drei Etagen Oldtime-Bands!“ Da hab ich mir gedacht, na ja, die könnte man ja auch mal holen und bin da hingegangen, hab denen ein bisschen zugehört, die waren recht gut, und dann hab ich die gefragt, ob sie mal zu uns kommen wollten. Da hat der gesagt: „Ja gern, aber das geht nicht!“ „Warum geht das nicht?“ „Ja, uns gibt's nicht!“ Da sag ich: „Was?“ Sagt er: „Geh zu deiner Freundin,“ - Ulrike Schulze, das war die Leiterin, die zuständige Sachbearbeiterin bei der Künstleragentur der DDR - „die wird dir sagen, uns gibt's nicht!“ Bin ich hin, war spät in der Nacht schon, hab gesagt: „Du, Ulrike, da hab ich drei Bands gehört, da hätte ich gerne mal eine eingeladen!“ „Da musst du dich getäuscht haben. Die gibt's nicht!“ Und da hab ich gesagt: „Ich hab's doch selber gehört!“ Und da hat sie mir so einen Stoß gegeben und gesagt: „Jetzt reg dich nicht auf! Die gibt's nicht!“ Oder was da passiert ist, da bin ich hingekommen, hab für eine Zeitung geschrieben...

Ja, aber warum gab's die nicht?

Ja, weil das nicht in die Kulturpolitik der DDR gepasst hat. Da hat man ja eine eigene Art von Freejazz gespielt, und alles, was den nicht gespielt hat, außer den großen Orchestern, den Bigbands, das hat es einfach nicht gegeben, das wollte man nicht haben. Das sind Dinge, die kann ein Mensch, ein normaler Mensch, nicht verstehen, wenn man sie nicht selber erlebt hat. Ich sollte da also für eine Zeitung schreiben, eine Nürnberger Zeitung und hab dann so eine kleine Kamera dabei gehabt, hab aber gefragt, ob ich vom Pressebüro ein paar Fotos haben kann. Einer von den Betreuern hat gesagt: „Nee, das geht nicht!“ Sag ich: „Wieso geht das nicht?“ „Sie sind nicht akkreditiert als Journalist!“ Da hab ich gesagt: „Wissen Sie was? Ich bin überhaupt kein Journalist. Ich geh jetzt da rein, hör mir das an und dann geh

ich heim, setz mich an meine Schreibmaschine und schreib das. Dazu muss ich nicht Journalist sein!“ „Ja, das können Sie nicht!“ Da hab ich gesagt: „Was wollen Sie denn da machen? Ich geh nach Hause, wenn das Ganze vorbei ist, und dann schreib ich das, und dann steht das in der Zeitung, und da hätte ich halt ganz gerne ein Bild dazu gebracht!“ Ich hab da so ein ganz besonderes Bild im Kopf gehabt, weil ich das erlebt hab, wie das gemacht worden ist. Na ja, war nichts zu machen. Ich bin dann abends mit meinen Freunden aus der DDR wieder unterwegs gewesen, am nächsten Tag kam der zu mir, sagt er: „Sie kennen aber viele Leute hier, waren Sie schon mal in der DDR? Haben Sie hier schon mal gelebt?“ Da hab ich gesagt. „Das wissen Sie doch besser als ich!“ Dann hat er gesagt: „Aber ich kann was für Sie machen. Sie können ins Pressebüro gehen und können sich Fotos aussuchen so viele Sie wollen!“ Und dann hab ich gesagt: „Ich hab die jetzt schon selber gemacht!“ Da hat er sich verraten und hat gesagt: „Das ist uns aber gar nicht aufgefallen!“ [lacht] Ich hab so eine kleine Rolla, die hab ich heute noch. Das war das sozialistische Ausland. Und dazu gibt es Geschichten noch und nöcher, und die möchte ich also gerne festhalten. Mit Leuten... in Prag ist so was passiert und in Seoul, in Japan ist irgendwas passiert.

Man hat ja dann später, ich hab über Sie gelesen, Sie hätten die Stadt Nürnberg so ein bisschen von dem „Ruch des Reichstages“ und der ganzen NS-Vergangenheit befreit durch diese rege Jazzszene. War das etwas, was Sie bewusst gemacht haben, dass Sie gesagt haben, „Da muss mal ein neues Image her“, oder...

So, glaube ich, war es nicht ganz. Das ist passiert in Verbindung mit dem Festival, mit der Gründung des Festivals. Der Harald Straube, der hatte auch schon einen Namen: „Ost-West“. Und dieser Name hatte zweierlei Bedeutung. Einmal Nürnberg als Kreuzungspunkt, als wirklich wichtiger Kreuzungspunkt der Handelswege zwischen Ost und West, Süd und Nord. Das war ja die historische Bedeutung dieser Stadt. Und dann kam dazu dieses Festival, nämlich die Trennung Europas durch diese Mauer und durch den Zaun. Das waren die beiden Gründe, die dazu führten, dass man dieses Festival „Jazz Ost-West“ genannt hat. Und es ist uns gelungen mit List und Tücke, mit allen möglichen Tricksereien, mit Bestechungen und weiß der Teufel was, die Mauern durchlässiger zu machen. Und es war... dieses Festival Ost-West war bis zum Fall der Mauer eigentlich der wichtigste Ort, wo sich Musiker aus dem Osten mit denen aus dem Westen, vor allem natürlich auch aus Amerika, treffen konnten. Diese nächtlichen Veranstaltungen im K4 oder im Com, das waren also schon ganz wichtige Veranstaltungen. Da sind viele Dinge damals entstanden, hier in Nürnberg, wo sich die Leute begegnet sind, Dinge miteinander abgesprochen haben, vereinbart haben und dann auch versucht haben, das umzusetzen. Das war also mit ein Teil unserer Arbeit. Aber ich hab's also nicht so sehr politisch gesehen, ich hab's aus der Sicht der Menschen, aus der Sicht der Künstler gesehen. Das andere, das haben wir halt ausgetrickst. Das waren Beamte, Behörden und so weiter, und wenn wir halt eine Gruppe aus der DDR gebraucht haben, dann haben wir halt gesagt: „Naja, einer darf mitkommen, ein Funktionär“ und dann haben wir den halt mitgenommen. Naja, so... korrump waren die genauso wie ihre Kolleginnen und Kollegen im Westen!

Ja, ich bin eigentlich so weit mit meinem Fragenkatalog durch. Gibt's noch irgend etwas, von dem Sie sagen, das wäre noch eine Anekdote, die...

Naja, gut, da gibt's viele, aber wenn ich sie erzählen soll, dann fallen sie mir nicht ein. Ein paar sind mir eingefallen, Sie können das ja mal... Da sind auch noch ein paar weitere drin, so Geschichtchen aus der damaligen Zeit. Da gibt's eine Geschichte! Der gute... zwei Geschichten gibt's von dem guten alten Dizzy Gillespie! Die erste, da kam er, wie er das erste Mal in Nürnberg war, im Rahmen einer Tournee, zusammen mit dem Coltrane-Quartett. Da war der Dizzy Gillespie mit seinem Quintett in Nürnberg und der Coltrane mit seinem Quartett. Und die sind im damaligen Carlton-Hotel - das war am Bahnhof, das heißt heute anders, Sheraton heißt das jetzt - abgestiegen. Und der Dizzy kam und sagt: „Du, ich hab einen fürchterlichen Durst! Kannst du mir mal so ein Mineralwasser besorgen?“ Da hab ich eine Flasche Apollinaris geholt. Da reißt der das Maul auf und schüttet die rein, ohne zu schlucken! Das war grade drin, da hat der gerülpst, dass die Vitrinenscheiben geklirrt haben. Dann sind wir rüber ins Konzert - Soundcheck und solche Sachen hat's da nicht gegeben, das haben die Leute nicht gebraucht. Die sind auf die Bühne gegangen, Mikrofone, PA - das hat's nicht gegeben, das haben die Leute nicht gebraucht, die haben trotzdem gespielt. Und das Publikum hat's gehört. Also, es war alles viel stressfreier. Da laufen wir also da rüber, und da steht vor dem Lessing-Theater eine Lambretta. Sagt er: „Mensch, da täte ich gerne mal damit fahren!“ Dann hab ich gesagt: „Gut, ich schau“, ich kannte den, „dass ich den finde, vielleicht lässt er dich fahren!“ Da hat der gesagt: „Ja, der Dizzy, der darf natürlich sofort auf meinem Gerät fahren!“ Naja, dann hab ich ihm den Schlüssel gegeben, der hat die angelesen und ist losgefahren. Und wir haben natürlich an eines nicht gedacht. Es war Abend, es war das erste Mal, dass der in seinem Leben in Nürnberg war. Und der ist losgefahren und hat nicht mehr zurückgefunden. [lacht] Da mussten wir dann alle ausschwärmen und irgendwann haben wir ihn dann gefunden. Aber das hat den Dizzy überhaupt nicht gestört. Der hat die Geschichte erzählt, wie es in seiner Art war, und das Publikum hat schallend gelacht und sich gefreut.

Also, das Konzert musste später anfangen?

Das hat später angefangen... nee, musste nicht später anfangen, der Coltrane war ja da! Der ist halt dann... Naja, und das zweite Mal, da hat er mit dem United Nations-Orchester hier gespielt, in der Meistersingerhalle. Und ich war oben im Festivalbüro. Da ist einer von unseren Leuten gekommen und hat gesagt: „Du, geh mal da runter, ich glaub, da steht der Gillespie unter der Tür!“ Geh ich runter, ja, war er da und hab ihn begrüßt, gesagt, da hinten ist seine Garderobe, ob er schon mal rein will, sein Zeug ablegen will. Sagt er: „Ja, ja, mach ich!“ Gehen wir da rein, und wir haben von der Agentur eine Anweisung gekriegt, was da sein soll, Äpfel, Birnen, Salzletten,... Da schaut er so rum und sagt: „Und wo ist das Bier?“ Da hab ich gesagt: „Du, keiner hat gesagt, dass du ein Bier willst! Wir haben gedacht, du trinkst keins!“ „Ihr seid doch blöd! Hol mir sofort bitte ein Bier!“ Sag ich: „In Ordnung, helles oder dunkles?“ Sagt er: „Both!“ [beide lachen] Dann bin ich gekommen mit Leinbacher Bier, sag ich: „Das ist handmade country beer from Frankonia!“ „Ah“,

hat er gesagt, „must be delicious!“ Nimmt er das Helle, reißt das Maul wieder auf uns schüttet das rein ohne zu schlucken und schüttet das Dunkle nach. Sagt er: „Please bring me some more!“ Und dann: „These agents! They are complete idiots! I appreciate a beer like this, I always appreciate things like that, which are unusual!“ Das war das zweite Mal.

Die werden schon gewusst haben, die Agenten, warum sie das nicht auf die Liste gesetzt haben.

Und solche Geschichten gibt's halt viele, die müssen mir nur einfallen. Und drum muss ich jetzt endlich mal mich da aufraffen und muss mir so ein Gerät da kaufen.

....

Aber der Dizzy Gillespie... die haben doch auch wahnsinnige Gagen verlangt. Wie hat man... wie hat sich das...?

Naja, gut, der Gillespie hat sicherlich viel Geld verlangt, aber der hat natürlich auch eins gehabt: Der hat einen großen Namen gehabt, und da sind die Leute schon hingegangen und haben dafür bezahlt. Solche Leute, wie jetzt Count Basie oder Stan Kenton oder Billie Holiday oder Ella Fitzgerald - die war ja auch hier zu Gange; also, es gibt kaum einen berühmten Musiker, den ich nicht irgendwo persönlich kennen gelernt hab - ja, gut, die haben halt Namen gehabt, das war eine Garantie, dass der Saal voll ist. Das kann man heute so nicht mehr haben. Ein Konzert mit 6-8000 Leuten, wie sie damals Gang und Gebe waren. Das gibt's halt heute nicht mehr.

Vielleicht Wynton Marsalis, das ist noch so ein...

Ja, vielleicht noch. Aber im Grunde genommen, damals war es ein ganzes Festival, wenn man die Namen anschaut, die da in Nürnberg gespielt haben, das ist ja kompletter Wahnsinn, was da da war! Ich bin auch auf die Stühle gesprungen, wie der Lionel Hampton da gespielt hat und hab da drauf rumgetrampelt, bis plötzlich der Stuhl nicht mehr da war.

Das erzählen mir ganz viele, von dem Lionel Hampton-Konzert, dass das so unglaublich gewesen sei.

Das war... das kann man sich nicht vorstellen, wenn man das nicht erlebt hat! Ich saß da brav drin, das Konzert hat mir gefallen, ich hab da schon mit den Füßen mitgestampft und mit den Fingern mitgeschnalzt, das ist schon... aber irgendwann stand ich auf dem Stuhl. Und der ist von der Bühne runter, hat sich da die Bassdrum umgehängt und ist dann mit der Band hintennach, die sind durch den Saal marschiert und haben also irgendwie „Flying Home“ haben sie meistens gespielt, da konnte man nicht anders! Da war man hypnotisiert! Da war man nicht mehr man selbst. Und oft ist es auch zu weit gegangen, im Jazz auch, aber auch bei Pop-Konzerten, dann ist halt das Ganze zerstört worden. Naja, das hat's schon gegeben. Ich kann

mich an das Kenton-Konzert erinnern, das waren irgendwo... oder der Armstrong.

Also so gesehen war das schon so ein bisschen eine Massengeschichte.

Für solche Leute schon damals, ja. Aber es war natürlich insgesamt keine Massenentwicklung wie die populäre Musik. Die sind halt einmal, zweimal, dreimal im Jahr waren die auf Tournee, und das... und direkt nach dem Krieg war Deutschland natürlich ausgehungert und solche Sachen. Da ist es sicherlich, herrschten da Umstände, die es so in der Form heute nicht mehr gibt.

Kann man sagen, dass durch den Rock'n'Roll der Starkult woanders hingelenkt wurde?

Ja, oder das ist halt irgendwo dahin... die sind halt noch besser vermarktet worden als die Jazzmusiker. Da war damals noch mehr Chancengleichheit da, da gab's diese Marketing-Methoden und -Maschen, wie es sie heute gibt, auch im populären Bereich nicht in dem Maße wie sie's heute gibt. Und man versucht das ja auch für den Jazz zu machen. Ihn so zu vermarkten wie die populäre Musik. Nur ob's gelingt - ich hab da so ein bisschen meine Zweifel dran.

Hat man da was versäumt irgendwie? Dass man weiterhin daran hätte arbeiten müssen, Stars aufzubauen oder ist das eine natürliche Entwicklung?

Man kann keine Stars aufbauen. Entweder die sind da, die haben's in sich, oder die haben's nicht.

Aber wie kommt das, dass es gerade am Anfang so viele waren, und dann...

Ja, einfach, ich würde sagen, das Europa war ausgehungert. Und ich meine, in anderen Ländern, da war die Situation vielleicht noch günstiger für den Jazz, weil in Holland oder auch in Frankreich usw. konnte man ja während des Krieges jederzeit Jazz hören, was bei uns nicht möglich war. Also, der Kontakt dazu ist nie abgerissen. Und in Paris hat's - wenn auch kaum mehr Amerikaner da waren, während der Kriegszeit - aber es hat in Paris oder in Den Haag oder irgendwo, hat's ja Jazzszenen gegeben, an die die Nazis gar nicht rangelangen sind. Bei uns hat sie's gestört, aber sonst, in anderen europäischen Ländern, eigentlich nicht. Also, das sind jetzt alles zum Teil Mutmaßungen, so genau weiß ich das nicht, ob's da Untersuchungen drüber gibt, aber so könnte ich mir vorstellen hat das mit Sicherheit gewirkt. Und irgendwann hat's halt dann nachgelassen. . . . [Einblendung in Gespräch] „...ich würde so gerne in einen schwarzen Gottesdienst gehen!“ Sagt er: „Das trifft sich wunderbar, ich bin Referent der Baptistenkirche“, usw., und ich soll doch morgen kommen. Mittlerweile ist der Besitzer - da war kein Gast mehr drin. Die Gäste sind alle geflüchtet wie der Pianist das Spielen angefangen hat - und da hat der Besitzer gesagt, ich soll mit dem Taxi hinfahren, nicht mit dem Bus oder gar laufen, das sei zu gefährlich. Da hat der gesagt: „Der kann kommen, da passiert überhaupt nichts!“ Naja, hin und her, ich hab gesagt: „Ich komme morgen!“ Das war der letzte Tag, ich

hab mein Gepäck im Hotel eingestellt, bin wirklich mit dem Bus hingefahren, mit der M10, ein paar Meter gelaufen, und komm da rein, eine riesige Kirche, brechend voll - aber nicht wegen mir natürlich - und dann haben die da Gottesdienst gefeiert. Ganz anders als bei uns, mit den Gospelgruppen, mit der Orgel, mit Schlagzeug und dann diese... dieser Kontakt zu den Gläubigen, der hockt nicht da oben in der Luft, der Pfarrer, sondern der steht höchstens eine Stufe, und dann geht das immer nach dem Frage-Antwort-Spiel. Wenn die Leute... wenn der irgendwas gesagt hat, was den Gläubigen nicht gefallen hat, dann haben die protestiert, lauthals protestiert, „pfui!“ oder haben applaudiert, wenn es ihnen gefallen hat. Das war also ein ganz, ganz tolles Erlebnis. Und dann kam einer - und den Referenten hab ich nicht mehr gesehen - dann kam ein anderer und hat gesagt, er erzählt jetzt ein Gleichnis wie Jesus auf die Erde gekommen ist und nirgendwo reingelassen worden ist. Und diese Geschichte hat er nach Nürnberg verlegt. Und dann plötzlich taucht dann der Freund, der Schwarze - Jackson hat der geheißen - wieder auf und sagt, ja, er hat gestern Abend eine interessante Begegnung in dem-und-dem Lokal gehabt, und da ist ein Mann da, der sehr viel für den schwarzen Jazz getan hat, und den möchte er vorstellen. Da sagt er: „Ich kann ihn nicht mehr vorstellen, weil ich seinen Namen vergessen hab! Der soll doch selber aufstehen!“ Dann bin ich aufgestanden, und da war ich da drin und hab total vergessen, dass da draußen mein Flieger steht. Ich wollte um fünf Uhr oder so was abfliegen, jetzt hab ich gesagt: „Um Gottes Willen, liebe Leute, bringt mich da raus, ich muss mein Gepäck holen, ich steh sonst hilflos da, ich hab kein Hotelzimmer mehr, nix mehr, Geld hab ich auch keins mehr!“ Aber das war ein Erlebnis. Die haben mich sofort eingeladen, die waren da alle da rum, das ist irgendwo... das so menschlich! Dem kann man sich einfach nicht entziehen. Immer haben sie mich gewarnt, die Weißen haben immer gesagt: „Geh da nicht hin!“ Da war ich mal mit einem schwarzen Musiker und Schauspieler verabredet, der lebt in San Francisco, Idris Eggermoore (?) heißt der, der war auch beim Festival zweimal da, und der ist im ??? in New York aufgetreten und da hat er mich angerufen, da war ich zufällig da und sagt: „Kommst heute Abend, 1st on 1st“ - First Avenue, First Street - „Da spielt der Jimmy Moondog mit seiner Band, da bin ich da, komm hin, dann treffen wir uns da!“ Naja, dann bin ich da hin, hab einen 100-Dollar-Schein gehabt. Da haben sie mich nicht reingelassen. Naja, hin und her, „das gibt’s doch nicht“, keiner wollte den wechseln. 100-Dollar-Schein, da waren die immer komisch. Und irgendwann ab ich dann gesagt: „Da ist ein Freund von mir drin“. „Ja, wer ist denn das?“ „Der Idris Eggermoore.“ „Ach, der Idris!“ Dann ist der erst reingegangen, dann ist der Idris gekommen, und dann: „Naja, dann können wir den Hunderter schon wechseln!“ Jaja, und dann war ich also mitten unter den Leuten, unter lauter Schwarzen. Da war kein einziger Weißer drin außer mir. Auch in der Kirche war kein einziger Weißer drin. Ich hab da nie Angst gehabt. Ich hab nie ein blödes Gefühl gehabt, wann immer ich das gemacht hab. Und bin auch so in Lofts mit Leuten rungezogen in New York, in Los Angeles, in San Francisco, die moderneren Musiker haben irgendwo halt so zerfallene Räume gehabt. Also, das war schon recht spannend. Aber das kann man natürlich heute auch nicht mehr machen. Solche Sachen, in der Form. Die finden wahrscheinlich so - ich weiß es nicht, ich hab jetzt auch nicht mehr so den Kontakt. Warum ich diese Reisen gemacht hab, das war ja auch, um für das Festival neue Ideen zu finden, neue Sachen zu entdecken, die

man da bringen kann. Und das gehört schon ein bisschen mit dazu. Man kann nicht nur aus dem Prospekt raus ein Festival machen. Man muss da schon ein bisschen rumschauen und rumhören.

26. April 2005: Heinz-Werner Wunderlich (*1926)

Es ist Dienstag, der 26. April, wir sitzen hier mit Herrn Heinz-Werner Wunderlich, und ich möchte Sie jetzt bitten, einfach mal zu erzählen, Ihren Werdegang, wie sind Sie in Berührung mit Jazz gekommen, und einfach wie sich das Ganze entwickelt hat in Ihrem Leben.

Ich bin - durch einen Kinofilm kürzlich aktuell geworden, das Thema - auf einer Napola gewesen, Nationalpolitische Erziehungsanstalt. Die keine Parteischule war, wie das manche fälschlich auch geschrieben haben, sondern die Tradition der früheren Kadettenanstalt. Und auf dieser Napola, das war 1942, da bin ich da hingekommen, hatte ich einen Freund in der gleichen Klasse, dessen Mutter war eine höhere Funktionärin beim Deutschen Roten Kreuz und konnte als solche ins Ausland fahren, es war ja Krieg. Und sie ist nach Spanien gefahren, hat irgendwas zu tun gehabt, und bei dem Rückflug über Madrid ist sie in einen Plattenladen gegangen und hat gesagt: „Packen Sie mir doch bitte ein paar Platten ein“, es gab ja damals nur die Schellackplatten, die 78er-Umdrehung, „die einem 13-, 14-jährigen Jungen gefallen könnten.“ Und dieser Verkäufer, keine Ahnung, wie er heißt, ob er noch lebt, aber ich preise ihn noch heute, der packte ihr ein: Armstrong, Tommy Dorsey, Ellington, Benny Goodman. Und mit diesem Kästchen voll, das waren vielleicht 10 Platten, kam sie heim nach Berlin, wo sie wohnte, und ich war in Potsdam auf der Schule, das ist ja nicht weit von Berlin, und wir sind dann sonntags auch nach Berlin gefahren zu ihm, zu meinem Freund nach Hause, und dort haben wir erst mal die Platten aufgelegt. Und das war sozusagen die Initialzündung bei mir. Das war: „Uh! Ja!, Ich kannte so ein bisschen... es gab ja auch während des Krieges in Deutschland, sagen wir mal Tanzkapellen, die so ein bisschen geswingt haben. Und während des Krieges waren hier auch holländische und belgische Bands, die verpflichtet wurden, und die hier gespielt haben, in Berlin zum Beispiel im Delphi-Palast, einem berühmten Lokal, wo ja viele solche swingenden Bands auftraten. Also, ein bisschen kannte ich schon. Aber das, was nun wirklich aus Amerika kam, hat mich dann doch dazu bewogen, das soll eigentlich nun doch meine Lieblingsmusik sein. Ok, wir haben uns dann also die Platten angehört. Mich hat das mehr betroffen als meinen Freund, dem die ja nun eigentlich gehörten, da sie seine Mutter ja mitgebracht hat, und ich hab mich dann also auch auf die Suche gemacht im Radio nach Sendern, die man nicht hören durfte im Krieg, sogenannte Feindsender, das war ja verboten. Wenn man erwischt worden wäre, wäre das streng bestraft worden. Aber ich hab dann

doch so ein bisschen da... [imitiert Drehen am Sender] tüt tüt tüt... dann gab's also Radio Luxemburg, die haben ein bisschen Swingmusik gemacht, und BBC hab ich dann auch manchmal reingekriegt. Dann sind wir mit der ganzen Klasse 1943 als Luftwaffenhelfer - wir waren also noch Kinder sozusagen, Luftwaffenhelfer - in die Nähe von Stettin...

J.S.: And how old were you in '43?

Ich bin '26 geboren.

J.S.: So you were 17.

Um die 16, 17. Und dann haben wir in einer Baracke gelebt, richtig so wie Soldaten, und hatten aber auch noch unseren Schulunterricht und mussten morgens früh aufstehen, und wir hatten ein Radio in unserem Schlafsaal, und da habe ich einen dänischen Sender hereinbekommen. Und der hat morgens schon um 6:00 Uhr richtig schön swingende Musik gemacht. Und ich konnte also das ein bisschen weiter verfolgen, was mich schon ein Jahr getroffen hat. Ja, und dann war erst mal eine Weile Pause, denn dann gab's nach der Luftwaffenhelferzeit Arbeitsdienst und dann bin ich eingezogen worden...

Wann war das dann?

Das war '44, im Sommer '44. Ich war zur Ausbildung in Thurn im heutigen Polen. Da gab's auch außer ein bisschen Radio hören nicht mehr viel Jazz zu machen, wir hatten auch andere Sorgen da. Ja, und dann kam ja schon die Offensive der Sowjetarmee, und 1945 Ende Januar, da waren die russischen Truppen schon weit nach Westen über Thurn hinaus. Thurn war eine Festungsstadt, also war viel Militär, und das haben sie einfach liegen lassen und sind drum herum, und wir, die ganzen Einheiten haben uns dann auf den Weg gemacht und hinter der Front her, sozusagen, ab nach Westen. Und da bin ich verwundet worden, habe einen glatten Durchschuss durchs Bein bekommen, konnte also noch laufen, und kam in Gefangenschaft. Russische Gefangenschaft. Die uns und noch etliche andere meiner Leidensgenossen an die polnischen Behörden übergeben haben. Zum Aufbau des Landes, was die Deutschen alles zerstört haben. Ich hatte ziemliches Glück, ich hab mich dann im Lager ausgegeben als Elektrostudent, weil ich gesehen habe, wer ein Handwerker ist, kann aus dem Lager heraus und kann da und da ein bisschen Brot verdienen oder ein Stückchen Wurst vielleicht.

Das hat aber nicht gestimmt.

Nein, nein! Ich kam ja direkt von der Schule! Ich hatte keine Ausbildung. Ich konnte eine Glühbirne reinschrauben. Aber das hat geklappt, und was mir aufgetragen wurde zu reparieren, das hab ich instinktiv bewerkstelligt, und dann hab ich mich spezialisiert auf Telefon und bin in dem Lager in der Telefonzentrale gewesen und hab ein ruhiges Leben gehabt. Wenn mal was zu löten war - ja ok, sonst hab ich

vielleicht mal da oder da eine Leitung verlegt. Das ging bis '46 im Herbst, dann wurde unsere Einheit nach Warschau verlegt. Auch erst mal ins Lager. Und ich bin da bereits registriert worden als Telefontechniker, und kaum war ich im Lager, ein paar Tage später kam also auch einer an von der Kommandantur und sagte: „Hier, Telefontechniker, komm mal ans Tor, da ist einer!“ Und da war ein Beamter von der polnischen Sicherheitspolizei, also das, was in Ostdeutschland Stasi, Staatssicherheit war, die Behörde für den Warschauer Kreis, und der sagt: „Hier, komm mal mit!“ Und dann bin ich zu dieser Telefonzentrale, dieser Warschauer Stasizentrale gekommen und war dort drei Jahre - insgesamt war ich viereinhalb Jahre in Gefangenschaft - und hatte mit Jazz außer in meinen Träumen eigentlich nichts zu tun. Wir durften zwar eigentlich nicht in die Stadt gehen, aber ich hatte ein verhältnismäßig freies Leben, ich hab sehr schnell Polnisch gelernt, konnte mich verständigen mit den Leuten, und kaum einer konnte aus meiner Sprache oder aus meinem Akzent hören, dass ich kein Pole bin. Und ich bin dann auch mal in die Stadt gegangen und hab im Vorbeigehen aus einem Haus Jazz gehört, aus dem Fenster. Hab mich aber nicht getraut, da länger stehen zu bleiben, weil mich hat schon mal jemand erwischt bei einem verbotenen Spaziergang, und dann musste ich eine Nacht in den Bunker gehen. Und dann hab ich mich also weiter auf den Weg nach Hause gemacht. Dann kam ich zurück, das war Pfingsten 1949, also viereinhalb Jahre war ich da, meine Eltern haben dann mittlerweile in Emden in Ostfriesland gelebt. Von da an bin ich dann im November 1949 nach Darmstadt zum Studieren an der Technischen Universität. Damals hieß das noch Technische Hochschule, heute heißt das Technische Universität. Und ein paar Monate später, das war Anfang 1950, hat irgend jemand im Hörsaal an die Tafel geschrieben: „Jazzfreunde treffen sich um - was weiß ich - 16:00 Uhr am Haupttor“. Ok, dann bin ich da hingegangen und das war sozusagen der Beginn meiner Jazzlaufbahn, noch nicht ganz vollberufflich, aber immerhin. Ich hab ja weiter studiert, aber wir haben einen Club gegründet, den wir auch vornehm „Hot Circle“ genannt haben, Hot Circle Darmstadt. Der Wolfram Knauer hat da viele Dokumentationen drüber, es gab auch voriges Jahr einen ganzen Themenabend mit einer Ausstellung in Darmstadt über unseren Club. Und ziemlich bald bin ich dann zum Vorsitzenden des Clubs gewählt worden, und wir haben einen Raum gehabt unter der Mensa, einen Kellerraum, den wir als unseren Clubraum ausgestattet haben, mit einem Klavier, und da haben wir zweimal pro Woche Clubabend gehabt. Einmal gab's Plattenabend, da hat also jeder, der irgendwelcher Platten habhaft werden konnte, vorgestellt. Es gab ja damals noch nicht so viel, das fing gerade an mit Langspielplatten, und ich hatte mein ganzes Geld ins Plattengeschäft getragen, es gab schon Brubeck, und es fing gerade mit modernem Jazz an, Bebop natürlich. Und freitags gab's dann Live-Jazz. Ein paar haben sich an Instrumenten versucht und haben dann ein bisschen zusammengespielt. Ich hab für 30 Mark eine verbeulte Tuba erstanden und hab also ein bisschen auf der Tuba rumgepustet, und wir haben Konzerte veranstaltet. Und konnten da eigentlich auch ein bisschen bessere Leute engagieren. Die Jutta Hipp Combo zum Beispiel war da, Albert Mangelsdorff war da, Koller... das ist alles auch dokumentiert in Darmstadt im Institut. Ich hab das jetzt auch nicht mehr alles im Kopf, wer wann gespielt hat, aber auch Amerikaner, der gute alte Albert Nicholas zum Beispiel war da, und deutsche Gruppen auch und... ja, das war also meine Tätigkeit in Darmstadt. Und ich war noch in Darmstadt, das

war 1956, da hab ich durch Zufall die erste Nummer einer polnischen Jazzzeitschrift in die Hände gekriegt. „Jazz“ hieß die einfach, die wurde in Danzig herausgegeben, und ich habe an die Redaktion geschrieben, ich interessiere mich dafür, ich möchte das abonnieren. Gut, ich habe also keine Abonnementgebühren bezahlen müssen, die haben sich gefreut, der Yusef Balzerac, den ich nachher auch richtig kennen gelernt habe. Die haben mir das geschickt, und plötzlich kam, Ende 1956 muss das gewesen sein, ein Schreiben - „Wir haben jetzt das erste polnische Jazzfestival 1956 in Danzig gemacht. Wir möchten Sie einladen“, also mich mit meiner Band, „zum zweiten 1957“. Meine Band, also wir hießen „Rhinewater Ramblers“, und wir haben einen mehr oder weniger schlechten Amateur-Dixielandjazz gespielt. Und da dachte ich mir, nein, also das geht ja nicht. Das ist ja nun kein Aushängeschild für den Jazz aus Deutschland. Ich kannte die Frankfurter Jazzszene schon sehr gut, weil wenn irgendwas los war - Darmstadt-Frankfurt das sind 30km, fast vor dem Haus ist eine Bushaltestelle gewesen, und ich bin oft in Frankfurt gewesen zu Konzerten und im Jazzkeller. Und so hab ich mich auch eines Abends in den Bus gesetzt und bin in den Jazzkeller gefahren und habe die - damals nannten sie sich entweder Joki Freund Quintett oder auch Frankfurt All Stars, das ist ein und die selbe Truppe, Albert und Emil Mangelsdorff, Joki Freund, ein amerikanischer Bassist, Earl King. Wunderlich also im Jazzkeller: „Albert, Emil Mangelsdorff und Consorten, kommt mit zum Zweiten Polnischen Jazzfestival!“ „Was, wie? Wo? Soport Danzig? Was zahlen die? Slotys? Was machen wir denn damit? Ach, hinter den eisernen Vorhang? Nach Polen? Nee, nee!“ Also, ich hab - irgendwo hab ich noch die Abrechnungen meiner Reisen von Darmstadt nach Frankfurt, es waren mindestens acht Fahrten nötig, um die Jungs so weit zu haben, dass sie sagten: „Ok, machen wir!“ Ich hab ihnen klar gemacht, was das bedeutet. Und das war dann nachher von polnischen Intellektuellen her gesehen der erste kulturelle Kontakt zwischen der Volksgruppe Polen und der Bundesrepublik Deutschland nach dem Zweiten Weltkrieg. Das waren die Jazzer. Wir sind also hingefahren nach Danzig. Wir wollten erst mit dem Bus fahren, ich hatte so einen VW-Bus gemietet, da sind wir aber nur bis Westberlin gekommen, in die DDR durften wir nicht. Da mussten wir umsteigen in den Zug und sind dann mit dem Zug gefahren und dort angekommen. Und bei der Eröffnung des Festivals in einem großen Waldstadion in Sopot, einem Riesengrund, und da fuhren eben die beteiligten Bands auf einem offenen Lastwagen ein, und das Publikum hat gejubelt, und ich dachte mir: „Um Gottes Willen, die jubeln wenn die Deutschen kommen. Da jubeln die Polen!“ Ok, es waren Jazzfreunde, und die haben nicht so viele politische Aggressionen gegen die früheren Besatzer. Also, es war ein wunderbares Festival, wir haben gute Konzerte gehabt und die ersten Kontakte knüpfen können zwischen deutschen Musikern, polnischen Musikern und haben dann noch ein Konzert in einem kleinen Ort auf der Reise nach Warschau gegeben, und ein Konzert in Warschau in einer großen polnischen Ausdruck also einer Gardehalle, so wie eine große Sporthalle war das.

Und Sie waren so dabei, oder haben Sie mitgespielt auch?

Nein, ich hab nicht mitgespielt. Ich war dabei, ich konnte Kontakte herstellen. Es war außer mir auch noch Olaf Hudtwalker dabei, mein Freund, der damalige Präsi-

dent der Deutschen Jazzföderation, und Wolfgang Böhm, der damalige Sekretär der Föderation und Joachim Ernst Berendt hat sich uns angeschlossen. Der hatte davon erfahren und wollte sein Jazzbuch, das ja schon auf Deutsch erschienen war, nun möglicherweise auch nach Polen verkaufen. Der ist also mitgekommen. Er hat später so getan, als ob er das alles in die Wege geleitet hätte, das stimmte nicht. Da haben wir uns dann nachher, als wir wieder hier waren, auch heftig in die Haare gekriegt, und ich musste das alles klarstellen, dass er sozusagen gesagt hatte „Darf ich bitte mitfahren?“ Ok, aber er hat damals auch nun zu polnischen Jazzmusikern gefunden und hat etliche von ihnen hierher, auch speziell nach Baden-Baden, eingeladen zu Produktionen, Plattenproduktionen und Konzerten und er hat also doch für die polnische Szene eine ganze Menge getan. Was mir erst mal nicht möglich war, weil ich musste erst mal mein Studium zu Ende machen. Nach dem Studium bin ich nach Frankfurt gezogen und hab dort gearbeitet, ich war ja nun Diplomingenieur in einem Ingenieurbüro, habe aber nebenbei dann die Stelle des Sekretärs des Geschäftsführers der Deutschen Jazzföderation übernommen, auch mit der sicherlich sehr bekannten Agentur Lippmann & Rau zusammengearbeitet, hab mit denen auch etliche Konzerte durchgeführt, bin Tourneeleiter gewesen, mit dem Modern Jazz Quartett bin ich zum Beispiel nach Saarbrücken gefahren und hab die betreut.

Wann haben Sie dort angefangen bei der DJF?

Das war '58. Ja, '58. Ich war '57 dann auch nach dem Festival mit meinem Studium fertig, bin nach Frankfurt gezogen, 1958 wurde das Jazzhaus eröffnet in Frankfurt. Ich weiß nicht, ob Sie das kennen, existiert heute noch - es gibt da viele schöne Geschichten drüber. Wenn Sie das Buch „Der Frankfurt-Sound“ kennen, da steht auch ein Artikel, den ich mal über die Anfänge des Jazzhaus geschrieben habe. Da war dann auch das Büro, Sekretariat der Deutschen Jazzföderation und Olaf Hudtwalker hatte seine Kunstgalerie, er war ja Kunsthändler. Ich hab also in einem Ingenieurbüro gearbeitet bis der Laden zumachte und ich von der Plattenfirma CBS, eine deutsche Filiale der amerikanischen Columbia, als Pressechef engagiert wurde. Und die CBS - das ist später in Sony aufgegangen, Sony hat jetzt das ganze Repertoire von Columbia und CBS - da musste ich also dafür sorgen, dass die Produktionen und die Künstler erstens Mal in die Presse kommen und dass möglichst auch viele Leute drüber schreiben. Und wenn es irgendwelche Künstler gab, die aus Amerika rüberkamen, die also etwas mit Jazz zu tun hatten, dann hat Wunderlich die Funktion der Künstlerbetreuerinnen, die es sonst gab, übernommen und die mit Jazz nicht viel anfangen konnten, die haben ihre Pop- und Volksmusiker betreut, und dann bin ich also rumgereist mit Weather Report oder mit John McLaughlin oder mit Chick Corea, habe, als Miles Davis in Berlin aufgetreten ist, mich um ihn kümmern müssen und ihn ein bisschen betreuen, zweimal war das, ja... und habe dann angefangen 1963 auf Anraten meines Freundes Olaf Hudtwalker, Sendungen zu schreiben für den Hessischen Rundfunk. Jazzsendungen. Was sich mittlerweile zu ein paar Tausend ausgeweitet hat. Das war also der Anfang meiner Jazzmoderatorenkollegenkarriere in etwas größerem Kreis als in einem Clubraum. Bis dann eines Tages auch dieser Job als Pressechef für CBS zu Ende war, und Joachim Ernst Berendt - wir kannten uns aus Konzerten und Föderationssitzungen und so weiter -

gesagt hat: „Komm doch nach Baden-Baden, ich brauche hier einen Redakteur. Ich kann das nicht alles alleine machen!“ Das war 1977, und da bin ich natürlich gerne drauf eingegangen. Nun konnte ich mich also auf Jazz konzentrieren, hab Sendungen gemacht, hab alle freien Mitarbeiter betreuen können, auch selbst was produzieren, und wir haben ja hier eine ganze Menge Konzerte und Meetings gehabt. Und das hab ich dann getan. Nach der Pensionierung von Joachim Ernst Berendt hab ich dann die Leitung der Jazzredaktion übernommen, bis zu meiner Pensionierung und hab mich dann aber nicht zur Ruhe gesetzt, sondern hab noch weiter meine Sendungen gemacht. Ich hab sie nicht gezählt, aber so 20, 30.000 werden's wohl insgesamt gewesen sein. Für den Hessischen Rundfunk, bei dem ich angefangen habe, und für den ich viel, viel, viel gemacht habe, kann ich nicht mehr arbeiten. Die haben eine Bestimmung, dass Versorgungsempfänger, also Leute, die pensioniert sind, Platz machen müssen für junge, obwohl wir Pensionäre nur die Hälfte kriegen, sogenanntes Haushonorar, nur die Hälfte von dem, was ein freier Mitarbeiter bekommt. Aber hier hab ich noch beim Südwestrundfunk etwa zwei pro Monat, habe Deutschlandradio Berlin einmal im Monat eine Sendung über Jazz aus Polen. Deutschlandradio Kultur heißt das jetzt, früher hieß es Berlin. Ist aber noch in Berlin. Der frühere RIAS... „Rundfunk im amerikanischen Sektor“ hieß das früher, noch zu Zeiten des Kalten Krieges. Ich hatte 11 Jahre lang beim WDR in Köln eine Hörerwunschsending, die mir sehr viel Spaß gemacht hat, die dann, als das Programm irgendwie umgestellt wurde, zusammen mit anderen Sendungen aus dieser Leiste 19:30 bis 20:00 Uhr weggefallen ist. Wo ich sehr viel Kontakt zu den Hörern hatte, weil man die ansprechen konnte. Die haben geschrieben, ich möchte gern dieses oder jenes Stück von Benny Goodman hören. Oder von XY mal eine aktuelle Nummer. Ja, und dann hab ich gesagt, der Herr Gustav Schulze aus Wuppertal möchte das gerne hören, hab ein bisschen erzählt davon, und der Kontakt zwischen Hörer und Moderator, der sich im Allgemeinen allenfalls in ein paar lobenden und bösen Hörerbriefen widerspiegelt, der ist da sehr intensiv gewesen. Die Menschen haben mir zu Weihnachten Glückwünsche geschickt, die haben Bilder gemalt und mir geschenkt und Gedichte gemacht... also, es war ein freundschaftlicher Kontakt, der mit manchem heute noch anhält, obwohl sie nun nichts mehr von mir erwarten können. Aber die denken noch dran und vermissen das irgendwo. Und ich vermiss es auch, muss ich sagen.

Gehen wir mal zurück. Sie haben gesprochen von der Initialzündung. Dass die Platten, die da mitgebracht wurden, dass das Ihre Initialzündung war. Was hat Sie so fasziniert damals an der Musik?

Ich konnte ja, da ich nie richtigen Musikunterricht gehabt hatte, konnte ich das nicht richtig definieren, aber der Rhythmus natürlich, Synkopen, die spürbare Spiel Freude der Solisten, und in gewissem Sinne auch habe ich goutiert, wie sehr sich das unterscheidet von dem damaligen deutschen Liedgut, das wir singen mussten. Bei der Hitlerjugend, beim Marschieren oder was sonst da war oder eben in Filmen mit Zarah Leander oder so was - das war alles nichts. Ich kann das schlecht beschreiben und definieren, aber es war ein Gefühl, was... nicht nur in die Ohren und den Kopf, sondern auch in Bauch und Seele ging.

Waren Sie sich bewusst, dass das etwas Verbotenes ist?

Ja, das war ja noch... ich kann mich erinnern, das war zur Luftwaffenzeit bei Stettin, und dann sind wir auch mal im Kino gewesen, da gab's - ist neulich erst wieder im Fernsehen bei einer Gedächtnissendung zum Kriegsende gewesen - gab's in der Wochenschau eine Aufzeichnung aus New York, wo die Kommentatoren so abfällig über die „Niggermusik“ waren und die haben da Jitterbug getanzt wie verrückt, mit hoch und rum, was das doch für ein Quatsch sei. Und das hat uns so gefallen, mir und noch einem anderen, ich bin da jeden Tag ins Kino, die ganze Woche lange, bloß um diesen Ausschnitt von der Wochenschau zu sehen. Der Film hat mich ja nicht mehr gekümmert, das hat mich so fasziniert. Es war im Rundfunk jedenfalls verboten, Jazz zu spielen. Ausnahmen waren eben schon erwähnten ausländischen Bands, die während des Krieges schon in Berlin aufgetreten sind, und auch Platten. Ich habe dann auch ein paar Platten kaufen können von belgischen Bands, die ja auch ganz flott solistisch aufgetreten sind.

J.S.: Do you remember some of these bands?

Ja, Föt Kantriks zum Beispiel, Stan Brenders und es gab ein paar, die dann auch auf CD wiederveröffentlicht wurden jetzt. Jean Omer, auch eine belgische Band, dann - wie hieß denn die - eine holländische Band, die auch viel in Frankfurt gespielt hat. Ernst Van t'Hoff.

J.S.: And so... could you hear a difference between these...?

Zwischen amerikanischen und...? Ja, das war so wie ein guter Geselle versucht, es dem Meister nachzumachen, möchte ich mal sagen. Ich meine, in Amerika ist das gewachsen aus dem Blues, aus einer Art Volksmusik, und in Europa... ja, hat man eine andere Musikkultur erst mal gehabt und musste sich ein bisschen hineinfinden. Es sind ja schon verhältnismäßig früh Bands aus Amerika nach Europa gekommen, ich glaube '19, '17 oder so was, die Original Dixieland Jazzband in England, in den 30er Jahren. Ich hab neulich erst eine Sendung gemacht, über zwei berühmte amerikanische Musiker - Coleman Hawkins und Benny Carter - die ein paar Jahre in Europa waren und hier viel beeinflusst haben, wo die jungen europäischen Musiker viel lernen konnten. Was da aus Amerika rüberkam, war das Original, aber ich war halt auch zufrieden mit dem, was zum Beispiel der Hot Club de France, Django Reinhardt und Stéphane Grappelly, machten. Da hab ich also auch Platten schon während des Krieges gekauft. Das war eine Reise nach Frankreich, und auf der Rückfahrt haben wir in Brüssel auf den Zug warten müssen, und vor dem Bahnhof war ein Schallplattengeschäft, und die hatten also auch so schöne Sachen, da hab ich auch Tommy Dorsey zum Beispiel gefunden und eben Django Reinhardt vom Hot Club de France. Und das war dann der Grundstock zu meiner eigenen Sammlung.

Was haben Ihre Eltern dazu gesagt?

Ja, meine Eltern haben... ja, die haben Heinz-Werner mal gewähren lassen. Die

haben das ja auch nicht mitgekriegt. Ich war ja auf der Schule und bin also nur mal in den Ferien nach Hause gekommen. Meine Eltern haben in Katovic in Oberschlesien gelebt damals, und ich erinnere mich noch, es war Weihnachten - das muss gewesen sein Weihnachten '44 -, und da hatte ich auch Schallplatten mitgenommen, unter anderem Tommy Dorsey mit Boogie Woogie, und hab das aufgelegt auf dem Plattenspieler, und meine Eltern hatten Besuch, und die junge Frau eines Kollegen, mit der hab ich dann getanzt nach diesem Ding. Meine Eltern auch: „Hey, guck mal, das ist ja schön!“ Meine Mutter und meine Schwester mussten dann nachher, als die Sowjetarmee nahte, flüchten, haben dann einiges vorher in den Westen schicken können, und meine Mutter hat sich dann auch nachher in einem Brief entschuldigt, meine Platten konnten sie nun leider nicht mitnehmen. Das hab ich jetzt gerade gefunden, einen Brief von ihr, den sie im Februar 1945 an meine Dienststelle in Thurn geschickt hat. Zu der Zeit war ich aber schon in Gefangenschaft, und der Brief kam zurück „Zur Zeit nicht zustellbar“. Und da hat sie sich eben auch entschuldigt, dass sie zum Beispiel meine Platten nicht mitnehmen konnte.

Das heißt, die Eltern haben das absolut respektiert auch.

Jaja, die haben das respektiert. Später auch. Sie haben dann in Dortmund gewohnt, und ich erinnere mich, dass ich zu einem großen Konzert, „Essener Jazztage“ hieß das, meine Eltern mal mitgenommen habe, und da waren die begeistert. „Ella Fitzgerald - oh ja herrlich, wunderbar“ Nein, nein, die haben das schon... und waren dann auch einigermaßen stolz, dass ihr Sohn dann auch mal im Radio zu hören war und zu Kongressen - ich bin dann ja auch in der Jazzföderation, erst hieß es Europäische Jazzföderation und dann Internationale Jazzföderation, bin also ein bisschen rumgekommen. Ich war da auch im Vorstand, bin viel in Warschau gewesen und in Finnland und England haben wir Sitzungen gehabt. Und Schweden und bin also auch als Jazzfunktionär, sagen wir mal, ein bisschen rumgekommen.

Und damals Ihre Mitschüler auf der Napola? War das etwas, was alle gemacht haben?

Nein. Nein, nein. Ich war fast der einzige. Also, es gab noch einen Jungen, der aus Österreich kam, der sich als Trompeter versucht hat, der dann auch gehört hat, was die da so gespielt haben und so ein bisschen nachgespielt. Aber was aus dem geworden ist - ich weiß es nicht. Wir sind ja nachher dann auseinandergerissen worden, und der eine kam dahin zum Arbeitsdienst, der andere dahin zum Militär. Also, ich hab auch nicht mehr gehört, was die...

Und wie haben die Mitschüler das gefunden, waren Sie da so ein bisschen eine Kuriosität, oder hat die das nicht interessiert?

Die haben mich gewähren lassen. Es gab eigentlich keinen, der gesagt hat... Wir haben ja irgendwie eine Art Elitebewusstsein gehabt, insofern als wir uns abgegrenzt haben von der Hitlerjugend, von der normalen Hitlerjugend. Die waren ja imitiert abschätzige Geste. Und wenn also für die etwas verboten war, dann müssten wir

das ja eigentlich ein bisschen fördern. Also, ich hab keine Schwierigkeiten gehabt. Hab allerdings auch nicht laut rumposaunt, auch nicht bei den Lehrern, dass ich Jazz gut finde, bin auch nicht erwischt worden beim Radiohören.

Wäre das ein Problem gewesen auf der Schule, wenn man erwischt worden wäre?

Ja! Das schon!

Erklären Sie doch noch mal bitte, was ist denn diese Napola gewesen? Ich hab auch immer gedacht, das wären NS-Schulen gewesen.

Also, es gab unlängst den Film „Napola“, ich weiß nicht ob Sie ihn gesehen haben?

Nein.

Nicht? Erst vor ein paar Wochen, mit viel Promotion in Fernsehen, im Radio, in den Zeitungen, mit Anzeigen und so was. Ein Film über die Napola, ein Spielfilm. Der natürlich aus unserer Sicht völlig daneben war. Ein Schulfreund von mir, mit dem ich auch noch in Verbindung stehe, hat auf einen Artikel geantwortet, der im Göttinger Tagblatt stand. [sucht nach Artikel] Da stand eine Rezension über den Film und überschrieben war der „So war es, genau so!“ Und dann hat mein Freund einen Leserbrief hingeschrieben: liest aus Leserbrief vor „Die Nationalpolitischen Erziehungsanstalten Napola“ - wir haben das Wort Napola nie gebraucht - NPEA, die Abkürzung. Napola, das klang so... Es gab zu der Zeit so einen süßen Kaubonbon, die hießen Nappo, und das hat uns zu sehr daran erinnert, „Napola“. „...wurden nach 1933 im Kern an den Standorten der seit dem Friedensvertrag 1918 verbotenen Preußischen Kadettenanstalten gegründet. Zwischenzeitlich waren an einem Teil dieser Standorte staatliche Bildungsanstalten, Stabile, als staatlich-preußische Lehranstalten mit einer gewissen Ähnlichkeit zu den britischen Public Schools errichtet worden. Es gab kein militärisches Reglement, alle trugen zivil. Diese Schulen wurden nach 1933 von der NPEA, Napola, abgelöst, die gleichfalls staatliche Schulen waren und zunächst dem preußischen, später dem reichsdeutschen Unterrichtsminister unterstanden. Für die Schüler bestand keine Bindung an die Partei oder die Wehrmacht. Die Berufswahl war freigestellt. Die Adolf Hitler-Schulen, Ordensburgen und die sonstigen Parteischulen waren im Gegensatz dazu Gründungen der Partei und ihrer verschiedenen Gliederungen und wurden von diesen geleitet. Ihre Schüler waren entsprechend eingebunden.“ Also das ist der Unterschied zwischen Napola und Adolf Hitler-Schulen. Oder Ordensburgen.

Das heißt, die Tradition reicht weiter zurück auch.

Ja. Ja. Ok, wir hatten Uniformen. Wir hatten eine Uniform in der Anstalt, die war ein bisschen an den Kadettenuniformen orientiert. Ich war ja in Potsdam, und die Potsdamer Kadetten hatten rote Schulterstücken, und wir hatten auch die roten Schulterstücken. In dieser Uniform durften wir eigentlich die Anstalt nicht verlas-

sen, da mussten wir dann so eine Hitlerjugend-Uniform anziehen, wo dann aber auch draufstand „NPEA Potsdam“ und ein bisschen andere Farben da oben auch NPEA. Also unterschieden, und wir waren natürlich gegenüber der normalen Hitlerjugend imitiert Geste der Überheblichkeit.

Und waren Sie damals überzeugt davon? Können Sie sich erinnern, dass Sie als Kind auch begeistert waren von der nationalsozialistischen Idee?

...Ich meine, man hat... Ich bin 1933 eingeschult worden, und man ist von dieser Zeit an als Kind eigentlich schon aufgewachsen nur mit Hakenkreuzfahnen um sich herum, und SA-Uniformen und so was. Aber mich hat das nie... Ich bin auch, muss ich sagen, nie sehr sportlich gewesen, und hab infolge dessen auch kein großes Faible gehabt für die sportlichen und vormilitärischen Übungen, die in der Hitlerjugend gemacht waren. Ok, ich hab das mitgemacht. Ich bin mitmarschiert und bin Geländespielen gegangen und so was, aber nicht so richtig mit der Seele dabei gewesen. Ich hätte mich lieber hingesezt und einen Karl May gelesen und sonst irgend etwas gemacht oder gespielt. Also... ich war kein überzeugter Nazi. Mitläufer kann man da vielleicht dazu sagen.

Gab's irgendwann einen Wendepunkt? Ein Kriegserlebnis oder irgendwas, wo man sagt, das war jetzt ein Wendepunkt. Wo Sie gesehen haben, was da wirklich...

Der Wendepunkt war eigentlich für uns auch - für mich jedenfalls - Stalingrad. Wo man schon, wenn man jetzt nicht ganz verbohrt war, ein Ende absehen konnte dieses 1000-jährigen Reichs. Und dadurch, dass ich mich halt eben auch durch mein Interesse am Jazz ein bisschen am Radio betätigt habe und dann vielleicht auch mal in der BBC ein deutschsprachige Sendung gehört habe, wo dann auch ein bisschen Klartext geredet wurde über die deutschen Funktionäre. Da ist natürlich schon die Saat hineingegangen und dann aufgegangen in mir, dass das eigentlich... ja, ein Verbrecherregime ist, unter dem wir leben.

J.S.: And you talked about the Delphi-Palast and some of the.... Would you go into the inner city in Berlin and listen to live orchestras and go...

Ich war zum Beispiel - das war auch während meiner Zeit als Luftwaffenhelfer - auf der Fahrt nach Katovic zu meinen Eltern in Urlaub, das ist ja eine lange Strecke, und in Berlin musste man umsteigen - sowieso. Und ich kam abends an und konnte erst am nächsten Morgen wegfahren. Und es gab in Berlin ein Restaurant, „Café Uhlandeck“ hieß das, und da bin ich hingegangen, hatte ja Uniform an, die haben mich reingelassen in meiner Luftwaffenhelferuniform - das war nur für Militär, und da hat eine deutsche swingende Kapelle, Lubo D'Òrio gespielt. Die hab ich also live erlebt da mal. Und noch mal... entweder ist das „Café Uhlandeck“ ausgebombt worden, das war aber auch am Kurfürstendamm, ein anderes Lokal gewesen - „Café Melodie“, kann das sein? Ich weiß nicht, jedenfalls ähnlich. Und ich weiß nicht mehr, wer da gespielt hat, aber das war ein ähnliches Erlebnis, bevor ich dann am nächsten Morgen Richtung Oberschlesien weiterfahren konnte.

J.S.: Can you describe what you would do at these clubs? Would you just go to listen to the music, or dance or...

Nein, nein! Tanzen war nicht erlaubt! Da gab's keine Damen zum Tanzen. Da haben wir gegessen und ein Bierchen getrunken.

J.S.: Und... if the dancing was forbidden... I am trying to see why there would be those swing bands and then none of the audience members could dance to them...?

Ich weiß nicht, die Bands, die waren bestimmt froh, dass sie einen Job hatten. Da waren ja auch viele Ausländer, Italiener dabei, Holländer, und die waren froh, dass sie einen Job hatten. Und was soll man auch, wenn man in Berlin ist über Nacht, was soll man auch anderes tun. Kino war um 11 Uhr Schluss. Und wer da nun als Soldat noch rumkroch und nicht grade ins Puff ging, der hat sich da halt hingesetzt und hat sich das angehört. Ich bin überzeugt, 90% der Soldaten, die da saßen, die haben gar nicht gewusst, was da gespielt wird. Und es war ja auch kein richtiger Jazz. Aufstehen zum Solo durfte man nicht, man musste schön sitzen bleiben, auch die Trompeter. Aber es gab gute Musik, gute Soli auch.

Ich frag mich jetzt, Sie sind '44 eingezogen worden, sind '49 zurückgekommen. Ihnen fehlen da also fünf Jahre, in denen Sie auch wenig oder keinen Kontakt mit Jazz hatten. War das jetzt irgendwie so, Sie kommen zurück und stellen fest - Wow, ich hab fünf Jahre Entwicklung verpasst, was gibt's denn da jetzt alles? Oder wie war das, nach fünf Jahren quasi wieder einzusteigen?

Der Jazz, der '49, als ich nach Hause kam, noch die Szene beherrschte, hat sich nicht so sehr unterschieden von dem Jazz, von dem ich mich verabschiedet habe. In den frühen 40er Jahren. Der große Umbruch ging ja eigentlich erst los mit... ja, mit Bebop, und das fing da in den 40er Jahren erst an. Ich hatte also auch keine große Mühe mich hineinzufinden, ziemlich schnell, es gab ja auch Musiker, die den Schritt vom Swing zum Bebop mitvollzogen haben, an die man gewohnt war, und die man jetzt auch in einer neuen Art kennen lernte, aber mit denen man vertraut war. Also Coleman Hawkins zum Beispiel hatte keine großen Schwierigkeiten, sich mit Bebop-Leuten zusammzusetzen. Insofern hab ich zwar fünf Jahre verpasst, die Szene mitzuerleben, aber sie hatte sich in der Zeit nicht so grundlegend gewendet, als wäre ich jetzt zwischen 50er und 60er Jahren weg gewesen, da war der Schritt doch schon wesentlich größer.

Und wie war das für Sie, Sie kamen dann aus russischer Kriegsgefangenschaft und dann kamen Sie in eine amerikanische Zone.

Ja, ich war ja in polnischer Kriegsgefangenschaft. Wir hatten in Darmstadt eine Menge amerikanischer Truppen, und ein paar von denen kamen auch zu unseren Clubabenden, wir haben uns angefreundet, ich hab auch einmal zu unseren Konzerten, von unserem Club veranstalteten Konzerten, eine amerikanische Gospelgruppe

engagiert. Also Militär. Ich hab auch Bilder noch davon, wie die aufgetreten sind, und amerikanische Freunde, mit denen man sich dann auch mal außerhalb getroffen hat. Es gab so etliche, die in unserem Club so eine Art zweite Heimat gefunden haben. Mit den paar freundlichen deutschen Studenten, die da waren, und deren Freundinnen. Also... ja, was wollten Sie wissen?

Ich wollte wissen, wie war das für Sie denn überhaupt... auch der Unterschied, aus einem kommunistisch geprägten Bereich zu kommen und dann plötzlich amerikanische Besatzungszone. Was war das Amerikanische oder wie war das? War das ein großer Unterschied?

Es war natürlich schon ein Unterschied. Nur habe ich unter dem kommunistischen System Gott sei Dank nicht viel zu leiden gehabt. Ich musste in keine Partei, zu keiner Parteiversammlung, ich musste nicht marschieren, ich war ja Gefangener, hatte aber als Gefangener ein relativ freies Leben. Hatte eine polnische Freundin. Und insofern hat mich das System nicht sehr bedrückt. Und dann in der amerikanischen Zone hier... das Leben, gerade in der amerikanischen Zone, war eigentlich geprägt vom amerikanischen Geist, der vertreten wurde durch Amerikahäuser, die uns mit unserem Club auch unterstützt haben, wo wir auch unsere Clubabende abhalten konnten, bevor wir unseren eigenen Clubraum bekamen. Und, na ja, das war für einen, der schon ein kleines bisschen Demokratie durch den Jazz aufgenommen hatte in jungen Jahren, war das dann eigentlich die Bestätigung, dass diese Art von Politik und von Leben überhaupt das Richtige ist. Wo man nicht jetzt von oben doktriniert wird, du musst das, und du darfst das nicht.

Was war „das Amerikanische“? Kulturell gesehen?

Ich muss sagen, außer dem Jazz hab ich an amerikanischer Kultur nicht viel aufgenommen. Ok, wir haben natürlich John Steinbeck gelesen und haben Filme gesehen. Aber... ich meine, für mich ist eigentlich der Jazz die wesentliche amerikanische Kultur. Die also wirklich so amerikanisch ist, in den Wurzeln, wie eigentlich keine andere Kunstart oder Kulturart. Sehen wir mal ab von Malerei, wo es also auch große Anstöße gab aus Amerika. Film natürlich auch...

Hat man sich Gedanken gemacht über den Rassismus auch in den Staaten? Und dass es eine schwarze Musik war?

Ja, das hat vor allen Dingen auch uns Jazzfreunde sehr bewegt, denn die Schöpfer des Jazz sind schwarz, und wir haben ja auch viele kennen gelernt. Naja, und ich hab dann so ziemlich als erster Deutscher eine schwarze Frau geheiratet, und für mich gab's also keine Rassenunterschiede. Von vornherein. Was man schon daran gesehen hat, dass ich also an diesem Wochenschau-Ausschnitt, von dem ich vorher gesprochen habe, dass ich da reingegangen bin, weil mich das fasziniert hat, wie die Menschen dort sich bewegen und so viel Lebensfreude ausstrahlen.

Sie haben vorhin gesagt, Sie hatten auch amerikanische Freunde. Hat man bei den

Amerikanern gemerkt, dass da irgendwie Ressentiments oder vielleicht einfach nur ein ungutes Gefühl zwischen Weißen und Schwarzen da war, oder dass die Armee rassengetreunt war?

Die Armee, da war schon Rassentrennung. Aber wir hatten also schwarze und weiße Besucher in unserem Club. Und wer sich mit dem Jazz beschäftigt, der achtet da eigentlich nicht drauf, auf die Hautfarbe. Bei uns, in unseren Jazzkreisen. Außerhalb ist... ja, meine Frau ist oft genug angemotzt worden...

Und die Amerikaner untereinander? In Ihrem Club?

Es gab Clubs nur für Schwarze, und es gab Clubs nur für Weiße. Aber zu meiner Zeit - das war sicherlich noch ein wenig früher - dann, in den 50er Jahren hab ich das nicht gespürt, dass also die weißen amerikanischen Gäste in unserem Club jetzt irgendwie sich anders benommen haben zu den Schwarzen als zu ihresgleichen. Aber das kann in anderen Kreisen anders gewesen sein. Der Jazz vereint einfach die Rassen. Und wer sich für Jazz interessiert, der kommt gar nicht auf die Idee „Was ist denn das für eine Hautfarbe?“

Haben Sie sich über die Problematik unterhalten mit Ihren Freunden?

Kaum. Nein.

Auch nicht das Politische... überhaupt das politische Geschehen?

Nein. Wir hatten genug zu tun. Erstens mal musste ich studieren. Und ich hab also, weil ich Jazz organisiert habe und mich um den Jazz gekümmert habe, fast doppelt so lange gebraucht, wie ein anderer Student lacht. Anstatt sich wirklich nun hinzusetzen und meine Arbeiten zu machen, hab ich halt rumgeschrieben, rumtelefoniert und Bands engagiert und Clubarbeit gemacht. Also, mich viel um Politik zu kümmern, war gar keine Gelegenheit.

Welche Rolle haben diese offiziellen Reeducation Programme für Sie gespielt? Haben Sie da was wahrgenommen? Oder haben Sie da irgendwo teilgenommen auch?

Nein.

Aber Sie sind... sind Sie ins Amerikahaus gegangen und haben dort die Bibliothek benutzt?

Wir sind ins Amerikahaus gegangen, weil die uns die Möglichkeit gaben, unsere Clubabende dort zu veranstalten. Und da konnte man sich hin und wieder auch mal ein Buch ausleihen, aber wie gesagt, ich hab nicht viel Zeit dazu aufwenden können. Das Amerikahaus war eine gewisse Hilfe für uns, auch in Frankfurt, wo die Meetings der Deutschen Jazzföderation auch eine Weile im Amerikahaus stattfinden konnten. Also Unterstützung von der amerikanischen Kulturpolitik gab es schon, das war al-

so in gewisser Weise auch zum Reeducation-Programm gehörig, dass die also den jungen Deutschen die Möglichkeit gaben, mit amerikanischer Kultur, dem Jazz, sich zu befassen und vielleicht auch noch mehr Sympathien für Amerika aufzubauen als es für die militärischen Befreier möglich war.

Wie war das denn in den 50er Jahren, wenn Sie das auch vergleichen mit Ihren gleichaltrigen Studienkollegen. War der Jazz etwas, was flächendeckend gehört wurde oder immer noch nicht?

Nein, nein. Das war ein kleiner Kreis. In unserem Club, das waren also engagierte, meist Studenten, ganz wenige Nichtstudenten, aber auch Damen waren sehr willkommen. Da brachte man dann Freundinnen mit, und die haben dann auch angefangen, sich für Jazz zu interessieren. Aber, es war eine Minderheit. Es ist ja heute noch eine Minderheit.

Und hat man sich auch irgendwie... war man etwas Exotisches auch?

Ja, doch. Manche haben sich da doch ein bisschen als Exoten gefühlt und waren stolz darauf. Haben sich vielleicht auch entsprechend gekleidet. Und betragen. Aber es ist eigentlich keiner jetzt irgendwie durch die Straßen gelaufen und hat trompetet: „Yeah, Jazz!“

Haben Sie etwas von der Affinität zum französischen Existentialismus mitbekommen, die man ja dem Cool Jazz unterstellt.

Am Rande schon. Und sei es zum Beispiel durch den Film „Fahrstuhl zum Schafott“ gewesen. Mit der Musik von Miles Davis. Oder wir haben auch etliche Kontakte nach Paris gehabt, mit dem Frankfurter Kreis auch noch zu meiner Darmstädter Zeit Fahrten nach Paris gemacht und sind dort in die Keller gegangen und haben auch ein bisschen von dem Jazzkeller-Existentialismus mitbekommen. Hab auch einen guten Freund gehabt, Armand Gordont, ein Pianist und Bandleader, der dann auch nach Frankfurt kam, den ich auch vorher schon in Darmstadt zu einem Konzert eingeladen hatte mit seiner Band, und der dann auch in Frankfurt ein Lokal aufgemacht hatte; er lebt leider nicht mehr. Also, die Verbindungen zu Frankreich waren auch sicherlich etwas intensiv gestaltet durch meinen auch schon öfter erwähnten Freund Olaf Hudtwalker, der schon im Vorkriegsberlin einem Jazzclub in Berlin angehörte und der zur Weltausstellung 1937 nach Paris gegangen war und dort Django Reinhardt persönlich gehört hat und Verbindungen hatte, auch später noch mit französischen Kunsthändlern - er war ja Galerist - in Verbindung stand.

Wo haben Sie Olaf Hudtwalker kennen gelernt? Oder wie? Können Sie sich noch daran erinnern, an die Begegnung?

Das war... ja, in Frankfurt, als ich noch als Vorsitzender des Darmstädter Clubs zu den Treffen der Deutschen Jazzföderation in Frankfurt fuhr. Olaf war Präsident. Wir haben uns kennen gelernt, und dann hat er mich - das war 1952, nein, '55

hat er mich gebeten, ihn als sein Chauffeur nach Paris zu fahren. Ich war noch in Darmstadt, aber wir kannten uns nun schon, und ich war eingeladen bei ihm. Wir hatten uns ja immer zu Konzerten getroffen, und da hab ich ihn also - er konnte selbst nicht fahren, weil er gehbehindert war und nicht Auto fahren konnte - hab ich ihn nach Paris kutschiert und ihn dort abgesetzt und für ein paar Tage konnte ich mich dann bewegen in Paris. Hab da auch diesen Armand Gordont kennen gelernt, seine deutsche Freundin hat mich ein bisschen herumgeführt in Paris, hat mir alles Mögliche gezeigt, und da bin ich auch eben in den Jazzkellern gewesen, und von da an war also Olaf Hudtwalker ein guter Freund von mir. Wir haben eine Menge zusammen unternommen, sind nach Kassel zur Documenta gefahren, bis er eines Tages dann sagte: „Hör mal, willst du nicht auch mal eine Sendung schreiben für den HR für das Jazzprogramm?“ Ok, dann hab ich das gemacht.

Können Sie sich an das erste Live-Jazzkonzert auch erinnern?

Das war - da bringe ich jetzt wahrscheinlich was durcheinander - das war im Frankfurter Althoffbau. Ich meine, das war der Vorgänger von den Deutschen Jazzfestivals. Das erste Jazzfestival war '53, das könnte '52 gewesen sein, und da war Big Bill Blue sie, der Bluessänger und eine australische Band, „Cream Bell“. Ich meine, das war das erste. Ziemlich bald danach war aber auch Hans Koller die eine Konzerthälfte, die andere Konzerthälfte war Dizzy Gillespie mit seiner Band. Das war noch in dem legendären Althoffbau in Frankfurt, so ein runder Bau aus Holz, der sehr viel Atmosphäre hatte. Der nachher dann aber abgerissen wurde.

Wie viele Leute haben da reingepasst?

Ach, ich schätze mal so 700, 800.

Wow! Und das war voll?

Jaja!

Und dieses Dizzy Gillespie-Konzert, war das... wie war das?

Also, wir haben nachher gesagt, der Koller war ja viel besser als der Gillespie. Wahrscheinlich, weil wir da zu ernsthaft waren. Gillespie hat ja immer allerlei Späßchen gemacht. Und dann hat er auch noch einen Sänger dabei gehabt, Joe Carroll hieß der, glaube ich, na ja, auf jeden Fall haben die da so ein bisschen rumgealbert, und das war uns doch ein bisschen zu albern. Da haben wir gesagt, na ja, ok, Gillespie hat einen großen Namen, ist ein großer Trompeter, aber... Ich hab nachher mich mal mit ihm in die Wolle gekriegt, das war aber viele Jahre später. Das war in Frankfurt in der Kongresshalle - die auch nicht mehr existiert - das war auch, glaube ich, ein Festival, das war auf jeden Fall ein Auftritt vom Modern Jazz Quartett vor oder nach Dizzy Gillespie. Jedenfalls, das Modern Jazz Quartett hat ja ein bisschen ruhig gespielt, da musste man schön zuhören, und draußen auf dem Flur hat Dizzy Gillespie da rumgemacht mit seiner Trompete, und dann bin ich rausgegangen und hab

gemacht: „Scht! Scht!“ Das hat er mir sehr übel genommen. Man konnte es drinnen hören im Saal, und deswegen bin ich dann eben rausgegangen, um ihn davon abzuhalten, da rum zu trompeten. Und dann er: „You don't hush me!“ Aber er hat's mir dann nicht weiter übel genommen.

Jetzt war's ja nach dem Krieg so, wenn man das rückblickend auch oft liest: Es gab dann so die Leute, die Dixieland gehört haben, dann gab's da die Masse vielleicht mehr, die in Swingkonzerte gegangen ist und auch getanzt hat, dann Modern Jazz...Wo würden Sie sich einordnen und hat man da so eine Unterscheidung wirklich gemacht? Waren das verschiedene Szenen?

Es waren verschiedene Szenen, es waren also auch zwei Blöcke, würde ich sagen, die sich nicht sehr freundlich gegenüber standen. Aber ich habe meine Aufgabe von den ersten Clubbeginnen in Darmstadt an, darin gesehen, den ganzen Jazz zu vermitteln. Und habe auch nie unterschieden, oder Sympathien mehr für Dixieland, mehr für Bebop, mehr für Swing oder sonst irgend etwas gehabt, sondern hab versucht, das alles gleichwertig an die Hörer, an die Konsumenten zu bringen. Es gab aber - und gibt's auch heute noch - Leute, die über den Bierzelt-Dixieland die Nase rümpfen, manchmal sogar zu Recht, denn so viel Kreativität steckt da nicht immer dahinter, und die eingefleischten Oldtime-Freunde, die sagen: „Ja, was machen die denn da? Was dudeln die denn da mit ihrem Freejazz herum? Pusten da...!“

J.S.: And the „Rhinewater Ramblers“ - that was a Dixieland band?

Wann wurde die gegründet?

Wann dürfte das gewesen sein? '51 oder '52.

J.S.: How did you come up with the name?

Ich habe den Namen nicht erfunden. Das war wahrscheinlich ein Freund von mir. Ich weiß nicht mehr, das war wahrscheinlich einer, der aus Wiesbaden oder Koblenz kam und da ist der Rhein, und dann angelehnt an irgendwelche anderen Ramblers waren das dann die „Rhinewater Ramblers“. [alle lachen]

Und wann haben Sie überhaupt angefangen, ein Instrument zu spielen?

Das war da. Ich hab nie Musikunterricht gehabt. Ich hab von dem ehemaligen Tubaspieler der Frankfurter „Two Beat Stompers“ für 30 Mark die Tuba gekauft, und dann hat mir einer, der sich in Musik auskannte, hat mir aufgemalt, welche Ventile ich drücken muss bei diesem und jenem Stück. Ich hab also mein Büchelchen vor mir gehabt, zum Beispiel „Oh When the Saints Go Marching In“, da muss ich: [imitiert Tubaspiel] Und diese Tuba, die hab ich nachher eingetauscht. Da stand in der Zeitung in Darmstadt, „Sousaphon zu verkaufen“, was ja von der Funktion her das gleiche ist. Da hat die Mutter eines verstorbenen Zirkusmusikers für 200 Mark ein wundervolles Sousaphon, sehr wertvoll, verkauft. Ja, für 200 Mark hab ich das abge-

kauft und habe fortan Sousaphon gespielt. Hab nur die Schwierigkeiten gehabt, weil ich dann ja auch, wenn wir gespielt haben, ans Mikrofon gehen musste und ansagen musste, was ist das jetzt für ein Stück, und wenn ich mich nach vorne gebeugt habe, dann hat das Sousaphon Übergewicht gekriegt und ist nach vorne geklappt, und na ja...

Und wie oft haben Sie gespielt zusammen?

Ach, wir hatten, ich weiß nicht, ich hab sie nicht gezählt. Ich glaub, wir sind dann auch bis Bonn gekommen einmal. Haben da ein Konzert gegeben. Naja, freundlich aufgenommen wurden wir.

J.S.: The Frankfurt Sound Book describes a band wagon... could you describe that for us?

Ok, Band Wagon... In Deutschland ist der Himmelfahrtstag, auch Vatertag genannt, das ist jetzt Donnerstag nächste Woche, vor Pfingsten ein Feiertag, der den Männern eigentlich vorbehalten ist. Wo die Männer ohne die Frauen jetzt irgendwo losziehen. Ich kannte die Idee Band Wagon aus Erzählungen oder Beschreibungen aus New Orleans, wo die Musiker sich auf einen Wagen gesetzt haben und dann losgefahren sind. Und dann hab ich mir gedacht, das könnten wir doch eigentlich zur Himmelfahrt auch mal machen. Es gab in den Vororten von Darmstadt noch ein paar Bauern, die Pferde hatten. Und zu denen bin ich hingegangen und habe gesagt: „Können wir nicht Sie und Ihren Wagen und Pferde mieten, und am Himmelfahrtstag kommen Sie dann zur Otto Bernd-Halle zur Technischen Hochschule, da laden wir dann unsere Instrumente auf und uns auch, und dann fahren wir einmal um den Luisenplatz, also in der Stadtmitte und raus in den Wald!“ Und so haben wir das dann ein paar Mal gemacht. Und dann kamen also auch noch, wenn wir am Tag vorher zum Beispiel die „Feetwarmers“ aus Düsseldorf, eine der drei besten deutschen Oldtime Bands, zum Konzert hatten, dann blieben die über Nacht und sind mit uns dann mit dem Bandwagon raus in den Wald gefahren. Und da wurden dann Bierkästen abgeladen, und wer eine Freundin hatte, hat die mitgenommen. Da gibt's zum Beispiel ein Bild, auf dem Klaus Doldinger - ist das ein Begriff? - der war damals Klarinettist von den „Feetwarmers“, und Gustl Mayer, ein wesentlicher Musiker der Frankfurter Szene, und Wunderlich mit seinem Sousaphon im Wald sitzen da und spielen irgendwas. Das Bild hab ich noch irgendwo, aber was wir gespielt haben, weiß ich nicht mehr. Ich glaub, das ist auch in dem Buch drin.

Und so die Freunde, die Modern Jazz gehört haben, wie fanden die das?

Ach, die haben da mitgemacht! Zum Beispiel Doldinger, der hat ja auch sein Baritone saxophon dabei gehabt, und dann gab's eine Gruppe - es gab ja auch Universalmusiker kann man so sagen, die bei den „Feetwarmers“ waren, die aber nicht nur Dixieland gemacht haben, sondern die auch Swing oder ein bisschen Bebop spielen konnten. Und Freejazz gab's damals noch nicht und... Ach Gott, die Leute, die da mit uns rausgefahren sind, die waren nicht so pingelig. Die haben sich gefreut - war

mal was Anderes. Und Gott sei Dank hatten wir immer schönes Wetter am Himmelfahrtstag.

Also waren die Berührungsängste zwischen den Szenen mehr auf Seiten des Publikums?

Eher, ja.

Also die Musiker gar nicht so dann?

Nö. Es gibt also ja nun Gott sei Dank auch Musiker, die so universal sind, dass sie alles beherrschen. Gerade einer, der jetzt vorige Woche sehr gefeiert wurde, Emil Mangelsdorff zum 80. Geburtstag, der konnte Oldtime bei den „Two Beat Stompers“ spielen, der hat seine Swinggruppe gehabt, der hat Jazz und Lyrik gemacht, der hat... ja bis zu Freejazz. Er ist ja noch aktiv. Der kann alles und hat auch keine Schwierigkeiten damit, für jede Stilart, die er spielt, das richtige Publikum zu finden.

Sei haben vorhin gesagt, Sie haben in Ihrem Jazzclub auch selber Jazzkonzerte veranstaltet. Wo sind die gemacht worden?

In der Mensa.

In der Mensa? In der Uni?

Ja. Wir hatten ja unseren Clubraum im Keller unterhalb der Mensa. Und die Mensa, da wurden dann halt die Tische rausgeschafft, und es wurden Stuhlreihen aufgestellt, es gab eine Bühne in der Mensa; Eintritt für Studenten DM 1,60, und die haben schon gemault: „Was, 1,60, so teuer?“ Aber gekommen sind alle.

Also war voll dann auch.

Jaja!

Also war's ja doch wohl recht beliebt dann?

Ja. Es gab ja also auch zu der Zeit nicht so furchtbar viele Veranstaltungen, Möglichkeiten, etwas zu erleben und sich zu zerstreuen, und Jazz war für viele sicherlich ein bisschen exotisch, aber sie sagten sich: „Können wir uns doch mal anhören! Ist doch ganz freundlich!“

Und konnten Sie feststellen, dass dann als der Rock'n'Roll aufkam, das so ein bisschen abgewandert ist? Oder waren das ganz andere Leute?

Wir haben natürlich über die Rock'n'Roller, Bill Haley und so was, etwas die Nase gerümpft, aber es gab da eigentlich keine Berührungen und auch nicht irgendwelche... Sympathisanten, die uns verloren gingen. Das ist mir nicht aufgefallen.

Wenn Sie überhaupt so beobachten, seit Anfänge der 50er Jahre bis in die 60er Jahre hinein, wie hat sich die Jazzszene entwickelt oder was hat sich verändert, jetzt so in Bezug auf Publikumsstruktur, welche Art von Leuten sind zu Jazzkonzerten gegangen? Sind das weniger geworden, sind das mehr geworden? Kann man da was sagen?

Also zahlenmäßig würde ich sagen, hat sich nicht viel getan. Ok, es ist natürlich ein anderes Publikum und auch zahlenmäßig ein anderes Publikum, das zu einem Freejazzkonzert geht als zu einem Oldtime, aber... tja, wie soll ich das sagen... Jede Jazzart hat ihr Publikum, mal abgesehen von solchen wie wir, die eigentlich alles in sich aufnehmen und nicht unterscheiden, aber eingängige Musik, bei der man auch als Nichtmusiker etwas empfinden kann, wie Swing, das ist doch ein zahlenmäßig etwas größeres Publikum, weil es schlichtweg einfacher ist. So wie es auch mehr Leute gibt, die Volksmusik anhören als was weiß ich was, Boulez oder so.

Haben Sie auch getanzt zu Jazz?

Ich bin ein leidenschaftlicher Nicht-Tänzer. [alle lachen] Es war auch Tradition bei den Deutschen Jazzfestivals, dass es zum Abschluss einen Jazzband Ball gab, wo getanzt wurde. Und recht flott, würde ich sagen. Bloß, ich konnte da nicht mithalten, ich hab das nicht geschafft. Ich konnte mich nicht so elegant bewegen. Aber es gab also wirklich flotte Tänzer, denen man auch gut zusehen konnte. [Discwechsel]

Wie viele Leute waren bei diesem ersten Treffen? [Anmerkung: des Hot Circle Darmstadt]

Ich schätze mal, so 8 bis 10 vielleicht. Maximal.

Und hatten Sie irgendein Vorbild. Dass man sagt, wir möchten so wie der und der Club oder nach dem Format von diesem oder jenen Club...?

Also, ich persönlich nicht. Ich kannte Clubs nur vom Hörensagen. Vom Hot Club de France oder von dem Berliner Club. Aber ein Vorbild gab's für uns nicht.

J.S.: Which Berlin clubs? Are you talking about the clubs after the war...?

Nein, nein. Vor dem Krieg. Wo auch Olaf Hudtwalker zum Beispiel mitmachte, und auch [unverständlich], der Bluenote-Mann, der war auch in diesem Kreis.

Sie haben vorhin gesagt, Sie haben zufällig diese polnische Jazzzeitschrift in die Hände gekriegt. Wo haben Sie die gefunden?

Das weiß ich nicht mehr. Ich weiß, ich hab sie noch, ich hab seitdem alle Dinger. Mittlerweile sehen sie so aus deutet auf eine aktuelle Zeitschrift auf dem Tisch. Damals war das etwas exotisch. Ich hab mir jahrelang schon den Kopf zerbrochen,

wie bist du darauf gekommen? Es kann sein, dass mir - ich hatte ja polnische Freundinnen, muss ich sagen - dass mir eine von denen, die wussten, dass ich Jazz gerne habe, dass sie mir die geschickt haben.

J.S.: And the Frankfurt Sound book describes how you used a single pass to get eleven or twelve musicians through to Poland...?

Ja, das war in meinem Pass, ich glaube, ich hab ihn noch irgendwo, Augenblick... [verlässt Raum, um Pass zu holen] Ich hab ihn aufgehoben. Das war mein Pass bei der Einreise. Es gab ja noch keine Botschaft, ich musste in die Militärmission in Berlin und dort hab ich das gekriegt, also [liest Eintrag im Pass] „Militärmission Volksrepublik Polen, Anlage zu Visum Nr. 9“, und dann „Berk, Wilhelm“, das ist ein Schlagzeuger gewesen, Wolfgang Böhm war der Sekretär, „Joki Freund, Olaf Hudtwalker, Albert King“ - das war der amerikanische Bassist - „Albert Mangelsdorff, Emil Mangelsdorff, Bill Ramsey“ und seine Frau Nancy, und der Schlagzeuger unverständlich . Da stand dann Passport... und Grenzkontrolle....

J.S.: Did they give you any problems or was it just...

Die Polen - kein Problem. Bloß das Problem war die DDR. Weil die uns nicht durchreisen lassen wollten mit unserem VW-Bus.

J.S.: So it wasn't a matter that you were musicians or that you had American musicians?

Ne, wir hatten ja eine Einladung, sonst hätten wir ja kein Visum bekommen. Eine Einladung von den Organisatoren des Festivals. Die ging auch an die Militärmission. Ich bin vorher noch nach Berlin gefahren zur Militärmission, die waren im Grunewald und hab das alles angekündigt und hab mich erkundigt, wie und was, und dann haben die eben das Visum da reingestempelt und haben gesagt, angeschlossen noch diese Liste, und wir mussten ein Durchreisevisum haben durch die DDR. Denen hab ich vorher ja auch schon geschrieben, irgendwo hab ich die Korrespondenz noch. „Wir möchten gerne ein Durchreisevisum haben, weil wir nach Polen fahren“, und dann haben die mich verwiesen an die und die Dienststelle in diesem Ministerium und haben gesagt, „Also, nicht mit dem Auto. Mit der Bahn!“

Ich hab jetzt noch mal eine ganz andere Frage. Wie oder wo haben Sie sich über Jazz informiert, in welchen Medien? Haben Sie Jazzzeitschriften auch gelesen?

Ich hab von Anfang an dieses Jazzpodium gelesen, dieses immer noch existierende Dings.

War das eine gute Zeitschrift?

Ja, das war das Vereinsblättchen sozusagen heute noch von den deutschen Jazzfreunden. Hieß früher „Internationales Podium“, aus Wien glaube ich kam das, und

dann 1952 hat sich das dann zu einer Jazzzeitschrift entwickelt. Keine Unterhaltungsmusik mehr, sondern eine Jazzzeitschrift.

J.S.: Did you read the earlier International Podium or did you just begin reading when it became the Jazz Podium?

Als es als *Jazz-Podium* kam. Auch, glaube ich die erste Jazznummer, die hieß glaube ich auch noch *Internationales Podium*. Ja, und Medien: Radio...!

Welche Sendungen?

Es gab im AFN eine Sendung „Blues on Monday“, zusammengestellt auch von einem leider verstorbenen guten Freund von mir, Günter Boas. Der auch schon in der Nazizeit Jazz vertreten hat und dafür auch bestraft wurde, der dann in Frankfurt auch gelebt hat und Bluessendungen zusammengestellt hat, die durch den AFN ausgestrahlt wurden. Sehr viel Jazz gab's auf AFN nicht, wir haben viel AFN gehört, aber da gab's halt Countrymusic und was weiß ich, Aber dann hat ja auch schon sehr früh der Frankfurter Sender, der Hessische Rundfunk, schon bevor er Hessischer Rundfunk hieß, also noch Radio Frankfurt und unter amerikanischer Hoheit stand, Jazz gebracht. Das haben wir auch immer gehört. Radio war also immer sehr wichtig für uns.

Und Bücher? Jazzbücher?

Was für mich das erste Fachbuch über den Jazz war, war Dietrich Schulz-Köhn, ein ganz kleines Heftchen. Noch bevor J.E. Berendt sein Jazzbuch herausbrachte. verlässt den Raum, um das Buch zu holen Das war das erste Jazzbüchelchen.

J.S.: [liest Titel vor] „Wesen und Gestalt der Jazzmusik“ - Dr. Dietrich Schulz-Köhn

Schulz-Köhn war der Jazzmensch in Köln beim Westdeutschen Rundfunk. Er hat Bücher geschrieben, eine ganze Menge. Coverttexte für Platten und Konzerte gemacht. Ich kannte ihn sehr gut, er lebt leider auch nicht mehr. Von ihm habe ich beim WDR zum Beispiel die Hörerwunschsending übernommen. Wo die Leute schreiben konnten, „Ich möchte gerne das und das hören“. Naja, und viel mehr Aufmerksamkeit hat ja dann J.E. Berendt mit seinem Jazzbuch gefunden. Was vielen, glaube ich, eine gute und große Hilfe war, sich ein bisschen in den Jazz hineinzuarbeiten und zu verstehen.

Bei den Zeitschriften, die Sie gelesen haben, welche Artikel haben Sie da besonders interessiert? Man liest ja meistens nicht alles, was haben Sie da hauptsächlich gelesen?

Das ist sehr schwer, die Frage zu beantworten. Da müsste ich wirklich sehr überlegen und da fällt mir eigentlich auch kaum was dazu ein. Vielleicht hat man den ein oder

anderen Artikel über einen Musiker, der einen nicht so furchtbar interessierte, was weiß ich, einen österreichischen Gitarristen, schnell mal überschlagen, aber...

Ich meine, war das ein entscheidendes Medium, um zu sehen, was für Konzerte laufen oder Plattenneuerscheinungen?

Doch, doch. Auch Plattenkritiken waren wichtig, denn wenn man das weiter vermitteln will, jetzt an meine Clubmitglieder, wenn ich da so einen Plattenvortrag halte, musste ich ja auch informiert sein und musste etwas über das Leben des Musikers wissen. Das hab ich bis heute eigentlich durchgehalten, dass ich versuche, den Hörern etwas über den Menschen zu sagen, der da spielt. Nicht einfach nur, „Der spielt Altsaxophon und das Stück heißt jetzt soundso“, sondern ein bisschen über sein Leben, wie er dazu gekommen ist, in welchem Umfeld er ist, zu bringen, und dazu liest man dann halt auch die Artikel etwas sorgfältiger, wenn es da um einen geht, der einen selbst interessiert, und den man vielleicht auch mal etwas promoten möchte.

Wie waren denn damals die wirtschaftlichen Aspekte des Jazz-Business in den 50er, 60er Jahren? Sowohl für Musiker als auch eben für eine Plattenfirma - Sie waren ja bei einer Plattenfirma -

Ja, wobei der Jazz natürlich bei einer Plattenfirma - wenn sie nicht gerade auf Jazz spezialisiert ist - eine Nebenrolle spielt. Wir haben also, um jetzt mal auf meine damalige Plattenfirma zu sprechen zu kommen, wir hatten hervorragende Künstler. Wir hatten Miles Davis, wir hatten Dave Brubeck und eine ganze Reihe von Weather Report und Herbie Hancock. Die waren alle unter Vertrag bei Columbia in Amerika. Aber im Gesamtrepertoire der Firma war das nicht so... Jazz ist eine Minderheitenmusik und insofern auch eine Minderheit der Käufer.

Und wenn Sie so an Konzertveranstaltungen denken? Konnte man davon überhaupt leben? Auch als Musiker? Oder Jazzclubbesitzer? Oder hat sich das verändert vielleicht auch im Laufe der 50er, 60er Jahre?

Sicher, es gibt eine ganze Reihe - ich möchte jetzt nur mal auf die deutsche Szene zu sprechen kommen - Musiker, die gut leben können. Die aber auch einen gewissen Namen haben müssen, und aufgrund dieses Namens und des Bekanntheitsgrades auch mehr Möglichkeiten haben, erstens Platten zu produzieren und zweitens auch aufzutreten. Wer sich also sicherlich nicht besonders um das tägliche Brot zu sorgen braucht, sagen wir mal, Klaus Doldinger, Albert Mangelsdorff, Emil auch, also es gibt schon ein paar...

Und in den 50er Jahren?

Da haben die - ich kann da jetzt auch nur um die Szene in und um Frankfurt herum sprechen - die Musiker gute Möglichkeiten gehabt, in amerikanischen Clubs zu spielen und dadurch ein gewisses tägliches Brot sich zu verdienen. Aber... also

wirklich reich werden... nein.

Wie ging denn die Entwicklung des Jazzclubs weiter, den Sie auch hatten? Wie lang kann man sagen war auch dieses Plattenhören auch noch ein wichtiger Impuls?

Das ging noch ein paar Jahre weiter. Der Club hat sich noch eigentlich gehalten über ein paar Jahre, und die haben sich dann auch, als wir nicht mehr in diesem Keller unter der Mensa sein konnten, in anderen Lokalitäten getroffen und diese Tradition weitergeführt. Es wurde ja nachher... ich meine, wir konnten in dem Club sozusagen damit attraktiv werden, weil es noch nicht so viele Möglichkeiten gab, Platten zu haben. Je mehr sich das Angebot an Platten vergrößert hat und je billiger die Platten wurden und je zahlreicher, desto mehr haben eigentlich auch solche Clubs, wie wir sie hatten, an Existenzberechtigung verloren, weil sich jeder eigentlich zu Hause sein eigenes Programm machen konnte.

Bis wann kann man sagen...?

Der Darmstädter Club ging, glaube ich, noch bis in die 70er Jahre... aber da würde ich doch noch mal einen Anruf machen bei Wolfram Knauer, denn wir haben ja gerade letztes Jahr einen großen Rückblick auf diesen unseren Darmstädter Club gehabt. Mit einer Ausstellung mit einem Treffen, Gesprächskonzerte usw., und da ist das bestimmt besser dokumentiert als in meinem armen Kopf, in meinem alten...

Und die „Rhinewater Rambler“, wie lange gab's die?

Das weiß ich nicht mehr. Die gab's da nicht mehr. Wir haben irgendwie ja, ich sag ja, ich glaube, in Bonn haben wir gespielt und ich glaube auch noch an anderen Orten, aber es ist ja auch so bei Studenten - da waren ja auch Studenten dabei, eigentlich fast ausschließlich - wer auch dabei war, ich weiß nicht, ist der Name Heinz Sauer ein Begriff? Der war auch Student in Darmstadt und hat da auch, nicht mit den „Rhinewater Ramblers“, aber mit einer modernen Gruppe in einem unserer Konzerte gespielt. Wenn dann also einer sein Studium beendet hatte und wegging, na ja, dann war eben auch Schluss mit der Gruppe...

Können Sie sich erklären, warum gerade Frankfurt... ja, so die Jazzstadt geworden ist? Warum nicht München? Da waren auch die Amerikaner. Oder Berlin?

Ja, Frankfurt bestimmt auch deswegen, weil es da einen, nicht nur einen Freundeskreis des Jazz zu Kriegszeiten gab, sondern auch aktive Musiker. Gab's in Berlin vielleicht auch, aber ich glaube eben Frankfurt noch stärker. Der Nukleus war der Hotclub Frankfurt, die Namen Hans-Otto Jung und Carlo Bohländer, Luis Reichel, die schon zu Kriegszeiten gespielt haben, undercover sozusagen, mit einem an der Tür, der [imitiert ein bestimmtes Zeichen] machte, wenn einer von der Gestapo vorbei kam. Und Frankfurt war das Zentrum gegenüber jetzt München oder Berlin, die ja auch amerikanische Besatzung hatten, aber Frankfurt war doch auch zahlenmäßig und strukturmäßig das Zentrum für die Amerikaner in Deutschland. Entsprechend

größer war die Zahl der Clubs, und entsprechend größer war die Möglichkeit der deutschen Musiker, sich auf diesem Gebiet zu betätigen, und ein bisschen Geld zu verdienen und auch ein eigenes Gut aufzubauen. [Telefon klingelt; Unterbrechung]

Waren Sie in GI Clubs auch mal selbst drin?

Nein, ich kam da nicht rein. Nachher, als ich meine Frau kennen gelernt hatte, Amerikanerin, die auch bei der Airforce war als Lieutenant, da hätte ich also rein gekonnt in so einen Army-Club, aber das war dann nicht mehr so, das war in den 60er Jahren. Ich bin ein paar Mal in Darmstadt in den Kasernen gewesen, bei den Freunden, die zu uns in den Club kamen, aber nicht in einem richtigen GI-Club. Das war für Deutsche auch eigentlich nicht möglich.

Erzählen Sie uns doch mal ein bisschen was über die Deutsche Jazzföderation. Was war ihre Funktion und welche Bedeutung hatte die Jazzföderation?

Also, die Deutsche Jazzföderation war ein Zusammenschluss von Jazzclubs. Örtlichen Jazzclubs.

Die vorher auch schon existierten.

Ja. Und die sich nun vereinigt hatten, um erstens Mal in der Öffentlichkeit etwas mehr wahrgenommen zu werden durch einen nationale, überregionale Organisation. Vielleicht auch sich gegenseitig ein bisschen helfen, unterstützen mit Rat und Tat. Gegründet auch in den frühen 50er Jahren.

Wer hat das initiiert?

Das war, soweit ich mich erinnere Dieter Zimmerle aus Stuttgart, der in Stuttgart beim Rundfunk war, Sendungen machte, und der war auch der erste Präsident.

J.S.: When you were with the Hot Club Darmstadt, were you already part of the federation?

Ja. Ja.

J.S.: And so how would you correspond with the federation? What was your relationship with the federation?

Wir waren also einer dieser Mitgliedsclubs, und der Kontakt zu den anderen Clubs kam durch unsere alljährlichen Vollversammlungen, wo Erfahrungen ausgetauscht wurden. Die waren meistens während des Festivals in Frankfurt vormittags, die Sitzungen, und dann abends Konzerte. Und dann gab es ja auch innerhalb der DJF ein paar einzelne Aufgaben. Einen Konzertreferenten zum Beispiel, der Horst Lippmann, Fritz Rau, die Tourneen gemacht haben und da natürlich auch die Unterstützung und Mithilfe der Föderationsmitglieder, der Clubs, brauchten. Dann gab es einen

Pressereferenten, der dafür sorgen musste, dass ein bisschen was über die Föderation an die Öffentlichkeit kommt. Ich weiß nicht, ob es was hilft: In einem der früheren Jazzpodien stand ein bisschen was über die Aufgaben, Gedanken über die Föderation. Soll ich das mal eben holen? [verlässt das Zimmer] So, das ist die erste Nummer, eigentlich noch *Internationales Podium*, aber mit den offiziellen Mitteilungen der Jazzföderation.

J.S.: That's 1952.

1952. [blättert Zeitschrift auf] Und hier... hier stehen zehn Gebote für den Jazzfan. Das ist Schulz-Köhn, der dieses Büchelchen geschrieben hat, der hier also einen Verhaltens-, Benimmkodex aufgestellt hat. Hier Dieter Zimmerle der Präsident, und hier ein offener Brief an die deutschen Rundfunkgesellschaften. „Die DJF als Dachorganisation der in den meisten deutschen Städten bestehenden Jazzvereinigungen möchte Ihre Aufmerksamkeit auf die Sendezeiten der bei den deutschen Rundfunkstationen angegebenen Jazzprogrammen lenken.“ Naja, da geht's nur darum, dass der Jazz ein bisschen mehr im Radio gespielt wird. Das war also auch Aufgabe der Föderation und ihrer Funktionäre, den Jazz mehr ins Bewusstsein des Publikums zu bringen. Das war also die erste Nummer, die dem Jazz gewidmet war.

Und die Hotclubs in den einzelnen Städten, haben die Mitgliedsbeiträge bezahlt?

... [nickt]

...und hatten Interessensvertretungen sozusagen...

Ja. Irgendwo ist hier auch eine Aufstellung...hier zum Beispiel...Hotzirkel Bergen - das ist bei Frankfurt -, Hotclub Bonn, Hotzirkel Darmstadt - das waren wir -, Club Düren, Düsseldorf, Hotclub Frankfurt, Itzehoe, Pforzheim, Koblenz, Stuttgart, Würzburg...

J.S.: When you would read something about these clubs in let's say the jazz podium, was that the first time you had sort of a connection to these other hot clubs?

Ja, da konnte man dann auch bei unseren Treffen hören, „Wir machen das“. Ich hab zum Beispiel zum Hotclub Dortmund auch deshalb Kontakt gehabt, weil meine Eltern in Dortmund wohnten und ich in den Semesterferien auch bei denen mal war. Ich dachte nur, da kommt jetzt irgendwo eine Aufstellung der damaligen Mitglieder, aber ist wohl nicht.

Das können wir ja auch selber mal durchschauen in Darmstadt.

Da wurde dann hier auch geschrieben, was die einzelnen Clubs so machen.

Konnte man da dann auch Ressourcen zusammenlegen, wenn man sich einen größeren Star mal holen wollte. Haben sich da mehrere Clubs dann zusammengetan?

Also eine Zusammenarbeit während meiner Zeit in Darmstadt, als wir unsere Konzerte gemacht haben, haben wir eigentlich nicht gehabt. Es ist natürlich möglich, dass z.B. wenn der Albert Nicholas eine Tournee gemacht hat und bei uns in Darmstadt im Club gespielt hat, dass der dann auch in Berlin im Club oder beim Würzburger Föderationsclub gespielt hat. Aber wir haben da jetzt nicht gesagt, wir tun uns zusammen. Das war dann eher die Aufgabe vom Konzertreferat der Föderation, die dann aber auch nicht nur die Clubs bedient haben, sondern auch andere Veranstalter. Da gab's eine „History of Jazz“ zum Beispiel. Oldtime, Swing und moderner Jazz, wo dreiteilig ein Konzert gemacht wurde, das dann durch die Lande ging. Das war aber Aufgabe meistens vom Horst Lippmann und später seinem Kompagnon Fritz Rau.

Wer waren denn so Ihre großen Stars, Ihre Idole? Wen haben Sie so gehört?

Ich sagte ja, was ich zu vermitteln hatte, war eigentlich quer durch den Garten, möchte ich sagen, und ich hab mich auch bemüht nicht irgendwelche Favoriten besonders hervorzuheben und herauszuheben. Ganz für mich hab ich natürlich auf allen Gebieten auch meine Favoriten, die ich besonders gern mag. Aber ich bin immer der Meinung gewesen und werde das solange es geht auch weiter tun, dass ich gleichberechtigt alle guten Musiker und alle Stile, die ich meine, dass es wert sind gehört zu werden, an meine Hörer bringen.

Aber wer waren jetzt so die Musiker, die Sie jetzt gerade so in den 50er Jahren, als Sie auch noch frisch vom Jazz fasziniert waren, wer waren so die Leute, die Sie so richtig berührt haben und so richtig gepackt haben?

Also, wir waren damals in den frühen 50er Jahren doch ziemlich beeindruckt von Dave Brubeck, der auch etwas damals Neues brachte. Der eine hervorragende Gruppe hatte, und wo man auch schon etwas mitdenken musste, der auch ungerade Metren in seinen Sachen hatte, wo man nicht einfach nur sitzen konnte und hören, sondern auch... Wen ich auch besonders gern schätzte in der Zeit, und später natürlich auch: Gerry Mulligan. Einer meiner nicht nur Pianisten- sondern auch Komponistenfavoriten ist der Thelonious Monk. Über den ich viele, viele Sendungen, auch über seine Kompositionen, mache. Eigentlich jedes Jahr einmal kommt der Monk auch wieder dran. Weil ich finde ihn ja faszinierend, und was er so geschrieben hat.

Können Sie sich an ein Konzert erinnern, das Sie sehr geprägt hat?

Da haben mich sehr viele geprägt.

Oder irgendeine Anekdote, wo Sie sagen, das war... da denke ich immer noch dran nach 50 Jahren?

Das gibt so viele, die mich geprägt haben. Wo ich gerade von Monk spreche - der gab ein wunderbares Konzert, an das ich mich erinnere, auch in Frankfurt. Das war,

glaube ich, im Zoo, Gesellschaftshaus, Charlie Rouse, der als Saxophonist dabei war. Mingus hat mich sehr beeindruckt, wenn ich den live erlebt habe.

Warum?

Weil der eine Ausstrahlung hatte als Persönlichkeit, die beherrschend war. Und der sich auch nicht scheute, das Publikum anzublaffen, wenn da mal einer an der falschen Stelle geklatscht hat.

Wie klatscht man an der falschen Stelle?

Weiß ich nicht.

Mitten im Solo?

Irgend so was. Wenn er noch nicht fertig war mit seinem Solo. Wobei ich... okay, das ist üblich, ein Solo zu beklatschen, aber da hab ich meine Bedenken immer. Weil - wenn der nächste dran ist, und da ist vielleicht gerade ein Piano- oder Basssolo dran, dann wird der Anfang von seinem Solo ja schon mal zugeklatscht von dem Beifall, den sein Vorgänger gekriegt hat. Also geht mir da was verloren. Ich sehe das ein, dass jeder Musiker nach seinem Solo eine Bestätigung braucht, dass er gut ist, bloß als Rezipient des Ganzen wird da durch den Beifall erst mal was in mir zerrissen. Aber, das ist meine ganz persönliche Meinung.

Ich glaube, Josh wollte ganz gern noch mal auf die Berliner Szene zurück kommen.

J.S.: Yes, so you talked about how you would go to these clubs in 1944 as sort of an overnight stay before you would have to ship out. I was wondering whether you could describe the atmosphere of these clubs. Were they mostly military audiences?

Das waren also ja doch keine Jazzclubs in dem Sinne, wie wir sie kennen. Und das war auch bei mir eine zweimalige Angelegenheit, also sehr selten. Ich bin ja da nur auf der Durchreise gewesen, und das waren keine Clubs, es waren einfach Restaurants. Cafés, wo die Leute - und das war nur für Militär - sich hinsetzen konnten und, was weiß ich, essen oder trinken konnten, und wo nebenbei auch noch - für die meisten nebenbei, für mich als Hauptsache - eine Band auf dem Podium saß. Aber mehr weiß ich über die Berliner Szene, auch in den 30er Jahren, nur vom Hörensagen. Dass die sich auch so getroffen haben wie wir später zu Plattenabenden, sich Platten vorgespielt haben und diskutiert haben über dieses und jenes. Und es gab ja keine öffentlichen Jazzkonzerte, wo man hingehen konnte.

J.S.: What kinds of things would you hear? What were things coming about Berlin...

Zum Beispiel die Erzählungen meines Freundes Olaf Hudtwalker, der die Berliner Szene ja auch mit erlebt hat. Auch in den 30er Jahren. Und die auch im Verborgenen

sich treffen mussten, und die dann also einen, der in die SA eingetreten ist, nicht mehr wollten. „Der braucht nicht mehr kommen zu unseren Clubtreffen. Können wir nicht gebrauchen.“ Und die dann auch immer versucht haben, sich zu informieren über das Geschehen draußen. Das ist aber nun auch wieder nicht auf Berlin beschränkt. Zum Beispiel Schulz-Köhn, der das kleine Büchelchen geschrieben hat und in Frankfurt Horst Lippmann, die Informationen vervielfältigt und rausgegeben haben. Schulz-Köhn hat dann seine Freunde und auch - er war ja Offizier auch, und hat so Mitteilungsblättchen herausgegeben und hat die verschickt an Freunde und Gleichgesinnte. Was ihnen eingefallen ist und was sie gehört haben, was sie erfahren haben und weitergeben möchten, und was hier und da passiert ist auf dem Gebiet. Und das gab's auch in Berlin, solche Informationsblätter, möchte man mal sagen.

J.S.: But when you went to these restaurants and these cafés and you heard Lubrian Dòro and so forth, would you say - that was swing music?

Ja!

J.S.: Because even today we think of these signs „Swing tanzen verboten“ and so forth. But there was swing music in 1944. Was there any sense that this was a different kind of music or that that didn't matter, that they played just whatever they wanted. Just the impression when you would go to these restaurants and cafés?

Ja, wie ich gesagt habe, ich bin nur zweimal dagewesen und habe mir gar nicht viele Gedanken darum gemacht. Ich habe mich gefreut, dass ich diese Art von Musik dort hören konnte, die mir am Herzen lag, die ich vorher schon durch Platten kannte, und die ich nun auch endlich mal live erlebe und sehe, wie machen die das, wie spielen die das da? Und was passiert?

War das nicht seltsam? Das Swingende war doch eigentlich verpönt, und dann wird in so einem Militär...

Ja aber es konnte nicht ganz unterdrückt werden. Es war... geduldet. Es ist ja auch nicht viel Aufhebens darum gemacht worden. Es gab kein Plakat - „Heute Swing im Café Melodie“ oder sonst was, und da hat keiner geschrien im Radio. Im Radio war's verboten und geduldet in Veranstaltungsräumen wie Delphi-Palast in Berlin oder in diesen Wehrmachtsbetreuungscafés wie ich das erlebt habe. Geduldet, aber auch in Auflagen. Ich sagte schon, zum Solo aufstehen durfte man nicht. Immer schön sitzen bleiben, wenn man ein Trompetensolo spielte. Aber es war ja auch so, dass insgeheim, glaube ich, Leute wie Goebbels - ich könnte mir vorstellen, dass die heimlich auch mal eine Swingplatte von Benny Goodman aufgelegt haben. Auch wenn das ein Jude war.

Hatte man da so das Gefühl, dass die anderen Soldaten, die da saßen, irgendwie so: „Hach, eigentlich ist es ja undeutsch, aber jetzt sitzen wir halt hier, weil es gefällt uns eigentlich!“?

Das ist gut möglich. Denn die Soldaten, die da saßen, kamen ja entweder auf Heimaturlaub von der Front oder auf dem Weg zur Front oder so, und irgendwelche Heldengesänge oder sonst was wollten sie nicht hören. Wahrscheinlich wäre es ihnen auch recht gewesen, wenn da eine Evelyn Könecke oder eine Marikka Röck gestanden hätte und gesungen hätte was vom blauen Luftballon, hätten die wohl auch gehört.

Also eigentlich eher so eine Indifferenz?

Ja, das waren keine Swingfans, die da saßen.

Also nicht Leute, die gesagt haben, sie kommen extra...

Kann ich mir nicht vorstellen. Denn ich meine das Publikum, was da war, war im Durchschnitt jetzt von den normalen deutschen Soldaten, und da waren die, die irgendwelchen Wert drauf legten, Swing zu hören, kaum zu zählen. Die hatten andere Ideen und andere Sorgen und andere Vorlieben.

J.S.: Did you have an opportunity to listen to the Wunschkonzerts on the radio?

Ja, manchmal.

J.S.: Can you describe them or what you remember of them?

Ich weiß nur noch, dass der Heinz Gödecke hieß, der Moderator. Aber da da selten Musik gespielt wurde, die mich interessierte, hab ich da auch nicht besonders hingehört.

Und später dann in Frankfurt? Beschreiben Sie doch mal so einen typischen Jazzkonzertabend. Wie lief so was ab? Wie muss man sich das vorstellen?

Also, nehmen wir mal ein frühes Konzert im Althoffbau, im Zoo in Frankfurt. Ich kam ja aus Darmstadt angefahren. Und dann ist man da hin, wir haben dann noch ein paar Freunde mitgenommen aus Darmstadt und haben dann in Frankfurt andere Bekannte getroffen aus dem Jazzkeller. Und nach dem Konzert sind wir... ja, das war obligatorisch eigentlich, in den Jazzkeller gegangen, und da gab's Sessions, und da hat man weiter gesessen und auch ein Bierchen getrunken, bis dann im Morgengrauen der erste Zug zurückging nach Darmstadt. Manchmal auch, bei den Föderationstagungen, wo wir nach einem Festivalkonzert und nach der Session im Keller am nächsten Vormittag wieder zur Föderationstagung im Amerikahaus oder sonst wo sein mussten, hat sich das nicht gelohnt, nach Darmstadt zu fahren und zurück. Das war meistens um Pfingsten rum, wenn das Wetter freundlich war und die Temperatur mild, dann sind wir runter gegangen ans Main-Ufer und haben uns da auf eine Bank gelegt und ein Nickerchen gemacht. Dann gab's da eine unterirdische Toilettenanlagen, wo man sich auch ein bisschen waschen konnte am nächsten Morgen, und dann ab in die Föderationstagung.

Und wann fanden Sie ein Konzert besonders gelungen? Was musste in richtig gutes Jazzkonzert haben?

Ich hätte jetzt Schwierigkeiten zu sagen, was ein schlechtes Jazzkonzert ist, weil ich kann mich nicht erinnern ein besonders schlechtes Jazzkonzert gehört zu haben. Ich meine, je mehr rüber kam von der Bühne aufs Publikum und vielleicht auch vom Publikum wieder zurück zu den Musikern, je besser dieser Kontakt war, desto besser kam mir auch das Konzert vor. Substanz auf Seiten der Musiker und Respons vom Publikum, das macht viel aus. Das gibt ja auch den Musikern etwas, wenn sie ein Echo bekommen aus der Zuhörerschaft, und zu irgendwelchen Höhenflügen inspiriert werden durch die Zustimmung. Also, es muss schon etwas passieren bei einem guten Konzert, und man muss fühlen können, da steckt was dahinter. Kompetenz und Soul, Seele.

Haben Sie mit amerikanischen Musikern auch mal gesprochen, haben die Ihnen erzählt, so die Unterschiede zwischen amerikanischen Clubs und deutschen, jetzt auf die 50er und 60er Jahre auch bezogen? Haben Sie sich da unterhalten, haben die gesagt „Das ist hier ganz anders“ oder...?

Mir ist das immer so passiert, wenn ich mich mit amerikanischen Musikern unterhalten habe, worunter auch Stars waren wie Miles Davis oder Ornette Coleman, mit dem ich lange zusammengesessen habe, der mich zum „Honorary Black Man“ ernannt hat, aber wir haben eigentlich mehr über ganz andere, über persönliche Dinge, über unsere Familien und sonst was gesprochen als über die Arbeit.

„Honorary Black Man“ - was hat er damit gemeint?

Tja, er hat mich aufgenommen in seine Familie, würde ich sagen. Ich war also kein... Gerade Ornette Coleman war gegenüber Weißen skeptisch. Er hat bestimmt Schlimmes erlebt. Irgendwelche Rassenvorurteile, und so was. Und wie er gemerkt hat, dass das bei mir anders ist, da hat er mich zum Ehrenschwarzen ernannt.

J.S.: What strikes me as so fascinating is that you have you really gotten the opportunity to listen to so many different nationalities. You talked about Dutch and Swedish jazz in Berlin and Polish jazz and of course American and German jazz, and I guess the question I have is, I don't know what the question would be, but did you... we've already asked whether you noticed differences, but is there a similarity among all the different nationalities. When you were listening, did you imagine „Oh this is a Polish jazz group - I am listening to Polish jazz“ or „I am listening to German jazz now“...?

Selten würde ich sagen. Denn Jazz ist eine universale Musik. Und es gibt natürlich zum Beispiel in Polen Musiker und Gruppen, die sich auf ihre sehr reiche und sehr tiefe Volksmusik beziehen. Was es in Deutschland weniger gibt. Ok, da hat mal einer eine Platte gemacht mit deutschen Volksliedern, aber die Substanz in Polen ist viel reicher aus der Volksmusik, die die schöpfen können, und die gerade auch zum Jazz

anregen kann. Ich hab da selbst ein Projekt mit begleiten und initiieren können, das heißt „Polish Folk Explosion“ und brachte Jazzmusiker und polnische Volksmusiker zusammen auf die Bühne. Also eine Produktion, die ich mit finanziert habe und ein Konzert im Palmengarten. Ich hab in Frankfurt 44 Jahre lang eine Konzertreihe produziert „Jazz im Palmengarten“.

J.S.: And what were you trying to achieve by bringing those two different styles together?

Das war nicht meine Idee. Mein Freund Wiedhold Reckeim, Bassist, der auch mit polnischer Volksmusik aufgewachsen ist und mit allen wichtigen polnischen Musikern gespielt hat, bevor er nach Deutschland übergesiedelt ist - er wohnt in der Nähe von Frankfurt -, der hatte die Idee. Und da ich ja nun ein Polenfan bin - diese Zeitschrift hat mich vor ein paar Jahren groß auf 4 Seiten vorgestellt - „Werner Wunderlich - Ambassador of Polish Jazz“. Also der Botschafter des polnischen Jazz bin ich, und deshalb hab ich mich für polnische Volksmusik auch interessiert und damals, als ich auch in Polen war, gab's Jazz im Radio ja praktisch nicht, aber Volksmusik wurde viel gespielt, eine große Tradition. Und das hat mich also interessiert, die Idee, und ich glaube, das ist auch gut gelungen. Da war Albert Mangelsdorff zum Beispiel auch dabei, Charlie Mariano und Wiedhold Reck, ein amerikanischer Schlagzeuger und polnische Sänger und Musiker. „The Polish Folk Explosion“

J.S.: And was it a success?

Ja, ist überall gut aufgenommen worden.

Gibt's noch irgend etwas, was Sie jetzt noch von sich aus ergänzen möchten zum Thema Jazz in der Nachkriegszeit?

Das fällt mir dann wahrscheinlich ein, wenn Sie auf der Autobahn wieder sind. Also was - das ist jetzt weder Vor- oder Nachkriegszeit - aber was mich auch ziemlich stolz macht, muss ich sagen, das sind diese 44 Jahre in Frankfurt „Jazz im Palmengarten“. Und nicht zuletzt dafür, aber auch für meine Sendung hab ich vor einigen Jahren mal den Hessischen Jazzpreis bekommen und letztes Jahr die Ehrenplakette der Stadt Frankfurt am Main. Und dass es mir gelungen ist, ohne was - ich hab zuschießen müssen. Ich hab kein Geld damit verdient, ich hab das ehrenamtlich gemacht, hab noch die ganze Pressearbeit auch gemacht, dass ich das 44 Jahre lang durchgehalten habe. Ich habe, meine ich, gute Programme gemacht. Es fing an mit einem Konzert 1959 und ging zeitweise bis zu 10 Konzerten in einer Saison. Frankfurter Palmengarten, das ist ein wunderschöner Park, und Open Air sind diese Konzerte gewesen, mit Ausnahme, wenn es mal wirklich schlechtes Wetter gewesen ist, dann sind wir in die Halle gegangen. Aber da haben so Stars wie John Scofield und Bennie Wallace und Dave Holland - also wirklich gute und große Namen - gespielt, und die konnte ich zu einem günstigen Preis einkaufen. Finanziert wurde das von der Stadt Frankfurt, und es wurde auch ein Eintrittspreis erhoben. Aber da die Musiker und die Agenten wussten, da sitzt kein lokaler Veranstalter, der damit was verdient, da haben die auch

ihre Honorare auf einem Level gehalten, das bezahlbar war. So dass ich dann sagen konnte, ich brauche für dieses Konzert dann und dann so und so viel Tausend Mark und dann hab ich das gekriegt von der Stadt Frankfurt und konnte das ausgeben, und das betrachte ich so als einen ziemlich großen Baustein in meinem ganzen Leben.

Ok, dann sag ich vielen Dank!

27. April 2005: Dr. Hans-Otto Jung (1920)

....

Also, das hängt damit zusammen, dass mein Elternhaus sehr musikalisch war, und mein Vater, der an sich aus einer unmusikalischen Familie stammte, von sich aus sehr viel Interesse an der klassischen Musik entwickelt hatte, schon als junger Mensch. Und... er wollte sogar als Abiturient eigentlich zunächst Pfarrer werden und Theologie studieren. Das hat er aber bald niedergelegt und hat dann Wirtschaftswissenschaften studiert und gleichzeitig angefangen auch, Kammermusik, also Cello zu spielen. Und vor allen Dingen Ende der Kriegsjahre - Erster Weltkrieg - 1918 kam er in Verbindung mit Paul Hindemith, der zu dem Zeitpunkt noch Soldat war, aber abkommandiert, Musik zu machen. Hindemith im Rebner-Quartett. Und diese Freundschaft zu Paul Hindemith hat sehr lange, bis zu seinem Tod, angehalten. Allerdings ist Paul Hindemith ja sehr bald nach Berlin gegangen, also von Frankfurt nach Berlin, so dass sie sich nicht mehr so oft sehen konnten. Ich kann nur sagen, der Hindemith hat 1920, zu meinem Geburtstag, einen Ragtime geschrieben, und der heißt „Young Lorch Fellow“. Lorch, weil das der Geburtsort ist. Ich bin in Lorch geboren. Und ich war der Young Lorch Fellow, da hat er einen Ragtime geschrieben. Leider sind die Noten nicht mehr zu haben, sie sind irgendwo, vielleicht im Krieg, untergegangen, in Frankfurt. Aber im Werkverzeichnis von Paul Hindemith ist das vermerkt. Also, das war das. Sozusagen hat Hindemith den Jazz mit in meine Wiege gelegt.

Was sind Sie für ein Jahrgang?

Ich bin Jahrgang 20, also ich bin jetzt 84. Und, ja... durch diese Verbindung zu Hindemith kamen auch die anderen Musiker, die in dem Hindemith-Streichquartett gespielt haben, nach Lorch zu meinen Eltern, und da wurde oft gefeiert und auch Tanzmusik gemacht. Der Cellist Mauritz Frank, der hat zum Beispiel auch Saxophon gespielt. Mein Vater, anstatt Cello, hat Kontrabass gespielt. Und da hatten die da so eine kleine Band und spielten Tagesschlager, zum Beispiel „In Njchninogorott“, da gibt's nur schwarzes Brot“ - merkwürdiger Titel, ja - oder... die fallen mir nicht mehr ein, das ist schon zu lange her. Ich hab das als Kind gehört, ich lag schon im Bett, da haben die abends da gespielt. Und dann kam das Jahr 1928, da erinnere ich mich sehr genau, da hat der Mauritz Frank, also dieser Cellist aus dem Hindemith-

Quartett, eine Jazzplatte mitgebracht, und das war die Band von George Olson. Und der Titel hieß „Hididdlediddle, the Cat and the Fiddle, the Cow Jumps Over the Moon“. Das war ein Kinderlied, das verjazzt war, und das hat mir natürlich besonders gut gefallen. Die Schallplatte hab ich noch, die kann ich Ihnen also vorspielen, wenn Sie wollen. Und diese Musik hat mir also doch sehr gut gefallen. Und dann kam so 1931, '32 Radio Luxemburg, fing an zu senden. Und Radio Luxemburg hat sehr viel Tanzmusik und Jazzmusik gesendet, und ich hab das also immer mit viel Begeisterung gehört, und die ganzen Schlager, die damals modern waren, die sind mir heute noch geläufig. Und ich spiele sie auch noch selber am Klavier. Ja, und dann hab ich versucht, diese Melodien eben nachzuspielen, und dann hab ich mir mal Noten gekauft, also Schlagernoten, und die waren, also das war meinem Gefühl nach so primitiv harmonisiert, dass ich gedacht hab, ich kann das viel besser, und da fing ich an, die Melodien mir selber zurechtzulegen und zu begleiten. Und so kam ich ans Improvisieren. Es kommt hinzu, dass ich also von meinem Eltern, also von meinem Vater das absolute Gehör, „perfect pitch“ auf Englisch, geerbt habe, und natürlich, Töne, die ich im Radio gehört hatte, konnte ich sofort auf dem Klavier nachgreifen. Und das war also in der Nazizeit. 1935 hab ich zum ersten Mal Schlager in der Schule gespielt, bei einem Elternabend, da durften alle möglichen... da wurde Musik gemacht, der Chor hat gesungen, und jeder, der was spielen konnte, hat was vorgespielt. Und ich hab zwei englische Schlager gespielt. Der eine hieß „I Saw Stars“ und der andere war „Blue Moon“, der ist ja glaube ich heute noch populär. Aber mit diesen Schlagern hab ich damals in der Schule keinen großen Erfolg gehabt, weil einfach Jazz nicht populär war. Gar nicht. In der Nazizeit wurde Marschmusik gespielt, und die wollten das also mit Flöte und Trommeln, das haben die jungen Leute gern gemacht. Aber ich war...ich habe mich immer wie ein Außenseiter gefühlt. Ich dachte, warum interessiere ich mich für diese Musik, und auf der ganzen Schule niemand sonst. Keiner. Also, wenn ich versucht hab, da mit denen ins Gespräch zu kommen, mal zu erzählen, „Ich hab da den und den gehört“ und „Den Schlager, kennst du den?“ - „nein, keine Ahnung!“ Ja. Und so war es also bis zum Jahr 1938. Da war ich schon von der Schule, hab ich Abitur gemacht, und wurde eingezogen zum Arbeitsdienst. Und da bekam ich aus Berlin eine Postkarte von einem Jazzfan, Hans Blüthner, an sich eine bekannte Persönlichkeit im Jazz in Deutschland gewesen. Er hatte den Jazzclub in Berlin gegründet und hat ihn auch geleitet, allerdings nicht unter der Bezeichnung Jazzclub, sondern „Melodieclub“. Und das war der erste, der ein Jazzexperte war, der also über Besetzungen von Jazztiteln Bescheid wusste. Und ich hab ihn dann, nachdem ich aus dem Arbeitsdienst entlassen war, besucht in Berlin.

Wie kam der Kontakt zustande?

Der Kontakt kam dadurch zustande, dass ich an die Firma Elektrola geschrieben hatte, ich wäre interessiert an Aufnahmen des Benny Goodman-Orchesters, ohne Gesang! Weil mich das immer so ein bisschen... das war mir zu „commercial“, wie die Amerikaner sagen. Und ich wollte gern diese sogenannten „Instrumentals“, das hat mich interessiert. Und das wollte ich von der Elektrola-Gesellschaft, die ja Benny Goodman-Platten herausgegeben hat bis 1938 - dann war's verboten, Benny Good-

man. Und dieser Brief kam in die Hände von Hans Blüthner. Der Hans Blüthner war beauftragt worden von der Elektrola-Gesellschaft in Berlin, die Korrespondenz zu bearbeiten, die sich mit Jazz befasst. Und so hat er mir geschrieben. Und die Postkarte hab ich heute noch, die kann ich Ihnen auch zeigen. Also, das war 1938. Dann kam ich zum Militär, und natürlich gab's da in der Mensa, also im Restaurant, in der „mess hall“, wie die Amerikaner sagen, ein Klavier. Und da hab ich so ein bisschen gespielt, und da war noch einer, der Geige spielen konnte, und einer, der Schlagzeug spielte. Also hatten wir ein Schlagzeug, ein Klavier und einen Geiger. Der Geiger konnte aber die englischen Stücke nicht. Der kannte die Schlager nicht. Und da hab ich sie ihm mit Noten aufgeschrieben, also „Sweet Sue“ und was da so üblich war. Die Noten hab ich auch noch, kann ich auch noch zeigen. Und...ja. Wir haben uns damals die „Urwald-Rhythmiker“ genannt. Das Trio. Wir waren die „Urwald-Rhythmiker“. Warum? Weil das heiÙe Musik war, die nach Nazi-Auffassung im Urwald gespielt wird. Aber auch unsere Kaserne lag in einem Wald. Naja, das war also 1939. Und dann wurde ich krank, ich bekam eine Tuberkulose und wurde vom Militär entlassen, weil...ja, weil ich ja nicht mehr frontverwendungsfähig war. Und dann hatten sie mich vor die Frage gestellt, ob ich in einem Büro - vom Militär natürlich - arbeiten wollte und eine Rente beziehen. Und da hab ich gesagt: „Nein danke, ich will lieber nach Hause, also, ich will entlassen werden!“ Und das haben die gemacht. Eine Woche vor Kriegsbeginn wurde mein Verfahren in die Wege geleitet, dass ich entlassen werden konnte. Und am 10. Mai, dem Tag an dem Hitler Holland und Belgien überfallen hat, an dem Tag wurde ich entlassen.

Was für ein Segen im Nachhinein.

Ein Segen, ja. Also Glück im Unglück. Und ich war dann in Frankfurt zum Studium, ich war wieder ganz gesund geworden und habe dann mit Frankfurter Jazzmusikern Jazz gemacht. [Unterbrechung]

Ja, in Frankfurt kam ich... hab ich die Jazzmusiker dort kennen gelernt durch einen Zufall auch. Ich war am Himmelfahrtstag 1940, bin ich nicht nach Hause gefahren von Frankfurt, weil es sich nicht lohnte, und am Freitag hatte ich ja schon wieder Vorlesung und am Samstag auch. Also blieb ich dort und hab dort zu Mittag gegessen mit einem jungen Mann, der damals im IG-Hochhaus in Frankfurt Lehrling war, der hat eine Lehre dort gemacht. Und mit diesem hab ich mich angefreundet und wir saÙen da und da sagt er: „Guck mal, da kommt ja der Paul von Beki rein!“ Und ich wusste, dass das ein Jazzmusiker war. Also, der kam auch in das Restaurant da zum Essen. Und mein Freund, der kannte ihn, der wusste das. Und ich guck rum und sag: „Ach ja, das ist er ja!“ Und der Paul von Beki, der hat in den 20er Jahren in Berlin gespielt mit amerikanischen Musiker, also mit Artren Volini und Chelsey Quiley, die in England waren und dann auch mal nach Berlin kamen, um dort zu spielen. 28, 29. Also, das war der Paul von Beki. Und so hat sich herausgestellt, dass dieser Freund sich für Jazz interessiert. Das war ganz lustig, weil wir dann plötzlich beim Jazz waren. Und er hatte auch Jazz-Schallplatten zu Hause, dann bin ich also zu ihm nach Hause und hab die Jazzplatten erst mal angehört. Und eines Tages sagt er mir: „In meinem Ruderclub“ - er war in Frankfurt in einem Ruderclub - „da ist

immer mittwochs ein Tanzabend, und da war ein Schlagzeuger, der da gespielt hat mit der Band - fantastisch!“ Mit dem müsste ich auch mal spielen. Und wer war das? Das war der Hans Bodehl. Hans Bodehl, damals in der Frankfurter Jazzszene der Schlagzeuger. Und ich hab mich mit ihm verabredet, mit dem Bodehl... erst mal mit ihm gespielt im Ruderclub, und dann hat er gesagt, „Wir spielen wochenends immer im Kyffhäuser-Hotel in Frankfurt auf der Kaiserstraße“, und da gibt es... vorne ist ein Restaurant, dann kommt eine Schwarzwaldstube, so ein bisschen, ja, wie soll ich sagen, rustikal. Und hinten, ganz hinten, wenn man da so durchgegangen ist, da war ein Tanzlokal, das war die „Rokoko-Diele“. Und also ich bin da mit und hab mit denen gespielt, zum Vergnügen. Und dann kam ich auf die Idee - das war dann schon 1941 - dann kam ich auf die Idee, weil ich nämlich vorher schon für mich privat Klavieraufnahmen auf Schallplatten hatte. Für mich privat, um mich selber zu kontrollieren, hatte ich Aufnahmen gemacht und abgehört. Und da hab ich die Musiker eingeladen, auch in das Tonstudio mal zu gehen. Und dann haben wir dort Aufnahmen gemacht, und die sind später in England auf einer Langspielplatte rausgekommen. Auf... ich hab die Platte, ich kann sie Ihnen zeigen.

Die „Swing Under the Nazis“?

„Swing Under the Nazi“. Das war die Platte, die wir gemacht haben, also die Aufnahmen im Tonstudio in Frankfurt. Ja, und dann war noch eine Jamsession in Berlin organisiert worden, die hat der Hans Blüthner, durch meine Verbindung mit ihm hab ich da mit einem holländischen Orchester, mit dem Ernst van t'Hoff-Orchester eben auch gespielt. Da haben wir Aufnahmen gemacht im Delphi-Palast. Und die sind auch auf dieser Langspielplatte drauf. Ja, 1942, '43... und 1944 war leider dann das Tonstudio durch den Luftangriff vom 22. März 1944, war das Tonstudio kaputt, und aber dann ist es mir gelungen, so ein Folienschneidegerät zu kaufen. Hab ich bekommen im Tausch mit Wein von hier, unserem Weinberg. Das hab ich getauscht und dann hab ich ein Schneidegerät gehabt. Und da konnte ich auf meiner Studentenbude in Frankfurt im Sommer dann eine Aufnahme machen. Und die ist auch auf der Langspielplatte. Das war also '44. Und dann ...ja, dann war die Universität aber kaputt, und ich konnte in Frankfurt nichts mehr machen. Da bin ich nach Hause und bin hier in die Firma. Zumal auch meine Eltern mit meinem jüngeren Bruder nicht hier bleiben wollten, weil sie gedacht haben, hier kommt die Front her, und dann ist hier... wird geschossen mit Kanonen oder was auf Rüdeshheim. Und da wollten die nach... ins Landesinnere. Die sind in die Rhön gefahren dann. Und ich war hier ganz alleine mit einer Großtante, die schon 75 Jahre alt war, aber die mich herrlich versorgt hat, also bekocht hat. Und na ja, so ging der Krieg dann aus, und dann kamen die Amerikaner am 26. März 1945, und kamen mit Gewehr im Anschlag hier auf den Hof rauf. Aber auf dem Hof stand ein französischer Kriegsgefangener, der für uns gearbeitet hat. Wir hatten sechs französische Kriegsgefangene, die bei uns regelmäßig in der Firma gearbeitet haben. Weil die Deutschen waren ja alle an der Front. Naja, gut, und der eine davon, der war Englischlehrer auf einem französischen Gymnasium, und mit dem konnte ich besonders gut. Und der hat sich dann da hingestellt und hat den Amerikanern gesagt: „This man is ok!“ und hat dann abgewunken. So kam ich... war sehr schön. Und ein paar Tage später,... ja, kamen

die dann und brauchten einen Hof...eigentlich einen Hof, auf dem sie ihr... maintenance of the trucks. Also, ihre Lastwagen reparieren konnte. Und da war unser Betriebshof gerade das Richtige. Und dann ist der Chef da durchs Haus gegangen und hat meine alte Tante da gesehen, und dann waren noch andere Leute oben einquartiert bei uns. Und da hat der Amerikaner gesagt: „I don't want you to move, those old people. Do you have another building where we can put our personnel?“ Und da hab ich gesagt: „Da können Sie ins Büro gehen!“ Und da haben die im Büro übernachtet. Dieser Oberstleutnant ist bis zu seinem Tod mein Freund gewesen. Mein Sohn war in seiner Familie, um Englisch zu lernen, in Amerika. Ja, was kann ich noch erzählen? '45... ach ja, dann sind die... diese Einheit ist abgezogen. Dann kamen aber andere, die wollten tatsächlich hier ins Haus und haben uns also tatsächlich rausgeschmissen. Da sind wir ins Büro gezogen. Aber, da ja hier - das sehen Sie ja, zwei Flügel. Damals waren auch zwei da, einer war weggeräumt in ein anderes Gebäude, also drüben ins Büro, in den Betrieb, damit, wenn hier eine Bombe reinfällt, immer noch der andere Flügel da ist. [lacht] Also, ich hab den Amerikanern, die hier in die Wohnung reinwollten, und wir konnten nichts Anderes machen, wir mussten raus. Aber ich hab denen auf dem Klavier vorgespielt, und da fanden die das fantastisch. Und sie haben hier einen NCO-Club eingerichtet. Wissen Sie, was das ist? Non-commissioned officers. Also, Unteroffiziersclub. Und dann wollten die immer, dass wir samstags, sonntags - ich mit meiner Band aus Frankfurt - hier spielen. Das war natürlich für uns sehr gut, weil wir dann Dollars bezahlt bekamen und noch was zu essen bekamen. Also, das war ganz gut. Das war so 1945 und 46. Ende 1945 passierte Folgendes: Dieser Oberstleutnant, der uns nicht aus dem Haus vertreiben wollte, dieser Colonel Thompson, hieß der, der kam Ende 1945 kam der aus Berlin angefahren und sagte, er wäre jetzt beim Stab vom Eisenhower, und er wollte den 20. Juli aufklären. 20. Juli, Attentat auf Juli. Der wollte da den Hintergrund dieses Attentats aufklären. Und er wusste, dass mein Vater 1943 vier Monate im Gefängnis gesessen hatte, weil er denunziert worden ist, er würde ausländische Sender hören. Da wusste dieser Colonel Thompson schon, dass mein Vater also ein Anti-Nazi war. Und dann hat er gedacht, er könnte von meinem Vater noch ein bisschen mehr hören, aber er wusste nur, dass die Schwester von dem Attentäter... nicht die Schwester, die Kusine von dem Attentäter in Geisenheim verheiratet ist, eine Gräfin Ingelheim, geborene Stauffenberg. Und dann ist der Thompson auch da hin. Aber ich hab ihm erzählt, dass ich einen Freund in Berlin habe, nämlich den Hans Blüthner, und er möchte doch mal gucken, was der macht. Und dann ist der Thompson zu dem Hans Blüthner hingefahren und hat gesehen, dass der in einer Wohnung ist, wo keine Heizung war. Und dann kam er wieder hierher zu uns, dieser Thompson, und hat gesagt: „Ihr Freund, der kann nicht heizen, der braucht einen Heizofen.“ Da hab ich gesagt: „Gut, den besorg ich!“ Das konnte ich tatsächlich durch Tausch von Wein und Weinbrand, hab ich einen Heizofen besorgt, und den hat dieser Colonel Thompson in seinem Auto verladen und nach Berlin zu meinem Freund gefahren. Also, da kann man doch wirklich nichts gegen die Amerikaner sagen. Das ist unglaublich. Das alles 1945, gleich nach dem Krieg. Und na ja, und so hat die Freundschaft mit diesem Thompson sehr lange gehalten. Wir haben ihn in Amerika besucht und mein Sohn war da, um Englisch zu lernen,... Jetzt ist er gestorben natürlich.

Wie waren denn Ihre Verbindungen zum Frankfurter Hotclub? Wie kam das zustande?

. . . .

Wie ging das weiter nach dem Krieg?

Nach dem Krieg war es so, dass die andauernd, weil sie ja Jazz spielten, immer bei den Amerikanern... wir haben also regelmäßig abends um halb sechs, oder nee, vorher, um halb fünf, in der Mess Hall dort für die... da haben die zu Abend gegessen, und da haben wir Musik gemacht. Und abends dann, wenn sie eine private Party hatten irgendwo im Haus, dann sind wir da hingefahren. Und so waren die Musiker da ganz gut beschäftigt. Und... ja, ich muss noch sagen, durch den Hans Blüthner hab ich in Berlin auch noch einen anderen Jazzfreund kennen gelernt, der übrigens unsere Aufnahmen damals in Berlin im Delphi-Palast mit dem Van t'Hoff-Orchester arrangiert hatte. Gerd Pick hieß der. Und der war in Berlin ausgebombt, die Firma war auch kaputt, und dann ist er zu seinen Schwiegereltern nach Hildesheim, und von dort aus hat er mich angerufen, er wäre jetzt hier, und er sucht eine Stelle. Da sag ich: „Moment, ich hab sehr gute Beziehungen zu Radio Frankfurt, zu den Amerikanern, die bei Radio Frankfurt den Betrieb da gemacht haben“, und er soll doch mal herkommen. Da kam er her, und da hab ich ihn dort vorgestellt, den Amerikanern. Und dann haben die den angestellt, zuständig für Jazzsendungen von Radio Frankfurt und für Sport auch. Und das hat er vier Jahre lang gemacht, bis er dann eine Stelle bei der Deutschen Welle in Kanada, Radio Kanada, Deutsche Welle bekommen hat. Da ist er nach Kanada ausgewandert und lebt jetzt noch da. Ich steh noch mit ihm in Verbindung.

Sie haben doch auch Radiosendung gemacht?

Ja, ja. Das kam durch diesen Pick. Gerd Pick, der dann bei den Amerikanern war. Der hat dann... also, erstens... Jetzt muss ich sagen, bevor der Pick war haben die Amerikaner unsere Band schon geholt, und wir haben mehrere Aufnahmen gemacht - da hab ich Tonbandaufnahmen, die kann ich Ihnen auch vorspielen - 1945. Und '46 kam dann der Gerd Pick nach Radio Frankfurt, und da hat der mir eine Solo-Viertelstunde, jeden Mittwoch glaube ich war das, hab ich Soloklavier gespielt. Und das ging ein ganzes Jahr lang. Das war von '46 bis '47. Und na ja, dann war natürlich auch das Problem, ich musste ja mein Examen mal machen, und 1947 im Dezember hab ich dann mein Diplom gemacht, also, das ist wie so ein Bachelor Degree. Und dann...ja, und dann wollte ich eigentlich meine Doktorarbeit machen, aber dann kam die Währungsreform und da musste ich hier in die Firma, weil mein Vater mit diesem Problem nicht mehr zu Wege kam. Der war schon... '48, da war er 70 Jahre, ja. 70. Und da konnte er... da hab ich ihm das aus der Hand genommen, alles arrangiert. Und da ging auch das Geschäft.... [Unterbrechung; Telefon]

J.S.: Before we continue in chronology, I was wondering if you could tell the story

about the Delphi-Palast recordings.

In dieser Zeit war ich ja sehr viel in Kontakt mit Hans Blüthner in Berlin. Und im Delphi-Palast wurden ja... also, spielten Jazzbands, fantastische Jazzbands. Zum Beispiel Arne Hülfers aus Schweden und Ernst van t'Hoff aus Holland und auch aus Belgien...also, jedenfalls, ich kannte den Ernst van t'Hoff und den Arne Hülfers kannte ich schon vorher, 1941 hat der in Frankfurt gespielt im Café Regina. Und da haben die ein Stück gespielt, also der Arne Hülfers, ein Stück gespielt von Andy Kirk, „Jump, Jack, Jump!“ Ich hab diese Platte auch hier, kann ich vorspielen. „Jump, Jack, Jump!“ Und das war so ein Stück, das mir besonders gut gefiel. Und da hab ich gefragt - immerhin, 1941 - wieso er diese Stück spielen kann, wie er da an die Noten kommt. Das hätte mich interessiert. Und da hat er gesagt: „Die Musik, die Noten, die hat mein Trompeter Ole Johnson von der Platte abgeschrieben.“ Von der Platte abgeschrieben. Da hat er also die Platte laufen lassen und hat die Töne hingeschrieben, die er hörte. Und da ich das absolute Gehör habe, habe ich gedacht, das kann ich auch! Und habe zwei Jazzplatten - eine von Benny Carter und eine von Dicky Wells, die ich aus Paris bekommen hatte im Krieg, aber nach deutscher Besetzung...unser Chauffeur, der war Kurier von Paris nach Berlin geworden und kam hier immer vorbei. Da hab ich ihm immer Listen mitgegeben, welche Schallplatten er mir besorgen soll aus Paris. Und solche Schallplatten, da waren zwei, die mir besonders gut gefielen - die kann ich Ihnen auch vorführen - die hab ich abgeschrieben. Und dann dem Hülfers verkauft für 50 Mark das Stück. Damals, ja. Da war das viel Geld. Und also, der Hülfers, das war der Hülfers. Gut, und jetzt war Folgendes: Der Hülfers spielte in Berlin im März 1942. Und am 1. April fing der Ernst van t'Hoff an. Und das wusste ich natürlich von Hans Blüthner. Und da sagte ich: „Hans, organisier doch eine Jamsession mit den Holländern im Delphi-Palast am Karfreitag“, das war der 3. April. 3. April, da war kein Tanz, weil ja Karfreitag war. Und dann haben wir den Delphi-Palast für uns gehabt. Wir konnten auf der Bühne da spielen, und der Gerd Pick hat die Aufnahmen gemacht, die nachher auf der Langspielplatte drauf sind. Und so ist das Zustande gekommen. Dass der Hans Blüthner - auch wieder mit einer Flasche Weinbrand - den Geschäftsführer bestochen hat, dass wir da in den Delphi-Palast reinkönnen. Und da spielen können, so lange wir wollen. Wir waren Stunden da.

J.S.: And that was the only time that you were in Berlin during the war?

No. The first time I was in Berlin was in '38.

J.S.: And that's where you met Hans Blüthner?

Hans Blüthner, first time, yes.

J.S.: What was he like? What kind of person was he?

Der war sehr nett und interessiert und aktiv für Jazz. Und... tja, die Freundschaft hat lebenslang gedauert. Er ist jetzt gerade erst vor vier Jahren gestorben.

Und mit seinem Sohn bin ich immer noch befreundet. Der damals gerade geboren wurde, 1945 oder wann.

J.S.: And when he started the hotclub in Berlin, that was in '38, when he started it?

No, he started to be interested in jazz already in the 20s. He...told me once that it was the kind of music that was played in Berlin at the end of the 20s, beginning 30s...dass das war so seine Art, die ihn zum Jazz gebracht hat. Und da fing er an, Schallplatten zu sammeln. Naja, und dann hat er die Verbindung zu Elektrola gehabt, und so kamen wir über Elektrola - Schallplattenfirma Elektrola, das ist ja in England „His Master's Voice“, das war in Deutschland Elektrola - und dadurch kam die Verbindung mit Berlin.

J.S.: But was the club forbidden in the Nazi period?

No, because das waren alles private Treffen zu Hause. Das war keine öffentliche Sache, das war ja geheim. Ja, und auch in Frankfurt, die Musiker - das waren ja alles Musiker in Frankfurt - die kamen zu mir auf meine Studentenbude, und ich hab denen da Platten vorgespielt. Der Emil Mangelsdorff war 16 Jahre alt, und jetzt ist er 80.

Sind Sie mal in Schwierigkeiten gekommen wegen dieser Jazz-Sessions bei Ihnen?

Nein. Nein.

Ist nie rausgekommen?

Also, ich hatte viel Glück. Ich hatte ja viele Jazzplatten, so ungefähr 50. Und dann kam - habe ich Ihnen schon gesagt - mein Vater ins Gefängnis, wegen ausländischem Senderabhören, und da kam die Gestapo hierher und hat eine Haussuchung gemacht, und dann haben sie meine Schallplatten gesehen, aber ich hatte ja meine Jazzplatten woanders. Ich hatte ein paar deutsche Tanzplatten da, und da haben die geguckt, „Ach, das ist deutsche Tanzmusik?!“ - ja, und dann war's ja gut. [alle lachen]

J.S.: Do you remember which deutsche Tanzmusik it was?

No, no,... maybe it was Bernhard Eté oder so. Ja.

J.S.: And when you performed with Arne Hülfers and Ernst van t'Hoff in the Delphi-Palast, I remember reading that you also performed with some of the musicians of the Deutsche Tanz- und Unterhaltungsmusikorchester?

Yes, there was one musician of the DTU, was in the...took part in the jam session. That was Herbert Müller. But I knew him long before. I can tell you, 1936, there was an exhibition in Düsseldorf. And there the name of the exhibition was

„Schaffendes Volk“. „Schaffendes Volk“. It should show how Germany is working hard to grow. And there was a dance hall, and there was a band. Heinz Wehner. And the clarinet soloist in that band was Herbert Müller. And I met him there, I talked to him. That was in 1936. I was only 16. And so when I was in Berlin four years later, I talked to Pick and Hans Blüthner: „Please talk to Herbert Müller and get him to join our jam session!“ And also a guitarist. I do not know whether he was in the DTU, Hans Korsek, that was also a German. The other were all Dutch.

J.S.: And did Herbert Müller ever talk about being in the DTU. I mean, was there a... because it's my understanding that the German government created the DTU to be the big orchestra... And that they got the best musicians.

Yeah, all those musicians... of course everybody was keen on joining that orchestra, because otherwise they would have been sent to the front.

J.S.: I see. So it's for survival.

It was a good sign that Herbert Müller was in that Tanzorchester because he was good enough to play with them. Ja, and he... after the war in 1947 or 8 I think, he was in a band that came from Berlin also and played in Wiesbaden in a dance hall. And so I went up there. And they came here just to play a little bit for fun. And have some drinks.

Bewegen wir uns wieder ein bisschen in die Nachkriegszeit. Wann haben Sie Horst Lippmann getroffen? Oder haben Sie mit Horst Lippmann überhaupt Kontakt gehabt?

Horst Lippmann hab ich schon im Krieg getroffen, 1943 muss das gewesen sein.

Ja. Weil er war ja so ein bisschen die führende Figur auch in der Frankfurter Jazzszene.

Ja ja! Dazu hat er sich entwickelt. Aber damals war er 14 oder 15, und weil er... weil damals die Regel war, wenn man noch nicht 16 ist... oder 18, dann darf man nach neun Uhr abends nicht mehr auf der Straße sein oder in einem Lokal. Und da der aber Schlagzeug spielen wollte, bekam ich von seinem Vater einen schriftlichen Vermerk: „Hans-Otto Jung ist beauftragt als Aufsichtsperson mit Horst Lippmann in ein Lokal zu gehen“. Also, ich hatte extra Erlaubnis, dass ich mit Horst Lippmann da im Jazzkeller oder sonst wo sein konnte. Also, er war... man muss natürlich sagen, er war 15, 16 Jahre... wir haben dann 1944 - auf der CD ist es ja drauf auch, der Lippmann als Schlagzeuger. Und da singt er sogar ein bisschen. Scat-Gesang.

Und als der Krieg dann aus war, hatten Sie das Gefühl, jetzt interessieren sich plötzlich ganz viele Leute für Jazz?

Ja. Ja. Also, jedenfalls die Amerikaner zunächst. Ja. Und an... ich hatte einen Freund

in Geisenheim, nächster Ort hier, der immer so ein kleines bisschen eine Neigung für Jazz auch hatte. Jedenfalls in der Nazizeit - er war auch auf meiner Schule - in der Nazizeit kam das nicht so zum Ausdruck, aber nachher hat er dann doch das gut gefunden, was wir da machen. Und dann hat der einen Bunten Abend in Geisenheim veranstaltet. Er war so ein bisschen Manager, Veranstalter. Und da kamen dann Opernsänger und Operettensänger aus Wiesbaden vom Theater, die sangen in der ersten Hälfte, und in der zweiten Hälfte kam das Hotclub-Sextett von Frankfurt, also Bohländer und Lippmann und wir... Und das war kein Erfolg! Nein, das Publikum hat kaum geklatscht. Das war im November 1945. Das brauchte eine Zeitlang, bis sich die deutschen Ohren von der Marschmusik weg zu Jazz... [lacht] angewöhnt haben.

Aber Swing war doch dann schon sehr erfolgreich in den 50er Jahren?

Ja natürlich. Das kam dann nachher. Vor allen Dingen die, die hier mit den Amerikanern so ein bisschen Kontakt hatten. Da gab's Jazzkonzerte, ich weiß noch, so 49, 50, 51, da waren im Althoffbau in Frankfurt vom AFN, American Forces Network, waren da Jazzkonzerte veranstaltet. Mit amerikanischen Musikern, aber auch Deutschen. Ich kann mich erinnern, da waren namhafte Amerikaner da, Ben Webster und, ja, wer noch... Rex Stewart zum Beispiel. Der Rex Stewart und seine Band kamen 1946 und wie das so war, ich hab durch meine Verbindungen zu den Amerikanern natürlich gewusst, dass der kommt, aber nicht für deutsches Publikum spielte, sondern nur im Hauptquartier der Amerikaner in Frankfurt. Ja. Und dann hab ich meine Beziehungen in Bewegung gesetzt, und dann - Horst Lippmann auch, und ich - wurden von einem Amerikaner in seinem Auto durch die Sperren am Hauptquartier da durchgefahren. Und so konnten wir den Rex Stewart sehen, hören und auch sprechen sogar.

Wie war das?

Das war ganz toll! Der Rex Stewart! Das war ja der Star vom Duke Ellington-Orchester bis er dann selber eine eigene Band hatte.

J.S.: Where was that in Frankfurt?

In... wissen Sie, wo das IG-Hochhaus ist? IG building in Frankfurt. Das ist heute die Universität. Aber damals war es das Hochhaus von IG Farben. IG Farben is a concern of several chemical works. Höchst, Ludwigshafen, BASF und alle. Und die hatten dort ihre große Verwaltung, in diesem wunderbaren Gebäude. [...] Das war das Hauptquartier vom Eisenhower. Da kam das Hauptquartier zunächst, nachdem die Militärverwaltung - weil ja in Berlin die Russen noch waren und so, und dann war erst später die Verabredung, dass in Berlin das dreigeteilt wird, englisch, französisch und russisch. Und also diese Verabredung, die kam erst später. Aber der Eisenhower, soweit ich weiß, solange er in Frankfurt... er war immer in Frankfurt, solange er im Amt war. Und ja, da war natürlich ganz starke Abschirmung auch.

Waren Sie involviert in die Gründung des Jazzkellers auch?

Nein. Das war... der Jazzkeller, der ist alleine vom Carlo Bohländer in Gang gesetzt worden. Der war ja immer schon aktiv auf dem Gebiet und hatte dann auch später in der Stiftstraße auch noch ein Jazzlokal im ersten Stock da, wo also die ganzen Amerikaner da waren. Lester Young zum Beispiel hat da gespielt. Und... also, die ganz Großen.

Aber Sie sind auch in den Jazzkeller gegangen?

Ja, da hab ich ja nächtelang gespielt, ja. Da kann ich auch eine Story erzählen. 1951, muss das gewesen sein, im Jazzkeller. Komme ich da rein, wieder mal... wenn ich mal Lust hatte, fuhr ich nach Frankfurt und bin in den Jazzkeller um mitzuspielen halt. Und entweder hab ich Klavier gespielt oder Kontrabass. Kontrabass. Das war ja... wissen Sie ja, auf der CD ist es ja auch drauf, wo ich Kontrabass spiele, weil die Klaviere kaputt waren oder keine mehr da waren, da hab ich gesagt: „Dann fang ich mit dem Kontrabass an.“ Und weil sowieso kein Kontrabassist da war, drum war das sehr gut, dass ich das spielen konnte. Ja, und ich komme also 1951 in den Jazzkeller, und da geht so ein Gemunkel, „Da ist eine junge Sängerin, die ist erst 20 Jahre, aber die ist fantastisch!“ Ja, und ich sollte mal... ja, und dann ist die ...hat die ihre Gitarre ausgepackt und hat sie gestimmt, und ihr Bruder ist mit der Klarinette da hin, und dann ist noch ein Pianist, also ein griechischer, Charlie Galatist, ich weiß nicht, ob der Name mal aufkam, der ist ans Klavier, und ich hab Kontrabass gespielt. Und wer war die Sängerin, die fantastisch war und Gitarre dazu gespielt hatte auch? Die Katarina Valente! Da war die 20 Jahre alt. Da war das die große Entdeckung. 1951. Und 53 oder 54 hatte sie dann ja schon den Riesenerfolg mit „Malaquenia“, diese ganzen Stücke, die sie da... die dann in Amerika gelaufen sind, da ist sie ja in Amerika berühmt geworden sogar.

Ja, Sie haben ja einige - sag ich mal - spätere Jazzstars haben Sie ja so ein bisschen ein Stück mit begleitet im Anfangsweg. Auch den Emil Mangelsdorff ja auch, und den Albert wohl auch, nehme ich an?

Ja. Wie der ganz jung war, spielte der ja Gitarre. Er hat zunächst Gitarre gespielt. Ich weiß noch, das muss so 46 oder 47, da hat er dann plötzlich Posaune gespielt, und auch schon gleich gut! Und bei so Jamsessions, da hab ich natürlich auch mit dem Albert gespielt. Ich kenne ihn sehr gut, aber nicht so ein intensives Verhältnis wie mit dem Emil. Sie wissen, dass er 80. Geburtstag gefeiert hat am 11. April?

.....

Ja, ich wollte noch einmal zu Ihren Engagement in GI-Clubs zurückkommen. Haben Sie eher in schwarzen oder in weißen GI-Clubs gespielt?

In beiden. Es gab nicht viele schwarze GI-Clubs. Also, ich weiß noch wie heute, das war 1947 im Dezember. Anfang Dezember, vielleicht am 5. oder so. Da kommt

ein schwarzer Trompeter, den ich gut kannte von den Jamsessions beim Lippmann, Richard Willis hieß der. Und der kommt in meine Studentenwohnung und sagt, ihr Pianist wäre ausgefallen, und ob ich heute Abend einspringen könnte. Da sag ich - ich war kurz vor meinem Diplomexamen und hab da fleißig gelernt, aber da hab ich gesagt: „Klar, mach ich!“ Und da hab ich mit dieser schwarzen Band auf dem Rhein-Main-Flughafen in einem schwarzen Club gespielt. Aushilfsweise, weil der Pianist irgendwie nicht konnte.

Wie war das? War das anders, in einem schwarzen Club zu sein?

Nö, eigentlich nicht.

Wurde andere Musik verlangt?

Nee. Das war ziemlich das selbe.

Und war Ihnen bewusst damals, dass es Rassentrennung gibt in der amerikanischen Armee?

Ja, ja, das war mir klar.

Wie haben Sie das empfunden?

Ja, ich finde... also, ich finde das sowieso... Ich hab keine... seitdem ich mich für Jazz interessiere, weiß ich, dass das schwarze Leute sind und dann sind das meine Freunde. Also, ich hab da keine...

Haben Sie sich unterhalten mit Amerikanern über die Tatsache, dass es in Amerika Rassismus gab?

Wenig, wenig. Nein, eigentlich gar nicht. Nein. Ich hab das...also, ich war 55. Wann war denn die Rassentrennung vorbei? Wann war denn das, Martin Luther King?

In den 60ern, 65 ungefähr.

'65? Also ich war '55 in Amerika. '55 in Amerika... und ich bin da in die Jazzclubs gegangen, da spielten manchmal Schwarze. In einem Jazzclub in New York, wie hieß der noch? Namen vergessen, da spielte der Errol Garner, ein Schwarzer. Und der Conferencier, der Master of Ceremonies, das war auch ein Schwarzer. Ja. Also, da... also, die Schwarzen, die konnten da spielen in weißen Clubs.

Und hier in Deutschland, die Amerikaner, die in den Jazzkeller gekommen sind, wie haben die Schwarzen und die Weißen.... wie war das untereinander?

Also, ich habe nicht... im Gegenteil: Das war alles eins! Also, die waren vereint in ihrem Interesse an der Musik. Also da... ich hab nie...merkwürdigerweise nie ir-

gendwelche Vorbehalte gegen Schwarze da erlebt eigentlich. Im Gegenteil, das waren eigentlich diejenigen, die die gute Jazzmusik machten. Die Weißen waren nur die Imitatoren.

J.S.: When you played with American musicians in the GI clubs, did you feel that you were learning anything, technically, musically, did you learn anything by playing with American musicians?

No.

J.S.: Why is that?

Those... die Musiker da, die 427th Army Band war das, die war am Flughafen stationiert, und wir hatten natürlich Verbindungen mit ihnen, weil sie immer zu den Jamsessions kamen, zum Lippmann. Und einmal hab ich auch hier im Haus mit denen Aufnahmen gemacht. Die waren auch hier im Haus. Der Richard Willis und der Emil Dysen und wer noch... ich hab ein Tonband, kann ich Ihnen zeigen. Kann ich auch abspielen oben. Und ich fand die zwar gut, aber nicht so... ich muss gestehen, ich hab relativ hohe Ansprüche an die saubere Harmonisierung. Nicht, also, man kann nicht irgendwas da spielen, sondern das muss alles harmonisch,... zu den harmonischen Grundlagen des Stücks muss das passen, wenn man dazu improvisiert. Und in diesem Punkt waren die schwarzen Musiker von der 427th Army Band nicht so auf der Höhe. Die spielten zwar mit sehr viel - wie soll ich sagen - Temperament, aber ich hätte eher das lieber gehabt, wenn sie ein bisschen sauberer gespielt hätten. Nicht so viele falsche Töne dazwischen.

J.S.: So would you find yourself correcting these harmonic... to clean the harmonies?

Also, ich muss sagen, ich bin klassisch ausgebildet worden. Ich habe bis 22 Jahre noch Klavierunterricht gehabt, und ich konnte also wirklich... Es war irgendwann einmal die Frage aufgekommen, ob ich nicht klassischer Pianist werden will, als Beruf. Aber da bin ich doch lieber Kaufmann geworden und hier in die Firma gegangen.

Wer waren denn Ihre Vorbilder. Ihre musikalischen?

Das fing an mit Teddy Wilson. Und dann kam... dann kam Erroll Garner, der Amerikaner, und der Ellis Larkins, das war auch einer. Der ist nicht so berühmt, aber wirklich... Und jetzt heute möchte ich sagen, mein Freund ist der Hank Jones. Mit dem stehe ich in Verbindung, mit dem bin ich befreundet. Telefoniere immer mal. Der Hank Jones. Ich hab eine Videoaufnahme von dem, da können Sie es selber dann sehen.

....

Es haben sich ja nach dem Krieg auch so - sag ich mal - unterschiedliche Jazz-Geschmäcker herausgebildet. Die einen haben Dixie gehört, die anderen Swing, ha-

ben getanzt auch, dann der Bebop...

Ja, also es kam der Bebop auf. Und der Bebop war zunächst mal nicht mein Fall. Also ich selber konnte das nicht spielen. Ich bin bei meinem Stil geblieben, der Swingstil von Teddy Wilson und ein bisschen Einfluss von Garner und ein bisschen Einfluss von Hank Jones auch. Und das hab ich den anderen überlassen. Das hab ich eigentlich immer... Aber sicher, das mussten sie vielleicht machen, weil sie das beruflich... der Emil Mangelsdorff zum Beispiel. Dass der sich so da... Im Grunde seines Herzens ist das auch ein Swingmusiker noch. Immer noch. Aber er spielt halt,... versucht, ein bisschen moderner zu spielen.

Haben Sie da was bemerkt, dass die Leute, die dem Modern Jazz gefolgt sind, sag ich jetzt mal, haben die dann irgendwie die Nase gerümpft über die Dixielandfans oder über die Swingfans?

Äh... also nicht, dass ich das gemerkt hätte. Das, was mir aufgefallen ist, war, dass es jedenfalls beim Lippmann keine Rolle gespielt hat. Da spielten ja die Twobeat Stompers, kennen Sie die? Die haben also Twobeat gemacht, also New Orleans, und dann sind schwedische Musiker dagewesen, die dann ganz modern gespielt haben und zwischendurch hab ich da so ein bisschen Swing gemacht mit ein paar anderen, Bohländer zum Beispiel, und das ging alles gut nebeneinander her. Also jedenfalls in der Zeit, das sind ja die 40er Jahre noch, zweite Hälfte der 40er.

Und in den 50ern dann?

Ja, da fehlt's bei mir ein bisschen an der Erfahrung. Ich bin ab 1. Januar 1950 also offiziell hier in die Firma eingetreten. Ich war vorher schon tätig, aber... Und da hatte ich so viel zu tun, da konnte ich ja nicht mehr so viel weg, und da bin ich nur immer abends in den Jazzkeller gefahren, um ein bisschen Musik zu machen. Die Nacht durchgespielt bis morgens um fünf Uhr, und um acht Uhr, spätestens neun Uhr musste ich ja schon wieder in der Firma sein.

Haben Sie auch getanzt zu Jazz?

Nein. Nein. Ich habe... ich war zwar in der Tanzstunde, aber ich hab nie gerne getanzt.

Und wie fanden Sie es, dass andere Leute dazu getanzt haben?

Ja, das war ganz toll, was die da nach dem Krieg, da diese - wie nennt man das - wo sie da die Frauen so über die Schultern geworfen haben?

Boogie oder Jitterbug?

Jitterbug, glaube ich, ja, ja. Also, das habe ich bewundert, dass die das können und machen, und die Musik passte ja auch ganz gut dazu. Also... aber tanzen wollte

ich eigentlich nie.

Sind Sie zu dem Jazzfestival gefahren in Frankfurt?

Ja, da war ich. Ich hab ja auch beim ersten schon gespielt.

Ach, da haben Sie gespielt auch?

Ja. Ich kann Ihnen mal Fotos zeigen. Das Merkwürdige ist, dass dieses allererste Jazzfestival in Frankfurt nicht als die Nummer 1 gezählt wird, sondern erst 1953, die haben doch jetzt erst... oder '54. '54 zählen die... letztes Jahr haben sie doch gefeiert, 50 Jahre Jazzfestival. Aber das kann der Fall sein, dass das erste Mal nicht gezählt wurde, weil es nicht der Lippmann organisiert hat, sondern der AFN. Oder irgend so... Hessischer Rundfunk vielleicht, Radio Frankfurt. Ich hole mal grade ein Foto. [Unterbrechung; holt ein Fotoalbum] Das geht hier los mit dem Duke Ellington, hier mit Widmung.

Wann haben Sie den getroffen?

Weiß nicht mehr. Wie er in Frankfurt gespielt hat. Und da können Sie mich sehen bei der Jamsession im Delphi-Palast mit Hans Blüthner und Hans-Otto Jung, 1942. Dann kommt hier die Bigband vom Willy Louis, die regelmäßig ab 1945 Samstagabends für zwei Stunden im Radio Paris zu hören war. Und dieser Bill Coleman ist mein persönlicher Freund geworden, der war ein paar Mal hier im Haus.

Lebt der noch?

Nein, ist lang gestorben schon. Das ist das Orchester Arne Hülfers, das ich im Delphi-Palast damals gehört habe, und für den ich die zwei Arrangements geschrieben habe. Das ist der Schulz-Köhn. Der Schulz-Köhn war auch ein Jazz-Fachmann, ist lang gestorben jetzt schon. Da ist der Schulz-Köhn hier und der Carlo Bohländer als ganz junger Mann. Seine Schwester, sein Vetter Thompson, der auch Trompete gespielt hat. Das war damals, wie in Frankfurt der Mathias Scheiber die Jazzklasse am Höchstschen Konservatorium gegründet hat. Da war der Schulz-Köhn in der Jazzklasse, drum war der gerade da mit dem Bohländer zusammen. Der hat da beim Scheiber studiert.

J.S.: Did they say anything about the class? Did they ever talk about what they learned there?

Als der Hitler kam, war das ja vorbei. Aber jetzt, am 4. Mai, ist in Frankfurt in der Musikhochschule ein Gedenkkonzert für Mathias Scheiber. Ich geh hin. Um 19:30 in der Musikhochschule. Hier sind Aufnahmen, die mir der Schulz-Köhn aus Paris geschickt hat. Hier kann man sehen, der Schulz-Köhn hier. Da ist auch ein schwarzer Musiker dabei hier. Hier! Da ist der Schulz-Köhn, und da ist ein schwarzer Musiker. In der Nazizeit in Paris. Er war ja in Paris. Das war nach der Jamsession im Delphi-

Palast, das ist der Hans Blüthner, die Frau Blüthner, dann das ist eine Bekannte von mir gewesen, und das sind die Musiker, drei... hier sieht man sie auch. Und hier als Bassist. Und dann kommt das Orchester John Witches, das ist hier, die Aufnahmen stammen aber aus Weimar. Die sind mir aus Weimar geschickt worden. Mit denen haben wir ja viel Musik gemacht. Mit diesem Trompeter da. Das da ist Charlie Karl Mein. Und das ist der Schulz-Köhn, meine Frau und ich, der Carlo Bohländer, der Lippmann nach einer Jamsession im Palmengarten. Und jetzt kommt... das ist eine Jamsession, die in Frankfurt stattgefunden hat ohne mich. Deswegen bin ich da nicht drauf, aber da sind die schwarzen Musiker, der Benny Devile, Carlo Bohländer, Emil Dysen, Heinz Tischmann, Johnson heißt der Bassist. Das ist alles beim Lippmann. Dann... und jetzt kommt die Aufnahme, von der ich spreche. Das war das erste Jazzkonzert in Frankfurt 1951. Ich vermute '51. Aber es war jedenfalls vor 1954. Bohländer, Werner Diess, Emil Mangelsdorff, ich am Klavier, Bodehl am Schlagzeug. Zählen Sie mal die Mikrofone, die da stehen. Emil Dysen. Und das ist die schwarze Band, wo ich als Pianist eingesprungen bin.

Das muss ja auch ein lustiges Bild gewesen sein dann, die ganze Band schwarz, und Sie da dazwischen.

Ja, in gewisser Weise.

Hat man sich da als Kuriosität gefühlt ein bisschen?

Ich weiß nicht, nee, das Gefühl hab ich nicht gehabt. Das sind dann die Jamsessions. Das ist der Bill Coleman, dieser Trompeter von der Pariser... also Willy Lewis Bigband. Da bin ich am Klavier und der Carlo Bohländer da. Und hier, das ist hier, das ist der Herbert Müller, von dem ich gesprochen hatte, der auch auf der Platte... Der kam mit seiner Band zu Besuch. Hier, Herbert Müller. Das war in Donaueschingen, da hat ja der Berendt Jazz eingeführt. Donaueschinger Tage für Neue Musik. Hier, das war ja auch sehr lustig, wir haben sehr viel Export nach Skandinavien gemacht mit unserem alkoholfreien Wein, nach Schweden. Und irgendwie kommen wir auf Musik zu sprechen, auf Jazz, und da sagt unser Importeur: „Ich bin befreundet mit diesem Gitarristen da.“ Den Namen hab ich im Moment vergessen. Aber der hat mit dem Sven Asmussen zusammen gespielt, das war der Gitarrist vom Sven Asmussen. Ja, das ist mein Sohn damals, und das ist die Tochter von dem Gitarristen. Und dann gibt's da eine neue... hier, Gene Goldcat Orchestra, New England Tour. Da ist der Spieke Vicox das ist der zweitletzte hier, und in der Band ist auch der Bix Beiderbecke.

Von wann ist das Bild?

Das ist von 1926 so etwa. Und dieser Posaunist, der hier oben sitzt, der ist hier. Der sitzt da mit meiner Tochter und mit meinem Sohn. Ist schon lange her. Der Spieke Vicox, das ist ein holländischer Trompeter. Dann haben wir in Holland auf der Botschaft gespielt, in der holländischen Botschaft. Da ist der Emil, Gustl Mayer, Adalbert, und das bin ich.

Wann war das?

1995 glaube ich.

Spielen Sie immer noch mit dem Emil?

Nur zum Vergnügen höchstens, ja. Ja, das ist alles in der holländischen Botschaft. Da können Sie mich Geige spielen sehen...

Sie spielen Geige auch?

Ja. [lacht] Aber nicht so doll. So, das war's.

Haben Sie auch Jazzzeitschriften gelesen eigentlich?

Ja!

Was haben Sie da gelesen?

Also, ich hab vorhin vergessen zu sagen, dass ich ja noch einen anderen Jazzfreund in den 30er Jahren kennen gelernt hab. Warum mir das entfallen ist, weiß ich nicht, aber jetzt fällt's mir dann doch ein, weil Sie gerade auf Zeitschrift kommen. Ich war... das war so 1934, '35, da hatte ich Bratschenunterricht von einem Lehrer, der gleichzeitig Musiklehrer in Sangbershausen war. Auf dem Gymnasium in Sangbershausen. Und wie das so war, der Bratschenlehrer hat gesagt eines Tages: „Bei uns auf der Schule gibt es einen Jazzfreund.“ Da sag ich: „Den muss ich ja unbedingt kennen lernen!“ Und das war also ein Junge aus Düsseldorf, der war vielleicht 17, zwei Jahre älter als ich, ich war 15 - er 17. Und der spielte Saxophon. Und hatte auch eine Trompete, die hatte er zwar probiert gehabt, aber dann nachher hat er sie mir überlassen, weil er Saxophon spielen wollte. Und wir haben uns gut über Jazz unterhalten, und dann erzählte er, dass er den *Melodymaker*, die englische - das ist heute Popmusik, aber damals war es rein Jazz - [Discwechsel] Also, der Olaf Hudtwalker, der ja Vorsitzender des Frankfurter Jazzclubs war und auch von der Deutschen Jazzförderung, der versuchte, eine Jazzzeitschrift herauszubringen. Die ist zwar rausgekommen, aber nur eine Nummer, dann war das wahrscheinlich zu aufwändig, und dann hat sich das nicht bezahlt gemacht. Es gibt jetzt so eine Jazzzeitung, die heißt *Jazz-Podium*, die lese ich aber nicht.

Haben Sie die auch nie gelesen?

Aber mein Sohn liest sie, und der kam jetzt gerade und hat mir einen Abschnitt, wo ich erwähnt bin, gegeben. Das können Sie auch... über den Klarinettenisten Heinz Schönberger. [holt Zeitschrift] Das war halt ein Artikel über den Schönberger, und das Komische ist, lesen Sie mal gerade den ersten Absatz nur!

Ich lese das mal gerade vor, dann haben wir's auf Band: „Zu seinem 70. Geburtstag hatte mein leider verstorbener Freund, der Bluesgitarrist und Sänger Günter Boas, eine Anzahl von Gästen eingeladen, unter denen sich auch eine Reihe hervorragender Musiker, wie Werner Dies (Klarinette, Saxophon), Heinz Grah (Bass) oder Carlo Bohländer (Trompete) befanden. Zufällig kam ich neben einem jugendlich wirkenden Herrn zu sitzen. Als der Pianist Hans-Otto Jung - er ist wohl einer der bedeutendsten Vertreter des Swingpianos in Deutschland, aber kaum bekannt, da er bis heute Amateur geblieben und selten zu hören ist - schon „after hour„ am Flügel die Gäste beeindruckte, hielt es mein Nachbar nicht mehr aus. Er packte seine Klarinette aus und stieg mit ein. Und bald war eine heiße Jamsession im Gange, die es wert gewesen wäre, festgehalten worden zu sein. Dieser Mein Nachbar war Heinz Schönberger, bekannt als Chef der HR-Bigband. Um ihn soll es in diesem kleinen Beitrag gehen.“

Ja. Da war ich selbst überrascht. Aber das stimmt tatsächlich. Ich war da, und irgendwann haben sie mich ans Klavier genötigt und dann kam dann eine Jamsession zustande.

Wann war dieser 70. Geburtstag?

1990. Der ist Jahrgang '20.

J.S.: But the Hotclub Frankfurt had their own... there was a journal through the Hotclub also, a newsletter...

Ja, der Lippmann hat,... „Jazznews,, hat er das genannt, mit Schreibmaschine geschrieben und da allerhand. . . Und das hat er schon vorher angefangen, wie es noch verboten war. Ja, und übrigens Blüthner und Pick auch. Und Schulz-Köhn. Ich kann Ihnen das zeigen, das ist alles im Krieg verschickt worden. Ich hab das per Post gekriegt. Fotokopien waren das...

J.S.: And what kinds of things would be in these newsletters? Was stand da drin?

Ja, alles Mögliche. Ja, also über Artie Shaw und Duke Ellington und wen auch.

Also eher über amerikanische Musiker oder über Sachen, die in Deutschland passiert sind?

Nein, nicht in Deutschland. Ich zeig's Ihnen am Besten. [steht auf, um Zeitschriften zu holen] Hier - Schulz-Köhn.

J.S.: Which newsletter is this? Is this the „Jazznews„?

Ja, die sind in Berlin gemacht worden, vom Schulz-Köhn, vom Pick und vom Hans Blüthner.

Und hat man da etwas bezahlt dann auch? Einen Monatsbeitrag? Oder wer hat das finanziert?

Ich weiß es nicht mehr. Das kann ich nicht mehr sagen. Ich glaube nicht. Das wurde nur so verschickt. „Nachrichten aus Paris,“ hat der Schulz-Köhn dann immer beige-steuert. Dann hat er mich immer beauftragt, hier... Benny Carter zum Beispiel... [zeigt eine Zeichnung]

Das haben Sie gezeichnet?

Wer das gemacht hat, weiß ich nicht. Also ich musste dann immer eine Melodie da schreiben. Die hab ich geschrieben, „I'm Coming Virginia,“, [lacht]

J.S.: Which years are these...?

1943, schätze ich.

Also war das Ihre Jazzgeschichte, Ihre Referenz, wo Sie...

Ja, ja.

Das ist ja sehr detailliert auch, sehe ich...

Wir hatten eine enge Verbindung mit dem Schulz-Köhn, mit dem Blüthner... hier: Unterschied Holland, Frankreich, Deutschland... sehr interessant... Also, wenn das die Gestapo gewusst hätte, ich weiß nicht, was die da gesagt hätte.

War das Ihr Versteck da in der Wand? [Anm.: Dr. Jungs Jazzsammlung befindet sich in einem Schrank in der Wand versteckt.]

Ja, ja, also. Ich glaube, es war auch nachher... Die waren ja im April '43 hier...

Toll, dass Sie das aufgehoben haben.

Ja, klar.

Man schmeißt so viel weg.

Nein, nein, ich bin...

Was hat Sie eigentlich als Kind so am Jazz fasziniert? Was war denn das eigentlich, was Sie da so gepackt hat?

Vielleicht der Rhythmus. Oder... oder die Synkopen oder so irgendwie...

Sie haben vorhin gesagt, Sie haben diese erste Platte noch von George Olson. Können

Sie uns die mal vorspielen?

Ja! [steht auf und sucht Schallplatte. . . . legt Schallplatte ein] Das ist ein Kinderlied auch.

Und das haben Sie dann auch versucht, nachzuspielen?

Ja, ich hab das dann später nachgespielt. Aber damals nicht.

Und als Kind, haben Sie dazu dann getanzt? Oder was haben Sie gemacht?

Zugehört. Diese Platte hat der Cellist von dem Hindemith-Streichquartett meinen Eltern geschenkt.

Kommen da irgendwelche Erinnerungen hoch, wenn Sie das hören? Anekdoten?

Nee... [alle drei hören zu und lachen häufiger über die Tierlaute in dem Lied]

J.S.: Is it a similar feel maybe to the Comedian Harmonists?

Ja! Die hab ich auch. . .

J.S.: The style of singing...

Ja, das ist die Zeit damals.

. . . .

Wenn Sie die Jazzszenen von Frankfurt und Berlin mal so ein bisschen vergleichen könnten, was waren da so die Unterschiede nach dem Krieg und auch im Krieg?

Also, die Jazzszene in Berlin, wenn Sie jetzt die Musik meinen, also im Krieg war meines Erachtens kein großer Unterschied zwischen Berlin und Frankfurt zum Beispiel. Da spielten die Bands im Schumann-Café und im Café Regina. Das waren die zwei Lokale in Frankfurt, wo immer mal der van t'Hoff oder der Hülfers... und dann hat da gespielt auch der Holländer Charlie Karl Mein und so ein Belgier glaube ich und so... also, und in Berlin war das genau das gleiche. Der Teddy Stauffer noch. Der war zusätzlich in Berlin. Der ist in Frankfurt nicht aufgetreten, da hab ich ihn nicht erlebt. Aber in Berlin hab ich ihn gehört, in der „Femina,,. Da war die „Femina,, und der „Delphi-Palast,, das waren die zwei Lokale in Berlin.

Und die Atmosphäre, wenn Sie das vergleichen? In den Clubs?

J.S.: For example in the „Femina,,.

In Frankfurt, das war mehr so bürgerlich, sagen wir mal, und in der „Femina,, da gab es Tischtelefon. Da konnte man also, wenn da irgendwo eine Dame war, mit

der man tanzen wollte, dann konnte man die anrufen. Tischtelefon. In der „Femina,,. Im „Delphi-Palast,, nicht, aber in der „Femina,, das war ganz fein. Aber da spielte der Teddy Stauffer immer.

Aber Sie sind nicht zum Tanzen hingegangen, sondern zum Zuhören?

Ich? Nein, nein, tanzen wollte ich nicht!

Haben Sie dann mal Damen angerufen?

Nein. Ich war ja, glaube ich, mit dem Hans Blüthner da. Wenn ich mich recht entsinne. Und wir haben niemanden angerufen. Und die Damen haben das, glaube ich, noch nicht gemacht damals.

Können Sie sich erklären, warum ausgerechnet Frankfurt so eine entscheidende Jazzstadt geworden ist nach dem Krieg?

Wahrscheinlich durch die Amerikaner.

Aber die waren in München ja auch, zum Beispiel.

Ja. Aber da gab's nicht die jungen Leute, die sich für den Jazz so engagiert haben wie der Lippmann oder Bohländer. Mangelsdorff. Also, ich war ja als Rüdeshheimer in Frankfurt nur Gast. Und die standen ständig in Verbindung. Und es hat sich nur immer mal ergeben, dass ich auch mitgemacht hab.

Haben Sie auch an Programmen von dem Amerikahaus Frankfurt teilgenommen? Haben Sie da was mitbekommen?

Amerikahaus, ja... Ich kann jetzt im Moment nicht sagen, wo das Amerikahaus gleich nach dem Krieg war... ich kann mich nicht erinnern. Aber, da waren bestimmt auch... ich kann mich einmal erinnern, das war vielleicht so in den 80er Jahren schon. Das waren... ich glaub, es war ein Trompeter, mit dem ich irgendwie gesprochen hab, weil er auch mit dem Spieke Vilcox gespielt hatte, den ich gezeigt hab im Album. Mit dem zusammen eine Aufnahme gemacht hatte.

Sind Sie ins Amerikahaus gegangen? In die Bibliothek zum Beispiel? Oder haben Sie da sich informiert über Amerika?

Nee, das nicht. Nein. Nein, also ich hab... mir ging's immer nur ums Spielen oder Zuhören, wenn da ein namhafter Musiker gespielt hat.

Können Sie sich an irgend ein Jazzkonzert erinnern, was Sie ganz stark beeindruckt hat?

...nee, eigentlich... das mich besonders beeindruckt hat nicht. Weil einfach... wenn

da meine Lieblinge kamen, dann wusste ich, wie gut die waren, und da hab ich mich gefreut, dass ich die mal wieder hören konnte.... Ich überlege wirklich... ja, also, ein besonderes Erlebnis hätte ich da nicht. Aber natürlich war es schon etwas Besonderes, wenn 1950 das Duke Ellington-Orchester in Frankfurt gespielt hat.

Sie haben uns ja auch diese persönliche Widmung gezeigt...

Ja, das war aber später. Das könnte so in den 60er Jahren gewesen sein. Der kam ja öfter.

Sie hatten vorhin erwähnt, dass Sie diese zwei Lieblingsschallplatten noch haben, die Sie dann transkribiert haben nach dem Krieg. Können Sie uns die noch mal kurz zeigen?

Da muss ich jetzt gestehen, dass ich die auf Schellack nicht mehr habe, sondern nur auf Langspielplatte. [steht auf und sucht Schallplatten] Also, soll ich die mal auflegen?

Ja, sagen Sie noch dazu, was das ist? Fürs Tonband?

Ja, das ist „Dicky Wells in Paris,, und der Titel heißt „Between the Devil and the Deep Blue Sea,,. [legt Schallplatte auf]

. . . .

J.S.: How long dit it take you to transcribe this?

Two days. [Jung kommentiert Trompetensolo:] Das ist der Trompeter, mit dem ich nachher sehr befreundet war. Bill Coleman heißt er. . . . Ja, das war also Dicky Wells. Ich suche immer noch den Benny Carter, aber ich weiß nicht, wo ich den hab. Aber ich finde ihn sicher noch. [sucht weiter]

. . . .

Josh fragt, ob Sie auch von der „Swing Under the Nazis,,-Platte etwas spielen könnten? You could tell a story about what actually happened when you recorded the songs.

J.S.: I was wondering if we played one of the numbers that you recorded with Emil and the others during the 40s that maybe you could tell us a story, what was happening while you were recording it or anything else that strikes your memory about...

...Usually nothing unexpected happened. We got a sign to start playing and we played and... in the Delphi-Palast there was no time limitation and therefore the blues recording was on two sides. And he connected it. One four-minute blues. Actually it was maybe eight minutes total. So he had to cut off part of it.

J.S.: And for the jam session at the Delphi-Palast, did you decide beforehand, which numbers you were playing or was it completely...?

No. I suggested maybe one thing and they said, ok. Or one of the other musicians suggested a number.

J.S.: And there was an audience this whole time?

No. Nobody. We were all alone. The only actual listener was Hans Blüthner. Because he had organized the session, and he went with us.

Mussten Sie das mieten? Mussten Sie da Miete bezahlen?

Nein. Wir haben dem Geschäftsführer eine Flasche Weinbrand gegeben. Die hab ich mitgebracht von hier, selbstproduziert. Dadurch war das möglich. Da hat der uns das Licht angemacht und hat uns spielen lassen.

Wie lange hat das gedauert?

Mehrere Stunden. Ich schätze, dass wir so drei, vier Stunden gespielt haben. Und der Pick hat alle Aufnahmen gemacht, aber irgendwie sind nur vier oder fünf Scheiben heil über den Krieg gekommen. Die anderen sind irgendwie verloren gegangen.

J.S.: And so you only... you went to Berlin that time...just to play at that venue or did you stay longer?

In 1942 I went there... I remember that I went there on a Tuesday and then I stayed with Hans Blüthner and we went to several places to listen to jazz. There were bands playing.

J.S.: Such as?

I remember that we went to a bar and there the funny thing happened that they didn't have a pianist because he was ill or what. There was a guitar player, a bassist and drums, and that was enough for the trumpet player and the clarinetist to play. So when I came in, Hans Blüthner told the boss, I should sit in with them. And I did. [lacht]

J.S.: And were these bars on the Kurfürstendamm?

This place was on the Bayerische Platz. I forgot the name of the bar.

J.S.: But Hans Blüthner knew all...

Yes, he knew all the places.

J.S.: And he would say...

Yes, yes!

J.S.: And were they... when you say they played jazz, was it almost a secret kind of performance or was it just...

No, no!

J.S.: There was no problem performing the music?

I think it was improvised... I don't know. Maybe they played German numbers, I don't know. But they were improvising also.

Kannten Sie Erwin Lehn?

Erwin Lehn hab ich nicht gekannt.

Haben auch nichts von ihm gehört in Berlin, als Sie dort waren?

Nein. Also, der war ja dann später in Stuttgart. Und da hab ich ja keine Verbindung gehabt. Aber natürlich der Willi Berking und... der war ja in Frankfurt... und der Eberhard Bauschke, den hab ich auch gekannt.

J.S.: And these were German Tanzorchester.

Yes, he played also in the Schumann-Café. In Frankfurt. I met him there.

J.S.: And he replaced I guess, James Cock?

James Cock went to Holland, I guess, or was in Holland. And he I remember that he played some good jazz on record also. James Cock. And was regarded as the best European German jazz record in the 30s.

J.S.: Did they call it jazz or did they call it Unterhaltungsmusik?

No, that was jazz.

J.S.: It was called jazz, even in the Nazizeit?

I remember, Fritz Schulz-Reichel was the pianist with James Cock, and later on I met Fritz Schulz-Reichel and even invited him to my students' flat. And he played a little bit for me on my piano. I told you that I was studying piano until I was 22 in Frankfurt. So I had a grand piano in my flat. And Fritz Schulz-Reichel once came to play for me and also Hans Flich. A Dutch from the van t'Hoff orchestra. A pianist and guitar player, Hans Flich. He later on went to Munich and played in Munich.

He has died meanwhile.

J.S.: This is truly an international collection of musician, from Holland, and Belgium, and France. Did you notice any differences between whether a Dutch musician would play differently from a French musician or did it matter?

Also ich hatte persönliche den Eindruck, dass diese Leute da von van t'Hoff und auch Arne Hülfers, dass die sehr versierte Jazzmusiker waren. Und dass wir von denen was lernen können. Auch eigentlich von der John Wittes-Band, eine belgische Band. In dieser Band war ja der deutsche Trompeter Hans Berri. Ich weiß nicht warum, der ist aus Deutschland nach Belgien gegangen, ich weiß nicht warum, und hat dann dort in dem Orchester John Wittes gespielt. Trompeter und Geiger. Da ist ja einmal was Lustiges passiert mit den Leuten von John Wittes. Der Posaunist von dem John Wittes Orchester, der brachte seine Frau mit, die war mit unterwegs mit ihm. Und die war eine sehr gute Sängerin, also Jazz-Sängerin. Und wir haben dann in dem Studio eine Probe gemacht, wollten „I Can't Give You Anything But Love“ spielen, und die Sängerin sollte das singen. Und wir haben eine Probe gemacht, und wie die Person an dem Aufnahmestudio hörte, da ist englischer Gesang, hat sie aufgehört. Hat gesagt: „Ihr könnt keinen englischen Gesang machen! Das ist nicht erlaubt!“ Ja, und dann hat der Hans Berri seine Geige ausgepackt und hat einen Geigenchorus gespielt. Und die Platte ist auf der CD auch drauf. „I Can't Give You Anything But Love“. Da sollte erst eine Sängerin den Text singen, aber das Studio hat's nicht aufgenommen.

J.S.: And would you prefer listening to American bands over, let's say, the Arne Hülfer or Ernst van't Hoff bands.

Ich hab also mehr amerikanische Bands gehört, natürlich, allerdings auch englische Bands. So 1936, 37 war doch da immer Lou Stone und Ambrose und Harry Roy, die habe ich schon auch angehört.

Jack Hilton?

Ja, aber das war bisschen Tanzmusik eigentlich mehr.

J.S.: And did you prefer those bands, the English and American bands, more to...

I preferred the Americans! Ja! Aber meine erste Schallplatte, die ich mir gekauft hatte, war eine englische Band. Ambrose. Ja. Und na ja... Das war, ich kann's Ihnen gerne vorspielen, wenn Sie wollen. Ambrose. [steht auf und holt Schallplatte]

Können Sie sich noch erinnern, warum Sie diese Platte gekauft haben? Warum war das Ihre erste Platte?

Weil ich sie im Radio gehört hatte. . . . [legt die Platte auf] Die höre ich heute noch gern. 1935. . . .

J.S.: Would you describe this as the hot style?

Jazz. Maybe not the hottest.

J.S.: What made a jazz song hot? Were there...

Ellington and Jimmy Lunceford... American, coloured bands were hotter.

J.S.: And why were they hotter? What was hot? Was it the rhythm?

Rhythm, yes. [hören zu] Das ist eine von den besten Aufnahmen, die der Ambrose gemacht hat. Da hat er im Savoy-Hotel in London gespielt.

Ok, ich glaube, wir haben's dann. Herzlichen Dank!

Nichts zu danken, es war mir ein Vergnügen!

27. April 2005: Ilse Brand (*1922) und Gerd Brand (*1930)

Heute ist der 27. April 2005. Wir sind im Haus des Ehepaars Brand. Es geht um Folgendes: Joshua Sternfeld und ich arbeiten eigentlich unabhängig voneinander an zwei Doktorarbeiten. Bei mir geht es um Jazz in den Nachkriegsjahren, ab 45 bis in die 60er Jahre, und Joshua behandelt eigentlich schwerpunktmäßig Berlin und zwar bis in die 50er Jahre, ist aber auch allgemein an der gesamtdeutschen Szene interessiert. Und jetzt möchten wir Sie einfach mal bitten, von sich aus zu erzählen, wie war Ihr persönlicher Werdegang, wie sind Sie in Kontakt mit Jazz gekommen damals.

IB: Das kann ich Ihnen ziemlich präzise und kurz erzählen. Meine Eltern waren beide sehr musikalisch. Mein Vater hat eine wunderbare Stimme gehabt, hat Cello gespielt, und meine Mutter Geige. Mein Vater war zwar Jurist und war am Scheideweg, ob er sich zum Sänger ausbilden lässt, ist aber bei seinem Beruf geblieben. Ich bin also bei Kammermusik aufgewachsen. Meine Mutter hat noch nach dem Krieg hier im Karmeliterkloster - das ist ein Punkt hier in Frankfurt, der sehr bekannt ist, wo auch jetzt Jazz-Veranstaltungen stattfinden - da hat sie noch Kammermusik betrieben, und es führte bei mir natürlich dazu - wie üblich - dass ich diese andere Richtung eingeschlagen habe, weil ich das Geigengekratze nicht mehr ertragen konnte lacht . Und ich bin schon als junges Ding - ich bin ja jetzt 82 inzwischen - vor dem Krieg schon in amerikanische Filme gegangen. Zum Beispiel mit Eleonore Paul als Steptänzerin. Das waren unsere Ideale als Teenager. Und auch „Maienzeit,, das war natürlich singt „Sweetheart, sweetheart!,, Mit 14 findet man so was halt noch toll. Und wir - eine gewisse Gruppe - haben uns aber damals schon amerikanische Schallplatten angehört im Schwimmbad.

Im Schwimmbad?

GB: Mosler.

IB: Ja, wir hatten da ein wunderbares Schwimmbad. Das war auf dem Main.

GB: Das finden Sie in jedem Buch über Jazz über Frankfurt. Mosler. Da haben sich die „Jatzer,, getroffen. Entschuldigen Sie, wenn ich immer „Jatz,, sage, das hat auch eine Geschichte. Wir hatten 1928 in Frankfurt am Hoch'schen Konservatorium schon eine Klasse für Jazz. War ein ungarischer Professor. Und aus diesem Konservatorium ist unter anderem Hindemith hervorgegangen. Und deshalb sagen die Insider in Frankfurt noch das Vorkriegsenglisch, sagen sie „Jatz,,. Dadurch haben wir uns hier schon sehr früh damit befasst. Aber die Nazis haben das natürlich zugemacht.

IB: Also, das wollte ich gerade sagen, dann hab ich wie ich so 18 war, so eine Clique gehabt, wir haben also heimlich in den Wohnungen die Jazzmusik betrieben. Und einer meiner Freunde, der war - was Sie vielleicht auch interessiert, der lebt lang schon in Kalifornien, der ist Arzt. Das ist mein persönlicher Leibarzt, mit dem telefoniere ich regelmäßig - der war schon im sogenannten „Harlem Club,,. Ich weiß nicht, ob Ihnen das bekannt ist, das waren die jungen Leute, die sich die Haare nicht kurz schneiden haben lassen, wie das die Nazis geliebt haben und die hatten so einen englischen Hut auf, ganz konservativ. Und die haben sich bei der Verdunklung während des Krieges durch Pfeifen einer Melodie zu erkennen gegeben. Und zwar dieses singt die Erkennungsmelodie. Da wusste man, aha da kommt einer. Und wenn wir in Amerika ankommen, nach einer riesigen durchwachten Zeit, dann reden wir noch die ganze Nacht von unseren alten Nazizeiten und lassen unsere Hassgefühle raus. Bis wir dann erschöpft in die Betten sinken. [alle lachen] Also, so weit war das. Und dann nur in Stichworten über meine persönliche Sache: Ich habe meinen ersten verstorbenen Mann mit 19 kennen gelernt, und mein Mann starb, nachdem mein Sohn ein Jahr alt war, an einer schlimmen Gehirnsache. Und ich stand ohne Ausbildung da außer ein paar Gesangsstunden.

Wann war das?

IB: Das war 1948, glaube ich.

GB: '47, also vor der Währungs..., kurz nach dem Krieg.

IB: Ja, als mein Sohn ein Jahr alt war, 1946, wenn der Thomas ein Jahr alt war. Entschuldigung, mein Gedächtnis hat sehr nachgelassen im Alter. Ja, und da stand ich dann da, weil mein Mann...Ich habe nicht genug Pension gekriegt. Mein Mann war zwar Chemiker bei den Farbwerken Höchst, vielleicht sagt Ihnen das auch noch etwas. Weil er zu jung war, verstehen Sie, da war das nicht entsprechend eines Gehalts eines Chemikers, der da jahrelang gearbeitet hat. Die waren aber sehr großzügig. Also lange Rede kurzer Sinn, nach der Währungsreform entstand für mich die Frage, was mache ich jetzt? Und da ist durch einen Bekannten die Idee aufgekommen, ob ich das versuche mit dem Jazz-Kram. Und der kannte einen Manager...

Wer war das, dieser Bekannte?

IB: Das war ein Arzt. Ein Dr. Schwilden.

GB: Der war Neurologe.

IB: Nein, der war Orthopäde. Und der kannte den deutschen Manager von Special Service. Und Special Service war hier die Stelle, die hat die Künstler vermittelt für die amerikanischen Clubs.

GB: Bands und Floor Shows.

IB: Und da hab ich in Bad Soden in dem Kurhaus - das war ein wunderschönes altes großes Kurhaus mitten in einem Park, Bad Soden ist ja so ein Badeort gewesen - da hat eine Bigband gespielt, ich glaube, es waren 12 oder 14, mit Twinpianos. Und der Albert Mangelsdorff, der etwas jünger ist als ich, der hat zu dieser Zeit Gitarre gespielt und Posaune erst gelernt. Der spielte auch in dieser Band. Und in diesen Club durften nur amerikanische Offiziere und Zivilisten rein.

GB: Journalisten von „Stars and Stripes,.. Das war die Armeezeitung.

IB: Und sonst nichts. Und dann bin ich mit zitternden Knien auf diese Riesenbühne vor einem Riesensaal und musste denen vorsingen und hab den Job gekriegt, und wir haben dann ein Dreivierteljahr jeden Abend - bis auf einen Abend, den wir frei hatten - da gespielt. Und ich muss gleich hinzufügen, das kann ich vorwegnehmen für die ganze Zeit, dass ich an die Amerikaner nur, aber nur angenehme Erinnerungen habe. Sie haben sich mir gegenüber fair, kameradschaftlich und großzügig benommen. Deshalb, wenn ich das Wort „Amis,, höre, gehe ich gleich an die Decke. Es war für mich insofern in meiner schlimmen Zeit eine wunderbare Zeit. Denn ich war die arme junge Witwe. Die hatten dafür Verständnis, das haben die Amerikaner. Die sind dann sehr kameradschaftlich und hilfsbereit und gentlemanlike. Das möchte ich gleich hinzufügen, dass Sie meine Einstellung kennen. Dann haben die das abgebaut aus finanziellen Gründen, die Army, und haben als erstes die Sängerin entlassen. Natürlich hab ich ein Dreivierteljahr da gesungen, und wir waren die Stars! Wir haben wunderbares Essen bekommen, wir sind da abends um sechs oder um sieben hingekommen, dann wurden wir erst mal mit tollen Speisen abgefertigt, und das war sehr wichtig. Und dann kam bei mir die Frage, was tust du jetzt? Und da wurde mir klar, du kannst nicht dein Leben lang hüftschwenkend vorm Mikrofon stehen. Das war auch im Grunde nicht so ganz meine generelle Absicht [alle lachen]. Naja, und dann hab ich mir einen Job gesucht. Also, das heißt, dann hab ich erst mal Stenographie und Schreibmaschine gelernt und dann hab ich mir einen Job gesucht und hab ihn auch bekommen in einer sehr guten vornehmen Firma hier in Frankfurt, die auch inzwischen pleite gemacht hat, wie alles. Die haben überhaupt nur Lehrlinge mit Abitur genommen, die Metallgesellschaft. Die hat im Grunde auch Weltruf - auch in Amerika - gehabt. Und man musste überhaupt Beziehungen haben, um da rein zu kommen und musste eine Prüfung ablegen. Ich hatte also beides und hab dann da einen Job gekriegt. Und jetzt kommt die Story von uns. Das war 1952. Und eines Tages - ich war schon in dieser Firma - die hatten so einen Touch ins Vornehme, wissen Sie, was einem aber sehr zu Gute kam, die waren auch sehr sozial eingestellt...

GB: Das war ein jüdisches Unternehmen, und die waren wunderbar, die Firma. Der Prinz Wittgenstein, dessen Stiefvater hat die gegründet.

... [nicht transkribierter Abschnitt]

IB: Also, und eines Tages, ich weiß nicht wieso, da hab ich gedacht, also, du würdest ja gerne mal wieder singen. Und dann bin ich zu meiner Agentur... ich vergesse das nie, ich bin dann dort, wo ich eigentlich hätte umsteigen müssen, ausgestiegen und hab mir gedacht, jetzt gehst du mal zu dieser Agentin. Und dann bin ich da hin...

Wie hieß die denn?

IB: Schöppner. Ich ging also zur Frau Schöppner und hab gesagt: „Ich suche einen Job als Sängerin fürs Wochenende.“ Und da hat die mich dann angerufen nach einer Zeitlang und sagt: „Ja, da ist ein Herr Brand, die suchen eine Sängerin!“, Und da bin ich da hin. Und die Frau Schöppner hat mich gemocht, die hat zu dem gesagt: „Das ist die...(damals hieß ich anders). Ist die nicht nett?“, Und da hat er gesagt: „Sie sieht zwar ganz nett aus. Aber ob sie es ist, muss sich erst herausstellen!“, Und da hab ich gedacht, dieser eingebildete Affe! Ich war gewöhnt, dass die Männer sofort... Verstehen Sie, ich war jung! Also, die Sache war so, ich musste ihm dann vorsingen, bei seinem Pianisten und hab den Job gekriegt. Und da sind wir dann am Wochenende nach Kirchheim-Bohlanden, das war auch so ein Ort, wo viele Amis stationiert waren. Und das Problem war das: Erstens Mal durfte das in meiner Firma kein Mensch wissen, das wäre „shocking“, gewesen! Ich mache Jazzmusik bei den Amis. Oh, oh, oh, das war damals verpönt! Sie waren nach dem Krieg verpönt in gewissen Kreisen, wenn Sie da Jazzmusik machen.

Tatsächlich!?

Ja, das wäre unmöglich gewesen. Die hätten mich vielleicht rausgeschmissen, ich weiß es nicht. Und da Musiker - ich muss es leider sagen - Schwätzer sind - mein Mann nicht, denn muss ich da ausnehmen, sonst hätte ich ihn nicht geheiratet - durften die überhaupt nicht wissen, wo ich arbeite. Ich erzähle Ihnen das jetzt als Gag: Ich bin dann mit dem Kofferchen dreimal - einmal haben wir ja wochentags gearbeitet, mittwochs und am Wochenende...

GB: Ja, dreimal pro Woche. Und für mich war der Club ganz wichtig, weil das war der seltene Club von den Amerikanern, wo alle vier Wochen neue Amerikaner kamen. Das war eine CBR School. Da sind amerikanische Soldaten von ganz Europa ausgebildet worden, wie sie sich verhalten müssen bei Angriffen mit chemical weapons. Ich hab den 18 Monate gehabt den Club, und das war für uns wichtig, das war eine gute Einnahmequelle. Wir haben dreimal die Woche gespielt, sind aber volle Gage bezahlt worden. Das war gut. Und die Amerikaner haben gut bezahlt damals. Für uns. Und ich war ja Amateur, wie man sagt, zwar die Edel-Amateure, aber ich war's nun mal.

Was haben Sie gespielt?

GB: Kontrabass. Der steht ja noch da in der Ecke.

IB: Mir fällt eben was ein. Das kommt vor dieser Sache. Ich hab doch auch noch in Bad Nauheim ein Jahr gesungen.

GB: Ja, du hast dann getingelt, wie wir gesagt haben.

IB: Das hieß „Manor House,, - „It's Dance Time at the Manor House,,. Ein Offiziers- und Zivilclub. Ich hab dann zwischendurch, wie mein Mann sagt, getingelt, und - was besonders hervorzuheben ist - ein Jahr in Bad Nauheim in der „Coconut Grove,, gesungen, das war ein früheres Bristol Hotel, entzückend! Ganz im alten Stil... was war das für ein Stil? Klassizistisch, ganz schön und plüschig. Da war ein Club und da hab ich dann nur samstags gesungen, und zwar ein Jahr lang. Die Band hat jeden Monat gewechselt, ich hab dann mit verschiedenen Bands gesungen, das waren kleinere. Und die Sängerin blieb immer, das muss ich auch wieder lobend sagen. Weil der Clubchef, der hieß Pervis, den ich heute noch schätze, so ein Baum, der hat mich immer behalten - ich sag das jetzt auch am Rand - und hat mir dann zum Schluss - ich hab samstags mein Geld gekriegt, wenn ich fertig war - und da hat er mir manchmal zehn Mark mehr gegeben mit der Bemerkung: „That's because you are so sweet!,, Also, der war so väterlich entzückend zu mir. Und deshalb kommt bei mir das Gekeife auf die Amis nicht in Frage. Weil das borniert ist. Das hat was mit Politik zu tun und nichts mit dem menschlichen Individuum. Ich habe nur angenehme Erinnerungen!

Wurde damals so viel über die Amerikaner geschimpft?

IB: JETZT reden sie. Jetzt. Und dann sag ich: „Waren Sie schon mal dort?,, Und wenn die sagen, nein, dann sag ich, „Tut mir leid, dann diskutiere ich nicht mit Ihnen!,, Also, das muss ich jetzt wirklich sagen. Hier sitzt ja auch ein Amerikaner bei uns. Das sag ich nicht, um Ihnen irgendwelche Komplimente zu machen und Blumen zu streuen, sondern das ist nur, damit Sie meine Einstellung kennen. Denn ich kann es mir erlauben, mir ein Urteil zu bilden. Wir waren x-mal drüben, ich habe mit denen jahrelang beruflich zu tun gehabt und habe keine unangenehmen Erlebnisse. Natürlich gibt es da auch wie in jedem Volk fürchterliche Typen, die ich ohrfeigen könnte, oder die Verbrecher sind, aber das hat nichts mit „Ami,, zu tun. Nur mal um das klarzustellen. Also, das war Bad Nauheim, und die anderen Clubs - ich muss Ihnen ehrlich gestehen, die weiß ich nicht mehr. Ich hab dann auch andere Sängerinnen vertreten und ab und zu in anderen Clubs gesungen, nur das mit dem Bristol Hotel, das sollte man vielleicht noch bringen. Also, jetzt waren wir ja bei ihm deutet auf ihren Mann, wie ich ihn kennen gelernt habe. Mit denen hab ich mich am Opernplatz getroffen, weil ich nicht wollte, dass die wissen, in welcher Firma ich arbeite, weil die quatschen. Da wäre ich geflogen. Und ich hatte in dem Kofferchen mein Kleid drin, ich konnte ja nicht im Bürolook da hingehen. Es hat mich ja keiner gefragt. Wenn die mich gefragt hätten, dann hätte ich gesagt: „Ich

transportiere Leichen.,, Dann hätten die sich totgelacht und hätten gedacht, das ist wieder...

Jetzt muss ich aber doch nach dem Kleid fragen. Wie sah das denn aus? Was hatten Sie da an?

Ja, passen Sie mal auf... soll ich Ihnen Bilder zeigen?

Ja bitte!

IB: [steht auf, um Bilder zu holen] Das war... also, da muss ich noch was zu meinem Ami-Lob hinzufügen. In meinem ersten Job in diesem Kurhaus... wir waren doch so arm, und da habe ich mir ein einziges Kleid machen lassen. Ein langes. Und eine entzückende Amerikanerin - ich weiß nur noch, dass sie Shirley hieß - die hat mir zwei Kleider geschenkt und hat mich mit meinem Kind im IG Farben Building zum Eiscreme-Essen eingeladen, das waren die Highlights meines Lebens damals. Leider hab ich sie aus den Augen verloren, sonst hätte ich sie in Amerika mal besucht. So, jetzt zeige ich Ihnen das mal durcheinander. [zeigt Fotos] Das war in Bad Nauheim in dem Club...

Wer waren die Musiker auf diesem Bild? Können Sie sich da noch erinnern?

Das war diese Bühne von diesem Kurhaus. Und der Bandleader hieß Otto Laufner. Der hat sich sein Studium damit verdient. Der war später Oberstudienrat für Deutsch und Musik und ist leider gestorben. Und der Albert ist blöderweise nicht mit drauf auf dem Bild, was mir leid tut. Hier sind noch mal Bilder von diesem Etablissement, damit Sie einen Eindruck haben.

Also, da wurde dann auch getanzt?

Da wurde getanzt. Und da wurde auch Silvester gefeiert, und ich saß traurig auf der Bühne. Die anderen tanzten *cheek by cheek*, und ich musste singen „I'm in the Mood for Love,,.

War das auch Bad Nauheim [deutet auf ein Bild]?

Nein, das war Bad Soden. Und das hier - jetzt zeig ich Ihnen gleich noch ein Bild noch von dem „Manor House,,- hier, das ist Bad Soden. Das war das Kleid, das ich mir hab machen lassen.

Oh, schön!

Das ist ein Teil der Band... das ist ja entzückend, dass sich dafür jemand interessiert. Es ist für Ihre Generation sehr interessant.

Ist es auch! Sehr!

Und für mich... ich bin froh, dass ich nicht so ein dämliches Spießerdasein geführt habe. Ich weiß nicht, ob Sie das verstehen. Da kann man gut alt werden. Das ist Bad Nauheim, wo ich einmal pro Woche war.

Das kann ich schon verstehen, dass die Männer Ihnen zu Füßen lagen!

Das können Sie verstehen, gell? Klingt ja ein bisschen blöd, wenn man das so von sich selbst sagt. Aber deshalb kann man auch besser das Alter vertragen. Man hat es halt gemacht, gell... Das ist auch noch mal Bad Soden, und das ist dieser wunderbare Mensch, dieser Otto Laufner, der die Band gegründet hat. War ein feiner, netter Mensch.

Das heißt, in diesem Offiziersclub haben die Offiziere Frauen mitgebracht?

Ja, aber keine Deutschen durften rein.

Was waren das? Waren das Kolleginnen?

Das waren Kolleginnen, also Amerikanerinnen, entweder Ehefrauen, da waren ja manche Zivilisten da mit Ehefrauen oder auch Offiziere. Also Deutsche durften nicht rein. Deutsche haben da nur gearbeitet.

Sie hatten ja keine wirkliche Erfahrung als Sängerin, als Sie angefangen haben.

Oh nein! Ich hab gezittert.

Wie war das, dann da vor so einer Band zu stehen?

Entsetzlich! Wir haben ja richtige Proben gemacht, und ein sehr bekannter Musiker hier vom Hessischen Rundfunk, Hans Schepior, der hat für mich Arrangements geschrieben, und einmal pro Woche hat er mit uns geprobt. Mein Bandleader hat mir mal in einer Probe gesagt: „Wenn Sie nur einmal so abends singen würden wie beim Proben!“, Ich habe gezittert vor Angst. Wenn sich zwei unterhalten haben, hab ich gedacht, die machen sich lustig über mich. Dabei haben sie mir dann einen Drink rauf spendiert. Ich hatte wahnsinniges Lampenfieber. Erst zum Schluss nicht mehr. Mein Mann überhaupt nicht, der ist kess. Ich hatte Komplexe. [zeigt weiter Fotos] Das ist wieder in Bad Nauheim...

Wer hat die Fotos gemacht?

GB: Da sind immer so Profis rum und haben die Amerikaner fotografiert, die Soldaten, und denen die Bilder dann verkauft. Und die haben dann auch immer noch Bands fotografiert.

Und wie haben Sie die bekommen? Wer hat Ihnen die dann gegeben?

IB: Ja, die haben wir dann gekauft von denen. Die haben die dann vorgeführt und wir haben die dann gekauft.

Wer waren die Musiker hier? Wissen Sie das noch?

Oh je, wie hießen die noch...

Waren das Amateure oder Profis?

Zum Teil Profis. Viele Profis. Auch die Bigband waren zur Hauptsache Profis.

GB: Das waren Profis. Da waren Teile davon dann ja auch nachher beim Hessischen Rundfunk, und zum Beispiel der Albert Mangelsdorff, der ist ja ganz berühmt geworden. In der amerikanischen Zeitschrift „Downbeat“, da war er als der beste Posaunist der Welt drin.

IB: Das war wieder was anderes. Da weiß ich nur, dieser Pianist, der hat damals Jazzmusik gemacht, der ist später hier an den Rundfunk gekommen. Horst Jankowski, der hatte einen Namen hier am Rundfunk. Er hat dann später normale... ja, Musik für die Bürger halt gemacht.

GB: Und der Bassist ist der Leisegang. Und ich glaube der Schlagzeuger ist sogar ein Bruder von dem Horst Jankowski. Horst Jankowski - sagt Ihnen der Name was? Der hat das Südfunk-Tanzorchester geleitet. Der hat doch diese eine Nummer mit der „Schwäbsche Eisenbahn“, komponiert, die ganz groß rausgekommen ist.

Das hat der komponiert?

GB: Jaja. Die mussten alle kommerziell was machen. Die mussten ja leben. Mit Jazz konnten Sie kein Geld verdienen.

IB: Also, nur um die Stimmung zu zeigen. Das deutet auf ein Foto waren zwei goldige Kerlchen, die haben mich verehrt und haben sich dann mit mir fotografieren lassen. Aber die waren alle so was von nett und entzückend, es war wirklich trostreich für mich in der üblen Zeit. Das war dann die Band meines Mannes. Da steht er am Bass, aber da bin ich nicht mit drauf. That's it!

Wer waren denn Ihre gesanglichen Vorbilder?

Gott, das kann ich eigentlich nicht sagen. Denn ich muss Ihnen ehrlich sagen, ich bin keine Jazzsängerin, da bin ich eine Null. Ich war eine Sweet and Lovely-Sängerin. Aber damals war das in und kam an, das war in Ordnung. Wenn Sie mich nach den Menschen frage, die ich anbetete, da ist an erster Stelle Ella Fitzgerald. Die ist ja für mich fantastisch, unerreich! Ich liebe den Jazz, aber ich bin nicht fähig, ihn in diesem Maß auszuüben. Ich empfinde ihn. Ja, und Miles Davis, Oscar Peterson, den

hab ich mal kennen gelernt, er hat hier im Opernhaus gastiert, und da hat mich,... ich glaube der Albert war es. Ja, der Albert Mangelsdorff hat mich ihm vorgestellt, weil er wusste, wie ich ihn liebe. Wir haben ja x Platten. Und da hab ich mir einen Fauxpas geleistet. Da hab ich zu dem gesagt, „I wish, I was your piano!“, Und die haben sich totgelacht, die ganzen Musiker. [alle lachen schallend]

Das kann ich mir vorstellen!

GB: Die ganzen Musiker sind in der Garderobe zusammengestanden und haben sich totgelacht!

IB: Die sind fast zusammengebrochen, die waren alle... und mir wurde hinterher erst klar, was ich da gesagt habe.

GB: Das hat bei ihr natürlich nur idealistische Hintergründe gehabt, sonst gar nichts.

Wann war denn das?

IB: Ach, das ist Jahrzehnte her! Ich wollte vorhin noch erzählen: Ich hab mich dann also mit den Musikern am Opernplatz getroffen, damit die ja nicht sehen, wo ich arbeite und ihren Mund aufreißen. Und mit dem Koffer hat mich keiner gefragt, weil die alle viel zu vornehm waren, und wie gesagt, die Antwort die ich gegeben hätte, da hätten sie nicht nachgehakt. Da hätten sie gedacht, das ist einer ihrer Gags und hätten den Mund gehalten. Und das war mein großes Geheimnis. Denn das wäre ja unmöglich gewesen, dass ich da abends bei den Amis singe und hüftschwenkend vor dem Mikrofon... Das geht nicht! Und dann - das darf ich noch mal vorwegnehmen - ich hab dann nur noch, nachdem wir geheiratet haben - ich hätte ja nie gedacht, dass ich mich mal mit einem Musiker liiere, die waren für mich ja tabuisiert als Partner - da war ich dann schon zu Hause und hab dann zwischendurch immer mal Jazzanfänge gekriegt und wollte auch noch ein bisschen Geld verdienen, denn uns ging's damals noch nicht so furchtbar gut. Und dann hab ich, damit ich mir einen Mantel kaufen konnte, mit einer Band in Gellenhausen jeden Abend einen Monat lang gesungen. Mein Mann arbeitete am Tag, und ich bin ehe der heimkam, schon mit den Musikern losgezischt, und das ist mir dann furchtbar an die Nieren gegangen. Zum Schluss hab ich nur noch geheult. Und zum Schluss hat mein Mann mich dann immer abgeholt und nach dem Monat war dann Schluss. Aber ich hatte meinen Mantel!

Und wieso ist Ihnen das an die Nieren gegangen?

Weil ich mit meinem Mann nur noch schriftlich verkehrt habe. Wenn ich nachts heimkam, schlief er und morgens ist er weg, wenn ich schlief. [Zu ihrem Mann] Jetzt erzähl du das von Kirchheim-Bohlanden. Wir haben ja auch zuerst nur Krach gekriegt.

GB: Da weiß ich nichts.

IB: Na, dann erzähl ich es. Die haben mir auch das Geld...die haben ja jeden Tag gespielt. Und der Clubchef hat mir dann schon immer das Geld...

GB: Nein, dreimal haben wir gespielt.

IB: Oder dreimal. - Auch nur? Naja, auf jeden Fall, der hat mich extra bezahlt. Und da hab ich gehört, wie der ihr späterer Mann gesagt hat: „Die Scheiß Sängerin hat schon ihr Geld!“, Da bin ich wie eine Hyäne raus und hab gesagt: „Was hast du eben gesagt?“, Wir hatten da manchmal so einen rüden Ton. Und dann hat uns der Herr Glier, der Mann von der Marianne, der hat uns mit seinem VW-Bus hin transportiert.

GB: Der hatte den ersten PKW. Der Glier und ich, wir waren Freunde. Daher die Verbindung auch zu seiner Frau. Und da ist dann meine Frau später dazugestoßen.

IB: Und wenn der sich mit dem Glier unterhalten hatte, über Welteinstellungen, da hab ich meine Ohren bis an die Decke gespitzt, weil wir beide sind ja Weltbürger. Er ist der einzige Mensch, der mit mir hundertprozentig auf einer Linie ist. Wir haben die selbe... wir fühlen uns als Weltbürger, wir lieben die selbe Musik, wir interessieren uns beide für Philosophie und haben beide den selben Humor. Er ist da meine beste Freundin, obwohl wir uns gegenseitig trotzdem manchmal an die Decke schießen könnten wegen der üblichen Lappalien. Wie lange haben wir zusammen gearbeitet?

GB: Ach, das waren drei Monate nur!

IB: Naja, also jedenfalls hab ich die Gespräche zwischen ihm und dem Herrn Glier gehört, und da hab ich schon gemerkt, wo der Hase läuft. Da dachte ich, also dem seine Einstellung... Die haben ja immer über weltpolitische Dinge gesprochen, und das hat mich ungeheuer gefreut und fasziniert. Denn offen gestanden, bei den meisten Musikern ist hier nicht so viel los [deutet auf ihre Stirn]. Die blasen eine wunderbare Trompete, aber sonst sind das für mich - nicht, um da überheblich über die Musiker zu reden. Zum Beispiel der Albert [Mangelsdorff] ist ein wunderbarer entzückender Mensch, den ich bis heute noch liebe. Hat nie Starallüren gehabt, und wenn wir uns gesehen haben, umarmen wir uns vor Freude. Er ist ein Star, ich bin ja eine Null im Grunde genommen. Ich war eine kleine Sängerin. Also, den schätze ich sehr. Es waren immer ein paar entzückende dabei, aber immer auch welche... ja, also, da hab ich nix damit zu tun, was soll ich mit dem! Also, das ist im Grunde die Geschichte. Da hab ich also diesen Anfall gehabt, dass ich noch mal gesungen habe und hab auch mal eine Sängerin vertreten, weil wir uns ja kannten. Und das ist es im Großen und Ganzen.

Sie sagen, Sie haben nur drei Monate letzten Endes zusammen gespielt. Und danach haben Sie dann erst mal aufgehört?

IB: Da hab ich dann aufgehört. Und dann hab ich wie gesagt mit diesem Sempf

des Mantels wegen, und überhaupt, um ein bisschen drin zu bleiben, hab ich das also noch mitgemacht.

Wieviel später war das dann?

IB: Wie viel später hab ich denn bei dem Sempf gesungen?

GB: Das muss schon Ende der 50er Jahre. So um 60.

Und da war eine lange Pause dann wohl auch dazwischen.

IB: Ja, eine lange Pause. Da hab ich dann schon nicht mehr bei dieser Metallgesellschaft gearbeitet. Ich hab ja 1960 aufgehört. Ich hab ja da nur acht Jahre gearbeitet. Und dann waren wir so weit, dass ich aufhören konnte.

Und der Einstieg dann wieder ins Singen, war das erst mal schwierig?

Nein, kann ich eigentlich nicht sagen. Das war sofort wieder da. Ich hatte so ein Repertoire, das ich mir aufgeschrieben hatte, bestimmte Nummern... Evergreens. Also, was damals so war. Unser Theme Song in diesem „Manor House“, in Bad Soden war [singt] „I feel the autumn breeze“,. Ich weiß nicht mehr, wie die Nummer heißt. Also diese alten Evergreens hab ich da hauptsächlich gesungen. [Singt] „Maybe I’m Right and maybe I’m wrong“, und solche Sachen. „Stardust“,.

Ich wollte nochmal zurückgehen zu Ihrem allerersten Vorsingen. Was haben Sie denn da vorgesungen?

Das weiß ich nicht mehr. Es waren drei Nummern, aber ich weiß nicht mehr welche.

GB: Ich glaube, „You Belong to Me“,.

IB: Ich weiß es nicht mehr.

Und woher kannten Sie diese Lieder und Texte?

IB: Es gab sogenannte Hit Kits -Notenhefte. So nannte man das.

GB: Hit Kit waren kleine Notenbüchlein in DIN A4, und da waren alle Songs drin. Für die Soldaten war das gemacht. Einfach mit Klavierstimme und für Ukulele und Gitarre die Harmonien dazu geschrieben, so dass jeder das leicht abspielen konnte. Es waren von „Stardust“, über Carmichael- und Gershwin-Songs, Cole Porter und all diese Sachen waren da drin. Was vor allem damals ganz wichtig war, das musste man können: „Gonna take a Sentimental Journey“,.

IB: Oder „Blue Moon“,.

GB: Ja, mir hast du „Blue Moon,, vorgesungen!

IB: Das waren so die Nummern.

Und wo hatten Sie diese Hit Kits her?

IB: Auch wieder von Musikern. Und von den Amis.

GB: Die waren in der Post Exchange zu kaufen. Und die haben sie auch gekriegt, die amerikanische Armee, die haben eine Zuteilung vom Special Service gehabt. Jeden Monat kam da so ein Heft raus. Oder zwei. Und Special Service hat die gekauft vom Notenverlag und hat das dann an die amerikanischen Soldaten verteilt, damit die in der Freizeit ein bisschen was hatten. Und die haben sie uns gegeben.

Aber ich frage jetzt speziell, wo hatte sie [Ilse Brand] die Noten her? Sie waren ja damals noch nicht in Kontakt mit amerikanischen Soldaten.

IB: Wo hatte ich die Noten her?

GB: Von den Amis und von den Musikern.

Schon bevor Sie das erste Vorsingen gemacht hatten?

GB: Nee. Gar nix. Nur von Schallplatten. Das ist alles ohne Noten gewesen. Am Anfang.

IB: Ja, aber den Text musste ich doch kennen!

GB: Ja, den hast du dir von Schallplatten abgeschrieben. Oder hast du es so von irgend jemandem gekriegt, das weiß ich nicht mehr.

Und können Sie sich erinnern, wie lange Sie sich vorbereitet haben auf dieses Vorsingen?

IB: Also, es war für mich eine ganz schlimme Sache. Ich bin ein sehr sensibler und nervöser Mensch. Ich hab gezittert vor Angst. Ich hab da mit weichen Knien auf dieser Riesenbühne in diesem Riesensaal gestanden.

Also, Sie haben sich richtig vorbereitet auch?

IB: Und wie! Und wie! Ich hab da drei oder vier Nummern vorgesungen. Und dann war das Schlimme, ich kann ja nicht einen Abend von acht bis um halb zwölf mit drei Nummern bestreiten. Ich musste also sehen, so schnell wie möglich weitere Nummern drauf zu kriegen, und ich musste ja die Texte auswendig lernen. Diese erste Zeit war schlimm für mich. Später, nachher, als ich dann in den Clubs gesungen habe, war das schon mehr Routine. Ich hatte halt die Nummern drauf. Aber am

Anfang, speziell in diesem „Manor House,, war's entsetzlich. Und dann ist mir noch mal was passiert. Dieses eine Bild, das Sie gesehen haben, wo ich das lange Kleid an habe, das war hinten ein bisschen länger. Und ich musste zum Teil oben sitzen und musste dann so runter ans Mikrofon schreiten und habe mir irgendwie da einen Riss reingemacht, und da haben die hinter mir gesungen: „Der Po guckt raus, der Po guckt raus!,, Und ich stand vor dem Mikrofon und war beim Singen. Das waren so die Musikergags. Und ich hab nur gedacht, oh Gott, oh Gott - ich wusste ja nicht, wie schlimm das war - wie kommst du denn da wieder zurück.

GB: Sie konnte sich ja nicht umdrehen! [alle lachen]

IB: Also, solche Sachen sind da auch vorgekommen. Das war schrecklich. Und in dieser Band, wie gesagt, da waren ein paar Berufsmusiker und andere wiederum, die das nur so *just for fun* gemacht haben.

GB: Ja nicht *just for fun*! Um Geld zu verdienen! Die haben ihr Studium verdient!

IB: Die meisten waren Berufsmusiker. Außer dem Bandleader, der sein Studium damit verdient hat. Der hat Klavier gespielt.

GB: Die in den großen Rundfunkorchestern gespielt haben. Denn nach dem Krieg war ja nichts mehr da.

IB: Und später hab ich auch mit dem Emil Mangelsdorff mal gesungen. Aber auch nur so zwischendurch.

GB: Getingelt.

IB: Wir nennen das tingeln. Aber ich muss Ihnen ehrlich sagen, die einzelnen Einsätze, die weiß ich nicht mehr. [Unterbrechung; Batteriewechsel]

GB: Die sind eine große Familie die Jazzmusiker hier in Frankfurt. Weil die Musiker, die konnten ja hier am Rundfunk nicht jassen. Ganz selten mal, zweimal im Jahr vielleicht. Aber da haben sie sich abends getroffen in anderen Formationen und haben Jamsessions gemacht, um jassen zu können. Oder sie haben dann in amerikanischen Clubs gespielt, und da war das auch sehr unterschiedlich. Da kann ich Ihnen einiges davon erzählen, denn ich hab hier so ein paar alte Zeitungsausschnitte. Sehen Sie hier: liest Zeitungsausschnitt vor „Die einfachen Soldaten wollten Swing, die Offiziere Schmalz!,, Und das war so blöd. Bei mir war das ja so, ich hab ja ganz früh angefangen, bei den Amerikanern Musik zu machen, noch mit der Harmonika. Das ist aber eine lange Geschichte. Ich war im Motettenchor - das hat mit den Nazis noch zu tun. Wir sind, wie wir das erste Mal da in den Clubs gespielt haben für amerikanische Soldaten, EM, NCOs und Officers' Clubs, da haben wir dann gedacht, wir machen denen eine große Freude, wenn wir „Lady Be Good,, spielen oder „I Can't Give You Anything But Love,,. Something like that. Und dann kommt der Clubchef zu uns und sagt, kommen die Offiziere und sagen: „Jazz? No! We got enough at

home! Please play a polka or Wiener waltz!,,

J.S.: Why do you think that was so?

GB: Die hatten genug Jazz in den USA. Und wir waren ja ausgehungert. Wir haben ja nie spielen dürfen bei den Nazis. Jazz. Und dann haben wir gedacht, na ja, die Amerikaner freuen sich, wenn wir ihnen das vorspielen. Und da haben die gesagt, „Da haben wir doch viel bessere Leute in Amerika! Macht mal eine schöne Polka!,, Dann haben wir halt „Rosamunde,, gespielt und Wiener Walzer, und da waren wir die Größten. Wir mussten ja Geld verdienen und vor allem etwas zu essen kriegen.

J.S.: So you needed to be able to play both styles?

GB: Beides! Nach einer Weile durften wir dann beides spielen. Aber 1946 wollten sie europäische Musik, keine amerikanische. Das ist so gewesen. Ich durfte ja kein Abitur machen, weil mein Vater auf der Schwarzen Liste stand, und da hat der Lehrer gesagt: „Den Bub tun wir in den Motettenchor, der singt so toll, der ist so musikalisch.,, Und das war mein großes Glück. Das war für mich besser als Abitur. Ich hab gleich nach dem Krieg bei den Amerikanern Musik gemacht, hab gutes Essen gekriegt und gutes Geld verdient! Und da haben wir uns da so langsam reingesteigert. Aber vorwiegend mussten wir Tanzmusik machen. Evergreens und commercial. Und so ist ja auch heute für mich commercial... Viele Leute in Deutschland, wenn die „In the Mood,, hören, meinen sie, das sei Jazz. Das ist commercial. Jazzig arrangiert. Aber ist kein Jazz. Nettes Arrangement, aber das ist nicht frei gespielt, nicht frei improvisiert, wie wir als Jazzer das gerne haben. Das ist das Wichtige. [nicht transkribierter Abschnitt]

Ich wollte Sie noch Fragen, Frau Brand, wie haben denn die Musiker reagiert auf Sie und wie hat das Publikum reagiert?

IB: Wie haben die Musiker reagiert. Da kann ich Ihnen sagen, die haben sich in zwei Teile gespalten. Ich hatte welche, die waren dann meine väterlichen Beschützer, und es gab welche, wenn die gemerkt haben, sie konnten bei mir als Mann nicht landen, waren sie beleidigt. Und das hab ich bei den Amis so geschätzt. Bei den Amis war das nicht so. Wenn die nicht landen konnten, waren sie meine pals, meine Freunde. Und die Musiker waren dann beleidigt, dass ich sie als Mann nicht estimiert habe. Aber wir mussten halt zusammen arbeiten. Ich hatte im Allgemeinen keine Differenzen. Es war zum Beispiel mal ein Bandleader in Bad Nauheim, dem ging ein übler Ruf voraus, dass er mit allen Krach kriegt. Ich kriege keinen Krach mit anderen Menschen. Er war mein Chef, ich hab gesungen, was er wollte, und die Sache war erledigt. Es waren ganz selten mal Diskrepanzen zwischen Musikern und mir. Im Allgemeinen waren sie nett. Und das Publikum war äußerst nett, die Amerikaner waren sehr nett. In Bad Nauheim hab ich zwei Bewunderer gehabt, die waren entzückend. Der eine war groß und schlank, der andere war klein und dick, und die haben mir dann immer meinen Cherry auf die Bühne gebracht und waren rührend zu mir. Und die haben mich auch mal besucht, wir sind mal zusammen irgendwo hingefahren,

aber alles par distance. Und das schätze ich bis heute noch. Da konnte ich mich nicht beklagen. Die haben mich natürlich alle wohl ein bisschen überbewertet. Ich mich nicht. Ich wusste, wo ich hingehöre. Ich bin keine Ella. Aber ich war glücklich. Ich hatte mein Geld damit verdient und habe für diese Sache, für die es gemeint war, genügt, da in den Clubs. Und die kamen dann auch und haben gesagt, die Südamerikaner: spricht mit südamerikanischem Akzent „Would you please sing 'Sentimental Journey' for me?“, mit Mexiko-Akzent. [lacht] Also im Allgemeinen hatte ich keine unangenehmen Erlebnisse. Kann ich wirklich nicht sagen.

Wie haben Sie denn das mit Ihrem Kind auf die Reihe gekriegt?

IB: Mein Kind war entweder bei meiner Mutter. Außerdem hatte ich damals eine Untermieterin hier im Haus, die dann zu Hause war. Das ging dann halt so. Es musste halt irgendwie gehen.

Haben Ihre Eltern Ihre Jazzbegeisterung dann auch unterstützt?

IB: Na, also, ich kann nicht sagen, dass die das unterstützt haben... Meine Eltern haben auch Probleme miteinander gehabt, die haben sich scheiden lassen. Also, das war nicht vordergründig. Ich hab mich da ein bisschen distanziert, weil das eine schwierige Zeit für meine Eltern war, und ich hatte selber genug Schwierigkeiten. Und deshalb war da nicht so viel Verbindung, wie das vielleicht unter normalen Verhältnissen gewesen wäre.

GB: Es war aber auch am Abend so gut für sie, dass sie als Sängerin gearbeitet hat - weil Sie nach dem Kind fragen - und dadurch eben den ganzen Tag zu Hause war.

Was ich mich frage, ist, hat Ihre Mutter da nicht manchmal gesagt: „Du mit deinem Jazz! Und ich muss auf das Kind aufpassen!“,

IB: Nein, nein! Das überhaupt nicht. Die war froh. Die hat umgekehrt später gesagt: „Dich schmeißen sie doch aus dem Büro raus, das liegt dir doch gar nicht!“, Hat mir auch nicht gelegen. Aber das hab ich gemacht, und ich hatte wunderbare Kollegen, mit denen ich seit - das war vor 50 Jahren - heute noch befreundet bin. Und ich hatte das große Glück, das war nach der Nachkriegszeit eine ganz andere Atmosphäre. Ich hatte aber auch Glück, das hängt auch vom Glück ab, und die Firma hatte ein gewissen Niveau, wissen Sie, die haben sich auch ihre Leute ein bisschen ausgesucht, also das war nichts Schlimmes für mich.

Sie haben ja gesagt, Sie haben vor dem Krieg schon angefangen, sich für Jazz zu interessieren. Was hat Sie daran so fasziniert? Erinnern Sie sich noch an ihre Begegnung mit Jazz?

IB: Ja, das sagte ich ja. Diese Filme mit Eleonore Paul, [singt] „I've Got a Feeling You're Fooling“, die fand ich wunderbar, diese Sachen, das war für mich eine

Offenbarung.

Und warum?

IB: Kann ich nicht definieren. Mein Mann kann das musikalisch auseinander pflücken, auch mit der Malerei. Bei mir wird Kunst, also Musik, Literatur - wirkt in erster Linie gefühlsmäßig auf mich. Mir hat das einfach gelegen.

Sie haben wohl dann schon gemerkt, das ist irgendwie anders. Aber was war anders als die Musik, die man sonst so gehört hat?

IB: Das kann ich Ihnen sagen. Also die deutschen Schlager und die deutschen Menschen in der Hauptsache, es tut mir leid, die sind für mich so abgrundspießig, das ist nicht meine Sache.

Damals schon?

IB: Schon immer! Ich war immer ein Außenseiter. Schon in der Schule. Unser armer Mathematiklehrer... ich bin in der Schule vor der Klasse gestanden und hab Lieder gesungen, so Zeug gesungen. Und meine jetzigen Mitschülerinnen haben sich dann immer mich mit einer langen Zigarettenspitze in der Bar auf einem Hocker vorgestellt. In verruchter Atmosphäre. Was überhaupt nicht so ist!

GB: Sie hat nie geraucht!

IB: Ich hab nie geraucht und solche Sachen. Und nur weil ich immer dagegen... wissen Sie, ich hab die Dinge immer auf den Punkt gebracht und hab Dinge ausgesprochen, die andere nicht zu denken gewagt haben. Ich war immer ein Outsider.

Ja, haben Sie dann nicht wahnsinnige Schwierigkeiten im Dritten Reich bekommen?

IB: Und wie hab ich Schwierigkeiten gehabt! Mein Vater hat wahnsinnige Schwierigkeiten bekommen. Er war Syndikus bei der Handelskammer in Offenbach, und Offenbach war die große Lederstadt, wo sehr viel Prozent Juden Inhaber dieser Fabriken waren. Vornehme Juden, mit denen mein Vater beruflich zu tun hatte, weil er mit den Ausfuhrschichten Bescheid wusste. Und mein Vater hat sich für die eingesetzt und ist bei den Nazis in Verruf geraten. Da will ich jetzt gar nicht davon anfangen. Deshalb bin ich in letzter Zeit... sitze ich in einem tiefen Loch, weil die das jetzt alles wieder aufwärmen hier in Deutschland. Diese ganze Geschichte. Mein Vater hat mit der Gestapo zu tun gehabt aus diesem Grund.

GB: Die haben ihn ein halbes Jahr eingesperrt.

IB: Ja, und mein Vater sollte anschließend Präsident bei der Handelskammer werden und war so tief empört und verletzt, dass er nur zur Spruchkammer gegangen ist, was blöd war. Der hat das alles nicht verwunden, er ist dann bald danach gestorben.

Und Sie persönlich, wie haben Sie das zu spüren bekommen?

IB: Das will ich Ihnen sagen. Das ist das Interessante, wenn Sie das psychologisch sehen. Ich bin ein super Verdrängungskünstler. Das wird mir jetzt bewusst. Jetzt im Greisenalter kommen diese ganzen Sachen in mir hoch. Und damals, als die Amis hier einzogen, hab ich gedacht, jetzt kommen meine Befreier, jetzt ist der ganze Mist am Ende. Und ich fand es wunderbar! Und es war auch alles wunderbar, wir haben unser Leben schön aufgebaut, und jetzt kommt dieser ganze Mist wieder hoch. Ich sehe schon seit über einem Jahr keine Nachrichten mehr, so regt mich alles auf. Mit dieser Periode bin ich... die weise ich weit von mir.

GB: Ich kann dazu das beantworten, was meine Frau... die weiß das jetzt nicht so zu sagen. Es war für uns nach dem Krieg sehr schwer zu sagen, dass wir Jazzmusik machen und dass wir amerikanische Musik machen, weil die Nazis waren noch überall drin. Also, das war noch nicht ausgestanden, das Ganze. Und wir durften auch den Leuten nicht sagen, dass wir diese Musik machen. Da waren noch viele, die haben lieber Herms Niehl gehört. Wissen Sie, wer Herms Niehl war? Das war der Nazikomponist, der die Marschmusik für Hitler gemacht hat!

J.S.: But there was also Deutsche Unterhaltungsmusik!

GB: Ganz wenig. Vorwiegend Marschmusik. Vorwiegend militaristische Sachen.

IB: Ja, aber da gab's ein paar Sachen. Mit der Marika Röck, [singt] „Was war das für eine Nacht voller Seligkeit,, purer Kitsch halt.

GB: Ja, Unterhaltungsmusik, das war mehr Franz Lehar und der Rudi Schurigge und diese Leute, Peter Kreuder, die haben alle commercial gemacht, während der Herms Niehl, der war ja Generalmusikmeister. Schon das Wort General ist da gefährlich, also für mich.

Aber das ist interessant. Sie hatten also schon das Gefühl, da sind ganz viele Altnazis noch mit in die Nachkriegszeit und haben da mit dem gleichen Gedankengut...

GB: Ja, ja!

IB: Das Gefühl hatte mein Mann. Ich nicht mehr. Weil ich Klein-Ilschen im Wunderland bin. Das hat der Herr Glier immer gesagt.

GB: Der Herr Glier hat das gesagt?

IB: Ich war Klein-Ilschen im Wunderland, weil ich immer noch gedacht habe, es ist wunderschön. Jetzt erst, und zwar hängt das mit meiner physischen Schwäche zusammen, weil ich mich jetzt mehr hinlegen muss und Pause machen muss, und da beschäftige ich mich... ich hab sieben Jahre lang an der Uni im Philosophischen Insti-

tut gegessen, bei unserem Star-Philosophen hier, und wir sind in der Schopenhauer-Gesellschaft, und da befasse ich mich jetzt immer mehr mit diesen Dingen, und das kommt mir jetzt alles hoch. Während... ich bin ein Mensch, der ungeheuer viel Aktivitäten noch bis vor ein paar Jahren hatte, und dadurch ist das alles untergegangen. Und das kommt mir jetzt alles hoch, weil ich zu viel Zeit habe, um überhaupt nachzudenken, das ist der Punkt.

Wenn Sie sagen, das kommt jetzt alles hoch, meinen Sie da die Nazizeit?

IB: Die Nazizeit. Alles, was negativ war in meinem Leben.

Haben Sie auch mal Schwierigkeiten bekommen, weil Sie Jazz gehört haben?

IB: Ja! Ja, gell, beim Peter Kilian waren wir doch. Da sind wir mal zur Gestapo bestellt worden.

GB: Du. Ich nicht.

IB: Ja, ich. Der Peter - der ist leider auch tot, der ist dann auch später Arzt geworden, der hat Saxophon gespielt. Und in einer Wohnung - aber nicht beim Peter, das war bei jemand anderem, aber ich weiß auch nicht mehr, wie der hieß - haben wir heimlich Jazz gemacht und haben da auch Schwierigkeiten gekriegt. Das war ja was! Und das ist mir jetzt alles klar geworden noch mal.

Erzählen Sie doch mal davon. Wie haben Sie da Schwierigkeiten gekriegt? Was ist da passiert?

IB: Ich weiß da nicht mehr die Details. Wir sind nur bestellt worden und haben gesagt gekriegt, dass wir das lassen sollen.

Und wer hat das verraten?

IB: Das wissen wir nicht. Wir haben das ja in der Wohnung gemacht von dem einen.

War das dann wie ein Verhör oder wie war denn das?

IB: So ähnlich, ja. Aber ich kann Ihnen jetzt nicht eine Story erzählen, die authentisch ist, weil ich's wirklich nicht mehr weiß. Sie müssen bedenken, wie lange das her ist. Das ist vielleicht 65 oder 70 Jahre her.

Ich versuche nur, so ein bisschen ein Gefühl dafür zu kriegen, wie war das damals Jazz zu hören? Hatte man Angst dann auch? Hatten Sie Angst?

IB: Ja natürlich hatten wir Angst! Wir durften das nicht hören. Offiziell konnte man das nicht machen!

Stand das mal zur Debatte, einfach zu sagen, „Hey, packen wir die Platten weg, wir lassen's sein. Wir hören die Musik nicht mehr!„?

IB: Nein, das stand bei uns nicht zur Debatte. Wir haben die gehasst wie die Pest, diese Brut.

Also, haben Sie das bewusst sogar weitergehört, obwohl sie Angst hatten?

IB: Ja, so könnte man es sagen.

GB: Ja, auch weitergemacht.

IB: Naja, während des Krieges haben wir es aber doch gelassen.

GB: Aber nicht ganz.

IB: Da ist es uns ja auch vergangen.

GB: Aber heimlich gemacht.

IB: Da hatten wir Angst, dass wir keine Bombe auf den Kopf kriegen. Da haben wir andere Sorgen gehabt. Das war schlimm.

Können Sie sich an den Tag erinnern, an das Kriegsende direkt?

IB: Ja, da kann ich mich sehr gut erinnern! Da saß ich mit meinem verstorbenen Mann - der war, wie gesagt Chemiker bei Farbwerke Höchst. Die Firma war Höchst und Bad Soden ist dicht bei Höchst. Und da haben wir wegen der Bomben in Bad Soden gewohnt, weil mein Mann auch zurückgestellt war im Krieg wegen seiner Krankheit. Und da haben wir in den Kellern gesessen, weil wir schon die Artilleriegeräusche gehört haben, und ich habe mich gefreut. Ich war da auch im ersten oder zweiten Monat schwanger. Und dann - ich vergesse es nie! - alle haben gezittert vor den Amis, die kamen. Und das ist auch wieder Klein-Iltschen im Wunderland. Die wussten ja nicht, wie ich mich freue und wie ich die Nazis gehasst habe und was mein Vater durchgemacht hatte. Ich hatte überhaupt keine Angst. Die kamen dann in unser Zimmer mit ihren Stiefeln, und ich hätte sie am liebsten alle umarmt und geküsst. Und die sind da in so... in diesen Armeewagen sind sie durch die Straßen gefahren - ich war im Siebten Himmel! Das war der schönste Tag meines Lebens!

Tatsächlich?

IB: Tatsächlich! Und für dich auch! [zu ihrem Mann]

GB: Ja, aber mich wollten sie ja erst erschießen.

IB: Also, mich wollte keiner erschießen. Die waren von vorneherein furchtbar nett, und ich war glücklich. Ich war da irgendwie naiv. Ich dachte, der ganze Scheißdreck, auf Deutsch gesagt, der ist vorbei.

Und wie haben die Amerikaner reagiert? Wie sind die auf Sie zugegangen?

GB: Gar nicht. Die wussten ja nicht, was los war.

IB: Für mich waren die nett. Die sind nur da reingekommen und haben uns angeguckt und begrüßt, also nett begrüßt. Ich meine,... aber ich habe kein Angstgefühl gehabt. Ich habe überhaupt keine Angst gehabt.

Konnten Sie Englisch?

IB: Ja. War schon in der Schule mein bestes Fach. Sprachen sind mein Hobby. Während Mathematik... ich kann heute noch nicht bis drei zählen [lacht].

Können Sie sich auch an Ihre erste Begegnung mit schwarzen Amerikanern erinnern?

IB: Ja! Oh, das muss ich... siehst du, jetzt haben wir ein Thema! Das darf ich nicht vergessen! Eines Tages hab ich einen Gesangsjob in München gekriegt von einem Bandleader - gut, gut! Und ich fahre da hin... und dann muss ich noch hinzufügen, als der mich gefragt hatte, da hab ich gesagt: „Ok, ich mache es. Bitte nur schriftlich!“, Da sagt der: „Wieso, wir kennen uns doch!“, Hab ich gesagt: „Ohne schriftlich setze ich keinen Fuß hier aus Frankfurt raus!“, Das war das, was ich schon als Kind von meinem Vater als Jurist eingetrichtert gekriegt habe - nie irgend etwas ohne schriftlich! Ich kam in München an, und es war ein schwarzer Club. Nur Schwarze!

Hatten Sie das gewusst?

IB: Nein, hab ich nicht gewusst. Und das hat mir einen Schock gegeben, und zwar nicht aus Anti-Schwarzen-Gründen, sondern mir war das im Moment etwas unheimlich. Weil man sieht das dann als Masse, und man sieht dann auch keine Unterschiede zwischen den Gesichtern zunächst. Was ja blöd ist. Aber sie waren genauso entzückend wie alle. Und dann, wie der Monat zu Ende war, hat mich ein Schwarzer an den Bahnhof gefahren. Die Leute haben natürlich gglotzt. Wenn man Sie damals mit einem Schwarzen gesehen hat - entschuldigen Sie, ich muss jetzt den Ausdruck gebrauchen - dann waren Sie eine Hure für die. Eine Negerhure. Und da habe ich mir gesagt, du weißt, dass es dir egal ist, ob ein Mensch fliederne Haut mit grünen Pünktchen hat. Dir kommt es nur auf das Individuum an. Bitte steh dazu! Lass die Idioten glotzen! Und da bin ich erhobenen Hauptes mit diesem freundlichen Menschen, der mir den Koffer getragen hat und mich in den Zug gesetzt hat, und war mit mir zufrieden und hab sie glotzen lassen. Und das war ein sehr gravierendes Erlebnis für mich. Und sie waren genauso nett und genauso anständig wie alle an-

deren. Deshalb darf mir mit so Sachen auch keiner mehr kommen. Mit Rassismus. Das ist mein ganz schwacher Punkt. Der kriegt sofort eine auf die Backen geschlagen.

Wie haben Sie das empfunden, dass die amerikanische Armee rassengetreunt war?

IB: Schlecht! Sehr schlecht! Da muss ich Ihnen sagen, ich war mit einem Amerikaner befreundet, ich weiß noch, Ralph Shepard hieß der, der fand das gut, der war meiner Ansicht. Der hat das mal gemerkt. Ich glaube, in dem Club in Nauheim war das nicht, da waren auch mal Schwarze dazwischen. Und der hat gesagt: „Ich finde das gut, wie du mit denen umgehst.“ Also, wenn es sich ergeben hat. Weil ich da keinen Unterschied sehe, interessiert mich nicht. Und das ist etwas, was mich jetzt auch von den Amerikanern etwas enttäuscht. Weil ich gedacht habe, das freie Volk! Verstehen Sie, mein Idealismus. Ich bin immer nahe dran, die Menschen auf einen Sockel zu heben und mir irgend etwas auszusuchen, damit mein Idealismus eine Bejahung kriegt, dass ich da was sehe. Und das hat mich bei den Amerikanern, also der amerikanischen Regierung und zum Teil in der Bevölkerung gestört. Absolut! Ich meine, da braucht man keinen auszunehmen, das gibt es ja auf der ganzen Welt, Rassismus.

Haben Sie sich mit Amerikanern über dieses Rassismusproblem in Amerika unterhalten?

IB: Auch zum Teil, ja.

Wie haben die reagiert? Wie haben zum Beispiel Weiße reagiert?

IB: Naja, die haben dann halt argumentiert, zum Teil. Dass die gesagt haben: „Du weißt nicht wie die hausen, die Zustände,“ oder solche Gründe. Lass ich nicht gelten, tut mir furchtbar leid. Ich hasse Verallgemeinerung. Das ist für mich ein Zeichen von Borniertheit. Jedes Volk hat spezifische Merkmale, das ist klar. Ich würde nicht unbedingt einen Schwarzen heiraten, aber nicht weil er schwarz ist, sondern weil er nicht mein Typ ist.

Und es waren dann ja wohl auch teilweise schwarze und weiße Amerikaner in diesen Clubs. Wie sind die miteinander umgegangen, untereinander?

IB: Ach Gott, das war manchmal sehr nett. Also wie gesagt dieser Ralph Shepard, den ich kannte, der hat da nix drin gesehen. Das hängt eben auch von der Persönlichkeit eines Menschen ab und hier vom Hirn.

Und war die Atmosphäre in diesem Schwarzenclub in München, war das anders? War das Konzert irgendwie anders?

IB: Nö. Die haben natürlich noch mehr Jazz-Feeling gehabt, was mir nur zupass kam.

Haben die auch andere Musik verlangt?

IB: Nein, das nicht. Aber darf ich da noch schnell eine Zwischenerzählung machen? Ich hab in einem Club, da war ich schon mit meinem Mann verheiratet, da hab ich einen Vertrag gemacht im Dezember und habe nicht daran gedacht, dass die Weihnachten auch spielen. Also auch feiern. Ich dachte, weil Weihnachten bei uns so geheiligt ist, da ist überall Tote Hose. Aber ich musste da singen. Ich wollte auch die Band nicht im Stich lassen. Und das war wieder die Situation, am Heiligen Abend, am 24., da war wieder dieser nette Clubchef, dem hab ich das erklärt, ich hab gesagt: „Darf ich meinen Mann und mein Kind mitbringen?“, Da war mein Sohn 12. Und da hat er das erlaubt, was wieder entzückend ist, kann ich wieder sagen. Das war in Worms. Da sind wir hingefahren bei Eis und Schnee. Ich will's nicht ausbauen, jedenfalls hat da als Einlage der Gene Vincent gesungen, so ein Rock'n'Roller. Da fing damals die Rock'n'Roll-Zeit an, und die haben wir ja verachtet.

Ach, die haben Sie verachtet?

IB: Aber natürlich! So was war doch für uns nix. Wir lieben richtigen Jazz, gell. Also, und dieser Vincent hat dann angefangen, seine Einlage zu machen, und ich saß da und dachte, ach, der stiehlt mir jetzt die Show. Mitnichten! Er hat seine Faxen gemacht, so vor dem Mikrofon. Das Publikum - meine Amis - saß stocksteif da, haben weder geklatscht noch sonst was, und inzwischen waren die alle besoffen, weil sie sentimental waren, wissen Sie, Heilig Abend. Da waren sie also alle besoffen, und es hat nicht lange gedauert, da fing eine Schlägerei in dem Club an, weil die den gar nicht hören wollten. Und der Vincent war sauer, dass er keinen Beifall hatte. Das war ein tolles Erlebnis. Da gab's die Schlägerei, ich hab gezittert um meinen Mann und mein Kind, dann kam die MP, und da kam wieder so ein Typ... kam dann zu mir und meinem Mann und hat gesagt - das war jetzt der Gag - : „Ich jeb Ihnen ne Eskorte,“. Da hat der auf Kölsch gesagt: „Machen Se sich keene Sorjen. Ich jeb Ihnen ne Eskorte!“, Ich hab mich bald totgelacht. Und dann hat er uns ans Auto gebracht, und wir waren noch früh genug zu Hause, um beim Weihnachtsbaum zu hocken. Ich hab meine Gage gekriegt, es war ja nicht meine Sache. Das wird ich nie vergessen. Das war auch eines meiner Erlebnisse.

GB: Ich hatte nicht so eine Angst wie meine Frau. Ich war Schlägereien bei den Amerikanern gewöhnt, weil ich hab die ganze Zeit mitgemacht in Baumholde, Tal-Lichtenberg, in der Eiffel, in Hahn, als das aufgebaut wurde. Da haben wir für die Amerikaner gespielt, teilweise auf Trucks gespielt, weil noch gar keine Bühne da war und noch gar kein Saal. Und da hat's oft mal was gegeben. Ich hatte auch da keine Angst. Wir wussten, was wir machen müssen als Musiker wenn die Amerikaner sich geprügelt haben. Da kamen immer die Offiziere und haben gesagt: „Spielt die Nationalhymne!“, Und dann haben sie alle ganz ruhig gestanden, und wie wir fertig waren ist es weiter gegangen. Es hat aber geklappt.

Hatten Sie Kontakte zu dem Frankfurter Hot Club nach dem Krieg?

IB: Nicht so sehr. Denn nach dem Krieg fing für mich eine schlimme Zeit an mit dem

Kind und auch mit Jobs, da konnte ich nicht noch privat mich um so was... ach, da fällt mir noch was ein! Da war... wie lange waren wir verheiratet? Der Thomas muss so 6 oder 8 gewesen sein. Oder größer. Also, Carlo Bohländer, ich hatte mit Carlochen einen Job in Pont d'Amousson in Frankreich auf einer Airbase von den Amis...

Wie kam das?

IB: Weil wir Musiker waren verpflichtet bei Special Service, auch mal so eine Ausnahmesache, so weit weg zu machen. Aus Gefälligkeit. Die haben dann jemanden geordert. Und da sind wir wochentags hingefahren. Samstags morgens hier abgefahren, haben Samstag Abend dort gesungen und sind Sonntag wieder nach Deutschland gefahren. Also ein bisschen verrückt, wenn ich mir das heute vorstelle - undenkbar! Und da haben wir uns getroffen bei dem Pianisten in der Straße, auch hier in Sachsenhausen, da hab ich nämlich noch ein Foto. Und da sind wir nach Pont de'Amousson gefahren und da haben wir dann gespielt. Und einmal sind wir dann nach Luxembourg noch am Sonntag, und da hat sich der Rest Musiker - was wir beide blöd fanden, der Carlo und ich - die haben sich dann in ein Café gesetzt, wo andere Musiker gespielt haben - das hat mich einen Dreck interessiert - und wir haben uns Luxembourg angesehen. Und ich hab dann jahrelang, immer wenn wir uns getroffen haben, gesagt: „Carlo, wann fahren wir mal wieder nach Luxemburg?“, Das war dann so unser... Das hab ich auch nie vergessen. Das war toll! Wenn ich mir das überlege - ich bin einen Monat jedes Wochenende nach Luxemburg gefahren, um da ein paar Nummern abzuziehen und sonntags wieder zurück. Ich würde heute überhaupt mit so Leuten nicht mehr ins Auto steigen, wenn ich nicht weiß, wie die Auto fahren.

Ich finde es erstaunlich, wie Sie das als Mutter immer alles so gedeichselt haben. Das finde ich erstaunlich.

GB: Ja, da war ich ja dann schon hier und hab das Kind gehütet.

IB: Da waren wir dann ja schon verheiratet.

GB: Ich hab den ja kennen gelernt, da war er 6. Und ich bin mit dem gut klar gekommen.

IB: Ja, das war auch so eine Sache.

Also mit dem Hot Club hatten Sie dann nichts zu tun?

IB: Nein, mit dem Hot Club hatte ich nichts zu tun.

GB: Ich war Mitglied.

IB: Wir beide sind ab und zu mal in den Jazzkeller gegangen. Oder wenn Albert geübt hat, ich war auch in letzter Zeit noch mal da, ich hab nämlich mit dem Albert auch immer telefoniert unlängst, weil es ihm nicht so gut geht, gesundheitlich.

Albert war einer der schönsten Männer, das muss ich sagen, die ich jemals gesehen habe. Er sah entzückend aus. Ein gutausssehender Mann. Und war immer - obwohl er doch wirklich ein Star war und viel konnte - er war immer entzückend, auch zu mir. Ich war ja nur eine kleine Sängerin. Ich schätze Albert menschlich sehr. Ein bescheidener, feiner Mensch. Tut mir leid, dass er so krank war. [nicht transkribierter Abschnitt]

Sind Sie auch in Jazzkonzerte gegangen? Sie haben gerade erzählt, dass Sie auch in den Jazzkeller...

IB: Ja! Das sind wir oft! Relativ viel. Ich hab dann so einen Glenn Miller-Anfall noch mal gekriegt, weil die Musik liebe ich ja auch sehr. Ach so, Sie meinen in den 50er Jahren. Ja, da eigentlich nicht so oft.

GB: Nein, da haben wir uns noch nicht so gekannt. Wir haben uns erst 52 kennen gelernt. Aber unabhängig voneinander schon.

Das meinte ich auch.

IB: Ja, ja.

Wo waren Sie da so?

IB: Also, in der Oper wie gesagt, wie der Oscar Peterson gespielt hat.

Wie war das Konzert?

IB: Wunderbar! Also, Oscar Peterson ist für mich überhaupt ein Idol!

GB: Das letzte waren wir mit dem Steve und mit dem Monty Alexander und noch so ein paar. Da war der Sonny Rollins mit dabei und so...

IB: Ja, wir haben tolle Jazzkonzerte gehört. Aber heute ist es einfach, weil wir können's physisch nicht mehr durchstehen. Und wir haben so eine große Plattensammlung, wir brauchen das im Grunde nicht mehr.

Nein, aber ich meine jetzt wirklich auch damals nach dem Krieg. War das etwas Besonderes in ein Konzert zu gehen?

GB: Ja. Ja!

IB: Ja, das war was Besonderes. Und wir hatten auch nicht so viel Geld.

GB: Dazu kann ich Ihnen ein paar Hintergründe sagen. Wir hatten hier im Zoo einen sogenannten Althoffbau, davon haben Sie sicher schon gehört. Das war ein Festbau von einem Zirkus so wie der Krone in München. Und der Althoffbau, da ha-

ben die ganzen Jazzkonzerte stattgefunden nach dem Krieg. Und da kam dann auch, zuerst waren es vorwiegend schwarze Musiker, die da kamen, Coleman Hawkins, Ben Webster, so Count Basie Band und Duke Ellington. [Unterbrechung; Discwechsel]

Haben Sie bei Sessions auch mitgespielt?

GB: Nein, da hab ich noch nicht gekonnt. Da war ich nur Hörer.

Wie haben Sie das Kriegsende erlebt?

Wir waren evakuiert im Westerwald. Unsere Wohnung war dreimal ausgebombt. Und die ersten Amerikaner, mit denen ich Berührung hatte, die haben mir mit dem Maschinengewehr ein Loch in die Milchkanne geschossen. Wir haben nur im Bunker gesessen, im Stollen gesessen, und da hat die Bäuerin gesagt: „Mein Gott, die Kühe müssen gemolken werden!“, Die hatten aber alle Angst, weil die Amerikaner schon im Anrücken waren. Und da hab ich gesagt: „Ich gehe. Ich mach das!“, Und hab die Kühe gemolken. Und die hat gesagt, ich soll Milch mitbringen für die Kinder. In dem Bunker, in dem Stollen. Den haben wir in den Berg reingetrieben, da hab ich auch mitgeholfen. Und da bin ich dann mit der Milchkanne zurück über die Straße gerannt, und um die Ecke kamen die Amerikaner mit einem Panzer, so ungefähr 200m weit weg. Und die haben nicht auf mich geschossen. Die haben nur einfach mal in die Ortschaft reingeschossen. Und ich hab ein Loch in der Milchkanne gehabt.

Hatten Sie Angst?

Ach, man war so aufgeregt, ich hab das gar nicht gemerkt. Ich bin gerannt in den Stollen, ich wusste überhaupt nicht, was los war. Und dann hab ich einen Amerikaner, den ersten, gesehen. Wir sind dann langsam raus aus dem Stollen. Da ist die Dritte Amerikanische Panzerarmee - das war die größte Armee der Amerikaner hier in Europa - vorbei und dann hat ein Panzer gehalten. Dann haben sie so einen kleinen Kompressor rausgeworfen und dann kam ein Amerikaner zu mir, und das war das erste, was ich von einem Amerikaner gehört habe. Er hat gesagt: „You got Schnaps?“, [alle lachen]... [verschmitzt:] Und ich hatte zwei Flaschen. Das war in der Gegend im Westerwald, wo der Kümmelschnaps gemacht wurde, und ich hatte den von den Bauern. Den hatte ich versteckt hinter so einer Bütte und da hab ich ihm eine verkauft. Und da hab ich Zigaretten und Butter und Kaffee und so was alles gekriegt. So hab ich die Amerikaner kennen gelernt. Und dann haben die ja... wir mussten alle in der Bürgermeisterei antreten, alle Männer im Alter von 15 bis, und da hat meine Mutter gesagt: „Zieh kurze Hosen an!“, Da hab ich meine Lederhose angezogen und bin da hin. Und da war der amerikanische Captain. Da war noch einer, der hatte auch kurze Hosen: „Oh kids! Nach Hause! Gegen Kinder kämpfen wir nicht!“, haben sie gesagt.

Ach, kurze Hosen war ein Zeichen für „Kind„?

Kind, ja. Damals haben Kinder keine langen Hosen getragen.

Aber Sie waren ja schon 15 eigentlich.

Ja, aber mich konnte man noch so als Teenager... und meine Mutter war klug, die hat das kapiert und hat gesagt: „Zieh kurze Hosen an!“, Und die hat Recht gehabt, weil der Offizier hat uns heim geschickt.

Und was hätten Sie sonst machen müssen?

Ach, die hätten uns nur registriert und die mussten dann arbeiten. Das war alles sehr human. Das war so, die kamen dann und haben mich gefragt, ob ich was wüsste von Amerika, und da hab ich gesagt: „Ja, ich kenne Glenn Miller!“, Da hatte ich's doch schon gehört im Bunker. Die haben das nicht glauben können. Dass da so ein Deutscher auf einmal was von Glenn Miller kennt... von Ellington und Count Basie wussten wir nicht so viel. Wir kannten mehr die Commercial... Jimmy Dorsey, Tommy Dorsey, Glenn Miller, Artie Shaw usw. Was im AFN so die Top Bigbands waren.

Und was haben die da gesagt?

Die haben sich totgelacht. Die haben mir Schokolade geschenkt. Mehr war's ja auch nicht. Ich wusste ja nicht viel von Amerika und von den Amerikanern. Aber wissen Sie, was interessant ist - Wo ist denn das von Carlo? [zieht ein Buch aus einem Stapel hervor]. Der Carlo ist 1939 als Reinigungstrimmer auf einem Schiff nach Amerika, um in New York Jazz zu hören. Die waren da schon so weit (Der Carlo ist älter als ich. Der ist voriges Jahr gestorben mit 84). Und ist wieder zurück. Noch. Da hab ich gesagt: „Mensch Carlo, warum bist du denn nicht dort geblieben?“, „Ach“, sagt er, „die Amerikaner hätten mich doch interniert.“

Ach so?

Jaja, die haben ja alle Deutschen und auch alle Japaner interniert, damals im Krieg. Und da waren ja auch... und das war dann auch unwesentlich gewesen. Aber der hat das gemacht. Der ist in den „Cotton Club“, gegangen in Harlem in New York! Und nachher, wie wir rüber sind, wir haben dann geguckt nach „Birdland“, und lauter solchen New Yorker Jazzlokalen. Und dann hab ich mit meiner Band auf der Airbase Rhein-Main gespielt. Da war gerade die Luftbrücke. Und die Offiziere, die hatten was getrunken, haben dann zu uns gesagt: „How about flying to Berlin?“, Da sind wir mit denen nach Berlin geflogen, in Army-Flugzeugen. Können Sie sich das vorstellen! Und in Berlin sind wir in die „Badewanne“, und in die „Eierschale“,. Das war ein Jazzlokal. Aber noch besser war die „Badewanne“,. Die gibt's nicht mehr. Beide. Da sind wir mit denen hin. Mit den amerikanischen Offizieren. Mit den Piloten von der Luftbrücke.

J.S.: Was it a different scene from what was going on in Frankfurt?

Nein, nein! Frankfurt war typisch. Frankfurt war die Jazzhauptstadt nach dem Krieg. Berlin war nur so Mitläufer. In Jazz.

Warum denn eigentlich?

Frankfurt hatte die größte Tradition und auch die meisten Amerikaner. Hier waren mehr Amerikaner als in Berlin. Nach meinem Herzinfarkt hab ich dann ja auch in einem amerikanischen... ich hab gesungen bei den Martin Luther King Singers. Gospel und Spiritual. Das war dann meine Sache, weil ich ja auch ein ausgebildeter Sänger war. Und ich kannte dann viele Songs schon, wie ich da hinkam. Und das war... für mich war das ganz schön. Das war ja ein amerikanischer Kirchenchor an sich. Alles Schwarze. Ich war mit der erste Weiße mit noch einem Freund. Da gibt's Bilder, lauter schwarze Köpfe und nur zwei Weiße. Von dem Chor.

Wie sind Sie denn dazu gekommen?

Ich hab dann als Dozent... wissen Sie, man kann die Menschen nicht ändern, aber ich wollte nicht, dass die Rüstungsgüter dann noch kostengünstiger hergestellt werden. Dann hab ich gesagt, das mach ich nicht mehr und hab noch andere Sachen studiert, und dann bin ich Rehabilitationsberater geworden. Sozialberater. Und war befreundet mit dem Sucht- und Drogenberater vom Rhein-Main-Flughafen. Und wir hatten amerikanische Freunde. Und der hat als erster bei den Martin Luther King Singers mitgesungen. Der hatte Kontakt. Der hat mit denen Kontakt gekriegt als Drogenberater, denn in der amerikanischen Armee hatten die ja große Probleme mit Pusher. Und so sind wir da hingekommen.

Wann war das?

Das war '75. Das ging schon auf die 80er Jahre zu. Da waren wir schon im gesetzten Alter. [nicht transkribierter Abschnitt] Es gab ja in Frankfurt drei oder vier verschiedene Kreise von jungen Leuten, die sich für Jazz interessiert haben. Und das ist erst später alles zusammengefließen. Also der größte Zusammenschluss war ja der Hot Club, der schon im Krieg gegründet wurde. [Unterbrechung; Einblendung]

GB: Ja, das mit den Freunden zusammen. Es ist so, dass wir uns zusammengenommen haben, im Motettenchor hat sich das schon gegründet. Das ist ein Knabenchor gewesen, und da fing es schon an, dass wir uns für diese Sachen interessiert haben. Wir haben von Freunden Schallplatten gehört mit amerikanischen Chören und amerikanischen Songs. Das hat uns wach gemacht. Und dann haben wir BBC London gehört und AFN... in England war das, London glaube ich. Und zwar mit jungen Menschen im Luftschuttkeller. Wir hatten einen Probenraum mit dem Musikzug, das war sogar von den Nazis gemacht, aber da war ja keiner mehr da. Wir waren ja nur junge Leute. Die waren ja alle Soldaten, die älteren. Und da hatten wir einen gesonderten Raum zum Proben für den Musikzug und da haben wir ein Radio installiert und dann amerikanische Musik gehört. Ich muss immer sagen amerikanische Musik, weil das ja nicht nur Jazz war. Das waren ja auch andere Sachen, so Ever-

greens, Bigbands, Commercial. Nur, wir konnten das damals noch nicht so genau unterscheiden. Heute kann ich das. Wir waren froh, wenn wir überhaupt etwas da hören konnten, Tommy Dorsey oder Jimmy Dorsey oder so was. Und differenziert hab ich überhaupt erst, als dann Stan Kenton kam und das hat mir gar nicht gefallen. Der fällt für mich unter Miles Davis, das ist auch nicht meine Sache. Das swingt nicht genug. Und da haben wir das dann gehört und uns auch daran ausgerichtet. Und da kann ich Ihnen das noch mal singen, weil wir auch inspiriert waren. Es gab den „Harlem Club“, wo auch schon verschiedene von uns mitgemacht haben. Und am Abend war ja alles verdunkelt. Die ganze Stadt war stockdunkel im Krieg wegen Bomben, wegen Fliegeralarm. Und dann haben Sie irgendwann gehört [pfeift die Erkennungsmelodie des „Harlem Clubs“]. Den „Harlem Song“. Das war der Harlem Club, und der war antifaschistisch. Aber nicht politisch! Das ist so schizophren! Und dann haben wir uns überlegt... da wusste man dann ja schon, das war ja '44 schon, dass der Krieg verloren ist. Und dann kamen wir auf die Idee mit dem Song mit der Invasion. Und wer den Song kannte, da wussten wir, welche Geistesrichtung der hatte, also dass er nicht da dazu gehört hat zu den Nazis. Und der Song ging: singt „Am sechsten kurz nach Mitternacht, da gab es plötzlich einen Krach. Ganz unerwartet startet schon - zapzapzadudeldudel - die Invasion!“, [lacht] Weil wir waren ja froh, dass es geklappt hat. Und wissen Sie, was für mich die allergrößte Freude war, als die Amerikaner dann hier waren? Dass ich wusste, jetzt können keine Bomber mehr... ich war sieben Stunden verschüttet gewesen hier in Frankfurt. Und ich hatte Angst. Und ich wusste, jetzt kommt kein Bombenangriff mehr. Da war für mich der Krieg aus. Und deshalb war das für mich schön.

Ich würde Sie bitten noch mal zu erzählen über Ihren Vater. Diese eine Geschichte, die Sie uns erzählt haben, dass Sie ihn gesehen haben mit einem Juden am Tisch und sie haben Radio gehört...

Ja, ich durfte als Kind nicht mit der Taschenlampe im Bett lesen. Und dann bin ich ins Wohnzimmer gekommen und da saß mein Vater mit einem jüdischen Freund, der mit Radios gehandelt hat, am Tisch, mit Woldecken und Federbetten überm Kopf und in der Mitte ein Radio, und haben Radio gehört. Ich wusste natürlich nicht, worum es geht, ich war da vielleicht 11, 12 Jahre alt. Ich war nur sehr empört. Und vor allem haben die beiden mich erschreckt - was machen die denn da? Und jetzt - und meine Mutter hat mir das dann später auch alles erzählt, und ich weiß es jetzt, - das Kriterium war, wenn jemand ein Radio gekauft hat wie mein Vater, der auch ein Antifaschist war, dann musste man gut London damit hören können. Der Musikklang war unwesentlich. Das Kriterium war, wie gut kann man Auslandssender hören. Und das haben die beiden da unter den Decken ausprobiert. Das war's. Und ich war halt klein und hab gedacht, die machen so Sachen, und ich darf nicht mit der Taschenlampe Karl May lesen! [alle lachen]

Sie haben uns vorhin erzählt, Ihr Vater hat auch massive Schwierigkeiten bekommen mit der Gestapo.

Ja, das lag aber daran - das hat jetzt mit Jazz gar nichts zu tun - sondern weil

er bei der SPD war, und seine politische Vergangenheit und generell...

IB: Er hat halt seine Meinung nicht geändert. Er hat dazu gestanden.

GB: Er hat sie nicht geändert. Und dadurch war er auf der Schwarzen Liste. Und sie haben ihn nicht eingesperrt, weil sie gewusst haben, bei dem können wir andere finden. Weil die immer wieder zu ihm kamen, und die haben sich auch getroffen. Sie haben aber niemanden gefunden. Die haben das so gut kaschieren können, dass es nicht aufgefallen ist. Und dann haben sie ihn 1941 noch mal verhaftet, und da haben sie ihn so zusammengeschlagen, dass er dann zwei Jahre später- also richtig gefoltert... das war - das hat sich dann ja auch rausgestellt - das waren sogenannte - heute würde man sagen, Wendehälse, damals... mein Vater hat gesagt „Schaukelpolitiker,.. Das waren ursprünglich mal Kommunisten gewesen, die dann zu den Nazis übergelaufen waren. Naja, das aber nur am Rande. Und dadurch bin ich ja ins Lager - und im Lager haben wir auch wieder zusammen musiziert und haben da schon jazzartig gespielt.

Was für ein Lager?

KLV-Lager. Kinderlandverschickung. Und das war in einem Schloss bei Oberbayern. Bei Mühldorf. Schloss Schwindeck. Da hab ich ein Jahr gelebt. Im Schloss. Da war ich Schlossherr. [alle lachen] Und da haben wir auch gespielt, ich mit der Ziehharmonika. Dann haben wir uns selbst Jazzbesen gemacht, so haben wir dazu gesagt, für den Schlagzeuger und haben da schon angefangen, solche Sachen zu spielen. Wir hatten natürlich noch keinen Kontakt direkt in dem Lager zu amerikanischer Musik, die wir abhören konnten, weil wir hatten keine Schallplatten und nix. Wir haben aber dann so Songs gehabt wie „Bei dir war's immer so schön,, oder „Komm zurück,,. Das weiß ich noch, da hab ich das beim Bunten Abend auf der Bühne gespielt, in meiner Art, schon gejaxzt. Und da hat mein Musiklehrer hinterher gesagt: „Das war aber ganz schön schräg!,, [lachen]

Ich hab bei Ihnen beiden den Eindruck gehabt, Sie erzählen sehr viel „wir,, oder „meine Freunde und ich,, Sie haben in Frankfurt einen Freundeskreis gehabt, wo auch Begeisterung für Jazz da war, dann im Lager wieder, Sie auch, unabhängig voneinander - also, es waren schon auch sehr viele junge Leute da, die Jazz gemocht haben?

IB: Ja, das hatte ich Ihnen ja gesagt, dieser eine Freund, der leider auch schon tot ist, und der eine, der Arzt ist, und der in Kalifornien jetzt mein Leibarzt ist, wir haben ja auch früher gejaxzt. Er hat Saxophon gespielt, und wir sind auch alles Jatzter.

Das heißt es gab schon... man hat so seine Kreise gefunden...?

IB: Es gab so gewisse Kreise, die sich auf dieser Ebene halt zusammengefunden haben. Wir haben die gehasst, diese Nazibrut.

GB: Es war so, hier gab's ein Schwimmbad am Main mit einer Rollschuhbahn und da...

IB: Wunderbar! Ich zeig Ihnen mal das Bild. Ich glaub, ich hab das noch hinten. Da war ich im Roll- und Eiskunstlaufclub als junges Ding...

GB: Sie war eine Riesenrollschuhläuferin!

IB: ...mit diesem Kalifornier.

GB: Der Kalifornische Arzt. Der war ein ganz großer Sportler hier. Der ist aber nach dem Krieg weg. Er hat noch sein Medizinstudium als Rollschuhartist in amerikanischen Clubs verdient. Floorshow gemacht. Und dann hat er gleich gesagt: „Ich bleibe nicht hier!“, Genauso - Ich hatte einen Freund in San Francisco. Nach dem Krieg hat er gesagt: „Ich bleibe hier nicht länger! Ich muss in die USA!“, Und er hat ein amerikanisches Mädchen geheiratet. Letzte Woche haben wir mit ihr telefoniert, mit der Witwe - er ist vor drei Jahren gestorben.

Ich würde gerne noch einmal zurück kommen auf das, was Sie vorher gesagt haben, dass es nach dem Krieg drei verschiedene Jazzszenen in Frankfurt gab.

GB: Ja, das kann man nicht so genau sagen, ob es drei oder sechs waren. Es gab mehrere.

Wo haben Sie sich da eingeordnet?

GB: Wir haben uns da alle zusammen... also irgendwo war ein Kernpunkt, das war der Hotclub. Da wurden dann Plattenabende gemacht, und da haben wir vom Amerikahaus und auch vom Horst Lippmann - der hatte ja schon immer die meisten Kontakte durch seinen Vater, wo die Jamsession und alles war - da haben wir dann Plattenabende gemacht, da haben wir dann alte Armstrong-Platten gehört, Bix Beiderbecke gehört, und so alte Jazzplatten von Amerika.

IB [kommt zurück in den Raum mit dem Foto]: ...Das war ganz toll, da hab ich meine Teenagerzeit verbracht. Gucken Sie sich mal das an. Hier ist der Main. Das ist die Brücke, die noch bis zum Schauspielhaus führt. Das ist von oben gesehen, da war also hier das Familienschwimmbad, das war nur für Frauen, und das war die Rollschuhbahn. Da bin ich Rollschuh gelaufen mit dem. Die haben das mit Palmen ausgestattet, die kamen im Winter weg zum Überwintern, und rechts und links war das Café, da konnten die Leute hocken und zusehen, sehen Sie das? Hier. Und da war die Rollschuhbahn. War wunderbar! Und das ist alles kaputt! Das haben wir alles diesem Verbrecher zu verdanken, und da werde ich jetzt im Alter überhaupt nicht damit fertig...

GB: Ja, sie schimpft wie ein Rohrspatz.

IB: Ich will überhaupt unsere Stadt nicht mehr sehen! Ich hasse diese Wolkenkratzer in meinem Frankfurt. Ich hab ein Gedicht über mein altes Frankfurt gemacht. Das lese ich Ihnen auch noch vor. Diese Verbrecher. Und die haben uns das alles versaut.

GB: Und da haben sich die Jatzter, auch die älteren und vor allen Dingen die Künstler getroffen, und in einer stillen Ecke hat irgendeiner ein Koffergrammophon gehabt, und da sind auch Platten gespielt worden.

Also, man hat da wirklich in einem öffentlichen...

GB: Ja, die sind da nicht so hingekommen. Und dann war da ja auch eine gute...da waren immer ein paar - wie bei den Gangstern - die haben Schmiere gestanden. Die haben aufgepasst. Die haben sofort gemerkt, wenn oben ein Auto kam mit Polizei oder Gestapo oder so was. Und die anderen Gäste, die haben sich separiert. Entweder wollten sie's nicht hören, weil es ihnen nicht gefallen hat, oder sie haben gesagt: „Damit haben wir nichts zu tun!“, Es war nicht nur eine Aversion, sondern auch Vorsicht dabei.

Und hatten Sie dann... wenn Sie das so erzählen, die Kriegszeit und eben auch die Zeit im Dritten Reich, es hat schon immer so ein Flair von... es ist doch auch irgendwie etwas Spannendes, das so verboten zu hören. War das dann nach dem Krieg - das war ja dann weg...?

IB: Ja Gott sei Dank!

Gott sei Dank sagen Sie.

GB: Die Spannung war weg. Das Spannende nicht!

IB: Ich muss Ihnen ehrlich sagen, es war mir so dermaßen widerwärtig! Meine drei besten Jugendfreunde sind gefallen in Russland, weil dieser Verbrecher sie nach Russland schickt. Ich war so froh, dass das alles passé, perdu ist - es war weg! Ich bin Verdrängungskünstler gewesen. Und jetzt kommt mir dieser Mist wieder hoch. Aber ich will's vergessen.

GB: Sie haben meine Frau vorhin noch etwas gefragt, und das hat mich so... wie das Verhältnis war zwischen den Schwarzen und den Weißen. Ich bin, das muss '47, '46 gewesen sein, hier oben - das waren alte deutsche Kasernen, da ist so ein Club gewesen - da bin ich das erste Mal reingekommen, der war ziemlich versteckt, aber war ein richtiger offizieller Armeecub. Und wir waren ja nur froh, dass das ganze Theater hier vorbei war mit Diskriminierung und Rassenhass und was da so alles lief. Und ich komm in den amerikanischen Club rein, und rechts sitzen die Schwarzen und links die Weißen. Die hatten ja noch fast Apartheid damals, speziell in den Südstaaten. In Kalifornien ist es nicht so schlimm, da ist es auch ein bisschen, aber....weniger noch in Massachusetts...und dann hab ich gedacht: „Verdammt noch mal, jetzt geht das

ja hier auch los!,, Und das hat mich geärgert. Das war das Einzige, wo ich gedacht hab, na ja, auch da! Auch da ist nicht alles in Ordnung. Aber das hat man ja auch... Ich hab später Dizzy Gillespie auch kennen gelernt und habe viele Diskussionen mit ihm gehabt.

Worüber haben Sie diskutiert?

GB: Na, über das Rassenproblem. Da haben wir aber nur allgemein diskutiert. Wir haben mehr über Musik geredet. Aber über Bebop haben wir diskutiert. Weil Bebop sehe ich heute im Wesentlichen soziologisch. Die Schwarzen, die haben damals festgestellt, dass die Weißen sich immer mehr mit dem Jazz beschäftigt und guten Jazz gemacht haben. Und dann wollten sie was Eigenes machen. Original black! Und das war Bebop. Heute spielt niemand mehr Bebop. Swing ja. Aber der Bebop... denken Sie nur, Dizzy Gillespie hat doch „Night in Tunesia,, gemacht singt „Night in Tunesia,, . Das ist typisch Bebop. Und der Mittelteil ist wieder [singt] - typisch Swing! Und da ist die Diskrepanz. Dizzy Gillespie sagt: „Bebop, yeah, we have to do something for the black people!,, Und sie sagen: „Das ist unsere eigenen Musik!,,

Also, er hat das ganz klar so als eigentlich rassistisches Statement formuliert?

Der hat das ganz klar so erkannt.

Interessant. Weil viele Musiker ja auch ganz oft sagen, „nein, wir machen nur Musik!,,

Nein. Obwohl er war ja... er ist ja Muslime geworden, der Dizzy Gillespie. Das hat er aber getrennt. Er hat gesagt, das war im Grunde nur so ein Aufschrei. Denn in der Swingzeit kamen ja auch immer mehr weiße Musiker in den Vordergrund. Obwohl wir, die Jutzer, wir haben damals gesagt: „Das muss rußen! Das muss schwarz sein!,, Verstehen Sie, das muss richtig... da muss was kommen. Und das waren halt doch mehr die Schwarzen. [nicht transkribierter Abschnitt] Damals hab ich halt gerne Bebop gehört. Aber ich wusste nicht, warum er entstanden ist. Das weiß ich halt heute. Und ich hab mit sehr vielen Schwarzen - gerade bei den Martin Luther King Singers, die ja nur Gospel und Spirituals gemacht haben - auch darüber gesprochen. Und die haben mir das auch bestätigt. Aber das ist unbedeutend. Der Jazz ist eine Sache, den kann man nicht so wissenschaftlich betreiben wie vielleicht andere Musik. Denn der Jazz ist eine Musik, die kann genauso gut in Kneipen vorkommen, in Jazzkellern, wo es rußig ist. Und jetzt ...wir waren auf verschiedenen akademischen Feiern. Früher ist da Kammermusik gemacht worden - und heute wird schön Jazzmusik gemacht an den Universitäten. Das freut mich natürlich. Denn dann kann ich sagen, das war alles nicht falsch. Und es freut mich auch, dass es so anerkannt wird, dass es an Universitäten und überall... [nicht transkribierter Abschnitt]

Haben Sie die Jazztexte von Adorno gelesen?

GB: Ja, ja. Und da hat sich ja der Gitarrist Volker Kriegel mit ihm auseinander

gesetzt. Volker Kriegel hat sich mit dem Adorno über den Jazz, über die Musik auseinander gesetzt.

Wann?

GB: Ach, das muss vor 25, 30 Jahren gewesen sein. Der hat studiert hier. Der Volker Kriegel ist ein Intellektueller. Der ist nicht aus der Kneipe gekommen. Er war ein guter Jazzgitarrist, aber nur intellektuell. Das Feeling war nicht so gut. Und der Volker Kriegel, der hat mit dem Adorno diskutiert - Über Jazz. Adorno sagt „Negermusik,. Ich mag das nicht. Und der Adorno spielt ja selbst Klavier. Und der Adorno, das wissen nur die Insider - ganz wenige Insider - war in den 20er Jahren, Ende der 20er in Berlin, und wollte da Jazz mitmachen, und er konnte es nicht. Er hatte kein Feeling dafür. Und da haben die Musiker zu ihm gesagt: „Geh heim!,, Und da kommt seine Aversion her. Er sagt, das sei in Amerika gewesen im „Cotton Club,,. Aber das war schon viel früher. Nur das wissen ein paar Insider. Wir haben's von alten Musiker erfahren. Haben Sie den Adorno mal Klavier spielen gehört? - Seien Sie froh!

IB: Also, das ist... solche Sachen sind typisch. Ich habe eine Freundin, die jetzt lang nicht mehr hier ist, die ist Konzertpianistin, aber die hat das selber gewusst. Die hat öffentlich gespielt öfter, und die hat dann bei uns mal Jazz abgespielt von den Hit-Kits, von Noten. Und wir haben uns totgelacht, alle drei! Sie spielte es natürlich einwandfrei ab, aber sie hatte überhaupt kein Feeling! Also, Jazz kann man nicht lernen. Das hat man oder man hat es nicht. Sie können die Noten abspielen, aber...

GB: Das hat der Goethe schon gesagt. „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen!,,

IB: Und damit war die Sache erledigt. Und das trifft auf den Adorno zu. Wir haben noch mehr so Leute...

Und haben Sie diese Adornotexte, diese Jazzrezeption von Adorno in den 50ern selber schon wahrgenommen? Direkt, als er diese Texte geschrieben hat?

GB: Ich hab sie nur von Musikern gehört. Von Musikern gerüchteweise, dass er das gesagt hat, und ich weiß noch nicht mal, wo das steht. Mich hat das nie so sehr interessiert.

IB: Da hab ich mich auch noch nicht mit Adorno befasst, da hatte ich so viel andere Sorgen! [nicht transkribierter Abschnitt] Eine Sache, das hab ich mir extra aufgeschrieben und hab's dann vergessen zu fragen... 1960 haben Sie ja nach einer längeren Pause wieder gesungen.

Haben Sie da einen Unterschied bemerkt in der Atmosphäre oder im Publikum?

IB: Nein, das kann ich nicht sagen, das war wie gehabt eigentlich.

Und war das auch... was war das für ein Club?

IB: Was war das noch mal?

GB: Das war in Gellenhausen im Panzerclub.

Also auch ein Armyclub.

IB: Alles nur Armyclubs. Sowieso.

GB: Die haben nämlich immer am besten bezahlt, die Amerikaner! Wissen Sie, wo das nachgelassen hat - ich hab ja noch ewig gespielt mit den Swingstars - zig Jahre! Der John F. Kennedy, der hat den Amerikanern, der Armee, den Geldhahn für kulturelle Ausgaben ziemlich zugedreht. Und da haben sie dann lieber mit der Juke Box gespielt. Und dann kam ja auch der Rock'n'Roll auf...

Wie war denn das für Sie?

GB: Das war schlimm!

IB: Oh Gott! Das haben wir verabscheut! Verachtet haben wir den!

GB: Jetzt stehen wir anders dazu. Für uns ist es jetzt schon Nostalgie.

IB: Jetzt sind das schon Äolsharfeentöne für uns, wenn wir das hören! Weil jetzt ja nur noch Geräusche gemacht werden. Da kann man sich auch auf den Verschiebebahnhof stellen! Das ist entsetzlich. Tödlich ist das für uns!

Und hatten Sie das Gefühl, dass Leute, die vorher Swing gehört haben, jetzt mehr zum Rock'n'Roll gewandert sind?

GB: Da muss ich Ihnen was Anderes sagen, da kann man nicht mit Gefühlen sprechen, bei mir schon gar nicht. Meine Leute... der Elvis Presley zum Beispiel, der war an sich ein Fan von Gospel und Spiritual. Und die hat er nachts gemacht mit seinen Musikern. Nicht auf der Bühne. Und dann hat er gesagt: „Hi! Tomorrow we have to make chewing gum Rock'n'Roll!“, So hat er das bezeichnet. Er hat nur Show gemacht. Vom Gefühl hat er ganz andere Musik lieber gehabt. Und da hat er gesagt: „Die verkauft sich aber nicht so gut. Da kann man nicht zappeln dabei!“, Das ist... aber für uns war Rock'n'Roll schlimm. Das fing ja an mit „Rock Around the Clock“, und so. Wir haben das anders gesehen. Erstens mal war es sehr eintönig. Und Effekthascherei. Und dann haben sie uns ja auch die Jobs genommen in den Clubs!

Ach, das schon?

GB: Ja! Die GIs haben dann lieber die Jukebox mit Elvis Presley und Bill Haley und Gene Vincent gespielt, und die Band hat sie dann nicht mehr interessiert. Und das war nicht gut für uns. Also einfach vom Dasein überhaupt.

Und diese Oldtime School, die Leute, die Dixieland gehört haben, wie stand man zu denen? Haben Sie auch Dixieland gehört?

GB: Also, ich steh da sehr gut dazu, sie nicht.

IB: Mein Mann macht sich da was draus. Für mich ist das Feuerwehrmusik. Ich mach mir da nichts draus.

Auch früher schon?

IB: Schon immer! Weil ich ein „sentimental fool,, bin. Auch vom Herz. Ich liebe Miles Davis. Der drückt für mich in seiner Musik überhaupt diese ganze Scheißwelt aus. So wie sie realita ist. Und das gefällt mir halt. Ich hab auch gern solche Nummern wie „Tenderly,,.

GB: zeigt eine CD Das ist für mich das. Und der macht Dixieland. Pete Fountain. Das ist was! Der spielt für mich schöner....der ist so gut, dass er sogar schön spielen kann. [nicht transkribierter Abschnitt]

Ich wollte noch mal so ein bisschen Ihren Eindruck, wenn Sie sich zurück erinnern - Sie sind in den 50er Jahren, und da gibt es diese verschiedenen Leute, die diese verschiedenen Arten von Jazz hören. Dass Sie mir das noch einmal beschreiben, was waren das für Leute? Was für Leute haben Swing gehört, was für Leute haben Modern Jazz gehört, wer hat Dixieland gehört? Und wie stand man zu denen?

GB: Das ist schwer zu sagen! Die kann man nicht klassifizieren.

IB: Da kann man schwer Grenzen setzen, weil es viele gibt, die das alles...bei mir ist es zum Beispiel so, ich bin sowieso ein etwas einseitiger Mensch, gewisse Dinge hab ich halt gern, und die anderen interessieren mich nicht so. Also mein Mann ist viel vielseitiger.

GB: Da können Sie überhaupt nicht... wir haben zum Beispiel beim Glier stundenlang Platten gehört - wir waren schon als Kinder befreundet, und ich kannte auch seinen Vater sehr gut - und da haben wir stundenlang Platten gehört, weil der Glier war hier in Frankfurt der erste Jazzplattenhändler. Und der hat aus Amerika schon Platten gekriegt. V-Discs, da gab's von der Armee auch schon Schallplatten, die von der Armee hergestellt und vertrieben wurden, und dann auch noch andere, „Capitol,, und was da so war... „His Master's Voice,,. Und das hat der Glier alles gehabt. Und da lief dann alles, mit ganz alten Platten angefangen, aus den 30er, 40er Jahren, als die Swingmusik aufkam, alte Armstrong-Sachen. Da haben wir stundenlang Platten gehört, und da ist dann so alles gekommen. Jack Teagarden,... und

dann kamen die Modernisten, Modern Jazz Quartet, und dann kam Free Jazz, und da hat man sich mit allem befasst. Und dann waren einzelne da, aber die kann man nicht gesellschaftlich zuordnen oder was - der eine hat gesagt: „I like modern,, „I like dixieland,, „I like swing,,...

IB: Aber im Grunde haben wir uns für alles interessiert.

GB: Verstehen Sie, es musste Jazz sein! Das war das Dach.

Haben Sie selber auch getanzt zu Jazz? Sind Sie zu Tanzveranstaltungen gegangen?

GB: Ja, Jitterbug. Ich hab den ersten Preis gemacht hier, im Jitterbugtanzen. Im Palmengarten.

IB: Aber mit mir hat er kaum getanzt, weil er hat sich immer nur für die Musik interessiert, und ich hätte gerne mal ein bisschen getanzt. Aber bei ihm standen die Ohren senkrecht ab, um das zu hören.

GB: Ja, und dann hatte ich auch viel Kontakt mit Schwarzen. Und wer einmal mit Schwarzen richtig schwarz tanzen gelernt hat, der kann kaum noch mit Weißen tanzen.

Ach, Sie haben mit Schwarzen tanzen gelernt?

GB: Ja.

Auf welche Musik?

GB: Auf Swingmusik.

Wo?

GB: Ja hier, in den Clubs. Ich hatte ja auch eine Freundin, 49 schon, da war ich 19. Und wir haben getanzt wie verrückt!

Was für Clubs?

GB: Na, Armeecclubs! Ich hab gespielt auch beim CID. Da waren auch Schwarze gewesen. Da war zum Beispiel eine, die war ein Sprachgenie. Die hat innerhalb von einem halben Jahr Frankfurter Dialekt gesprochen. Können Sie sich das vorstellen? Perfekt Deutsch gesprochen, aber gelernt! Nicht zweisprachig aufgewachsen, richtig gelernt. Und die hat dann Frankfurterisch...wir haben uns totgelacht. Die konnten sie nur nicht einsetzen als Agent, als Frankfurter Mädchen, weil sie schwarz war. Da haben wir dann getanzt auch. Wir haben dann ja immer unsere Pausen gehabt mit der Band, und dann lief ja in den Clubs die Jukebox. Und da liefen dann so Swingnummern mit Tommy Dorsey und Miller und Ellington, Count Basie... wir

haben dann ja immer so Coins eingeworfen, und haben dann die Platten... da lief so ein Teller rum... das war schön. Da haben wir dann mit denen auch getanzt und haben uns angefreundet.

Haben Sie Jazzzeitschriften und Jazzbücher gelesen, damals auch schon in den 50ern?

GB: Ja. Wir hatten regelmäßig die *Downbeat*. Das war ja nun eine Musikerzeitschrift.

Hat man die gekriegt in Deutschland?

GB: Ja, durch die Armee. Durch die Soldaten. Aber ich hab ja da unten dieses Bücherbord links unten, das sind ja nur Jazzbücher, und das gab's schon sehr früh alles.

Was waren so die ersten?

GB: Zuerst waren es ja nur englische Ausgaben, und wir hatten hier das Amerikahaus, und die hatten eine Bibliothek. Und da waren auch die amerikanischen Bücher alle drin. Da haben wir uns das ja ausleihen können.

Und da sind Sie gezielt hingegangen, um sich über Jazz zu informieren?

GB: Jaja. Jaja!

Haben Sie Jazzzeitschriften gelesen, Frau Brand?

IB: Nein, ich nicht!

Und deutsche Jazzzeitschriften, Herr Brand?

GB: Da gab's nicht so viel.

Also Sie haben sich allgemein eher an den amerikanischen Quellen orientiert, kann man das so sagen?

IB: Würde ich sagen, ja. [Gerd Brand kommt mit ein paar Büchern zurück an den Tisch]

Und dieses Carlo Bohländer-Buch, das haben Sie schon auch gelesen damals, oder?

GB: Ja, das hab ich ja gelernt! Ich war ja Schüler beim Carlo Bohländer. Und da hab ich Harmonielehre gemacht mit ihm. Das ist unser Jazzvater gewesen, für alle jungen Frankfurter.

Und welche Bedeutung hatte für Sie das Radio?

IB: Radio - das ist ein ganz wichtiges Ding! Ich hab von einem amerikanischen Freund so ein tragbares Radio gekriegt, was für mich toll war damals! Und da habe ich das mitnehmen können in die Küche und überall, wo ich war. Und ich hab den ganzen Tag nur AFN gehört, und bevor ich dieses tragbare Radio hatte, hab ich meine Hausarbeiten nach dem AFN-Programm eingeteilt, damit ich zum Beispiel „Duffleback,, um die Mittagszeit hören konnte. singt Tommy Dorsey - das durfte ich auf keinen Fall versäumen! Oder abends „It’s Music In the Air,, das war so Dream-Music, um sieben Uhr fing das an [singt], das war der Theme Song. Das hab ich alles gehört. Jahrelang.

Und deutsche Sender?

IB: Hab ich überhaupt nicht gehört. Das hat mich nicht interessiert. Nein. Nur das - das war für mich ganz toll. Und ich hab sogar noch in AFN - als wir schon verheiratet waren - die haben Sendungen über Hörspiele gemacht, die hab ich mir damals auch immer angehört, um mein Englisch zu verbessern. Dass das fließend wird. Was ich noch vergessen habe - jetzt kommt mir noch was: Als mein Singer-Job vorbei war, hat mir eine Deutsche angeboten, die mit einem Amerikaner verlobt war, und der war Manager von einem Amikino in der Betz Area. Und da hat die gesagt: „Ich würde Ihnen ja gerne etwas anbieten - ich weiß nicht, ob ich Ihnen so was anbieten kann - wenn Sie in dem Kino arbeiten, abends...,, Ich hatte ihr gesagt, das mit dem Kind wäre ein Problem, wie Sie ja schon sagten. Aber so konnte ich ja tagsüber bei meinem Kind bleiben und hatte hier eine Untermieterin abends, die im Haus war - und da hab ich gesagt: „Ja selbstverständlich, ich bin überglücklich!,, Und dann hab ich lange in der Betz Area gearbeitet und hab den Amerikanern die Tickets abgerissen. Und dann durften wir uns den Film ansehen, anschließend. Und dadurch kann ich jetzt fließend Englisch sprechen. Denn in der Schule hab ich Oxford English gelernt. Und durch diese Filme, die ja einfach zu verstehen waren mit der Handlung, dadurch kann ich jetzt fließend diese amerikanischen Ausdrücke. Da denk ich direkt in Englisch, wenn ich spreche. Natürlich - zu komplizierten Themen, da fehlen mir mal Worte oder ich mache einen Fehler, aber ich denke absolut in dieser Sprache. Und das kam mir sehr zustatten. Das war auch eine sehr schöne Zeit. Da hab ich wieder das Erlebnis gehabt, die Amerikaner, die da rein kamen, die kannten uns ja - die eine saß an der Kasse, die andere hat die Tickets abgerissen und so weiter. Und wenn die dann rein kamen, die haben gesagt: „Hi Honey, you want a coke?,, Da waren wir im Siebten Himmel, weil wir waren ja so arm damals. Ich konnte mir ja nix leisten. Da ist ein Geschäft, das zeige ich heute noch meinem Mann, da war ich glücklich, wenn ich mein Brot mitgenommen habe für abends und hab mir mal für 10 Pfennig eine Gewürzgurke dazugekauft. Und die Amis haben dann gesagt: „You want a popcorn or you want a coke?,, Da waren wir ja im Siebten Himmel, wenn die uns so was spendiert haben. Ohne, dass die da ein Äquivalent gewollt haben. Denn das war einfach diese freundliche Geste, miteinander freundlich umzugehen. Wenn Sie so lange da drüben gelebt haben, dann wissen Sie das ja. Die Amerikaner haben eine ganz andere Umgangsform miteinander als hier diese muffigen Deutschen, die schon eine Fresse ziehen, wenn man sie was fragt. Ich muss es leider immer ein bisschen ordinär ausdrücken, um mir Luft zu machen. Da bin ich - ich meine, es

gibt auch andere, entzückende, selbstverständlich, aber ich finde, das ist ein ganz großer Unterschied. So wie man amerikanischen Boden betritt, das ist etwas ganz anderes, der Umgang miteinander. Was mir sehr gut gefällt, muss ich immer wieder sagen. Ich will ja mit denen nicht über Lebensweisheiten diskutieren, wenn ich ein Brötchen kaufe. Ich will, dass die freundlich sind und sich bedanken - ich bin auch ein höflicher Mensch. Und hier - imitiert muffelige Attitüde . Die sind beleidigt, wenn man sie anspricht in den Kaufhäusern. Jetzt hat sich's ja ein bisschen geändert, weil die ja um ihren Job zittern. Ich hab denen manchmal gesagt: „Sie könnten mal nach Amerika gehen, dann könnten Sie mal lernen, wie man mit der Menschheit umgeht!,,

GB: Es ist nämlich so, wir sind jetzt in einem Jazzkonzert gewesen hier in Frankfurt. Da waren amerikanische Musiker da, und das ist für uns wunderbar gewesen, weil es gute Musiker waren, aber wenn Sie selbst in einer so großen Stadt wie Frankfurt sich das Publikum ansehen, da sind es doch zu 70% die alte Jazzfamilie von Frankfurt. Und 30% sind neue, junge dazugekommen. Also, der Kreis für Jazzfans, der ist nicht so groß, auch in so einer Stadt wie Frankfurt. Obwohl wir eine große Jazztradition haben. Aber der harte Kern, der bleibt, und es kommen dann immer wieder Junge nach. Und das ist aber sehr gut, weil man dann feststellt - ich hab mich gewundert, ich hab mich mit jungen Leuten unterhalten, und die sind sehr genau auf die Sache zugegangen und haben gesagt: „Das ist in Ordnung, und das ist nicht in Ordnung, das swingt...,, Wichtig ist, swingen muss es. In jeder Art, ob es nun Bebop ist oder Dixieland. Der Armstrong hat das gesagt: „Es kommt nicht darauf an, was du spielst, sondern wie du es spielst!,, Und das ist das Wichtige dabei.

28. April 2005: Günter Kieser (*1930)

Es ist der 28. April 2005, ich bin bei Herrn Günther Kieser. Es geht bei unserem Projekt...das sind zwei verschiedene Doktorarbeiten; ich schreibe über Jazz-Rezeption in Deutschland nach 1945 bis in die 60er Jahre, und zwar konzentriert auf die amerikanisch besetzte Zone, und Joshua Sternfeld, der jetzt nicht hier ist, schreibt über die Kriegsjahre bis in die 50er Jahre und schwerpunktmäßig Berlin. Und wir haben beschlossen, wir tun uns ein bisschen zusammen bei den Interviews. Das ist jetzt eins, das wahrscheinlich ein bisschen mehr für mich von Interesse sein wird. Und jetzt würde ich Sie einfach bitten, erst mal ein bisschen zu erzählen von Ihrem Werdegang und wie Sie in Berührung gekommen sind mit Jazz.

Ja... ich bin ein befreites Subjekt. Ich war 14, 15, als der Krieg zu Ende war. Und für mich als jungem Menschen war eigentlich die markanteste Begegnung - mal abgesehen von der Sorge um das Essen, das Überleben im Allgemeinen - nachdem man also von alledem befreit war, war das, was mich dann unmittelbar mit den Amerikanern an veränderter Lebensform konfrontierte, ganz markant die amerikanische Musik. Beziehungsweise eigentlich ein Radiosender, der AFN, der hier in Frankfurt einen ziemlich großen Sendebereich hatte und zum allerersten Mal von morgens bis abends diese veränderte musikalische Welt hörbar machte. Das ist ein Gesichtspunkt. Dann gab es hier im IG-Hochhaus, wo das Hauptquartier von Eisenhower untergebracht war, schon sehr früh Konzerte, die eigentlich für die amerikanischen Soldaten und Offiziere veranstaltet wurden. Das waren in Amerika berühmte Jazzgruppen, die hier zur Unterhaltung der Besatzungsmacht spielten. Diese Konzerte sind für mich durch eine bestimmte Person auch hin und wieder zugänglich gemacht worden. Das waren ja an sich damals noch keine offiziellen Konzerte, sondern sie fanden im kleineren Maßstab in einem Kasino auf dem Gelände der Amerikaner im Besatzungsbereich Frankfurt statt.

Wer war diese Person?

Das war Horst Lippmann, den Sie ja sicher schon in Ihren Notizen aufgezeichnet haben. Wir haben uns '48 angefreundet, als er auf der Suche war nach jemandem, der Plakate gestalten sollte für Veranstaltungen, die er durchführen wollte in der Verbindung zu dem „Hot Club Paris,“, mit dem er auch den ganzen Krieg über Kontakt hatte.

Waren Sie da schon Designer und Grafiker zu dem Zeitpunkt?

Nein. Nein, da war ich erst 15 Jahre alt. 16, 17 Jahre war ich dann, als 1947 die Frankfurter Werkkunstschule wieder begonnen hat. Nun konnte ich mein Studium fortsetzen, das ich von '44 bis '45 hier in Offenbach schon mal begonnen hatte als 14jähriger, und das ich durch die Kriegsumstände abbrechen musste.

Also sind Sie Jahrgang...

...30.

30.

Und mit diesen beginnenden Konzerten, die so '47, '48 im Einzelnen mit einigen sich neu gegründeten Bands stattfanden, die hier in Frankfurt das und jenes versucht hatten, lernten wir uns kennen. Er hat mich hier auf der Offenbacher Schule... beziehungsweise, eigentlich gehört da noch eine andere ganz wichtige Person dazu. Inzwischen hatten wir nämlich auch beim Hessischen Rundfunk hier in Frankfurt schon regelmäßig Jazzsendungen, die auch von Herrn Lippmann geschrieben wurden, aber auch mit Olaf Hudtwalker. Olaf Hudtwalker wird Ihnen ja auch schon begegnet sein. Er hat damals auf eine sehr eindrucksvolle Weise historische Zusammenhänge des Jazz in diesen Sendungen geklärt und besprochen. Zu der Zeit, als ja einige Kellerlokale sich immer mal wieder aufgetan haben und dann wieder verschwunden sind, gab es eben auch Galerien, wie die Zimmergalerie Frank, in der Horst Lippmann damals dann schon - vielleicht auch etwas später, da besinne ich mich nicht mehr so ganz genau - in einem wöchentlichen oder 14-tägigen Rhythmus aus seiner großen Plattensammlung, die damals noch nicht ganz so groß war, so genannte Jazzclubveranstaltungen gemacht hat, ganz zaghaft, alles noch sehr bescheiden damals. Ja, und da gab es so improvisierte Annäherungen, wo man nicht nur wie im AFN einfach die Musik gehört hat, sondern auch etwas Näheres erfuhr, im Ansatz auch bestimmte soziale Zusammenhänge, das ganze Thema der Sklaverei, der Versklavung in Amerika, der untergeordneten gesellschaftlichen Rolle, der diese Musiker ausgesetzt waren und immer noch sind. Also die ganze Geschichte hat sich einem dann so entgegen gerichtet und aufgerichtet und so auch einen gewissen Hintergrund freigelegt, denn man einfach nicht hatte, wenn man nicht mit Eltern in Verbindung stand, die das hätten vorbereiten können oder einen überhaupt in dem Zusammenhang hätten informieren können. Insgesamt diese ungeordneten oder die noch nicht erkennbaren Strukturen, was Jazz und die ganze frühe Musik, die sogenannte New Orleans-Jazzmusik betraf, diese inzwischen ja längst traditionellen Musikformen aus New Orleans und aus den Südstaaten, diese frühen Formen der freien Spielweise - der ganze Hintergrund hat sich eben erst langsam aufgetan. Das war ja natürlich auch der Sinn des „Hot Clubs,“. Und da gab es eine gewisse Reihe von Leuten, die da etwas wussten, ja auch schon zu Kriegszeiten, weil sei etwas älter waren, und die mich dann eben wie der Horst Lippmann sehr überrascht haben mit all diesen Geschichten. Und mit diesen ganzen historischen Zusammenhängen, die

sich musikalisch dann ja auch verschieden ausgedrückt haben. Immerhin waren nach dem Krieg ja auch viele Phasen des Jazz praktisch schon geschehen, und Charlie Parker, von dem man ja damals - ich zumindest - gar nichts wusste - alles war ja längst im Gang gewesen. Also diese ganze Nachkriegszeit hatte eigentlich so eine Aufgebrochenheit. Das hat sehr viele Leute zusammengebracht, die so wie ich auch neugierig waren auf dieses ganze Amerika, auf diese ganze Befreiung, die wirklich dahin ging dass man, ja, einfach auch mit völlig neuen Dingen konfrontiert wurde. Bis zum Beispiel zu der einfachen Erkenntnis, dass ein amerikanischer Soldat einfach ganz leise geht.

Ach ja?

Ja, das hat mich sehr beeindruckt, dass die nicht mit irgendwelchen genagelten Schuhen lautstark daher kamen, was man als Kind ja gewöhnt war. Das war zum Beispiel so eine Sehnsucht, mal über Schuhe zu verfügen, die auch so einen leisen Gang möglich machen. [lacht]

Also, war das die Art, wie die gingen oder waren das die Schuhe?

Die Schuhe. Allein ein Soldat, der leise ging, war für mich eine Art Sensation. Ich hab auch sehr schnell versucht, mir solche Schuhe zu beschaffen, um auch mal leise gehen zu können. Man hatte ja auch als Kind schon genagelte Schuhe, weil ein Schuh so etwas Kostbares war, und dann musste der genagelt werden, dann hielt der einfach um so viel länger. Und...also, solche Dinge, die waren alle von einer großen Wichtigkeit, um sich auch Vorstellungen zu machen, wie wird denn alles außerhalb von Deutschland aussehen. Also dieser ganze Aufbruch - Zusammenbruch und Aufbruch zugleich - ist natürlich so ein bestimmter Zustand, in den man als Junge eben reingerät, und der alles sehr spannend und aufregend machte. So dass man schon als Kind, als Junge ein sehr intensives Leben gelebt hat. '47 begann die Schule wieder. Dann ging es wieder los mit Studienzielen, mit ganz anderen Informationen, mit ganz anderen Zusammenhängen, was das Studium des Grafik-Design betraf (So hieß das alles damals noch gar nicht.). Aber diese ganze Zeit, in der dieses Land sich irgendwie entwickelt hat in verschiedene Richtungen, ist eigentlich musikalisch überragt gewesen von diesem Jazz. Das hat sozusagen alle möglichen Kreise und alle möglichen verschiedenen Menschen miteinander verbunden. Zu einem Jazzkonzert ging man eben nicht nur, der Jazzfan war in dem Sinn noch gar nicht da, alle hatten an dieser Musik eigentlich großes Interesse, sobald überhaupt musikalisches Interesse da war. In Stuttgart, da war mein Freund, der hat Physik studiert, der war genauso da wie meine Freundin, die Architektin, oder freie Maler. Man ging einfach ab '48, '49 bis in die 50er Jahre hinein zu immer größeren Veranstaltungen, die natürlich außerhalb dieser amerikanischen Zone, diesem Sperrgebiet waren. Da wurde das ja insgesamt dann plötzlich auch für die Amerikaner ein Feld sich mit dieser Musik deutlicher und breiter der deutschen Öffentlichkeit zu präsentieren. Ich will das jetzt mal einfach so unterstellen. Ob das jemals eine Absicht war oder nicht...? Aber die Tüchtigkeit von Jazzpromotern wie Norman Granz, der dann die ersten großen Konzerte nach Deutschland und nach Europa gebracht hat mit „Jazz

at the Philharmonic,, wo er die ganzen berühmten Musiker der 40er und 50er Jahre dann alle praktisch noch mal, nicht wiederentdeckt, aber in großen Formationen zu „Jazz at the Philharmonic,, hier nach Deutschland gebracht hat, was dann auch von Horst Lippmann örtlich hier betreut worden ist, und auch glaub ich über andere Städte hinaus, das war plötzlich dann doch eine sehr feste und also auch gewährleistetete Präsentation von amerikanischer Jazz-Musik. Ella Fitzgerald, Count Basie, Ellington, Benny Goodman - alles, was auch die ganz Großen, Wichtigen im Bereich des großen populären Jazz auch in Amerika ausmachte. Alle diese Leute hab ich ja auch dann erleben können, ich hab dann auch schon die ersten Plakate für Ella gemacht und für Ellington und für Basie. Alles, was damals gebraucht worden ist. Ja, das waren dann schon meine ersten Designerarbeiten, und aus dieser lebenslangen Freundschaft mit Horst Lippmann, die sehr eng und sehr intensiv war, ist diese ganze visuelle Gestaltung der Plakate entsprungen, mit einem Konzept, mit einer Philosophie, dass möglichst die Plakate in ihrer Idee, in ihrer ästhetischen Gestaltung dem Anspruch der Musik gerecht werden sollte. Dazu gehörten natürlich Wertvorstellungen: Was ist an dieser Musik Qualität, was ist an dieser Musik faszinierend? Und da wurden die ersten Versuche von mir gemacht, die Musik zu interpretieren. Fritz Rau hat das später mal so formuliert, dass er gesagt hat, unsere Konzerte fangen eigentlich auf der Litfasssäule an. Also die Integration von visueller Qualifikation, proportional zu der Qualifikation der Musik, die man zu hören bekam. Das Problem war, dass ein Teil der Deutschen im administrativen Bereich natürlich noch immer knallhart diese Musik als... na ja, da muss man vorsichtig sein mit solchen Begriffen, aber als „Negermusik,, immer noch diffamiert hatte. Das hatte natürlich auch was mit Steuern zu tun, Jazz wurde immer noch als Unterhaltung gesehen und war noch lange kein kultureller Akt in dem Sinne. Es gab lange Zeit noch bestimmte Steuersätze dafür. Da gab es auch immer noch Ressentiments aus einer vergangenen Zeit, das konnte man natürlich bei den Eltern auch noch erleben. Es gab im Grunde genommen ja keine ältere Gesellschaft, die Platz hatte, oder die Toleranz hatte für diese Art der Musik. Und sie zählte natürlich zu einer Wertigkeit, die ich und andere aber schon ganz anders gesehen haben, also nicht im Unterhaltungsbereich, sondern eigentlich als hoch anspruchsvolle Musik, als Musik der Improvisation und damit natürlich auch als ein Ausdruck der Freiheit. Dass man über bestimmte Melodien über bestimmte Themen große Teile der Musik variiert und improvisiert, das sind ja alles ganz wichtige Gesichtspunkte gewesen, die man nicht kannte. Man kannte ja ein sehr reguliertes Leben, in dem alles seine Gesetze hatte, aber ein völlig freies Spiel von einem musikalischen Quartett oder Trio, das alles sind ja völlig neue Töne gewesen, völlig neue Klangkörper auch, völlig neue Klanggebilde. Zweifellos natürlich auch der Rhythmus. Auch die Freude darf man nicht vergessen. Das war kein reines intellektuelles Thema, das war eben halt auch eine Lebensfreude. Es gab die sogenannten Jazz Band Balls. Und überhaupt Bälle. Und überhaupt diesen Nachholbedarf für junge Leute zu tanzen. Und einfach auch Freude zu haben. Und diese ganzen frühen Klänge - ich bin jetzt ein bisschen durcheinander in der Zeit, aber so „In the Mood,, und diese ganzen Geschichten von Glenn Miller waren ja sehr schnell auch präsent bei irgendwelchen Tanzkonzerten in der Provinz. „In the Mood,, werden Sie ja vielleicht schon mal gehört haben. Diese Musik, die ja eigentlich aus dem Krieg noch kommt, war hier im amerikanischen Bereich ganz breit gestreut.

Glenn Miller war ja, glaube ich, auch während des Kriegs schon mal hier in Europa unterwegs, um die Soldaten zu versorgen. Also diese Lust auf Jazz Band Balls... Die waren jedes Mal völlig ausverkauft. Die waren voll, und man tanzte da natürlich nach Dixieland-Musik, die sich sehr gut tanzen ließ. Und dann gab es ja auch diese ganzen Überschneidungen, Rock'n'Roll und Jitterbug zu tanzen und dann die Frau eben über sich hinweg zu werfen, oder was es da an artistischen Kunststücken gab. Die ganze Zeit war eben eine - ja, man muss es so abstrakt sehen - auch eine befreite Zeit, und die Balls waren sehr erfolgreich. Das gehörte einfach dazu, wie heute andere Musik auch benutzt wird, oder auch gelebt wird, um sich zu vergnügen, um Spaß zu haben. Aber daneben gab's eben dann doch auch ganz anspruchsvolle Teile der Jazzmusik, die absolut separiert gesehen worden sind - und die auch dann nicht jeder unbedingt so genau wissen wollte. Es gab dann einfach schon einen leichteren, einen leichtfertigeren Umgang damit. Der Rhythmus natürlich, einfach der ganze rhythmische Teil der Jazzmusik ist natürlich auch eine emotionale, sinnliche Möglichkeit. Und ist es für mich heute noch. Es gibt Musiker, die mich einfach bis zum Schmerzenskriegen tanzen lassen. Diese sinnliche und psychische und intellektuelle Auseinandersetzung mit dem Jazz war für mich auch das Motiv, für diese Musik, die ich sehr geliebt hab und sehr liebe, etwas machen zu können. Und diese Chance hab ich gehabt und auch genutzt und hab auch die Freiräume von Herrn Lippmann bekommen, völlig frei und ebenfalls improvisiert Plakate zu machen. Das heißt also, ein musikalisches Thema visuell umzusetzen in graphische Zusammenhänge und in Signale, von denen ich ausgehen konnte, dass sie verstanden werden, oder dass sie Leute ins Konzert bringen. Aber das war damals noch nicht das große Problem, weil die Konzertsäle waren klein. Es gab ja in Frankfurt nur wenig Säle, die überhaupt in Frage gekommen sind, und die wenig Leute fassten. Und dann war es eben so, es gab ein Zirkuszelt im Frankfurter Zoo, das benutzt werden konnte, wo dann auch die ersten großen „Jazz at the Philharmonic“-Konzerte und andere stattfanden. Es war eigentlich der einzige Konzertsaal in Frankfurt. Sie wissen, wie Frankfurt zerstört war, es gab nichts. So konnten auch meine Plakate andererseits gut wirken: Es gab eigentlich fast nur Trümmerberge, und auf diesen Trümmerbergen haben wir dann meine farbigen Plakate platziert, was natürlich ganz erfolgreich war. Aber das war nicht das Thema, da im Grunde genommen alle sofort ausverkauft waren, die Konzerte, und man Schwierigkeiten hatte, da reinzukommen, in diesem kleinen Zirkuszelt, wo die berühmtesten Leute gespielt haben, Ben Webster, Coleman Hawkins, all die großen Stars der 40er, 50er Jahre. Alles, was es überhaupt gab, war ja in Deutschland und war dann auch in meiner allernächsten Nähe. Ich hab all diese Leute auch persönlich kennen gelernt, auch Ella, all die großen Stars, weil ich eben mit Horst Lippmann immer zusammen war, hinter der Bühne natürlich, und insofern hab ich die ganze Jazzwelt natürlich auch persönlich kennen gelernt, nicht nur vom Konzertsitz aus. Ja, und daraus hat sich eine kontinuierliche Zusammenarbeit entwickelt, bis auch in jüngster Zeit, bis das Plakat durch andere Dinge abgelöst worden ist, oder die Dimensionen das verändert haben, oder die Musikindustrie entstanden war,... aber über diesen Zeitpunkt möchten wir ja gar nicht sprechen. Was mir noch einfällt wäre zu sagen: Das Wichtigste eigentlich, was der Jazz da gemacht hat, war, er hat alle Leute - und deshalb wiederhole ich mich noch mal, aber ich sag's gern noch mal - zusammengeholt, was sich dann nachher langsam verloren hat. Der ganze Freundes-

kreis, also übergreifend, ganz gleich, was jemand studiert hat, was er sonst machte, wie er war, groß und klein, dick oder dünn,... es gab einfach eine Fläche, in der man sich immer wieder sah, und das waren die Jazzkonzerte. Das war etwas, das es jetzt eigentlich schon lange nicht mehr gibt, wo auch eine bestimmte, sagen wir mal, eine bestimmte Intelligenz, eine bestimmte Menschlichkeit, eine bestimmte unausgesprochene, unerklärte Übereinstimmung stattfand. Man sah sich da, war sich sicherlich nicht unbedingt Freund, man kannte die Gesichter - auch durch die geringe Zahl, also es ging nicht um Tausende. Aber es war eine Gemeinschaft hier in Frankfurt da. Man ging zu Jazzkonzerten und man war da, das war einfach... fast wie eine, ja, wie eine Selbstverständlichkeit. So waren die Kalkulationen und die Sicherheit für Horst Lippmann, die später mit den größeren Projekten erst zustande gekommen ist, damals auch gar kein Problem. Man hatte einen großen Enthusiasmus. Jazz war die Musik der Zeit und jeder wollte eigentlich auch was davon verstehen, und sie gerne haben. Das war auch die Zeit, als dann der Plattenverkauf losging, und da mussten wir eben halt auch ein Radiogerät von Braun-Radio haben, diesen Schneewittchensarg, den werden Sie nicht kennen, der so weiß war wie das Holz. Ja, das kann man eigentlich am meisten besprechen, dieses Kollektiv, das sehr stabil, sehr konstant war, und das sich sehr übergreifend dieser Jazzmusik ausgesetzt hat. In den 50er Jahren, Richtung 60er, ging's auch schon gar nicht mehr um das Tanzen, ich glaube da fielen auch die Jazz Band Balls schon aus. Und dann hat sich alles doch sehr verisoliert, und dann ist die ganze Musikwelt auch schon spezifischer geworden, hat sich schon unterteilt... Man muss auch noch mitbedenken, dass ja nebenbei auf einer anderen Ebene diese Rock'n'Roll-Welt entstanden war, die wir jetzt auch im Rock kennen, wo es um, ja...musikalisch vielleicht einfacherer Zusammenhänge ging, und wo auch eine bestimmte Gesellschaft dazu gehört hat, mit der wir... also, dieser sogenannte Rock'n'Roll war für mich damals schon unangenehme Musik, mit der wollte ich eigentlich nichts zu tun haben. Hab ich auch nichts zu tun. Und dieses Tanzen, das noch beim New Orleans stattfand, das war so eine Geschichte, die auch ein bisschen was mit der Zeit zu tun hatte. Man fuhr natürlich auch in der Zeit nach Paris und war da in den Clubs, wo eben auch sehr viele Amerikaner Gast waren. Und dann gab es eben diese existentialistische Zeit, in der man im Keller war, wie ja hier auch der Frankfurter Jazzkeller das Zentrum war. Wir, meine Frau und ich, sind nachts mit dem Fahrrad nach Frankfurt in den Keller. Vor vier Uhr ist man dann auch nicht wieder nach Hause. Also, dieses durchgehende Leben mit dieser Musik, das hat viele betroffen, sehr viele. Aber dieser Kreis ist schmaler geworden, immer kleiner, immer kleiner, und ... und dann sind ja auch diese großen Konzerte ein bisschen weiter...Ella war viele Male hier, aber dann wurde das auch für sie immer schwieriger, da sind dann viele Musiker nicht mehr aktiv gewesen oder sind gestorben. Dann ging es so langsam wieder zurück. Aber in den 60er, 70er Jahren, da fing ja etwas ganz Neues an, da ging es ja in eine Veränderung der Musik, eine Zuwendung, - auch von mir aus - zu Jimi Hendrix. Vor dieser Veränderung liegt natürlich noch mal diese ganze Freejazz-Phase. Die hat natürlich auch dem Jazz seine breite Popularität weggenommen weil hier ging es der Musik dann um etwas ganz Anderes, und da war sie auch nicht mehr unbedingt eine sinnliche Versuchung, oder eine sinnliche Absicht. Oder auch eine Lustempfindung. Da ging es eigentlich schon um musikalische Experimente und um musikalische Veränderungen, die die

Musiker betraf und deren Willen und deren Kreativität, natürlich auch auf eine Eigenständigkeit abzielend. Die ersten Versuche waren gewisse Imitationen, oder gewisse Versuche von den Musikern, gleich aufzuziehen in der Qualität der Musik, ein Instrument zu beherrschen. Und es gab da stilistische Vorstellungen, zwischendurch zum Beispiel mal die West Coast Musik, die von der West Coast kam, von Kalifornien, die sehr cool war - was heute so ein Wort ist, das selbstverständlich zum Wortschatz gehört. Damals war das ein ganz aufregendes Wort. Da haben sich die Musiker auch verweigert haben, emotional auf der Bühne zu agieren, wo alles in einer gewissen Starre ablief und in einer Stille, in einer zurückgenommenen... Um zu konterkarieren, was früher eben Jazz war, eben etwas ganz Wüdes, Wildes, und da musste man auch ein bisschen was trinken und sonst was alles machen. Also diese Freiheit hat sich natürlich auch auf andere Dinge erstreckt. Das Gefühl hat sich natürlich nicht nur in einem artigen Musikhören geäußert, das hat sich natürlich auch in das Leben eingemischt, man hat gefühlt. Ich war lange der Zeit hinterher, ich hätte mir gewünscht in der Zeit, dass ich eigentlich auch schwarz bin.

Aha, wieso das?

Also, ich,... diese Hinwendung zu diesem Amerika, dieser Zeit und diesen Menschen, die so zugänglich waren, die so greifbar waren, nach dieser Kälte und dieser Musik, die einem ja letztlich auch nichts bedeutet hat... Die Musik, die ich gehört habe, diese Musik innerhalb des Dritten Reiches, war ja auch keine Kindermusik. Die Kinder hatten irgendwas zu singen, so Jungvolklieder und solche schrecklichen Sachen. Es hat sich ja für mich in der Kindheit gar keine andere Musik erschlossen. Und die Musik, die so ein bisschen Rhythmus hatte, wie Peter Kreuder, oder so etwas Ähnliches, „Man müsste Klavier spielen können,,“, wo so gewisse synkopische Zusammenhänge noch da waren, aber auf so einer erwachsenen Ebene, die hatte auch mit Kindheit nichts zu tun. Es waren solche flotten Songs... Diese Musiker wussten natürlich um den Jazz schon Bescheid, durften ihn aber auch nicht spielen. Insofern war diese ganze Jazzmusik... Und damals gab's auch gar keinen Unterschied zwischen Weißen und Schwarzen. Benny Goodman als Weißer war genauso faszinierend wie Count Basie oder Ellington. Duke Ellington hat auch in Amerika in den großen Ballrooms gespielt, auch zum Tanz, nur als er hier war, da musste man eigentlich schon zuhören. Also, man hörte da nicht zu wie in einem klassischen Konzert, man war bewegt, aber man wollte zu dieser kostbaren Musik eigentlich auch schon nicht mehr tanzen Das hat man sehr separiert und getanzt hat man eigentlich dann wirklich zu den Dixieland-Bands. Wir hatten in Frankfurt ja die „Two Beat Stompers,,“, wo Horst Lippmann ja auch Schlagzeug gespielt hat, und da war das wieder eine gesellige Geschichte. Aber 1950 hatte ich schon die ersten Platten in Paris gekauft von Thelonious Monk, und insofern war man da schon auf einer anderen Ebene. Und dann wurde es auch sehr schnell dichter zwischen den Malern und den Musikern, man hat da Symmetrien gesehen und Analogien gesucht und sich da auch frei gemacht. Es gab ja hier in Frankfurt auch die Gruppe die Quadriga, in der sich der Tschismus auch entwickelt hat...

Wer? Was hat sich entwickelt?

Der Taschismus. Das ist eine taschistische Art, sich Leinwand zu nähern und mit großen rhythmischen Bewegungen, zum Beispiel Karl Otto Götz, hat in Düsseldorf lange gelehrt, ich weiß nicht, ob er noch tätig ist, wir waren natürlich alle auch ganz dicht befreundet, das ist die sogenannte Quadriga, da gehört Schulze dazu, Kreis und Kreuz, das waren die vier Maler, die natürlich auch große Zeitzeugen sind für diese Zeit, in der musikalische Zusammenhänge auch in der Malerei aufgegriffen worden sind. Da gab's so ein Ineinander und Miteinander. Nicht pragmatisch, aber eben vom künstlerischen Gedanken aus. Ja, und so würde ich sagen, als diese große Aufbruchsstimmung vorbei war, also nach 1950, als dieses Konzertante auch möglich war, durch Räume, durch inzwischen wieder aufgebaute Konzerthallen oder -räume, in denen auch ein größeres Publikum Platz hatte - das waren die Kongresshalle am Messegelände, die dann bald zur Verfügung stand, und später dann die Jahrhunderthalle von den Farbwerken Höchst, ein großes Konzerthaus -, als dann die Konzerte immer größer und mächtiger wurden, da gab es zwar immer noch sehr viel Besuch, es hat aber dann nicht mehr alles so überlagert. Es ist zurückgegangen, und die Menschen haben auch noch andere Dinge entdeckt. Dann hat sich die Gesellschaft etwas - was den Jazz betrifft - aufgelöst. Und wurde dann nachher ja mit der neuen Rockmusik auch in eine ganz andere Dimension verändert, weil dann eine ganz andere Generation nachgewachsen war, die eigentlich schon wieder eine ganz andere Musik hören wollte. Der Jazz zog sich ja immer weiter zurück, mit seinen Versuchen. Ich hab das erste Konzert von Ornette Coleman in New York gehört. Also, der gesellschaftliche Höhepunkt war zweifellos das Modern Jazz Quartet, was ein Einzug auch in die großbürgerliche, oder mittelbürgerliche Gesellschaft bedeutet hat. Die vier Männer, die dann auch in einer sehr humanen und in einer sehr zivilisierten und kultivierten Art und Weise ihre Konzerte zelebriert haben und dann plötzlich auch Zugang zum Großen Schauspielhaus hier hatten. Vier schwarze Musiker, wie man damals noch sagte, konnten also plötzlich auf der Bühne ihr Konzert geben. Das war aber die Art ihrer Musik - kennen Sie das Modern Jazz Quartet?

Ja, klar.

Ja, und mit dieser vornehmen Präsentation ihrer Musik und ihrer vornehmen Musik, muss man schon sagen, da ging es nicht mehr um irgendwelche Verrenkungen oder um irgendwelche Absichten und Ziele, sondern da ging es um hoch qualifizierte Musik, die von John Lewis auf das Feinste herangebildet war, und von seinen drei Mitspielern imitiert werden konnte. John Lewis war der philosophische geistige Kopf, als klassisch ausgebildeter Musiker natürlich über Alles und Allem, fähig, alles zu spielen, was in seinem Sinne war. Also, das war dann eigentlich schon der gesellschaftliche Höhepunkt, auf einer bestimmten Ebene. Und dann blieben noch einzelne Konzerte, aber die Orchester waren dann nachher auch schon aufgelöst - nach meinem Wissen -, und dann war eigentlich diese ganz große Welt des Jazz auf der großen, breiten gesellschaftlichen Ebene zur Ruhe oder... nicht zum Stillstand gekommen, aber hat sich dann in die Clubs verlagert. Die jungen Leute haben dann den Rock und alles, was in der Nähe lag, gehört. Na ja, und die Differenzierungen heute muss ich Ihnen ja nicht erklären, die erleben Sie ja selbst. Ja, für mich war es beruflich

ja so, dass ich eigentlich ein ganzes Leben lang Musikplakate gemacht habe, da bin ich einer der wenigen, die als Designer bei ihrem Thema bleiben konnten. Ich hab auch für den Hessischen Rundfunk und für andere Sender sehr viele Bühnenbilder gemacht, habe in Verbindung mit Joachim-Ernst Berendt im Südwestfunk von 1964 an die Bühnenbilder zu den Jazzsendungen gemacht. „Jazz gehört und gesehen“, wo dann noch mal einzelne Gastspiele in Europa dort aufgezeichnet worden sind, unter einem bestimmten Thema, und dazu hab ich die Bühnenbilder gemacht und die ganze neuere Jazzszene, wie eben halt Ornette Coleman und all die ganzen Leute, die dann nach den großen Klassikern gekommen sind, Sonny Stitt, Coltrane und so weiter, auch wiederum wunderbar erleben können, weil ich dann über 8 oder 10 Tage mit ihnen zusammen war. Denn das waren ja zum großen Teil Live-Sendungen, und damit die Bühnenbilder unter großen Schwierigkeiten dann auch alle funktionierten, da war man eben den ganzen Tag zusammen, um zu proben, damit die Einstellungen immer exakt stimmen. Ja, und dann gab's ja noch mal etwas dazwischen, das ist ja das American Folk Blues Festival, das entstanden ist aus einer Rückbesinnung auf die eigentlich frühen Ursprünge des Blues. Das war noch mal eine große Bewegung, die auch sehr einflussreich war auf Rolling Stones und auf die ganze Rockmusik. Mick Jagger hat ja diese Konzerte alle erlebt, die sind ja auch als junge Leute da hingetrampt, um diese Konzerte zu hören, und die waren natürlich ganz entscheidend für die Rolling Stones und für die ganze neue Rockmusik. Das ist erwiesen und das weiß ich auch, auch wieder von den authentischen Leuten. Diese Geschichte begann mit einer Reise, als ich mit Horst Lippmann nach Amerika bin und wir Musiker ausfindig gemacht haben, die natürlich längst ohne Business, ohne Job waren, wie man das dort sagt, und wir haben in Chicago und auch im Süden, in New Orleans viele Musiker aufgesucht und aufgefunden, die dann in diesem Festival zusammengefasst wurden. Wir haben dann 1962 das erste American Folk Blues Festival, noch damals mit der Zeitschrift „Twen“, gemeinsam, veranstaltet, das dann so ein neues gesellschaftliches Zwischending war mit einem großen Erfolg. Diese inzwischen alten Männer - Roosevelt Dikes zum Beispiel war jemand, der bei Al Capone im Lokal Klavier gespielt hat - also diese authentischen Männer aus den 20er, 30er Jahren, die inzwischen wirklich alte Herren waren, John Lee Hooker, all diese Musiker, die in Amerika zum Teil ohne Engagement waren, hatten durch diese Europareise schließlich mit einem genehmigten Pass, oft ohne Pass, ohne großen Sorgen, in so ein Flugzeug zu gehen, die hatten dann hier in Europa, in Deutschland und in England auch, einen ganz großen Erfolg, der dann noch mal so eine gewisse Gesellschaft mobilisiert hat, von der man gar nicht glaubte, dass es sie geben wird. Diese Konzerte sind mit großem Risiko von Lippmann & Rau damals veranstaltet worden. Mit einem großen Risiko, weil ja im Grunde genommen die Namen niemand mehr kannte. Und hier haben sie so ein Revival miterlebt und wirklich eine große Freude gehabt mit sich selbst und mit der Reflexion der Gesellschaft. Und das hat auch wirklich große Einflüsse gehabt auf die Musik, wie gesagt bei den Rolling Stones ist es erwiesen und auch bestimmt. Und da gibt es ja auch Platten mit Sonnyboy Williams und den Yardbirds, als er auch eine Aufnahme in London gemacht hat, die sehr berühmt geworden ist. Das war noch mal so eine ganz große Bewegung, die nun nicht unmittelbar mit dem Jazz zu tun hatte - im Gegenteil, es gab sogar Jazzmusiker, die das gar nicht so ganz gut fanden, dass Musiker mit den einfachsten Gitarrengriffen

nun plötzlich die Leute auch zum Weinen oder zur Fantasterei gebracht haben, mit ihrer Aufrichtigkeit und mit ihrer Ehrlichkeit zu agieren. Und da kam halt einfach eine Welt, auch eine Menschlichkeit, die irgendwo so einen Zeitpunkt erwischte hatte, in der die Gesellschaft glaube ich so ein bisschen abgekühlt war. Ich weiß nicht, ob man das so sagen kann, ich sag's halt mal... ich denke dass da so eine,... auch schon fast wieder eine Sehnsucht angesprochen wurde. Ich stand ja noch im Widerstreit zu dem Freejazz, wo ja nun wirklich auch Musik entstanden ist, die absichtlich für sich Schwierigkeiten machen sollte. Wo die Lautstärke eine große Rolle gespielt hat, was im Rock dann auch stattgefunden hat, wo die Rockmusiker gesagt haben, wir müssen lauter sein als ein Düsentriebwerk. Also diese ganzen Attacken, das ist bei diesen Musikern natürlich auch aufgelöst worden in Gesänge, wo's nur darum geht, dass die Frau möglichst bald wieder zurück kommen soll und man wieder glücklich sein kann und ihr noch einen Ring kauft oder noch einen Cadillac, aber: „I need you so,..“. Also diese ganz einfache Interpretation des menschlichen Lebens mit ein paar Klängen, die aber halt einfach an der richtigen Stelle sind, da gab es auch wieder so eine sinnliche Erholung. Aber das war ja irgendwann dann auch recht bald zu Ende. Die Musiker sind nach Hause gereist und sind eigentlich fast nacheinander in kürzester Zeit plötzlich gestorben, weil sie auch wirklich schon alte Herren waren. Johnny Hooker war dann auch immer wieder jemand, der viele überragt hat oder Johnny Walter. Es gab ja auch in Amerika jemanden, der sich darum bemüht hat, das war Willie Dixon, der in Amerika - in Chicago - auch diese Leute zusammengeholt hat und sie betreut hat wie ein Vater und dafür gesorgt hat, dass sie Pässe kriegen und hier rüber kommen. Diese ganzen Sendereihen sind auch aufgezeichnet worden im Südwestfunk von Berendt und dazu hab ich wieder das Bühnenbild gemacht - also, das war so etwa die Situation.

Erinnern Sie sich an Ihre erste Begegnung mit Jazz?

Nein. Das wüsste ich nicht zu sagen. Sie fand sicher im Radio statt. Über diesen AFN, das waren, glaube ich, schon einfach die Klänge, ohne... Den Jazz selbst unmittelbar hab ich erlebt in einem Lokal. Die Eltern von Horst Lippmann hatten ein Lokal am Hauptbahnhof, und dieses Lokal hab ich damals ausgemalt [lacht] mit ziemlicher Brutalität, was die Malerei anbelangt, aber schon im Sinne von Jazzübersetzung. In diesem Lokal fanden Jam-Sessions statt.

Wann war das ungefähr?

Das war so '48, da war das noch ein Lokal, das hieß glaub ich „off limits,, da konnten auf jeden Fall die amerikanischen Soldaten sein, und ich hatte da auch natürlich Zugang, und natürlich auch eine gewisse Welt in Frankfurt [lacht], die hatte da auch noch Zugang. Da gab es Musiker, die später auch sogar sehr berühmt geworden sind, ich hab die Namen aber jetzt nicht parat, die dort abends Jazz gespielt haben. Da gab's ein Klavier, und da gab es dann auch ein paar Frankfurter Musiker, die manchmal dazu kamen und dann wurde also da Jam Session bis spät in die Nacht gemacht. Und das waren dann auch, wie gesagt, sehr versierte Musiker und da ging's also schon sehr jazztypisch zu. Das waren keine Berühmtheiten, aber Leute, die sehr

gut spielten. Da ist die ganze Welt des Jazz entstanden oder deutlich geworden: dass man auch während der Musik redete, irgendwo tanzte jemand, irgendwo hat jemand einfach so irgendwie zugehört. Also die ganze relaxte Situation, die ich dann in Amerika in den Jazzclubs auch erlebt hab, dass man da eigentlich also auch da ist, dass man da nicht starr auf dem Stuhl sitzt, sondern dass man ein Teil des Ganzen, der ganzen Vibration ist, die dann da drin stattfindet. Dann hab ich sehr viele Konzerte auch in Amerika, sehr viele Besuche in Lokale auch in Chicago erlebt, wo vielleicht dann einfach mal jemand aufsteht aus dem Sitz und begeistert ist, aber da kommt jemand und bittet ihn, wieder Platz zu nehmen. Also dieser ganze Austausch, diese emotionale Welt des Jazz, die hat sich natürlich auch gezeigt, um zurück zu kommen auf die Gesellschaft. Jazz ist angewiesen auf eine Reflexionsfähigkeit, sonst kann man auch nicht richtig zuhören. Es hieß dann so immer, „Das ist kein Jatzter,“. Ja, das konnte man auch jemandem ansehen. Wir haben jedenfalls behauptet, dass er kein Jatzter ist.

Was bedeutet das?

Ja, das ist schwer zu erklären. Das ist natürlich eine Anmaßung, jemandem das abzusprechen, was wir so scheinbar ohne Anstrengung besitzen. Das ist vergleichbar, wie wenn Leute auch sagen: „Ich bin nicht begabt, ich kann nicht zeichnen, ich kann nicht singen,“. Das ist ja auch so eine Vorausverurteilung, die natürlich im Grunde genommen gar nicht stimmt. Aber es gab so bestimmte Typen, von denen hatte man nicht das Gefühl, dass sie emotional erreicht worden sind. Es gibt ja auf allen Ebenen Leute, die sich von ganz anderer Seite der Musik nähern, aber der Jazz hatte eigentlich etwas damit zu tun, dass man auch sehr leidenschaftlich und sehr elementar ist, in seiner Lebensform. Das übertrug sich auch eigentlich auf, ja... man darf das Politische nicht so ganz vergessen, was sehr schwierig zu verstehen ist. Es gab natürlich die Musik, die verboten war. Das hat natürlich dann immer noch einen Reiz gehabt, dass man dieser Musik so verfallen war, sag ich mal, so auch ein Teil von ihr wurde, weil sie auch ein Teil des Hass des Faschismus war auf diese Musik. Da gibt's sicher auch eine Hinwendung, dass man sich damit auch entlastet hat. Man war eigentlich fast... man war damit auch vielleicht... auch ein Teil von Amerika letztlich. Man hat sich entlastet gefühlt, man war eben auf keinen Fall ein Nazi. Auf keinen Fall hatte man dann auch mit dieser Generation, die dieses Nazireich auch möglich gemacht hatte, etwas zu tun. Es war auch ein früher Protest. Man ist sehr eitel damit umgegangen, mit dieser Nähe zum Jazz. Ich hab das eigentlich noch nie formuliert, aber im Moment könnte ich mir denken, dass damit auch so ein gewisses - nicht Alibi - aber so eine sehr schnelle Hinwendung zu einem demokratischeren Leben oder so was verbunden war. Es hat mich geprägt! Ich meine, ich habe sehr früh das Buch von Eric Cogan, „Der NS-Staat,“ gelesen, wir hatten auch familiäre Schwierigkeiten... der Großvater war auch in so einem Lager und auch... ich will das aber nicht mehr ausbreiten jetzt. Und insofern waren wir auch überwacht, meine Familie, aber trotzdem - als Kind hat man das nicht so empfunden, was das eigentlich war, was das für eine Feindstruktur war, in der man da gelebt hat. Wenn man 12, 13 Jahre alt ist, spürt man diese ungeheure Gewalt von SS oder von solchen Zusammenhängen nicht. Die kann man nicht spüren, es sei

denn man ist entsprechend durch die Eltern irgendwie präpariert, um da einen Blick dafür zu bekommen. Ich denke dieser Jazz hatte so verschiedene Gesichtspunkte, die für das Leben von Bedeutung waren. Man tanzte bis zum Umfallen, bis man nicht mehr konnte, Aber dann mischte sich die Musik schnell ein mit ihren Interessen - bei Ellington die „Black, Brown and Beige Suite,, war dann so ein Werk, was er für Liberia geschrieben hatte - , und es ging dann sehr schnell auch in eine politische Kenntnis hinein. Diese Versklavung, diese ganzen ungeheuren Verkäufe von Menschen, die dann Engländer gemacht haben, Franzosen und alle Länder, die mit diesen Menschen gehandelt haben, das war ja auch eine Assoziation hin zu Unrecht. Und das war ja auch ein... die ganzen Namen der Musiker, die immer gesagt haben „This is my slave name,,. Ja, also, wenn man dann so etwas hört, das... da muss ich nachts mit ihnen irgendwo auf einer Terrasse gesessen haben und einer hat mir erzählt von seinem Vater und von seinem Großvater, und dass die Sklavennamen hatten, und das hat natürlich eine Sozialisierung hervorgebracht. Man war einig mit diesen Männern. Ich erinnere mich an das erste Bild, dass es eine Straßenbahn gab, in der geregelt wurde, wo Weiße und wo Schwarze zu sitzen hatten. Das hat diese Musik natürlich auch mit begründet, ihre Songs waren ja auch lauter Lieder, die in ihrem Inhalt her dieses ganze Leben, diese Einschränkungen und Begrenzungen auch zum Thema hatten. Und als ich in Chicago war hab ich bei Willie Dixon auch gewohnt und auch 14 Tage im Südteil von Chicago zugebracht, wo man ja immer noch diese ganze Missachtung sieht - ich war 1964 das erste Mal in Amerika -, was natürlich auch ein gewisses Entsetzen mitgebracht hat von der Welt, die ich mir ganz anders vorgestellt hatte.

Wie war das überhaupt? Wie war das für Sie, also, da kommen die Amerikaner, und dann stellt man fest, das ist auch eine rassengetrennte Gesellschaft. Wie haben Sie das als junger Mensch empfunden?

Das war nicht sofort so deutlich. Durch die Uniform war das ja nicht erkennbar. Es hat uns ein farbiger Soldat, wie das so heißt, Schokolade zugeworfen oder ein weißer. Zunächst einmal haben wir das so nicht empfunden, dass es da Differenzierungen gibt. Überhaupt nicht. Die Armee hat das ja auch bis heute immer versucht, abzudecken. Die Leute, die nach Vietnam kamen, waren ja schwarz, wie auch weiß, also aus allen Gesellschaften, die Uniform hat das nicht erkenntlich gemacht. Ich hab das alles eigentlich erst in Amerika selbst gesehen, die Wohnsiedlungen, die ganze Separierung, wie Downtown New York oder Southside Chicago haben das deutlich gemacht. Southside Chicago ist ein - man darf das nur sehr vorsichtig äußern, ich weiß nicht, ob man das ein Ghetto nennen kann - aber Southside ist eben halt ein schwarzes Land, und darin gibt es eben bestenfalls große Läden, diese Kaufleute, die akzeptiert sind in dieser Welt. Ich hatte ein kleines Schild auf, dass ich ein Freund von Willie Dixon bin. Er hat mir das rangemacht, damit mir nichts geschieht. Also, dort als Weißer aufzutauchen - das war ja in Harlem auch nicht anders - war sehr schwierig, da konnte man auch nur mit Freunden hin. Ins Apollo-Theater, wo's sehr tolle Gospelkonzerte und Jazzkonzerte gab, konnte man auch nur mit, wenn man in Begleitung war.

Und haben Sie dann auch gar nicht gewusst, dass es innerhalb der Armee Rassenentrennung gibt, dass es reine schwarze GI-Clubs gab und reine weiße GI-Clubs?

Nein, nein, das ist nicht deutlich geworden hier, überhaupt nicht. Ich glaube auch, dieses Armeebild, was hier abgegeben wurde, war von vielen anderen Seiten her faszinierend, nicht nur die Musik: So ein Jeep, der so fuhr, der so oder so besetzt war, diese ganze visuelle Welt, die auf uns einströmte, auch die Düfte, also, was da so gekocht worden ist, das waren ja alles... oder das Brot. Meine Tante hat für die Amerikaner gekocht, da hab ich dann auch Speisen und Dinge kennen gelernt, die natürlich so exotisch waren, wie man sich das nur vorstellen kann. Ja, sowas dann zu essen war auch ein ganz anderes körperliches Gefühl dann danach. Und die ganze visuelle Welt, die gekommen ist, abgesehen von den Schuhen, die leise sind, von der Kleidung, von dem Duft, den die Amerikaner irgendwie hatten, also alles, ihre Nahrung, ihre...auch diese Kaugummi, wer kannte als Kind einen Kaugummi? Also, das war ja auch etwas Ungeheuerliches, das hat man erst mal gar nicht gegessen. Und ich glaube diese gesamten neuen Dinge, Erlebnisse, auf die man ja auch wirklich fixiert war,... Viele deutsche Musiker haben ja auch versucht, so schnell wie möglich nach New York zu kommen. New York war das, was für mich Paris war. Paris war für mich wichtig von der Malerei her und von allem, was ich da sehen konnte, und die Musiker wollten eigentlich so schnell wie möglich nach New York und dort Jazzmusiker werden. Und bleiben. Und diese Faszination der frühen Jahre und was Amerika da so mit sich gebracht hatte, war für mich dann gekrönt, nun ja, mit der Musik, die dann ja auch mein ganzes Leben lang die Musik geblieben ist.

Spielen Sie selber auch ein Instrument?

Nein. Ich kann auf dem Klavier ein bisschen was spielen, aber das kann man nicht spielen nennen, das sind eigentlich, das sind Blues-Akkorde, die ich gerne spiele, aber... das kann man vernachlässigen. Es gab da manchmal so schöne Szenen, wenn Pause war oder die Musiker zum Essen waren, und ich hab auf dem wunderschönen Klavier ein bisschen rumgespielt. Und dann kam so ein Musiker auch mal zurück, Bassisten, und einer hat dann angefangen, ein paar Töne dazu zu spielen, der Schlagzeuger auch... und zum Schluss konnte ich mit denen so ein bisschen spielen, das hat aber nichts mit Musik zu tun. [lacht] Das war einfach nur so eine...eine... Ich hab mal Akkordeon als Junge lernen müssen, ein scheußliches, ein widerliches Instrument, was ich mein ganzes Leben lang hasse und auch hassen werde. Bis auf die Bandoneons der Tangomusik, die liebe ich über alles. Das hätte man mir lernen sollen - Bandoneon spielen, das würde ich gerne gespielt haben. Ich habe ein großes Verhältnis zur Musik, das ist da, ich hab natürlich jetzt seit einigen Jahren die klassische Musik eigentlich erst richtig entdeckt und höre eigentlich entweder für mich Musik, die ich besitze im Bereich des Jazz, die mir dann manchmal ganz wichtig ist, aber es vermehrt sich die Lust und die Begeisterung an der klassischen Musik und an der frühen Barockmusik, also vor Bach noch, und das sind so die Dinge, wo ich also auch eine große Faszination erlebe. Auch, da ich Opernplakate machen musste, hab ich mich auch mit der Oper angefreundet, und hab mich mit der Oper und ihrer Thematik auseinandergesetzt und mit der Musik und hab Plakate machen

können. Also so ist Musik für mich einfach auch immer die Möglichkeit gewesen, einmal mich darzustellen, meine visuelle subjektive Vorstellung umzusetzen, indem ich das so machen konnte.

Wie hat denn ihr Umfeld reagiert auf Ihre Jazzbegeisterung, also Ihre Mitschüler, Mitstudenten, aber auch Ihre Eltern...?

Ja, meine Eltern haben natürlich wie glaube ich alle Eltern dieser Zeit... - heute ist das ja kein Problem, man hat Eltern, die waren jazzbegeistert. Aber damals konnte das nicht sein. Das hat ja auch eine soziale Komponente. Denn die Zeit war ja auch ganz anders, erst mal gab es ja in Deutschland gar keine Jazzkonzerte in Deutschland. Und nach 33 sowieso keine. Das ganze Konzertpublikum, das bezog sich ja auf klassische Musikkonzerte, Klavierkonzerte, Orchesterkonzerte, Opernkonzerte. Und wenn man nicht in einer solchen Familie groß geworden ist, dann war ja die Musik nur eine Musik, die entweder Unterhaltungsfunktion hatte oder vielleicht gar keinen Platz. Obwohl meine Mutter Klavier gespielt hat, hat sie mir von da her nicht weiter vermittelt, dass es überhaupt so eine Jazzmusik gab. Also, wir hatten ja eine totale Unkenntnis. Es gab sicherlich irgendwo eine Familie, wo der Vater... Horst Lippmann hat einen Vater gehabt, der hat von seinen Amerikabesuchen um die 30er Jahre Jazzplatten, hat er mir erzählt, aus Amerika mitgebracht. Aber wer hatte schon einen Vater, der Jazzplatten aus Amerika mitbringen konnte. Das ist dann eine sehr individuelle Angelegenheit gewesen. Ja, dann zurück zu Ihrer Frage. Auf meine Plakate... das war ja absolutes Neuland. Es gab ja gar keine Plakate, auch in Amerika gab es keine Plakate, gibt es bis heute eigentlich gar keine Plakate wie Sie sie oder wie wir sie hier kannten. Es gibt ja keine Litfasssäule in Amerika, da gab es die Kultivierung des Plakats nur in Zusammenhang mit Zirkusplakaten, großen Billboards, riesige Plakatwände, die für Zirkusveranstaltungen sehr populär waren in den 20er, 30er Jahren. Aber der Jazz hatte im Grunde genommen bis dahin eigentlich noch keine Plakate, wurde nicht per Plakat angekündigt, und wenn, dann vielleicht ein gelbes Papier, wo groß drauf stand, irgendwie... „Count Basie Orchester,, so wie es für klassische Musik zum Teil heute noch ist. Also, auf die einfachste Art: Lettering, einfach zusammengesetzte Buchstaben. Mit großen Buchstaben irgendwie ein Stück Papier bedruckt, schwarz oder mit rot. Und da gab es eben für mich die Möglichkeit, etwas darüber hinaus auf das Papier zu bringen, noch etwas Anderes zu machen als zu sagen, wer wird denn da spielen und wann und was kostet das. Etwas, was nicht unbedingt nur Information, sondern Visualisation war. Und dieses Land, dieses Neuland hab ich ja begonnen, das ist mir zugefallen oder ich hab das dankbar zugeordnet bekommen - ich bin auch dankbar dafür - und konnte also praktisch eine Plakatkunst, sagt man heute dazu, entwickeln, die mit einer Farbe, mit einer Form, einfach mit einer bestimmten Idee, einer bestimmten Umsetzung für das Konzert geworben hat. Und es war so, dass die Plakate ja eben auch sehr ungewöhnlich waren, auch für meine Freunde oder wen auch immer oder für die, von denen wir eben sprachen. Dann gab's auch dafür eine kleine Leidenschaft, dass man die, grade angeklebt, wieder weggenommen hat und getrocknet hat oder nachts die Litfasssäule eingeweicht hat und sie am frühen Morgen dann wieder abgemacht hat, so dass Horst Lippmann sagte, „die haben uns die Plakate geklaut!,,

und er musste wieder neue drankleben. Das waren so die ersten Fans die ich hatte. Später hat er dann nachgedruckt, soundsoviel mehr, damit die Leute das dann nicht mehr machten, sondern Konzertplakate kaufen konnten. Da war das Poster noch nicht auf der Welt, was man jetzt heute so kennt. Das war für mich dann schon ein gewisser Applaus - man ist ja nur hinter der Bühne im Grunde genommen -, dass die Leute dann plötzlich zwischen den Beinen so eine Rolle hatte, in der das Plakat war. Und das war dann auch sehr schön, das hat Horst Lippmann bestätigt, dass wir das richtig machen, mich auch und so ist dann diese Plakatgeschichte, dieses Poster entstanden. Es wurde dann daraus immer mehr, es wurden immer mehr gedruckt, und da haben sich dann auch irgendwelche Studenten wieder ein bisschen Geld damit verdient, haben die wieder an den Konzerten verkauft, was dann gut war, was dann für Horst Lippmann ein gewisses Mehrgeld war. Damit konnten wir dann plötzlich auch farbige Plakate machen, später, dann auch vielfarbige Plakate, als die Technik soweit war, dass man Farbbilder machen konnte. Das gab es ja am Anfang gar nicht, da gab es ja ganz einfache Druckweisen. Ich bin ja auch in eine Technologie reingewachsen, die ja heute, wie Sie sehen, ganz selbstverständlich ist... diese vielen Plakate, wo jedes Foto... ihr Urlaubsbild kann zum Plakat werden...

Ich wollte grad fragen, wie war denn das am Anfang?

Das war ganz einfach, das gab es alles gar nicht, es gab keine Farbfotografie.

Wie haben Sie das mit dem Druck finanziert und wie viele...?

Durch die Konzertsäle waren das ja auch nicht so viele, die wurden im Siebdruck damals noch gemacht. Farbe für Farbe. Oder auch im Buchdruck oder auch mit ganz einfacher Technik, das führt jetzt zu weit, wenn ich Ihnen das alles erzähle, aber es gab am Anfang keine... also, was Sie heute alles so sehen, das gab es ja zu der Zeit technisch auch überhaupt nicht. Es gab ja auch keine Computer, die haben ja auch noch mal alles verändert, Sie können ja jetzt alles machen, was Sie damals noch gar nicht machen konnten. Das erste Farbplakat ist eigentlich... wann ist das entstanden, ich wüsst's jetzt gar nicht, '70 oder so irgendwie. So spät erst, ja...

Können Sie sich an Ihr erstes Jazzplakat erinnern? Das erste, das Sie gemacht haben.

Ja, ja. Da kann ich mich erinnern. Das war ein Plakat für Dizzy Gillespie mit seiner Gruppe, und das war eine Federzeichnung. Und diese Federzeichnung wurde so gedruckt... man konnte keine großen Klischees machen. Kennen Sie den Begriff Klischees?

Nein.

Das sind Zinkplatten, die geätzt wurden. Ätzen heißen, dass über ein bestimmtes Verfahren die Zeichnung übertragen wurde, und dann ist rund um den Strich das Material weggeätzt worden, so dass nur noch die Linie stand. Und das wurde

dann eingewalzt mit schwarzer Farbe und wurde dann mittels Papier zum Abdruck gebracht. Und so hab ich damals... das war der Anfang [nachdenklich] ...ja, das war der Anfang.

Wann war das?

...‘50...‘49 oder so was. ‘48 hab ich glaub ich das erste Mal... das war dann eine Lithografie, also ein Steindruck, der auf einer großen Steindruckmaschine gemacht wurde, wo man auf einen großen Stein gezeichnet hat, spiegelverkehrt.

Haben Sie das noch da, das Plakat?

Nein, das gibt es nicht mehr.

Gibt’s auch gar nicht mehr, in keinem Archiv oder...?

Nein. Ja, es kann sein, dass das jemand aufgehoben hat, also es hätte jetzt da bei Frau Glier sein können, aber da war es nicht, die hab ich ja alle durchgesehen.

Sie haben vorhin gesagt, die Plakate sollten dem Anspruch der Musik gerecht werden und die Qualität der Musik umsetzen...

Ja...

Was bedeutet das für Sie?

Der Jazz wurde natürlich immer, oder der Neger wurde ja immer überzeichnet in allen Werbegeschichten. Auch in den Plakaten in Amerika wurde zum Teil die Karikatur des Negers benutzt. Als Unterhaltungskünstler - diese Problematik haben wir ja später auch noch einmal beim Folk Blues Festival erlebt, dass der Jazz-, dass der Bluesmusiker eigentlich immer noch zum Teil auch artistische Zusammenhänge mit zu seiner Performance gerechnet hat. Das haben Sie bei Hendrix auch noch erlebt, dass Hendrix mit den Zähnen seine Gitarre spielt. Oder T-Bone Walker hat dann versucht, auf dem Rücken die Gitarre zu spielen. Also, Reste auch aus der Zeit, in der sie einfach gedemütigt waren, wo man so etwas von ihnen erwartete. Auch Spagat zu machen, zum Beispiel, das gehörte zu dem Bühnenjob, zu dem Business, dem „Gig“, wie die Musiker sagen. Also, diese Unterhaltung und diese Abstempelung als Unterhaltungsmusik war ja die Belastung, unter der die alle lebten. Einen richtigen Konzertsaal haben die Bluessänger zum ersten Mal in ihrem Leben hier in Deutschland erlebt. Niemals hätten sie geglaubt, dass sie mal ein geordnetes Publikum vor sich haben würden. Das vor ihnen sitzt wie in einem klassischen Konzert, was sie sicher auch nie besucht hatten. Also, diese Welt war auch davon bestimmt, dass man über die Musik hinaus noch was zu tun hat. Oder eben dann diese ganzen Jazzgeschichten, auch diese Weißen, die sich in den 40er Jahren schwarz angemalt haben und versucht haben, den Farbigen auch wieder die Musik wegzunehmen. Minstrels hießen die. Die haben sich schwarz geschminkt und sind dann als Neger aufgetreten

und haben natürlich auch Shows abgeliefert. Da war die Musik hingeordnet worden von Amerika. Und das Verrückte ist, dass wir ja jetzt erleben, dass die Amerikaner eigentlich jetzt erst dabei sind, durch verschiedene Anzeichen... Wim Wenders hat ja auch diesen Bluesfilm jetzt gemacht über und hat ja auch meine Plakate entdeckt [lacht]. Der hat ja auch keine Ahnung, er gehörte damals noch nicht dazu, zu den Leuten, die Jazz damals schon gut fanden. Das ist ja heute kein Kunststück mehr. Sie haben ja diese Kubageschichte, diese Wiederentdeckung der kubanischen Musik auch gesehen Die haben ja auch in irgendwelchen Kaschemmen gespielt. Und haben ja niemals wirkliches Publikum vor sich gehabt, also, Sie haben ja gesehen, wie groß dieser Erfolg war, das haben Sie ja sicher miterlebt.

Ja, das hab ich miterlebt.

Nun gut, dieses, wie hieß es noch?

Buena Vista Social Club.

Ja, Buena Vista. Und so müssen Sie sich das eigentlich auch mit dem Jazz vorstellen. Buena Vista war das, was mit dem Blues passiert ist, dass man plötzlich diese alten Männer wiederentdeckt hat und dann auf einmal diese Musik so unglaublich schön fand. Und, ja, so menschlich, sagt man da, so menschlich, auf einmal. Eine Musik, die so menschlich ist.

Und Sie haben das versucht, in Ihren Plakaten...

Ja sicher, ich hab, ich kann Ihnen ja welche zeigen, ich hab ja ein Buch hier, wenn Sie wollen können Sie sich das nachher mal angucken.

Sie haben vorhin auch gesagt, dass Sie den Jazz versucht haben, visuell auch zu interpretieren. Das würde mich mal interessieren, was bedeutet das für Sie als Künstler, Musik visuell zu machen?

Ja, einfach versuchen, das, was man hört,... - das ist ja fast eigentlich ein Unding, dass man das, was man hört, nachher sehen kann. So naturalistisch muss man sich das natürlich nicht vorstellen. Aber, ich hab einfach auch, sagen wir mal eine Empfindung gemacht. Ich hol mal ein Beispiel, dann wird es leichter, das zu verstehen. [nicht edierter Abschnitt]

Wie war das denn in dem Jazzkeller? Gut, Sie haben schon gesagt, dass man da nichts so wirklich mitbekommen hat von irgendeiner Rassentrennung, aber wie sind die Amerikaner denn untereinander umgegangen, auch die Schwarzen und die Weißen?

Unter den Jazzmusikern gibt's kein schwarz und weiß!

Gibt's kein schwarz und kein... auch bei... innerhalb der...

Nein, nein! Es gibt ebenso bedeutende weiße Jazzmusiker wie schwarze. Natürlich sind die schwarzen Jazzmusiker in der Mehrzahl, das ist klar...

Sie haben vorhin gesagt, Sie wären gerne auch selber schwarz gewesen. Was war denn, was war denn das Faszinierende...?

Ich hoffe ja nicht, dass Sie das in Ihre Doktorarbeit reinnehmen, [lacht] weil das natürlich albern und ja, irgendwie ein bisschen sinnlos ist. Aber es ist immer eine aufrichtige Äußerung gewesen. Ich wollte Ihnen damit sagen, die Integration in diese Musik, in diese Denkweise, auch die Lust daran, dieses Amerika aufzugreifen, nicht als intellektueller Versuch, sondern einfach... - man hat die Leute so bewundert, man war so fasziniert und das ist heute noch so. Es gibt Chorusse, es gibt Musikstücke - wie sagt man so flott - wo ich als inzwischen alter Mann nach wie vor richtig ausflippe, wo ich fasziniert bin, wo ich auch beglückt bin, dass mir das zukommt, dass ich das höre, dass ich mich nicht verändert habe, dass meine Möglichkeit zuzuhören, ganz sensibel darauf zu reagieren, unverändert ist, dass ich - nicht im Effekt, sondern ganz intuitiv - anfangs zu tanzen - und ich bin ja nun 75 [lacht]. Und ich hab überhaupt gar keine Begrenzungen in der Aufnahme dieser Musik. Und ich kann also nicht sagen,... das war auch nicht die Musik meiner Jugend, das war die Musik meines Lebens. Auch in der klassischen Musik hab ich von diesem Zuhören-Können profitiert und weiß, von wann ab das, was ich höre, Kunst ist oder einfach nur repetierte, wiederholte gespielte Musik. Und ich glaube, dass die Jazzmusik mich auch in der Hinsicht gebildet hat, einfach rauszuhören, wann ein Stück zu lang oder zu kurz ist. Aus der Kenntnis der Improvisation. Heinz Sauer zum Beispiel, den ich sehr liebe als Saxophonist, hat für die Ausstellung in Frankfurt das Stück „Exchange,“ geschrieben. Der fängt wieder an, ganz kurze Stücke zu spielen. Weil auch die Improvisation kann Schwierigkeiten machen, wenn sie bestimmte Längen überdauert, das sind auch Entwicklungen in der Musik, die sich verändern. Wir hatten ja damals die 78er-Platte, die war ja relativ kurz. Es gab ja noch keine Langspielplatten, außer den amerikanischen, diese Vinylplatten, die großen Scheiben. Solche zu bekommen war ein Traum, wenn man eine solche besaß. [nicht edierter Abschnitt]

Hatten Sie das Gefühl, dass Ihre Bühnenbilder auch dann die Musik wieder rückwirkend beeinflusst haben, dass die Musiker sich davon haben inspirieren lassen?

Das kann ich nicht sagen, nein, aber sie haben sich natürlich beeindruckt lassen davon, weil das auch eine Hommage an sie war, dass für sie ein Bühnenbild gemacht worden ist. Das ist ja alles auch ganz undenkbar. Sie hatten ja Vergleichbares in Amerika gar nicht gehabt. Wer hat denn in Amerika ein Bühnenbild für Jazz gemacht, das gibt's überhaupt gar nicht... ich glaube nicht, dass es das gibt. Es gab einen Bühnenhintergrund vielleicht. In den 20er Jahren sieht man auf Fotos manchmal irgendwas... so Noten, einen Violinschlüssel, oder mal so irgend etwas Dekoratives. Aber ein Bühnenbild für eine Fernsehsendung - wer macht das?

Das gibt's eh selten, finde ich.

Gibt es eh selten, ja. Das gibt's überhaupt nicht mehr.

Auch in Jazzclubs gibt's das nicht.

Ich hab 49 Sendungen gemacht. Seitdem hab ich dann nie mehr wieder eins gemacht.

Ich hab jetzt außer mit der Mara Eggert noch mit niemandem gesprochen, der sich jetzt so visuell auch so eher angenähert hat an den Jazz.

Mara Eggert war auch eine „Jatzerin,“. Ja, das hat also etwas mit... ja... [lacht] ...Es ist dann immer auch so ungenau, wenn man das etwas deutlicher ausdrücken will. Es ist auch manchmal viel zu intim. Man kann diesen Begriff nicht so definieren wie einen Radfahrer oder Geräteturner, das hat damit nichts zu tun. Es ist so ein... vielleicht ist es ein Stück Toleranz, was man hat, eine andere Art von Toleranz, oder eine andere Art von... von... ja, ich verheddere mich, es ist ungenau...

Aber haben Sie das Gefühl gehabt, Sie sind irgendwie schon etwas Besonderes, so im Vergleich zu Ihren Gleichaltrigen, gewesen?

Ja! Jatzer waren eine kleine Gemeinde. Das hatte auch seine negativen Seiten, dass auch bestimmte Jazzer und Freunde, mit denen man zusammen war, gegen bestimmte Entwicklungen des Jazz waren. Also, zum Beispiel auf der Ausstellung im Kunsthandwerkmuseum hier hat der Heinz Sauer mit seinem Trio gespielt, zur Eröffnung, so eine Vernissage. Und da gab's dann auch Wiedersehensfreude mit jemandem: „Was sagst du? Was sagst du zu Heinz? Ist das nicht unglaublich?“, Da sagt er: „Das finde ich aber überhaupt nicht!“,.

Ah ja.

Wo man dann eine Ohrfeige kriegt. Also, die Jazzmusiker haben auch später dann eine gewisse Spießbürgerlichkeit entwickelt. Sie haben sich abgegrenzt, bestimmte Teile. Oder bei Monk damals - „Der spielt ja falsch!“,. Das war die erste große Auseinandersetzung, die ich hatte. Ich hab mit einer großen Begeisterung „Round About Midnight“, eine kleine Platte, aus Paris mitgebracht, die es damals schon da gab, hier noch nicht. Erwin Glier hatte sie noch gar nicht. Da bin ich nämlich hingekommen. Und dann haben wir gespielt, und da war das wie... da konnte man nicht mit allen drüber reden. Weil: „Der kann ja gar net Klavier spielen,“. Also, da gab's auch sehr bürgerliche und sehr schnell sehr spießbürgerliche Teile der Jazz-Gesellschaft, der Jazz-Fans. Es gab auch schon welche, die sich auch über den New Orleans-Jazz hinaus nicht bewegt haben. Die dann auch wirklich sich nur bei Jelly Roll Morton aufgehalten haben und vielleicht das und jenes noch geduldet haben. Aber Weiterentwicklungen wurden sehr früh dann abgebrochen.

Es gab ja aber auch die andere Seite, dass Leute, die mit dem Modern Jazz mitgegangen sind, dann über Leute, die Dixieland gehört haben, so ein bisschen dann

die Nase gerümpft haben, oder? Das gab's doch auch?

Ja, genau so. Ja, es gab sehr schnell eine immer fortschreitendere Differenzierung. Das große überragende übergreifende Verhältnis zum Jazz insgesamt wurde sehr schnell kategorisiert, leider. Und auch diese Gesellschaft, hat sich letztlich aufgelöst. Also auch Freunde von mir, die dann einfach nicht mehr in die Konzerte sind. Auch dann oft aus... ja, es war nicht mehr „in,,“, würde man heute sagen, oder es war kein Druck mehr dahinter. Man hatte also alles gehört und nahm nur noch teil, als Freunde. Sehr enge Freunde dann nur noch über meine Plakate. Die dann diese großen Plakate aufhängen in ihren Wohnungen, aber sie sind dann nicht mehr zu Konzerten gekommen.

Und Sie jetzt direkt in den 50er Jahren, wo haben Sie sich da eingeordnet, in welche... haben Sie sich in eine dieser Subkulturen innerhalb der Subkultur Jazz eingeordnet auch?

Ich?

Ja.

Ich... ich war Jazz, würde ich sagen. Ich hab gar nichts Anderes mehr gemacht, keine andere Musik. Die Malerei war natürlich eine Lawine über mich hinweg, da hatte ich ja nun sehr viel zu begreifen und nachzuholen, und kompensiert war das mit Musik.

Und haben Sie sich auch mit Dixieland zum Beispiel beschäftigt?

Nee! Eigentlich überhaupt nicht. Wir haben getanzt, meine Frau und ich, wir haben sehr viel getanzt dazu, aber es war eben eine heitere Tanzmusik. Aber ich weiß, wir haben auch am Anfang natürlich Armstrong und die Hot Five natürlich gehört. Von Armstrong hat man alles besessen und die Hot Five waren ja auch nicht in dem Sinn Dixielandmusik. Dixieland war die Jazzband Ball-Geschichte, wo man tanzte und Wein dazu trank und Freude hatte, aber es war niemals eine Musik, die mich fasziniert hätte. Ich hatte auch immer eher eingeladen dazu, wenn die Barrelhouse Jazzband spielte, ich hab auch für sie Plakate gemacht. Die machen das gut, aber es ist dann nicht so meine Seele. Nicht so meine Musik. Sie ist mir zu, sie ist,... also bei Dixielandmusik würde ich mich nicht verlieben können. [lacht] Also, ich würde nicht in große Liebe verfallen. Es hat mir nicht genug Gewicht.

Wer waren denn so Ihre großen Vorbilder?

Lester Young. Coleman Hawkins, Ben Webster. Das sind so die großen, großen Sachen. Dazu gehört natürlich auch Sonny Stitt, Sonny Rollins natürlich.

Also Saxophonisten hauptsächlich?

Saxophonisten sind für mich ganz schwierige Leute. Liebe, furchtbare Leute [lacht]. Ja, und dann gibt es natürlich auch Clark Terry, Dizzy Gillespie zum Beispiel als Trompeter, da gibt's natürlich ganz viele Trompeter auch. Auch Pianisten, Keith Jarrett zum Beispiel, der hat mich dann mit seiner Serial Music auch sehr fasziniert, Oscar Peterson natürlich sowieso, ich kannte ihn ja auch gut. Coltrane hatte natürlich eine ganz große Bedeutung für mich. Charlie Parker ist mir immer ein bisschen fremd geblieben. Wenn ich aufrichtig bin, ist das so. Den hab ich nicht ganz... Ich habe gerade alte Aufnahmen gehört, wo man denkt, das ist eine Musik, die eben erst gespielt wird, die eben erst erfunden worden ist, wo ich dann auch fasziniert bin von den Klangwelten, die da entstehen, aber... Ja, es gibt Klänge, die mich dann auch doch sehr tief berühren, bei Hendrix ja auch. Wo man anfängt zu frieren oder wo man irgendwie erwischt wird. Der subjektive Verbrauch oder die Annahme von Musik ist ja auch äußerste Sinnlichkeit, und ich glaube, dass ein Teil der Entsinnlichung der Menschen auch von daher kommt, dass sie sich nicht mehr ausliefern. Sondern sich selbst zu der wichtigsten Sache machen. Und ich glaube, da kommt auch ein Teil von Einsamkeit her, die so viele jungen Leute betrifft, ja, dass sie das nur über ihr Ego an sich ranlassen und es dann benutzen, aber eigentlich nicht erschüttert sind vielleicht, oder nicht genügend erschüttert sind, nicht getroffen werden. Und dieses Getroffenwerden ist ja auch in der Bildenden Kunst so. Ich kann mir ja auch fantastische Bilder angucken, von denen ich weiß, sie sind fantastisch gemalt, wunderbar, aber sie treffen mich nicht.

Können Sie sich an Live-Erlebnisse erinnern, die Ihnen so ganz klar vor Augen stehen, aus den 40er, 50er Jahren, also Ende 40er, 50er Jahre?

Ja. Jaja! Es gibt ein Konzert, was ich noch... Da kannte ich den Horst Lippmann noch nicht so gut, und wir sind einmal in dem Zirkus Althoff, in dem Zelt, sind wir - meine Frau und ich - über die Zoomauer gesprungen. Das hat eine Vorgeschichte, und wir sind in die Abfallgrube von den Löwen gefallen...

Oh Gott...

...die mit Kalk überstreut war. Und wir sind dann unter dem Zelt durch, es hatte schon angefangen, wir hatten keine Karten, und es war auch aussichtslos, und irgendwie kam ich auch mit Horst nicht zusammen, aber wir wollten das nicht versäumen, das war auch ein „Jazz at the Philharmonic,-Konzert.

Wer hat da gespielt?

Ich glaube, es war Flip Phillips, Gene Krupa und an zwei Schlagzeugen, Buddy Rich. Freddie Green war, glaub ich, da an der Gitarre. Ich glaube, es war auch Lester Young mit dabei, der da mit seinem Hut ganz langsam, Schrittchen für Schrittchen an den Bühnenrand nach vorne gegangen ist. Wir haben das aber nur von dem Orchestergraben aus gesehen, den es da gab, einen kleinen Orchestergraben, und als wir dann da unter der Bühne durchgeklettert sind, meine Frau und ich, haben wir dann plötzlich gesehen, dass wir ganz weiß sind. [lacht] Also nicht schwarz geworden,

sondern weiß, von dem Kalk. Wir konnten uns das gar nicht erklären, was das war. Es roch aber nicht. Wir hatten jetzt also nicht nach Löwenkot gerochen, das war uns jedenfalls nicht bewusst... [lacht laut]

...das ist ja die Löwengrube... durch die Löwengrube...

...ja...durch die Löwengrube gewatet... und das war... so nah diesen Musikern zu sein, die sich heute für mich verklären im Rückblick... so nah... Was da alles... Bei Norman Granz waren das ja diese verschiedenen Klangbilder, weil jeder so ein super Individualist war. Praktisch jeder, der da ein Solo hatte, war etwas völlig Neues. Ein völlig anderer Ausdruck, auch eine sehr große Differenz. Also, es war unglaublich. Vor allem war das auch ein besonderes Spektakel, weil diese zwei Schlagzeuger, die waren zugleich auf der Bühne und waren angestrahlt. Gene Krupa hatte, glaube ich, auch so eine Leuchtgeschichte da eingebaut, und die hatten diese großen Schlagzeugbattle gemacht. Das ist ein Konzert, das sicher zum Aufbruch in die Welt gehört. Also wie der Flug auf den Mond oder so was. Da hat man gedacht, die Welt dauert ewig. Auch durch unsere physische Situation war das besonders aufbereitet. Man ist nicht hin und hat eine Karte hingehalten und setzt sich auf seinen Stuhl, sondern man hat halt einfach selbst auch ganz viel dazu getan, das zu hören. Vielleicht ist es deshalb so... das ist ein richtiges Bild für mich. Wir waren ja diese Art, wie die... die sind ja immer von ihrem Platz aufgestiegen, wo sie sich aufgehalten haben und sind dann nach vorne.

Sie haben ja erzählt, Sie haben die meisten Musiker, oder sehr viele Musiker ja auch persönlich kennen gelernt. Blickt man verändert auf die Musik, wenn man die Musiker persönlich kennt?

Ach, das würde ich nicht sagen. Es hat so etwas damit zu tun, dass man diesen Mann oder die Frau, die man so bewundert wie Ella,... die hätte ich gerne immer anders angezogen. Die hatte für mich immer so Kleider an, worunter ich gelitten habe. [lacht] Ich hätte ihr gerne immer vorgeschlagen, ein anderes Kleid zu tragen, ich hätte gerne für sie Kostüme gemacht. Ich hab ja auch mal Kostüme für ein Ballett gemacht. So hätte ich immer... ich hatte immer das Gefühl, sie ist wieder so unvoreteilhaft angezogen. Ich hab sie wirklich auch sehr geliebt. Und die Herzlichkeit ist dann... mit den Musikern,... sie sind dann ja auch entweder sehr cool und still aber immer sind sie umarmenswert, ja. Und insofern war das eigentlich immer so ein „wer dann dazugehörte,, „wer dann hinterher...,, obwohl das immer gar nicht so sehr meine Sache war, mich so aufdringlich zu zeigen. Aber der Horst Lippmann hat da immer bestanden drauf, weil er sagen wollte, „das ist der Mann, der das Plakat gemacht hat,,. Dadurch musste ich dem auch oft ausgesetzt sein. Aber es hatte nicht unbedingt etwas mit Musik zu tun. Man hat halt einfach die Persönlichkeit etwas näher gehabt, etwas dichter, man konnte ihn umarmen, oder man ist umarmt worden. Eine menschliche Dimension, die noch ein bisschen dichter angerückt war dadurch. Ich war zweimal zusammen gewesen mit Jimi Hendrix. Das war schön. Oder mit Zappa war ich auch zusammen essen, auch mit Royal Anderson von Jaztotal. Auch, dass man sie so kennt und überrascht ist über ihre Aufgeschlossenheit,

oder auch über ihre Müdigkeit oder ihre Distanziertheit. Das war dann halt nochmal etwas, was der Mann von seinem Platz aus eben nicht sehen konnte. So war das.

Na gut... Ich bin so weit durch mit meinen Fragen. Wenn Ihnen noch etwas einfällt, irgend eine Anekdote oder etwas, was Sie noch nach...

Nee, das fällt mir dann ein, wenn Sie weg sind [beide lachen] Aber ich hoffe, dass ich Ihnen da etwas erzählen konnte. Ich glaube, dass die Zeit einfach auch durch eine Begrenzung... - Das darf man nicht vergessen, das sollte man noch einmal vom Sozialen her sehen. Denn die Menschen hatten noch nicht in dem Umfang Autos. Sie sind auch noch nicht unbedingt ins Ausland gefahren fortwährend, oder sie hatten auch noch nicht für sich selbst so viele Ansprüche und auch so viele Forderungen. Oder die Forderungen waren einfacher. Es gab zum Beispiel keine Angst um den Arbeitsplatz. Alle hatten viel zu tun. Es war ja auch viel zerstört, es war ja alles kaputt. Von daher war das Leben einfacher. Es war anstrengender, aber es hatte nicht so viele Facetten, wie es das jetzt hat. Auch die Musik insgesamt hat ja jetzt unendlich viele Ansichten, Perspektiven und keine Perspektiven und unterliegt auch einem Druck der Industrie. Die großen Massenkonzerte von Lippmann & Rau später - mit denen Horst Lippmann ja kaum etwas zu tun hatte, nur am Rande, so weit es seine Gesundheit es erlaubt hatte - waren ja ganz andere Dimensionen. 60.000 Menschen in Nürnberg im Parteitagsgelände für Bob Dylan. Da mussten sie die Veränderungen der Gesellschaft, bedenken, wie sie erreicht wird über Werbung und über industrielle Zusammenhänge. Ich hab so den Eindruck als hätte es früher weniger Menschen gegeben, wenn man das jetzt mal so frech da hinaussagt. Also, das will ich damit sagen. Es war auch vieles sehr viel einfacher. Die Musiker sind selber auf die Bühne gekommen, dann hat jemand ein bisschen Licht gemacht, vielleicht einen Verfolgerscheinwerfer, aber das war schon alles. Und da war ein Bühnenvorhang. Die Visualisierung von Jazz hab eigentlich vielleicht ich begonnen, oder vielleicht auch noch irgendwo jemand anders auch noch, ich will das nicht alleine auf mich beziehen. Aber dann plötzlich fing es ja an, dass die Bühne plötzlich auch gestaltet wurde. Und Jimi Hendrix hat ja auch dann ganz und gar seine Kleidung plötzlich gestaltet. Die Musiker sind selbst auch visueller geworden. Sie haben nicht nur Töne gemacht. Sie haben Lichtregie machen lassen. Sie haben plötzlich auch das Visuelle mit hinzu genommen. Es gibt Leute, die sagen, das hast du mit veranlasst. Am Anfang sind die Musiker da gestanden und haben gespielt, vielleicht dass es früher in den Konzerten, in den Clubs und Hotels so war, dass da irgendwelche südlichen Motiven hingestellt worden sind - auf alten Fotos kann man das sehen. Ja, oder halbnackte Damen oder irgend so was laszive Personen. Aber als der Jazz sich selbst auch visualisiert hat, und auch die Schallplatteneinbände, die ich gemacht hab, ich glaube, dann wurde das auch von der Industrie her entdeckt und dann wieder gab's die Projektion. Bilder dazu, alles was ich auch schon bei Berendt gemacht hatte, Szenen nachgebaut als wären sie irgendwo vor New Orleans, Memphis oder wo. Also, die Bebilderung des Jazz hat dann ja auch angefangen, oder die Bebilderung des Konzerts ist ja dann dazu gekommen. Das hat dann die Industrie dann aber auch sehr schnell gemacht. Und hat dadurch natürlich auch das sehr verallgemeinert. Horst Lippmann oder auch Fritz Rau haben dann ihre Autarkie verloren. Die konnten mich gar nicht

mehr beauftragen, weil die Plakate in New York von den Agenturen bereits schon gemacht waren.

Ach so?!

Das war das Ende meiner Tätigkeit auch.

Wann war das?

Das war Mitte 70er Jahre. Ich bin '80 an die Uni gegangen nach Wuppertal, weil ich im Grunde genommen auch gar keine Aufträge mehr hatte. Ich hab dann eine Professur angeboten bekommen, die ich dann nach langem Zögern auch angenommen hab und war dann bis '92 dort Professor für Kommunikationsdesign, so hieß das da. Fritz Rau hätte gerne Plakate von mir gewollt, aber er konnte sie nicht mehr machen. Die Schallplattenindustrie hat das alles vorausbestimmt. Und zum Beispiel für die Rolling Stones konnte ich nie ein Plakat machen. Ich hab eins gemacht, aber das wurde nicht genommen, weil da wurde dann irgendwie „worldwide,, ein Art Design, Art Work gemacht. Entweder haben's die Musiker dann auch zum Teil mit ihren Freunden machen lassen und haben gesagt, das will ich als Plakat haben. Das heißt, sie haben das, was Lippmann & Rau gemacht haben, nachher dann auch aufgenommen und haben gesagt, ich brauch auch entweder ein tolles Kostüm für mich, ich brauch nicht nur ein Saxophon oder eine Gitarre, ich hab einen bestimmten Auftritt, und ich will eine bestimmte Bebilderung im Hintergrund was haben. Eine Illumination, wenn man den alten Begriff benutzt. Ist auch eine Illustration. Bis hin zu den gewaltigen Gebilden, an denen Sie ja sicher teilgenommen haben, was an Inszenierungen alles bekannt ist, was Peter Maffay macht oder Udo Lindenberg. Damit hat sich die Musik auch in eine visuelle Welt verwandelt, oder sie mit hinzu genommen. Also haben wir diese Riesengeschichten mit Lichtanlagen, die Millionen kosten. Das war der große Unterschied. Und dann waren es sieben, acht Trucks.

Heute kostet das Lichtdesign manchmal mehr als die Band.

Ja. Ja. Und das ist die Veroberflächlichung natürlich auch der Gesellschaft. Sie wollen etwas geboten haben. Die Musik allein - mit der kommen Sie nicht allein zurecht. Es muss eine Dramatik aufgebaut werden.

20. Mai 2005: Richard Wiedemann (*1932)

So, ich fasse das noch mal zusammen. Heute ist der 20. Mai, ich bin in Regensburg, bei Herrn Richard Wiedemann. Joshua Sternfeld ist nicht anwesend. In dem Projekt, in meinem Dissertationsprojekt geht es um Jazzrezeption in Deutschland nach 1945 bis in die 60er Jahre und Joshua Sternfeld behandelt hauptsächlich die Berliner Szene und hauptsächlich auch während des Krieges und danach, also, das ist jetzt vielleicht eher etwas, das mein Projekt betrifft, weil ich mich um Bayern und die amerikanisch besetzte Zone kümmere. Und ich würde Sie jetzt einfach mal bitten, ein bisschen zu erzählen - Ihren Werdegang, und wie Sie zum Jazz gekommen sind, und wie das überhaupt alles sich entwickelt hat bei Ihnen persönlich.

Ja, das ging mit einem ganz normalen Klavierunterricht an, mit ungefähr sechs Jahren. Also im Alter von sechs Jahren.

Welcher Jahrgang sind Sie?

'32. Also, klassischer Klavierunterricht, etwas Anderes gab es ja bei uns im Wesentlichen gar nicht. Ich hab dann bei Kriegsende... also, ich muss da einigermaßen begabt gewesen sein dafür, weil ich schon alles Mögliche spielen konnte. Also nach vier, fünf Jahren - aber ich glaube, zum Wunderkind hätte es nicht gereicht. Aber jedenfalls für Haydn-Klaviertrio, das konnte ich damals tatsächlich schon. Also, in einzelnen Sätzen, nicht die schnellen, sondern die langsamen durfte ich da manchmal mitspielen. Denn bei uns im Haus, ein Handwerkerhaus ist das, eine Zinngießerfamilie, und dort ist sehr viel musiziert worden, der Großvater war Cellist, mein Vater war auch Pianist. Es ist sehr viel Streichquartett gespielt worden im Haus, es ist sehr viel Klaviertrio gespielt worden; also, deswegen durfte ich da auch mal einsteigen, in sehr frühen Jahren eigentlich, aus meiner heutigen Sicht. Und von daher war Musik einfach täglich in Gebrauch oder hat man täglich gehört, und zwar auf einer ganz beachtlichen Qualitätsstufe. Und dann kam ich also mit diesem Wissen ausgestattet, das da im Grunde während des Kriegs bei mir geschult worden ist, der Klavierunterricht, der lief da sehr regelmäßig - kam ich... Ja, nach dem Krieg war es so, da ging es im Gymnasium weiter, und da wurde ich aus nicht-musikalischen Gründen, also genauer genommen wegen einer Freundin, in ein Landerziehungsheim geschickt, nach Neubauern am Inn.

Wann war das?

Ich glaube '47 sowas. '47/'48. Weil das angeblich bessere Schulen wären wie die staatlichen. Aber wie gesagt, der eigentliche Anlass war ein anderer. Was eigentlich ganz lustig war, weil unsere Fußspuren im Garten aufgefunden wurden vom Großvater lacht Und das war eigentlich schon der ganze Anlass dafür, dass der Vater gemeint hat, wir müssen den Buben also jetzt an eine anständige Schule tun. Von der Freundin bin ich dann mit Brotmarken versorgt worden, an der Schule, was auch heute nicht mehr nachvollziehbar ist, aber damals nicht ganz unwesentlich war. Also diese Beziehung... Na gut, dann bin ich an diesem Landschulheim, ich glaube, die offizielle Bezeichnung für diese Schulen war Landerziehungsheim, da gibt's ja Gott weiß wie viele. Im Sprachgebrauch war dann meistens von Landschulheimen die Rede, weil das nicht so geklungen hat wie „schwer erziehbar,, oder so was, und da waren auch ganz normale Leute dort. Auch manchmal schwer erziehbare, aber im Wesentlichen waren das einfach Schüler, die aus irgendwelchen Gründen, meistens weil daheim keine Zeit dafür da war, an so eine Internatsschule gegeben worden sind. Ich hatte Glück an dem Landschulheim, weil dort die Lehrer waren, die mit dieser musikalischen Begabung etwas machen wollten. Nicht unbedingt - oder sagen wir mal nicht allein der Musiklehrer, sondern erstaunlicherweise - und das ist mir öfter in meinem Leben passiert - was weiß ich... hier in Regensburg hatte ich einen Biologielehrer, der sich mit mir vierhändig durch die gesamte klassische Literatur durchgearbeitet hat. Also nicht nur durch die Originalliteratur, sondern auch Beethoven-Sinfonien und Bruckner und was weiß ich, was wir alles vierhändig gespielt haben. Und ich hab da für mein Leben eine Ausstattung an Literaturkenntnissen im klassischen Bereich gekriegt, die sagenhaft war. Aber das war nicht der Musiklehrer, das war der Biologe. In Neubuern hatten wir einen Mathematiklehrer, der ein ziemlich, ja, fanatischer Musiker war und wo es ging irgendwo mit mir zusammen gespielt hat, auch wieder vierhändig und so was. Und dann der Musiklehrer - wir haben zusammen eine Schüleroper geschrieben, die wir dann in der Schule aufgeführt haben. Die ist auch ganz lustig, weil der erste Teil, da merkt man, dass das nicht von einem Erwachsenen kommt, weil es viel zu bombastisch war. Oder ich hab den Eindruck. Der Musiklehrer hat sich da mit viel sparsameren Mitteln begnügt, hat wahrscheinlich einfach das Material besser beherrscht. Und ich hab da Klangwände aufgebaut... aber die Story war ganz lustig und so kam das ganz gut an und lief auch ganz gut. Und das hatte wieder - da komme ich meistens ein bisschen durcheinander in diesem Bereich, weil das so zum Teil auch ein bisschen schwimmt - das hatte auch ein Vorspiel hier schon in Regensburg, ich hab '45 oder '46 als 13-, 14-jähriger, hab ich meinen ersten Bunten Abend als Pianist auf der Bühne verbracht. Oder Klavierspieler besser gesagt, und hab da eine Sängerin begleitet, in die ich natürlich auch verliebt war, das war ein ganz klarer Fall, aber das war im Grunde genommen noch nicht ganz die Zeit, dass so etwas reifen hätte können.

Eine klassische Sängerin?

Ja... das hing schon ein bisschen zur Unterhaltungsmusik rüber. Das war Peter Kreuder und so was, was halt bei uns im Nachkriegsdeutschland an Literatur zunächst

mal gespielt worden ist. Und dann die eigentliche Lehrzeit für viele in der Zeit waren ja eigentlich die amerikanischen Clubs dann, wo viele Musiker dahin kamen. Dazu war ich zu jung und dann, wie es soweit gewesen wäre, war ich in Neubeuern in dem Landschulheim. Also, da war ich nicht in der Stadt und konnte deswegen in den Prozess nicht so reinrutschen. Und meine Jazzkenntnisse waren also ziemlich mager. Aber so mit der U-Musik, da hatte auch der Mathematiker wieder einiges am Hut. Also, der hat lieber, wie man da gesagt hat, Leichte Musik gespielt, als jetzt die Klassiker, obwohl er klassisch absolut bewandert war. Das war an sich eine Bombenschule. Die Schule an sich war so musenfreundlich, dass ich zum Beispiel auch einfach abgestellt worden bin, um die Mutter eines anderen Schülers, die Konzertmeisterin bei den Stuttgarter Philharmonikern war, wenn die irgend einen Abend besucht hat, dann bin ich ganz selbstverständlich freigestellt worden, um der so als Sparringpartner zu dienen. Also, wenn die da üben wollte, dann haben die mich einfach vom Unterricht freigestellt, und ich hab also da begleiten dürfen. Und das hat mir so viel eingebracht, dass man das gar nicht für möglich hält. Ich bin also selbst in späteren Jahren, da war Begleiten vom Blatt, auch in der Klasse, das war für mich in der Regel kein Problem. Jetzt ist es langsam eins, weil ich mit dem Sehen nicht mehr so mitkomme, aber damals also, da...auch in Kreisen, wo dann Studenten da waren, die an der Hochschule studiert haben, hatte ich da keine Schwierigkeiten. Und meistens haben die mir das Feld kurzerhand überlassen, wenn die gemerkt haben, dass das da eigentlich ganz leicht bei mir von der Hand geht. Aber das war halt, wenn Sie also da insgesamt zehn Jahre, wenn man die ganze Schulzeit aneinander hängt, da mit irgendwelchen Leuten, das Glück haben, mit denen zusammen zu sein, und die Sie in irgend einer Form fordern, weil sie einfach jemanden brauchen, mit dem sie das jetzt machen können, dann ist das eine Bombensache. Sie haben plötzlich ein Handwerkszeug aus der Praxis raus entwickelt, wo ein anderer unter Umständen Probleme hat. Ein paar Jahre später hab ich das mitgemacht bei einem Treffen in Baden Württemberg drüben, wie mein Sohn dort geheiratet hat, da waren auch ein Haufen Musikstudenten da, und auch eine brasilianische Klavierkünstlerin, im Verhältnis zu mir. Die also nicht nur schon ausstudiert hatte, sondern richtige Pianistin war, aber wie es drum ging, zwei Sänger mit einem Duett aus - ich weiß nicht, ich glaube aus Cosí Fan Tutti zu begleiten, also eine von den Mozart-Opern, dann... mein frischgebackener Schwiegervater meines Sohnes meinte: „Geh, du kannst doch das spielen!“, Und die Brasilianerin war so froh, obwohl die ja mir gegenüber überhaupt eine fundamentale Ausbildung gehabt hat, und da führte normalerweise technisch gar kein Weg hin. Aber die war so ganz froh, dass ich da war und hat also dann staunend zugeschaut, wie ich den Mozart da andeutungsweise serviert habe. Aber für die zwei Sänger als Unterlage hat das vollkommen gelangt. Die konnten ihren Mozart singen, und damit war die Geschichte geritzt. Ich erzähl das mit der Klassik, weil sich in meinem späteren Leben einfach herausgestellt hat, dass das unglaublich nützlich war. Und dass ich auch nicht nur, was weiß ich, da irgend etwas eingetrichtert bekommen zu haben, sondern dass ich das Glück hatte, da tatsächlich mit Lehrern zu tun zu haben, denen es um die Musik ging, und die Musik machen wollten. Und das war dann später, gerade in dieser Funktionärs... auf dieser Funktionärsschiene, wo es mich dann hin verschlagen hat, war das unbezahlbar. Weil mir konnten die Klassiker nie was weis machen. Wenn die kamen, so

ganz von oben runter, dann... sind sie ziemlich schnell gescheitert. Weil das konnten sie mir nicht erzählen, was die mir gern erzählt hätten. Und das hat mir in vielen Situationen geholfen. Und nachdem ich glücklicherweise nicht übermäßig... was weiß ich, was... besonders respektiert werden will oder so was, drum hab ich das auch nie raushängen lassen. Sondern ich hab halt bloß, wenn es drauf ankam, mal einen Strich gezogen, dass man mal gesehen hat, Aha! Vorsicht! lacht Die Geschütze sind geladen! Aber nicht mehr. Und so hatten die dann, ob jetzt beim Bayerischen Musikrat oder sonst wo, hatten die mich dann einfach respektiert. Ja, aber da musste ich zuerst mal hinkommen. Also, wie gesagt, das war diese Zeit in Neubeuern, die da sehr hilfreich war, als ich zurück kam nach Regensburg. Der Vater war gegen das Musikstudium, der hat gesagt, ich soll jetzt erst einmal... dabei muss ich dazu sagen, damit da niemandem Unrecht geschieht, mein Großvater war ein hervorragender Cellist, so weit, dass er schon in Göttingen ein Engagement in der Tasche hatte, und dann hat ihn die Familie quasi wieder zurück gepfiffen, weil der kunsthandwerkliche Zinngießereibetrieb sollte unbedingt weiterleben, und er sollte das machen. Der Vater war ein ausgezeichnete Pianist, und dem ist es nicht viel anders gegangen. Dem haben sie auch klar gemacht, das sei ja alles schön und gut, aber man sollte doch diese Firma nicht vor die Hunde gehen lassen. Und bei mir war es ungefähr genauso. Ich war dann die fünfte Generation in dieser Zinngießerhierarchie, und dann haben die gesagt, ja gut, also nicht studieren, wenn, dann was, das mit dem Geschäft zusammenhängt oder sich dafür verwenden lässt, und als erstes sollte ich mal eine gescheite Gesellenprüfung machen. Das lief aber dann alles durcheinander, denn die Gesellenprüfung durfte ich dann unmittelbar nach Kriegsende anfangen, also die Ausbildung zum Gesellen, was ich altersmäßig gar nicht gedurft hätte, aber was in der damaligen Zeit eigentlich ziemlich Wurst war. Das war denen egal. Und wie dann die Schule wieder angefangen hat, das war dann schon mal ungefähr ein Jahr, wo ich mich auf die Gesellenprüfung... auf die Gesellenausbildung sagen wir mal, handwerklich, und wie die Schule richtig eingesetzt hat, da ist das in der Ferienzeit angerechnet worden. Also, wenn ich da weitergemacht habe mit der Ausbildung. Also eine ganz...

Ganz schön stressig dann auch, oder?

Ach, das war nicht so stressig, weil's in dem Sinn nicht erzwungen worden ist. Das, was wir heute an Organisationsstress kennen, da hab ich das Gefühl, das war für die Leute damals einschließlich mir, eigentlich kein Stress, sondern das ist erledigt worden einfach. Und das ist in bestimmten Bahnen erledigt worden, aber das hat jetzt nicht geheißen, dass man in den Ferien unglaublich gearbeitet hat, um das Defizit im handwerklichen Bereich aufzuarbeiten oder was. Nein, man hat halt da weitergemacht. Und am Schluss mussten Sie in der Gesellenarbeit ein bestimmtes handwerkliches Stück produzieren, und das musste das prüfende Gremium zufrieden stellen. Und die haben sich weniger danach erkundigt, ob die Zeiten da exakt eingehalten waren und ob das von da und da bis dahin gelaufen ist, ob das auch tatsächlich so verwendet worden ist wie das jetzt also in den Fragebögen angegeben war, die ja meistens gar kein Mensch exakt ausfüllen hat können, weil alles so kreuz und quer durcheinander gelaufen ist. Also so hab ich's in Erinnerung. Kann schon sein, dass ich manches ein bisschen verklärt sehe inzwischen, aber ich hab wirklich

das Gefühl... Das Wichtigste in der Zeit war zu überleben, also irgendwie durchzukommen. Es war alles im Eimer, die wenigsten hatten irgendwelche Beziehungen, mit denen sie irgendwas anzapfen konnten, also hat man versucht, da durchzukommen und hat halt den Kindern dann auch eine Ausbildung ermöglicht, so weit das halt möglich war. Und kein Mensch hat überzogene Dinge gehabt. Ich habe meinen Führerschein, glaube ich, mit 17 oder 16 gemacht, da hätte ich ihn noch gar nicht machen dürfen fürs Auto. Aber das war denen eigentlich... der Vater hat gesagt, ich brauch den mit dem Auto fürs Geschäft, und dann... ja, „Dann schau’n’S, dass er fahren kann.“, So ungefähr, und dann haben wir geschaut, dass ich fahren kann, vorher hat mich schon ein Werkmeister von uns mit fahren lassen, also, des öfteren, also, das war eigentlich das Problem nicht. Das Problem war dann, eine gewisse Zeit zusammen zu bringen, wo ich tatsächlich auch gefahren bin und sagen konnte, Gut, da war ich bei einem Lehrer und bei der Prüfung sah es so aus, dass der Prüfer eingestiegen ist ins Auto und mit etwa 200m Straßenstück hat fahren lassen und gesagt hat: „Sie können’s ja!“, Und dann hat er gesagt, „Ich muss jetzt dann am Bahnhof sein, weil mein Zug wieder weg geht. Sie sind der letzte. Jetzt fahren Sie doch mal ums Karé rum und fahren dann zu dem Prüfungslokal zurück.“, Ja, und dann bin ich wieder zurück gefahren, da hat er mich zwischendrin mal bremsen lassen, ranfahren lassen und wieder da wegstarten, in eine Lücke rein, und dann hat er gesagt: „Ja, und jetzt fahren Sie mich noch zum Bahnhof!“, [lacht] Das ist irgendwie heute gar nicht mehr nachvollziehbar. Und ich hab eigentlich das Gefühl, dass die Ergebnisse, also sicherheitstechnisch und sonst was, dass die nicht schlechter waren, als das, was wir da heute produzieren. Ich meine, wahrscheinlich sind die Anforderungen heute ganz andere, weil wir so einen Paragraphenschwungel an Vorschriften haben und sonst was, dass man das wahrscheinlich so nicht mehr machen könnte. Aber damals - hat funktioniert. Allerdings sind auch viel weniger gefahren, Also, das muss man auch noch dazu tun. Ja, so ist das ineinander verschränkt worden, deshalb, wenn man das hinterher rekonstruieren soll, ist das einigermaßen schwierig. Jetzt kommen wir zum Jazz, weil sonst kommen Sie nächste Woche wieder nach München zurück. Also, in Neubeuern war’s so, dass man auch so Bunte Abende-mäßig was gemacht haben, ich hab aber da auch dann - es ist ja ein fantastisches Schloss, zumindest zu meiner Zeit konnte da der Kamin noch beheizt werden, und dann mit dem Flügel vorm Kamin, vorm brennenden... also, sagenhaft. Das sind schon emotionale Eindrücke, die schreiben sich schon „von,..“ Aber auch das war im Grunde genommen auch eine Form von Training, das als Training eigentlich gar nicht so bewusst geworden ist. Mir jedenfalls. Gut, man hat ein Konzert gemacht für die anderen und hat das gespielt, was man einigermaßen drauf gehabt hat und hat dabei auch gelernt, dass man damit fertig wird, was man nicht drauf hat, dass man das irgendwie durchkommt und so. Von daher ist diese Ausbildung via Praxis ist eigentlich schon eine ganz tolle Geschichte. Und wie gesagt, später nach und nach prüfbar eigentlich fast, an dem, was dann abrufbar war, wenn in der Praxis dann irgendwie eine Anforderung kam, wie das Beispiel mit dem Begleiten dann plötzlich irgendwo. So ein Mozartduett zu begleiten oder so was, also es sind da halt auch Sachen gelaufen, also,... da ist ja noch nicht improvisiert worden, um den Jazz mal zu streifen. Also, das war ja da gar nicht drin. Aber, was heißt, da ist nicht improvisiert worden. Ich hab mal bei einem Festakt oder so was eine Beethoven-Ouvertüre zweihändig spielen müssen am Anfang,

die wollten unbedingt dieses Ding vorne dran haben, ich weiß nicht mehr genau, was das war, ich glaube eine aus irgend einer von den Schauspielmusiken, wo Beethoven ja auch Ouvertüren dazu geschrieben hat, na ja, und ich bin die halt durchgefahren und zwischenrein hat der Typ, mir da hat umblättern müssen, plötzlich eine zu viel umgeblättert. Und das ist nicht so gut. Also, Mann... und ich hab das dann einfach weitergespielt. Ich hab das untern schön klappern lassen imitiert schnelle Tastenbewegungen auf dem Tisch und lacht und oben also diese melodischen Pattern so einigermaßen, wie ich heute vom Jazz her sagen würde - damals hab ich gar nicht gewusst, was ein Pattern ist - und hab das einfach weitergespielt, bis der andere dann seine Seite wieder zurückgefädelt hatte und dann mitunter wieder reingefunden. Und der Mathematiklehrer hat mir darauf auf die Schulter geklopft und hat gesagt: „So schlecht hast du das gar nicht gemacht!“, hat er gesagt, „Viele werden da nicht drin sein“, hat er gesagt, „die gemerkt haben, dass da überhaupt was passiert ist.“, Sag ich: „Prima, das brauch ich!“, Oder ein anderes Mal ist es mir passiert, dass ich den langsamen Satz aus der Chopin-B-Moll-Sonate gespielt habe, und ich wundere mich die ganze Zeit, was ich für einen komischen Sound drauf hab. Das Ding hat einfach anders geklungen. Und ich denke mir die ganze Zeit, Ja, verdammt noch mal, ich spiel doch dauernd das Zeug, bis mir ungefähr nach acht Takten gekommen ist, dass ich das Ganze eine Terz zu hoch angesetzt habe. [beide lachen] Weil ich da an was weiß ich was Anderes gedacht habe. Und Sie werden's nicht glauben, aber das hat funktioniert. Das ist tatsächlich da durchgelaufen. Ich weiß nicht, wie ich's gemacht habe, aber jedenfalls war das...und dann hab ich gewartet, bis eine Stelle kam, wo ich mir dachte, jetzt könnte ich das aufs Original wieder runterholen. Und dann hab ich das gemacht, und dann lief das dann weiter. Und auch da hat der Professor hinterher zu mir gesagt: „Was hast du da eigentlich gemacht?“, Weil das hat er auch nicht ganz mitgekriegt. Er hat bloß genauso wie ich am Klavier auch kapiert, dass da irgendwas... irgendwas lief da seltsam. Aber wenn ich's jetzt... also ich seh das ja jetzt von hintenrein. Ich meine, damals war das natürlich aufregend, wenn so was passiert ist. Da hat mich das natürlich mords geschockt oft auch hinterher. Dass ich gesagt hat, verdammt noch mal, erstens hättest du nicht aussteigen dürfen, gut, die Lösung war ja... aber Beethoven war's auch nicht... Ist schon so eine Sache, dürfte eigentlich nicht passieren. Nur, die Dinge, die kamen dann, wenn Frau Professor ihr Trainingspensum absolviert hat -ich war ja doch diesen Mozart- bis Beethoven-Violinsonaten nicht gewachsen. Die hab ich ja normalerweise als Pianist auch gar nicht trainiert, weil für was denn, um Gottes Willen, allein. Und da war das Problem permanent gegeben, solche Sachen zu machen. Wenn die da irgendwelche Haken geschlagen hat, die hätte sich nicht gefreut, wenn ich da nicht mitgegangen wäre. Und insofern sag ich, das ist, wie wenn es jemand herausgesucht hätte, war das ein Trainingspensum, das sich „von“, geschrieben hat. Und die haben irgendwie gemerkt, dass mir das enorm was bringt, und dass ich da also offensichtlich damit umgehen kann und haben mich das auch lassen. Und das ist wiederum ganz erstaunlich, dass man... weil da mussten ja mehrere Lehrer mitspielen, die das zugelassen haben. Oder manche mussten auch drunter leiden, weil die Musiklehrer sich dann so durchgesetzt haben, und haben sich gedacht, der könnte eigentlich bei mir auch mal was tun. Und meine miserablen Französischnoten kamen mit Sicherheit auch daher, dass ich eben nicht Französisch gemacht, sondern Klavier gespielt hab. Aber

das ging irgendwie in diesem Landschulbereich. Naja, und dann kam ich eben raus in die freie Wildbahn, wieder zurück nach Regensburg, ewig hin und her -studieren, nicht studieren; was studieren; ein Stückchen Betriebswirtschaft, ein Stückchen Maschinenbau und im Grunde genommen bin ich halt dann in München gesessen und hab da Komödien von Kurt Götz gelesen, weil ich natürlich sofort einmal in so einer Theatergruppe gelandet bin. In der Hochschule, weil mir das einfach Spaß gemacht hat. Hab ich das dann dort gelesen. Und dann stieß ich, wie auch immer, ich weiß nicht mehr genau wieso, über Behrendts Jazzbuch. '54. Irgendeiner hat mir irgendwas mit Jazz in die Hand gedrückt. Und dann hab ich also genau mit der selben aus Nichtwissen resultierenden Arroganz, wie die Leute das heute noch machen, hab ich also ganz tolle Statements zum Besten gegeben. Über die wahre Religion, also die Klassik, und den Jazz. Und dabei hing ich ja eigentlich bei der Klassik auch immer am Rande dessen, was die Klassiker vertragen haben. Weil das... gut, ich hab ja natürlich auch Operetten und so was gespielt, weil es mir einfach Spaß gemacht hat. Also diese leichteren, rhythmisch betonten Sachen. Wobei ich auch wahnsinnigen Spaß an Kammermusik gehabt habe. Man kann nicht sagen, dass das eine das andere ausgeschlossen hätte. Und auch das war eine Lehre für alles an Arbeit, was ich später dann ernsthaft im pädagogischen Bereich zu tun hatte. Da hat sich das dann auch wieder ausgewirkt. Aber zunächst einmal kam ich schon als überzeugter Klassiker da in München an. Und dann hat mir ein Freund, der hat mir dann mal zwei Karten in die Hand gedrückt für ein Armstrong-Konzert. Der hat gesagt, „Ich halte das nicht mehr aus, was du für einen Schmarrn verzapfst über den Jazz,,

Also, das Behrendt-Buch hat Sie nicht überzeugt?

Nein, das Behrendt-Buch, das kam bloß,... das ging damals bloß so durch, aber ich hab mir das dann hinterher sofort besorgt, weil der Armstrong, der war...der war... Also, der Behrendt, wenn man da anfängt zu lesen... ich hab ja auch das aus dem Jahr '54 noch, die erste Ausgabe... na ja, das ist ja nicht gerade eine übermäßig spannende Literatur. Und außerdem, diese Theoriebücher, alle möglichen, die haben mich sowieso nicht so gereizt. Da ist ja gegenüber normaler Harmonielehre und die ganzen Sachen ist ja der Behrendt schon wieder spannende... ja, Feuilleton fast. Also da... und jetzt damals natürlich, mir war die Praxis da viel näher. Und ich glaube, beim Behrendt steht irgendwas drin von verminderten Terzen, und das hat mich dann sehr erschüttert, weil verminderte Terzen gibt es eben nicht. Und dann hab ich mir gedacht - nein! Also das, was ich dann später auch zu hören gekriegt hab, dass irgendwelche gesagt haben, ihr wisst ja nicht einmal, was Musik exakt ist mit eurem Jazz. Und in der Richtung lagen eben meine Argumentationen. Und dann hat mir der die zwei Karten in die Hand gedrückt und hat gesagt: „Da nimmst du jetzt deine Freundin, und dann gehst du da rein und hörst dir das mal an. Und wenn du's nicht kapiert, dann lässt du am besten die ganze Musik bleiben, weil dann fehlt's irgendwo von Grund auf!,,

Wer war das? War das ein Musiker?

Das war, nein, das war eigentlich kein Musiker. Wir sind uns vor zwei Jahren nach

insgesamt ich glaube vierzig Jahren wieder begegnet, und der, nein, der war glaube ich in irgendeinem kaufmännischen Bereich tätig. Und der hat... wir sind ja hier in Regensburg schon so eine Clique gewesen, die dann so auf Vereinsbasis „Die Wandelnden Kegelfresser,“. Das ging von irgendwelchen ironischen Faschingsveranstaltungen bis zu was weiß ich, was wir alles gemacht haben. Und auch in München hatte man zusammen diverse Erlebnisse. Und eben aus diesem Bereich raus, wo man sich mit allem Möglichen beschäftigt hat, da kam ja dann diese Einladung. Ich glaube, es war '52, wo der mich in dieses Armstrong-Konzert geschickt hat. Gut, ich nahm meine Freundin, das ist also auch heute noch meine Frau, also, wir sind in dieses Ding reingegangen und... ich hab neulich hier eine DVD gebrannt von einer Rundfunksendung aus dem Jahr 62 mit Armstrong, und die kam zur Tür rein und hat gleich ganz große Augen und Ohren gekriegt und hat gesagt, „Ja, was ist denn das?“, weil das fast das Zeitkolorit noch - also eigentlich technisch zu gut ist für die 50er, aber irgendwie das Feeling hängt da irgendwo noch wahnsinnig drin. Also, wir sind da reingegangen, und ich war fassungslos! Ich hatte das Gefühl, das, wozu die klassischen Studenten drei Jahre Kontrapunkt studieren, und was weiß ich, was noch alles, also das erledigen die so im Vorübergehen da droben. Das weiß ich heute, dass die das natürlich auch nicht im Vorübergehen erledigen, aber es war ungeheuer beeindruckend. Für mich jedenfalls. Und da kam dann also tatsächlich ernsthaftes Interesse zustande. Dann hab ich mich auf die Suche gemacht, was ich denn da jetzt machen könnte, um das zu untermauern, hatte dann auch den Einfall... da ist der Name Behrendt dann wieder aufgetaucht, aber den Berendt - jetzt weiß ich auch, die Bemerkung über sein Jazzbuch war etwas zu früh. Obwohl, ich bin mir jetzt nicht ganz sicher, '53 oder '54 kam das. Vorher gab's in der Gondel, was ein Männermagazin war, da gab's ja immer ein paar Jazzseiten auch drin. Und das... da konnte man also auch ein bisschen was drüber lesen, zwischen attraktiven Damen so aufgemacht, was eigentlich von New Orleans gar nicht so weit weg ist, also da hat das wieder zusammengepasst, die ganze Geschichte dann. Und dann hab ich... kam dann der Behrendt raus. Und das hab ich dann regelrecht verschlungen. Weil jetzt war das Interesse schon soweit geweckt. Dann gab's damals in Schwabing, da ist es ja schon ganz schön zugegangen und es ist ja wirklich viel live gespielt worden. Da gab's viele Sessions, im P1 oder dann in Schwabing selber, draußen bei der Münchner Freiheit, da ist ja... dann haben ja verschiedene Lokale haben ja wirklich Live-Jazz geboten. Bis dann wesentlich später das Domicil wieder das Zentrum der Münchener Szene... Und so als Regensburger... gut, solange ich in München war, das waren, glaube ich, so zwei Jahre, da bin ich da natürlich überall hinmarschiert, nicht überall, aber doch fast, und das mit Studium war's dann nicht so, wie der Vater sich das vorgestellt hat und so hab ich mir eines Tages gesagt, das lassen wir jetzt bleiben. [Unterbrechung wegen Batteriewechsel] Na gut, also in München das Zwischenspiel an der Uni - mehr musisch betont als sachlich, weswegen ich also hingeschickt worden bin - haben wir dann beendet und ich hab mich dann hier niedergelassen. Und dann hat sich gezeigt... ich hab eigentlich gesucht eine Kammermusikgruppe, wo ich als Pianist mitspielen könnte. Ich kam also eigentlich gar nicht auf die Idee zunächst einmal, dass ich da Jazz machen könnte.

Haben Sie in München eigentlich Jazz gespielt?

Nein, nie, ich hab da ja nur zugehört. War da begeistert davon und hab dann den Behrendt studiert, und manche anderen Bücher sind ja dann langsam gekommen. Es gab dann in München auch den Kielow, das war so eine Buchhandlung, die in einer Baracke in der Ungererstraße untergebracht war, an einer Kreuzung, von der ich nicht weiß, wie sie heißt, aber wenn ich dort bin, weiß ich, wie sie hieß - und das war eigentlich dann der Ort, wo man amerikanische Bücher bekommen konnte. Unter anderem eben auch Jazzliteratur. Das war bei Kielow, und ich glaube, in irgendeinem von den Büchern hab ich neulich noch seinen Aufkleber drin gesehen. Also, das jetzt hier bei uns im Institut herumsteht. Das hat man also da drin... gab's dann also Bücher. Aber Kielow hat wiederum keine Noten gehabt. Noten haben manche Musiker gehabt, die dann also plötzlich vom...so die amerikanischen, diese Stars-and-Stripes-Ausgaben, was man jetzt manchmal in irgendwelchen Büchern dann die Titelseite drin sieht von diesen Notenausgaben. Und wo dann halt mit einer minimalen Klavierbegleitung irgendwelche Schlager letztendlich standen. Und dann kamen natürlich auch die Platten langsam rüber. Platten, 78er, Schellackscheiben. Irgendeine Adresse, der Plötz in Bremen. Eigentlich die Schallplattenimportmöglichkeit. Also, wenn man damals Schellackscheiben gebraucht hat, und wenn da ein Jazzer wieder zwei bis vier Schellackscheiben vom Plötz im Bremen gekriegt hat, dann sind an sich alle beieinander gehockt und haben sich das angehört, was also da aus Bremen kam.

Aus Bremen?

Ja, wahrscheinlich, weil das an der Küste liegt, jedenfalls küstennah.

Und wer hat die mitgebracht?

Ja, die konnte man auch bestellen. Der hat einen Ding rausgebracht... [steht auf, sucht Katalog] ...und da gab's dann 78er Schellack-Scheiben. Und dann gab's... jetzt muss ich wieder aufpassen wegen der zeitlichen Einordnung... So richtig in Gang gekommen ist dann eigentlich diese Geschichte bei uns hier in Regensburg, also bei mir auch, im Jahr '54, da haben wir hier eine Ortsgruppe der Jeunesse Musicale gegründet, der musikalischen Jugend Deutschlands, wie der Landesverband, der Jeunesse Musicale Internationale, und diese Landesverbände haben dann wieder Ortsverbände gegründet. Und mit Musikprogramm, das bei uns also für die ersten zehn Jahre nahezu lückenlos nachweisbar ist, weil wir das in so einem Prospekt zusammengefasst haben, sogar mit dem Wochenprogramm, weil wir uns - jetzt weiß ich nicht mehr - wöchentlich oder 14-tägig getroffen haben, um uns über zeitgenössische Musik zu unterhalten. Was ich ganz beachtlich finde, dass es so was gibt, ich weiß nicht, wo's das überall gab. Ich meine, der Nachholbedarf ist aus heutiger Sicht völlig klar. Kein Mensch hat irgendwas erfahren über Zeitgenossen, also, was weiß ich Hindemith oder Bartok oder so, was für uns heute ganz normal ist, und wo man in jedem Schallplattengeschäft irgendwelche Tondokumente dazu an Land ziehen kann ohne allzu große Anstrengungen, wenn nicht über Amazon überhaupt direkt ins Haus. Das war damals... das gab's ja nicht. Die Musik war eigentlich nicht da,

war hörbar überhaupt nur über Radio und die Leute waren unglaublich interessiert da dran. Und wir haben, ja, ich glaube wir hatten da wöchentliche Clubabende und haben uns da mit neuer Musik auseinander gesetzt. Und das hat überhaupt nicht lange gedauert, und dann war der Jazz plötzlich da, weil auch die Mitglieder gesagt haben, wir wollen was über Jazz wissen. Und dann haben wir also abwechselnd immer wöchentlich einmal Klassik, einmal Jazz gemacht.

Das war dann aber in Regensburg?

Das war in Regensburg. Also da, da bin ich gelandet. Beim Klavier, bei den Klassikern bin ich nicht gelandet, weil die alle Pianisten hatten, ganz einfach. Die haben keine gebraucht, da waren so viele da. Und dann haben wir angefangen...

Und haben Sie die Musik gespielt oder auf Platten vorgespielt?

Die haben wir auf Platten vorgespielt. Das hat sich meines Erachtens erledigt nach... aber ich glaube erst nach zehn Jahren. Wo man die Platten selber haben konnte. Also, als die tatsächlich erhältlich wurden und erschwinglich wurden, und dann hat das nicht mehr so gezogen. Und vorher war das eben eine Möglichkeit, das zu erfahren. Und wir wollten ja auch das nicht nur hören, sondern wir wollten auch was drüber erfahren und haben also das mit Referaten garniert, die wir natürlich selber gemacht haben, weil wir das Geld gar nicht hatten, dass wir uns da irgendwelche Referenten irgendwo her kommen hätten lassen können. Und die Jeunesse hatte ja auch eine Konzertreihe; das ist begünstigt worden von der Stadt durch Zuschüsse, wenn da Neue Musik gespielt worden ist, wenn junge Künstler mitspielen konnten, und da hat bei uns in Regensburg zum Beispiel das Gründungskonzert dieser Kammermusikreihe, das hat der Alfred Brendel gespielt zu 50 Mark Honorar. Selbst wenn man berücksichtigt, dass 50 Mark damals schon ein Geld waren - trotzdem, sagenhaft! Er hat auch Neue Musik gespielt, was man ja heute von ihm fast nicht mehr hört. Er hat also später von Mozart bis Liszt, aber so richtig in die Moderne reingehen, bei uns hat er Islami Rhapsody gespielt von Balakirew und hat vor allen Dingen die Klaviersonate von Alban Berg gespielt, also ich weiß nicht, ob's das überhaupt als Aufnahme gibt. Und damit ging das los. Und Mitte der 50er Jahre ist es ergänzt worden, da gab's dann auch Jazzkonzerte. '58 hat der Mangelsdorff hier gespielt mit einer Frankfurter Musikergruppe, die hatten damals so ein Dreisparten-Programm, mit den Frankfurter Two Beat Stompers, die haben also den ersten Teil des Programms gemacht, den zweiten Teil hat der Emil Mangelsdorff mit seiner Swing-Gruppe gespielt, und im dritten Teil dann das Albert Mangelsdorff Sextett, glaube ich. Und haben da quasi eine History of Jazz abgezogen, und das war das erste große Jazzkonzert mit professionellen Musikern. Wir hatten vorher ein eigenes Konzert gemacht mit hiesigen Musikern, weil wir inzwischen auch eine eigene Band hatten. Ich hab in der Erinnerung nur noch, meine Anfänge gingen eigentlich über eine ganz normale Nachtbar, in der alles andere interessanter war als die Musik eigentlich im Prinzip, aber die Musiker haben mich mitspielen lassen irgendwann einmal und haben mir auch einiges gesagt dazu. Weil ich außer bei Behrendt in Theorie überhaupt keine richtige Vorstellung mit dem Improvisieren hatte

und wie das laufen sollte, und die Musiker waren sehr nett von der Gruppe und haben mir da alle möglichen Tipps gegeben, was ich machen kann, und der Gitarrist hat mir eines Tags - also das ging über zwei, drei Jahre - hat mir dann eines Tags sein desolates Vibraphon geschenkt, weil er das selber nicht mehr bedienen konnte, und der Werkzeugmacher bei uns im Betrieb, der konnte das dann herrichten. Der hat das wieder in Gang setzen können. Und das war die Zeit, das muss '54 ungefähr gewesen sein, wo das Modern Jazz Quartett dann in München gespielt hat und ich vom Milt Jackson so einen Hieb in Richtung Vibraphon gekriegt hab. Dass ich mir sowieso eingebilddet habe, ich muss jetzt unbedingt ein Vibraphon haben. Und da hat das zusammengepasst, und ich konnte also auf dem Gitarristen seinem Vibraphon zunächst mal das trainieren, bis ich mir dann ein eigenes zulegen konnte. Die waren ja so sündteuer, damals schon, sind es heute noch. Und das war dann natürlich auch das billigste, aber man konnte schon eine ganze Menge damit machen. Und so kam eine eigene Gruppe in Bewegung. Wo man in dem kleinen Raum da draußen zum Beispiel geprobt haben, weil da ein Flügel drinstand. Und zwar zum Teil Leute, die man einfach eingefangen hat. Nebenan war eine Musikalienhandlung, und der Mensch von der Musikalienhandlung hat sich als halbwegs brauchbarer Saxophonist erwiesen und ist da sofort dazu verdonnert worden, dass er da Saxophon spielt. Und ein Bekannter von mir, der in einem Musikverlag theoretisch war, hat angefangen, Klarinette zu lernen, weil da muss man jetzt was tun, damit man da was in Bewegung setzt. Ein Staatsanwalt hat Kontrabass gemacht, und also - ein wilder Haufen einfach. Aber da kam also schon was in Bewegung. Und dann gab's hier auch eine Dixieband, also, nicht von mir, aber irgendwo ist uns die aufgefallen plötzlich, wie wir uns da so abgemüht haben, dass da schon so einen Dixieverein gibt, und mit denen haben wir uns dann unterhalten, und wie denen dann ihr Pianist abhanden kam, weil der Regensburg wegzog, und der das geistige Zentrum dieser Dixieband war, hat sich dann der Rest mit uns zusammen getan, und jetzt war da also plötzlich so eine Band da. Und dann...kam aber eigentlich ein Ereignis, das auch wieder ganz ulkig ist, aber in der Zeit eben durchaus möglich war. Da sollte in Konzert sein im Kepplerbau - den Kepplerbau gibt es jetzt noch als Bauwerk, aber nicht mehr den Saal - und da war ein Konzertsaal drin, und da sollte der Wolfgang Lauth spielen mit seiner Gruppe. Von dieser, vom Jazzclub Birdland organisiert. Der Jazzclub Birdland war so die Basis dieser Dixieband, hat mit dem heutigen gar nichts mehr zu tun, und die wollten den Wolfgang Lauth spielen lassen. Und ich weiß noch, ich kam da hin, und die Leute fingen an, wieder nach Hause zu gehen, und ich hab dann eben mitgekriegt, dass der Lauth auf der Autobahn irgendwelche Schwierigkeiten gekriegt hat und nicht kommt, also nicht spielen wird. Und der Chef von dem Verein hat also angefangen, die heim zu schicken. Und ich bin zu dem hingegangen und hab gesagt, warum probieren wir's nicht, dass wir selber spielen, und dann hat er gesagt: „Können vor Lachen! Wer ist überhaupt da, und wie machen wir das?“, Und dann hab ich gesagt: „Das können wir doch ausprobieren! Ihr müsst den Saal ja so oder so zahlen. Wir können's ja ausprobieren, wir brauchen ja von den Leuten nix verlangen, wir können ja sagen, sie sollen sich das mal anhören, wenn's ihnen Spaß macht, können sie auch was zahlen, dann tun wir uns leichter mit dem Saal und so...“, Und - man hält das ja nicht für möglich - plötzlich stand also ein Mensch da, der gesagt hat, er sei ein hervorragender Pianist. Mmmhm. Dann haben wir gesagt,

ja gut. Der hat dann gesagt, dass er Gott weiß was schon gespielt hat. Und wir haben gesagt, gut, da hätten wir schon einen Pianisten. Und dann stand plötzlich ein Mensch da mit einem Bass. Mit einem kompletten Kontrabass, in Hülle und wir haben gesagt: „Ja könntet ihr zu zweit anfangen, weil dann suchen wir in der Zeit Musiker zusammen.“, „Aber ja“,, haben die gesagt, „Dann fangen wir an!“, Und ich bin mit meinem Auto in einen Vorort gefahren, wo ich damals gewohnt hab, man musste da immerhin ein ganzes Stück rausfahren, beim Vorbeifahren hab ich dem Musikalienhändler einen Zettel an die Tür gehängt, wir brauchen ein Schlagzeug in diesem Kepplerbau, weil da keins da war. Und dann hab ich meinen Gitarristen angerufen, der war mit seiner Freundin beschäftigt, und wie ich später erfahren habe, hat der erklärt: „Das tut mir jetzt wahnsinnig leid“,, aber er muss seinen Aktionsradius jetzt erheblich verschieben und in den Kepplerbau gehen, weil man ihn da als Gitarrist braucht. Hat er auch glatt gemacht. Vielleicht hat sie ihn deswegen dann nicht geheiratet, aber da hat er glaube ich auch nicht viel versäumt. [beide lachen] Jedenfalls - das Konzert sollte um acht angehen, und um neun sind wir alle fast gleichzeitig vorgefahren, und wie ich in den Saal hinein gehe, sitzt der Pianist an dem Flügel und spielt wie ein Weltmeister, so im Garner-Stil, wo er mir später immer wieder erklärt hat, er hat keine Ahnung, wer das ist. Aber ich meine, so eine weitgehende Übertragung, geistige Übertragungen, dass ich also genau dem Garner seine Linke spiele, das erscheint mir also noch heute unwahrscheinlich. Aber der Typ hat also da wunderbar gespielt, der Bassist war ok, und die zwei haben da geswungen wie die Wahnwitzigen und haben da das Publikum enorm bei Laune gehalten, und der hat dann Storys zum Besten gegeben aus seiner Funkpraxis, und schon war die Chose da droben am Laufen. Und dann kamen wir dann daher, haben uns da drum herum aufgebaut, und so um kurz nach neun war da droben - ich weiß nicht mehr, wie viele Leute wir dann waren - ich glaube, eine Sextett-Besetzung oder so was, also mit Vibraphon und Klavier, Rhythmusgruppe komplett mit Schlagzeug, weil der andere tatsächlich noch einmal an seinem Geschäft vorbei gegangen ist und gesehen hat, dass da ein Zettel dranhing und dann das Schlagzeug da rüber gefahren hat. Und dann lief das. Und es war eine Stimmung - unglaublich. Aber das ist ja oft so bei Veranstaltungen, dass, wenn da irgendwas nicht klappt, und die Schwierigkeiten dann irgendwie beseitigt werden und das zum Laufen gebracht wird, dann sind alle irgendwo auf einer Ebene - einschließlich das Publikum, das eigentlich gar nichts Anderes tut, als da sitzen und warten - aber alle erleben miteinander einen Vorgang, der eigentlich unwahrscheinlich ist. Also, wieso eigentlich, wie kommt das dann zustande. Und ich hab das schon ein paar Mal erleben dürfen in verschiedenen Zusammenhängen, wo irgendwo man sich irgendwie über solche Widrigkeiten hinwegsetzen musste und durchkommen musste, und wenn man am anderen Ufer ankam, irgendwie tat sich dann einiges auf. Das ging dann bis Mitternacht, wo dann gespielt worden ist. Kein Mensch, der gezahlt hatte, hat das wieder zurückverlangt. Im Gegenteil, die Leute haben dann noch was dazu gezahlt, damit man diese Saalmiete abmindern konnte, und die Mannschaft, die dort gespielt hat, die tat sich dann mit dieser Regensburger Gruppe zusammen, die eigentlich von Haus aus Tanzmusiker waren, bei denen ich einsteigen durfte. Und wir haben da miteinander Konzert gemacht. Und die Tanzmusiker, die hatten aber - fragen Sie mich nicht, woher - der Saxophonist hatte absolute Bebop-Phrasen à la Charlie Parker drauf. Was weiß ich,

wo der die her gebracht hat, woher der die hatte. Gut, heute können Sie Omnibook Charlie Parker bestellen und können die Dinger da runter spielen, die Soli. Aber damals... '54 allerdings kam dann auch die „Stimme Amerikas,“ in Fahrt, insofern die hab ich immer, zeitlich bin ich immer in Versuchung, die früher zu platzieren, aber ich hab dann also nachgelesen im Grove, dem Lexikon dem amerikanischen, der Connover hat also mit dem Ding '54 angefangen. Und da hing sowieso die Jazzgemeinde am Radio und hat in der Nacht zugehört, was es jetzt an Jazz gibt. Und es gab ganz fitte Leute, nicht nur in den Großstädten, sondern zum Beispiel in Straubing, die Gerry Mulligan-Arrangements runtergeschrieben haben von dem, was sie da gehört haben, weil Tonband gab's noch gar nicht, hat noch keiner gehabt. Da haben die das Ding runtergeschrieben und bei uns in der Jeunesse haben sie dann ein Konzert gemacht, in unseren Keller sind sie gekommen zum Spielen und dann - das darf doch nicht wahr sein - Mulligan-Besetzung von '52, also ohne Klavier mit zwei Bläsern Bass und Schlagzeug und haben diese Dinger gespielt, die man von den über Plötz bezogenen 78er-Platten hatte. Allerdings, solche wenn sie gehabt haben und erreicht haben, dann haben sie sie runtergeschrieben. Also alles miteinander hat man das so gekriegt, weil Jazz-Arrangements - ich weiß nicht, ob damals überhaupt welche in Umlauf waren. Also gut, diese Chorus-Hefte mit den Stücken - ja, aber die Arrangements... ich hab also da gedruckte Arrangements damals nie zu Gesicht bekommen. Naja, und so ist das langsam in Schwung gekommen. Oder bei mir halt, ein bisschen durcheinander jetzt, chronologisch nicht ganz einwandfrei die Darstellung.

Wenn Sie noch mal an dieses erste Jazzkonzert denken, Louis Armstrong, was hat Sie da so fasziniert? Was war dieses... was Sie vorher ja offensichtlich auch noch nicht so wahrgenommen hatten. Sie haben ja bestimmt... Haben Sie vorher auch schon Jazz gehört mal, im Radio mal oder so?

Na gut, was man vielleicht wahrgenommen hat, war... also, erstens war eigentlich so eine Dixieland-Sache relativ weit weg von dem, was man so als deutsche Unterhaltungs- aber auch Tanzmusik oder so im Radio hören konnte, also was da kam. Nicht so weit war der Abstand bei einer Swing-Bigband, weil der Kreuder durchaus auch mit so einer Besetzung gespielt hat, auch im Radio gespielt hat und dann Tiger Rag als „Schwarzer Panther,“, der Kraft hat, und solche Scherze. Aber wo die eigentlich swingende Musik rübergebracht haben. Es gibt ja auch einige Filme aus der Zeit, also aus den letzten Kriegsjahren, wo man genau sieht, wie das reinspielt, oder das, was Igelhoff gemacht hat, ist auch sehr stark beeinflusst von dem, was da in der Swingzeit in Amerika gemacht worden ist. Da war Dixieland, zumal also wenn - oder Oldtime Jazz - wenn er wirklich jazzmäßig gespielt worden ist, weil da gibt's ja auch geschleckte Spielweisen, wo das weitgehend entschärft ist, aber wenn die wirklich loslegen, das war eigentlich ein Stück weg davon. Und ich glaube, dem ist man dann eigentlich weitgehend aus dem Weg gegangen, weil man es einfach nicht begriffen hat. Aber was mich bei Armstrong eben in dem Konzert... was ich einfach so unglaublich fand, das war erstens die Bewältigung von dem musikalischen Material und ich war immerhin mit dem, was ich alles gemacht hatte, so weit, dass ich durchaus verfolgen konnte, wenn die irgendein Stück also abgewandelt

haben, und wenn die da so irgendein Thema verändert und damit gearbeitet haben. Das konnte ich verfolgen. Das war atemberaubend. Und dann war atemberaubend, wie der das verkauft hat. Denn das haben Sie ja in der Klassik überhaupt nicht gekriegt. Das haben Sie auch in der Unterhaltungsmusik kaum bekommen, dass da irgendwie Entertainment gespielt hat in irgend einer Form. Sie haben höchstens bei Bunten Abenden, die dafür sonst wieder nicht unbedingt da waren, was man so konsumiert hat, gut, da konnten Sie also Anklänge an das feststellen. Aber auch das kann man heute sehr gut, allerdings wie ich glaube mit sehr überschärften Sinnen wahrnehmen, weil aus den alten Filmen, was da... manches wirkt ja da heute reichlich hilflos, und es kommt nichts rüber. Während Filme aus der selben Zeit von den Amerikanern her deutlich zeigen, was Entertainment ist. Und das war's bei uns damals nicht und ist es im Grunde heute noch nicht. Also, das, was die unseren heute unter Swing verkaufen und hinstellen, das ist jammervoll. Nicht im Vergleich zur damaligen Zeit unbedingt, sondern zu fast neuen Zeiten. Ich meine, das jüngst, was da beim Dingelf... dem Raab seinem Sender, diese Sinatra-Kopien, die sie da abgezogen haben, jeweils mit diesen Rat Pack-Formationen, da möchte man also bloß noch weinen. Das ist ja so was von jammervoll. Und ich denke, so war's bei Armstrong. Und was mich bei Armstrong heute noch bis zu Tränen rühren kann ist einfach, dass ich immer das Gefühl habe, der glaubt das, was er macht. Wenn der Armstrong singt „What a Wonderful World,, dann geht für mich die Sonne auf, weil ich das Gefühl habe, für ihn ist es das. Ich meine, ich weiß, dass diese Welt nicht „wonderful,, ist, und aber da tröstet mich auch so ein Song nicht unbedingt drüber hinweg, was da sonst so alles läuft, aber er glaubt daran. Und ich erinnere mich noch an eine 25er Scheibe, 25cm, aber schon Microgroove, also schon eine Langspiel mit einem Vortrag von Behrendt, irgendwo live aufgenommen - hab ich heute noch - da sagt er, der Behrendt, an irgend einer Stelle - ganz wörtlich krieg ich's nicht mehr hin, aber so ungefähr - „Die Schwarzen fahren eben mit dem Zug in den Himmel. Die haben da keinen Bruch drin,,. Deshalb, wenn man schwarze Spirituals hört, wenn man schwarze Gospelsongs hört, die steigen ein und fahren da rauf. Was wir nicht kennen. Also irgendwie machen die da einen Vorhang auf. Ich hab hier jetzt einen Film kopiert auf... einen Video auf DVD, „Cabin in the Sky,, so ein alter Film aus den 30er Jahren, amerikanischer, der eine Story hat, wo also auch Sünder in den Himmel kommen. Ja, ein amerikanischer Brandner Kasper fast, so in die Richtung oder so was. Das ist natürlich von einer grenzenlosen Naivität, und wenn man sich das anschaut und nicht in Stimmung ist, dann kann es einen umbringen, also weil man sagt, Um Gottes Willen also, Nur, da spielen auch lauter Schwarze und irgendwie kriegt das eine Dimension, die mich also zumindest ergreift. Und grad bei Armstrong dann zum Beispiel war das eine Sache, die mich fasziniert hat. Ich spiele also eine so miteinander verzahnte Musik, die also so einen Drive, würde man heute sagen, hat, also so einen Schwung in sich birgt, und auf der anderen Seite diese, ja, fast naive Andacht vor der Schöpfung, die da als Hintergrund da ist bei... Und diese dem Publikum Zugewandtheit. Ich hatte das Gefühl, die haben immer alle gewusst, für wen sie spielen. Die wollten für die Leute spielen. Sie wollten, dass die Leute Spaß haben und die wollten dafür spielen. Ich musste ja jahrelang später dann durchaus, was heißt ich musste, ich bin halt hingefahren und hab mir das angeschaut, mir dann den Rücken vom Miles Davis dann anschauen und wie er

sich versenkt, und ich kann das auch nachvollziehen, aber das ist für mich dann ein intellektueller Kraftakt. Das lässt mich ehrlich weitgehend gefühlsmäßig völlig kalt. Ich kann's verstehen, dass sich der in sich verkriecht und also da seine Klangvorstellungen realisieren will, aber ich hab nie das Gefühl wie bei Armstrong, dass ein Mensch bis in seine... also auf den Kaffeesatz in sich runtergeht, um seine Gefühle den anderen mitzuteilen. Nicht um sie ihnen überzustülpen oder sie jetzt, dass die so denken wie er, sondern sie einfach Anteil nehmen zu lassen an der Freude oder an dem Staunen über das, was diese Welt bieten kann. Und das ist mir beim Miles Davis jedenfalls nie geglückt, wenn ich dem zugeschaut hab dabei. Also, wenn ich seine Trompete die Bahn ziehen höre ohne ihn zu sehen, dann tue ich mir da leichter.

Fallen Ihnen andere Musiker ein, wo Sie ähnliche Live-Erlebnisse hatten?

Für mich selber wichtig war eigentlich immer Count Basie. Und der größte Teil, von dem Zeug, was Sie hier rumliegen sehen ist Material vom Basie, das ganze Ding da drin ist Basie. Allerdings jetzt seit eineinhalb Jahren oder seit zwei Jahren schon fast, arbeite ich eigentlich an Basie, und bedauere immer mehr jeden Tag, dass ich mich auf die Funktionärsschiene hab schieben lassen, anstatt jetzt zum Beispiel mich über Basie zu informieren, weil das ein ganzer Kosmos ist, der sich da auftut, und der sich gar nicht so leicht erschließen lässt. Vom Musikalischen her und aber auch vom Menschlichen her. Aber dieser Basie - auch im Grunde genommen, das weiß ich jetzt im Grunde genommen durch diese ganze Auseinandersetzung jetzt in der letzten Zeit auch - weil er ja auch eigentlich irgendwelche Werte transportiert. Nicht, indem er Gott weiß was für Vorlesungen hält oder auch nicht indem er Gott weiß wie viele Töne in Bewegung setzt, sondern er ist einer von denen, die mit einem Minimum an Tönen auskommen und ein paar Akzente reinbringt, obwohl er hervorragend Boogie spielen kann - es gibt Aufnahmen, da lässt er's rauschen, gar keine Frage - aber die Haltung, die dahinter steckt...! Wenn man seine Biographie liest, dann hat man das Gefühl, man hat weder über den Menschen Basie etwas erfahren und schon gar nicht über seine Musik. Da hat man bald das Gefühl, da redet er irgendwie nicht drüber. Wenn Sie jetzt wohlwollend sind, dann sagen Sie, weil er glaubt, dass das eh selbstverständlich ist, darüber reden wir nicht. Oder vielleicht hat er nichts drüber zu sagen. Er hat aber was zu sagen, weil wenn Sie dann Bücher über ihn lesen oder von anderen Leuten... oder ein kleines Taschenbuch hab ich mal gekriegt, und da stehen lauter Zitate drin von dem, was er darüber gesagt hat. Aber in seiner eigenen Biographie, die er mit einem anderen zusammen gemacht hat, da steht das nicht drin. Da denken Sie die ganze Zeit, warum muss ich denn jetzt diese Reiseberichte lesen, von einer Band, die ich genauso gut von einer anderen Band lesen könnte. Und es gibt ein Video von einem Carnegie-Hall-Konzert, das ist drei Jahre vor seinem Tod aufgenommen, das hat mich ähnlich ergriffen wie der Armstrong vor 60 Jahren, oder wie lange das her ist. Wo er mit dem Rollstuhl, weil er da also schon einen Herzinfarkt hinter sich hat und Gott weiß was, wo er also da reinfährt und zu dem Konzert in der Carnegie Hall, und die Leute begrüßen ihn also, und er arbeitet sich da an seinen Flügel ran und sitzt dann und spielt dort mit dem Orchester. Man muss dort allerdings einen singenden George Benson in Kauf nehmen und eine recht altruistisch agierende Sarah Vaughn, das muss man dann in Kauf nehmen am Schluss,

aber dafür auch einen sehr guten Joe Williams... Aber das, was er mit der Band macht, ist für mich nahezu unglaublich, weil der Mann ist... also, erstens begrüßt er sein Publikum, wenn er reinkommt, als wenn er da völlig fit wäre und geht da von seinem Stuhl raus und begrüßt die Leute. Und dann, gut, dann merken Sie... am Flügel merken Sie, dass er schon gehandicapt ist, aber die Spannung, die im Raum ist, wenn er da ist, die hab ich noch kein einziges Mal festgestellt, auch nicht bei keinem Video. Es gibt ja auch Videos, wo er nicht dabei ist, wo die Band alleine spielt mit Diana Schuur, das haben sie ohne Basie aufgenommen. Die Spannung, die über dieser Band liegt, die... den Akzent des Schlagzeugers können Sie vorher bei ihm starten sehen. Nicht, indem er irgendwo mit der Hand hindeutet zu dem, dass er da einen Akzent setzen soll, sondern sie spielen das einfach aus der Körperhaltung raus. Also, wo die Seele des Orchesters ist, ist mir noch nie so aufgegangen wie grade bei der Aufnahme. Und auch das, was eben im Grunde genommen bei der Musik... das ist vielleicht auch das, was mich bei der Musik am meisten fasziniert, ist, dass sich eine wirklich humane Menschlichkeit auf direktem Weg Bahn schaffen kann. Auch dort noch dann, um wieder zu Armstrong zu kommen, wo Entertainment als unterstützender Faktor hinzugenommen wird. Ich meine, sie haben dem Armstrong ja auch unterstellt, er hätte - was weiß ich - Onkel Tom-Fantasien mit ausgelöst und Gott weiß was alles... sich da verkauft als schwarze Minstrel-Figur. Aber ich hab neulich auch wieder in einer Sendung - ich versuche gerade die ganzen alten Sendungen, die ich in x Jahren zusammen aufgezeichnet habe, auf DVD rüber zu bringen, damit die genutzt werden können bei uns und mich überdauern - und in irgend so einer Zusammenstellung zu seinem Tod oder seinem 100. Geburtstag hat einer gesagt, was fast niemand weiß - da war doch diese Geschichte, diese Rassenrevolte da um - jetzt fällt mir der Ort nicht ein. Wo die Schwarzen nicht in die weiße Schule gehen durfte und wo die Nationalgarde eingesetzt worden ist, um diese Rassengleichheit einzusetzen. Armstrong hat hinterher lauthals ganz deutlich dagegen protestiert und hat eine Tournee in die Sowjetunion, die er im Auftrag der amerikanischen Regierung machen sollte, abgesagt, da hat er gesagt, weil er nicht weiß, wie er den Russen erklären soll... diese Zustände erklären soll, die da - in Little Rock war das, er weiß es nicht. Und der Sprecher, der das da gemacht hat, also der Autor, hat dann gesagt, ja, er ist von Sammy Davis Junior dann hinterher deswegen angegriffen worden, weil der gesagt hat, er hätte sich da wieder angebiedert oder das stünde ihm gar nicht zu oder so was, und der Autor hat gesagt, keiner seiner schwarzen Kollegen hat dagegen protestiert. Auch der Davis Junior nicht. Da haben die alle den Schwanz eingezogen, und er hat gesagt: „Das geht so nicht!“, Und ich meine, das sind... das ist jetzt dann rational und intellektuell eigentlich das begründet, was ich denke, was ich spüre. Wo diese Musiker einfach eintreten. Egal, ob das jetzt ihre Rassengenossen sind oder ob das überhaupt menschliche Werte sind - ich meine, das sind ja alles menschliche Werte im Grunde genommen...

War Ihnen das in den 50ern eigentlich schon klar, dass es ein Rassenproblem gab in Amerika?

In den Fünfzigern war mir das noch nicht klar, aber später ist mir das ziemlich bald klar geworden, weil man das in der Auseinandersetzung mit der Musik und

dem, was man darüber gelesen hat, also auch in Zeitschriften wie dem Jazzpodium. Es gab ja dann auch ab '54 kann man sagen, oder '52 bis '54 ist diese ganze Geschichte eigentlich richtig in Bewegung gekommen. Da sind dann ja auch Zeitschriften wie das Jazzpodium entstanden. Die ersten rausgekommen und so. Und da ist das natürlich auch tatsächlich thematisiert worden. Und zwar zum Teil auf mehrere... manchmal mit wissenschaftlichem Anspruch, manchmal aber auch gar nicht, sondern in Form von feuilletonistischen Berichterstattung oder was. Also das... wir selber, also hier grad... vielleicht ist da die Provinz auch nicht der Ort, wo das direkt zum Ausdruck kommt. Wobei ich Provinz grundsätzlich nicht als negativen Begriff verstehe. Ich meine die Provinz, die sitzt hier oben deutet auf seinen Kopf, die sitzt nicht in landschaftlichen Dingen. Aber ich meine, natürlich, wenn ich viele Intellektuelle auf einem Haufen hab, können die Auseinandersetzungen unter Umständen in anderer Weise sein und stärker sein als wenn ich relativ wenige hab, die sich dazu artikulieren können. Und was für mich immer ein Handicap war, ein gewisses, also nicht mental, es hat mich mein Leben lang nicht gestört, dass ich aus Regensburg und seiner weiteren Umgebung wie München oder so was oder Gebirge oder so, nicht rausgekommen bin. Also ich hab zwar ein paar läppische Auslandsaufenthalte, aber die sind absolut nichtssagend, ich meine, ich hab Smetanas Grab in Prag besucht, das hat meinen musikalischen Horizont nicht wesentlich erweitert [lacht], aber es hat mir viele Eindrücke gebracht über die kulturelle Verbindung, die ich glaubte, erkennen zu können. Also zum Beispiel... ich hab's sehr bedauert, und zwar ziemlich früh schon, dass ich da relativ schwerfällig war und nicht ins Ausland ging, wobei mich zum Beispiel Afrika viel mehr interessiert hätte als Amerika. Komischerweise, in die... New Orleans hat's mich eigentlich nicht so hingezogen, obwohl mich eigentlich die Musik fasziniert hat. Da muss ich wieder sagen, da hat's mich eigentlich wieder mehr nach Prag gezogen zu Smetana und Dvorak und so was, obwohl da... das sind so Widersprüche bei mir, die ich nicht erklären kann.

Und so die amerikanische Kultur als solche? Als dann der Krieg aus war, und die Besatzer dann da waren, wie haben Sie das empfunden?

Da... mit denen bin ich eigentlich wenig zusammengekommen. Und wie ich damit zusammengekommen bin, da waren das meistens ja schon ziemlich ausgewählte Personen, die halt eine bestimmte Funktion hatten, was weiß ich, im jamaikanischen Institut oder so und auf der Ebene tätig waren. Aber so direkt in den Clubs, meine Mitmusiker, die mit mir das Konzert gemacht haben damals, die Berufsmusiker, die haben in Clubs gespielt, und von denen hab ich natürlich auch gehört, was in Clubs gelaufen ist. Da hat man an sich nicht viel gehört über - was weiß ich - Rassenprobleme oder so was, sondern im Grunde genommen über Frauen, die da drin verkehrt sind und was da abging, über das Nachtleben, das da lief, aber eigentlich wenig, darüber... ja, was Gutes zu essen hat's gegeben, das hat's damals weiß Gott nicht überall gegeben. Das war ja auch das Beeindruckendste bei diesem Bunten Abend, den ich gespielt habe als 13-jähriger, den haben wir ja auch für die Amerikaner gespielt, also das, was wirklich beeindruckend war, war das Essen. Der Bunte Abend selber war eher Käse, aber... das hat die Amerikaner wiederum nicht gestört, weil sie's nicht verstanden haben. Also von daher ist das schon aufgegangen. Aber es war

eigenartig. Wobei die Ironie der Geschichte wieder ist, dass da dieses Trockenei und was wir damals als fantastisch empfunden haben, das uns da als Brotzeit gereicht wurde, als ich das ein paar Jahre später wieder probiert habe, weil ich gedacht hab... weil ich solche Vorstellungen davon hatte, dass ich wissen wollte... mit meinem Vater zusammen, weil es dem genauso ging - weil ich wissen wollte, was war das eigentlich, was die uns da gegeben haben, das fanden wir dann furchtbar! Wie wir wieder normale Hühnereier gekriegt haben und so was, da war das überhaupt nicht mehr zu realisieren. Am ehesten gegangen ist es- [Unterbrechung; Discwechsel] ...Ok, also Erlebnis Nummer 2 mit Amerikanern: Bei uns an der Haustür ist so ein amerikanischer Chaplain erschienen, hat geläutet und wollte rein. Und die Großmutter war da mit dabei. Was wird die gewesen sein, so 70 oder so, und sah die Uniform und hat gesagt „Heil Hitler,„. [beide lachen herzlich] Meine Großmutter hat glaube ich, in ihrem ganzen Leben nicht „Heil Hitler,„ gesagt. Weil die hat einen solchen Grant gehabt auf die braune Geschichte. Aber da sieht sie den amerikanischen Chaplain da stehen und sagt „Heil Hitler,„. Der war ein Christ und erzogen, milde zu sein und hat das Lachen angefangen und hat sie also herzlich begrüßt und wollte zu meinem Vater. Also, das waren eigentlich so die ersten direkten Kontakte zu Amerikanern. Ansonsten natürlich, gut, in dem Ding, wo wir da gewohnt haben, am Stadtrand draußen, da haben sie ja sogar, die sind ja fast angreifend gekommen. Die kamen von einer Höhe runter, wo sie aus dem Wald kamen, und am Bahnübergang stand so eine PAK, und wie die Infanterie rauskaum, dann haben die da erst mal raufgeschossen, und dann haben sich die aber sofort wieder zurückgezogen. Und ein paar Stunden später kamen dann schon so richtig schöne, dicke Panzer und daraufhin hat die PAK zusammengepackt und ist sofort in Richtung Stadt abgehaut [lacht] Aber da war... ich meine, jetzt kriegt das langsam so skurrile Züge, das alles, aber damals war es eigentlich schon blutig ernst, weil man ja gar keine Vorstellung gehabt hat, was auf einen tatsächlich zukommt. Also, und was da jetzt tatsächlich geschehen kann.

Hatten Sie Angst auch?

Wenig. Und das kam auch wieder durch gewisse Übungsvorgänge. Weil ich sehr aktiv tätig war beim Flüchtlingsdienst, also so im Rahmen der Jungvolk HJ ist ja auch so eine Art Flüchtlingsdienst organisiert worden, wo man die Flüchtlinge am Bahnhof abgeholt hat und in Unterkünfte gebracht hat. Und wir hatten zu dritt in meiner Klasse, ich und zwei Klassenkameraden hatten wir einen Gummiwagen, ein Transportmittel also, wo man was fahren konnte und waren außerordentlich gefragt als Team zu dritt und waren dann ständig unterwegs, haben entweder Flüchtlinge in ihre Unterkünfte gefahren, oder Verpflegung an die Züge hingefahren. Jetzt würde ich mir das ja gern als menschlich soziale Leistung unterjubeln, aber das hat nicht ganz gestimmt. Denn die größte Triebkraft, das zu tun, war, dass für uns mindestens die erste Stunde im Unterricht ausfiel in der Schule, und das war Latein. Und wir hatten einen fürchterlichen Lateinlehrer lacht , den wir alle gefürchtet haben, weil er sehr unangenehme Foltermethoden entwickelt hat. Und wir haben unentwegt, vornehmlich Nachtdienst am Bahnhof geschoben, weil wir dadurch in der Früh später in die Schule gekommen sind, und das war sehr angenehm. Also, ich kann das nicht ganz als eine ethisch moralische Tat sehen, sondern denke, na ja, gut... Aber Sie

haben einen Status gekriegt, das für einen 13-jährigen - ja, nicht unbedingt ein Lindenblatt war, wie das Siegfried hatte, aber schon in der Richtung gewirkt hat, dass man sich wahnsinnig wichtig vorkam. Ich erinnere mich noch, wir sind mal zu zweit die Maximiliansstraße reingetrabt, da war schon Alarm und alles war verschwunden, und dann hat uns so ein Blockwart zugewunken, wir sollen doch in den Keller runtergehen. Und wir haben auf unsere Armbinden gedeutet und sind da weiter marschiert. Wenn ich mir das heute überlege, dann sage ich mir, aha, wenn die jetzt oben abgeschmissen hätten und wenn die ihre Fracht runtergeschickt hätten, hätten wir dann auch auf unsere Armbinden verwiesen oder was? Also, völlig irr. Aber ich hab solche Verhaltensweisen bei mir - auch bei anderen - aber auch bei mir selber festgestellt, wenn wir auf den Dächern rumgeturnt sind da oben, das Haus ist immerhin 15m hoch, also da hätten wir auch runterfallen können, das hätte gelangt. Und wir haben da Fangen um den Telefonständer herum gespielt - also die Mentalität, glaube ich, die man dadurch zumindest bis zu einem gewissen Grad hatte, die hat da mitgeholfen. Allerdings ich hatte einen Freund, der hatte die trotzdem nicht, obwohl er das selbe Alter hatte. Also, der hat wirklich Angst gehabt. Wir sind mal in so einen Lightning Tiefflieger-Angriff gekommen und lagen da dann unter einem Möbeltransporter und- na ja, ich hab halt die Hände über den Kopf und hab gedacht, Herr, lass das Ganze vorüber gehen, und der andere hat aber wirklich Angst gehabt. Wir haben ihn dann zu zweit festgehalten, damit er da nicht rausläuft. Weil die sind da wirklich so knapp über der Fahrbahn daher gekommen und haben da mit Maschinengewehren das mal abgedeckt. Und wir hatten auch Glück, dass - erstens war es Bahngelände, und wir hatten Glück, dass da diese beiden Möbelwagen hintereinander standen. Hinter die haben wir uns gleich mal da drunter... Aber das, also insofern direkt mit der Angst - auch sagen wir mal aufgrund der Figuren... die Schwarzen waren ja für uns was völlig Ungewohntes. Ich denk mir das auch heute oft, wenn ich durch die Straßen gehe und die vielen Farben sehe, wie die da jetzt inzwischen das Bevölkerungsbild ausmachen. Das war ja damals überhaupt nicht. Das waren exotische Figuren, wie die da zunächst einmal kamen, und dass die überwiegend freundlich waren, da hatten wir einfach alle miteinander Glück. Aber es war ja auch die Einstellung dazu... war ja von den Erwachsenen sehr unterschiedlich. Und ich glaub so, wie ich es erlebt habe, die meisten waren schon in erster Linie der Meinung, dass man da eine Schlacht verloren hat. Nicht, weil man jetzt gewünscht hätte, dass die Nazis gewinnen, ich glaube, das wollten die wenigsten, jedenfalls in dem Personenkreis, den ich kenne, waren das ein paar Randfiguren, die das - allerdings dann fanatisch - wollten. Die hätten am liebsten Werwolf gespielt. Aber die meisten... waren der Meinung, unsere Leute stehen im Krieg, da können wir hinten nicht Gott weiß was machen. Da müssen wir jetzt erst mal den Krieg gewinnen, und dann kann man da aufräumen. Und dass man das dann nicht kann, dass das eine ziemlich naive Vorstellung ist, glaube ich, ist allen dann schon klar geworden. Also, dass das nicht unbedingt so geht. Aber insofern, so direkt Angst bei solchen Sachen, obwohl ich weiß, wie einmal auf dem Weg aus der Stadt raus bin ich in so eine... da haben die ziemlich in der Nähe abgeworfen, und da ist mir schon ziemlich mulmig geworden. Aber es war einfach klar, das hilft nichts. Auch das Laufen hilft nichts, die sind einfach schneller. Wenn das mal oben ausgeklinkt ist und kommt runter und heult schon, ja... dann kann ich natürlich, wenn ich zufällig den Dusel hab, dass da

daneben eine Straßenunterführung drunter läuft, dann kann ich da vielleicht noch drunter laufen und mir einbilden, ich sei jetzt von oben geschützt, aber vielmehr ist ja nicht möglich.

Und das Kriegsende, wie haben Sie das erlebt?

Ja, wir waren da wie gesagt am Rand eigentlich und haben dann halt da zugeschaut, wie die Amerikaner unsere Straßensperren, die unsere Bauern draußen vorher aufgebaut haben, von den selben Bauern wieder schleifen ließen. Die haben vorher mit ihren Pferden die Baumstämme bringen dürfen, links und rechts zwei in den Boden gerammt und dann über die Straße rüber die Dinger gelegt und wie die Ami kamen mit ihren Panzern, das war ihnen irgendwie zu mühsam und dann haben sie die selben Bauern geholt, um das wieder auseinander zu nehmen. Das war etwas, was mich schon damals amüsiert hat, weil ich mir gedacht hab, das ist ein solcher Wahnsinn alles. Jetzt überhaupt natürlich, jetzt wird einem diese Ironie in einem ganz anderen Maß klar. Also, damals hat man halt den Bauern zugeschaut, hat aber auch schon lachen müssen, wie sie das wieder haben wegmachen müssen. Ja, sonst, da bin ich eben neulich bei der MZ auch gefragt worden... also, ich hab keinen Siegestaumel erlebt, auch keine Befreiungs-Euphorie oder was. Also, das was sich ja unterschiedlich... bei uns hat sich das zum Beispiel so abgespielt: Die SS, die hier war, und die dann abzog, die hat ja vorher noch schlauerweise zwei so Jochs aus der Steinernen Brücke rausgesprengt, um den Zugang zur Stadt zu verhindern. Und die Ami, wie die dann kamen, haben vorgefertigte Überbrückungen drüber geschoben. Die anderen haben dann hinterher fünf Jahre gebraucht, bis sie das Geld zusammen gehabt haben, dass sie diese Joche wieder reparieren konnten. Also alles einfach irre. Ich bin überzeugt davon, die Leute sind heute zu den selben Dingen wieder fähig. Und das ist eigentlich das Erschreckende daran. Ja, und die haben das dann reingeschoben, und dann haben sie die ganzen Baumaterialien bei uns in der Straße abgeladen, so dass wir eigentlich über Balken klettern mussten, wie der Chaplain kam, war's schon ein bisschen besser, weil da schon wieder einiges verwendet worden ist für ihren Übergang, den sie da so provisorisch drüber haben. Den haben sie dann befestigt. Aber zuerst haben sie mal das Baumaterial da reingeschmissen, was für uns den Vorteil hatte, dass da weder geplündert noch sonst was werden konnte. Was aber glaube ich insgesamt gesehen in der Stadt auch wenig vorkam. Also, das kann ich aber nicht beschwören. Inzwischen gibt's ja so viele Leute. Alle forschen und also, es gibt bestimmt welche, die das irgendwo rausgekriegt haben, wie das war.

Und wie haben Sie die Amerikaner empfunden? Was war anders an denen oder was war besonders?

Das kann ich furchtbar schwierig sagen, weil ich nicht weiß, ob das das Bild von damals ist, oder inwieweit mein Bild von heute bestimmt wird. Ich weiß, was mich unheimlich beeindruckt hat, und vielleicht war das damals tatsächlich mein Bild, weil ich festgestellt hab, dass ich das auch in alten Filmen, die man damals gesehen hat, also, dass mich das auch dort am meisten beeindruckt hat. Das war zum Beispiel diese legere Art alleine zu gehen. Im Verhältnis zu uns haben die einen ausgesprochen

swingenden Gang. Würde ich heute sagen, das hätte ich damals nicht sagen können, weil ich keine Ahnung hatte, was Swing ist, aber heute würde ich das sagen. Und ich hab auch in einem Film, der allerdings viel späteren Datums ist, aber es gibt in der Glenn Miller Story, in dem Film, gibt es eine Szene, wo sie in einer Army-Parade - ich weiß nicht mehr, wechseln sie den aus, oder wechselt er sich selber aus - den Chef des Musikkorps auswechseln, während die da die Parade machen - ich weiß nicht, ob sie das gegenwärtig haben? Und dann spielen die den St. Louis Blues March, spielen den als Marsch und wechseln von einem absoluten Marschrhythmus in einen absolut swingenden Rhythmus. Und die ganze Bewegung der Leute, die das marschieren müssen, die die ganze Parade da quasi machen, die folgt dem. Und ich, ich hatte das Gefühl, dass die einfach viel relaxter sind. Die waren... gut, die waren zu uns als Eingeborenen durchaus freundlich, die haben nicht viel geredet mit uns, aber die haben den Kindern, also auch wir, wir sind da im Stadtpark, wo die gelagert haben, immer hinter denen vorbeigezogen, weil wir da grundsätzlich Schokolade geschenkt gekriegt haben. Und da waren die ganz locker. Also ganz anders als bei uns, wo - so hatte ich das Gefühl - so ziemlich... wenn ich da den Umgangston im Jungvolk nehme, wo man uns ständig hat strammstehen lassen und dann aber auch immer musste das irgendwie in einer bestimmten würdigen Form alles... also irgendwo auf der Linie liegen. Und da hatte ich wirklich das Gefühl, die sind einfach wahnsinnig leger. Also, ich glaube, das hat mich sehr beeindruckt.

Und später dann in München, können Sie sich erinnern, haben Sie da Angebote des Amerikahauses wahrgenommen oder sind Sie da mal rein?

Nein, ich bin nie ins Amerikahaus, hatte hier aber sehr viel mit dem Amerikahaus zu tun, und da... da war's dann allerdings so, dass die Chefin des Amerikahauses eine deutsch-amerikanische Jüdin war und einen ziemlichen Grant auf die Deutschen gehabt hat, was ich ihr gar nicht übel nehme. Aber das auch spüren hat lassen. Und ich war für die ein „rich man's son“, der... und ich war ja anders interessiert an denen ihren Plattenbeständen, weil die ja vieles hatten, was wir nicht hatten. Copland und was weiß ich was, oder Porgy and Bess und was da so kam, das war natürlich im Amerikahaus sofort da. Oder alle möglichen anderen Sachen. Amerikanische Neue Musik. Von daher war ich natürlich sehr interessiert und hab dann im Laufe der Zeit - aber da kann's auch leicht sein, dass ich Zeiten durcheinander bringe, dass das alles ein bisschen später war. Dann hab ich durchaus auch Vorträge gehalten, über Zeitgenössische Musik und so was. Also hatte ich damit zu tun, aber da war völlig klar, dass die Mrs - die war gar nicht so begeistert, dass sie uns da gesehen hat.

Aber das wäre doch eigentlich ihr Job gewesen.

Ja, sicher. Aber glauben Sie, dass alle, die heute tätig sind, ihren Job so verrichten, dass man sagt, ja das ist er eigentlich. [lacht] Also, das, wie gesagt, da kann man mit Sicherheit auch nichts aufhängen dran. Ich meine, gestreift hat mich auch diese GYA-Geschichte, dieses Jugend-Umpolungs-Programm...

An was erinnern Sie sich da?

Ja, dass ich halt Schlagzeug dort gespielt hab, obwohl ich keine Ahnung hatte davon. Ich wollte eigentlich... ich bin da bloß als ganz, ganz junger Typ hinmarschiert und wollte schauen, ob ich da mitmachen kann. Ich konnte dann auch mitmachen, weil die haben mich sofort an das Ding da hingesezt, aber das war's dann auch. Also,...

Was war denn das, das GYA?

Das war so eine Organisation, ich weiß jetzt gar nicht genau...

German Youth Activities

German Youth Activities, ja genau. Ja, also da sollte die Jugend jetzt eben demokratisch umfunktioniert werden. Weil wir ja auch alle Nazis waren in irgend einer Form. Und also sollten wir jetzt anders ausgerichtet werden. Aber das war im Grunde genommen ein Beschäftigungsprogramm, dass die verschiedene Beschäftigungsebenen angeboten haben, und da recht naiv - also jedenfalls das, was ich erlebt habe, es kann ja sein, dass es da auch Sachen gab, die ich gar nicht miterlebt habe, weil mir ist das auch ziemlich schnell auf den Wecker gegangen. Gut, wenn wenigstens einer Schlagzeug lernen hätte wollen, dann würde ich sagen, ja, das ist ein Ansatz, das kann man ja mal probieren. Aber nein - das hat genügt, dass ich mich da hinsetze und dann werde ich schon irgendwas klopfen, was da dazu passt.

Ja, aber was war denn die Strategie, was war denn die Idee? Man kann doch nicht demokratisieren, indem man jemanden ans Schlagzeug setzt!

Ja, das war das gemeinsame Musizieren. Die Leute einfach mal zu einem gemeinsamen Handeln zu bringen. Dass die die gemeinsamen Dinge tun. Und dass man da eben jetzt in dem Fall, auch kreative Seiten zum Schwingen bringt. Zum Beispiel nicht marschmusikartig. Habe ich das Gefühl. Ich wollte ja auch so ein Gefühl haben. Deshalb bin ich auch meinen eigenen Empfindungen gegenüber etwas skeptisch. Ich könnte mir auch genauso gut vorstellen, dass das eine der vielen Hilfsmaßnahmen war, die die Amerikaner in der ganzen Welt gemacht haben, wo sie als Besatzer gekommen sind und wo sie irgend etwas getan haben, womit sie die Eingeborenen beglücken wollten, und gedacht haben, das könnte etwas sein.

Und was war das für Musik, die Sie dann so gespielt haben?

Ja, das war eigentlich so ein bisschen wie bei uns die Blasmusik, bloß eben amerikanische Blasmusik, das heißt, die hat schon so ein bisschen swingenden Drive gehabt. Die ist ja auch relaxter als die unsere.

Aber kein Jazz?

Kein Jazz. Also, dass da improvisatorische Sachen gefragt gewesen wären. Und mir ging das ziemlich bald auf den Geist, und dann hab ich mich davon wieder abge-

setzt. Das konnte man immerhin, und das war schon ein Fortschritt. Man konnte also durchaus auch wieder weggehen davon. Das konnte man bei uns nicht so ohne Weiteres. Also da,... da war die Geschichte schon wieder anders. Aber so...

Wie hat eigentlich Ihr Umfeld reagiert auf Ihre Jazzbegeisterung später in den 50ern ? Also, Ihre Eltern zum Beispiel, wie haben die reagiert?

Also, der Vater war... meine Mutter hat sich da relativ wenig dazu geäußert, der Vater war sehr angetan davon, also... aber nicht so sehr, weil das jetzt Jazz war, sondern er hat grundsätzlich war er der Meinung, es steht mir zu, dass ich meiner Form von Musik quasi nachgehe. Ich weiß, ich hab ihn mal provozieren wollen, und zwar hab ich mir eine Platte von Earl Bostic kommen lassen aus Bremen, wo der Earl Bostic sich über „Flamingo,, hermacht. Und das war ja eigentlich eine schlagermäßige Melodie, also die ist ja von der Melodie her nicht sonderlich aufregend gestrickt von der Komposition her ist das eigentlich ziemlich 08/15. Und der Bostic bläst das aber quasi so wie der Armstrong singt. Und von daher, für einen reinen Klassiker für meinen Vater, der Mozart liebt und so was, also schon eine gewissen Herausforderung. Und ich hab ihm dann die Platte gebracht und hab gefragt, ob ich ihm die mal vorspielen darf. Und das hab ich dann gemacht. Und jetzt weiß ich nicht - mein Vater war ja alles andere als ein dummer Mensch. Mein Vater war ein ganz, schon intellektuell ganz schön auf der... und wahrscheinlich hat er das nach zwei Sekunden schon geschnallt, was da mit ihm gemacht wird, also, das kann natürlich sein. Aber immerhin, er hat sich das angehört und hat gesagt, ja, und dann hat er zu mir gesagt: „Also, meins ist es nicht, da können wir uns vielleicht drauf einigen, ich darf meinen Mozart hören, und du darfst deinen Bostic hören.,“ Und dann hab ich gesagt, „Ja, da können wir uns drauf einigen!,,“ Und das ist ja im Grunde genommen die beste Einigungsform, die man in so einem Fall treffen kann. Aber ich glaub auch, er hat das Spiel sofort durchschaut. Er hat das Spiel auch mit mir auf einem ganz anderen Sektor probiert, als er mir das Rauchen abgewöhnen wollte, da hat er es auch probiert. Und mich hat er da auch nicht reinlegen können im Grunde genommen. Weil er hat mir einen völlig neuen Pfeifenkopf mit österreichischem Landtabak gestopft, das wird eine ziemlich herbe Angelegenheit, weil Sie rauchen dann ja auch die Pfeife mit lacht und diesen Pfeifenkopf, das ist ja nicht unbedingt das, was dem Rauchen den Geschmack gibt. Und ich hab das durchgeraucht bis zum letzten Krümel und dann bin ich wieder zu ihm runter gegangen und hab gefragt, ob er mir die noch mal stopfen kann. Und dann hat er zu mir gesagt: „Jetzt schau, dass du weiter kommst!,, [beide lachen] Und da war ein alter Freund von ihm dabei, und der hat sich königlich amüsiert über das ganze Spiel. Aber das, ich meine, ich hab’s auch kapiert ziemlich schnell, was er da mit mir anfängt. Es war nur nicht so ganz einfach, weil einem da wirklich schlecht werden kann davon von der Mischung. Und das hat er natürlich beabsichtigt, weil er gedacht hat, vielleicht ist das Thema damit vom Tisch. Der will dann nie mehr rauchen. Aber das hat nicht so funktioniert. Es hat dann noch bis ’89 gedauert, bis ich mit dem Rauchen dann wieder aufgehört habe. Das wäre ganz gut gewesen, wenn es funktioniert hätte. Weiß ich heute.

Um noch mal auf den Jazz zurückzukommen. Ihre Freunde - waren das viele Leute,

die sich mit Jazz beschäftigt haben? Oder war das etwas Besonderes? Oder wie kann man das einordnen?

Naja, sagen wir mal, um diese Jeunesse Musicale war ja dann zunächst mal vom Jazz unabhängig eine musikalische Jugendorganisation bis zu einem gewissen Grad kann man sagen. Zwar nicht ausgesprochen Jugendorganisation, aber es waren überwiegend junge Leute, sagen wir mal bis zu 30 rauf.

War das etwas, was die Masse der Jugendlichen angesprochen hat? Eher doch wahrscheinlich nicht, oder?

Die Masse der Jugendlichen ist da eigentlich im Grund genommen... ich komme da jetzt durch meine DVD-Studien drauf, bei meinen Aufnahmen Vergleichen - es gibt meines Erachtens eine einzige Zeit, wo die Jugendlichen wirklich vom Jazz angesprochen wurden, und das war die Zeit Ende der 30er Jahre, also kurz vor Kriegsende. Also, wie der Basie in einem Stadion - der Name fällt mir jetzt nicht ein - in so einem Stadion in New York gespielt hat vor 20.000 Leuten. Und die muss man sagen mit einer Begeisterung und Freude dazu tanzen und sich bewegen, da wird Ihnen schlagartig klar, was die Jugend der Welt verloren hat, indem sie diesen Aspekt völlig ausgeklammert hat. Dagegen wirkt alles andere, was wir heute zum Teil haben, verkrampft. Ich glaube, das war eine Zeit - wobei das natürlich auch damit zusammenhängt, dass Jazz und Bewegung damals ganz eng beieinander lagen. Auch wenn man das studiert, grade diese Basie-Richtung, die aus Kansas City kam, und wenn man das auch liest, wie die das gemacht haben und betrieben haben - für die Musiker war das ja gar keine Herablassung oder Entwürdigung, wenn sie Tanzmusik gespielt haben. Die gingen von Haus aus davon aus, dass ihre Musik zum Tanz gespielt wird und in erster Linie die Tänzer in Bewegung setzen soll. Für die Musiker war es auch nie beleidigend, die Vorstellung, dass sie sich in den Dienst der Leute stellen, die da kommen, und die dafür zahlen, und... ich hab da die ganzen zwei Jahre fast nichts drüber gelesen, dass da irgend einer sagt, also so ein Scheiß, jetzt muss ich denen wieder ihren Schmarrn vorspielen. Oder so was. Da brauch ich hier, wenn ich mich unter Musikern bewege, nicht lange warten.

So in den 40er, 50ern wurde doch auch noch gelegentlich zu Jazz getanzt, oder? Haben Sie das nicht mitgekriegt?

Ja, mitgekriegt hab ich bei uns was. Jetzt Ende 45, Mitte der 40er. Dass sie immer gesagt haben - wir haben 45, Jeunesse Musicale, versucht, unser Musikprogramm zu finanzieren, indem wir zum Tanz gespielt haben mit den Jazzern. Das ist auch eine Sache, die glaube ich, einen gewissen Seltenheitswert hat. Also, da müssen wir schon alle einen gewissen Tick gehabt haben. Und mit Hindemith, Bartok und sonst was haben wir zum Tanz gespielt und haben da das Geld damit reingebracht. Zum Tanz gespielt heißt, wir haben im Grunde genommen einfache Lieder gespielt, also Songs gespielt, die sich swingend haben spielen lassen. Wo man zwar streckenweise improvisiert hat, aber nicht so improvisiert hat, dass die Tänzer den Rhythmus verloren haben. Also, wo man schon bis zu einem gewissen Grad Zugeständnisse

gemacht hat, dass man tanzbare Songs spielt. Und trotzdem - da ist uns dauernd erzählt worden, dass man auf das amerikanische Zeug nicht tanzen kann. Und wenn wir dann gesagt haben, in Amerika können sie das...

Wer hat das gesagt?

Die Leute, die da drauf tanzen sollten.

Was waren das für Leute?

Das waren Gleichaltrige! Also jetzt, ich hab... da leben ja noch einige davon, und die fangen immer das Grinsen an, wenn da die Rede drauf kommt. Ab und zu kommt die auch heute noch drauf. Wenn die da das Schwärmen anfangen, dann sag ich: „Naja, für uns war's ein bisschen zweischneidig.“ Weil man uns dann immer gesagt hat, wir sollen was Gescheites spielen. „Und was ist was Gescheites?“, „Ja, wenn man drauf tanzen kann!“, „Ja, die Amerikaner können drauf tanzen!“, „Aber wir sind hier nicht in Amerika!“, Also, das ist... ja, das hab ich oft zu hören gekriegt. Deswegen haben sie uns nicht abgewürgt oder rausgeschmissen oder sonst was, aber die Begeisterung hielt sich also schon in Grenzen. Auf der anderen Seite, für mich zum Beispiel - aber ich weiß nicht, ob ich da typisch bin - für mich waren dann auch Songs wie Stan Kenton ungemein fasziniert, weil ich das Gefühl hatte, dass der Kenton mit seinem großorchestralen Swing - später konnte ich das so erklären, damals nicht - dass das quasi ein, sagen wir mal, eine Art epochale Veränderung der Szene ist. Und eben diesen epochalen Veränderungen im allgemeinen Lebensbereich entspricht. Wobei man ja nicht vergessen kann, '45 - ich ärgere mich ja über nichts so sehr, wie über den ganzen Schmarrn, den ich überall lese anlässlich der 60 Jahre und was weiß ich was. Weil dieses Land lag am Boden - ganz einfach! Und natürlich, wenn Leute von Repressionen besonders betroffen waren, haben die das sicherlich als Befreiung empfunden und haben sich da wahnsinnig drüber gefreut. Oder wenn KZs von den Amerikanern befreit wurden, das ist natürlich nicht erstaunlich, dass die sich gefreut haben. Das soll jetzt nicht despektierlich klingen, aber das ist natürlich - da hätte ich mich auch... das ist klar. Aber das, was draußen war, man musste ja eine ganze Zeitlang auch ganz erhebliche Einschränkungen in seinen Lebensbereichen hinnehmen, und die hatten eigentlich zunächst mal keinen Grund, sich riesig zu freuen. Und die wussten ja auch nicht, was auf sie zukommt. Mein Großvater zum Beispiel ist als erstes interniert worden und ist bei den Amerikanern im Lager gesessen, wo er zunächst mal gescheit verprügelt worden ist. Und das haben wir natürlich zu hören gekriegt. Das ist... und dem haben sie seine Villa beschlagnahmt, die er hatte, ich hab einen vermögenden Großvater gehabt, der was hatte, und in der Villa lag blöderweise auch unser ganzes Porzellan, weil mein Vater das ausgelagert hatte, damit ihm nichts passiert. Und das war der direkte Weg nach Amerika [lacht]. Also, das hat selbst meinen Vater amüsiert, obwohl das sicher ein schmerzlicher Verlust war. Nicht gleich am Anfang, aber nach einer Zeitlang hat er gesagt: „Das hältst du doch nicht für möglich, wie's halt immer läuft!“, Aber das waren ja auch die Seiten, die da waren. Und ich hatte das Gefühl, in dem Umkreis, in dem ich jedenfalls war, bei den ganzen Personen, war eine skeptische Erwartungshaltung vorherrschend - also,

was soll jetzt passieren? Es war allen eigentlich klar, dass alles passieren kann. Es hat auch glaube ich kaum jemand davon geträumt, dass irgendwelche Konventionen, Völkerrecht oder sonst etwas, primär vorne dran stehen, und die Handlungen der einmarschierenden Amerikaner bestimmten werden. Alles hing in der Luft. So diese ungewisse Ahnung, alles ist besser, als wenn die Russen kämen. Das sind alles so nicht fassbare Dinge. Gut, die sind durch manche Zeugenaussagen wieder bekräftigt worden, aber im Grunde genommen hat ja keiner so genau gewusst, wo läuft die ganze Geschichte hin? Und, ja

Wie lange haben Sie denn eigentlich in München gewohnt insgesamt?

Ich glaube, das waren zwei Jahre.

Und wo sind Sie da so hingegangen? Sie haben vorhin schon ein bisschen erwähnt, in Schwabing...

Ja sicher, ich hab ja auch in Schwabing gelebt, ich hab da eine Zeitlang ein Zimmer gehabt.

Was waren das für Clubs? Wie hießen die?

Das eine hieß, glaube ich, Metronom oder so etwas, da müsste man... ich hab hier irgendwo einen Münchner Führer. Es würde mir wieder einfallen, wenn ich's wieder sehe. Es lag auch gegenüber von der Gisela, aber die „Gisela“, war glaube ich auch später. Da war auch ein Lokal, wo vornehmlich Jazzer gespielt haben. Aber ich persönlich kenn eigentlich... zwei... wenn die „Gisela“, später war, was ich annehme, dann kenne ich also in Schwabing zwei Lokale, eins kurz vorm Siegestor, das war glaube ich das P1. Und dann war ziemlich am Anfang, am Haus der Kunst, das ist glaube ich auch schon so alt. Möglicherweise auch in der Reitschule. Die könnte ich mir vorstellen, dass die da auch schon angefangen haben.

Und wie lief das ab, so ein Konzert? Wie kann man sich das vorstellen? Wie sah das aus? Wieviel Leute waren da?

Auch nicht anders als heute. Das „Studio 1“, wenn es das „Studio 1“, ist, ich weiß nicht wie viele Leute da reingegangen sind. Das war ja an sich ein ganz normales Haus, und die hatten einen ziemlich großen Raum in der ersten Etage... größtmäßig... bin ich überfragt. Aber Sie konnten da normalerweise ganz normal reingehen, Sie brauchten da keinen Mitgliederausweis oder so was.

Und Eintritt zahlen?

Ich denke schon.

Und was waren da für Leute? Also, das Publikum, wie hat sich das so zusammengesetzt? Eher jüngere oder ältere?

Ich glaube schon eher jüngere. So vielleicht auch bis diese 30er Grenze. So ungefähr bis 30 hin.

Und was für Bands haben da gespielt? Waren das Sessions?

Teils, teils. Da haben auch eigene, also deutsche Bands gespielt. Ich weiß, Greger und so, die haben da auch mit kleineren Formationen gespielt. Oder Brocksieper ist vor allem da in der Reitschule ziemlich zu Hause gewesen. Ich weiß noch, im „Studio 1,“ hat der Pepsie Auer, da erinnere ich mich noch dran, also hat da eine Band gehabt, mit der die gespielt haben. Und in Schwabing, das war glaube ich ein bisschen offener. „Ventilator,“ hat das glaube ich geheißen. Und da hing auch so ein großer Ventilator bei denen. Dort wenn ich wäre, könnte ich es vielleicht sogar noch finden, wo es war, obwohl das heute auch alles ganz anders aussieht. Und das andere... im anderen hab ich mal den Zoller spielen hören, aber ich weiß nicht mehr, wie das geheißen hat. Also, da lief schon einiges, aber sagen wir mal für eine... in der Relation dann war das auch nicht so überwältigend, dass da jetzt eine Riesen-Jazzszene gewesen wäre, zumindest auf diesem Lokalsektor.

Haben Sie auch mitgekriegt, dass sich so verschiedene Jazzszenen herausgebildet haben? Also, die einen, die jetzt nur Oldschool Jazz gehört haben, die anderen, die Modern Jazz gehört haben...?

Da bin ich mir bloß zeitlich nicht sicher. Später hat sich das dann ziemlich verteilt, weil in der Türkenstraße war ja dann ein ausgesprochenes Oldtime Lokal, wo Oldtime-Musiker gespielt haben. Wo ich reingegangen bin, da war... nein, ausgesprochenen Oldtime hab ich da drin eigentlich gar nicht gehört, muss ich jetzt sagen.

Was haben denn Sie so gehört? Haben Sie auch Bebop gehört? Sie haben mal erwähnt Stan Kenton...

Ja doch, den Bebop, das war auch ein echtes Diskussionsthema. Weil das war ja zum Teil an der Verständnisgrenze. Wenn Sie jetzt mit Swing kommen oder wenn es kollektive Stile wie New Orleans oder Dixieland... dann ist eigentlich der Sprung zum Bebop schon ganz beachtlich. Obwohl es dann - gut, das ist jetzt wieder die Erkenntnis nach 100 Jahren - wenn Sie jetzt lesen, dass die ganze Geschichte von Basie, was da über die Kansas City-Schiene läuft, das führt ganz organisch zum Parker. Also, das ist... das ist alles nicht so zufällig, wie es uns vorgekommen ist. Aber für uns war es mit Sicherheit - die wir ja in dem Sinn jetzt keine... mit dem Jazz nicht aufgewachsen sind, wir sind ja wirklich mit der Musik nicht aufgewachsen, die kam ja völlig neu daher - also, aber ich glaube, die... das vielleicht kann man schon sagen, die Musik hatte schon einen befreienden Charakter, weil die... ja, es war einfach ein frischer Wind. Weil die, die hat irgendwie die Fenster aufgemacht.

Hat Ihnen der Bebop gefallen? Von Anfang an?

Kann ich nicht sagen. Also, da hatte ich meine Probleme damit. Ich hab dann natürlich gelesen drüber, bei Panassier, gerade die Franzosen haben ja dann... und auch vom Armstrong gibt's ein paar verwegene Sätze, dass also das das Ende des Jazz sein. Das ist schon hart aufgestoßen. Was aus heutiger Perspektive... da sieht man eigentlich, kommt einem das völlig belanglos vor. Aber das geht mir bei der Neuen Musik zum Teil auch so. Ich erinnere mich an Sachen, wo wir Vorträger bei der Jeunesse Musicale gemacht haben, Carl Amadeus Hartmann und so was, Vierte Symphonie, „Grau in grau,“ und „Warum so traurig,“, und jetzt ist das ein klassisches Werk.

Ja, das ist eine normale Entwicklung.

Genau. Wenn Sie das jetzt anhören - sicher...

Und später der Freejazz, wie standen Sie dazu?

Der Freejazz war eigentlich einfacher zu... man konnte einfacher mit ihm zurecht kommen wie mit dem Bebop. Weil beim Freejazz war - jedenfalls aus meiner Sicht - das war einfach ein Befreiungsakt, mit dem die Musiker versuchten, die beengenden Grenzen abzubauen und außer Kraft zu setzen. Aus meiner Sicht und aus der Meinung vieler weiß ich, dass das als ausgesprochen übertrieben empfunden wurde. Also, dass man da zu weit ging. Und das ist... ich hab auch das Gefühl, dass das relativ schnell wieder etwas besser strukturiert wurde. Man ist drauf gekommen, dass alleine das Abschaffen es nicht bringt. Dass man also ohne jedes Konzept kann es irgendwie nicht funktioniert. Aber ich kenne hier Freejazz-Antipoden, die glauben heute noch dran, dass man das so machen kann. Und die merken auch gar nicht, dass ihre früheren Leitbilder durchaus Konstruktionsmöglichkeiten mit einbezogen haben, um das wieder in einen bestimmten genießbaren Rahmen zu bringen. Auf der anderen Seite, wenn Sie sich überlegen, dass der Swing sich in Glenn Miller und Tommy Dorsey entwickelt hat, also zu diesen Sweet-Erscheinungsformen hin, war's eigentlich unabänderlich, dass es irgendwann einmal kracht. Nun gut, da kamen dann die Bebop-Leute. Aber auch die Bebop-Leute haben relativ schnell mit sehr strengen Organisationsformen, also zumindest wieder Organisationsdinge geschaffen. Freejazz war natürlich auch die Richtung, die vielen polemischen Angriffen ausgesetzt war, dass nicht nur Amateurmusiker oder weniger Bedarftige gesagt haben, na ja also die wollen halt nichts lernen, und dann spielen sie das. Das kann man natürlich relativ leicht anbringen, aber das trifft's irgendwo nicht ganz.

Sie haben vorhin schon mal erwähnt, dass das Behrendt-Buch für Sie ein wichtiger Meilenstein war. Haben Sie sonst Jazzbücher gelesen? Können Sie sich erinnern, welche Sie beeinflusst haben oder beeindruckt haben?

Ja, mich hat sehr beeindruckt, es gibt so ein vierbändiges Werk von John Mahagan, der der Assistent vom Art Tatum mal war und eine regelrechte Klavierschule geschrieben hat. Und das hat mich also sehr beeindruckt. Das ist sehr... wie soll ich sagen... also, das ist sehr gründlich und geht bis rauf zum Mainstream à la Pe-

terson, vom Stilistischen her. Und es gibt unheimlich fundierte Grundlagen in der Harmonik auch. Bis zu einem gewissen Grad auch in der Rhythmik, aber die Darstellungsmöglichkeiten in der Rhythmik, da hat man sich jahrzehntelang sehr schwer getan, da irgendwo überhaupt rhythmische Phänomene definitiv in den Griff zu kriegen. Das war ein ewiges Problem. Für manche Leute ist es das heute, müsste es gar nicht sein, hab ich das Gefühl. Also, man kann's jetzt langsam wirklich so erklären, dass es klar ist, wo's lang geht. Aber manche wollen es nicht begreifen oder begreifen es halt nicht. Aber zum Beispiel der Magahan - eine enorme Geschichte beim Mahagan ist, dass er die ganze Harmonielehre oder Harmonielehre für Pianisten in dem Fall, obwohl nicht nur für Pianisten, auf Stufenbasis durchführt und quasi seinen Schülern und allen anderen Schülern, die ihm folgen wollen, empfiehlt, die Stücke stufenmäßig zu registrieren in sich, weil damit auch das Transponieren ein sekundäres Problem wird. Das ist in Graz an der Hochschule auch sogar praktiziert worden. Ich kenne einen Schlagzeuger, der hat dort studiert, genau in der Zeit, in der das mit Mahagan gemacht wurde - ich weiß nicht, ob sie's heute noch machen - und ich hab die Grazer darum sehr bewundert. Ich hab mich selber allerdings nie dazu aufrufen können, das selber zu machen, aber ich bin auch nicht so der... oder war nie so der so exakt nach irgendwas gelernt habe. Dazu bin ich auch ein bisschen falsch aufgewachsen bei der ganzen Geschichte. Das ist natürlich ein Riesenvorteil, wenn man das so aufbaut und von Haus aus so aufbaut, Sie können halt die Stücke im Grunde genommen sofort in jede Tonart übertragen, wo auch immer Sie die hinhaben wollen. Und ich hab's in ein, zwei Fällen auch mal durchexerziert, und prompt festgestellt, dass es so ist. Jetzt sollte man halt 50 parat haben [lacht]

Und andere Bücher?

Ach ja, da kam eine Menge Zeug dazu. Das meiste, was hier in der Gegend herumsteht, habe ich zumindest angelesen, wenn nicht überhaupt gelesen, also... das da drüben sind mehr lexikalische Sachen....

Und Zeitschriften, was haben Sie da gelesen?

Ja, der Reihe nach wie sie im Grunde genommen erschienen sind. Am wenigsten die amerikanischen, weil ich natürlich mit dem Englisch, das finde ich dann in den Fachbereichen noch schwieriger. Man kommt immer noch relativ leicht durch, wenn man irgendwie Biographien und solche Sachen liest, aber dann so richtiggehende Fachartikel, da wird's schon schwierig. Aber so Deutschland - das *Jazzpodium* und dann natürlich wie das *Jazzthing* kam oder auch *Jazzthetik*... das lese ich auch nach wie vor. Nicht jeden Buchstaben, der da drin steht, aber doch so...

Was interessiert Sie? Welche Bereiche lesen Sie? Oder haben Sie gelesen damals in den ersten Jahren?

Mich hat immer interessiert, was auf dem pädagogischen Bereich oder dafür einsetzbar war. Weil ich ja ziemlich viel unterrichtet habe und immer eigentlich interessiert dran war, was da für Möglichkeiten gesehen werden und immer überlegt habe, was

man da einsetzen kann, was man da besser machen kann. Und dabei bin ich eigentlich heute noch. Und heute dass wir so einen Schwerpunkt mit auf Video legen, hängt eigentlich damit zusammen, dass wir festgestellt haben, wenn wir hier mit Kindern arbeiten, was ja ab und zu der Fall ist - nicht allzu oft, aber ab und zu kommen irgendwelche Lehrer mit 10, 20 Kindern. In dem Jahr haben wir eine Gruppe gehabt, die waren glaube ich so 8 bis 10 und die anderen waren dann so 13, 14. Und die Verbindung zwischen Musik und Bild, also filmisch, Bewegung, ist eigentlich maximal. Weil die sind in der Regel... ja, muss man leider sagen, von den Kindern sind eigentlich ganz wenige, die irgend einen Bezug zur Musik haben. Ich rede nicht vom Jazz, sondern zur Musik überhaupt haben, und wenn man dann fragt, und es spielt eins davon Klavier, dann ist das schon gar kein schlechtes Ergebnis. Und diesmal haben wir Glück gehabt, da waren es sogar drei von der älteren Klasse, die Klavier spielen, und Sie müssen also irgendwie denen einen Weg erschließen, dass die da was haben können davon. Und wenn die sehen, wie die Musiker den Stoff gestalten quasi, und wie die damit arbeiten und Ping Pong spielen damit, oder wie die das machen, dann ist das was völlig Anderes, als wenn ich theoretisch noch so duftige Geschichten erzähle.

Was spielen Sie denen vor?

Zum Beispiel gibt es eine vorzügliche Konzertaufnahme von Dizzy Gillespie, United Orchestra von 1987, glaube ich. Die ist so fantastisch. Die Filmleute haben sich da so zurückgehalten, dass sie überhaupt nichts verfremden, dass die ganze filmische Arbeit eigentlich dem dient, dass man sieht, wie die Musiker arbeiten. Und Sie können sich ein komplettes Konzert da anschauen und sehen genau, wie die Musik entsteht und wie die dort entsteht. Das ist eine ganz hervorragende Geschichte. Wir haben einen Film, „Tic Code,“ heißt das Ding, wo - ich weiß jetzt nicht, wie das Syndrom heißt - das Faszinierende an dem Film ist zum Beispiel, das ist ein Junge, der Klavier spielt und an irgend einem Syndrom leidet und der dann mit der Musik dieses Syndrom bis zu einem gewissen Grad zwar nicht beseitigt, aber jedenfalls die Auswirkungen bekämpfen kann, auf einen Musiker trifft, einen Profi, der das Syndrom also auch hat, was vorher aber noch nicht klar ist - das erfährt man dann erst. Und der Wahnsinn ist bei dem Film wie sich die Musik unterstützend in die... zum Ablauf der Story verhält. Das ist ein enorm gutes Beispiel dafür. Weil der Bub spielt Jazzklavier, spielt das ganz gut, und den kann man den Leuten gut zeigen, weil die Story unheimlich viel Humor auch hat. Also, die Kinder sehen das natürlich fasziniert, wenn da so ein 13-jähriger... die haben sofort einen Kontakt auf der Ebene dazu. Und dann gibt's so Passagen, wo der 13-jährige von einem anderen 13-jährigen gemobbt wird und sich mit seinem großen Musikerfreund mit ein paar Tricks zur Wehr setzt, ohne die anderen jetzt mit dem Messer aufzuschlitzen, sondern auf ganz raffinierte Art und Weise, und die Musik ist ständig präsent, ist ständig irgendwo anwesend oder schiebt an oder schafft einen Stimmungsrahmen oder so was. Das ist ein ganz grandioses Ding. Und genauso wie gesagt der Gillespie als ein Beispiel, wie man eine Konzertaufnahme sehen kann. Und die Silke hat neulich einen gehabt mit dem Titel „Purente,“ mit lateinamerikanischer Musik, die eine so unglaubliche Ausstrahlung hat und Freude. Die machen Probe in seinem

Lokal. Und der ist aber selber so eine charismatische Person, und Sie kriegen dann sofort so eine fast in den Folklorebereich hineinreichende Fröhlichkeit, also eine ganz natürliche, und einfach strukturierte, haben aber dann das Ganze mehr in Nähe von zeitgenössischer - im weitesten Sinne Unterhaltungsmusik, oder wie immer man das nennen will. Also an sich sind schon auf so einer Ethno-Schiene, aber ohne diesen Selbsttrip-Charakter, den solche Sachen oft haben. Sondern einfach pure Lebensfreude. Und grade für die jungen Typen, die können das da auch unglaublich direkt körperlich spürbar erfassen, welche Freude Musik machen kann. Wenn man es so behandelt. [nicht transkribierter Abschnitt]

Ich wollte Sie noch einmal bitten, weil wir da vorhin irgendwo stehen geblieben sind. Sie haben das Jeunesse Musicale dann irgendwann gegründet und wann ungefähr... wann war das?

'54. Das können wir sogar genau datieren.

Und wie ging das dann weiter? Wie kam dann hier das alles zu Stande?

Ja, Jeunesse Musicale, das lief dann eigentlich die ganze Zeit neben meiner beruflichen Tätigkeit als Zinngießer her.

Den Betrieb haben Sie dann übernommen?

Ja, den hab ich dann am Schluss übernommen. Also, ich hätte eine Chance gehabt, ich hätte damals, '68 war das glaube ich, hätte ich zur Deutschen Grammophon nach Hamburg gehen können, da wäre ich sogar in den Führungsstab aufgestiegen, was immer das heißen mag. Und ich hab dann in der Bahn einen Artikel gelesen über Management in Deutschland und die verheerenden gesundheitlichen Folgen durch Aufstiege in Führungsstäbe, dass ich mir gedacht hab, lassen wir das lieber bleiben. Aber im Grunde genommen bin ich ein Opfer meiner handwerklichen kleinbürgerlichen Herkunft gewesen, weil ich natürlich gedacht habe, wenn die mir die Chance geben - wobei ich da ja wieder durch irgend jemanden hinvermittelt worden bin - die hätten mich untergebracht bei sich... oben haben sie gesagt sitzen bei ihnen die Spinner, die Künstler, die die künstlerischen Projekte entwickeln, und unten sitzen die Geschäftsleute, die ausrechnen, ob man sich das leisten kann, was die Spinner oben denken. Und jetzt hätten sie sich von meinem bayerischen Naturell versprochen, dass man mich da zwischenrein setzt, damit ich das ausgleiche. Und da hab ich mir gedacht, na ja, das ist so ein Sprungessel von Haus aus, das glaube ich mag ich nicht. Und das in Kombination mit dem Artikel über die Folgen des Managements... Und dann muss ich sagen, war mein Vater ziemlich krank, ich wusste allerdings noch nicht, wie schwer das ist, dass das ziemlich schwer ist, und daran ist er ja dann auch gestorben, so eine Krebsvariante - und für den Vater war es alleine schon ziemlich hart, dass ich jetzt da in die Fremde wollte, und er wahrscheinlich gesehen hat, er schafft das eh nicht mehr. Und ich hab's dann auch nicht geschafft, ich hab dann gesagt, nein, ok, das geht halt nicht. Und dann hab ich nicht kapiert auch - das kommt auch noch dazu - dass ich ja mit denen nicht verheiratet gewesen wäre. Sondern ich

bin als Handwerker, treudoof mit Plüschohren, Handschlag verbindet uns, bin ich da raufgefahren zu den Industriebossen da und hab mir das erklären lassen. Die haben mir das dann auch alles erklärt und haben auch gesagt, wie ich eingeführt werde, was ich für Möglichkeiten habe - das war für mich von meinem winzigen Büro her, das ich hier hatte eine Veränderung, Wahnsinn. Als ob jemand direkt in die Chefetage von VW steigt auf einen Schlag. [nicht transkribierter Abschnitt; Wiedemann erzählt von seinem beruflichen Werdegang - Übernahme des elterlichen Betriebs, 1975 Leitung der neuen Musikschule in Regensburg, zunächst als e.V., später als kommunale Einrichtung bei der Zusammenlegung von Städtischer Singschule und Musikschule; später zunehmend Jazz-Veranstaltungen, Festivals zur Altstadtbelebung, Initiierung des Landesjugendjazzorchesters, 1991 Anfänge des Jazzinstituts und Gründung Landesarbeitsgemeinschaft Jazz, 1994 nach Differenzen mit der Oberbürgermeisterin Rücktritt, 1997 Abgabe des LJO, 2000 gesundheitlicher Rückschlag und Zusammenarbeit mit Silke Merbold]

Gibt es noch etwas, was Sie zu der Nachkriegsphase ergänzen wollen?

Ja, eins vielleicht - was ich ein bisschen als Manko für meine Generation empfinde, die da tätig war: Wir haben uns glaube ich unheimlich verdient gemacht um die Jazz-Erziehung. Sie konnten ja damals am Anfang oder ziemlich lang in Deutschland gar nicht Jazz studieren. Deshalb sind ja damals auch alle nach Graz und sonst wohin. Und das haben wir also alles verbessert. Sie können heute an diversen Stellen in Deutschland Jazz studieren - wunderbar! Tolle Leistung. Aber was wir vergessen haben, ist das Publikum. Und mir kommt das immer mehr bei alledem was wir machen und was wir tun - das deckt sich nämlich jetzt darin, das haben nicht nur wir vergessen, das haben auch die Klassiker. Die Klassiker ziehen auch ihre Lehrer ran, ziehen ihre Professoren heran, ziehen vor allem ihre Solisten heran, wenn sie die haben, ziehen sie auch noch Musiker heran. Sie ziehen alles heran. Aber das, was notwendig ist, damit die dann leben können, und damit Leute da sind, die das hören und verstehen können, was die da machen, die die Sprache wenigstens weitgehend verstehen, das ist eigentlich außen vor. Das ist früher gelaufen, als in den Volksschulen noch regelmäßig gesungen wurde, da ist ein musikalischer Untergrund geschaffen worden, der alles - ganz Wurst ob Volksmusik oder Klassik oder was auch immer - der einen gewissen Humus quasi erzeugt hat, diese Schicht, die da eingeführt worden ist. Und nachdem man das alles mehr oder weniger immer gekürzt und gestrichen hat und für nicht mehr nötig hält, jetzt haben die ganzen Geschichten, egal ob das die Jazzer sind oder wer das ist - die Leute haben keine Basis mehr, um das zu verstehen. Das sagen die Klassiker zum Teil, die dann ja plötzlich in ihren Opernhäusern sitzen und überlegen, was sie machen können, damit sich da wieder was tut, und da auch. Das ist was, was ich immer mehr als Manko empfinde und wo ich finde, das hätte uns besser nicht passieren sollen. Wobei ich nicht weiß, wie man es hätte wissen können. Das als kritisches Schlusswort. Das können sich verschiedene Leute ja mal überlegen.

Genau. Das bleibt dann an meiner Generation hängen...

16. Juni 2005: Hugo Strasser

So, ja... alles funktioniert... heute ist Donnerstag, der 16. Juni 2005. Ich bin bei Hugo Strasser. Und Sie wissen, worum es geht, ich schreibe eine Doktorarbeit über Jazzrezeption... ja, von '45 bis '63 in Deutschland, und ich würd Sie jetzt einfach bitten, mal ein bisschen zu erzählen von Ihrem Werdegang, wie Sie auch die Kriegsjahre erlebt haben, und wie Sie dann zum Jazz gekommen sind, bzw. überhaupt zum Swing, zur Musik.

Tja, fangen wir mal damit an, wann ich angefangen habe zu musizieren, zu lernen, zu studieren. Und zwar 1937 bin ich eingetreten als Schüler in die Akademie für Tonkunst in München. Mein Hauptfachlehrer in Klarinette war Prof. Arnold, der damalige Soloklarinetttist der Bayerischen Staatsoper. Und das war mein Lehrer, das war 1937, und da hab ich dann 8 Semester studiert. Im 8. Semester, das war also dann 1939, Ende '39, Anfang '40 hab ich einen Stellungsbefehl bekommen und bin zum Militär gegangen. Und da war's aus mit dem Studium. Aber in der Zeit, in der ich studiert habe, war ja die Nazi-Zeit, und da war die Musik, von der ich eigentlich immer begeistert gewesen bin, schon als Heranwachsender, in zunehmendem Maße verboten, verpönt. Und es ist aber so gewesen, der Krieg hat ja 1939 begonnen, und da hat man dann schon noch ein bisschen was mitgekriegt von amerikanischem Jazz, Swing, und das hat mich natürlich wahnsinnig begeistert. Und schon während meines Studiums, hab ich mir immer gedacht, ich mache einmal Tanzmusik! Der Begriff Jazz war damals in dieser Zeit nicht so verbreitet. Da hatten wir vor allem auch die Nazis, ich hab sogar noch ein Schild zu Hause, da steht drauf „Swing tanzen verboten. Reichsmusikkammer,..“ Das kann man sich heute gar nicht vorstellen, wie idiotisch das damals alles gehandhabt wurde von diesen Leuten. Aber die Neigung, nicht klassisch meinen Beruf auszuüben, sondern mit Unterhaltungsmusik oder Tanzmusik, wie man damals gesagt hat, die war immer schon da. Allerdings unterbrochen, das Studium, durch den Krieg. Ich war dann fünf Jahre Soldat und bin nach dem Krieg wieder zurückgekommen, Gott sei Dank ohne Blessuren, und dann ging's los: Dann kam die amerikanische Besatzung bei uns, vor allem im Westen, also in Bayern auch, München, und dann konnte man schon für die Soldaten in amerikanischen Soldatenclubs musizieren. Meine Ausbildung war natürlich durch den Stellungsbefehl unterbrochen worden, ich hätte noch mindestens 4, 5 Semester weiterstudieren wollen - sollen. Aber mein Instrument, die Klarinette, hab ich natürlich schon beherrscht. Und von der Klarinette zum Saxophon, das lernt man über Nacht, weil das System fast das selbe ist von der Mechanik her, und so ist das kein Problem gewesen, gleich für die Amis zu spielen.

Und die Unterbrechung durch den Krieg, hat Ihnen das musikalisch...?

Hat mir natürlich schon geschadet, und ich hätte natürlich wahnsinnig gerne weiter studiert und auch umfassender studiert, aber das war ja nicht möglich. Und dann als der Krieg vorbei war, war ja der Zwang, den Beruf auszuüben da, denn das Studium fortzusetzen, das war 1945 auch nicht möglich. Es war ja alles kaputt! Die Räume, die wir damals zur Verfügung hatten, um Unterricht zu bekommen, und zwar am Odeonsplatz, das gab's alles gar nicht mehr. Das war zusammengebombt. Also, da gab's nur eins: Überleben mit musizieren. Das war dann die Möglichkeit bei den Amerikanern. Und da hat man dann natürlich unheimlich viele Einflüsse bekommen, die amerikanische Musik, die Swingmusik. Da gab's dann Namen wie Duke Ellington, wie Count Basie, Benny Goodman, Harry James, Glenn Miller. Das waren für uns ja... das kann man eigentlich heutzutage gar nicht mehr beschreiben. Erstens einmal den Krieg überlebt zu haben, zweitens die Freiheit zu genießen, dass man das, was vorher alles verboten war, jetzt hemmungslos machen konnte, umsetzen konnte und musizieren konnte, Swing spielen konnte. Und ich habe natürlich auch während des Krieges die Möglichkeit gehabt durch Soldaten, die im besetzten Frankreich stationiert waren, dann auch Schallplatten zu bekommen. Amerikanische Schallplatten.

Wo waren Sie stationiert?

Ich war in Stettin und in Dortmund bei der Flak. Ich war aber Ausbilder, auch um musizieren zu können für die Offizierskasinos. Da haben wir so eine kleine Band gegründet, immer auch natürlich mit dem Aspekt, dass man da sich ein bisschen freimachen kann von irgendwelchen Fronteinsätzen. Weil wenn man musiziert hat, war man ja - ähnlich wie die Friseur und die Köche [lacht] - war man da in irgend einem Privileg, das es für die normalen nicht gegeben hat. [Unterbrechung durch Telefonat]

Sie haben vorhin erzählt, dass Sie auch während des Krieges in Offizierskasinos gespielt haben.

Ja, da haben wir gespielt und haben so eine kleine Band gehabt.

Was für eine Musik haben Sie da gespielt?

Ja, so die damalige Tanzmusik, was man halt damals so drauf gehabt hat. Da waren wir eine 5-Mann-Kapelle und haben uns... Ich hab damit den Krieg überlebt. Wir waren 36 Schüler in der letzten Klasse, und von den 36 Schülern sind nur 9 zurückgekommen, alle anderen sind gefallen. Und von diesen 9 leben jetzt noch 4. Ja, das ist ein Wahnsinn. Aber das war natürlich nur durch den Beruf. Köche, Friseur, Musiker - das waren die, die das Glück hatten. Und ich bin halt dann Ausbilder geworden, Hilfsausbilder, und das bin ich nur deshalb geworden, um der Abteilung als Musiker erhalten zu bleiben. Wir haben da so einen hohen Offizier gehabt, von der ganzen Abteilung, einen Major, und sein Lieblingslied war „Drunt in der Lobau,, und wenn ich ihm das in sein Ohr gespielt hab, war er ganz verzückt: „Ach, Herr Oberleut-

nant? , Hugo. Wunderbar!,, Ich hab einfach großes Glück gehabt, wissen Sie, denn ich wäre mit Sicherheit so wie alle anderen auch... Das waren ja damals diese ganzen Kriegszüge, da ging's dann mit dem Russlandfeldzug los, da wäre ich mit Sicherheit nicht zurückgekommen, das ist ganz klar. Aber so bin ich halt Hilfsausbilder geworden, und meine Haupttätigkeit war natürlich, zu musizieren. Bis dann später der Krieg immer schlimmer geworden ist, da hat das dann auch aufgehört, aber da war ich dann schon mit meiner zweiten Tätigkeit als Hilfsausbilder so weit fortgeschritten, dass ich auch unabkömmlich war. Weil der Nachwuchs musste ja immer weiter ausgebildet werden. Also jedenfalls habe ich den Krieg halt auf diese Weise überlebt. Es war ja auch noch etwas, was ich vergessen habe zu erzählen: Die Zeit, die ganzen Jahre von '39 aufwärts bis '45 haben wir natürlich auch durch das schnelle Besetztwerden der Armeen in Frankreich - in ein paar Wochen war ja Frankreich besetzt - und in Paris war ja nach wie vor ein unheimlicher Umschlagplatz für alles Mögliche, und natürlich auch für Jazz- und Swingmusik aus Amerika. Da haben wir die tollsten Platten gekriegt und haben uns natürlich richtig informieren können. Und als dann die Amerikaner da waren 1945, da kann ich mich noch gut erinnern, die waren völlig perplex, die Soldaten, und haben gesagt: „Wieso... wieso spielen die unsere Musik? Wo habt ihr denn das her?„ Das ist natürlich nur eine Handvoll von Musikern gewesen damals, die eben in der Lage waren zu improvisieren und richtig Swing und Jazz zu spielen. Aber das ist etwas, das man nicht lernen kann. Das Improvisieren zum Beispiel, das müssen Sie... das kriegen Sie mit, so wie Sie blonde oder schwarze Haarfarbe haben. So kriegt man das von der Natur mit, dass man die Melodie verlassen kann und auf Grundlage der Harmonie eben selber spielt.

Und Sie haben... war das riskant, solche Platten zu hören?

Das war riskant, ein bisschen schon, aber... eigentlich nicht so. Wissen Sie, es ist ja oft so, ich hab schon einige Interviews gehört, da machen sich dann die Betreffenden wichtig und tun so, als ob sie unter Lebensgefahr das alles gehört hätten... [lacht] ...So war's auch wieder nicht. Wir haben das Zeug auch gehört und haben uns untereinander ausgetauscht und waren begeistert und haben von Nat Gonella und haben von Duke Ellington geschwärmt und haben von... ach, Mensch... „Lester Leaps In,, und diese ganzen Geschichten... Count Basie und Glenn Miller... Das hat man natürlich alles - als Musiker, wohlgemerkt - schon mitgekriegt und hat das alles richtig eingesogen. Aber natürlich - aufpassen musste man schon. Wenn wir irgendwo gespielt haben, öffentlich, dann durften wir nicht so einfach loslegen. „I Can't Give You Anything But Love,, zum Beispiel, das waren dann lauter andere Texte. „Lass mich Dein Badewasser schlürfen,,. „Lass mich an deinem Strumpfband ziehen,, und lauter so Zeug stand dann da oben drüber [lacht], völlig albern! Aber das waren in Wirklichkeit amerikanische Nummern. „Whispering,, zum Beispiel. Das sind alles Titel gewesen, wenn wir die dann hinterher für die Amerikaner gespielt haben, da haben die gesagt: „Wo, wie, wo habt ihr das her?!„ War toll. Ja, die haben gedacht, in Deutschland gab's nur Marschmusik. Und das war natürlich toll diese Zeit um '45, gleich nach dem Krieg. Erstens sind wir von den Amerikanern gepflegt worden, zweitens sind wir von ihnen verwöhnt worden, von den Soldaten. Und die haben uns Zigaretten geschenkt, die haben uns Whiskey gegeben. Wir sind illegal bezahlt

worden für eine legale Arbeit. Das ist dann natürlich auch in den Schwarzen Markt geflossen, da waren wir also ganz versierte - gezwungenermaßen - ganz versierte Schwarzhändler. [lacht] Und dann kam die Währungsreform, und dann ging's mit einem Schlag, nach der Währungsreform, ging's dann los. Da kamen dann die deutschen Filme. Einer der ersten war „Hallo Fräulein,“ mit der Margot Hielscher, und da kann ich mich noch gut erinnern, da war ich damals bei der Freddie Brocksieper-Band und da sind wir damals mit engagiert worden für diesen Film. Und für diesen Film bekamen wir 2.200 DM. Und dann, am Tag der Währungsreform, im Juni oder Juli '48, da hatte ich zufällig einen Doppeltermin im Bayerischen Rundfunk. Aufnahmetermin mit der Freddie Brocksieper-Band, bei der ich damals war, und da hat's immer 160 Mark gegeben für einen Termin. Reichsmark. Und da war an dem Tag, an dem einer der Termine war, war nun zufällig auch die Währungsreform. Und dann haben wir zwei oder drei Tage nach der Währungsreform 320 DM bekommen. Jetzt hatte ich 320 DM + 2.200 DM von dem Film. Da bin ich zur „Transhant,“ gegangen, das ist eine Möbelfirma gewesen an der Donnersberger Brücke, die gibt es heute gar nicht mehr, und wollte mir Möbel kaufen, weil wir noch kein richtiges Schlafzimmer hatten. Wir hatten geheiratet 1945, meine Frau war aus Dortmund, und wir haben mehr oder weniger nur Zigarrenkistenmöbel gehabt, und dann sind wir da rein, ich hab mir da so Schlafzimmer angeschaut, mit Schlaraffia-Matratten, alles ganz... „Das möchte ich. Das. Das. Das,“ Und der Verkäufer wurde immer... immer... wie soll ich sagen, immer verlegener. Und dann hat er plötzlich gesagt: „Ja wissen Sie... wie wollen Sie denn das bezahlen?“, Und damals muss ich sagen, da waren die Leute nach der Währungsreform, Wochen danach, die haben erstens einmal sich etwas zu essen gekauft. Und da hat niemand an Möbel gedacht. Dann sag ich: „Ja, ich bezahl bar,“ Mei, das können Sie sich gar nicht vorstellen,... raus komplimentiert, mit Verbeugungen und alles Mögliche [lacht] - unglaublich! Das hat dann alles zusammen 2000 und ein paar Zerquetschte gemacht, und wir hatten dann ein wunderbares Schlafzimmer und mussten nicht mehr in Zigarrenkisten schlafen. Also, das sind nur so Randdinger, die sich da eben zugetragen haben, wo man dann eben Freude gehabt hat, dass man diesen Beruf ergriffen hat. Zunächst hatten wir ja wahnsinnig Angst. Sie müssen sich vorstellen, der Krieg ist aus 1945, alles ist kaputt, die ganzen Städte, nirgends, keine Lokalitäten! Ja, wo sollen wir denn unseren Beruf ausüben? Für wen sollen wir denn spielen? Dass dann die Amerikaner kamen, und dass die Amerikaner die Neigung hatten, Clubs zu bilden, und dass die Musik haben wollten...! Die einen wollten Hillbilly-Musik und die anderen von der Westküste, die wollten Swing und Jazz, und wir haben beides gespielt. Das war eine unglaubliche Zeit für uns. Erstens einmal den Krieg überlebt, gesund, und zweitens dann aus dem Vollen geschöpft, denn wir sind auch von den Amerikanern gepflegt worden. Da gab's zum Beispiel in der... ich weiß nicht mehr wie die Straße heißt... da gab's ein beschlagnahmtes Haus, und da wurde vom Speziale Service hieß das, da wurde eine Küche aufgebaut, in einem großen Saal, und da wurden alle die Leute, die wollten, die für amerikanische Soldaten gearbeitet haben, die konnten da Mittag essen. Da bin ich mit dem Rad hingefahren und hab da jeden Tag, wenn es irgendwie möglich war, herrlich Mittag gegessen. Das war aber eine Zeit, in der die Leute mit ihren Lebensmittelkarten gar nicht richtig versorgt worden sind. Also nicht ausreichend. Das war schon eine Hungerzeit, '45, '46, und da haben wir wirklich... das war schon

toll! War schon toll!

*Wie sind Sie denn an diesen Job oder diese Jobs bei den Amerikanern gekommen?
Mussten Sie da vorspielen?*

Nein, nein! Wir nicht! Da gab's dann schon so eine Stelle mit Vorspielen und so, aber eine Handvoll Musiker... es geht auch immer ums Talent, wissen Sie. Wenn Sie in der Schule lauter Einser und Zweier haben, weil Sie ein gutes Gedächtnis haben, dann tun Sie sich leichter als einer nebedran, der sich alles einbüffeln muss. Und wir, diese Handvoll Musiker, die wir damals waren, also diese Jatzter, wie sie sich selber genannt haben, die sind halt reingegangen, haben ihr Instrument ausgepackt und haben gespielt und „UH!“, die Amerikaner waren begeistert. Also das gab's halt so, da hat man einen Job nach dem anderen gehabt. Ich konnte von einer Band zur anderen wechseln. Wenn's da eine Flasche Whiskey mehr gegeben hat und da einen Karton Zigaretten mehr, dann bin ich zu der Kapelle gegangen. [beide lachen] So war das damals. Und jeder Clubchef war froh, wenn er einen Musiker gehabt hat, der aufstand und Solos gespielt hat und überhaupt eben, der Jazz gespielt hat. Weil es gab ja eben zwei Kategorien von Soldaten. Die Hillbillys, das waren so diese Stickbuddies, haben sie sich selber genannt, die wollten nur „San Antonio Rose“, und so diese, diese... ja, diese Hillbilly-Musik halt. Das ist quasi wie Volksmusik. Und die anderen wollten Jazz. Zum Beispiel gab es eine Zigarettenorte, und da stand drauf „Airmail Special“,. Das ist so... singt die Melodie von Benny Goodmans „Airmail Special“, - zack- flog wieder die Schachtel Zigaretten hoch - „Airmail Special“,. „Hey, Airmail Special! Play Airmail Special!“, Ja natürlich! Wir haben natürlich das Zeug alles gespielt. Da kam einmal einer - da gab's Storys, das glauben Sie gar nicht - da kam einer und sagt: „Hey, you play music by Richard Wagner? englisch ausgesprochen „ Da hab ich gar nicht gewusst, was will der? Richard...ah! Richard Wagner! „Richard Wagner - no, I'm sorry, I can't play this kind of music. It's impossible to play it in here!“, „Ok, then play Lili Marlen!“, [lacht] Solche Szenen hat's damals gegeben. Und wenn wir für die Hillbillys gespielt haben, für die Stickbuddies, dann haben die Leute auf der anderen Seite, die Jazz hören wollten gerufen: „Ey! Fuck that shit music!“, Und dann haben die sich auch wieder gegenseitig... und wir waren in der Mitte drin als Prellbock. Also, da gibt's Sachen, das glauben Sie gar nicht, was da... Aber wir haben alles mit einer unglaublichen rosigen... für uns war das alles ganz, ganz toll: Den Krieg überlebt, kein Soldat mehr, sich nicht mehr ducken müssen, keine Angst haben müssen, dass man eine Bombe auf den Kopf kriegt... Es ist unbeschreiblich. Und dann den Beruf ausüben können. Alles haben können. Zigaretten. Mit Zigaretten konnten Sie alles haben. Alles!

Und wie haben Sie die Amerikaner erlebt damals?

Positiv. Immer positiv. Ich habe sofort Freunde gehabt. Ed und Jim, das waren zwei, die waren in der Bockstaffel ihrer Einheit, und die haben wahnsinnig viel gesoffen. Die haben immer Bier getrunken. Die haben sich immer gleich so sechs, sieben Biere auf einmal kommen lassen, haben sich überall Salz reingetan - warum weiß ich heute noch nicht - und dann haben die sich langsam volllaufen lassen. Das muss

man sich mal vorstellen. Da gab's zwei Kategorien von Clubs. Die eine Kategorie war mit Fräuleins, und die andere nur Soldaten. Im Hofbräukeller am Wiener Platz, ich weiß nicht, ob Sie den kennen, da waren im ersten Stock die Fräuleins und die Kapellen, die zum Tanz gespielt haben, und im Hochparterre war der NCO-Club, wo die Soldaten ohne Fräuleins nur dasaßen, Musik gehört haben und sich das und jenes gewünscht haben und ein Drink nach dem anderen genommen haben. Whiskey haben sie keinen bekommen, sondern nur Bier. Und das Bier ist ja damals für die amerikanische Armee speziell gebraut worden. Also gutes Bier. Es hat ja da in der Zeit für die deutsche Bevölkerung hat es ja nur dieses Dünnbier gegeben. Eine Runde nach der anderen kam ja da: „Hey! Play...“, - irgendeine Nummer halt - „I buy you a beer!“, Jetzt kam da immer eine Runde Bier nach der anderen. Und hinter der Bassgeige haben wir in Flaschen mit Trichtern immer das Bier abgefüllt. Jeder ist jeden Abend so mit vier, fünf Literflaschen Bier nach Hause gegangen, und dann ging man zum Bäcker, dann ging man zum Metzger - und die waren ja alle scharf auf diese Bier! Es gab ja in Deutschland in dieser Zeit in den Brauereien nur Bier für die amerikanische Besatzungsmacht. Die haben ja auch das dementsprechende Zeug dazu geliefert. Und für die anderen gab's dieses Bier nicht. Jetzt wenn Sie beim Bäcker und beim Metzger so ein Bier mitbrachten, da haben Sie immer was gekriegt. Wurst von mir aus. Ich habe zum Beispiel noch so einen gehabt, der hat in Dachau in so einer Wurstfabrik - das war ein Spezi von mir - gearbeitet. Und der hat wahnsinnig gerne geraucht. Die hatten drei Sorten. Das war eine Mettwurst, eine Streichwurst und eine Fleischwurst. Das waren immer so die drei. Und diese drei Sorten hat er immer geklaut und für eine Schachtel Zigaretten hab ich zwei Würste bekommen. Und ich hab die aber immer weiterverkauft, für eine Schachtel - eine Wurst. Ja, also Übergang. Hab natürlich meine Familie sowieso damit versorgt, und zum Schluss - das ging also so eineinhalb Jahre lang, und ich konnte keine Leberwurst mehr essen und keine Mettwurst mehr, ich hab nicht mehr gewusst... „Menschkind“, - der hat Hermann geheißt - „Hermann, kannst Du nicht irgendwas Anderes...?“, „Nein“, sagt er, „wir haben nur diese drei Würste!“, Und dann haben sie ihn irgendwann einmal erwischt, und dann ist er rausgeflogen, das war bedauerlich für ihn, aber ich war so froh, dass das damit zu Ende war, weil ich hab nicht mehr gewusst,... Ich konnte keine Leberwurst mehr sehen, auch meine Eltern, meine Geschwister, „Um Gottes Willen, hast du nicht was Anderes?“, „niemand konnte mehr diese Wurstsorte essen, weil wenn Sie jeden Tag das selbe essen... Also, das nur am Rande bemerkt, was das alles für Situationen waren, die man da erlebt hat. Das war ja unglaublich. Naja, so jedenfalls, bleiben wir bei der Musik, jedenfalls haben sich da diese Bands formiert. Brocksieper, dann die Gamelan-Combo, und dann kam Veit Schafftnr, und einfach das alles. Ich hatte meine eigene Band dann auch nebenbei immer wieder, wenn in einem Offiziersclub oder sonst irgend einem Club, oder einem NCO-Club wieder so ein Sergeant meinte: „Mensch, Hugo, mach doch selber eine Band, die kannst bei mir im Club spielen.“, Das war dann immer schnell gemacht. Aber solche Sachen waren dann für zwei, vielleicht drei Monate, dann hat man sich wieder anders orientiert. Das war eine Zeit, wo man wirklich sehr sprunghaft den Beruf ausgeübt hat, was also die Band betrifft, in der man gespielt hat. Und dann kam der Brocksieper, der Freddie Brocksieper, das war 19- [rechnet nach, überlegt] ...wann war ich beim Brocksieper? ...'48. '49. Dann hat der Greger seine Band gegründet.

Und dann bin ich zum Max Greger. Vom Brocksieper weg, da waren damals gute Musiker dabei: der Schneebiegl, Scharfenberger, Silo Deutsch, Max Bittermann, das waren alles super Musiker, und in dem Fall war ich auch mit dabei. Und dann sind wir zum Greger, weil das war ein junger Bursche, so wie wir auch. Brocksieper war ja wesentlich älter, eine andere Generation, die vorhergehende, und dann haben wir da eine Band gegründet, also eine gute Band, und der Max hat viel, viel Glück gehabt auch. Hat damals im Kellerclub gespielt, mit Ella Fitzgerald haben wir gespielt, mit... Duke Ellington haben wir kennen gelernt, Count Basie haben wir kennen gelernt, wir haben kennen gelernt... den Trummy Young und... mein Gott, was waren das noch alles für... Armstrong... unglaublich...

Wie war das so...?

Mei, Sie müssen sich das mal vorstellen, Sie sind deutscher Musiker, so ein junger Bursch, der man damals war, und spielen in einem Club, und da kommen hinterher... Es waren ja auch damals für die amerikanischen Soldaten noch Konzerte anberaumt. Wenn da die Stars von drüben gekommen sind, die sogenannte Werbetrommel, wie's bei uns auch war, dann haben die natürlich in irgend einem Lokal oder in irgend einem Saal, Deutsches Theater... nein, nicht Deutsches Theater, damals nicht, sondern das war, glaube ich, damals der Konzertsaal vom Deutschen Museum, der stand noch... da haben die dann ihre Konzerte gegeben, nur für amerikanische Soldaten, und die sind dann anschließend in irgend einen Club gegangen. Sind eingeladen worden und da haben wir dann in unserem Club solche Koryphäen da gehabt. Und die haben dann mit uns auf der Bühne mitgejammt.

Waren Sie da nervös?

Nein, überhaupt nicht. Wir haben das gespielt, was die auch gespielt haben. Wir waren halt wirklich gut ausgebildete Musiker. Ich meine, selbst wenn ich damals nach dem 8. Semester mein Studium habe unterbrechen müssen, aber mein Instrument habe ich ja beherrschen gelernt. Und ich hab auch während des Krieges all die Jahre immer weiter gespielt. Nicht mehr studiert, aber praktiziert. Und da ist man dann schon einigermaßen perfekt geworden. Und Noten lesen hab ich ja auch gelernt. Das hat mir zum Beispiel sehr geholfen. Nach dem Krieg, von einer Band zur anderen - ich konnte jederzeit, wenn ich engagiert worden bin, einsteigen. Was auch manchmal der Fall war. Zum Beispiel gab's damals den Ernst Jäger, eine Bigband, der hatte im Bayerischen Rundfunk schon Fuß gefasst und hat da so zum Frühstück gespielt - ich weiß nicht, wie die Sendungen alle geheißen haben, „Der Klingende Wecker“, und so Zeug. Jetzt ist da plötzlich ein Musiker nicht da oder war krank oder so was. Ja, „Hugo, kannst du zweites Alt spielen, oder Es-Alt?“, Und dann hab ich gesagt: „Ja, ich kann alles spielen.“ Da ist man dann hin und hat halt die Noten gelesen - so wie Zeitung lesen. Das muss man natürlich drauf haben, das ist logisch. Und das hatte ich drauf. Mit anderen auch. Ich war ja nicht der einzige. Also, wir waren einfach gut ausgebildet. Und haben den Beruf dann natürlich auch dementsprechend ausgeübt. Dann bin ich fünf Jahre beim Greger gewesen. Und dann hab ich mir in der Zeit gedacht, Menschenskind, was der Max kann, das kann ich auch, ich möchte auch eine

eigene Band gründen. Das steht aber alles da drin deutet auf Unterlagen auf dem Tisch, da haben Sie da so viel Information, das glauben Sie gar nicht, mehr kann ich Ihnen gar nicht erzählen. Und dann kam eben die Zeit, '48 war ja die Währungsreform, nein, war die '48? Ja. Ja. Und dann kam eben die Zeit, wo es langsam losging mit Film, mit Rundfunk, und Veranstaltungen, auch für Deutsche. Und da kam dann der Fasching im Deutschen Theater...

Wann ging das denn los?

Das ging los '52, glaube ich. '51. '52.

Nicht nur für Amerikaner dann.

Nein, nein. Nur für Deutsche! Nur für Deutsche. Und da hab ich dann bei Greger gespielt, und da kann ich mich noch gut erinnern, die letzten zwei Jahre, Fasching, da waren ja,... das muss man sich vorstellen, jeder Kaminkehrerverband, Verein und Kaninchenverein, also alles, was es da gegeben hat an Vereinen, hat einen Faschingsball gemacht. Da waren über 40 Faschingsbälle. In einem Jahr, das muss so '56 oder '57 gewesen sein, da waren es 52 Bälle. An einem Stück. Jeden Tag. Und in den letzten beiden Jahren, das war '53 und '54, da ist die Direktion vom Deutschen Theater, Herr Angerer und Herr Wolz hießen die beiden, das waren zwei Direktoren, die sind auf mich aufmerksam geworden, weil ich auch als Solist immer mal wieder in Erscheinung getreten bin. Und ich hab mit dem Greger Max immer so gewisse Spannungen gehabt. Der Max ist ja ein sehr guter Musiker, aber er ist auch ein schwieriger Mensch, mit dem man sich erst mal auseinander setzen musste, um überhaupt mit ihm zu harmonisieren. Und das war bei mir nicht der Fall. Warum, weiß ich nicht, das hängt mit dem Naturell zusammen. Dann haben die beiden Herren mir 1954 das Angebot gemacht, „Herr Strasser, wenn Sie eine Band gründen - und Sie hätten das Zeug dazu, wir sehen ja, Sie spielen dauernd Soli, und wenn der Max nicht da ist, übernehmen Sie das Orchester - dann könnten Sie sofort bei uns im Deutschen Theater den gesamten Fasching spielen!“, 45 Bälle. 50 Bälle. Das war natürlich ein Riesenhammer, hab ich mir gedacht. Da hab ich mit meinen Musikern gesprochen, mit denen ich halt zusammensaß beim Max, und alle - ALLE haben gesagt, wenn du das machst, dann gehen wir mit dir, dann steigen wir beim Greger aus. Das war dann auch der Fall, '55 hat der Max plötzlich keine Band mehr gehabt. Da können Sie sich vorstellen, dass der natürlich... ja, da war er natürlich ziemlich sauer. Und da hab ich gesagt: „Du, Max, überleg doch mal. Du bist ein junger Bursch, ich - Wir haben beide den Krieg überlebt. Ich möchte ja nicht ewig in deiner Band als Artist sitzen. Ich möchte doch was Eigenes machen.“, Ja, das hat sich dann schon irgendwann wieder eingerenkt. Heute, klar, lachen wir darüber, weil wir ja sehr viel wieder zusammen spielen. Aber das war natürlich schon ein toller Start, das muss man sich mal vorstellen, das waren dann schon mal 45 Bälle sicher. Jeden Tag. Januar, Februar. Und dann ging's halt los, da kam dann der Rundfunk dazu, da hab ich dann auch im Funk eigene Produktionen gehabt, und dann kam langsam auch die Schallplatte, die Telefonen, und das ist auch interessant, hier, das müssen Sie sich mal vorstellen. Das ist das Telefonen-Tanzorchester zeigt auf ein Foto. Das

war... 1956 muss das gewesen sein, oder '57. Und da leben nur noch drei davon. Alle anderen sind tot, die da drauf sind. [untranskribierter Abschnitt] Das war meine erste Band. Und mit dieser Band hab ich dann im Deutschen Theater gespielt. Ich war dann 20 Jahre lang im Deutschen Theater, unangefochten als Band. Und später haben dann natürlich die anderen immer mehr nachgedrückt, aber da hab ich dann schon die ersten Erfolge gehabt mit Schallplatten. Von mir sind ja dann insgesamt, also bis jetzt, etwas über 6 Millionen Schallplatten verkauft worden, Tanzmusik. Und das war ja unsere Basis. Mit Jazz konnte man ja nichts machen. Man musste sich entscheiden irgendwann einmal. Will ich ein Jazzmusiker werden und von der Hand in den Mund leben oder will ich kommerzielle Musik machen, Tanzmusik, und mir etwas aufbauen.

Wann war so ungefähr der Punkt, wo sich das so getrennt hat?

Ja, der Punkt war... ja gut, das ging los, als ich meine Band gegründet habe, '55. Da war der Punkt, da wollte ich dann einfach diesen Weg gehen und so wie der Greger Max eine Band gründen. Der Max hat natürlich unheimlich Glück gehabt, mehr als ich jemals hatte, der hat dann erstens einmal diese Russland-Tournee bekommen durch seine Agentur und zweitens hatte er dann den Vertrag mit dem ZDF und war dann 16 oder 17 Jahre das ZDF-Orchester. Das ist mir nie in den Schoß gefallen, ich hab als Tanzkapelle gespielt. Aber ich hab dann ähnlich mit dem Internationalen Tanzlehrerverband zusammengearbeitet, da bin ich dann das Tanzorchester überhaupt geworden. Und die ganzen... das steht auch alles da drin, wissen Sie, das ist schon auch alles unheimlich informativ da dieses Heft, da können Sie wirklich eigentlich alles draus nehmen. Was ich Ihnen jetzt erzählen kann, das steht alles da drin. Und da ging's halt dann los: Dann kam die Telefunken, dann kam die Schallplatte, und dann kam eben die Zusammenarbeit mit dem Deutschen Tanzlehrerverband. Und da kann ich mich gut erinnern, die ersten Turniere, die wir gespielt haben im Deutschen Theater - in jedem Fasching war ja im Deutschen Theater ein Amateur-Tanzturnier und ein Profi-Tanzturnier. Und da haben wir zunächst einmal eine Musik gemacht, die nicht gestimmt hat, weil wir die Akzente, die die brauchen, nicht kannten. Zum Beispiel ein Walzer hat gewisse Akzente. Die Tänzer nehmen nicht jeden Walzer, nicht jeden Dreivierteltakt, die brauchen eben Musikstücke, die rein von der Komposition her diese taktgebundenen Schwerpunkte haben, die man zum Tanzen braucht. Zum Beispiel einen Quickstep, da kann man nicht... [imitiert Melodie] ...da muss man [singt Quickstep-Melodie]. Von der Figur her müssen das so lebhaft Akzente sein, die die dann auch in ihre Sprünge umsetzen können. Und das hab ich dann alles mitbekommen, mit diesen Leuten, mit denen wir uns da verbunden haben, mit dem damaligen Präsidenten, das war ein gewisser Paul Krebs, eine Tanzschule aus Nürnberg, der war der Präsident des Allgemeinen Deutschen Tanzlehrerverbandes, der 1920 gegründet worden ist. '22. '22 ist der ADTV gegründet worden. Und das war mein Geburtsjahr. Ich bin nämlich auch 1922 geboren. Und da hab ich eben dann... grade mit diesen Leuten sehr stark... die wollten das auch mit dem Max machen. Aber der Max war von seinem Naturell eher: „Mhm...lasst mir meine Ruhe,, und dann sind sie zu mir gekommen. Und für mich war das natürlich dann eigentlich sehr, sehr günstig, weil ich dann in diese ganze Runde reingekom-

men bin. In den ersten Jahren, wo dann die „Tanzplatte des Jahres,, entstanden ist, war ich wirklich der absolute Marktführer in Sachen Tanzmusik. Und das war meine Basis.

Und wann fing das dann an, dass sich auch eine Jazzszene...?

Naja gut, Jazz und Swing, sind ja nun schon ziemlich arg verwandt. Und man kann auch Tanzmusik nicht machen, wenn's nicht rhythmisch ist und es muss swingen, sonst geht's nicht.

Ja, ich frage mich, wann das so ein bisschen auseinander gegangen ist.

Ja, gut, das ist klar. Zunächst einmal war's ja so, gleich nach dem Krieg, da gab's in Deutschland rein von der Breite her, vom Publikum, da gab's nur ganz wenige Leute, die überhaupt gewusst haben, was ist Swing und was ist Jazz. Das hat sich erst im Laufe der Zeit heraus kristallisiert, nachdem man Zugang hatte. Der Krieg war vorbei, die eng begrenzte Ideologie der Nationalsozialisten, die das gar nicht zugelassen hatten, die war ja weg. Jetzt konnte man sich also informieren und jetzt konnte man auch ganz was Anderes hören. Denn der sogenannte Jazz in der damaligen Zeit, der war ja in Deutschland... den gab's gar nicht. Die Information, die konnten Sie dann erst nach dem Krieg im Laufe der Zeit langsam bekommen, nachdem erst einmal eine gewissen Sättigung stattgefunden hat seitens der Deutschen, die wollten erst einmal etwas zu essen haben, dann wollten sie sich wieder anziehen, dann wollten sie aufbauen, dann wollten sie ihre Wohnung richten. Das waren ja alles ganz wichtige Dinge, die zunächst einmal das nackte Leben betroffen haben. Die Möglichkeiten, sich das Leben schöner zu machen, die kamen dann erst nach und nach und nach und peu a peu. Und dann gab's dann eben auch den Bedarf für die eigene Unterhaltung. Ich weiß nicht, wie ich das formulieren soll. Wenn Sie befreit sind von dem Zwang, das nackte Leben langsam wieder aufzubauen und gestalten zu müssen, und Sie haben das schon, und es läuft schon mittlerweile, dann haben Sie natürlich wesentlich mehr Zeit für andere Dinge, und das kam so peu a peu dann in den 50er Jahren. Da ging das los. Und da gab's dann natürlich schon sehr gute, fantastische Musiker. Da gab's dann zum Beispiel den Koller, den Tenorsaxophonisten, der gesagt hat: „Mir is des Wurscht,, das ist ein Wiener gewesen imitiert Dialekt , „Was i da iss, i kann mit Würschtel kann i genauso satt werden. I mog nur an Jazz, alles andere..., [lacht] Solche Leute hat's damals gegeben, und die gibt's heute noch, die also kompromisslos nur Jazz spielen. „Und was du spielst, das is a...hörst, des mag i mir gar net anhörn,, Jaja, nur Jazzer. Absolute Jazzer. Also, ich möchte mich da jetzt nicht direkt ins Abseits stellen, aber für die Jazzmusiker sind der Greger und ich, sind wir - gar nichts. Indiskutabel. Wir sind Swinger und... jaja,... Aber wie gesagt, es ist ja auch so, wenn man jetzt die Situation betrachtet, die wir jetzt erleben mit der SWR-Bigband. Der Paul Kuhn, Max Greger und ich. Das geht ja jetzt das fünfte Jahr, dass wir diese Konzerte machen. Swing. Die Swinglegenden. Ja, mein Gott - da ist natürlich... die Musiker, die uns begleiten, von der SWR-Bigband, junge Burschen, die haben zunächst mal gesagt: „Ja, was wollen denn diese alten Knaben da uns noch vormachen?,, Aber sie haben halt einfach akzeptieren müssen,

dass, wenn sie alleine gespielt haben, was sie auch gemacht haben, Jazz-Konzert - da mussten verschiedene Konzerte abgesagt werden, weil niemand gekommen ist. Schau, in München, da wollten sie was im Prinzregententheater machen, da waren 157 Karten im Vorverkauf. Da musste das abgesagt werden, weil das lässt sich nicht bezahlen. Und wenn wir dann mit den Swinglegenden gekommen sind, dann war's innerhalb von einer Woche ausverkauft.

Wie lässt sich das erklären?

Das ist ganz einfach. Denn wir waren ja von der Popularität her den Leuten, dem Publikum bekannt. Der Greger ist bekannt, der Paul Kuhn ist bekannt, und der Hugo Strasser ist bekannt. Also, wir sind so... wir sind halt einfach für den normalen Zuhörer... der unterscheidet nicht Jazz und Swing, sondern - das ist halt... Swinglegenden! Swing und Jazz, wer weiß schon, was ist überhaupt Jazz? Die Frage ist doch noch nie richtig beantwortet worden. Ja, was ist Swing, was ist Jazz? Die Frage taucht immer wieder auf.

Was glauben Sie denn, was Sie verkörpern für das Publikum, als Swinglegende?

Erstens einmal sind wir bekannt geworden durch viele Rundfunksendungen und Schallplatten und Tanzmusik - auch die alten Swinger und Jazzler, die haben ja auch zum Tanz gespielt. Count Basie, Duke Ellington, die konnten ja nur existieren, indem sie... die haben ja nur zum Tanz gespielt. Diese Trennung, die gab's ja erst viel später, wo die dann auch davon leben konnten, dass sie nur Konzerte gespielt haben. Die haben ja zunächst einmal Tanzmusik machen müssen, sonst hätten sie gar nicht entstehen können. Ihre Frage war?

Was Sie verkörpern.

Was wir verkörpern. Wir verkörpern zunächst einmal natürlich auch eine Zeit nach dem Krieg, ja. Denn das Publikum, das zu uns kommt, das muss man natürlich auch sagen, das ist natürlich das Publikum 50 Jahre aufwärts. Und jetzt erst in den letzten zwei Jahren, besonders auch im letzten Jahr, merkt man spürbar, dass auch jüngere Leute kommen. Das hängt auch mit dem Robbie Williams zusammen, der hat den Zugang zu jungen Leuten, den wir nicht hatten. Ich kann mich erinnern, wir haben zum Beispiel, vor drei Jahren war das, glaube ich, in Singen - eine Landesgartenschau war da - da haben wir so ein Open-Air-Konzert gehabt, Paul Kuhn, Max Greger und ich. Und drinnen 5700 Personen. Das weiß ich zufällig, weil wir darüber dann hinterher informiert worden sind. Und da sind in der Pause ganz junge Burschen gekommen, vielleicht so 17-, 18-jährige und die haben gesagt: „Das haben wir gar nicht gewusst, was das für eine Musik ist,..“ Und die waren begeistert, „Das ist toll, wir haben das noch nie gehört!..“ Die kannten ja nur imitiert Beat diese elektronische Musik, die Ihnen ja heutzutage... Also, ich muss Ihnen ehrlich sagen, die jungen Leute von heute, die sich diese Musik, die wir machen, überhaupt nicht mehr anhören, die tun mir im Grunde genommen leid. Nicht, dass ich mir jetzt da etwas einbilde. Wenn wir in ein Hotel gehen an der Rezeption und werden da gefragt:

„Wer ist denn der Herr Strasser und wer ist der Herr Greger?“, dann kann man... das sind junge Leute, junge Mädels meistens, die da in ihrem Job da... da brauch ich mich doch deshalb nicht irgendwie getroffen fühlen. Bin ich auch nicht. Das ist eine andere Generation, was haben denn die mit uns zu tun? Ist doch logisch. Also, das ist... - Ich muss immer aufpassen, dass ich nicht aus dem Konzept komme, weil ich ein Mensch bin, der ständig, wenn ihm etwas einfällt, dann zum Plappern anfängt.

Nur zu!

... [lacht] Und dann kommt eben diese Frage, was empfinde ich. Und das ist eben diese Freude, die wir haben. Tatsächlich für ein breites Publikum, und das muss man ehrlich sagen, für ein breites Publikum bedeuten wir viel. Wirklich wahr. Die Leute identifizieren sich mit ihrer eigenen Vergangenheit, sie haben uns auch in der Zeit wo sie selbst aufgebaut haben, wo sie jung waren, erlebt, da haben sie uns gehört im Radio und sind vielleicht auch, wie sie ihre Familie gegründet haben, ihre Frau kennen gelernt haben, beim Tanzen gewesen, da hat der Greger gespielt, hat der Strasser gespielt, und das sind alles Erinnerungen, die für diese Leute ganz wichtig sind. Und die sind halt mit uns alt geworden. Und das sind unsere ganz Treuen. Sie müssen sich mal vorstellen, wir haben jedes Jahr mit der SWR-Bigband ungefähr 50 Konzerte und mit den anderen Gruppierungen, die es noch gibt, das ist der Hansi Ostermann, Greger, Strasser und der Ambros Seelos, das ist der Max Greger mit seiner kleinen Swing-Besetzung, das ist der Hugo Strasser mit seiner kleinen Swing-Besetzung, Hot Five genannt, und das sind so verschiedene andere Amateurbands, die uns immer wieder engagieren. Zum Beispiel nächsten Monat in Uffing am Staffelsee ist wieder so eine Amateurband, die machen ihr Jahreskonzert, da machen die den ersten Teil, dann ist Pause, und den zweiten Teil macht dann der Hugo mit dieser Band - ich schick denen Monate vorher die Noten, dann tun die das einstudieren und dann spiel ich mit denen, und da sind auch sehr junge Leute dabei, und das macht denen einen Riesenspaß, und mir macht's auch Spaß, und das sind halt einfach... Ich hab vergangenes Jahr - immer wieder sprudelt es raus - 131 Veranstaltungen gehabt. 131! Da war ich 82 Jahre, jetzt bin ich 83. Also, das ist doch was. Und in diesem Jahr werden's auch nicht recht viel weniger. Und nächstes Jahr geht's auch wieder unheimlich zu. Das ist ein Irrsinn, das geht im Januar schon los, im Januar, Februar 2006... es ist irre! Es ist irre! Macht Spaß! Das ist Medizin! Eine bessere Medizin gibt's nicht, für mich jedenfalls nicht. Und so gesehen haben wir einen Riesenspaß. Ja außer mit den Jungen... aber es kommen auch jüngere Leute, also so 30, 35 aufwärts. Manchmal stehen auch an den Bühneneingängen Leute,... Jetzt in Wuppertal war das, glaube ich, die wollte 10 unterschriebene Autogrammkarten. Am Bühneneingang. Ja, sag ich, „10 Stück. Warum so viel?“, „Ja,, sagt sie, „Geben Sie sie mir doch, ich brauch unbedingt von einer Swinglegende 10 Autogrammkarten unterschrieben.,“ Ok, dann hab ich sie ihr gegeben, und hab gesagt: „Aber jetzt sagen Sie mir doch bitte, was machen Sie denn damit? Verkaufen Sie die?“, Und da sagt sie: „Nein! Wir haben in,, - die war 13 oder 14 Jahre - „Wir haben in Wuppertal eine Tauschbörse. Und wenn ich 10 unterschriebene Autogrammkarten von einer Swinglegende habe, dann kann ich sie umtauschen und krieg eine von Daniel Kübelböck!“, [beide lachen schallend] Das ist doch super! Das ist natürlich ein Kurs, da kommt man ins Grübeln! Oder da

in Nürnberg bei einem Konzert, das steht glaub ich da drin, das haben auch schon einige geschrieben, haben das übernommen, wo der eine kommt und sagt, er möchte eine Autogrammkarte. Und ich sage: „Na gut, soll ich Ihnen auch noch eine Widmung draufschreiben?“, Und er sagt: „Oh, das ist eine gute Idee! Schreiben Sie doch bitte drauf ‚Für Martha‘“, Also, „Für Martha, herzlich von Hugo“, sagt er: „Vielen Dank, da wird sich meine Oma aber freuen!“, Also, solche Sachen können natürlich schon passieren, aber das ist ja nicht etwas, was... das ist doch positiv! Ich hab ja so ein völlig normales Selbstbewusstsein. Ich brauche ja nicht die Bestätigung von Generationen, von denen ich weiß, dass sie mit meiner Musik überhaupt nichts anzufangen wissen, das ist ja dann auch normal. Mir tun sie nur leid. Mir tun sie leid, weil die Musik, die sie heute hören, das ist für mich eine Einbahnstraße. Die hören ja nur das. Hören Sie sich diese Magazinsendungen an. Immer das selbe. Sie können ja schon gar nicht mehr unterscheiden wer spielt jetzt was, wer singt jetzt. Erstens einmal alles gesungen, und zweitens nur elektronische Begleitung, nur Computermusik. Nur. Ausschließlich. Mit einigen wenigen Ausnahmen, Weltstars. Da gibt's schon ein paar ganz tolle, die auch was drauf haben, aber den anderen Schrott, den Sie da ununterbrochen hören... nein! Für mich ist das ein Trauerspiel. Weil mir tun diese jungen Menschen leid. Wie ich vorhin auch erzählt habe, wo dann ein halbes Dutzend junge Leute kommen, ganz junge, so 18-,19-jährige: „Ja, das haben wir gar nicht gewusst, was das für eine Musik ist, ja, das ist ja ganz toll, ganz super!“, Wir stehen auf der Bühne und spielen das, was wir gelernt haben. Handgemacht.

Was hat Sie denn als junger Mensch überhaupt so am Swing und am Jazz fasziniert? Können Sie sich noch erinnern?

Ja, das ist einfach die Musikform, das ist ja klar. Weil ja... irgend etwas...

Es war ja nun nicht etwas, was ständig im Radio lief.

Nein, nein, das nicht. Sondern mich hat einfach diese lebendige Musik, diese rhythmische Musik, auch von der Melodie her, dieses ganze Gefüge, Musik und Rhythmus, Melodie und Rhythmus, das hat mich fasziniert. Und dann auch später, wie ich erkannt habe, dass ich improvisieren kann, ich habe gemerkt, ich kann...

Wie haben Sie das gemerkt?

Ja, ich hab halt dann irgend eine Melodie genommen singt Melodie , und dann hab ich einfach was Anderes dann drauf gespielt. Schon in den Harmonien... zuerst ein bisschen verschnörkelt, und dann ist man halt immer freier geworden. Also, das merkt man halt dann, dass man diese Begabung hat. Wer sie nicht hat, der kann nur eines machen, der kann sich dann halt solche Chorusse aufschreiben und auswendig lernen. Wer nicht improvisieren kann. Da gibt's auch Talente, die das super machen. Merken Sie gar nicht. Die spielen dann tolle Chorusse auswendig. Spielen natürlich immer den selben. Das ist klar.

Und wo haben Sie Jazz oder Swing kennen gelernt? Können Sie sich noch daran

erinnern?

Na gut, das war natürlich zunächst einmal die Schallplatte. Schallplatte eben, das sind diese Schallplatten zu denen man Zugang hatte über die französische Besatzungszone, Paris, wo die Deutschen da besetzt hatten, da hat man natürlich auch unter sich ausgetauscht. Während meines Studiums, da kristallisierte sich das heraus. Das werden Sie ja sicher ja auch in Ihrer Klasse, oder in den Klassen, in denen Sie studiert haben, erlebt haben, dass es ganz bestimmte Gruppierungen gibt. Dass Sie irgend jemanden, Kolleginnen kennen lernen und gesprächsweise merken Sie - das muss jetzt nicht der Stoff sein, an dem Sie gerade arbeiten - sondern insgesamt, einfach Lebensanschauung. Was interessiert mich? Mode oder sonst was oder was halt über den normalen Alltag hinaus geht. Und so hat sich das auch bei mir ergeben, und bei uns allen hat das stattgefunden. Man lernt halt irgend welche Kollegen kennen oder Studienkameraden - Kamerad ist ein furchtbarer Ausdruck, aber wir haben halt keinen anderen damals gekannt - Studienkollegen. Da merkt man schon, der ist mir sympathisch, den mag ich, mit dem kann man reden, mit dem weiß ich was anzufangen, und so ist das halt ganz normal. Und da kommen dann die gleichen Interessen zu Tage und dann diskutiert man drüber und unterhält sich dabei und dann merkt man, aha, der macht das und der macht das, und dem gefällt dies und dem gefällt dies. Und natürlich, vom Beruf her engt sich das Thema ein, und dann konzentriert sich das eben auch auf den Musikgeschmack.

Würden Sie sagen, Sie waren als Jugendlicher eher in einer Minderheit, die diese Musik gehört hat?

Eigentlich schon, ja. Eigentlich schon. Vor allen Dingen hat man dann auch, als ich dann studiert habe, in die Akademie der Tonkunst aufgenommen wurde, da hat sich das dann natürlich auch alles mehr oder weniger konzentriert und ist auch der Bekanntenkreis kleiner geworden. Man hatte gar keine Zeit mehr dafür und hat sich dann mehr oder weniger auf das Studium konzentriert. Und wir haben dann ja auch geübt. Wir waren sechs Kinder zu Hause, und mein Vater war ein kleiner Beamter, ein Schulhausmeister, und ich hatte gar keine Chance, aufs Gymnasium zu gehen und Abitur zu machen, das war nicht möglich, weil das hat ja damals Geld gekostet. Das war nicht drin. Aber mein Vater - das ist ja auch mein Glück, mein Lebensglück gewesen, dass ich einen Vater gehabt habe, der wollte unbedingt, dass eines von seinen sechs Kindern - drei Buben, drei Mädeln - dass einer von den Buben Musiker wird. Das war ein Spleen von ihm. Und ich war der letzte von denen.

Und Ihre Geschwister, haben die auch Swing gehört?

Alle meine Geschwister mussten ein Instrument lernen. Mussten. Weil mein Vater... Mandoline, Geige, Klavier, Akkordeon, aber die Staffelung war zu weit auseinander. Meine älteste Schwester, die Berta, die wird jetzt 90 und dann kommt die Hilde, die ist 89, dann komme ich, und dann habe ich noch eine Schwester, Elisabeth, die ist acht Jahre jünger als ich, und meine Brüder, die alle schon nicht mehr leben, die waren auch noch mal älter als meine Schwestern. Meine Mutter hat meine Schwester

Elisabeth noch bekommen, da war sie schon 45 Jahre alt. Also, das ist eine ganz andere Zeit gewesen damals. Soweit ich informiert bin, hat meine Mutter zehn Geburten erlebt und sechs sind - die Formulierung fällt einem schon schwer - von den zehn sind sechs übrig geblieben. Na jedenfalls, das war halt eine andere Zeit. Damals hat es auch Mütter gegeben, die haben 15 Kinder geboren. Das muss man sich mal vorstellen. Auf dem Land. Meine Mutter war ja eine Magd, und mein Vater war auch aus einem Bauerngeschlecht, aus Metzendorf und da waren auch, glaube ich, vier oder fünf Söhne, und der älteste hat den Hof gekriegt, die anderen gar nichts, das war damals das Erbgesetz. Der Älteste hat den Hof gekriegt, und die anderen haben entweder als Knechte oder sonst was gearbeitet.

Aber hätten Sie nicht eigentlich klassischer Musiker werden sollen?

Eigentlich ja.

Was hat Ihr Vater dann dazu gesagt?

Gar nichts. Die Diskussion hörte dann auf, als der Krieg anfang. Ich meine, während des Studiums - ich war auch bei der Akademie der Tonkunst in München, der Präsident war damals ein Professor Trunk, und da gab es ein Studenorchester, ein großes Orchester, da war ich auch mit drin gesessen, und da wurde natürlich auch klassische Musik gelehrt. Mein Lehrplan war auch Carl Maria von Weber, I. II. III. Concertino, das hab ich alles studiert. Ich hab schon ein klassisches Studium gehabt, aber meine Neigung war Klarinette und Saxophon. Saxophon war für mich das Höchste! Mein Gott! Und da hab ich nun Gott sei Dank das Glück gehabt, mein Hauptfachlehrer Professor Arnold, der Soloklarinettist der Bayerischen Staatsoper, der hat zu meinem Vater dann irgendwann gesagt: „Der Hugo hat einen schönen Ton auf der Klarinette,, - das ist Natur, das hängt auch mit der Anatomie zusammen, das ist auch noch ein Punkt, da können wir dann auch noch kurz drüber reden - „Der hat kein Interesse, mal in ein Orchester einzusteigen und seinen Beruf vielleicht mal im Theater da zu suchen. Der will Tanzmusik machen.,, Damals hat's zum Beispiel Werner Dede gegeben, damals hat's gegeben Horst Winter, damals hat's gegeben Kurt Hohenberger. Das waren so Kapellen, die dann im Café Luitpold gespielt haben, wissen Sie, so Tanzmusik. Dann hat's ja auch im Bayerischen Rundfunk damals schon ein Tanzorchester gegeben. Da war ich fasziniert davon. Und dann wollte ich auch immer gerne mein Instrument mit viel Vibrato spielen, nicht mit diesem strengen, konzertanten Ton. Ich hab auch mit meinem Professor Arnold mal drüber gesprochen, und dann sagt er: „Ja, ich sag deinem Papa schon, ich hab dafür Verständnis.,, Ja, und dann hat er das gesagt. Und was der Professor gesagt hat, das war für meinen Vater natürlich maßgebend. Genauso wie für meine Mutter, wenn der Pfarrer gekommen ist oder der Doktor. Das waren Persönlichkeiten, da war alles andere... es war einfach diese Zeit. Das ist eine ganz andere Generation gewesen. Diese Obrigkeitshörigkeit, das waren Leute wie der Doktor und der Lehrer, das waren absolute... wie soll man das nennen, das waren also unantastbare Persönlichkeiten, die hatten einen so hohen Stellenwert in dem Horizont eines einfachen Menschen... So war das damals. Aber ich hab mich da schon langsam lösen

können von diesem Abhängigkeitsempfinden.

Und war Ihnen damals schon bewusst, dass das eine afroamerikanische Musik ist?

Nein, gar nicht!

Und später, haben Sie da gemerkt, dass es Rassentrennung gab in der amerikanischen Armee?

Das schon. Das haben wir sehr stark gemerkt. Das hat uns auch überhaupt nicht gefallen, weil wir haben ja dann im Kellerclub, das war nur für Schwarze, da haben wir gespielt, und da haben wir unheimlich viel Spaß gehabt und nette Burschen kennen gelernt. Ganz zauberhaft. Da war zum Beispiel eine Rotkreuz-Schwester, Miss Farrow hat die geheißt, eine bildschöne schwarze Frau. Ah, das können Sie sich gar nicht vorstellen, wie die ausgeschaut hat! Und die hat einen Freund gehabt, einen Sergeant, auch - selbe Figur wie sie. Und die haben Jitterbug getanzt, die beiden. Das werde ich nie vergessen. Auch der Greger und alle die Musiker, die damals in dieser Band waren, in der Greger-Band, im Kellerclub - die werden nie diese Miss Farrow vergessen, die dann jetzt...mei, weiß ich nicht mehr, wo die jetzt ist - aber, das war ein Paar, da sind alle anderen, die da getanzt haben, stehen geblieben und haben einen Kreis gebildet, und dann haben die getanzt. Es war unglaublich, diese Gelenkigkeit und diese Körperbeherrschung und die Anwendung... Die haben das ja nicht irgendwie studiert wie... wie eine Broadway-Show. Nein, die haben einfach aus Freude zum Tanzen und aus Begabung an Bewegungsabläufen... es war ganz toll. Also, das hat mich unheimlich beeindruckt. Und auch die Amerikaner, die Schwarzen, die ja nun ständig.... Auch in der damaligen Zeit hat man diese Diskrepanz da gemerkt: weiß und schwarz; wo das also manchmal richtig unschön war. Wo ich mir gedacht habe, Menschenskind, das gibt's doch gar nicht.

Können Sie sich da an Begebenheiten erinnern?

Naja, es gab halt Clubs, da durfte gar kein Weißer rein. Und es gab Clubs, da durfte kein Schwarzer rein. Die waren dann unter sich. Das war '45, '46, '47 - ganz schlimm! Und da gab's ja auch dann Differenzen zwischen den Soldaten, wenn sie besoffen waren. Deshalb haben sie dann ja auch immer ihre eigenen Clubs gehabt - wohlweislich. Das war ein schwarzer Club - das war ein weißer Club. Die Trennung kam im Lauf der Zeit, ein bisschen später, da haben dann auch nicht mehr so viel... Aber ich weiß noch mit dem Greger im Kellerclub. '49, '50, '51, '52. Da gab's keine Weißen drin. Waren nur Schwarze.

Aber - Sie waren ja weiß. War das nicht seltsam?

Nein, wir waren Musiker. Das war eine andere Kategorie. Musician. „Ah! Max - I buy you a beer!“, Das war dann schon so am Schluss, als wir dann immer mehr befreundet waren mit diesen Leuten, da war's so, in der letzten Woche, vielleicht vier, fünf Tage vor dem Payday, kam einer so her: „Hey Hugo, buy me a beer, I fix

you up on pay day!„ [beide lachen] Da haben wir dann denen das Bier gekauft! Ach, es war herrlich, da gab's so - wirklich - es gab so herrliche... Eine... das werde ich auch nie vergessen, der Ed und der Jim, von denen ich schon erzählt habe, das waren Weiße. Da gab's den Greger noch nicht, ich hab mit der Gamelan-Combo gespielt im Hofbräukeller. Und da haben wir auch gerade irgend so ein Stück gespielt für die Westcoast-Typen, und dann einer, ein Hillybillie: „Hey, fuck that shit music!„ Und ich war vorne gesessen in der ersten Reihe, und da fuchtelte der immer bei mir so rum und dann hab ich: „Eh Jim!„, hab ich geschrien, „Eh Jim! Help me!„ Und die saßen mir so schräg gegenüber, aber haben natürlich auch schon vier, fünf Strich Backbord voraus gehabt, die beiden, dann haben sie - das war die Boxstaffel - und er hat immer rumgefuchtelt... dann sind die beiden gekommen, der eine hat ihn links gepackt, der andere rechts, haben nichts gemacht; sind ans Fenster hin, Sommer, die Fenster waren auf, Hochparterre, das können Sie sich anschauen da im Hofbräukeller - und dann haben sie ihn rausgeschmissen, zum Fenster. [beide lachen] „Ok, Hugo - play again!„ kichert Und dann war der weg. Der kam auch nicht mehr rein. Ich vergiss das nie. Hab mir gedacht, der muss doch jetzt irgendwann wieder kommen. Nein, der war so besoffen, der lag da draußen wahrscheinlich, hat sich nichts gebrochen, Betrunkene haben ja Glück. Da hat's Sachen gegeben! Und da hat's natürlich auch Raufereien gegeben. Raufereien hat's auch gegeben. Und zum Beispiel im „Orlando di Lasso„, später mit dem Greger, da oben am Platzl, da waren Raufereien, das kann man sich eigentlich auch nicht vorstellen, wie die sich gegenseitig... da kam dann wieder die MP, die hatten so Gummi-, Hartgummi-Knüppel, da haben die auf die Köpfe geschlagen, da ist die Kopfhaut aufgeplatzt. Mit einer Brutalität, das ist unglaublich. BANG!

Und gab's dann da auch Schlägereien zwischen Schwarzen und Weißen?

Auch, ja. Gab's auch. Da kam MP. MP war immer bereit. Die sind dann mit so kleinen Dreivierteltonner, so Trucks, gekommen, da waren vielleicht so vier oder fünf Sitze links und vier oder fünf Sitze rechts, da sind die rausgekommen, vielleicht so acht oder zehn Personen, und das ging ganz schnell.

Haben Sie da mal mit Amerikanern drüber gesprochen?

Ja, schon. Aber die haben... „Too much beer, you know!„

Nein, ich meine über das Rassenthema, haben Sie da auch drüber gesprochen?

Ja, schon auch. Die haben gesagt, das wird sich irgendwann auch mal ergeben, aber... Wir haben ja auch mal gesprochen, „Frankreich, Menschenskind, die haben doch, die Soldaten... ihr wart doch da Schwarze und Weiße, ihr wart doch in einer Front gegen die Achsenmächte!„, „Ja„, sagt er, „im Krieg war alles ganz anders„, Da war's auch anders. Aber nach dem Krieg, da waren dann eben diese... das war dann wieder dieser... ich weiß nicht, dieser normale Ablauf des Alltags, ohne diese Gefahr, verwundet zu werden oder gar... Also, das ist schwer zu erklären. Es gibt ja auch heute noch in Amerika diesen Rassismus. Den gibt's ja auch heute noch. Der

natürlich nicht mehr so vordergründig sein darf, weil die Gesetze anders sind, aber insgesamt... Das sind ja die Schwarzen im Grunde auch untereinander. „Hey you, goddamn nigger!“, das sagen die untereinander, „Ey, you fucking nigger!“, und so. Das hab ich schon oft erlebt. Wenn sie so Differenzen miteinander haben, kommt darauf an mit welchem Bildungsgrad. Ja, da gibt's ja auch genauso wie bei uns die Primitiven, die sich dann auch einer solchen Sprache bedienen. [Telefon klingelt; Unterbrechung; Einblendung in Gespräch, nicht transkribierter Abschnitt] Es gibt ja unheimlich tolle Jazzmusiker. Und ich mag aber nur diejenigen die, die auch einmal eine Melodie spielen können, eine Ballade. Richtig schön spielen können. Es gibt Musiker, die können das nicht mehr. Jazzmusiker. Du hörst von denen keine Melodie. Das geht sofort los - unglaublich toll. Bewundernswert, wie die durch den Quintenzirkel toben... das ist wahnsinnig. Ich weiß gar nicht mehr, wo ist die 1 und ist er jetzt beim Mittelteil oder...? Die wissen das alles ganz genau, aber... ich empfinde nichts dabei. Weil sie spielen nur noch Etüden. imitiert schnelle Läufe . Das geht die ganze Zeit...! Da gibt's aber welche - Coltrane zum Beispiel - das sind auch Jazzer, und was für welche. Aber die spielen erst einmal unglaublich schön eine Melodie. Da muss mir erst mal jemand eine Melodie vorführen. Richtig schön, mit Überzeugung. Wer hat denn das gesagt? Irgend einer hat das gesagt. Ein ganz berühmter Jazzer. Hat gesagt: „Ich akzeptiere einen Jazzer nur dann richtig, wenn er mir eine Melodie mit Gefühl vorführen kann.“, Es gibt viele junge Leute auch bei der SWR-Bigband, mit denen ich mich allen gut verstehe, die mögen mich auch alle, akzeptieren mich auch alle, das haben sie mir immer und immer wieder versichert, weil ich ein paar Mal gesagt habe, wenn das so ist, dass man das Gefühl haben muss, ich stehe auf der Bühne und spiele am Mikrophon, wir haben 2500 Leute, die zu uns gekommen sind, nicht zu euch, und ich hab das Gefühl, dass ihr da hinten vielleicht irgendwie mich oder uns als Zicken bezeichnet, dann hören wir lieber auf und suchen uns eine andere Band - „Nein, um Gottes Willen, nein, also...“, Wir haben uns am Anfang... da waren schon Spannungen da, wissen Sie, dass man immer das Gefühl gehabt hat, Mensch, die jungen Burschen da, die sagen, was will denn dieser blöde alte Sack da. Entschuldigen Sie, wenn ich so... deftig formuliere, aber ich spreche ja nur die Sprache, die sie dann selber verwendet haben, nach. Und da hat's dann ein paar Differenzen gegeben. Da hab ich mich dann ein paar Mal schon mit dem Greger unterhalten: „Du, wir haben das eigentlich gar nicht nötig, wir können das auch mit einer Old-Star-Band machen.“, Und suchen uns Musiker - da gibt's super Musiker - , die den Verstand haben und die sich darüber freuen, wenn sie mit den alten Swinglegenden Geld verdienen, weil sonst kommt niemand. Die Konzerte, die wir haben, jetzt das vierte Jahr, und jetzt geht es in das fünfte Jahr, die sind nur deshalb voll, weil die Leute zu den Swingenden Legenden kommen. Die kommen nicht zur SWR-Bigband. Da kommen sie nicht. Die haben's ja versucht. Siehe 127 Karten im Prinzregententheater. Und in Stuttgart war's genau das selbe. Da wollten sie ein Jazzkonzert machen, das musste abgesagt werden, weil keine Leute gekommen sind. Also, zu uns kommen sie. Zu uns füllen sie die Säle. Stadtpalast - ist ausverkauft. 1900. 2400 Kölner Philharmonie - ausverkauft. 2400 Münchner Philharmonie - ausverkauft. 2200, Gewandthaus Leipzig - ausverkauft. Und so kann ich jetzt weiter erzählen. Überall: AUSVERKAUFT. Das sind doch Zahlen. Wir betreten eine Bühne und diese Gaudi. Und in diesen Philharmonischen Konzertsälen, wo das so

nach oben gebaut ist, wissen Sie... Ach, Münchener Philharmonie, Sie kommen auf die Bühne und haben eine Kulisse, das ist unglaublich. Das geht bis hinauf, und Sie sind hautnah von der ersten Reihe, es ist toll. Es ist wirklich toll. Schon am Anfang, ich also mit Lampenfieber... Der Greger nicht. Der Greger sagt immer: „Ich hab kein Lampenfieber!“, Ich hab immer noch. Paul Kuhn auch. Wir haben beide Lampenfieber. Das sofort aufhört, wenn wir da sind. Wenn ich raus gehe und fange meinen ersten Ding an zu spielen, dann hört das auf, dann hab ich kein Lampenfieber mehr. Aber vorher, hab ich dann immer so ein bisschen... Aber, das macht halt einfach alles einen Riesenspaß. Ich meine, ich kann ja nur das spielen, was ich selber drauf habe, was ich gelernt habe, ja, und die Begabung zu improvisieren, die hab ich, aber in eingeschränkter Form. Im Gegensatz zu dem, was die Jazzer von heute, die ihr Instrument beherrschen. Rein von der Technik her kann ich mit meinen 83 Jahre alten Fingern das nicht mehr spielen, was die jungen Burschen spielen. Das kann ich nicht. Aber das wollen die Leute von mir auch nicht hören. Das will von mir niemand hören. Die wollen von mir den Stil hören, den ich halt immer verkörpert habe. Melodie, schon improvisiert, Figuren, aber ich bleibe immer melodisch. Ja, immer verdaulich. Und das andere ist unverdaulich, was die spielen. Sie wissen, was ich damit meine.

Ja, ich verstehe schon.

Wenn Sie nur imitiert schnelle Läufe , das ist bewundernswert. Aber es ist auf die Dauer nervig. Das nervt. Den normalen Zuhörer nervt das. Deshalb sind die Jazzkonzerte, wo die richtigen Jazzer spielen, sind alles nur in kleinen Sälen, und die spielen auch nur für 25, 30, 40 Euro. Mehr kriegen sie nicht.

Wer waren denn Ihre Vorbilder?

Benny Goodman. Artie Shaw. Tja, da hat's schon ein paar. . . Natürlich auch Bands wie Duke Ellington und Mein Gott, da gab's doch ein paar so super Bands, auch eine holländische, wie hat denn die geheißen? Vut Kendriks hat der geheißen. Das war schon für mich die Kost. Benny Goodman natürlich sowieso.

Sind Sie auch selber in Live-Konzerte gegangen?

Ja. Benny Goodman. Zweimal hab ich den Benny Goodman erlebt und wollte auch mit ihm sprechen. Das war nicht möglich, weil er hat niemand rangelassen. In der Pause war der nicht zu sprechen. Kann ich verstehen. Kann ich verstehen. Ich war mal in Amerika, in New York, im Waldorf Astoria - für mich war das Waldorf Astoria ein Synonym für Amerika, weil das eben... Die Bücher, die ich gelesen hab, Romane, die ich gelesen hab - ich hab viel gelesen als junger Bursch, da war immer, wenn die Handlung in New York war, da war das Waldorf Astoria ein Hotel, das... war Amerika! War New York! Und da hat lange Jahre der Name unverständlich gelebt, ich weiß nicht, ob Ihnen der Name etwas sagt. Und da hat der eine ganze Flut, so fünf, sechs Zimmer gehabt, und da wollte ich eben...und da hat die gesagt: „Nein, da hast du keine Chance. Das ist völlig ausgeschlossen. Da kannst du sein, wer du willst,

der empfängt niemanden., Weil ich hab gesagt: „Bandleader in Germany,,. [Telefon klingelt, Unterbrechung; Einblendung in privates Gespräch, nicht transkribiert] Bei den Amerikanern waren wir und auch so ein bisschen bei den politischen Sachen, wie zum Beispiel Rassismus, dass man das so mitgekriegt hat. Ja, gut. Also, unter den Jazzern, da gab's diesen Rassismus nicht. Auch zwischen Weißen und Schwarzen nicht. Das haben wir schon mitgekriegt, unter den normalen gab's das schon, also soweit wir das damals mitgekriegt haben. Man darf ja eines nicht vergessen: Als wir den direkten Kontakt mit den amerikanischen Soldaten hatten, das war ja nach dem Krieg. Als dann später die Währungsreform kam und es dann dazu kam, dass wir immer mehr für deutsches Publikum gespielt haben, dann war ja diese Dichte, die wir zu den Amerikanern, zu den Soldaten hatten - die ging ja dann verloren. Die Enge hat aufgehört. Und dieses Thema, das war für uns eben auch nicht mehr wichtig. Und natürlich, man liest das ja auch aus der Zeitung, die Differenzen, die es da gibt, oder jetzt zum Beispiel mit dem Michael Jackson, da hab ich auch erst wieder eine Diskussion gehört, wo man gesagt hat, wenn der weiß wäre, dann wäre das auch anders gelaufen und so. Also, das ist alles diese latente Problematik, die nie aufhört. Nie. Die gibt's ja auch bei uns. Die gibt's bei uns auch. Wir haben ja immer noch so Hornochsen die... das hört überhaupt nicht auf. Das gibt's in jedem Land. In jedem. In Indien, diese Kasten... Und ich sage, das ist alles... wenn man da drüber nachdenkt, dann verzweifelt man. Ich hab viel auch gelesen, es gibt ja viele auch philosophische Bücher, da kann man ja Jahrhunderte lang lesen, so viele gibt's, so viele gescheite Köpfe gibt's, die darüber geschrieben haben. Carnegie zum Beispiel, „Sorge dich nicht, lebe!,, auch so ein Buch. Also, man kann sich schon helfen, indem man sich eben auch damit befasst, was so gescheite Leute von sich geben. Und das hört nie auf. Ich glaube, einen Frieden, wie man ihn sich gerne wünscht, den kann's überhaupt nicht geben. Den kann's nicht geben. Leider nicht. Gibt's nicht. [nicht transkribierter Abschnitt] Man muss sich eine Oase suchen, und die findet man eben am besten in der Musik. Dass man sich da hinein steigert und sagt, du das ist jetzt eine andere Welt, ich spiel das jetzt und hab jetzt Leute vor mir, die kommen deshalb in den Konzertsaal oder in den Saal und wollen tanzen, weil sie sich eben auch unterhalten wollen und weil sie sich eben auch befreien wollen von diesen Hypotheken, die jeder von uns zu tragen hat, ganz gleich in welcher Form. Überall. Das menschliche Leben ist voller Belastungen, für jeden Einzelnen.

Sie sind ja auch ziemlich viel rumgekommen mit Ihren Orchestern. Wenn Sie mal so ein bisschen die Szenen und das Publikum in den verschiedenen deutschen Städten vergleichen, kann da Unterschiede, konnte man da Unterschiede, jetzt auch auf damals bezogen...?

Ja, kann man schon. Kann man. Die Begeisterungsfähigkeiten... die Leute sind alle im Grunde genommen begeistert, aber der Ausdruck der Begeisterung ist in verschiedenen Regionen anders. Zum Beispiel die Niedersachsen, die sind halt ein bisschen kühler, die Hamburger sind kühler, aber trotzdem, die Begeisterung ist die selbe, nur die Äußerungen sind anders. Zum Beispiel in Berlin. Es ist unglaublich, wie der Berliner sich äußert. Das ist toll. Positiv. Wenn sie dich nicht mögen, dann bist du ein armes Schwein in Berlin, aber wenn sie dich mögen, dann bist du der Größte. Ich könnte Ihnen stundenlang erzählen... der Gerhard Wendland, Sänger,

Schlagersänger, den hab ich begleitet in Berlin. Und der kommt da raus und singt den Titel „Schläfst du schon, mein Liebling, schläfst du schon,“ Und da kommt von oben: „Bei dir immer!“, [beide lachen]

Können Sie sich erklären, warum... also, das ist etwas, was mich ein bisschen wundert. Ich war ja in Frankfurt schon, und da waren ja auch die Amerikaner, auch genauso präsent wie in München eigentlich, aber da hat sich die Jazzszene selber so völlig anders entwickelt, also da ist sehr viel, die sind bis zum Freejazz eigentlich auch gegangen und in München stell ich das nicht fest. Können Sie sich das erklären?

Vielleicht, weil da tatsächlich... ich meine, es gibt ja immer Gruppierungen, und die ziehen dann immer einen Freundeskreis an sich. Und es gibt da auch immer Vorbilder, und wenn ich jetzt heute als junger Bursch in eine Szene reinkomme, musikalisch, wo nur der Freejazz zählt, dann forme ich mich nach dem, weil mich das irgendwo begeistert, und ich glaube, das kann nur damit zusammenhängen. Dass man eben in eine Gruppe hineinwächst, wo eben so bestimmte Formen „in,“ sind, und die sind's in München vielleicht nicht. Das kann nur so sein. Das ist also die Umgebung. Sage mir, mit wem du umgehst, und ich sage dir, wer du bist. So ähnlich.

Glauben Sie, das ist etwas, das eher von den Musikern ausging oder eher von den Fans?

Nein, das geht von den Musikern aus. Nicht von den Fans. Ganz bestimmt von den Musikern. Ganz bestimmt.

Gab's denn in München so einen Hotclub wie in vielen anderen Städten?

Ja, das gab's schon auch. Aber Frankfurt ist ein anderes... das ist schon ein anderes Klima gewesen. Wir haben im Frankfurt gespielt, im Althoff-Bau, da waren die ersten Jazzkonzerte, 1948, '47... oder war das noch später? Mit der Jutta Hipp. Kennen Sie die Jutta Hipp?

Jaja, klar.

Mit der hab ich gespielt. Jutta Hipp. In Frankfurt. Mein Gott, das war der Edelhagen. Nach dem Edelhagen kam ich mit der Jutta Hipp. Haben einen riesigen Erfolg gehabt. Am nächsten Tag eine super Kritik gehabt. „Dann kam Hugo Strasser und Jutta Hipp und dann kam plötzlich Leben in den Althoff-Bau,“ Das ist ganz eigenartig gewesen.

Haben Sie beim Deutschen Jazzfestival auch mal gespielt, in Frankfurt?

Nein, nein, nicht mehr. Da kam ja dann meine Tanzmusikzeit. Und dann war ich für diese Szene verloren, aber ich hab Geld verdient. Ich hab dann das Komponieren angefangen. Dieses Haus hier - ist das „Edelweiß vom Wendelstein,“. Das ist

eine Komposition von mir mit dem Klaus Ritter, also Gerd unverständlich von der Abendzeitung, ein Redakteur, wir beide haben uns zusammengetan, und der Gerd hat gesagt: „Ich mach den Text und du machst die Musik,“ Dann war unser erster Schlager, „Das Edelweiß vom Wendelstein,“ 600.000 mal verkauft worden, 1956 glaube ich. Und da hab ich die Lizenz gehabt davon. Und da hab ich dieses Haus gekauft, das Grundstück hat damals 12.000 DM gekostet, 1500qm. 8 Mark der Quadratmeter. 1500 qm, das kostet heute Millionen. Ist alles relativ. Und das waren so diese damaligen Schnulzen. Ich hab halt Geld verdient. Da haben viele Musiker gesagt: „Mensch, der Hugo!“, Ich meine, die anderen auch, der Paul Kuhn, „Es gibt kein Bier auf Hawaii,“. Und heute möchte er nichts mehr davon wissen. Ich sag: „Paul, mach das nicht!“, Man hat doch gelebt davon. Da braucht man sich doch nicht schämen. Man ist halt in eine Zeit hineingewachsen, man hat einen Beruf gelernt, man hat ihn auch ausgeübt, aber gut, soll ich da jetzt hinterher sagen? Da brauch ich mich doch nicht schämen dafür, dass ich Schnulzen geschrieben habe. Das war die damalige Zeit. Heute würde ich sie nicht mehr schreiben, weil sie kein Mensch mehr hören wollen würde, aber wenn's jemand hören wollen würde, würde ich sie auch wieder schreiben. Und so diese Glorifizierungen von verschiedenen Richtungen, die hab ich nie mitgemacht. Hab's auch nie nötig gehabt. Ich hab meinen Beruf gelernt. Und ich könnte freilich, wenn ich damals nicht zum Militär hätte müssen und hätte noch vier, fünf Jahre weiterstudieren können, dann hätte ich viel noch dazulernen können und hätte schon meine Basis erweitern können, aber das war halt nicht der Fall. Also gut, ich kann nichts dafür. Die jungen Leute von heute, die haben uneingeschränkte Möglichkeit, ihr Studium fortzusetzen. Das hatten wir damals nicht. Da kam dann der Krieg, und dann war man über 20 Jahre alt, 21, 22 und dann hat man schon die ersten Mädchen kennen gelernt, und dann hat man eine Familie gegründet. Da konnte ich nicht rumzigeunern, sondern da habe ich eine Familie ernähren müssen.

12. Juli 2005: Joe Viera (*1932)

Ja, also ich bin Jahrgang '32 und bin so zum Jazz gekommen: Wir hatten einige Schellacks zu Hause mit jazzbeeinflusster deutscher Tanzmusik. Die haben mich schon mit 5, 6 Jahren interessiert. Ich hab deutlich gemerkt, das ist eine ganz andere Musik als klassische Musik - die mich auch interessiert hat, die ich auch auf der Blockflöte und dann auf dem Klavier gespielt habe, aber so mit 10, 11 Jahren wurde das Interesse an dieser anderen Musik größer und ich hab dann auch im Radio, in unserem kleinen Radio, nach mehr solcher Musik gesucht und hab sie eher im Ausland gefunden, hab bei der Gelegenheit auch ausländische Sender gehört wie BBC London und Radio Beromünster. Und nach dem Krieg hat sich das dann sehr verstärkt, vor allem auch durch den amerikanischen Soldatensender AFN Munich, der ja kurz nach Kriegsende seinen Betrieb aufgenommen hat, und der damals mindestens eine Stunde Jazz pro Tag gebracht hat. Ich hatte überhaupt niemanden, der mir irgend etwas hätte erklären können, oder der auch nur im Geringsten Interesse am Jazz hatte...

Was haben Ihre Eltern dazu gesagt?

Ja, die haben das mit Verwunderung registriert. Meine Mutter war sehr musikalisch, sie hat auch selber klassische Gitarre gespielt, so für sich, die hat's noch mehr verstanden als mein Vater, der völlig unmusikalisch gewesen ist - es gibt unmusikalische Menschen. Er hat sich halt nicht dafür interessiert. Und was mich vor allem interessiert hat, war der Rhythmus. Später auch der Klang der Instrumente und der Klang der Bands, aber ich bin durch den puren Rhythmus zum Jazz gekommen. Also nicht durch Interesse an bestimmten Musikern oder an einem bestimmten Instrument. Das war der pure Rhythmus. Und ich hab mir aus dem Amerikahaus eben Bücher geholt und Zeitschriften, das *Downbeat*. Was natürlich bedeutet hat, dass ich noch besser in Englisch werden musste. Und die Ablehnung des Jazz war auch Mitte der 40er Jahre immer noch sehr, sehr groß, auch nach dem Zweiten Weltkrieg, denn das hatte eben auch schon in den 20er Jahren angefangen. Niemand hat mit so einer Musik gerechnet, niemand hat drauf gewartet, sie widersprach dem Musikverständnis der meisten Menschen völlig. Das einzige, weshalb man Jazz und jazzbeeinflusste Tanzmusik akzeptiert hat, das war, weil es eben Musik zum Tanzen war. Aber die Ablehnung war sehr, sehr groß. In der Nazizeit sowieso. Es hat einzelne gegeben, die sich dafür interessiert haben, aber das ist eine Privatangelegenheit gewesen im Wesentlichen. Da gab's keine Jazzsendungen im Rundfunk oder so etwas. Ich bin ganz sicher, dass auch in den 20er Jahren kaum Louis Armstrong im Radio gespielt

worden ist. Da ist halt Nat Gonella gespielt worden als ein damals populärer englischer Musiker, der von Armstrong beeinflusst war. Also, es hat lange gedauert - und auch bei mir natürlich - bis wir erkannt haben, worum es im Jazz eigentlich geht. Ich hab dann erst ziemlich spät angefangen, Jazz zu spielen, 1955, und hab aber schon kurze Zeit später gemerkt, das wird mein Beruf, und ab 1960 ist er das auch geworden. Dazu kamen dann auch schon die ersten Workshops. Da war ich einer der ersten in Deutschland, der Workshops gemacht hat auf dem Jazzgebiet, nicht nur in München. Und dann Vorträge an der Münchener Volkshochschule, ganze Serien hab ich da gemacht. Hab dann auch angefangen, Artikel zu schreiben, hab eine Harmonielehre verfasst, die ich zuerst privat herausgebracht habe, weil ich keinen Verlag gefunden habe. Das war Mitte der 60er Jahre. Und mit der 68er Jugendrevolte wurde es besser, obwohl die Musik dieser Jugendrevolte ja nicht der Jazz war, sondern die Rockmusik. Aber es wurde auch für den Jazz besser. Vielleicht haben sich auch manche gedacht, dieser Rock ist uns so unheimlich, wenn wir schon von den neuen Dingen etwas fördern wollen, dann lieber den Jazz.

Es gibt ja auch Leute, die sagen, dass es dem Jazz geschadet hat, weil es ihm das Publikum weggenommen hat.

Das ist in den 60ern im großen Maß der Fall gewesen, denn der Jazz hat in den 60er Jahren eine doppelte Belastungsprobe aushalten müssen. Durch den Freejazz, von innen heraus, der auch für die meisten Profi-Jazzmusiker zunächst ein Buch mit sieben Siegeln war. Und von außen durch die explosionsartige Entwicklung von Rock und Pop. Also, die 60er Jahre waren für uns mit die schwierigsten Jahre. Und 1971 sind dann die ersten Angebote gekommen, Jazz an Hochschulen zu unterrichten. Das hab ich ein paar Jahre in München gemacht, gleichzeitig an der Uni in Duisburg, an der Musikhochschule in Hannover. Und da kamen dann auch später andere Aufträge dazu. Seit 1989 bin ich jetzt an der Uni in München und hab da auch in den 90er Jahren die Uni-Bigband gegründet, die man jetzt öfter hören kann in Konzerten, die richtig gut geworden ist, und seit 1997 hab ich das gleiche auch in Passau gemacht an der Uni und auch eine Bigband gegründet. Und Komponieren und Arrangieren, das kam dann in den 60er Jahren auch dazu. So dass ich also fünf oder sechs Berufe gleichzeitig ausübe. Und das macht mir sehr viel Spaß, dazu ist auch Verbandsarbeit gekommen. Ich war 1969 einer der Mitbegründer der Europäischen Jazzföderation, die später Internationale Jazzföderation hieß, und die es leider lange schon nicht mehr gibt. 1973 Mitbegründer der Union Deutscher Jazzmusiker. Das war der Berufsverband, der damals endlich von uns gegründet wurde. Und da war ich dann zuletzt lange erster Vorsitzender. Denn für mich gehört das eben alles mit dazu. Und jetzt bin ich gerade wieder am Schreiben von Saxophonquintetten, die dann in Druck gehen. Ja, so war das.

Wie haben Sie denn den Krieg erlebt als Kind? Wo waren Sie denn?

In München. Ich hab sämtliche Luftangriffe auf München miterlebt. Was für mich schrecklich war! Ich hab also echte Todesangst gehabt jedes Mal. Das war direkt hier um die Ecke in einem der Häuserblocks. Und der 12. Juli, gerade heute, ist ein spezi-

eller Tag, denn das war der schwerste Angriff auf Schwabing. Ich ging damals in der Stadtmitte ins Gymnasium, in die erste Klasse. Und da war das wie Weltuntergang. Vom Siegetor weg bis zur Hohenzollernstraße brannte praktisch jedes Haus. Viele waren schon eingestürzt. Und dann umgestürzte, ausgebrannte Straßenbahnwagen, und Autos, und die Oberleitung von der Straßenbahn war herunter und dazwischen ein paar Menschen, die versucht haben, da durchzugehen... also den Krieg hab ich hier in der Großstadt erlebt.

Und das Kriegsende?

Auch.

Können Sie sich noch an den Tag erinnern, als der Krieg aus war?

Ja. Das war für mich ein Tag der Befreiung. Zunächst mal von den Bombenangriffen. Aber ich hab dann sofort angefangen, mich intensiv für Politik zu interessieren. Ich hab jede Zeitung gelesen, die ich in die Hand bekommen habe. Ich bin ein Leser der *Süddeutschen Zeitung* Nr. 1, 6. Oktober 45...

Sie waren ja erst 13 damals.

Ich war erst 13. Aber das war einfach eine neue Welt, und ich hab sehr schnell gemerkt, was die Nazis angerichtet haben. War da wahrscheinlich weiter als die meisten meiner Altersgenossen und hab auch sehr schnell gemerkt, dass das eben wirklich eine Befreiung war in politischer Hinsicht.

Können Sie sich noch erinnern, als Sie den ersten Amerikaner gesehen haben?

Das weiß ich auch noch, ja. Da bin ich mit einer Spielkameradin aus dem Keller raus, die wollte einfach an die frische Luft, und ich eigentlich auch. Und dann sind wir da hinten rumgelaufen, war ja auch kein Mensch auf der Straße. Und da vorne an der Biedersteinerstraße haben wir zwei amerikanische Soldaten gesehen. Der eine lag am Boden hinter einem Maschinengewehr, Richtung Osten, weil die wahrscheinlich damit gerechnet haben, dass sich deutsche Soldaten noch im Englischen Garten verstecken. Und der andere mit einem Fernglas neben ihm. Die haben uns aber glücklicherweise nicht gesehen, und wir sind dann blitzartig wieder zurück gelaufen und in den Keller runter.

Hatten Sie Angst auch, als die Amerikaner dann kamen?

Ne, Angst hatte ich keine. Auch nicht in dem Moment, als ich die zwei gesehen hab. Denn, ich meine, wir sind so schnell wieder weg, die wären uns nicht nachgelaufen. Das hätten die nicht hingekriegt. Kinder mit 10, 11 Jahren können sehr schnell sein.

Und wie haben Sie die amerikanische Besatzung empfunden und auch die Umer-

ziehungsprogramme? Hat man da was mitbekommen?

Nein, da hab ich gar nichts mitbekommen. Aber ich muss sagen, so wie das lief, war das ok. Die Amerikaner haben ja auch versucht, eine Entnazifizierung hinzukriegen. So gut das eben ging. Ich meine, die Engländer waren vielleicht noch etwas toleranter gegenüber den Deutschen. Die Russen... das wissen wir ja. Die Franzosen waren gegenüber den Deutschen zum Teil sehr negativ eingestellt. Also, da haben wir's eigentlich recht gut gefunden und recht gut getroffen. Und dann kam die Schulspesung später in der Schule. Carepaket haben wir nie eins gekriegt, weil wir auch keine Verwandten oder Bekannten in den USA hatten. Aber so wie das lief, konnte das eigentlich gar nicht anders laufen.

Sie haben vorhin schon erzählt, dass Sie Bücher aus dem Amerikahaus ausgeliehen haben.

Ja.

Was hat denn das Amerikahaus angeboten überhaupt, und wie hat man das genutzt? Oder wie haben Sie das genutzt?

Ja, die haben eine Bibliothek gehabt, da konnte man eben Bücher ausleihen. Ich kann mich noch erinnern an „Jazz. We Called It Music., von Eddie Condon, das habe ich dann als Abiturvorbereitung gelesen, statt Latein und Griechisch zu lernen. Das ist ein sehr schönes Buch. Und eben das *Downbeat*, das gab's ja damals schon, das gibt's ja seit 1934. Und das war Ende der 40er Jahre eine der besten Jazzzeitschriften auf der Welt. Ich hab einfach versucht, jede Information zu kriegen, die ich kriegen konnte.

Haben Sie dann damals auch schon angefangen, ein bisschen gezielter nach bestimmten Musikern auch zu suchen?

Ich hab immer nach Qualität gesucht. Und ich glaube, ich hab ziemlich früh ein sehr gutes Qualitätsbewusstsein entwickelt. Und ich hab mich auch gleichzeitig - im Gegensatz zu den meisten, die ich kannte - für alle Formen des Jazz interessiert, die es damals gab. Ich weiß noch, wie ich bei einem Freund Ende der 40er Jahre Dizzy Gillespie und Charlie Parker gehört habe, hab den natürlich nicht verstanden. Was man zuerst gehört hat im Radio, das waren Swing-Bigbands. Und dann ging's bei mir zurück bis zum New Orleans-Jazz und dann der Sprung nach vorne, und dann kam alles gleichzeitig. Auch in meiner Plattensammlung können Sie also nebeneinander King Oliver und John Coltrane und Benny Carter und Benny Goodman finden, so wie ich's eben gekauft habe. Und ich weiß noch, wie ich Lennie Tristano das erste Mal gehört habe und auch das berühmte „Intuition,,“, was ja das erste Freejazz-Stück überhaupt gewesen ist, lange bevor Ornette Coleman und Cecil Taylor ihre Musik gespielt haben. Da hab ich natürlich nie gedacht, dass das mal einen wesentlichen Schritt in der Weiterentwicklung des Jazz bedeuten könnte. Aber dass Parker genauso gut Jazz ist wie Armstrong, das hat mir sofort eingeleuchtet. Und das hat

wahrscheinlich mit meinem Interesse mit Rhythmen zu tun gehabt. Das hat zwar anders geklungen, aber die Rhythmen, das waren Jazzrhythmen. Also, ich habe sehr früh nach Qualität gesucht. Und dann kamen in den 50er Jahren ja eine Menge Konzerte, damals im Kongresssaal des Deutschen Museums, den gab's damals noch. Der war zwar akustisch schrecklich, in dem hab ich dann selber gespielt des Öfteren...

Wer hat diese Konzerte veranstaltet?

Das war eine Münchener Konzertdirektion, die das gemacht hat.

Wissen Sie noch, wie die hieß?

Ja. Winderstein. Die machen heute noch klassische Konzerte. Also, ein Teil der Gruppen, die nach Deutschland kamen, kamen auch nach München. Aber vieles, und das gilt auch für heute, für die Jetztzeit, was nach Deutschland kommt, kommt eben nicht nach München. Also, der Jazz braucht die Mittler, die die Musik von den Musikern zu den Hörern bringen. Da hab ich auch mal einen Aufsatz geschrieben, ist schon ziemlich lange her: „Krise der Mittler,“. Weil, wenn die Mittler nicht da sind oder nicht richtig arbeiten, dann können die Musiker spielen so viel sie wollen, die Hörer kriegen sie nicht zu hören. Und das Problem gibt es heute genauso wie früher. Es gibt nicht diese Strukturen, die obendrein noch sehr viel öffentliches Geld kriegen, wie in der klassischen Musik.

Können Sie sich noch an das erste Livekonzert erinnern?

Ja, das war ein paar Tage nach meinem Abitur, 1952 im Zirkus Krone. Das waren drei Gruppen. Zwei deutsche Gruppen und eine amerikanische Gruppe.

Wer war das?

Das war Fred Bunge, der Trompeter, mit seiner Band, dann der Pianist Fred Kingley - ich nehme an, dass das ein Künstlernamen war, aber Kingley hieß er jedenfalls. Mit seinem Trio. Und die George Maycock Combo. Das waren Musiker aus der Karibik interessanterweise, nicht aus den USA. Die auf irgendeinem Weg nach Deutschland gekommen sind, und die dann viele Jahre in Deutschland gelebt haben. George Maycock Combo.

Und wie war das, plötzlich so ein Live-Erlebnis? Sie hatten da ja schon viel auf Platte gehört...

Das war mir zu laut. Aber sonst war es ein großer Eindruck. Ich habe auf mehr gewartet. Ich meine, es hat damals und vorher auch schon in Bars Jazz gegeben. Aber die Situation ist eine ganz andere gewesen als früher. Als junger Mann ist man nicht in eine Bar gegangen. Das waren die gesellschaftlichen Verhältnisse, die waren einfach so, in eine Bar gehst du erst, wenn du mal sehr groß bist, sozusagen.

Ach ja?

Jaja, das war ganz anders als heute. Das war ganz anders. Das hat sich vor allem seit den 68ern völlig geändert. Aber damals gab's eben noch diese... Und Jazz war ein Unwort! Für die meisten.

Und Ihre Gleichaltrigen, wie haben die das gesehen?

Da hat sich in meiner Klasse im Gymnasium nur ein einziger dafür interessiert, der hat auch Bass in einer Combo gespielt, die auch in amerikanischen Clubs gespielt hat, und das war der einzige. Sonst niemand. Ich weiß noch, wie ich einmal in der Schule einen Vortrag über Jazz gehalten habe, da haben die mich alle angeguckt, wie... einen Hund mit zwei Köpfen. Und das hat sich übrigens nach dem Abitur jahrzehntelang fortgesetzt. Dass ich Jazzmusiker geworden bin, haben die meisten nicht begreifen können. Das war auch in den 70er Jahren noch so. Erst als sie dann meinen Namen immer öfter in der Zeitung gelesen haben, also als dann die Anerkennung von außen sozusagen kam, dann haben sie es auch akzeptiert.

Und wie hat sich die Ablehnung geäußert?

Durch verständnislose Fragen. Warum machst du das? Kann man davon leben? Was machst du da eigentlich?

Und sind Ihre Freunde und Mitschüler dann nicht mal auch in ein Konzert gegangen?

Das hat erst eigentlich in den 90er Jahren angefangen.

Tatsächlich?

Ja. Die steckten alle in ihrer Gesellschaftsschicht drin. Die einen waren Anwälte, die anderen waren das und jenes, aber das war für die so weit weg.

Es hat sich ja dann in München auch allmählich eine Szene entwickelt, die ersten Jazzclubs und so weiter. Sind Sie da mal reingegangen?

Ja, also Jazzclubs im Sinne wie etwa das „Jazzstudio“, in Nürnberg hat's in München eigentlich nie gegeben. Sondern es hat Lokale gegeben, in denen Jazz gemacht wurde. Die Münchener Jazzszene ist immer sehr aufgesplittert gewesen. Diesen Zusammenhalt, den die Frankfurter gehabt haben mit ihrem Jazzkeller oder die Dortmunder mit ihrem Jazzclub oder die Nürnberger... das hat's in München nie gegeben. Das hat mich auch sehr gestört, denn ich habe ja gewusst, wie es anderswo ist. Und als ich das erste Mal auf dem Frankfurter Jazzfestival das erste Mal gespielt habe - das war glaube ich 1958 - bin ich schon die Jahre vorher hingefahren, um mir die ganzen Bands anzuhören. Denn das Frankfurter Jazzfestival war in den 50er Jahren - das war ja sowieso eines der ersten in Europa - ich glaube, 1953, das war der Treff-

punkt für alle deutschen Jazzmusiker. Und dann etwas später das Amateurfestival in Düsseldorf, wo ich als Amateur dann auch zweimal gespielt habe. Ich hab mich also immer informiert, was anderswo war. Ich bin auch einmal nach Zürich getrampt zum Züricher Amateurfestival, das gab's noch früher, auch Anfang der 50er Jahre, als das Düsseldorfer. Und die Münchener Jazzszene, die war aufgespalten in verschiedene Teile. Der Organisationsgrad der Jazzer in München war immer geringer als der anderswo.

Können Sie sich das erklären?

Das ist die Mentalität. Und dazu kommt Folgendes: Wenn Sie mal gucken, wer in München Dinge von Bedeutung gemacht hat, was Bandleiten und was Clubs betrifft. Also unter Jazzclub versteht man ja ein Lokal, wo Jazz gemacht wird. Da muss es also keinen Mitgliedsbeitrag geben und keine Vorträge, so wie das früher in Jazzclubs üblich war. Aber der beste Jazzclub, den es je in München gegeben hat, das „Domicil“, das hat der Ernst Knauff gemacht, der kam aus Aachen nach München. Das beste Plattenlabel das es gibt in München... also, es gibt zwei, es gibt ECM, Manfred Eicher - kommt aus Lindau. Der hat übrigens in der ersten Münchener Freejazzgruppe, die ich gemacht habe von '66 bis '68, hat er Bass gespielt. Dann der Matthias Winkelmann kommt aus Frankfurt, und der Horst Weber von Enja - das sind alles keine Münchener. Das ist also schon bemerkenswert. Dann, wer hat die Jazzsendungen im Bayerischen Rundfunk jahrzehntelang gemacht - Werner Götze. Ich weiß nicht, wo der her ist, aber er ist kein Münchener, auch kein Bayer. Wer hat die Allotria Jazzband gegründet - das ist die beste Dixieland- und Swingband, die es in München gibt, die hat also, kann man sagen, die hat in Deutschland ihre Bedeutung. Das war der Gerd Vohwinkel aus Hamburg, der hier eine Zeitlang gelebt hat. Also, die Münchener sind nicht so sehr - also, im Jazz - nicht so sehr organisationsfreudig. Es gibt natürlich die Bigbands - Greger, Strasser; Strasser ist ein Münchener. Aber wenn Sie so das andere Umfeld angucken, so mit Jazzläden und Plattenfirmen und Bands, da finden Sie auffällig viele Nicht-Münchener. Ich will das jetzt nicht als Vorwurf verstanden wissen, aber es ist erstaunlich.

Ich hab mich das schon öfter gefragt...

Sind Sie aus München?

Ich bin auch nicht ursprünglich aus München.

Aber Sie leben hier?

Ich lebe hier. In Frankfurt ist das sehr auffällig, ich merke das, wenn ich mit Leuten spreche...

Jaja, und ich weiß noch, als ich die Frankfurter das erste Mal gehört habe, das war im Café Freilinger in der Leopoldstraße, das war gegenüber von der „Leopoldstraßenpost“, im ersten Stock - das gibt's schon lange nicht mehr - das war eines der ersten Jazzlokale

in Schwabing. Und da spielte der Albert mit dem Emil und mit dem Joki Freund, mit Bass und Schlagzeug, also ohne Klavier, und die spielten da einen Abend. Die hab ich da zum ersten Mal getroffen, und das hat mich tief beeindruckt, mit welcher Ernsthaftigkeit die ihr Programm da gebracht haben. Und ich hab mir gedacht, so musst du das auch machen, so ist das ok. In München ist alles ein bisschen unorganisierter abgelaufen. Denen ist wahrscheinlich auch diese Musik etwas zu kühl gewesen. Aber sie war einfach sehr gut. Und ich kann mich an den Abend noch genau erinnern. Das hab ich dem Albert und dem Emil auch später erzählt und hab gesagt: „Also, ihr habt mich damals schwer beeindruckt!“, Ich hab mir gesagt, wenn du mal eine Band hast, dann muss das da auch so ablaufen. Einfach... es hat auch eine gewisse Seriosität ausgestrahlt, die der Jazz damals alleine aus Werbezwecken dringend gebraucht hat. Und den Münchener Musikern ist das nicht so wichtig gewesen. Die haben da vielleicht zu sehr an sich selber gedacht.

Es gab mehr vielleicht auch diesen Swingschwerpunkt in München, oder? Durch die...

Nein, nein. Es gab einen Dixielandschwerpunkt, der sehr stark war. Ab 1953, da ist die erste Dixielandband gegründet worden, und ich hab '55 ja, als ich angefangen habe Jazz zu spielen, auch gleich eine Band gegründet, weil ich keine gefunden habe, die einen gebraucht hätte. Da sind dann wenig später die „Hot Dogs,, draus entstanden. Und die „Hot Dogs,, haben ja dann später in den 70er Jahren eine sehr populäre Art von Bayernjazz gemacht. Aber ich bin schon nach zwei Jahren wieder raus, weil mir das zu kommerziell war, und weil der Kommerz schon 1957 angefangen. Das hat mich einfach nicht interessiert, irgendwelche bayerische Volksmusik zu verjazzen. Das war mir... [zuckt mit den Schultern] Ich habe auch nie das Bedürfnis gehabt, deutsche Volkslieder zu verjazzen oder Klassik zu verjazzen. Es gibt im Jazz so viel, was man tun kann, da brauch ich das nicht. Und Jacque Loussier - Sie kennen das, „Play Bach,, - ja, das war damals ja eine Riesengeschichte, als der in den 60er Jahren, glaube ich, angefangen hat in Paris. Aber ich hab das schrecklich gefunden. Was muss ich auf einmal Bach mit Bass und Schlagzeug spielen? So als ob Bach etwas vergessen hätte, wie er das komponiert hat. Und ich hab's auch nie... es hat dann immer geheißen - ja, das bringt die Leute zum Jazz. Aber die Leute, die „Play Bach,,-Platten in ihrer Sammlung gehabt haben, da hab ich dann immer genau nachgeguckt. Die haben keine Jazzplatten gehabt. Die sind nämlich bei „Play Bach,, genau stehen geblieben. Die haben sich Klassik angehört und „Play Bach,, und sonst nichts.

Warum haben Sie denn ausgerechnet Saxophon gelernt? Warum denn nicht Schlagzeug, wenn Sie doch für den Rhythmus so eine Begeisterung hatten?

Tja... da hätte ich mit meinen Eltern Probleme gekriegt. Wo hätte ich denn da üben wollen? Und Saxophon hat mich einfach interessiert. Und ich hab mit Sopran noch dazu angefangen, das war damals ja ein exotisches Instrument im Jazz. Aber da gab's zwei Freunde von mir, und der eine hat mir eines Tages erzählt, dass es beim Wagnerer in der Rumfordstraße, das war der bekannteste Reparatteur für Sa-

xophone in München, der hat ein Sopran für, ich glaube 70 Mark angeboten. Und der anderer Freund von mir hat das dann auch erfahren, und ich hab's auch gewusst, aber die 70 Mark hab ich nicht unbedingt gehabt. Da hat der eine Freund von mir das Ding gekauft, und vier Wochen später ist er bei mir erschienen und hat gesagt: „Du, ich komm nicht klar damit! Du kannst es haben für 80!“, Da hab ich gedacht, ok, dann nimmst du's für 80. Und dann hab ich damit angefangen. Dann kam später Altsaxophon dazu, und inzwischen ist das Tenor mein Hauptinstrument geworden. Klavier Nebeninstrument.

Und wie haben Sie sich das beigebracht? Haben Sie Unterricht genommen?

Ja. Nur sporadisch. Du hast keinen Lehrer gefunden dafür. Und ein klassischer Lehrer konnte mir nichts beibringen. Also bist du auch zu jedem Musiker gegangen, den du gesehen hast und hast dir Tipps geben lassen. Und dann hab ich zum Beispiel mal mit einem amerikanischen Musiker gespielt, der hat mir so Spezialgriffe gezeigt, die in keinem Buch drinstehen. Also, man musste sich das von überall her zusammenholen und systematisch arbeiten. Und in meiner Bibliothek im Erdgeschoss, da finden Sie jede Menge Literatur über alle Instrumente, weil mich dann alles interessiert hat. Weil wenn ich Workshops mache, ist es gut, wenn ich auch anderen Tipps geben kann. Und wenn ich nur sage: „Du musst dir diese Schlagzeugschule kaufen oder diese Gitarrenschule.“, Oder: „Leg dir mal die Etüden von dem zu,“. Und auch die Grundbegriffe jedes Instrumentes sollte man kennen. Weil ja zu Workshops die Teilnehmer oft kommen - früher war es vor allem so - mit geringsten Kenntnissen. Mit viel Begeisterung aber geringsten Kenntnissen. Und dass man Jazz nicht unterrichten kann, diese Behauptung hat mich schon sehr früh gestört, drum hab ich eben schon sehr früh mit Workshops angefangen und mich da eingearbeitet und gesehen, dass man Jazz genauso unterrichten kann wie klassische Musik. Es kommt nur auf die richtigen Methoden an. Die sind allerdings zum Teil ganz anders, weil ja auch die Inhalte ganz anders sind. Und immerhin, meine Jazzharmonielehre, die ist jetzt insgesamt 20.000 Mal verkauft worden, das ist also schon für so eine spezielle Arbeit - in 30 Jahren immerhin, aber trotzdem - das ist für so eine spezielle Arbeit schon erstaunlich. Und da hab ich eben versucht, die Dinge so klar wie möglich zu erklären, ohne es mit der Klassik einfach zu vermengen, weil man Akkorde im Jazz teilweise anders hört. Die Wirkung von Akkorden hängt von der Rhythmisierung ganz stark ab. [nicht transkribierter Abschnitt]

Ich wollte Sie auch noch fragen, weil Sie ja den Jazz auch über das Radio kennen gelernt haben - haben Sie die Sendung „Midnight in Munich“, und später „Mitternacht in München“, haben Sie die gehört auch?

Die hab ich kaum je gehört, weil das so spät war.

Und hat Ihnen die gefallen?

Die hat mir schon gefallen, ja, aber ich hab mich immer darüber geärgert, dass die viel zu spät ist.

Haben Sie Werner Götze auch gekannt?

Den hab ich später kennen gelernt. Natürlich. Den kenne ich schon sehr lange. Den hab ich später kennen gelernt.

Sie haben das „Downbeat,, gelesen. Haben Sie auch deutsche Jazzzeitschriften gelesen?

Das Jazzpodium. Das hab ich seit 1955. Da oben links stehen die ersten Jahrgänge. Das lese ich seit 1955.

Und was hat Sie da so interessiert?

Alles! So wie ich die *Süddeutsche* von der ersten bis zur letzten Zeile lese im Allgemeinen, lese ich auch dieses Magazin von der ersten bis zur letzten Zeile. Und ich lese außerdem schon sehr lange das *Downbeat*. Ja und dann halt, was es sonst so gibt, die *Jazzthetik* hin und wieder, die *Coda*, die gibt's ja beim Beck zu kaufen. Aus Kanada *Jazztimes*, dann gab's noch die Jazzzeitschrift *The Melodymaker*. Und das *Jazzforum*, das in Warschau rausgekommen ist.

Hatten Sie das Gefühl, dass diese deutschen Jazzzeitungen, speziell das Jazzpodium, dass die die deutsche Jazzszene auch ganz gut widergespiegelt haben? Also, dass die so am Puls auch waren?

Ja, aber sie brauchten natürlich Mitarbeiter. Und wenn halt in einer Stadt keiner war, dann ist da nicht so viel drüber berichtet worden. Also aus München ist da relativ wenig berichtet worden. Das sind Dinge, die mir sehr früh aufgefallen sind. Ich hab ja auch viel fürs Podium geschrieben dann. Allerdings jetzt den Berichterstatte machen, regelmäßig, aus München, das wollte ich dann doch nicht, weil da hab ich einfach nicht die Zeit dafür gehabt. Aber wenn man in die alten Jahrgänge reinschaut, ist das schon interessant. Aber wenn Sie mal die Jahrgänge der *Süddeutschen* durchblättern, da finden Sie eigentlich nur Konzerte, also bis in die 70er Jahre hinein, da finden Sie eigentlich nur Konzerte, die im Kongressaal stattgefunden haben. Die haben nie darüber geschrieben, was in den Clubs passiert ist.

Aber in den Clubs wäre es spannender gewesen?

Zum Teil schon. Ich meine, 1960 hat's da am Arthur-Kutscher-Platz den ersten Jazzladen in München gegeben, wo Weltklassemusiker gespielt haben. Da hat zum Beispiel Stan Getz einige Tage gespielt, der kam da von Schweden runter, das werde ich auch nie vergessen...

Wie hieß das Lokal?

„Tarantel,,. Das ist schräg gegenüber vom „Drugstore,,. Da ist jetzt glaube ich ein McDonalds drin. Und da haben amerikanische Musiker des öfteren gespielt. Und Stan Getz, das war ein absoluter Höhepunkt. Zum ersten Mal konnte man in so einer Atmosphäre einen Weltklassemusiker erleben.

Wann war das?

Das muss 1960 gewesen sein.

Und das „Domicil,, erzählen Sie doch da mal ein bisschen was drüber. Das war ja, haben Sie vorhin erzählt, das erste richtige...

Das war dann ein Lokal, das hatte europäische Bedeutung. Das fing, glaube ich 1965 oder 1966 an und ging bis '73, '74. Dann ist das „Domicil,, umgezogen in die Leopoldstraße, weil es irgendwie zu klein wurde, und weil die Polizeistunde um 1:00 viele schöne Sessions abgesägt hat. Das hab ich selber oft genug erlebt, dass der Betreiber auf die Bühne gehen musste und sagen musste: „Leute, ich muss leider aufhören, sonst muss ich wieder eine Ordnungsstrafe zahlen.,, Und da gab's dann einen Laden, da links neben dem... das ist ja jetzt so ein Tabledance-Schuppen in-between. Also, da tut einem das Herz weh, wenn man weiß, was da früher gelaufen ist. Links neben dem „Adria,,. Und die hatten Polizeistunde bis um 4:00. Aber was die nicht bedacht haben, oder was der Betreiber - der hatte dann einen Partner, mit dem hat er das neue „Domicil,, gemacht - mit was die nicht gerechnet hatten, ist, dass wenn um 1:00 alle Läden zumachen in Schwabing, die Nachtschwärmer, schon etwas angetrunken, die dann irgendwo weitertrinken wollten, die sind dann alle da hingekommen. Und die haben dann oft genug die Konzertatmosphäre kaputt gemacht durch lautes Reden. Und dann wollte der Ernst Knauff, der das „Domicil,, betrieben hat, der wollte es dann so machen wie der Ronny Scott Club in London - das ist ja seit Jahrzehnten der beste Laden in Europa - eine Band eine Woche lang. Wobei der Ronny Scott sogar zwei Bands hat. Immer eine englische und eine nicht-englische Band. Und das wollte er auch, und da hat das Publikum nicht mehr mitgemacht. Das Interesse des Publikums hat dann auf einmal in den 70er Jahren so nachgelassen, dass die ersten zwei Abende voll waren, und dann eben nicht mehr. Und dass es eben mal, so wie in den Tanzschuppen, Monatsengagements gegeben hat für Jazzmusiker, das kann man sich heute wahrscheinlich kaum mehr vorstellen. Ich hab das ja auch noch mitgemacht. Einen Monat lang im „Schwabinger Künstlerkeller,, in Mannheim spielen. Da hat man einen ganzen Monat lang in einem Laden gespielt. In USA drüben manchmal mehrere Monate. Und das ging. Die Leute sind gekommen.

Das war dann in den 50ern?

Ja. Das ist auch in den 60er, 70er Jahren gewesen. Jetzt in New York gibt's einzelne Läden, wo dann eine Gruppe eine Woche lang spielt zum Beispiel. Das ist dann unterschiedlich. Und der Knauff wollte das dann genauso haben, und auch nur das allerbeste, und dann hat das mit den Kosten nicht mehr funktioniert.

Und wo sind Sie hingegangen in den 50er Jahren als junger Mann?

In alle Läden, wo Jazz gespielt wurde in München.

Wurde da auch getanzt?

Da wurde fast ausschließlich getanzt. Also in 99% aller Jazzclubs ist 1960 getanzt worden. Zehn Jahre später ist in 99% aller Jazzclubs nicht mehr getanzt worden.

Haben Sie auch getanzt?

Nee. Wie die meisten Musiker kann ich nicht tanzen. Die meisten Musiker können nicht tanzen. Sie kommen einfach nicht dazu. Sie spielen zwar zum Tanz, aber... Und ich fände es heute schön, wenn zu Jazz, der dafür geeignet ist - und viel Jazz ist dafür geeignet - auch wieder getanzt werden würde. Aber der Platz ist nicht da in all diesen Läden, und wir haben's ja beim Festival in Burghausen gesehen - das gehört ja auch zu meinen Kindern, das Festival in Burghausen und die Kurse - da haben wir's in den letzten Jahren ein paar Mal probiert mit einer extra Veranstaltung, wo wir die Stühle rausgeräumt haben im Stadtsaal. Aber die Leute haben lieber zugehört, als dass sie getanzt haben. Da haben wir das wieder aufgegeben.

Viele Musiker mögen das ja auch nicht. Wenn man mit Musikern redet, viele - gerade in Frankfurt haben einige gemeint, das sei Respekt vor der Musik...

Also, da gibt's mehrere Aspekte. Erstens einmal - ich hab ja oft genug zum Tanz gespielt, auch im Fasching. In München hab ich zum Beispiel 1964/65 sehr viel im Regina-Hotel gespielt während des Faschings. Die meisten Leute haben nicht gut getanzt zu unserer Musik. Die haben's einfach nicht drauf gehabt. Das war schlimm, denen zuzugucken. Die, die es gekonnt haben, waren die Amerikaner, vor allem die schwarzen Amerikaner. Und von daher weiß ich auch, dass ein guter Tänzer die Band inspirieren kann. Wenn Sie Swing spielt oder Dixieland. Aber selbst mit Bebop ging das noch. Mit Freejazz natürlich nicht. Also die Geschichte mit dem Freejazz, der da plötzlich aufkam, hat das Tanzen auch zum Erliegen gebracht. Auf der anderen Seite finde ich es schade, dass es nicht Tänzer versucht haben, auch mal mit Musikern zu kooperieren auf dem Gebiet. Da ist viel, was man hätte machen können, nicht gemacht worden. Natürlich kann man da nicht jeden tanzen lassen, das wären dann spezielle Projekte. Tanz + Jazz. Also, wenn ich Swing spiele, stört mich das Tanzen überhaupt nicht. Wenn sie gut tanzen. Auf der anderen Seite hat natürlich die Abschaffung des Tanzens bedeutet, dass die Leute mehr zugehört haben und anspruchsvoller gegenüber der Musik geworden sind. Viele sind ja früher nur in die Läden gegangen, weil sie tanzen wollten. Und die Musik hat sie nicht weiter interessiert. Nun, so lange sie gut tanzen, geht's. Wenn sie nicht gut tanzen, ist es schlecht. Aber dass jetzt plötzlich die Leute bis an den Bandstand vor dasitzen und dich angucken und so, das bedeutet, du musst dich mehr anstrengen, und du kannst auch leisere Dinge machen. Das ist wie bei Open Air. Ich bin überhaupt kein Fan von Open Air. Für das Publikum ist das immer sehr schön, aber die Arbeitsbe-

dingungen für uns Musiker sind meistens sehr schlecht. Und du kannst keine leisen Stücke spielen, weil die Leute einfach nicht aufpassen. Das engt also die musikalischen Möglichkeiten gewaltig ein. Ich hab ja auch viele europäische Festivals besucht, auch wo ich nicht selber gespielt habe, und hab auch drüber geschrieben, also von San Sebastian in Spanien bis Puri in Finnland und von Warschau bis Bologna und hab da auch so Open Flair Festivals erlebt, wo es richtig chaotisch zugegangen ist. Und das hat natürlich dann meine Überlegung, als wir in Burghausen angefangen haben, ein Festival zu machen 1970, beeinflusst. Also nichts Open Air und keine acht Stunden langen Konzerte und so weiter. Aber das mit dem Tanzen, das hat verschiedene Seiten. Die Musik muss passen und die Leute müssen wirklich dazu tanzen können.

Es gab ja in den 50er Jahren auch so eine Affinität zwischen Cool Jazz und französischem Existentialismus, das haben mir jetzt auch schon einige erzählt. War da in München auch etwas davon zu spüren?

Nein. Ich glaube, dass diese Affinität nur in Paris geherrscht hat. Bei uns hat sich kein Mensch, den ich kannte, weder Jazzfans noch Musiker, um den Existentialismus gekümmert.

Naja, in Frankfurt wohl schon. Oder in Heidelberg vielmehr.

Ja... ich weiß nicht recht. Ich kenn die Läden ja auch und bin auch dort gewesen. Also, das ist doch eine typisch Pariser Erscheinung gewesen.

Hatten Sie überhaupt das Gefühl, dass das Jazzpublikum damit überhaupt eine Art von politischem Bewusstsein irgendwie ausgedrückt hat?

Nein. Die sind wegen der Musik gekommen. Oder wegen des Tanzens.

Und war Ihnen klar, auch als Jugendllicher, als Kind schon, dass das eine amerikanische Musik ist?

Natürlich!

Auch, dass es eine afroamerikanische Musik ist?

Ja, sicher. Gerade deswegen habe ich sie ja gemacht. Sonst hätte ich gleich bei der europäischen Musik bleiben können. Was mich am Jazz fasziniert hat, waren die Dinge, die in der klassischen europäischen Musik nicht enthalten sind.

Und wussten Sie, als die Amerikaner nach Deutschland gekommen sind, dass es Rassenprobleme in den USA selber noch gab?

Nein, das hab ich kaum gewusst. Woher auch? Darüber ist bei uns nie geredet worden.

Wann ist Ihnen das bewusst geworden?

So im Laufe der Zeit durch das, was ich gelesen habe. Erlebt hab ich solche Dinge ja nicht. Ich meine, die deutsche Bevölkerung hat die Schwarzen, die da plötzlich auftauchten, mit Verwunderung betrachtet, und nachdem die meisten zu den Kindern sehr freundlich waren und Schokolade verteilt haben, waren sie sogar beliebt. Aber die rassistischen Probleme, das ist mir erst später klar geworden.

Auch in der Musik?

Auch in der Musik, ja. Und ich hab also nie jemanden getroffen, der aus politischen Gründen Jazz gespielt hätte. In der Freejazz-Zeit ab 1966 hat's da schon einige gegeben, aber wenn die nicht gut gespielt haben, hat ihnen die politische Überzeugung nichts genützt. Also, Jazz hat man aus musikalischen Gründen gemacht. Und wenn's um Außermusikalisches ging, dann war das ein persönliches Freiheitsbedürfnis. Das aber im Grunde genommen nichts mit Politik zu tun gehabt hat. Jazz ist in erster Linie Instrumentalmusik, also politisches Ausdrücken, dazu braucht es ja Texte. Das ist auch ein Grund gewesen, warum sich dann Leute vom Jazz abgewendet haben, weil da halt nicht genug gesungen wurde.

Das ist ja nach wie vor so.

Das ist nach wie vor so, ja.

Und das Amerikahaus, gab es da Jazzveranstaltungen?

Ja, später. Am Anfang vielleicht auch, aber das hab ich nicht so mitgekriegt. Auch ECM hat da noch Konzerte veranstaltet. Auch in den 70er Jahren. Und ich selbst hab mit der Uni-Bigband vor ein paar Jahren dort gespielt.

Hatten Sie den Eindruck nach dem Krieg, dass eine deutsche Jazzszene auch von amerikanischer offizieller Seite gefördert worden wäre?

Ja, es gab diese German Youth Activity Zentren. Das waren so Clubs von den Amerikanern für die jungen Deutschen. Ich bin da aber nie gewesen. Aber da sind wohl auch Platten gespielt worden. Und in erste Linie war es halt der AFN Munich. Und da gab's ja auch die Möglichkeit, Wünsche zu äußern, das hab ich auch ein paar Mal gemacht, das haben die dann auch gemacht. Da hab ich mir zum Geburtstag irgendein Stück gewünscht, das ich nicht auf einer Platte hatte.

Was waren das beim AFN für Sendungen? Waren das Wortsendungen?

Das waren Wort- und Musiksendungen. Das war Truppenbetreuung.

Und haben die auch jazzgeschichtlich irgend etwas gemacht?

Nee, nein, nein.

So wie der Bayerische Rundfunk dann später?

Nein, die haben schon was dazu gesagt, ja, aber sie hatten ein unglaubliches Archiv. Ich hatte später einen Freund, der hat da als Tontechniker gearbeitet, und der hat mich mal mitgenommen spätabends, hat gesagt: „Jetzt gehen wir da noch mal schnell vorbei, dann zeig ich dir das Archiv.“ Und das Archiv war unglaublich. Was die da an Aufnahmen hatten. Aber der Anteil an Jazz, der hat ab den 60er Jahren kontinuierlich abgenommen.

Meinen Sie im Radio allgemein oder...?

Beim AFN. Weil die halt dem Prinzip des Aktuellen verpflichtet waren. Freejazz haben sie überhaupt keinen gebracht. Aber durch sie hat man sehr viele Bigbands kennen gelernt vor allem. Weil die halt so populär waren in den 40er Jahren und auch noch in den 50er Jahren.

Wer waren denn so Ihre persönlichen musikalischen Vorbilder?

Das waren eigentlich generell gesehen alle großen Musiker. Jeder, der wirklich hervorragend gespielt hat. Das ist also nicht übertrieben. Und dann hatte ich immer wechselnde Musiker, die mich besonders interessiert haben. Lester Young zum Beispiel, der ja eine Schlüsselfigur war in der Entwicklung des Jazz. Also einer der Genies des Jazz. Aber einer, der ein bisschen ein Außenseiter war, so wie Thelonious Monk auch, der hat auch zu meinen Favourites gehört. Also es waren dann Musiker, deren Musik mich interessiert hat, die ich analysiert habe, oder auch deren Musik ich direkt studiert habe für mein eigenes Instrument. Und da gehört also beispielsweise Lester Young dazu, da gehört Thelonious Monk dazu, da gehört immer nach wie vor Louis Armstrong dazu, weil das das erste Genie des Jazz war, der also Maßstäbe gesetzt hat. Charlie Parker... aber dann viele andere auch und auch jüngere und unbekannte. Mich haben auch immer unbekannte Musiker interessiert und auch schon sehr früh die ganze europäische Jazzgeschichte. Ich hab auch einmal ein Heft geschrieben, das hat dann auch nie einen Verlag gefunden. 30 Seiten Jazz in Europa. Das war wohl das erste Mal, dass irgend jemand auf 30 Seiten die wichtigsten Musiker in Europa bis 1965 zusammenfasst. Und ich hab mich wirklich für den Jazz in allen Ländern interessiert und hab auch Platten gesammelt aus Osteuropa. Da hatte ich auch mehrere, die mir Platten geschickt haben, wir haben also getauscht. Auch in der DDR. Der Karlheinz Drechsel, den hab ich mal kennen gelernt in Prag bei einem Festival war das, glaube ich, aber dem durfte ich die Platten nicht direkt schicken. Die hab ich an einen Freund in der Schweiz geschickt, und der hat sie dann nach Ostberlin geschickt, weil das ging wieder nicht. Hab ich als furchtbar und idiotisch empfunden, dass ich dem nicht direkt Platten schicken kann, obwohl der eine offizielle Anstellung beim Rundfunk gehabt hat. Also, mich hat auch der Jazz in entlegenen Orten interessiert. Und wenn ich mal in Osteuropa war, da hat's ja so

Häuser der Kultur gegeben, also „Haus der Kultur,, ein russisches in Prag und ein polnisches in Prag. Ich weiß noch gut, wie ich einmal in das russische ging, die hatten keine Ahnung, was Jazz ist. Es gab aber damals schon russische Jazzplatten. Aber die wussten davon nichts. Die haben nicht einmal das Wort gekannt. Und dann bin ich gegenüber am Wenzelsplatz in das Haus der polnischen Kultur und die haben mir gleich die neuesten polnischen Aufnahmen vorgelegt, die für ein Spottgeld zu haben waren. Und die ich auch heute noch habe. Also, man wird, wenn man sich so intensiv damit beschäftigt, auch immer zum Plattensammler. Und zum Bücher-sammler und zum Notensammler. Das ist eigentlich automatisch so.

Was haben Sie für Bücher dann so gelesen? Speziell jetzt auch in den 50er Jahren?

Alles, was mir in die Finger gekommen ist.

Was war so das erste, wo Sie sagen, „Das war mein erstes theoretisches Buch über Jazz,,?

Ja, also neben diesen amerikanischen Büchern dann die Erstausgabe vom Berendtschen Jazzbuch, Fischer-Taschenbuch, ich glaube 1951. Da hat mich dann schon die Dürftigkeit des theoretischen Teils sehr gestört, also die wenigen Notenbeispiele, die er da gehabt hat. Aber er war halt Journalist, und er war musikwissenschaftlich am Jazz überhaupt nicht interessiert. Ich hab diese alten deutschen Jazzbücher auch alle aufgehoben. Aber man kann sagen, 1970 ist generell in Deutschland, in Europa und in den USA sowieso eine neue Phase der Jazzliteratur entstanden. Da sind jüngere Autoren gekommen, die die Musik eben besser gekannt haben, die genauer gearbeitet haben, die sie auch selber gespielt haben. So dass eigentlich so gut wie alle Jazzbücher, die vor 1970 erschienen sind, schon 1980 völlig veraltet waren. Da schaut man auch heute kaum mehr rein. Außer vielleicht in die drei Klavierbücher von John Mahagon. Oder in die Bücher, die Andre Audair geschrieben hat in Frankreich. Also, wenn ich heute in Jazzbücher reingucke, dann sind die eigentlich alle nach 1970 geschrieben.

Ich bin mit meinen Fragen eigentlich so weit schon durch. Gibt es noch irgend etwas, was Sie noch ergänzen möchten? Wie gesagt, es geht mir hauptsächlich darum, die Szene nach dem Krieg zu skizzieren, das Publikum, was waren das überhaupt für Leute, die Jazz gehört haben?

Eigentlich sollten Sie ein paar Jazzfans auch interviewen. Den Sepp Werkmeister zum Beispiel, der auch einer der besten Jazzfotografen ist, die es gibt auf der Welt.

Es gab ja wohl ab 1958/59 die Münchener Jazztage. Was war das? War das ein Amateurfestival?

Nein, nein, da waren auch Profis. Da hab ich mehrmals gespielt. Da hat auch der Albert gespielt mit seinem Quintett. Ich kann mich ein Konzert erinnern, wo wir

beide auf der Bühne waren mit unseren Bands. Ja, das war das erste Münchener Jazzfestival. Aber die Unterstützung der Stadt war gleich null und das lief leider nur ein paar Mal. Münchener Jazztage. Das beste, woran ich mich erinnern kann, war eine schwedische Allstar-Band, die Tänzer dabei gehabt haben. Ich weiß nicht mehr, wie das hieß, aber das war hervorragend. Und da konnte man die Musiker wie Arne unverständlich, die konnte man dann eben auch mal live hören. Denn sonst waren die Schweden von uns so weit weg wie die Amerikaner. Die sind also kaum bis zu uns runter gekommen. Ich hab ja dann in den 60er Jahren auch für das Jugendkulturwerk der Stadt München und für die „Jeunesse Musicale“, so eine Jazzkonzertreihe, da hab ich das Programm gemacht. Da hab ich eine Menge Musiker nach München geholt, die zum ersten Mal in München waren. Auch einmal eine italienische Gruppe zu einer italienischen Woche und eine englische Gruppe zur englischen Woche. Aber schwedische Musiker sind da nach meiner Erinnerung nie dabei gewesen. Das war so eine Art Vorbereitung auf die Arbeit als künstlerischer Leiter in Burghausen. Aber da hat glaube ich die Süddeutsche Zeitung nicht einmal drüber geschrieben. Das war denen einfach zu wenig. Der Joachim Kaiser und die anderen Redakteure, die für Musik zuständig waren, die haben sich halt für die Szene nicht interessiert.

Glauben Sie, das könnte auch mit ein Grund sein, warum das in München nie so richtig gebündelt...?

Jaja!

In Frankfurt war es dann ja doch auch der Olaf Hudtwalker, der das im Radio dann auch entsprechend...

Ja sicher und später dann der Uli Olshausen. Ja ja. Sicher. In Frankfurt haben sie immer alle zusammengehalten. Und sie waren auch alle Frankfurter. Und nicht wie in München, so ein Konglomerat - jetzt mal derb ausgedrückt - von Leute aus allen möglichen Gegenden, darunter auch Münchener. Die Frankfurter haben immer durch ihre Geschlossenheit beeindruckt. Und dann gab's den Carlo Bohländer, der ja dann auch den Keller gemacht hat. Und das dicke schöne Buch kennen Sie ja sicher auch, *Jazz in Frankfurt*, das habe ich gerade genau studiert. So etwas gibt es in München zum Beispiel nicht. Ich meine, was die Gisela Kurz gemacht hat, dieses kleine Büchlein, das ist natürlich ganz, ganz bescheiden. Und da fehlt ein Großteil der Münchener Jazzszene. Leider. Ja, das sind die Mittler. Und die Frankfurter haben nicht nur gute Musiker gehabt, sondern auch gute Mittler. [nicht transkribierter Abschnitt] Nun ist das Einzugsgebiet in Frankfurt natürlich auch sehr gut. Da sind eine Reihe von Großstädten außenrum. Wiesbaden, Mainz, Offenbach, Darmstadt, Heidelberg... das kann man ja alles dazu rechnen. Rings um München, die nächste Großstadt ist Augsburg, und das ist ein weißer Fleck auf der Landkarte. Da leben einige Musiker, aber die werden wahrscheinlich 90% ihrer Auftritte in München haben und nicht in Augsburg. Also in Augsburg die Jazzszene, das war eigentlich immer eine Katastrophe. Und dann ist eben lange nichts. Dann kommt erst im Norden Nürnberg. Und so ein Fall wie Burghausen ist halt aus besonderen Gründen ein Sonderfall und - gut, jetzt gibt es Dachau, so eine Freejazzgruppe, die Freejazz

macht. Und so gibt es da ein bisschen was und da ein bisschen was, aber einzig die Geographie macht es schon schwierig. Und mich hat's immer sehr früh schon rausgezogen. Ich kann mich noch gut an die Bequemlichkeit vieler Münchener Musiker erinnern, für die eine Reise nach Stuttgart schon eine Weltreise war. Und ich hab gesagt: „Was wollt ihr denn? Da können wir spielen - lass uns doch in Stuttgart spielen!„

Ich hatte mir auch schon mal überlegt, ob es etwas mit dem Fasching in München zu tun hat, wo viele Musiker in München dann einfach so viel Arbeit gefunden haben in solchen Unterhaltungskapellen...

Das war mal.

Ist das auch schon lang vorbei?

Ja, leider. Früher war Jazz bei Münchener Faschingsbällen fast eine Selbstverständlichkeit. Also Dixieland oder Swing. Das hat in den 80er Jahren aufgehört. Leider. Ja, das ist eine vielschichtige Geschichte.

18. Juli 2005: Joe Kienemann (*1938)

Ich komme aus einem sehr musikalischen Haus, wo alle Geschwister mehrere Instrumente gespielt haben, inklusive meiner Person. Meine Mutter und mein Vater waren beide sehr musikalisch. Sonntags war so richtig bilderbuchmäßig Hauskonzert, wir haben natürlich alles streng klassisch zunächst mal gespielt, Barockmeister, Vivaldi, Corelli, Bach natürlich auch. Und das ist so der musikalische Hintergrund. Ich hab im Posaunenchor gespielt, Trompete und Flügelhorn, im Kirchenchor gesungen. Mein Vater war Pfarrer, evangelischer Pfarrer.

Was sind Sie für ein Jahrgang eigentlich?

1938. Und als der Krieg zu Ende war, kam der AFN über uns [schmunzelt], und wir hatten das Glück, dass wir in Süddeutschland gelebt haben, wo die Amerikaner waren. Sonst hätten wir den AFN nicht gehabt, also was die Leute in Niedersachsen oder Nordrheinwestfalen und Schleswig-Holstein eben nicht hatten. Da waren die Engländer. Aber wir hatten die Amis, und durch AFN und später dann auch „The Voice of America“, hab ich diese Musik gehört, die so ganz anders war, als die Klassik, die ich gelernt hatte im Klavierunterricht und im Cellounterricht und die Musik, die ich in der Kirche gespielt hatte. Das war wie ein... ich kann's eigentlich gar nicht beschreiben. Das war wie ein... ja, wie eine Droge. Ich war total fasziniert von dieser Musik und hab versucht, das sofort nachzuspielen, mit zehn vielleicht, zehn, elf. Und hab dann auch in der Schule Gleichgesinnte gefunden, im Gymnasium, und wir hatten schon - ja, da war ich 16 - da haben wir die erste Jazzband gegründet. Und haben Konzerte gegeben. Ich hab schon in amerikanischen Clubs gespielt, zur Unterhaltung der amerikanischen Soldaten, NCO-Clubs und EM-Clubs und so. Na-ja, und dann kam die Studienzeit nach dem Abitur, da ging's in Tübingen gleich weiter. Da waren auch einige Studenten, die... also Mitstudierende, die Instrumente spielten. Da hab ich mich auch sofort diversen Bands angeschlossen.

Was haben Sie studiert?

Ich hab Jura studiert. Ähnlich war's dann in Berlin. Ich war also vier Semester in Tübingen, dann ein Semester, das Sommersemester, in Berlin kurze Zeit nur, und dann kam München 1960, und da war natürlich die Hölle los! Also, ich wollte hier zu Ende studieren und mein Examen machen, aber ich war sofort in der Szene drin, in

der Münchener Szene, und die war damals schon sehr lebendig, und es ging natürlich weiter mit den Amiclubs. Damals waren also noch viel mehr - München hatte, ich weiß nicht wie viele Zigtausend amerikanische Soldaten, die uns dann auch teilweise schon Notenmaterial und Schallplatten verschaffen konnten, ausgeliehen haben usw. Es gab natürlich damals noch überhaupt keine Realbooks, also, was man heute kaufen kann, Schulen oder transkribierte Jazzaufnahmen und Soli von Oscar Peterson oder Charlie Parker oder was immer, das kann man ja heute alles kaufen. Konnte man damals überhaupt nicht, sondern man war nur angewiesen auf seinen Satz heiße Ohren und einen Plattenspieler. Und so haben wir eigentlich, meine Generation der Jazzmusiker, wir haben mit solider klassischer Ausbildung, aber Jazz auf jeden Fall autodidaktisch gelernt. Ganz empirisch. Es gab ja auch keine Lehrer. Es gab nur Kollegen, die einem hin und wieder mal was sagen konnten. Aber so, wie es heute ist, wo es unzählige - gerade in München - Hunderte und Aberhunderte von jungen Jazzmusikern gibt oder jazzinteressierten jungen Menschen gibt, die alle einen Lehrer haben. Es gibt ganz viele Lehrer. Am Konservatorium kann man Jazz lernen, eben auch Stilistik lernen, und es gibt die Literatur. Es gibt die Notenliteratur... alles auf Noten, können Sie alles kaufen. Der Computer hat natürlich... leistet da auch Kolossales, das Internet ist gigantisch, die Zugänge sind da unglaublich, man kann sich da unglaubliche Sachen rausholen.

Das heißt, nach dem Krieg sind Sie erst mit Jazz in Kontakt gekommen?

Ja. Genau. Als der Krieg aus war, war ich sieben. Fast sieben.

Und in Ihrem Elternhaus, was wurde da für eine Musik gehört?

Nur Klassik! Nur Klassik. Überwiegend Barockmusik. Bach war ein Schwerpunkt.

Also auch keine Unterhaltungsmusik in anderer Form?

Ja, später dann schon, als die älteren Schwestern dann Tanzstunde machten, da kamen dann auch schon mal so Tanzplatten ins Haus. Also, am Rande wurde schon Unterhaltungsmusik oder Populärmusik gehört, der AFN hat ja auch Populärmusik gemacht, das war ja nicht nur Jazz, aber von der ausübenden Seite her haben die Geschwister - wir waren sieben Kinder - die haben alle nur Klassik gespielt. Außer mir.

Die Geschwister, sind die bei der Klassik dann geblieben?

Die sind bei der Klassik geblieben, ja. Hat sich nichts verändert. Und ich bin da der einzige, den der Blitz getroffen hatte. Ich bin nach wie vor Klassikfan. Ich mag die großen deutschen und andere großen Komponisten. Man kann ja das eine tun ohne das andere zu lassen. Das ist alles ok. Aber diese Erweiterung, diese Bewusstseins- und Gestaltungserweiterung, die der Jazz einem bietet, diese Kreativität in Form der Improvisationen, die ja nichts Anderes sind als spontane Kompositionen vor aller Augen und Ohren auf der Bühne, das ist ein so gigantisches, faszinierendes Feld,

und es ist auch eine gigantische Herausforderung. Unvergleichlich. Das ist einfach fantastisch.

Können Sie sich erklären, warum ihre Geschwister das nicht so gepackt hat?

Ich hab viel drüber nachgedacht. Ich hab oft drüber nachgedacht, aber ich kann's mir eigentlich wirklich nicht erklären. Ich weiß es nicht. Ich meine, ich hatte ja zunächst auch keinen Kontakt zu anderen Jazzmusikern oder Jazzbegeisterten. Das war eine ganz individuelle Faszination, eine individuelle Begeisterung, ohne dass ein Schulkamerad mich darauf hingewiesen hätte oder... Also, die Geschwister hätten die gleiche Chance gehabt zu sagen, „das ist toll, damit beschäftige ich mich..“, Aber der Funke ist nicht übergesprungen. Ich weiß es nicht.

Können Sie sich an die erste Begegnung mit Jazz noch erinnern? Dass Sie mal was gehört haben im Radio und gedacht haben, das ist anders? Können Sie sich da noch erinnern?

Ja, ich meine es war... es war eine Aufnahme Coleman Hawkins... nein, aber ganz genau kann ich mich nicht erinnern. Die allerersten waren Hawkins und Earl Hines und natürlich Count Basie und Duke Ellington. Genau kann ich's nicht datieren, wann das war oder welches Stück das war. Weiß ich nicht mehr.

Und Sie haben sofort dann auch angefangen, das auszuprobieren am Klavier?

Ja. Ja. [kurze Unterbrechung] Ich hab mich dann hingesetzt und hab mich... Das hab ich vorher schon gemacht, bevor ich Jazz gehört hab, und das ist eben auch, das muss eben auch dazukommen - um Ihre vorherige Frage zu beantworten - es kann sein, dass das eine Spezialbegabung ist. Die ein Mensch haben muss. Dass er das umsetzen kann, was er gerade gehört hat und dass er das dann auch spielerisch umsetzen kann direkt, auf seinem Instrument. Ich hab auch früher schon, wenn ich - mit fünf, sechs hab ich angefangen, Klavierunterricht zu haben, und wenn ich irgendeinen Schlager gehört habe, oder wenn ich eine Melodie gehört habe, die hab ich dann nachgespielt. Das konnte ich. Daher haben mich meine Eltern und Geschwister schon immer bewundert, dass ich das kann. Ich hab mich hingesetzt und hab das gespielt einfach. Also, das ist schon... ich glaube, man braucht da eine Spezialbegabung. Meine Mutter hatte diese Begabung und die konnte auch improvisieren. Aber die improvisierte halt ganz romantisch. Aber die konnte wirklich stundenlang am Klavier sitzen und improvisieren. Also, von ihr hab ich's wahrscheinlich geerbt.

Und wie hat sich das dann weiterentwickelt? Ich meine, Sie waren ja noch ein Kind, da kann man wahrscheinlich noch nicht losziehen und Platten kaufen. Wie ging das dann weiter?

Ja, man hat sich halt versucht, gegenseitig Platten auszuleihen, also, wenn Schulkameraden Platten hatten. Oder es gab so Sonntagstreffe, wo verschiedene jazzinteressierte Alterskollegen sich getroffen haben bei irgend jemandem in der Wohnung,

und je nach „Begütertheit“, hatten die einen halt mehr Geld und konnten sich mehr Platten kaufen als die anderen, und da konnte man sich... da hat man sich zusammengesetzt und hat sich dann Art Blakeys Jazz Messengers oder was auch immer angehört und war halt ganz begeistert. Und da konnte man sich auch Platten ausleihen, von dem ein oder anderen, und es kamen dann auch die Tonbandgeräte auf. Da hat man auch gesammelt und registriert, archiviert...

War das „in“, damals? Waren das viele in dem Umkreis, die das gehört haben?

Es waren ziemlich viele. Es waren... der Jazz war damals noch eine Popmusik. Jazz war damals weitgehend eine Populärmusik, also eine breit populäre Musik. Und es war ja auch Tanzmusik, man hat ja auf Jazz getanzt. Wenn wir jetzt mal vom Bebop absehen, also, was vor dem Bebop war, und was weit in die 40er noch bis in die 60er, bis weit in die 60er hinein noch gehört und betanzt wurde, das war ja Swing-Musik. Das war Benny Goodman oder der ganz populäre Glenn Miller. Das war ja Jazz, das war tanzbarer Jazz. Und das war die Musik! Das war die Tanzmusik, war Populärmusik. Und es gab bereits die ersten New Orleans-Revival-Bands. Viele gingen von England aus, seltsamerweise. Aber von Amerika auch, und in Deutschland kamen dann eben sehr, sehr viele Dixielandbands, die leider eben überwiegend nur von Amateuren getragen wurden. Das war nicht immer gut für den Jazz, das war nicht immer gut für das Image des Jazz, dass eben Leute, die eine Trompete besaßen oder eine Posaune halt ziemlich stümperhaft rumgehupt haben. Und Dixieland ist natürlich von der Bauart eine relativ einfache Form des Jazz.

Haben Sie auch Dixieland gehört?

Ja, ja, natürlich! Ich hab auch Dixieland gespielt, mit der Trompete und auf dem Klavier. Und diese Musik, also Dixieland, wurde in den Jazzkellern gespielt. Als Schüler haben wir einen Jazzclub gegründet, und wir hatten einen Jazzkeller, und da haben wir gespielt als 16-jährige, 17-jährige. Und da waren wir die Kings natürlich. Wir waren die Stars.

Wo war das?

Ich hab in Schwäbisch-Hall Abitur gemacht. Und das war die Wochenend-Vergnügung der jungen Leute.

Was haben Ihre Eltern dazu gesagt?

Ja, sie waren schon ein bisschen misstrauisch. Aber sie haben mich machen lassen. Ja, doch. Sie konnten zwar selber den Jazz nicht so wahnsinnig gut finden, aber sie haben mich machen lassen.

War Ihnen bewusst, dass das amerikanische Musik ist und auch die Hintergründe dieser Musik? War Ihnen das damals bewusst?

Ja, dass es amerikanische, eben auch afroamerikanische Musik war, das war einem schon bewusst, das war mir schon bewusst, ja.

Ab wann haben Sie in GI-Clubs gespielt?

Ab 16.

Wie kamen Sie dazu?

Da war eine Profiband in Schwäbisch-Hall, die spielte regelmäßig schon überall rum. Tanzmusik und Swingmusik. Und die spielten auch regelmäßig in den Amiclubs, und da hat mich der Bandleader einfach gefragt. Der hat mich mal gehört im Jazzkeller, wo wir halt als Schülerband gespielt haben. Da hat er mich gehört und hat gesagt: „Du spielst jetzt bei uns!“,

Und wie war das? Waren das weiße oder schwarze Clubs?

Das war gemischt. Also NCO-Clubs. Das war ziemlich gemischt. Aber überwiegend Weiße. Aber es waren einige Schwarze, also so 30 Prozent würde ich schätzen, waren es Schwarze.

Und wie haben Sie es damals empfunden, dass es Rassentrennung gab?

Das hab ich nicht empfunden. Das hab ich erst später kennen gelernt.

Und die Tatsache, dass es schwarze und weiße Clubs gab, hat Sie das gewundert oder hat man das so hingenommen?

Nein, nein, das war ein gemischter Club. Wir hatten ja auch in der Schule gelernt, dass Amerika der Schmelztiegel... New York, der Schmelztiegel der Rassen und so - was ja natürlich überhaupt nicht stimmt - sei. Also, das fand ich dann ganz normal, dass da Schwarze und Weiße an einem Tisch saßen. Das war ganz ok. War auch eine schöne Erfahrung. Ich fand das ganz toll, das war ja richtig aufregend. Eine ganz neue Welt tut sich da auf.

Wie war das so?

Das war... das war richtig spannend. Und ich war natürlich, dadurch, dass ich da als einziger aus meiner Klasse bei den Amerikanern spielen durfte und diese andere Welt schnuppern durfte, da war ich schon stolz. Das fand ich toll. Da hab ich meinen ersten Hamburger gegessen, und überhaupt - was es da gab! Das Essen, dieses amerikanische Essen war richtig abenteuerlich. Und natürlich haben wir auch - das hätten meine Eltern nicht wissen dürfen - aber natürlich haben wir auch Whiskey getrunken und so was. Nicht im Übermaß, aber das waren so die ersten Erfahrungen mit alkoholischen Getränken.

Können Sie sich noch an Ihre erste Begegnung mit einem Amerikaner erinnern, nach dem Krieg?

Jetzt unabhängig vom Jazz?

Unabhängig vom Jazz, ja.

Ja. Da kann ich mich sehr gut erinnern! Da war ich noch ganz klein, gerade sieben. Und mein Vater war - also, ich hab nicht in Schwäbisch-Hall gewohnt, sondern in einem Dorf Richtung Heilbronn. Und meine Eltern, meine Familie war zehn Jahre in Südafrika gewesen. Mein Vater war da Missionar gewesen...

Von wann bis wann war das?

1927 bis 37.

Ach so, das heißt, da waren Sie nicht mehr...

Da war ich noch nicht geboren. Nur meine Eltern... und vier Geschwister sind da geboren. Ich bin der erste Deutsche in der Familie. Mein Vater war halb Franzose, halb Italiener und meine Mutter ziemlich schwedisch, in Nicaragua geboren... Aber ich bin in Deutschland geboren, und mein Vater war sehr sprachbegabt. Hat viele Sprachen gesprochen und perfekt Englisch, konnte auch Zulu, Bantu - super. Latein, Hebräisch sowieso, Griechisch als Theologe.

Warum ist er denn dann ausgerechnet 37 nach Deutschland gegangen? Wo alle anderen weggegangen sind?

Weil er das Tropenklima nicht vertragen hat. Er hatte im Ersten Weltkrieg eine Gasvergiftung gehabt, und das waren irgendwie die Folgeerscheinungen. Und so musste er wieder zurück. Aber er hat eigentlich immer dem Busch und den Menschen im afrikanischen Busch nachgeweint. Er hat so schöne Geschichten erzählt, menschliche Begegnungen... Von daher war auch meine Familie sehr offen. Sie war...es war keine Spießfamilie, sondern sie war sehr... Wenn man über den Tellerrand eben auch geographisch hinausschaut, dann sieht man Dinge gelassener und... Deswegen war das auch für die Eltern kein... ja, die waren nicht besorgt, dass ich Jazz spielte. Das war ok. Tja, der ist halt so, der ist so, und der andere ist so!

Der erste Amerikaner?

Der erste Amerikaner, genau. Das war... weil mein Vater in diesem Dorf - 3000-Seelen-Dorf - der einzige war, oder der, der am besten Englisch konnte, haben die Amis sich sofort auf ihn gestürzt, also, der Kommandant, der da das Dorf besetzte. Und da ging alles über meinen Vater. Die Gespräche, die Sachen, die den Bürgermeister angingen, die Gemeinde... das ging alles über meinen Vater. Und das weiß ich noch, da kam ein weißer Amerikaner, der mit meinem Vater Englisch sprach. Und

ich stand dabei und hab zugehört, und dann hat meinen Vater einen Text übersetzt, in Anwesenheit dieses Offiziers, und der hat sich dann in den Jeep gesetzt und fuhr zum Bürgermeister, und ich durfte dieses Blatt Papier dem Bürgermeister überreichen! Ich durfte mit ihm in dem Jeep sitzen, Auto fahren! Und das war... das war toll, also da kam ich mir vor wie - was weiß ich - der Botschafter der Bundesrepublik oder so. [beide lachen] Das war ein tolles Gefühl, das werde ich nie vergessen.

Und das Kriegsende selbst, haben Sie da eine Erinnerung noch dran?

Ja. Ja, also wir haben leider auch am Dorf nur noch... da waren so SS-Idioten, die sich um die Kirche rum verschanzt hatten und irgendwelche amerikanischen Aufklärungsflieger beschossen haben, was zur Folge hatte, dass die natürlich dann ihre Granatenwerfer verständigt haben. Die haben auch noch in das Dorf reingeschossen. Wir waren Gott sei Dank in einem Keller. Und es ist nichts passiert. Aber das war ganz schön aufregend. Ja, und dann kamen die Amis. Dann war es auf einmal still, keine Bomben mehr, keine Granaten mehr...

Hatten Sie Angst?

Ja! Da kann ich mich gut erinnern. Ja! Dieser Granatenbeschuss, das klang halt... das klang wie Gewitter vom Keller aus, und ich hab mir klar gemacht, beim Gewitter ist es ja... beim Gewitter, da ist es Zufall, wenn es einen trifft. Aber dieser Donner, den man da hört, das bedeutet ja, dass die einen treffen wollen! Und das wurde mir so blitzartig klar. Und da hab ich natürlich Angst gehabt, klar.

Und vor der Besatzungsmacht, vor den Amerikanern, hatten Sie da auch Angst? Als dann klar war, jetzt ist der Krieg verloren, sozusagen?

Nee, da hatte ich keine Angst, weil mein Vater schon lange vorher immer wieder gesagt hat: „Hoffentlich kommen die Amerikaner bald.“ Und das war für mich dann klar, dass, wenn die Amis kommen, dann ist alles gut. Dann hört der Krieg auf.

Und das war dann auch so?

Das war dann auch so. Es gab ein paar... einen Amerikaner weiß ich noch, der uns besuchte, oder der irgendwas von meinem Vater wollte, ich weiß nicht, was das war. Der war ein bisschen arrogant. Das war ein jüdischer Zeitgenosse, der halt einen furchtbaren Hass auf die Deutschen hatte, das ist klar. Der war dann ziemlich arrogant zu meinem Vater. Aber das war nur ein ganz kurzes Zusammentreffen. Aber sonst war also Amerika und die amerikanische Art zu leben, das war für uns einfach ganz was Tolles.

Warum?

Die hatten... wir waren ja alle furchtbar arm, wir waren ja froh, wenn wir ein Paar Schuhe hatten. Was zum Anziehen hatten und was zum Essen. Und die hatten halt

alles, und das war toll. Und die hatten große Autos und zu essen und Zigaretten und Kaugummi und so Zeug. Das war einfach toll, das war... Und die waren nett! Die waren fast alle unheimlich nett. Unheimlich freundlich, kinderlieb... Das ist mit heute gar nicht mehr zu vergleichen. Dieses Amerika von heute hat sich völlig gewandelt, das ist sehr, sehr schade. Amerika war ein Segen für uns in Süddeutschland. Das war ganz, ganz toll. Die haben auch Konzerte gegeben, die amerikanischen Truppen haben ja auch so Marschkapellen gehabt und Militärbands und da gab's deutsch-amerikanische Feste, wo die Amis gespielt haben, die haben ihre Märsche da gespielt, und die haben auch mal eine swingende Nummer gespielt.

Haben Sie dann auch angefangen als Jugendlicher, sich für Amerika zu interessieren?

Ja!

Meinetwegen in Amerikahäuser... ich weiß nicht, ob's da was gab in Schwäbisch-Hall?

Nee, gab's damals nicht. Später dann. In Tübingen hat's eins gegeben. Hier, in München natürlich... Ja, klar hat man sich für Amerika interessiert, und Amerika war... schon so ein Traumziel. Dass man da mal hingehet und dass man da mal mit den ganzen Wahnsinnigen spielen kann. Dass man die original erleben darf. Ich hab mit 16 Louis Armstrong erlebt. In Stuttgart, da war in Stuttgart ein Konzert... Louis Armstrong and the All Stars mit Strummy Young und Earl Hines, Billy Kile am Klavier. Und... ja, das war... mei, das war... unglaublich! Natürlich ging der letzte Zug viel zu früh, und wir haben die Nacht - das war Dezember - am Hauptbahnhof verbracht. Wir waren so eine Gruppe von Jazzfans, 16 waren wir. 16 oder vielleicht schon 17, aber ich glaube 16. Und das war ein Traum! Das war ein Traum! Den „King of Jazz“, auf der Bühne zu sehen!

Und warum?

Ja, weil die Musik so toll war! Die Musik war einfach so fantastisch! Das war so... diese swingende Musik... diese Offbeat-Mentalität, dieses Offbeat-Gefühl, dass nicht wie in der europäischen Musik auf 1 und 3 die Betonung ist, auf dem Volttakt, sondern dass eben... das man durch diese Synkopierung, die es in der Klassik ja auch gibt, aber die eine andere Funktion hat... dieser Offbeat, der einem das Gefühl gibt, dass die Musik schwebt. Dass die einfach... sie fliegt. Sie bleibt nicht am Boden schwerfällig liegen, sondern sie schwebt.

Und wie war die Atmosphäre?

Beim Konzert? Ja, die Leute waren begeistert! Die waren total begeistert! Das war eine dermaßen euphorische Stimmung, das kann man sich gar nicht vorstellen.

Wann hat das angefangen, nachzulassen mit dieser Jazzeuphorie?

Das ging ziemlich genau... das hat angefangen ziemlich genau Mitte der 50er Jahre, also ab Mitte 1950 kam Bill Haley and the Comets, also Rock'n'Roll-Feunde, Bill Haley, und dann Elvis Presley. Das war in den 50er Jahren, ziemlich genau Mitte der 50er Jahre. Da... und der Rock'n'Roll hat ja auch geswingt. Das war zunächst noch so ein trüber Topf, wo alles gebrodelt hat. Und der Rock'n'Roll hat ja auch geswingt. [singt und schnippt dazu] „See you later alligator...“, Das ist Swing-Musik eigentlich. Nur eben kommerzialisiert mit Texten, mit anderen Texten, mit eingängigen Texten. Und dann waren die Soli...waren praktisch keine Improvisationen mehr, oder nicht mehr so wie Jazz, sondern die waren ziemlich festgelegt und eben ziemlich auf Effekt aus. Es kam dann schon die Wichtigkeit der Gitarre, der verzerrten Gitarre. Die kam schon zum Vorschein ganz allmählich. Und gleichzeitig hat sich natürlich im Jazzbereich aus dem Swing heraus der Bebop entwickelt, und der Bebop - also Mitte der 40er Jahre, aber auch noch in den 50ern, da ging's ja weiter mit dem Hardbop. Das ist ja nichts Anderes, als eine Fortentwicklung des Bebop. Der wurde, so wie der eine Zweig Rock'n'Roll aus der swingenden Musik zur Einfachheit hinwuchs, aber zur Effektivität, wuchs der andere Ast eben zur Kunstmusik hin. Also zur absolut hochklassigen Kunstmusik. Also über Bebop, der war ja sehr... ist ja sehr schwierig, sehr kompliziert, das geht ja bis ins Bitonale hinein, und auch von der Rhythmik her, die Phrasen sind wesentlich schwieriger, sind unglaublich halsbrecherisch kompliziert, und da geht natürlich das breite Volk nicht mehr mit.

Sind da auch von Ihren ehemaligen jazzbegeisterten Freunden welche zum Rock'n'Roll praktisch abgewandert?

Ja. Da gab's... es war dann bald eine Spaltung da, auch im Jazz. Also, Leute, die mehr dann beim Dixieland blieben, weil er auch einfacher war, und zum Rock'n'Roll gingen, das waren dann die Traditionalisten, und auf der anderen Seite - Rock'n'Roll war ja neu, aber es war ganz traditionell aufgebaut eigentlich. Von der Harmonik her und von der Melodik her war Rock'n'Roll ganz traditionell. Und der andere - ein kleinerer Teil, eine kleinere Partei - entwickelte sich eben... bekannte sich zum Modern Jazz, zum progressiven Jazz, der halt wesentlich mehr Verständnis erforderte, auch vom Zuhörer. Man musste sich schon... also, mit Bebop und mit Hardbop muss man sich schon befassen ein bisschen. Man muss sich Reinhören. Das ist eine sehr anspruchsvolle Musik.

Und da sind Sie geblieben.

Ja, aber auch ohne - das unterscheidet mich von vielen anderen Jazzmusikern wahrscheinlich - auch ohne die Liebe zum Hot Jazz zu verlieren. Ich bin nach wie vor ein Armstrong-Fan, und ich mag... also, bin fasziniert von dieser unglaublichen Sicherheit, wie dieser Mensch Töne gespielt hat und gesungen hat, die einfach immer an der richtigen Stelle waren. Das ist unglaublich. Faszinierend. Aber trotzdem, hab ich ja vorhin schon gesagt, man kann das eine tun ohne das andere zu lassen. Trotzdem hat mich da eben auch die Weiterentwicklung sehr stark fasziniert, und was ich heute spiele, zum Beispiel... dieses Zentrum war Bebop, schon, ja.

Und haben Sie das damals auch so empfunden, dass sich die Jazzszene immer weiter aufgespalten hat?

Ja.

So dass Sie auch das Gefühl hatten, Sie müssten sich da irgendwo einordnen? Oder hat Sie das gestört?

Das hat mich gestört, ja. Das hat mich gestört. Ich hab gesehen, dass es richtig zwei Lager gab immer mehr. Die Modernen, die Progressiveren und die Traditionelleren, die die Mehrheit ausgemacht haben unter den Jazzfans. Und ich hab das eigentlich nie richtig verstehen können. Dass man sagt,... dass man so religionsmäßig sagt: „Also, ich gehör zu denen! Das ist meine Religion.,“ Und die anderen haben gesagt: „Nee, ich bin ein Beboper.,“

Also das heißt, um das jetzt mal so zu interpretieren, sich direkt gleich in so eine Subkultur dadurch einzugliedern mit allem was dazugehört, das haben Sie nicht mitgemacht?

Ja, schon. Ja, sicher... klar. Es war immer eine Subkultur, und das habe ich mitgemacht. Klar.

Was waren das für Menschen, die welchen Jazz gehört haben, welche Art? Kann man da was sagen? Die haben eher Dixie gehört oder Studenten haben eher Cool Jazz gehört, es gibt doch da immer diese Einteilungen - die sich für französischen Existentialismus interessiert haben, schwarze Rollkragenpullis getragen haben und Cool Jazz gehört haben...

Ja, ja, genau. Es war auch diese... diese Bebop-Entwicklung war auch in gewisser Weise am Anfang modisch. War schon auch Mode. Man hat Rothändle geraucht, und man hat diese ganz dünnen Krawatten getragen, und man hat kurze Haare, ganz kurze Haare gehabt, so kurz.

Sie auch?

Ja, ja. Hab ich heute noch. Und man hat... ja, am besten Sartre unterm Arm gehabt. Also, es war schon eine Attitüde auch. Aber das war nur am Anfang, das war nur ein paar Jahre. Ja, der Unterschied zwischen denen und denen - um es krass auszudrücken - es ist ein gewisser, ja, intellektueller Unterschied. Die etwas einfacher gestrickten Geister, die waren halt mehr dem Traditionellen zugetan, und die Intellektuelleren, die auch sonst intellektueller vorgehen und analytischer denken und nachfragen und neugieriger sind, die haben sich dann eher dem Modern Jazz und dem Bebop, dem Cool Jazz - Cool Jazz ist ja parallel zum Bebop verlaufen - zugewandt. Das ist eine Frage des Intellekts letztlich.

Sind Sie viel in Konzerte gegangen in den 50er Jahren?

Ja! In den 50er Jahren, ja.

Was zum Beispiel? Eher so große wie das Louis Armstrong-Konzert oder kleinere Lokale?

Ja, es gab ja damals schon Jazzvereine, also Jazzclubs, und da hat man so Clubkonzerte besucht. Also, ich bin oft... in Schwäbisch-Hall haben wir selber Konzerte veranstaltet und haben auch so Gastclubs eingeladen oder in Heilbronn haben wir gespielt oder zugehört, oder wir sind nach Stuttgart gefahren. Da gab's damals einen Jazzclub, der hieß „Atlantik,, und da waren schon ganz namhafte Jazzmusiker, internationale, also viele Amerikaner, und das waren ganz tolle Erlebnisse. „Atlantik,, in Stuttgart, das war super! Und dann später, nach dem Abitur, Tübingen, da gab's auch viele Jazzkonzerte im Clubhaus.

Was waren das für Locations?

Das war eine studentische Einrichtung gegenüber der Uni, das nannte sich „Clubhaus,,. Für Konzerte aller Art, Lesungen oder Kabarett oder irgendwas. Das war einfach... das nannte sich Clubhaus, da gingen vielleicht so 300 - 500 Leute rein, da stand ein Flügel - da haben wir natürlich auch gespielt...

Wurde da auch getanzt?

Es gab auch Tanzabende, ja.

Das war dann aber speziell deklariert?

Das war speziell, ja. Jazz war Konzertmusik.

Es wurde ja aber durchaus auch... mir haben ein paar Leute erzählt, dass sie in den 50er Jahren, im Cave in Heidelberg zum Beispiel, zum Bebop-Tanzen gegangen sind. Also, dass die auch getanzt haben auf Bebop-Musik.

Das hat man auch, ja. Das hat's auch gegeben.

Haben Sie auch getanzt?

Äh... nee, nicht gern. Nee. Musiker tanzen nicht gern. Das ist eigenartig, ist aber so. Ja, ich hab auch getanzt, aber das war nicht meine Leidenschaft.

Sie haben vorhin gesagt, als Sie nach München gekommen sind, da war „die Hölle los,, in der Münchener Szene. Jetzt haben Sie ja wirklich... Sie waren in Berlin, Sie haben Stuttgart erlebt, Sie haben München erlebt. Wenn Sie das mal so ein bisschen vergleichen, die Jazzszenen, vielleicht könnten Sie mir das mal ein bisschen

beschreiben oder skizzieren, was das Entscheidende da jeweils war?

Mhm... München... ja, München war damals neben Frankfurt das Zentrum für Jazz.

Ja?

Ja, ja. Die Jazzbegeisterung war sehr groß, das Publikum... das ist ja heute noch so! Die Münchener sind sehr jazzbegeistert. Und das war damals eben... da war das wie gesagt immer noch - obwohl es schon Rock'n'Roll gab - das lief alles parallel zueinander. Es gab Rock'n'Roll, Dixieland, aber es gab eben auch... und Popmusik anderer Art... da ging's ja auch mit Bossa Nova los Anfang der 60er Jahre, aber die Jazzbegeisterung war gigantisch. Ganz berühmt waren die Konzerte im Deutschen Museum im Kongresssaal des Deutschen Museums. Da kamen die amerikanischen Stars einer nach dem anderen. Coleman Hawkins, Dizzy Gillespie, Louis Armstrong, alle waren sie da! Oscar Peterson... also, da waren einfach... das war einfach der Fokus - Jazz!

Wer hat die veranstaltet, diese Konzerte?

Oh, das weiß ich jetzt gar nicht.

Ich hab da nämlich auch schon mal im Deutschen Museum nachgefragt, aber die haben da keine Unterlagen mehr. Also, es ist nicht so ganz einfach, das rauszufinden. Auch dieses Festival, das es da gab, das wurde ja auch im Deutschen Museum abgehalten. Die Münchener Jazztage, das hab ich auch bisher noch nicht rausgefunden.

Ich meine, dass das der Ado Schlier gemacht hat. Also, der hat auf jeden Fall mitgemischt. Der Ado Schlier, der dann später auch beim BR war. Und dann gab's natürlich die Clubs. Es gab mehrere Jazzclubs in München, schon damals, die „Nachteule“, in der Occamstraße, da hab ich gleich angefangen zu spielen, mit Heinz Schellauer und anderen, und dann gab's die „Tarantel“, gleich um die Ecke, da wo jetzt McDonalds drin ist. Alles in Altschwabing. Und die „Uni-Reitschule“, mit Freddie Brocksieper. Und nach diesen Konzerten der amerikanischen Jazzgrößen kamen die natürlich und stiegen da ein. Da saßen die, das wusste man schon, oder man hoffte es jedenfalls, da saß man dann schon und hat gewartet. „Kommt der noch und steigt ein? Kommt der Sam Jones, spielt der Bass mit?“, Und das war halt unheimlich... das war super! Das war einfach toll! Die dann ganz nah zu erleben im Jazzclub.

Waren Sie da nervös, wenn dann so jemand Großes kam und da mitgespielt hat?

Ja, da war man aufgeregt, schon! Ja, das war richtig aufregend.

Können Sie sich da an irgend eine Anekdote erinnern?

Nee, da fällt mir jetzt im Moment gar nichts ein.

Wie sahen denn diese Clubs aus? Wieviele Leute haben da reingepasst, wie waren die eingerichtet? Was war da für Publikum?

Das Publikum war sehr studentisch natürlich auch, durch die Nähe der Uni. Aber es ging eigentlich quer durch die Bevölkerung. Man kann nicht sagen, es waren typische Leute, die so waren oder so. Es war viel, viel aufgeschlossener. Neugier... das waren, ja, ein ganz gemischtes Publikum. Aber überwiegend jung. Das war ziemlich jung.

Und wie sahen die Clubs aus, wie groß?

Die waren ziemlich spartanisch eingerichtet. Das war chic damals. Man wollte eigentlich nur eine Bank und einen Tisch und am liebsten das Bier aus der Flasche trinken. Fast. Es gab natürlich Gläser, aber das war... der Modern Jazz-Fan, der war eigentlich fixiert auf das Wesentliche. Auf den Inhalt. Kein Drumrum und kein Brimborium. Das war ja sein... deswegen, ich meine Jazz ist ja auch eine Mentalität. Das ist eine... ja, eine andere Mentalität. Ja, und die hatten etwa 130, 140, vielleicht 120 Sitzplätze. Und die waren relativ billig. Damals waren die Grundstückspreise in München noch nicht so gigantisch wie heute. Das ist ja der Grund, warum es heute weniger Jazzclubs gibt als damals. Und... ja, es wurde furchtbar viel geraucht. Entsetzlich. Ich hab damals auch noch geraucht. Es war dunkel, dunkle Beleuchtung.

Was war Ihr Lieblingsclub?

Mein Lieblingsclub war das „Domicil“.

Warum?

Weil da die allerfeinste Musik gespielt wurde. „Domicil“ ist ja Mitte oder Ende der 60er... ich weiß gar nicht mehr, wann das losging...

War das nicht Ende 50er, Anfang der 60er sogar schon?

Anfang 60er gab's das noch nicht. Da war die „Tarantel“, und die „Nachteule“, die waren wichtig. Und dann der „Türkenkeller“, in der Türkenstraße, da gab's einen Jazzkeller...nee, nee, das war erst in den 60ern. Mitte 60er. In der Siegesstraße, da wo die „Tomate“, drin war. Kennen Sie das „Podium“? Das „Schwabinger Podium“?

Auch nicht mehr.

Gegenüber vom Podium, also auch alles Altschwabing, Siegesstraße. Von Ernst Knauff, einem Mitjurastudenten, wir haben uns beim Schnelldienst kennen gelernt, und da gemeinsam gespielt auch, Gigs gehabt auf Studentenbällen und was weiß ich was. Überall haben wir gespielt. Der Ernst Knauff konnte ganz gut Bass spielen und Schlagzeug auch ein bisschen. Und der hat das „Domicil“, aufgemacht. Der hat erst in der „Tarantel“, - so fing's an - da saß er an der Kasse und hat kassiert. Und irgendwie hat's ihn dann gereizt, einen eigenen Jazzclub aufzumachen, und da hat

er das „Domicil,, ins Leben gerufen. Der Dollar war günstig, dadurch konnte man die amerikanischen Musiker relativ günstig einkaufen, und da hat er sehr gute Beziehungen auch aufgebaut nach Amerika und hat praktisch die ganze New Yorker Szene hier rüber gebracht.

Konnte man leben davon auch, als Musiker, als Clubbesitzer?

Ja, es hat sich gerechnet. Das hat sich gerechnet. Also, es ging. Es lief.

Mir hat jemand erzählt - weil ich habe auch schon ein paar Interviews in Frankfurt geführt - und da fällt es sehr stark auf, dass es da diesen sehr stark eingeschworenen Kern gab um den Horst Lippmann herum, und ich schaue auch so ein bisschen nach den Unterschieden in den verschiedenen Jazzszenen. Und mir hat der Joe Viera erzählt, dass es in München so schwierig war alles, weil es so extrem dezentral war und so extrem verstreut. Und man nicht so wirklich eine Initiative hatte wie in Frankfurt, also so einen Zug dahinter... Haben Sie das auch so empfunden?

Das ist richtig, ja. Es war alles offen. Es war alles... ja, es gab keine... keine straffen Organisationen... nee. Das war alles sehr, sehr offen. Das einzige war dann eben, der Ernst Knauff hat dann mit dem „Domicil,, ein Zentrum geschaffen. Das war dann schon... da musste man hin, und das war auch die Musikerbörse. Aber es war im Grunde alles freiwillig. Natürlich gab's auch Jazzvereine, es gab auch damals schon eine „Unterfahrt,, Verein für Jazz und Malerei...

Ach, das gab's damals schon?

Ein bisschen später. Aber es war im Grunde genommen nichts anderes als „Freie Jazzmarktwirtschaft,,.

Haben Sie das als angenehm empfunden oder als störend?

Nee, ich hab das als angenehm empfunden. Das fand ich sehr gut. Und da gab's natürlich dann auch die einheimischen Musiker, die dort spielen durften, das war... da durften natürlich nur die besten spielen. Also, das „Domicil,, war sehr, sehr wichtig. Da gab's dann noch andere Clubs, gemischte Clubs. Da gab's das „Tabarin,, und das „Birdland,,.

Wie? „Tabarin,,?

„Tabarin,,. Ein ganz, ganz wichtiger Club. Aber der war gemischt.

Was heißt gemischt?

Von der Musik her. Der war auf der einen Seite Soul und Funk und auch Jazz. Mal das und mal jenes. Und da wurden auch sehr viele Jamsessions gemacht. Sonntag Nachmittag war immer eine offizielle Jamsession. Und diese beiden Clubs, „Tabarin,, und

„Birdland,, hieß das andere, in Haidhausen, beide im Münchener Osten - wobei, das „Tabarin,, ist noch diesseits der Isar, in der Thierschstraße war das - und das waren zwei schwarze Clubs. Also da waren fast nur Schwarze, farbige Amerikaner drin. Ich weiß noch, im „Tabarin,, war ich oft der einzige Weiße in der Band.

Echt?

Ja, ja.

In den 60er Jahren noch?

Ja, ja, in den 60er Jahren. Kennedy-Zeit. Und das war dann wieder ein ganz anderes Erlebnis. Der Wirt war auch ein Schwarzer, 2m-langer Ex-Baseball-Spieler, der eine Münchenerin geheiratet hatte, Otis Johnson hieß der, das weiß ich noch. Und das war natürlich noch ein anderes Erlebnis, noch eine andere Welt. Da wurde auch anders gekocht. Die Schwarzen haben eine andere Küche. Und die Art, wie die miteinander umgehen - das war ein tolles Erlebnis. Das war eine tolle Zeit.

Was war da besonders?

Ich weiß nicht, es war so eine unglaubliche Relaxtheit... und... auch von der Sprache her. Ich konnte damals ziemlich gut den Southern Schwarzen-Slang sprechen. Das war einfach so eine... ja, ich weiß auch nicht. Ich hab auch viele schwarze Freunde gehabt, wir haben oft zusammen gespielt. Einer ist übrig geblieben, der George Green, Schlagzeuger. Den gibt's heute noch, der ist heute noch da. Mit dem hab ich vor 40 Jahren schon im „Tabarin,, gespielt. Und der hat heute... der spielt halt überwiegend Funk und Soul, aber spielt auch Jazz. Dann war Benny Baley... der war fast immer da. Benny Baley, der berühmte Trompeter, der leider verstorben ist vor ein paar Wochen oder Monaten. Mit dem hab ich auch sehr viel gespielt.

Und wann haben Sie dann eigentlich die Entscheidung getroffen, Ihr Leben mit Jazz zu verbringen? Sie haben ja dann das Jura-Studium noch fertig gemacht?

Nein, ich hab's nicht fertig gemacht. Ich hab zwar alle Scheine gemacht, aber... ich war so in der Szene drin und so musikbegeistert, dass ich immer weiter wegkam von der Juristerei. Und ich hab auch Angst gekriegt vor der Praxis, vor dem Leben mit dem Streit. Das hab ich mir vorher nicht klar gemacht. Das muss irgendwie ein Missverständnis meinerseits gewesen sein. Ich hab halt geglaubt, wenn man ein ausgeprägtes Gerechtigkeitsempfinden hat und für die gerechte Sache eintritt, dass man dann Anwalt werden muss. Ist ja zunächst auch logisch. Nur wurde mir dann klar immer mehr, wenn man dann auch im Gericht war und da reingerochen hat und sich das angeschaut hat, dass man ja im Grunde genommen nur noch mit dem Streit und dem Hass der Menschen umgeht. Das ist ja entsetzlich. Und das hätte ich seelisch nicht verkraftet. Du musst ja auch, um erfolgreich zu sein, musst du ja noch ausgebuffter sein als der Ganove, um deinen Mandanten erfolgreich zu verteidigen. Ich hab das... das war ein Missverständnis. Ich hab das einfach falsch eingeschätzt.

Trotzdem - die Materie hat mir sehr viel Spaß gemacht. Ich lese auch heute noch gerne interessante Urteile und Hintergründe. Also, die Art des logischen Denkens und des haargenauen Unterscheidens, auch verbal, das fasziniert mich nach wie vor. Das ist schon toll. Aber die Praxis hätte ich nicht ausgehalten.

Und wann haben Sie's dann endgültig abgebrochen?

Ich hab aufgehört 1964.

Und haben als Musiker dann erst mal gearbeitet?

Dann hab ich als Musiker gearbeitet.

Was haben da Ihre Eltern gesagt?

Ja, da waren sie nicht so begeistert. Da waren sie nicht so begeistert. Nee... Ich hab sehr früh geheiratet, 1961, da war ich 23 Jahre alt, meine Frau 21. Ihre Eltern waren natürlich auch nicht begeistert, und... aber wenn man die richtige Frau findet, dann muss man sie auch heiraten. Wir haben Kinder gekriegt, auch sehr früh schon, da war ich noch 23, da kam unser Sohn zur Welt, und als ich 25 war, 26, kam die Tochter. Also, ich musste Geld verdienen, wollte ja unabhängig sein von den Eltern, das ist ja klar. Und hab mich dann ins Gewühl gestürzt, hab alles Mögliche gemacht. Da hab ich dann auch viel kommerzielle Musik gemacht, hab Tanzmusik gespielt und hab... ach, mein Gott, überall in Deutschland so Cabarets gespielt, mit Tanzbands, und Striptease-Tänzerinnen begleitet und Gaukler und... Sommersaison in Tirol, Wintersaison in Kitzbühel, Seefeld und was weiß ich, was alles. Das waren immer so Monatsengagements. Das war noch damals so eine Zeit, wo es Tanzbands gab. Da gab's noch keine Discotheken, da war die Musik einfach live. Wir haben alles gespielt. Von Swing bis Tagesschlager, alles! Die Beatles gab's schon, natürlich mussten wir die Beatles-Nummern alle kennen, und so weiter. Gut, das war... das ging eine Weile, und dann hier auch hab ich viel im Studio gearbeitet, als Studiomusiker, hab Playbacks gespielt für Schlager, Filmmusik gespielt, Peter Thomas und verschiedene andere. Es gab viele, viele Studios in München. München war eigentlich die Synchronstadt, Filmsynchronstadt. Und auch Schlagerproduktionsstadt. Die Kaufleute waren in Hamburg überwiegend, aber die Musiker, da wo die Musik gemacht wurde, wo die Schlager gemacht wurden, die Popmusik, das war München. Da hatten wir alle ganz schön viel zu tun, aber das war natürlich auch nicht auf die Dauer die Erfüllung, und dann kam ich immer mehr in Kontakt mit dem Bayerischen Rundfunk. Da gab's also Sendereihen, „Jazz auf Reisen,, wo der Bayerische Rundfunk die lokale Szene phonographiert hat sozusagen und gesendet hat, und es gab damals auch schon die Sendereihe „Eintritt frei im Studio 2,, die ich nachher in „Bühne frei im Studio 2,, umbenannt habe, und da kam ich mit den Jazzredakteuren zusammen, mit dem Werner Götze, und hab da diverse Male gespielt. Und wir kamen ins Gespräch, der Ado Schlier war ja auch beim BR damals schon. Und da haben die irgendwie rausgefunden, dass ich nicht nur ganz gut Klavier spielen konnte, sondern mich auch ganz gut ausdrücken konnte, und dann hat mich

der Werner Götze mal eingeladen zu einem Blindfold-Test, und das war ganz lustig, da haben wir geplaudert, und das fand er einfach gut, wie ich so rede und mich ausdrücke, und wie ich über Jazz rede, und was ich von Jazz erzähle. Ich hab auch vieles rausgekriegt von dem, was er mir vorgespielt hat. Und so kam eins zum anderen. Irgendwann war mal eine Stelle frei, eine Planstelle frei, und dann haben die mich angerufen, ob ich mich damit anfreunden könnte, Musikprogramm zu machen.

Kannten Sie die Sendung „Mitternacht in München„? Kannten Sie die in den 50ern auch schon, beziehungsweise dann in den 60ern?

Nee, die kannte ich nicht, da hat mir nur der Werner Götze davon erzählt. Da war ich noch nicht in München. Das war in den 50er Jahren.

Ok, und dann in den 60er Jahren, haben Sie die Sendungen im Bayerischen Rundfunk verfolgt?

Die hab ich schon verfolgt, ja, ja. Vor allem der Werner Götze hat sehr kenntnisreich geplaudert über Jazz. Das hat mich immer schon fasziniert. Fand ich sehr gut, wie er es gemacht hat. Aber ich hab natürlich auch Willis Connover gehört immer, die „Voice of America„. Der hat die absolut wahnsinnige Musik gespielt. Das war spät nachts immer, aber das war so super! Ja, und dann kam ich zum BR. Hab zunächst auch gemischte Programme gemacht, alles Mögliche. Hab erst mal die Schwarzen reingebracht. Bis dahin hat kein Mensch einen Blues gespielt. Oder Soulmusik. Das war irgendwie verpönt beim BR. Der BR war ja sehr konservativ. Ist er ja nach wie vor, sehr konservativ. Und da hab ich dann das Soul-Fass aufgemacht. Das war ein Riesenerfolg! Die ersten zwei, drei Jahre. Und ich hab auch schon Jazzsendungen gemacht. Und dann wurde der Werner Götze Abteilungsleiter, und da hatte er keine Zeit mehr, Jazzsendungen zu machen, er musste die Abteilung leiten, und das war meine Stunde. Da hab ich ihn... wurde ich sein Nachfolger. Da hab ich die Jazzredaktion übernommen. Ja, und das hat mir sehr, sehr viel Freude gemacht. Das war wahnsinnig viel Arbeit, aber das waren tolle 32 Jahre. Und ich hab halt aus den - ich weiß nicht mehr genau, das waren glaube ich $2\frac{1}{2}$ Stunden in der Woche Jazz - hab ich halt durch eisernen und stetigen Kampf 11 Stunden gemacht. Jetzt sind's 11 Stunden. 10, 11 Stunden. Und ich hab freie Mitarbeiter reingeholt, peu-a-peu, das ist jetzt eine richtige Jazzmannschaft da drin. Ich konnte auch für meine Nachfolge mitreden Gott sei Dank, so dass, was man da aufgebaut hat, nicht wieder in sich zusammensackt, sondern das wird wunderbar fortgeführt. Und das war halt eine wunderschöne Zeit, weil ich konnte ja außerdem noch Musik machen. Ich konnte natürlich keine Tourneen mehr machen, ich konnte nicht wegfahren; ich wollte auch nicht weg, ich wollte bei meiner Familie bleiben, hab dadurch auf eine überregionale Karriere verzichtet, das ist ganz klar. Außerdem konnte ich mich nicht selber spielen, das ist ja auch klar, ein Interessenskonflikt schlimmster Art wäre das gewesen. Also, ich hab praktisch meine Existenz als Jazzmusiker verschwiegen. Der wichtigste für mich wäre ich selber gewesen beim BR. Aber das geht halt nicht. Das ist heute noch so, ich spiele ja, seitdem ich raus bin, wieder sehr, sehr viel als Musiker, bin sehr viel unterwegs. Und die meisten Leute sind immer noch total erstaunt, dass ich Klavier

spielen kann.

Ich muss auch ehrlich sagen, ich hab Sie erst mal primär nur gekannt als Redakteur des Bayerischen Rundfunks.

Ja, das ist der Normalfall. Sie staunen alle, dass ich Klavier spielen kann. Aber es ist wunderbar, es ist ok, ich beklage überhaupt nichts. Es ist wunderbar, jetzt so spielen zu können, und es ist natürlich auch toll, dass man diese 32 Jahre fest angestellt war, was natürlich auch mit einer gewissen Altersversorgung zu tun hat, die mir jetzt zu Gute kommt, Gott sei Dank.

Gehen wir noch einmal zurück in die 50er Jahre, weil das ist so der Kern... Wann haben Sie denn angefangen, sich auch über die Musik hinaus über Jazz zu informieren? Was haben Sie da für Bücher gelesen, oder haben Sie Bücher gelesen? Oder... wo hat man sich da informiert, über die geschichtlichen Hintergründe auch...?

Was hab ich für Bücher gelesen über Jazz? Wenig, wenig.

Haben Sie Zeitschriften gelesen?

Wenig eigentlich... Nee, ich muss sagen, ich hab wenig gelesen. Wir waren einfach... ich war Musiker. Ausübender Jazzmusiker. Mir waren Schallplatten wichtiger als Bücher.

Wer waren Ihre Vorbilder musikalisch?

Musikalisch - Charlie Parker ebenso wie Louis Armstrong. Das sind zwei ganz verschiedene... die kommen aus zwei ganz verschiedenen Stilen. Dizzy Gillespie. Pianistisch Oscar Peterson. Aber ich mochte auch wahnsinnig gerne Teddy Wilson. Bud Powell, die Bebop-Pianisten natürlich, Bud Powell, Red Garland, Whynton Kelly, dann diesen kühlen Saxophonisten von Stan Getz mochte und mag ich wahnsinnig gern. Und in jüngerer Zeit, so die letzten 20 Jahre, Paquito Trivera, der kubanischer Saxophonist und Klarinettist. Das ist ein gigantischer Spieler. Moment, ich zeig Ihnen mal... [holt Schallplatte] Der setzt direkt bei Charlie Parker an in seiner Spielweise und verbindet das aber mit diesem unglaublich kubanischen Salsa-Feeling. Das ist der Wahnsinn. Also, wenn Sie von dem mal eine CD kriegen können - das ist Wahnsinn! Paquito Trivera, das ist für mich einer der ganz Großen. Mich haben eigentlich auch weniger Pianisten beeinflusst als Bläser.

Wie kommt das?

Weil ich selber mal Trompete gespielt hab, wahrscheinlich, und weil ich auch gesungen hab... Ich weiß auch nicht,...

Warum sind Sie denn eigentlich nicht bei der Trompete geblieben?

Weil der Tag nur 24 Stunden hat. Und um die richtig zu spielen - ich bin Perfektionist - um richtig zu spielen, müsste man täglich auch zwei Stunden Trompete üben, aber wenn ich schon zwei, drei Stunden Klavier übe...

Und das Klavier war mehr...

Das Klavier war... ja, war einfach mehr... Mich hat auch ein bisschen der Druck gestört, der im Kopf entsteht beim Trompetespielen. Also, auf die Dauer glaube ich, wäre das nicht das Richtige gewesen.

Wie hat sich denn damals die Jazzszene gesamtgesellschaftlich eingeordnet? München war ja doch eher konservativ, würde ich jetzt mal annehmen. Was war das für ein Prozentsatz der Leute, die das gehört haben oder wie war das angesehen? Auch jetzt das Image des Jazzmusikers?

Mhmm... ja, da gab's natürlich Vorurteile, klar. Also, die konservativen Bayern, die waren dieser fremdartigen Musik gegenüber natürlich schon eher ablehnend eingestellt. Glaub ich schon. Also, das... der Jazzmusiker, also für den Bürger, den richtigen bayerischen Spießbürger, sagen wir mal, war der Jazzmusiker was... ja, nicht gesellschaftsfähig. Oder irgendwie so... der war... der irgendwie, ja, verdächtig.

Aber jetzt ist es ja doch so, dass die Locations, in denen Jazz gespielt wurde, wie der Kongressaal des Deutschen Museums, das war ja eigentlich schon was Gehobeneres.

Ja, ja, klar.

Oder auch Swing im Deutschen Theater...

Ja, klar. Also, ich sag ja, die Jazzgemeinde war sehr, sehr groß. Und ist nach wie vor sehr, sehr groß. Aber es gibt eben einen Teil der Bevölkerung, der Jazz nicht mag. Das ist... das geht... trifft halt sehr zusammen mit Fremdenangst und -feindlichkeit. Fremde Kulturen werden halt beargwöhnt oder das mag man nicht. Mögen viele nicht. Aber die Jazzgemeinde ist gigantisch groß. Die, die auf Jazz stehen, und das geht quer durch... das geht querbeet, das geht von sieben bis 70 oder noch älter oder... es ist... also, Jazzfans gibt es jede Menge in München. Ich würde schätzen, dass 20 Prozent der Bevölkerung in München auf Jazz stehen. Oder dem Jazz auf jeden Fall etwas abgewinnen können.

Und damals?

Ungefähr das Gleiche. Unser Problem... also, es gibt bestimmt mehr Jazzakzeptanz als Opernakzeptanz in München.

Wirklich?

Ganz bestimmt! Ganz bestimmt! Das ist sicher ein kleiner Kreis, der da mit dem

Nerzchen abends in die Oper geht, das sind viel weniger Leute. Ich seh das jetzt in den Biergärten. Ich spiele sehr oft in Biergärten, zum Beispiel in der Hirschau, da ist ein Biergarten, ich weiß nicht, wie viel Leute da rein gehen, vielleicht 5000 oder so, oder 4000. Da ist, wenn es so warm ist, da sitzen Leute... da ist ja so Pavillon, da sitzt die Uroma und der Urenkel und alles, was dazwischen ist, und die spielen da am Spielplatz, und da gibt's Schweinshaxn und ein Bier - so richtig bayerischer Biergarten, ein Münchener Biergarten. Und da sitzen dann 3000, 4000 Leute, die klatschen nach jedem Stück begeistert Beifall. Das sind ganz normale Bürger.

Was spielen Sie da? Dixie?

Nein! Was spielen wir - Mainstream. Swing bis Bebop. Und teilweise gibt's... sehr oft gibt es Szenenapplaus, also nach jedem Solo, wenn einer ein schönes Solo gespielt hat - Riesenbeifall! Und... oder Menterschweige, da haben sie jetzt eine Jazzwoche gemacht, und das war... Die Leute gehen hin zum Reden und Trinken und Essen und dann wird Jazz gespielt. Das stört die nicht. Die gehen da nicht weg und sagen: „Das wollte ich doch gar nicht wissen,“, sondern die freuen sich, dass da Jazz gespielt wird. Das ist schon eine große Masse Mensch... oder dann der größte Biergarten mit 10.000 Sitzplätzen da draußen in Großhesselohe, die Waldwirtschaft, die haben auch Jazz massenweise. Das ist dann mehr Dixieland, Dixieland bis Swing, aber immerhin. Ich meine, das ist alles Jazz. Die Akzeptanz ist da, und wir kämen mit dem Spielen gar nicht mehr nach, wenn die Quadratmeter nicht so teuer wären. Es gibt ja auch wahnsinnig viele Musiker in München. Es gibt heute mindestens zehn Mal so viele und auch viel besser ausgebildete Musiker als vor 40, 45 Jahren, als ich hierher kam. Da konnte man die Jazzmusiker... ja, das waren... vielleicht zwei Dutzend waren gut, waren wirklich... waren ok. Das war ja schon viel, das war alles erst im Aufbau. Aber heute - heute sind's 150 oder 200. Und die sind bestens ausgebildet. Hochschul-ausgebildet. In Mannheim gibt's eine Hochschule, da kann man Jazz studieren. In München leider immer noch nicht. Aber wenigstens am Konservatorium kann man Jazz studieren. Dann gehen viele nach Holland, in Holland gibt's alleine glaube ich schon zehn Hochschulen, wo man Jazz studieren kann. In Hamburg kann man Jazz studieren, in Köln auch. Graz ist eine ganz hervorragende...

Ja, die haben ein Riesenforschungsinstitut auch... Ja, ich bin mit meinen Fragen eigentlich soweit durch. Gibt's noch etwas, das Sie ergänzen möchten? Noch eine Anekdote oder etwas, das Sie sagen, „das ist mir wichtig, dass das bei so einem Thema angesprochen wird,“?

Ja, ein Punkt wäre mir schon wichtig. Ein Punkt mindestens. Und das ist die... es gibt so viele Missverständnisse und Fehlentscheidungen, was das Image des Jazz angeht. So meinen immer noch viele Leute, die Klassik sei die höherstehende Klangkunst. Was natürlich nicht der Fall ist. Und der Jazzmusiker sei dem Klassikmusiker unterlegen. Völlig falsch! Im Gegenteil, es ist so, dass der heutige Jazzmusiker, sagen wir mal ab 45 oder so, der Profi, der hat am Konservatorium oder an der Hochschule Musik studiert wie der Klassiker. Der kann also das, was der Klassiker kann, sowieso. Beherrscht aber darüber hinaus die hohe Kunst der Impro-

visation. Das beherrscht der Klassiker nicht. Also, der klassische Musiker kann vom Jazzmusiker, vom Profi, nur lernen - nicht umgekehrt! Und das ist etwas, was die meisten Menschen sich nicht klar machen. Die denken, der Jazzmusiker ist etwas Minderwertiges. Aber das Gegenteil ist der Fall. Der Klassiker kann... früher gab's in den Klavierkonzerten, Violinkonzerten, Cellokonzerten eine Kadenz, da hat der Solist improvisieren müssen. Und heute spielt der nur das, was schon jemand aufgeschrieben hat. Das ist doch traurig. In der Barockzeit konnte der klassische Musiker noch improvisieren. Musste improvisieren können. Das ist verloren gegangen. Der Jazzmusiker kann improvisieren. Und zwar komplizierteste Dinge spontan komponieren. Wie gesagt, Improvisieren ist... Sie wissen ja, wie das abläuft, nach einem Harmonieschema, und da ist keine... da ist nicht, wie viele, die dem Jazz nicht so zugetan sind, die denken, der Jazzmusiker geht auf die Bühne und spielt einfach drauf los und hupt da in sein Horn rein und haut auf die Tasten, und das ist alles nicht so wichtig. Und das ist alles überhaupt nicht wahr. Der Jazzmusiker übt wie ein Blöder und übt die schwierigsten Sachen. Weil er einfach mehr können muss als der Klassiker. Das wird sicher noch lange dauern, bis die breite Öffentlichkeit das kapiert hat. Oder bis - was eben sehr wichtig wäre - ein Kultusminister das kapiert hat. Natürlich haben wir Grund zur Klage, dass die E-Musik hoch subventioniert wird und die E-Musik praktisch überhaupt nicht. Also, das ist so die ... das ist schon ein großer Makel. Und dann gibt's noch ein Missverständnis. Es denken immer noch viele, der authentische Jazz käme aus Amerika, und das ist längst überholt. Das war mal in den 50er Jahren und 60er Jahren, natürlich, da kamen sie her, die großen Meister. Aber mittlerweile hat die übrige Welt Jazz gelernt und ich meine, es gibt so fantastische europäische Kollegen. Oder auch die Japaner sind dermaßen gut, das ist Wahnsinn! Und der Jazz geht - von der Akzeptanz her - in Amerika verloren. Der sinkt immer weiter runter. Weil da wirklich dieses gnadenlose Marktsystem, dieses Rentabilitätsprinzip, nur gelten lässt, was sich schnell verkauft. Und der Jazz ist nun mal schwierig zu verstehen. Nicht so einfach zu verstehen. Das ist eine komplizierte Kunstform. Also wird - da alles privat ist, die haben ja nicht mal öffentlich-rechtliche Rundfunkanstalten - wird das halt nicht gefördert. Das ist schon übel. Ja, und heute... es gibt eigentlich... der europäische Jazz, wenn ich an die Franzosen denke und die Italiener, die auch natürlich wie wir Deutschen auch, oder die Skandinavier, ihre Folklore mit einbeziehen, ihre eigene Musiktradition, die ja viel älter ist als der Jazz überhaupt, wenn man das bedenkt, wie farbenreich der europäische und der Jazz überhaupt auf der Welt ist, die Südamerikaner spielen wahnsinnig gut. Gerade Kuba oder Brasilien, das ist nicht nur ein Samba-Land, das ist auch ein Jazzland. Da wird richtig gut Jazz gespielt. Und es ist wunderbar, wie sich diese Musik, diese Musizierform, weltweit ausgebreitet hat. Das ist ganz toll. Es gibt keine Grenzen. Das war mir noch wichtig zu sagen.

Nachtrag:

Sie hatten gerade, als das Band aus war, noch gesagt, Jazz ist mehr als nur Musik...

Jazz ist mehr als Musik. Jazz ist... ja, Jazz ist eigentlich eine Mentalität, ist eine Philosophie, könnte man sagen. Jazz bedeutet Offenheit, Freiheit. Bedeutet Toleranz

und bedeutet eben auch gruppendienliches Denken. Dieses Zusammenspiel, man ist ja so aufeinander angewiesen. Und man kriegt aber auch so viel vom Mitspieler, von den Mitspielern, das ist eine wunderbare Geisteshaltung - Jazz. Ohne die man wirklich nicht Jazz spielen könnte. Also, ohne diese Einstellung von Freiheit und einem kreativen Miteinander und dieser Offenheit gegenüber allen möglichen musikkulturellen Einflüssen, ohne diese Offenheit könnte man nur langweiligen Jazz spielen.

So gesehen ist es ja eigentlich witzig, dass sich im Jazz selber dann so auch, sag ich mal, Exklusivitäten rausgebildet haben, dass man auch Jazzstilrichtungen ablehnt hat zum Teil.

Ja, ja. Es gibt natürlich immer die Sektierer, die gibt's überall. Es gibt Spezialisten, die sich da vervollkommen in einer ganz bestimmten Richtung. Und die da eine Message haben, irgendwie eine Spezialmessage haben. Das gibt's natürlich auch. Aber die Grundhaltung eigentlich des Jazzmusikers ist weltoffen. Total weltoffen, tolerant. Friedlich [schmunzelt]. Die Neugier ist so wichtig. Neugier ist ein ganz wichtiges Element.

26. Juli 2005: Ernst Knauff (*1934)

Erzählen Sie doch mal so Ihren persönlichen Werdegang. Was für ein Jahrgang sind Sie?

'34.

'34. Erzählen Sie mir doch mal ein bisschen, wo Sie herkommen, auch wie Sie den Krieg erlebt haben, die Zeit danach, und wie das überhaupt alles kam mit dem Jazz, und wie Sie mit Jazz in Berührung kamen.

Der Krieg ging halt zu Ende. Das habe ich in Aachen erlebt, ich bin ja gebürtig aus Aachen, und da gibt es natürlich jede Menge Luftschutzkeller und brennende Häuser. Mein Vater war gerade auf Fronturlaub als Aachen bombardiert wurde 1943. Unsere Häuser blieben Gott sei Dank verschont, wurden nicht getroffen von irgendwelchen Bomben. Mein Vater hat mich anschließend - da war ich neun Jahre alt - aufs Hausdach geführt - vierstöckige, fünfstöckige Häuser. Da nahm er mich mit hoch, und dann haben wir uns Aachen angeschaut, wie es gebrannt hat. Lichterloh rundherum. Das sind so die Erinnerungen. Dann ist gegenüber mal ein Flugzeug runter, da sind Flugzeugteile herumgelegen mit irgendwelchen Körperresten, Armen, Beinen und so weiter. Das sind so die oberflächlichen Erinnerungen, die ich da habe. Aber ansonsten immer Luftschutzkeller, Luftschutzkeller, Luftschutzkeller, fast jede Nacht. Weil diese Einflug- nicht Schneise, aber der Einflug kam immer von Großbritannien rüber und das ging immer über Aachen hinweg, oder in der Nähe von Aachen, und da gab's ständig Luftalarm, weil man ja nicht wusste, welche Städte angegriffen wurden. Dann wurden wir auch Ende '43 evakuiert nach Eelze bei Hannover und dann war es irgendwann Mai 1945 und da war der Krieg vorbei.

Erinnern Sie sich noch an den Tag, als der Krieg zu Ende war?

Na klar. Was heißt der Krieg, der war an dem Tag zu Ende, an dem die amerikanischen Panzer da umeinander gerollt sind und die Neger uns Schokolade geschenkt haben. Und Dosen verteilt haben mit irgendwelchem Käse drin. Das waren so runde Dosen, diese Milchdosen oder was auch immer. Und das war's dann halt.

Hatten Sie keine Angst? Vor den Amerikanern?

Nein, überhaupt nicht. Angst haben wir keine gehabt. Vielleicht mit Ehrfurcht. Aber Angst auf keinen Fall. Dann ging's irgendwann zurück, Ende '45 oder auch schon im Sommer '45, das weiß ich nicht mehr genau. Und dann kam also wieder Aachen. Unsere Häuser standen ja noch, weil von diesem Bombenangriff '43 verschont, und dann... ja, dann haben wir dann in den Trümmern rumgespielt, haben auch da Verstecken gespielt, wie vorher. Und in irgendwelche Schuttberge haben wir uns Höhlen reingebaut - was halt Kinder so spielen. Es ist Gott sei Dank nichts passiert - dann haben wir Munition gefunden, haben die aufgemacht, da war Schwarzpulver drin, das haben wir angezündet. Auch da ist Gott sei Dank nichts passiert. Nachdem wir ja aus Erfahrung wissen, dass da doch sehr viele Leute Finger, Beine, Körperteile verloren haben, ihr Augenlicht verloren haben, und so weiter. Ja, und dann machte die Volksschule wieder auf, Ende 1945 war das schon. Also, sie wurde wieder geöffnet, nicht aufgemacht, und dann kam ich mit zwölf Jahren, 1946, kam ich dann aufs Gymnasium, weil da die Gymnasien wieder geöffnet wurden, so dass ich dann erst mit 22 Jahren Abitur gemacht habe. Mit einmal Hängenbleiben, wie sich das gehört, in der damaligen Zeit. Ja, das war so die Nachkriegszeit. Und dann kam natürlich die erste Musik, die ersten Schlager, angehotteten oder angeswungenen Schlager. Und dann kam auch mal - in Aachen, das wurde ja dann britische Besatzungszone - und da kam dann außer Dudelsackmusik ab und zu auch mal die ein oder andere Swing-Jazz-Nummer. Und ich war davon fasziniert. Gleich Ende '45 oder Anfang '46 hat meine Mutter veranlasst, dass ich sofort Klavierunterricht bekam, Privatunterricht. Und ich hab dann drei Jahre klassisches Klavier gelernt von der Pieke auf, also richtig mit Fingerübungen und allem drum und dran. Und zur Vorbelastung muss ich sagen, dass mein Vater, der zu der Zeit in russischer Kriegsgefangenschaft war, dass der Lehrer ist, Volksschullehrer. Und dass der sein Studium an einer katholischen Schule absolviert hat, in Kronichenmünster bei Aachen, da hat er sein Lehrerexamen gemacht und hat sein Studium mit Geige spielen verdient. Oder sich ermöglicht, so muss man das besser sagen. Und so bekam ich Klavierunterricht und hab meine Ambitionen für die Musik schlechthin entdeckt. Ich glaub, das kam... '46 war das schon. Aachen hat ja damals schon eine sehr berühmte Technische Hochschule gehabt, ich glaube, das ist auch heute noch eine der besten oder mit die beste Hochschule in Deutschland, die Technische Hochschule in Aachen, inzwischen ist es Universität. Und da erinnere ich mich noch, da haben wir dann „Gräfin Maritza“, gesehen, da durfte ich mit rein. Und Musik hat mich... hat mich irgendwie begeistert. Und dann wurden natürlich außerhalb des Klavierunterrichts auch Schlager gehört, die ständig im Radio liefen... ich weiß gar nicht mehr die Namen alle, diese Nachkriegsschlager. Und die hatten ja sehr lustige Texte und auch gute Melodien zum Teil...

Haben Sie die nachgespielt?

Die wurden dann versucht nachzuspielen, denn Notenmaterial oder Schallplatten, Schallplattenspieler hatten wir ja alles nicht. Ganz zu schweigen von Fernsehen. Da war ja noch gar nicht daran zu denken. Es gab irgendwie einen Volksempfänger, glaube ich. Da hörten wir dann natürlich irgendwelche... hauptsächlich britische

Musik. Dudelsack hin und zurück. Und mein Bruder, der vier Jahre älter ist als ich, der konnte bereits Klavier spielen. Er hat also schon während des Krieges Klavierunterricht bekommen. Wir hatten zu Hause auch einen wunderbaren Flügel. Das Fabrikat ist mir entfallen, aber... Und der hat gleich nach dem Krieg - wie das zu Stande gekommen ist, weiß ich nicht mehr - in den britischen Soldatenclubs noch als Minderjähriger gespielt, nach dem Krieg. Da ist natürlich mit Jugendschutz noch alles drunter und drüber gegangen. Und bei mir war es dann soweit, das war '45, '46, '47, '48. Da waren wir dann soweit, dass ich auf der Schule eine Combo gründete. Naja, fragen Sie mich nicht nach dem Niveau.

War das dann Swing schon oder eher Schlager?

Nein, das waren mehr Schlager. Schlager und mit dem Erfolg, dass wir alsbald im Burgcafé in Stollberg bei Aachen samstags, sonntags nachmittags zum Tanztee spielten. Die Besetzungen waren auch ganz unmöglich. Klavier, Bass glaube ich war dabei, einer spielte Trompete, der hieß Kinkart, das weiß ich noch, weil es Kinkart's Pralinen gibt, daher weiß ich den Namen noch. Und einer spielte Vibraphon. Aber die Instrumente und alles, was über den Krieg hinüber gerettet worden war, das kann man mit dem heutigen Niveau nicht im Entferntesten vergleichen. Aber das war nicht das erste Mal, dass ich für Reichsmark gespielt habe. Das erste Mal, da war ich glaube ich gerade mal zwölf Jahre alt. Und mein Bruder spielte damals ja schon in diesen Musikkreisen rum. Die haben ja, weiß der Teufel... es gab ja auch die ersten Festivals. Und in Geilen bei Aachen gab es eine Bühne, ein Veranstaltungsort mit einem Ballsaal hintendran, in kleinem Rahmen natürlich, und natürlich über Fasching und über Silvester, das waren damals die Tage, an denen die Musiker das meiste Geld verdienen konnten, auch wenn sie sich nix dafür kaufen konnten. Aber lieber Reichsmark, die nix wert ist, als überhaupt nichts. Und dann hatte mein Bruder für den Faschingsdienstag nachmittags, das war damals ein sehr wichtiger Faschingsausklang, oder Karnevalsausklang, da war also der Abschlussnachmittag auf dem Land, Eiendorf, das war damals noch richtig bäuerliches Land. Obwohl es jetzt eingemeindet ist und zur Stadt Aachen gehört. Und der hatte also für diesen Tag zwei Geschäfte - wie man damals sagte - angenommen, musste einmal in dieser Gruppe spielen und einmal in der anderen Band. Kapelle haben wir damals noch gesagt. Und dann hat der zu mir gesagt: „Pass auf, - er kam weder da noch da raus, und das eine schien ihm das wichtigere Geschäft, da hat er gesagt: „Du gehst zu dem anderen hin. Da müssen wir mit sechs Mann spielen, und du kriegst ein Pandonium in die Hand, und da kannst du dich auch hinsetzen und es fällt nicht auf, dass du erst zwölf Jahre alt bist.,, Und da bin ich dann auch tatsächlich den ganzen Abend gesessen und hab immer so getan, als ob ich spielen würde. Das waren die ersten zehn oder 20 Reichsmark. Und danach... das war dann ja '47, '48, da ging's dann los, und das klang auch schon ok. Und wir haben's mit Lust und Liebe gespielt und haben da ein, zwei Jahre lang zum Tanz im Burgcafé in Stollberg gespielt - das ist ja auch im Rheinland oben, das ist heute noch nicht eingemeindet, aber das geht fließend ineinander über. Ja, und dann ging das so weiter. Ich war ja nebenbei auf dem Gymnasium, musste auch ab und zu ein bisschen lernen, aber im Mittelpunkt stand damals schon die Musik. Mit 14, 15 Jahren. Dann wurde ich 16, dann kam Lennie

Tristano. Das kam rüber und konnte auch schon auf Langer Welle gehört werden. „Voice of America,,. Die haben wir dann empfangen und haben nachts immer diese Jazznummern angehört. (Mein Vater war noch in russischer Kriegsgefangenschaft.) Und dieser Lennie-Tristano-Sound mit Von Marks, Lee Konitz und mit einer Gitarre, wer war denn das... ich kann mich da gar nicht richtig erinnern... Wir haben da schon Geld verdient, und dann '48, da war ich grad 14, kam die Währungsreform, da kam die D-Mark - das geht jetzt ein bisschen fließend ineinander über - und wir haben immer noch im Burgcafé gespielt. Und es gab unheimlich viele Studentenverbindungen, da haben wir überall gespielt. Die Band hieß „Die Pennäler,, es waren alles Gymnasiasten. Es gab immer schon Leute, die haben Wert darauf gelegt, dass sie Gymnasiasten hatten, die bei ihnen spielten. Später waren es dann die Studenten. Und dann gab's damals, gleich nach der Währungsreform - mein Vater war gerade aus Russland zurück, aus der Gefangenschaft - da gab's doch diese viereckigen Fünfzigpfennig-Scheine. Und fünfzig Pfennig - das war eine Woche das Taschengeld. Und ich hab zu meinem Vater gesagt: „Ich brauch die fünfzig Pfennige nicht!,, Die Musik, die ich da gemacht habe... und wir haben auch immer Steine geklopft, wir haben auf dem Bau gearbeitet, haben alles gemacht, was überhaupt ging. Mit dem Jugendschutz war das damals noch nicht so genau. Und dann hat er gemerkt, dass ich zu viel Geld hatte und hat versucht, mich da unter Kontrolle zu bringen. Da hat er mir einen sehr guten Vorschlag gemacht und hat gesagt: „Also, wenn du dir was kaufst, und ich bin damit einverstanden, zahle ich dir die Hälfte davon!,, Das war für mich natürlich ein gefundenes Fressen. Da hab ich mir sofort ein Motorrad gekauft mit 16, eine Honda 25 DKW mit Gummizugfederung. Und dann war es wieder in Ordnung. Das Bedürfnis war gestillt, und dann kam wieder die Musik. Und dann hab ich mir als nächstes eine Framus-Gitarre gekauft mit einem Dynachord-Verstärker. Jetzt fällt mir das ein.

Sie haben auch Gitarre gespielt?

Das hab ich nur autodidaktisch gemacht. Das ist für einen Pianisten ja nicht so schwer. Und zur selben Zeit damals kam glaube ich George Shearing... oder war das später? Das weiß ich jetzt gar nicht mehr. Ich meine aber, ich hätte das noch auf der Gitarre gespielt, die George Shearing-Melodien. „The Lights are Low,, und solche Titel. Die wurden ja damals richtig populär. Und dann wurden da wie verrückt die Chorusse kopiert... wie hieß denn der Gitarrist jetzt wieder von Lee Konitz? Ich weiß es nicht mehr.

Was hat Sie so fasziniert an dieser Musik?

Der Sound. Der Sound. Dieses Saxophon zusammen mit dem... Die haben sehr viel unisono gespielt damals. Die Chorusse aufgeschrieben, einer hat den vorgespielt, die anderen haben den nachgespielt, und dann haben die das alles unisono gespielt. Drei Instrumente unisono. Und das hat mich wahnsinnig fasziniert. Das wurde alles kopiert. Dessen wird man aber auch irgendwann überdrüssig. Und dann trat irgendwann Chet Baker auf. Das muss dann schon... war das schon in den 40ern? Das muss dann so Anfang der 50er Jahre gewesen sein. Ich war natürlich immer einer

der Ältesten auf dem Gymnasium, war eben auch entsprechend lange in Aachen auf dem Gymnasium. Und dann kam also dieses Gerry Mulligan, Chet Baker Quartett mit Denzel West am Schlagzeug. Wer Bass gespielt hat, weiß ich jetzt im Augenblick nicht.

Haben Sie das live gesehen?

Nein! Das kam alles aus dem Radio! Schallplatten, war ja... das war ja alles, das kann man sich gar nicht vorstellen, wie das nach dem Krieg war! Aachen war ja ein Trümmerfeld. Und es war so die Vorstufe zum Wirtschaftswunder, das ja im Grunde genommen erst Mitte 50 losging. Aber es gab schon die ersten Platten. Klar, davon hab ich ja runterkopierte. Da hab ich mitgespielt und runterkopierte. Es gab keine Noten, kein nichts. Und dann war natürlich Trompete dran. Miraphon hieß die, diese Trompete. Da hab ich mir eine Miraphon-Trompete gekauft. Erst hab ich Gitarre in meiner mehr oder weniger ersten eigenen Band gespielt, und später dann Trompete. Aber wie gesagt, nach dem Niveau dieser Musik dürfen Sie nicht fragen. Für damalige Verhältnisse war das gerade ok. Aber heute kann man damit keinen Blumentopf mehr mit gewinnen. Das hab ich dann auch gemerkt, als ich hier nach München kam, aber das kommt dann später. Also, ich hab dann Trompete gespielt, aber immer wieder zwischendurch Klavier, das ist klar. Ich hab dann die drei Jahre zu Ende gemacht, wurde irgendwann auch mal als Wunderkind bezeichnet - das war dann zur Mittleren Reife, muss also, mit einmal Hängengeblieben, dann so Anfang der 50er Jahre gewesen sein - weil ich immer alles auswendig spielen konnte. Ganz schnell. Ich hab ein sehr gutes Gedächtnis, konnte alles sofort auswendig spielen und hab dann zur Mittleren Reife - da war ich natürlich schon 18, 19 - die A-Dur-Sonate mit an- oder abschließendem Türkischen Marsch auswendig vorgetragen. Und da hat unser Klassensprecher, der die Ansagen gemacht hat, gesagt: „Jetzt kommt der Ernst mit seinem Vortrag, und der spielt die A-Dur-Sonate - freihändig!“, [beide lachen]. Das war natürlich ein riesiger Lacher damals. Wie kam ich jetzt darauf? Ach ja, dass ich immer wieder zwischendurch Klavier gespielt habe. Ich habe auch die drei Jahre richtig geübt mit allem, Klavierspiel und Anschlag - das ist ja eine unglaublich wichtige Sache beim Klavierspielen. Na ja, und dann die Trompete. Bis zum Abitur kann ich sagen, hab ich das gespielt, „Dass ich die Liebe so im Vorübergehen, - da war so ein Schleifton drin, da kann ich mich erinnern, auf der Trompete ließ sich das gut verkaufen. Wir wollten ja auch Geld verdienen, zwischendurch. „When Lights Are Low,“ oder diese ganzen Swingnummern, die da rüber kamen, für die Leute war das schon fast... die haben immer gesagt: „Spielt mal einen Langsamen Walzer oder einen Wiener Walzer!“, Damals noch auf rheinisch natürlich. Ja, und nach dem Abitur hab ich mich als Jurastudent eingeschrieben. Ich hab erst in Köln/Bonn angefangen und dann kam ich '57 nach München als Trompetenspieler. Und zwar hatte ich mich entschlossen, nach München zu gehen, weil... An sich wäre Berlin meine Stadt gewesen, aber die politische Lage war Mitte der 50er Jahre schwierig. Ich weiß gar nicht, was war denn da? Da war doch die Kuba-Krise und verschiedene andere internationale Krisen, es gab also unglaubliche Spannungen. Ost gegen West, das hatte sich so richtig schön hochgeschaukelt, so dass ich gesagt habe, dann gehe ich halt nach München, da gibt es einen AFN, amerikanische Besatzungszone.

Auch wenn die meisten meiner Freunde und Bekannten und wer immer das ist geglaubt haben, dass ich wegen der Berge oder wegen Skilaufen oder wegen der Seen nach München gehe - ich bin ausschließlich wegen der amerikanischen Musik nach München gegangen. Weil die Musik über BFN - hier hieß es ja AFN, oben war es BFN - das war nicht das, was ich wollte. Und es kam ja immer mehr über „Voice of America,, und die Empfänge wurden immer besser, die Sender - das war ja vorher alles noch problematisch. Es gab dann zwar auch die ersten Jazzclubs in Aachen. Deren Funktion bestand aber darin, Clubabende zu machen und Schallplatten, die sie irgendwo ergattert hatten, laufen zu lassen, also Schallplattenmusik. Und das war damals natürlich Count Basie und diese ganzen Big Bands und damals dann auch schon Ella Fitzgerald und diese ganzen Bebop-Nummern. Bebop - da gibt's ja auch schon wieder verschiedene Stufen. Also diese ganzen progressiven Swingnummern, sagen wir's mal so. Und dann hat auch ab und zu mal eine Band gespielt, bitte, das Niveau wollen wir mal außen vor lassen.

Sind Sie da regelmäßig hingegangen?

Ja, aber sicher. Zum Teil. Man traf sich da und hat immer mal wieder ein paar Platten ausgetauscht. Der erste Club, den es in Aachen gab, den hat später ein berühmter Produzent, bzw. Schallplattenmann gemacht, Horst Weber, der Mitgründer von Enja-Records. Horst Weber und Matthias Winkelmann, das waren die zwei ursprünglichen Enja-Inhaber. [nicht transkribierter Abschnitt] Naja, und dann kam ich nach München und hab mich eingeschrieben als Jurastudent. Denn ein befreundeter Gitarrist war auch nach München gegangen, ein Jahr vorher, und hat hier Maschinenbau studiert, und bei dem konnte ich erst mal die ersten Tage oder die ersten Wochen wohnen. Und dann hat er mich sofort am ersten Tag in München in die „Nachteule,, in der Occamstraße geschleppt. Mit dem Erfolg, dass ich frech wie Oskar meine Trompete mitgenommen habe und mich da einfach aufs Podium raufstellte - immer, mit dem Kopf durch die Wand...

War da Session?

Nein, die „Nachteule,, war ein Laden, den ich '57 kennen gelernt habe, da haben Studenten gespielt. Und damals gab's ja in Schwabing - das kann man sich heute auch nicht mehr vorstellen - alleine in der Occam-, Feilitzsch-, Ursula-, Siegesstraße, in dieser Umgebung, da gab's ja 50 Studentenlokale, wo überall Kapellen spielten. Das kann man sich gar nicht vorstellen. Ich meine 50, in ganz Schwabing. Es gab ja noch überhaupt keine Discotheken, das waren ja Fremdwörter. Die gab's gar nicht. Den Begriff gab's noch gar nicht. Und da haben schon sehr gute Musiker damals gespielt. Auch der Ira Chris, der dann nach Bern gegangen ist und dort Lehrer wurde. Das war ein amerikanischer Medizinstudent, der hat aber nicht studiert, der hat immer nur Gitarre gespielt. Und... ich meine, ich kann jetzt die ganzen Namen aufzählen... der Peter Wortmann hat da Schlagzeug gespielt... Das war eine Crew von sagen wir mal 20 Leuten. Das hat drei Juden gehört damals, Nathan, David und Josef. Erst war's Abrascha, der hat das „Babalu,, dann aufgemacht, und die haben halt den billigsten Weg gesucht, Musik zu haben. Das war, indem man Studenten

engagierte, die können unter sich ausmachen, wann sie spielen. Wir haben damals 15 Mark gekriegt. 15 Mark von acht bis eins, und am Donnerstag, Freitag, Samstag ging's bis zwei, da gab's dann 1,50 Mark, 2,50 mehr. Und da haben die festgelegt, wann sie spielen. Und da kamen auch abends vor allem sehr viele amerikanische Soldaten vorbei, und da kam Leo Wright, der ist sicher einer der berühmten Altsaxophonisten geworden. Bis von Stuttgart kamen die gefahren in die „Nachteule,, in München, weil da wussten sie, sie konnten einsteigen. Das gibt's heute gar nicht mehr, weil die Bands, zumindest die Rockbands, spielen ja alle ihre eingefahrenen Programme und so weiter. Und da ist ein Einsteigen so gut wie unmöglich, außer man kennt das Programm. Dann kam auch nach den Konzerten... ich erinnere mich, dass der Art Blakey mal Ende der 50er Jahre unten im Publikum gesessen ist.

Echt? Sie haben gespielt und Art Blakey saß unten...?

Saß da unten! Da hab ich aber schon Bass gespielt zu der Zeit. Ich bin dann, nachdem sie mich als Trompeter von der Bühne gejagt haben, am Klavier eingestiegen, da haben sie aufgehört. Und zwar nur, weil ich damals schon den Quintenzirkel rauf und runter beherrschte, von meinem klassischen Klavierlernen her. Und damals kam ja diese Zeit, wo die ganzen Kompositionen darauf aufgebaut waren. Ja, und dann habe ich im Grunde fünf Jahre Musik gemacht, nein, vier Jahre, bis '61. Da hab ich da zwei, drei, vier Mal, wie's grad passte, Musik gemacht, und wir haben auch dann ganz schnell in den amerikanischen Soldatenclubs gespielt, hier in München.

Wie war das?

Das war schön! Das ging um sieben Uhr abends los, das waren die Enlisted Men Clubs und Officers Clubs. Und dann gab's noch einen dritten, NCO Club. Das eine waren die ganz einfachen Soldaten, das andere war dazwischen. Und da wurde ja in Dollars bezahlt, und da haben natürlich gewisse Manager sich eine goldene Nase verdient, weil da gab's großes Geld. „Adler,, hieß da eine Agentur, das weiß ich noch. Uns hat man 10 Dollar am Abend bezahlt, aber 10 Dollar waren damals - der Dollar stand bei 3,60, glaube ich - das waren 36 Mark, und das war damals eine Menge Geld Ende der 50er, Anfang der 60er. Und alleine in München gab's ja die Murnau Kaserne, und dann gab's die Alabama Kaserne in der Schleißheimer, dann die Will Henry und noch eine in der Ingolstädter Landstraße, und dann kam natürlich Bad Tölz und Garmisch und das ging ja über den ganzen Bayerischen Umkreis da raus. Und da haben wir also sehr oft gespielt, und da konnte man sich das so einrichten, also wenn man plötzlich nicht konnte in der Nacht, dann hat man halt den anderen geschickt. Da waren zwei Bassisten und zwei Pianisten, das war immer ein Trio. Maximal ein Quartett, und dann musste man sich halt die Gage aufteilen. Drei Mann wurden bezahlt, und wenn ein vierter mitspielte, dann wurde das halt durch vier geteilt. Montags haben wir manchmal zu sechst gespielt, das war dann das Schellauer-Sextett. Mehr oder weniger eine Band von mir, da war aber der Hans Schellauer vorne, der leider schon verstorben ist. Das war eine Dixieland-Swing-Band. Aber wir haben Arrangements gespielt, was damals relativ neu war, dass eine Band überhaupt Arrangements spielt. Swingnummern und auch Dixieland.

Wir haben das gespielt, was die Leute hören wollten. Und in der „Nachteule,, wurde getanzt, wie in all diesen Läden, damals haben die Leute halt Jitterbug darauf getanzt. Jitterbug ist der Vorläufer vom Rock'n'Roll. Im Grunde genommen nichts Anderes. Da sind ein paar Überwürfe mehr beim Rock'n'Roll, ein bisschen artistischer als das, was man auf die Swingjazzmusik tanzte, oder den frühen Bebop, Jitterbug nannte man das. Das ist im Grunde genommen Rock'n'Roll, die Schritte sind ja haargenau die selben. Nur der Rock'n'Roll ist artistischer, man hat Überwürfe, obwohl es das beim Jitterbug auch schon gegeben hat. So und jetzt dürfen Sie fragen.

Ja, was war denn... was gab's denn sonst für Clubs und Schuppen in München?

Damals, '57, gab's halt diese „Nachteule,, und dann gab's in der Türkenstraße einen Laden, „Jazzkeller,, hieß der, da wurde aber vorwiegend Dixielandmusik gespielt.

War das nicht so Ihres? Dixieland?

Haben wir ja alle gespielt, aber da ist natürlich... Dixieland habe ich im Schellauer-Sextett gespielt, aber... in den 50er Jahren hab ich in hunderttausend Dixielandbands gespielt. Nicht hunderttausend, so viele gab's ja nicht, aber... Mit dem Herrn Viera hab ich da zusammen gespielt. Bei der Riverboat Session, glaube ich, hat die geheißt. Das war halt eine lustige Musik und ich bin da entsetzt, wenn ich da heute manchmal ins „Podium,, gehe, montags, weil ich da an dem Eck wohne, in der Siegesstraße gegenüber vom alten Domizil, wenn ich Lust habe, gehe ich da manchmal hin und trink da auch ein Bier und da spielen die immer noch „Icecream, you scream,, oder wie das heißt aber nicht ...die 60-jährigen Herren oder 50-jährigen, manchmal ist vielleicht auch ein 40-jähriger dabei, aber zum Teil noch mit falschen Harmonien. Oder sie sind sich nicht darüber einig, wie denn die Brücke nun genau verläuft. Ok, die haben ihre Freude daran, dass sie da oben stehen und das spielen, das akzeptiere ich. Und... nur, man könnte ja mal die Akkordfolge absprechen! [Gelächter] Es gibt auch manchmal die Möglichkeit, das über Moll-Akkorde oder verminderte Akkorde... aber gut, ok, das ist halt so, die haben ihren Spaß daran und trinken noch zum Teil ihr Bier dazu. Ist ok, ich muss ja nicht da rein gehen. Und... es gibt bestimmt auch heute noch hochqualifizierte Dixielandbands. Das ist eine wunderbare Musik. Eine lebensfrohe, lebensbejahende Musik, problemlos. Und dann kommt es nur noch darauf an, dass es swingt! Und da ist nun mal in den 60er Jahren der Bruch passiert mit dem Strom oder mit der Elektrizität. Das hab ich auch jetzt wieder gemerkt auf der Party, auf der ich da war, wo die ganzen Rockbands mit einer für meine Begriffe unglaublichen Lautstärke gespielt haben, und dann wieder gesagt, die Elektrizität hat der Musik, oder dem Swing, die Seele weggenommen. Die wird nie swingen können. Nicht so wie Jazz geswingt hat. Das ist meine persönliche Einstellung. Andere mögen das anders sehen - ist in Ordnung. Nur, ich hab... die Musik war exzellent, hervorragend, besser geht sie nicht zu spielen, aber es bleibt eben Rockmusik. Mit hunderttausend... die haben wirklich auf dem höchsten Level gespielt, sind ja nur renommierte Musiker dabei, da gibt's überhaupt nicht. Aber ich hab mich auch mit einem bekannten Saxophonisten darüber unterhalten, der war der selben Meinung, der hat auch hunderttausend Mal bei Lindenberg gespielt.

Lindenberg war ja auch da am Sonntag und hat zwei Nummern gespielt. Ich meine, wenn es das ist, wenn das was mit Jazz zu tun hat, was Udo da... sollte ja auch kein Jazz sein, Aber... ok, die Leute wollen es so haben, die haben gejubelt, haben getobt. Bitte! Der Erfolg ist da und das ist ja für die Musiker auch wichtig. Ohne Erfolg gibt's kein Moos. Ohne Moos nix los. Ich betrachte mich deshalb aber auch nicht als altmodisch. Ich sage nur, jede Generation hat ihre Merkmale und ihre Ambitionen und ihre Wünsche und ihre Freuden und das ist in Ordnung. Ich hab das alles für meinen persönlichen Geschmack besser gehabt, wie ich es heute gar nicht mehr erleben könnte. Ich hab die schönste Zeit mitgemacht. War natürlich auch beeinflusst von diesem Sound. Ja, was gab's damals noch. Damals gab's natürlich das „Studio 15,“ auf der Leopoldstraße 15. Da, wo jetzt die Mensa steht, glaube ich. Da stand eine alte Villa, und dann hat der Freddie Brocksieper, der hatte das glaube ich gemietet, und da hat im ersten Stock, im Hochparterre, da spielte er jeden Abend mit Carlo Stirnhaber ein exzellenter Pianist, und... Fred Spanuth fällt mir ein, ein sehr guter Saxophonist. Und die haben das schon professionell betrieben. Der hat das schon professionell betrieben, das Lokal und auch die Musik. Der hat ja auch schon während des Krieges - das wäre ein interessanter Gesprächspartner. Aber leider ist der vor 10 Jahren gestorben, der Freddie. Und da unten im Tiefgeschoss, im Souterrain, da war ein Laden, da haben wir auch manchmal mit dem Schellauer-Sextett gespielt, das war mehr oder weniger ein Dixieland- oder Swing-Laden, und oben hat er - das hieß damals „modern,“, aber das hatte natürlich mit modern... damals war das „Modern Jazz,“. Die haben alles Mögliche gespielt und da hat sehr viel davon profitiert, dass wir damals im Deutschen Museum noch große Jazzkonzerte... das war ja, ein „Act,“ würde man heute sagen.

Wer hat die veranstaltet?

Das weiß ich nicht mehr. Irgendwelche professionelle Konzertagenturen, die sich auch bewiesen hatten. Vielleicht war's auch manchmal in Verbindung mit dem Bayerischen Rundfunk. Die Veranstalter waren irgendwelche ambitionierten Leute. Und damals gab's noch in der Arnulfstraße unter dem „Augustiner,“ - ich hab so was gehört als würde es den Club heute wieder geben - in einem alten Biergewölbe gab's den Jazzclub... wie hieß denn der... „Jazzclub München,“ oder so etwas. Und das haben zwei aufgemacht, das war so ein gesellschaftlicher Treff, da hat man alle Dixielandbands gehört, die es in München... wir hatten fünf bis zehn Dixielandbands. Die waren alle sehr kurzlebig, da sind ja auch die „Hotdogs,“ damals entstanden. Naja, da konnte auch jeder jeden ersetzen, es waren auch einige wirklich sehr gute Musiker dabei. Zum Beispiel Hans Schellauer war ein exzellenter Klarinettist, der sich leider nicht hat vermarkten können. Und für zwei, drei Jahre war der auch mal bei den „Feetwarmers,“ in Düsseldorf, wo auch der Klaus Doldinger herkommt und noch ein paar andere spätere Größen, auch im kommerziellen Geschäft. Und...also, das war, da ging die - wenn ich das so sagen darf - da traf sich die Schickimicki-Gesellschaft. Das sah auch ein bisschen so aus, also da waren Mädels und Jubel, Trubel, Heiterkeit und vorn spielte die Band, und es wurde geschwooft. Damals war ja Jazzmusik auch noch eine Tanzmusik. Das ist ja heute undenkbar fast. Obwohl immer wieder welche sagen, ich hab gar nichts dagegen. Peter Herbolzheimer sagt

das zum Beispiel. Der hat nichts dagegen, wenn Leute zu seiner Musik tanzen.

Vor Kurzem hat man auf einem Festival auch wieder eine Tanzfläche gehabt, es hat sich dann nur keiner getraut zu tanzen.

Ja, das ist rückläufig, da gibt's wieder einige. Ich hab da gar nichts dagegen. Der erste, der das gesagt hat, war der Peter Herbolzheimer, dessen erste Platte ich ja produziert habe. 1970 bei mir live im „Domicil,, und... da haben sich einige Leute drüber mokiert. Der hat damals richtig, auch sehr gut, aber auch schon elektrisch gespielt, aber egal, es war gute, rhythmische Musik. Die hat er ja immer gemacht, das ist ja sein Markenzeichen, und da haben auch... wir haben da angefangen, und da haben sich einige darüber mokiert und er hat durchs Mikrofon gesagt, er hat da gar nichts dagegen, wenn die Leute tanzen. Er sieht das als Bestätigung, was ja auch letzten Endes stimmt. Jaja, wo sind wir jetzt? Wir sind bei Freddie Brocksieper. Der hat damals... sind da also, da war Ella Fitzgerald, da war Count Basie, da sind die ganzen, die in den Jazzkonzerten damals gespielt haben - damals sind die Jazzmusiker ja noch anschließend weggegangen in andere Clubs, sind da auch eingestiegen bei Freddie Brocksieper, das weiß ich noch. Aber wir selbst hatten ja gar keine Zeit da hinzugehen, weil wir ja selbst immer musiziert haben. Da wurde ja jeden Abend irgendwo gespielt. Die Amiclubs, die „Nachteule,,... das war im Grunde eine ganz andere Szene als der Freddie Brocksieper in seinem „Studio 15,, weil der ja auch ein bisschen auf Kleidung achtete und so weiter. Und wir waren die Studenten und die Protestler und haben uns... nicht distanziert, aber das war eine andere Gruppe, eine andere Clique. Das waren so die 50er Jahre. Der Freddie Brocksieper. Dann wurde das abgerissen, da wurde dann gebaut, er wurde gekündigt, aus welchen Gründen auch immer. Und da hat er die Universitätsreitschule übernommen. Da gab's dann auch...da wurde auch oben... Es gab ja auch die verschiedensten Clubs noch. Da gab's den Rollgardenclub, vorm Brocksieper noch in der Universitätsreitschule. Der war im ersten Stock, und da sind die Hotdogs draus hervorgegangen, in der Leopoldstraße gibt's das „Café...,, Ecke Franzstraße... wie hieß denn das, da ging's so die Treppe runter, da war auch hinten fast so ein Ballsaal, da sind die Hotdogs entstanden, die dann 20, 30 Jahre auf ihrer Masche rumgeritten sind und da haben einige sich eine goldene Nase verdient. Einige, nicht alle, weil immer nur der Star, der Pianist und der Posaunist, der Etzel, die waren GEMA-Mitglieder und haben immer die GEMA kassiert. Die anderen waren nur Mitläufer, haben mitgespielt. Waren aber die besseren Musiker, wie das so oft ist. Schicksal. Und was gab's denn noch? Da wollten wir mal aus der „Nachteule,, weg, und da haben wir unten in der „Alten Laterne,, einen „Jailhouse Swing Spot,, aufgemacht. Das hat sich aber nicht gehalten. Dann gab's die „Scherbe,, in der Schraudolphstraße. So gab's hundert kommerzielle Studentenclubs. Das war ja ein richtiges Künstlerviertel, das Schwabing.

Wann haben Sie das „Domicil,,...?

'65.

Wie kam das?

Also, ich kam also nach München. Köln, Bonn, München. Ein Semester Köln, ein Semester als Gasthörer in Bonn und dann kam ich nach München und habe die ersten zwei Semester wahnwitzig noch gestrebt, ich hatte dann nach dem vierten Semester alle meine Scheine zum Examen und noch drei dazu, Kaufmännisches Rechnen, Finanz... und Buchhaltung, und dann war mir aber immer klar, dass ich... zwischenzeitlich hatte ich gehört - ich hatte mich da vorher nicht drüber informiert, dummerweise oder Gott sei Dank - dass man nach dem Ersten Staatsexamen erst mal zum Staat muss als Rechtsreferendar. Und dann hab ich mir - immer vom Protest besessen - hab ich mir gedacht, ich beim Staat? Wie soll das gehen?

Protest gegen was?

Gegen die Gesellschaft. Das war damals bei uns so drin. Wie das heute bei den jungen Leuten auch so drin ist. Im Grunde genommen genau das selbe. Deswegen habe ich auch großes Verständnis manchmal.

Und gegen was konkret hat sich das damals gerichtet? Können Sie das noch irgendwie festmachen?

Ja, gegen diese Einheitskleidung und gegen diese... wie junge Menschen halt sind, das innere... Deswegen bin ich ja auch gegen den Willen meiner Eltern, vor allen Dingen meiner Mutter, aus Köln weg. Die wollten mich in Köln behalten, dann konnte ich jedes Wochenende nach Aachen fahren, lauter so Sachen. Selbständigkeit, anders sein als die anderen...es ist im Grunde genommen nichts Anderes als Sie heute sehen. Es gab keine solchen Anlässe wie den Vietnamkrieg oder jetzt den Irakkrieg oder solche Dinge. Die gab's ja damals noch nicht. Weil wir lebten ja noch im Schlamassel mehr oder weniger. Wenn ich überlege, wie ich nach München gekommen bin. Das erste Mal war ich mit dem Motorrad 1950 in München und dann wieder 57. Und wie ich dann ein Zimmer gesucht habe, und die Leute haben gemerkt, dass ich ein Preuße bin, hatte ich Schwierigkeiten ein Zimmer zu kriegen!

Ach was!

Ja! So war das in München. Zumindest hab ich das öfters mal erlebt. Ich meine, ich hab dann ein Zimmer gekriegt. Und die haben auch kräftig... ich meine, damals war das ein Zimmer! Ich weiß noch, dass wir alle - fünf Musiker - haben wir in der Konradstraße gewohnt bei Frau Dr. Heckelmann, die in einer Riesenvilla am Starnberger See lebte, und wir haben zu fünft in dieser... der Hans Lengefeld, der immer noch da rumspielt, der Paul Grasse, der Rolf Drumm - Schlagzeug - der Paul Grasse war Pianist, und noch einer war dabei. Der hat bei Liberty Records gearbeitet, einer Schallplattenfirma. Ja, und die hat uns richtig schön ausgenommen, uns Studenten. Ich weiß nicht mehr, was wir da bezahlt haben, aber das war über die Maßen. Wenn die da von Kommunen reden, dieser Langhans mit der Uschi Obermeier, diese Kommune 1 Mitte 60er Jahre - da hatten wir schon zehn Kommunen Mitte der 50er Jahre gehabt! Die blasen sich nur damit auf, das ist doch lächer-

lich geradezu. Und dann gab's in der Kaiserstraße, bevor wir in die Konradstraße gingen - oder umgekehrt? Nein, ich glaube erst Kaiserstraße, da haben wir auch zu vier, fünf Musikern in einer Riesenwohnung, weil damals gab's ja noch Wohnungen zuhauf, und wenn die uns ein paar Mark abnehmen konnten, dann haben die das getan. Und die Frau Heckelmann war eine begüterte Frau eines Anwalts oder Mediziners, aber die hat die Studenten noch kräftig zur Kasse gebeten. Die hat gesagt, hier habt ihr die Wohnung, jetzt könnt ihr mal weitermachen. Putzen und alles mussten wir selbst. Aber ok, das nur am Rande. Man war ja froh, denn wir waren ja Preußen. Alles Studenten, alle waren ja damals Studenten und waren froh, dass sie eine Bleibe hatten. Wie ich dazu kam, das „Domicil“, aufzumachen war die Frage?

Ja. Sie waren dabei, dass Sie nicht für den Staat dieses Rechtsreferendariat machen wollten.

Ach so, ja. Und dann bin ich zwar weiter eingeschrieben geblieben, aber... unterm Klavierspielen in der „Nachteule“, hab ich den Larenz gelesen, Familienrechtler aus Kiel und hab da also noch gelernt unter dem Klavierspielen, das kann ich mich noch erinnern. Weil am nächsten Tag eine Klausur oder etwas geschrieben werden musste. Und dann wurde das Studium immer weiter nach hinten... und es wurde immer mehr in die Musikszene eingetaucht. Damals - das ist mit dem Niveau von heute nicht zu vergleichen. Aber wir waren natürlich neugierig, wissbegierig und „Hast du das?“, und „Kennst du den?“, und haben ausgetauscht und so weiter, und dann kam immer mehr die Trinkerei mit rein, dass man öfter mal kräftig einen zur Brust genommen hat. Das Schellauer-Sextett habe ich dann Ende der 50er Jahre aufgemacht und hab dann, weil wir nur einmal die Woche zu sechst gespielt haben in der „Nachteule“, hab ich gesagt, da müssen andere Jobs her für das Sextett... Jetzt muss ich mal dazwischen schieben, dass ich aus einem Unternehmerstall aus Aachen komme. Mein Vater war zwar Lehrer, hat einfaches Lehrfach...wie heißt das, Volksschullehrer war der, es gab aber dann genauso eine lehrerarme Zeit Anfang der 20er Jahre und hat dann...erst war er angestellt und hat sich dann aber selbständig gemacht, war dann auch im Vorstand von der EDEKA nach dem Krieg. Das war ja damals eine ganz kleine Einkaufsgenossenschaft Deutsche Kaufleute heißt das, E - DE - KA. Und da hat er es dann bis zum Vorstand oder so etwas geschafft. Das hat mich damals schon immer interessiert. Er hatte ein Lebensmittelgeschäft und hat dann irgendwann alles weg... hat's dann ja auch alles an Tengemann verpachtet oder vermietet. Das war ja in eigenen Häusern. So dass ich also immer schon einen Bezug zum Unternehmertum hatte. Und hab dann immer schon so geguckt, wie das so läuft in den Lokalen und hab dann auch die geschäftliche Leitung des Schellauer Sextetts übernommen und... aber der musikalische Bandleader war der Hans Schellauer, ganz klar. Ich hab das Geschäftliche gemacht. Und hab gesagt, da müssen doch irgendwelche... Die Leute haben immer in der „Nachteule“, gesessen, das war ein witziger Bekanntenkreis, hatten viele Frauen, was ja auch dazu beiträgt, hübsche Groupies. Die hießen nur noch nicht Groupies, aber gegeben hat's die immer schon. Und dann haben wir sonntags die Aushilfen gespielt in der Schwabinger „Gisela“, die war ja gegenüber von derachteule mitten in der Occamstraße. Kennen Sie die Occamstraße? Da gibt's eigentlich gar keine namhaften Lokale mehr, die wechseln viel zu oft. Und

da gegenüber, wo das Schwabinger Wirtshaus war, jetzt hat da das „Penelti,, aufgemacht, und... da haben wir sonntags die Aushilfen gespielt, weil wir die „Nachteule,, die „Schwabinger Gisela,, und die Lach- und Schießgesellschaft um die Ecke rum in der Hallmoserstraße... das war damals so der Altschwabinger Clan würde ich sagen. Wir gingen immer in der Lach und Schieß ein und aus, immer wenn wir mal Pause hatten, haben wir da mal schnell reingehört. Die hatten ein Programm. Oder gingen mal rüber zur Gisela und haben was getrunken, und die hat uns besucht, weil das eine war die Schwabinger Gisela mit ihren Chansons - anrühlich, verurteilt und so weiter. Und bei uns lief die ambitionierte, damals progressive Jazzmusik - das kann man sich gar nicht mehr vorstellen, das war progressiv. Das darf man ja gar nicht in den Mund nehmen. Und eines Tages war es dann so weit, dass sie uns gefragt hat, ob wir nicht bei ihr die - sie hatte ja auch eine Kapelle da, auch Studenten, die zum Teil auch ihr Studium vergammelt haben, weil die jeden Abend mit einer Flasche Gin am Flügel gespielt haben - die hatte da auch einen Flügel rumstehen - und da haben wir sonntags die Aushilfen da gespielt. Der Ubaldo Bockhoff, der wurde dann ja Kritiker bei der Süddeutschen, und ich Bass und der Peter Wortmann Schlagzeug. Zu dritt, weil der hat immer nur ein Trio gehabt. Manchmal noch mit einer Gitarre, aber wir haben immer zu dritt da gespielt. Und da hab ich sie eines Tages gefragt. „Sag mal, kann man den Laden nicht sonntags nachmittags aufmachen? Und wir spielen?,, Und da hat sie gesagt: „Ja, wenn du den nimmst, und die Verantwortung übernimmst...,, da war ich gerade 23 oder 24, sagt sie, „dann kannst den von mir haben. Kostet euch nichts, ihr müsstet nur die Drinks von mir beziehen, damit ich den Umsatz habe, und ihr verdient!,, Wir haben dann Eintritt genommen, 1,50 Mark oder eine Mark. Und das ging dann über eine Zeitlang gut, bis... zwei, drei Jahre ging das gut, und dann haben irgendwelche Schwabinger Oberexistentialisten - Existentialismus wurde ja damals groß geschrieben, der kam aus Paris, alles hatte lange schwarze Pullover an - und dann haben die sich über - da war so eine Bar, die Flaschen standen nicht überhalb der Bar, sondern unterhalb der Bar, da war so ein Hufeisen und da war ein Gitter davor, und da haben die hintendrin die Flaschen hochgehoben, der Flaschenhals ging durch, und dann lagen die auf dem Boden und haben den Schnaps in ihren eigenen Mund abgefüllt. Da hätte ich auch dabei sein können, sage ich jetzt mal, uns ist ja damals nur Blödsinn eingefallen, wir haben ja nur gedacht, was stellen wir jetzt an? Nur, da wurde dann für 180 Mark damals - hat sie gesagt, die Gisela, ich glaub's ihr mal halbwegs - und das hab ich dann bezahlt und hab auch den Haupttäter, den Reiner Weiß, der hatte einen sehr berühmten Vater, das war ein sehr berühmter Prominentenanwalt damals, den hab ich dann... er hat gesagt, er will das nicht zahlen, da hab ich den verklagt und hab auch gewonnen. Der hat dann auch bezahlt. Nur, die Gisela sagte: „Das ist jetzt vorbei!,, Und da machte damals die „Tarantel,, auf. Ich glaube, das war, ich würde mal sagen 61. 60 vielleicht. Und die hatten nun immer so Wochenprogramme, da haben also alle möglichen Leute gespielt, und da hab ich mit dem Inhaber, dem damaligen Inhaber oder Pächter, der Ingster, er war Jude. Damals war viel Jüdisches hier in den Lokalen. Waren sehr viele Juden. Warum, weiß ich nicht. Die ganze Goethestraße, die ganzen Goethestraßen-Schuppen, wo die damals die ganze Amiszene, die Nachtlokalszene, das war ja die Goethestraße und die Nebenstraßen natürlich. Das war ziemlich viel in jüdischer Hand. Und der hatte natürlich nichts dagegen, das war

für ihn ein Zusatzgeschäft, und wir bekamen... oder ich bekam - das hab ich dann ohne Schellauer-Sextett gemacht - hab dann Provision bekommen. Das waren so 10, 20, 30 Prozent, keine Ahnung. Weil ich halt auch unternehmerisch... ich war immer aktiv. Hab immer schon früh... bei uns ging's im Kaufmannshaushalt wird auch am Mittagstisch über Geld gesprochen. Damals war's ja noch so, dass in einem Lebensmittelgeschäft, das unten bei uns im Haus war, dass der Mittagstisch, der wurde gemeinsam eingenommen. So wie bei der Gisela später abends gemeinsam gegessen wurde vor dem Job. Bevor wir anfangen um neun Uhr - die machte ja erst um neun auf, wurde riesig - jeder bekam ein Essen umsonst... das war bei denen Gang und Gäbe. Das war früher so in Schwabing. Es war familiärer und wurde nicht so ausgenutzt bis zum Letzten. Es war mehr Familiäres dabei. Und dann... ging das auch wieder so... ein, zwei Jahre ging das gut, und dann kam der Halbgeschäftsführer von der „Tarantel,, der Fred Perlinger, kam zu mir, weil ich damals Student, Musiker, durch Rumsauferei in Schwabing bekannt war wie ein bunter Hund, und er sich mit mir anscheinend sehr gut verstand, oder wir beide uns sehr gut verstanden, da hat er mich gefragt, ob ich nicht Lust hätte, mit ihm ein Lokal aufzumachen. Und ich hab natürlich damals - wir haben ja alles Mögliche gespielt, die Amiclubs, Partys... Wir haben wirklich Geld verdient. Die ganzen Schloss, weil wir Studenten hatten, hatten ein riesiges Renommeé, oder einen guten Ruf, sagen wir mal, auf jeden Fall. Und die „Nachteule,, war eine Präsentation, und dann haben wir eigene Riverboat Shuffles veranstaltet und lauter so Sachen. Wir waren richtig aktiv. Die Autos waren vollgeklebt mit Jazzkonzerten, die wir im Studio der Filmkunst gemacht haben, überall. Wir haben was dafür getan, im Gegensatz zu den Musikern heute, die gehen hin, spielen und sagen „Tschüß,,. Und wir haben nicht gegen Eintritt gespielt. Wir haben aber dafür gesorgt, dass die Läden voll waren. Und haben natürlich auf diesen Partys... wir haben von „Alte Kameraden,, über Wiener Walzer über Dixieland... wir haben alles Mögliche gespielt. Der Pianist, den wir hatten, das war ein Notist, mehr oder weniger, das war also eigentlich gar kein Jazzmusiker, und wenn der... da hab ich Bass gespielt, hab das Klavierspielen nach zwei Jahren aufgehört, weil wir keine richtigen Bassisten fanden, und da hab ich gesagt, dann spiel ich selbst Bass und hab mich auch mit dem Instrument so angefreundet. Und es ist mir immer sehr gelegen. Und dann hab ich mit denen die „Schwabinger 7,, die gibt's heute noch in der Feilitzstraße 7 aufgemacht und hab das zu einem richtigen... mit meinen ganzen Platten - damals hatte man dann natürlich schon Platten - meine ganze Uranlage und meinen, ich weiß nicht mehr, wie der Schallplattenspieler hieß, also hab meine ganzen Privatsachen... das hat damals gereicht. In so ein Lokal, „Schwabinger 7,, da gingen so 60, 70, 80 Leute rein, und das hat damals gereicht. Oben war vielleicht eine mickrige Box, so viel ich weiß, aber große Anlage und so weiter... Aber da liefen natürlich die heißesten Platten. Da liefen nur damals Cannonball Adderley hin und zurück, und die „Messengers,, gab's damals schon und natürlich viel Bigband, und wenn's ein bisschen kommerziell wurde, dann kam halt Frank Sinatra und Nancy Wilson und wie die alle hießen. Und da lief nur die beste Musik. Und wurde so ein Treffpunkt der Musikerszene. Und da bin ich dann 65 ausgestiegen, weil sich mein Partner, der ein gelernter Gastronom war, von der Pieke auf, aber ein wahnsinnig schlechter Kaufmann, und bei dem waren Einnahmen gleich Verdienst, so ungefähr, und da kam ich nicht mit zurecht. Ich hab ja dann auch ab dem... am 15. Juli 1961

haben wir das aufgemacht, und im Oktober, November hab ich schon gesagt: „Fred, das hat keinen Sinn!“, Und er: „Das kannst du nicht machen!“, Der ganze Laden war voll mit meinen Leuten. Er war 15 Jahre älter, hatte auch so fünf bis zehn Prozent, aber 90 Prozent waren alles meine Schluckspechte. Das waren meistens Musiker und junge Künstler, der ganze junge deutsche Film ist dort entstanden. Die ganzen [unverständlich] „Zur Sache Schätzchen“, irgendwas mit Engelchen gibt's doch, mit der Gila von Weitershausen, das ist alles in der „Schwabinger 7“, entstanden. Da hat sich die Heide Genet, die jetzt so groß im Gespräch ist, die jetzt irgendwelche Filmpreise kassiert hat, und der Peter Genet und die ganze junge deutsche... der Axel Soundso... das ist alles in der „Schwabinger 7“, das sind alles damals meine Freunde, inzwischen immer noch Bekannte, wenn sie denn immer noch leben. Die haben natürlich von Musik nicht die Ahnung gehabt, aber denen hat die Atmosphäre gefallen. Es gab noch kein Rauschgift in dem Sinne, aber es wurde geschluckt.

Da war aber keine Livemusik?

Nein, nein, die „Schwabinger 7“, die gibt's ja jetzt noch... der ist dann gestorben, hat das weitergegeben, da soll auch angeblich noch gute Plattenmusik gespielt werden, aber es ist nicht mehr mit dem zu vergleichen, wo ich drin war. Da war das ein richtig guter Laden. Aber es musste geschluckt werden. Da hab ich Geld endlos verdient. Endlos. So dass ich 65 gesagt habe, wie der James Krase mir das „Domicil“, - das war ja vorher auch so ein Schwabinger Laden, ein Künstlerladen, das hieß „Siegesgarten“,. Das war ein richtiges Künstlerlokal. Und das hatte der James Krase umgewandelt in „Pussycat“,, aber nur ein halbes Jahr, da hat die Barbara Zimmermann, eine Schauspielerin, die hat den Laden damals geführt, und... aber das ging nicht, dann hat er mir das auch angeboten. Dann hatte ich '61 auch noch die Gokart-Bahn in Garching mit aufgebaut, da haben wir die Karting Sport GmbH gegründet und haben eine Kiesgrube gemietet in Garching beim Strebel und haben da in die eine Hälfte eine Gokart-Bahn, wie es sie heute noch gibt in Garching gebaut. Da fahren die da so umeinander. Die hab ich mit der Karting Sport GmbH 61 gegründet und habe in eigener Regie den Strom von der Ingolstädter Landstraße rüber und das Wasser von Faut, die sind da im Industriegebiet da in Hochbrück. Das haben wir selbst damals, also in eigener Regie, wir konnten das ja nicht, aber wir haben da nicht eine Firma beauftragt, sondern haben einen Baggerfahrer und die richtigen Leute geholt. Das ging damals noch, heute geht das wahrscheinlich gar nicht mehr. Und... wie kam ich jetzt darauf?

Dass Sie das „Domicil“, übernommen haben.

Ach ja, das hab ich nicht übernommen, ich hab das „Pussycat“, übernommen und hab dann, weil da hatte inzwischen die „Tarantel“, wieder zugemacht, und dann gab's überhaupt keinen Jazzladen mehr in München. Überhaupt nicht, nicht mal mehr Dixieland. Und dann hab ich gesagt, jetzt mach ich wieder einen Jazzladen auf.

Was ehrlich? Und die sind alle eingegangen oder was?

Ja, die Clubs hatten sich aufgelöst, es gab vielleicht den ein oder anderen sporadisch mal. Ich weiß nicht, gab's Freddie Brocksieper noch?

Wieso haben die zugemacht?

Weil Jazzmusik - das war Anfang der 60er Jahre kamen die Beatles und der Rock'n'Roll und Elvis Presley. Bis dahin hatte man Jitterbug getanzt und was weiß ich, und dann kam diese Rock'n'Roll-Welle und dann kam parallel fast dazu die Freejazz-Welle Mitte der 60er Jahre, Brötzmann und Consorten und die haben die Musik kaputt gemacht. Und dann kam die Elektrizität, und dann Ende der 60er Jahre gab's immer weniger Bassspieler, und dann kamen die ersten E-Bässe auf. Und mit E-Bass kann man nie swingen, oder nie in dem Sinne swingen wie ein Upright Bass. Das geht nicht. Das liegt an der Sache des Instruments. Das ist nun mal so. Ich hab dann noch Musik gemacht, bis ich das „Domicil„ aufgemacht habe, und habe mich dann verabschiedet, hatte aber... 1961 haben wir riesige Tourneen gemacht durch die ganze Tschechoslowakei. Das nächste Jahr Tschechoslowakei... wir waren die erste Band auf dem Wenzels... in der ganzen Tschechoslowakei, wir waren die erste westliche Band auf dem Wenzelsberg. Der Ado Schlier hat das damals, vom Bayerischen Rundfunk, dieser nichtssagende Typ meines Erachtens, na ja, der hatte auch seine Existenzberechtigung beim BR. Gewesen, ich weiß nicht, ob er noch dabei ist. Der hat das damals, ich glaube, das war '62 oder '63. Und dann hat er... da war der Heinz Schellauer, der Klaus war an der Trompete, der Otto an der Posaune, ich hab da Bass gespielt, der Pepsi Auer - das ist auch ein ganz wichtiges Lokal, der „Ventilator,, den gab's damals auch noch weit vor '65 - und... es gab schon ein Riesentrio hier wie ich nach München kam, Ende der 50er Jahre, das war der Pepsi Auer, der Uwe Kunz und der Alfred Maier, Rechtsanwalt wurde der später, am Bass. Das war ein wahnwitzig gutes Trio. Die waren also in dem ganzen Niveau in der Stadt und auch in Bayern und meinetwegen in ganz Deutschland, schon voraus. Es gab schon damals das Rediske Quintett aus Berlin oder die New Jazz Grupa Nova gab's damals. Und dann gab's den Michael Naura aus Hamburg. Die hatten schon gute Combos. Und die spielten dann ja die professionellen Jazzclubs, sag ich jetzt mal, wie die Tabus, die es Ende und Anfang der 50er Jahre... die gab's ja in ganz Deutschland. Und die Bohème-Betriebe, die gab's auch schon in den 50er Jahren, die mit Jazz... aber das waren Clubbesitzer, die wollten... das waren Nachtclubs mehr oder weniger, in denen Jazz gespielt wurde. Und natürlich auch dementsprechend etwas anrühlich für damalige Verhältnisse. Heute lacht da jeder drüber. Und das war der „Ventilator,, in der Fendstraße, wo heute die Scientologen drin sitzen, die der Gauweiler verbieten wollte. Die haben das Haus gekauft, das Eckhaus, das hat dem Stenzel gehört. Und... na ja, so kam ich dann dazu, dass ich gesagt habe, jetzt mach ich einfach mal einen Jazzclub auf und dann gucken wir mal. Geld hatte ich genug verdient und da wir ja jeden Abend unterwegs waren, und die Drinks für die Musiker waren meistens umsonst oder billiger, das heißt, das konnte man gar nicht ausgeben, obwohl wir anschließend immer unterwegs waren. Und dann wurden noch Modenschautourneen in den 50er Jahren gespielt, das war die Rhythmusgruppe vom Schellauer Sextett, weil die brauchten ja nur eine Trio bei den Modenschauen. Und da gab's dann Baywitez [?], die gingen dann durch ganz Bayern, Südtex, das war dann Stuttgart, da

ging's bis Freiburg rüber. Das war natürlich damals für uns - alles Studenten, noch eingeschrieben pro forma, und das war natürlich ein gefundenes Fressen. Das ging immer einen Monat lang. Und dann waren wir mit den Mannequins da in einem Bus, wenn wir nicht mit dem eigenen Auto gefahren. Wir waren ja so hochnäsiger, wir haben gesagt, „wir sitzen doch nicht im Bus!“, sondern haben dann manchmal unser eigenes Auto mitgenommen. Und das war natürlich... aber da konnte man noch betrunken oder angetrunken fahren, da war ja alles noch kein Thema, da war auch noch kein Verkehrsaufkommen. Ja, den „Ventilator“, hätte ich jetzt vergessen. Aber es gibt einen, der heißt Joe Werkmeister und der weiß natürlich noch mehr zu erzählen. Den hab ich erst '65 kennen gelernt mit dem „Domizil“. Aber der war vorher, weil in den 40er Jahren gab's in Allach schon einen Jazzclub, und zwar einen sehr beliebten und für die damalige Zeit sehr bekannten. Da hat der Kufner gespielt und die ganzen Münchener Jazzmusiker. Wir waren ja Preußen, die da in Schwabing gespielt haben.

War das echt so getrennt?

Nein, das andere war ja vorher. Dieser „New Jazz Club Allach“, oder wie der hieß. Und die haben da unheimlich... da kennt der sich genau aus, weil der da verkehrt ist. Und der kennt zum Beispiel auch das... wie hieß denn das jetzt am Hofbräuhaus, wo der Max Greger mit seinem Sextett angefangen hat? Fällt mir grade nicht ein. Da, wo die Amis dann auch verkehrt sind, wo hauptsächlich Amis in dem Jazzclub waren. Und der Greger hat da gespielt. Das war kein Jazzclub, das war so ein GI-Club. Das muss Ihnen aber der Werkmeister erzählen. Der macht das gerne, der ist jetzt 73, und der kennt sich da besser noch aus als ich.

Und wann haben Sie dann endgültig das Studium... Sie haben ja das Zweite Staatsexamen dann wahrscheinlich nicht mehr gemacht, oder?

Nein, ich hab das Erste Staatsexamen schon nicht gemacht. Weil ich vor dem ersten gesehen habe, dass ich das nicht weiterstudieren kann. Wie ich festgestellt habe nach einem Jahr München, also ein halbes Jahr Köln, Bonn als Gasthörer, weil ich dachte, wechselt du mal, und dann kam ich nach München, hab da ein Jahr gestrebt, hab alle Scheine nach vier Semestern gemacht, und dann hab ich gedacht, „Nee! Ich - beim Staat angestellt, aus so einer Protesthaltung heraus? Nee! Das kann ich nicht!“, [Discwechsel]

Ich wollte Sie noch fragen, was Ihre Eltern dazu gesagt haben, überhaupt zu Ihrer Jazzbegeisterung.

Naja, da war keiner entsetzt, aber... mit Toleranz wurde das akzeptiert, kopfschüttelnd akzeptiert. Wie gesagt, mein Vater hat sein Studium mit Violine spielen möglich gemacht, und die haben Wiener Walzer und was weiß ich, was die da gespielt haben... Slow Waltz. Und nun kam eine andere Zeit und mein Vater hat sich auch Zeit seines Lebens nie damit...auch nicht auseinander setzen wollen. Der hat ja auch dann, nachdem er das Studium beendet hatte, keine Violine mehr angepackt. Ein exzellenter

Flügel stand im Wohnzimmer. Damals standen die Flügel nicht im Musikzimmer, sondern im Wohnzimmer, so dass mein Bruder und ich also klassischen Klavierunterricht nehmen konnten.

Aber als Sie dann Ihr Studium abgebrochen haben, das war ja dann wahrscheinlich nicht so...

Nein. Natürlich. Ich sollte ja Wirtschaftsjournalist werden. Damals wurde das ja noch so halbwegs vorgeschrieben. Oder Wirtschaftsjurist oder irgend so etwas in diese Richtung. Und... ich konnte mich da an und für sich nur beweisen über Geld. Dass ich sehr viel Geld verdient habe, was ich ja getan habe, zuerst in der „Schwabinger 7“, und dann in der Folgezeit. Nicht so sehr im „Domizil“, aber ich hab ja dann noch Lokale in Schwabing aufgemacht und untervermietet, insgesamt hatte ich dann sieben Lokale in Schwabing. In einer Zeit von 1970 bis 1980, und dann hab ich wieder abgebaut. Hab ja auch 81 das „Domizil“, dann verpachtet, in der Hoffnung, dass einer das weitermacht. Ich hatte auch Gründe, die lagen im Dollarkurs damals, der Reagan kam an die Regierung, der Dollarkurs stieg von 1,75 auf 2,50 ungefähr, dann zum Teil auf sogar 3,50, und die Amis wurden ja von mir in Dollars bezahlt. D-Mark hat die nie interessiert. Und der Dollarkurs auch nicht, die wollten nur die Dollars sehen. Flüge wurden in Dollars bezahlt, damit konnte ich... war ich nicht mehr bereit, diese Verluste hinzunehmen. Ich hab da einmal... 80 war ich drüben... wann wurde der gewählt? Ende 80 glaub ich, der Reagan. Also vor der Wahl war ich drüben im Oktober, ich glaube, im November ist die Wahl, November war ich drüben und hab da noch drei Gruppen, Houston Person, Edda Jones Quintett, dann Ray Matthias Sextett und Jack McDuff. Die drei Gruppen hab ich noch für jeweils 14 Tage engagiert, das muss man ja ein halbes Jahr vorher, die Flüge und das, das muss ja alles gemacht werden. Und da hab ich bei diesen drei Engagements 50, 60.000 Mark verloren. Nur am Kurs. D-Mark - Dollar. Und dann hab ich gesagt, na also... Und dann hab ich den Fehler gemacht, den kulturellen Fehler gemacht und habe gesagt, mit der lokalen Szene, das hab ich 65 gemacht, wie ich es aufgemacht habe und dann verpachtet, das untere, hab aber leider nicht berücksichtigt, dass sich die lokale Szene inzwischen so weiterentwickelt hat. Ich hab ja nur mit Amis zu tun gehabt. Dass die lokale Szene... die spielte in der „Unterfahrt“, und im „Marienkäfer“, damals. Hab nicht kapiert, dass die sich zwischenzeitlich so positiv weiterentwickelt hatte, dass man auch ohne Weiteres ein lokales Programm hätte machen können, oder ein europäisches Programm hätte machen können, das auch sehr interessant gewesen wäre. Das war der kulturelle Fehler. Und der... was tausend Prozent richtig war, dass ich es unterverpachtet habe. Dann waren ja alle Lokale unterverpachtet, dass ich also aus der Szene mich zurückziehen konnte, was die Trinkerei anging, denn ich weiß nicht, ob ich heute noch hier sitzen würde, das sag ich ganz ehrlich. Weil die Musiker haben damals immer ganz schön Durst gehabt, und ich war einer von denen und durfte immer mit. Ich bin ja nach New York geflogen, hab das ja mit... Ende der 60er Jahre bin ich das erste Mal nach New York gekommen. Dieser Joe Werkmeister hat mich nach New York geschleppt. Der hat gesagt: „Du musst nach New York!“, Da hab ich gesagt: „Na gut, dann flieg ich halt nach New York!“, Und dann - wo haben wir die Musiker kennen gelernt? Im Jazzclub und an der Bar! Und da

sind dann so gewisse Freundschaften entstanden, und als die dann hörten, dass ich einen Jazzclub noch habe in München, da waren die natürlich hellauf begeistert und so hab ich die dann immer...sind die dann immer rüber und haben den Managern dann immer gesagt: „Wir wollen eine Woche im Domizil in München spielen!“, Dann hat sich der Manager mit mir oder ich mit dem Manager in Verbindung gesetzt und dann haben wir einen möglichen Deal ausgehandelt, und so war das dann finanzierbar für mich. Aber so was war nur möglich über Renommee Domizil gelaufen. Die mussten ja im Domizil spielen, das gehörte zum guten Ton und sie haben gewusst, das wird gemacht von einem der ihren, der sich auskennt, was gut und was schlecht ist. Weil ich bin ja mit denen in New York morgens - das werde ich nie vergessen - x-mal nach Harlem zum Frühstück gefahren. Aus dem „Village,“- Kennen Sie New York? Das „Village Vanguard,“ in New York ist ja der berühmte Club und dann raus aus dem Laden morgens um vier - bis vier haben die gespielt - und dann mit denen - die hatten ja alle so Schweineschlitten, so riesige Dinger - und dann raus Uptown Harlem. Die kannten sich ja aus. Da wollten sie mich einmal nicht bedienen, weil ich weiß war. Und da ist der aufgestanden, der Sherman Darby, das war der Manager von Thad Jones, Mel Lewis, und hat dem erst mal die Meinung gesagt. „Solange der mit uns kommt, ist das ein Schwarzer und wir sind alle Weiße! Hier wird bedient!“, Das ist öfter mal passiert, dass man da damals Probleme hatte, in den 60ern, Ende der 60er Jahre.

Haben Sie das eigentlich in den 50ern auch schon mitgekriegt, dass es in Amerika dieses Rassenproblem gab damals?

Ja, über die Medien. Das war ja klar.

In den 50ern auch schon?

Ja! Da wurde das auch schon erwähnt. Diese Rassenkrawalle gab's da drüben - klar! Sicher. Und dann hat man ja gehört von den Musikern, die man in der „Nachteule,“ kennen lernte, das waren ja fast ausschließlich Schwarze. Die zum Mitspielen mitkamen. Der berühmteste war Leo Wright. Aber das sind auch so Namen... von den Musikern waren ja viele in der Army. Art Blakey war in der Army. Louis Hayes war in der Army. Billy Higgins, Kenny Drew, der Pianist war in der Army. Die haben alle damals in der Army gedient, da haben die alle die amerikanischen Wirbel, die haben alle in diesen Marching Bands gespielt. Und... weil das war ja, da kam man am besten... entweder Küche oder Musik, das waren die zwei begehrtesten Jobs bei der Army, da musste man nicht an vorderster Front irgendwo rumballern.

Haben Sie mit denen auch über politische Themen gesprochen, mit den Musikern?

Selten. Die haben natürlich alle über den Reagan geschimpft... Moment, wann war das. Tja, über den Reagan und über die Kürzungen. Die haben ja auch damals...

Ich meine in den 50er, 60er Jahren, haben Sie da über so etwas gesprochen?

Nein. Weniger.

Wie haben Sie das empfunden? Ich stelle mir das so vor, wenn man als junger Mensch, die Amerikaner kommen, eigentlich die Demokratiebringer, und dann erfährt man oder kriegt man mit...

Wir waren damals viel zu sehr mit uns selbst beschäftigt, dass wir gar nicht da rüber geguckt oder gedacht haben. Weil... 25 Jahre damals, mit 30 habe ich die „7,“ aufgemacht, und dann mit 35 das „Domizil,“... Nee, wir waren ja so mit uns selbst beschäftigt. Das verstehe ich auch heute bei den Jugendlichen, die sind ja auch heute sehr mit sich selbst beschäftigt. Obwohl, der Informationsdruck, kann man ja fast schon sagen, ist ja viel größer als damals. Es gab ja noch kein Fernsehen in den 50er Jahren. Es gab ja nur die Radiostationen und die waren ja doch politisch alle sehr einseitig gefärbt gegen den Russen... Aber... Ich weiß, wir haben einmal protestiert am Königsplatz, das muss so gewesen sein Anfang der 60er Jahre vielleicht. 60, 61. Und zwar die Bundeswehr war ja schon gegründet und... aber die Luftwaffe wurde gerade aufgebaut. Und da haben wir alle auf dem Königsplatz - da gibt's auch Fotos davon, die liegen alle im Jazzarchiv in Regensburg, denen habe ich den ganzen Schrott gegeben, ich habe ja einen Schnitt gemacht. Und da wurde im Schellauer-Sextett dagegen protestiert, dass wir wieder eine Bundeswehr haben. Das kann auch früher gewesen sein, dass wir die Luftwaffe jetzt auch noch haben. Also, wir waren dagegen, gegen die Wiederaufrüstung. Aber das war mehr so ein... so richtig im Klaren waren wir uns da auch nicht darüber. Nur der Tenor war damals in der Bevölkerung so. Die wenigsten wollten wieder eine Bundeswehr, die wenigsten wollten, dass wir jetzt auch wieder eine Luftwaffe... Da war ja der Starfighter... da standen irgendwelche Flugzeuge auf dem Königsplatz, und da sind wir aus dem Gebüsch raus und haben angefangen, diesen Funeral March aus New Orleans, da gibt's diesen Beerdigungs... Der Titel ... Den haben wir dann ganz schnell gespielt und haben gewusst, die Polizei ist gleich da, dann haben sie uns verhaftet. Dann haben sie mich als geschäftlichen Leiter in so einen BMW, V8-BMWs waren das noch, die hinten so flach runtergingen, und dann weiß ich noch, dann ist der Peter Wortmann, das war der Schlagzeuger, der da hinterher lief und rief: „Ich will auch verhaftet werden!“, Dann haben sie mich mitgenommen, in der Dachauer Straße war das Revier, das war ja nicht weit, haben die Personalien festgestellt, und dann haben sie mich wieder... da gibt es ein Foto, wo ich im Polizeiauto drin sitze. Das war damals so... Also, wir waren längst nicht so politisch auch vorgebildet, aber auch nicht interessiert, weil wir... Wir hatten gerade den Wirtschaftsaufschwung und uns ging's gut, und wir hatten nicht die Probleme. Wenn man Probleme hat, dann fängt man an, nachzudenken. Uns ging's ja viel zu gut, ab Mitte der 50er Jahre. Uns wurde ja endlos in allen Lebensbereich, ob auf dem Bau, oder... wer Geld verdienen wollte, konnte es scheffeln. Wer natürlich faul war, der hat auch nichts... Es wurde endlos... Die Leute haben das Geld... Das Schwabing...bis zur Olympiade hat das gebrodelt und alle Lokale waren voll. Die Leute haben Geld verdient und wieder ausgegeben und haben Lebensfreude gehabt. Und dann kommt diese Scheiß - in Anführungsstrichen - Olympiade. Das ging aber schon Ende der 60er los, als die U-Bahn gebaut haben auf der Leopoldstraße. Und da gibt's ja so eine Vorhut, die hier die Hotels ge-

baut haben, die Mieten sind ins Unermessliche gestiegen - wie ich 57 nach München gekommen bin, da stand der Hertie noch nicht, also jetzt Karstadt, und wir haben im Biergarten an der Münchener Freiheit, mit unheimlichen Kastanienbäumen drin, da sind wir morgens um 11 Uhr gesessen und haben Bier getrunken und Brotzeit mit Weißwürsten gemacht. Das kann man sich gar nicht mehr vorstellen. Wo jetzt der Karstadt steht! Da gab's noch die alte Schwabinger Brauerei, da gab's noch die Künstlerfeste im Osterwaldgarten und im Haus der Kunst und in den Reginathermen unten im Reginahotel. Das kann man sich gar nicht mehr vorstellen. Ich hab die schönste Zeit erlebt in... deswegen bin ich auch heute nicht sauer, wenn morgen was passiert, weil ich hab keine Unwetter... jetzt ist Erdbeben gewesen in Freiburg heute Nacht, mit 2,7! Da schreiben die schon drüber! 2,7. Kein Krieg, kein nichts - ich hab doch die schönste Zeit erlebt, ich hab doch Glück gehabt! Da hat mein Vater schon zwei Weltkriege hinter sich gehabt! Und da soll ich mich beschweren oder mich über irgend etwas ärgern? Nee!

Erinnern Sie sich an Ihre erste Begegnung mit einem Amerikaner?

Ja, das war die in Hannover. In Eelze bei Hannover, nachdem der Krieg zu Ende war. Und die da mit den Panzern rumgefahren sind und auch mit ihren Jeeps und da Schokolade und alles Mögliche...

Was war denn so das typisch Amerikanische, wo man als Kind oder als Jugendlischer vielleicht auch... „Ach, Amerika!“, Was war das?

Ach, das kann man doch mit 11 Jahren... da war ich 11 Jahre! Da hat man nur,... ich sehe immer noch dieses Gesicht vor mir, der uns das da gegeben hat, dieser „Bimbo,, - wir haben damals... das waren für uns die Neger in der Nachkriegszeit, wir haben „Bimbo,, gesagt, ohne Beleidigung, das war halt einfach ein „Bimbo,, ohne dass das negativ oder so, das war einfach ein „Bimbo,, - und Kaugummi kauend hat der uns Kinder, hat der uns da eine Freude gemacht, hat uns Kaugummi auch gegeben. Und hat uns das geschenkt, und wir haben das natürlich freudestrahlend angenommen und dann haben die uns... dann haben wir den mit nach Hause genommen und danach ging's dann gleich zurück nach Aachen, ich weiß nicht... Mai, vielleicht im Juli schon, im Sommer schon wieder zurück nach Aachen, und da hatten wir dann die Briten. Und die Briten, da erinnere ich mich nur daran, dass wir da die Kippen aufgesammelt haben, Zigaretten draus gedreht haben, die wieder verscherbelt haben. Und dass wir dann angefangen haben, Steine zu klopfen, dann kam dann die Musik dazu, Klavierstunden. Ich kann mich da an die englische oder britische... mein Bruder ging damals schon in... ich weiß gar nicht, wie die Clubs hießen von den Briten, weil da war gleich da unten in der Lothringerstraße in Aachen, Ecke Wilhelmstraße, das war glaube ich ein Hotel oder so etwas, und da haben die gleich unten drin ihre Soldaten oder Offiziere, was das waren... Der brachte immer Sachen mit aus dem Club, das ist ja klar. Musiker hatten immer gleich Verbindungen zur Küche auch.

Und in Köln waren Sie dann ja auch ein Jahr. Wie war denn da die Jazzszene?

Ach, nicht berühmt! Da gab's das Tabu, von dem ich erzählt habe, das gab's auch da. Und dann gab's da so punktuelle Clubs, wo einmal die Woche da mit Schallplatten... und dann war mal wieder ein Studentenball, und da wurde ja vorwiegend Dixieland gespielt. Das war ja dann 56 war das, 56. Und in Bonn war's das selbe. Da gab's kein „Tabu,,“, so viel ich weiß, und ...

Und in München war mehr los?

Tja, in München gab's also die „Nachteule,,“, in der jeden Abend gespielt wurde, das lief damals, und war auch Jazz, man muss es einfach so sehen, der Zeit entsprechend. Und dann gab's halt diese vielen Dixielandclubs, wo einmal die Woche - da war's an dem Tag, jeden Dienstag war das, jeden Donnerstag war das - und dann wurde mal wieder eine... Riverboat Shuffle oder so was gespielt. Damals haben ja auf allen Festen haben - damals kommt ja auch der Name „Biermusik,,“, dass Dixielandmusik ist „Biermusik,,“, da kann man mitgrölen und so weiter. Und da wurde sehr viel Dixieland... und American Charleston... Dixieland und Charleston liegt ja nicht weit auseinander...

Sie haben ja vorher gesagt, Sie wollten nach München wegen der amerikanischen Musik.

Ja. Ausschließlich.

Also war es schon so, dass durch die Präsenz der Amerikaner mehr Jazz gespielt wurde?

Das hab ich ja... das spricht sich doch rum. Man trifft ja auch Leute, es kommt ja auch mal ein Musiker von... da war dieser Haju Peters hieß der, der ein Jahr vor mir nach München gegangen ist, der halbjüdische Gitarrist. Und der kam natürlich nach Aachen zurück und hat mir das erzählt. Der hat ein Jahr vor mir Abitur gemacht, also war der zwei Jahre vor mir war der schon in München. Und der hat mir davon erzählt. Und nicht nur der, sondern andere auch. Dass es hier jede Menge Musik, „Bouncing in Bavaria,,“, und all diese Sendungen. Mel Sandok hat die über Jahre gemacht, immer dieses „Bouncing in Bavaria,,“, und... „Midnight in Munich,,“, und da gab's natürlich... überall lief diese angejazzte Musik, auch wenn's Kommerz war - das war ja alles wohltuende Musik für uns, wenn's nicht gerade „Auf der Heide blüht ein Blümelein,,“, war.

Haben Sie später auch beim Bayerischen Rundfunk noch diese Sendung gehört, dieses „Mitternacht in München,,“?

Dazu haben wir keine Zeit gehabt. Da haben wir gespielt. Aber ich kenne den Werner Götze, der kennt sich natürlich auch aus, haben Sie mit dem gesprochen? [nicht transkribierter Abschnitt]

Wen haben Sie denn eigentlich gehört? Was haben Sie für Bands gehört und für

Musiker? Wer waren Ihre Vorbilder in den 50er Jahren?

In den 50er Jahren, da kam halt der sogenannte Cool Jazz. Das war der Ostküstenjazz da mit... Lennie Tristano und diese Zeit. Das war aber noch in Aachen. Und da wurde dann die Gitarre ausgepackt, das war ja auch Cool Jazz, obwohl's schon wieder ein bisschen nach vorne gespielt... Gerry Mulligan, Chet Baker Quartett. Und mit der Musik bin ich nach München gekommen. Weil, wenn wir mal ein Konzert hören wollten in Aachen, dann mussten wir entweder nach Brüssel oder nach Düsseldorf fahren. Damals gab's eine Band, die hat Furore gemacht in Deutschland, George Maycock Quintett war das. Ein lächerliches Quintett nach heutigem Maßstab. Aber es waren fünf ??? und dann gab's damals nach dem Krieg gab's diese Drum Battles, dass zwei Schlagzeuger sich gegenseitig, wer lauter war und schneller war und mehr Clownerien dargeboten hat, der war dann der Battle-Gewinner, und lauter so Sachen. Ein bisschen Zirkus war auch dabei, aber es gab natürlich auch immer mehr gute. Aber die kamen nicht nach Aachen. Da mussten wir nach Köln. Ich weiß noch, da haben die in den Satorisälen gespielt. In Brüssel weiß ich es nicht mehr. Brüssel war ja sehr wenig zerstört, die hatten ja noch mehr Möglichkeiten. Und dann war meine Richtung ging immer Bebop, Hardbop. Es gibt nur gute und schlechte Musik. Im Grunde genommen alles, was gute Musik ist. Auch klassische Musik kann swingen. Das muss nicht unbedingt Jazz sein. Es gibt zum Beispiel hervorragende Volksmusik, die verpopt - es gibt hervorragende Popmusik. Das sind natürlich meistens Jazzmusiker, die sie spielen. Es gibt zum Beispiel unheimlich gute Musiker und Musikanten in Österreich. Was die mit ihrem Austria-Pop machen, das ist schon... da bin ich manchmal wirklich erstaunt. Ich bin viel unterwegs, weil ich viel so Skatreisen mache und Skat spiele. Da bin ich oft in Österreich, und da gehen wir manchmal abends essen, und da spielt da eine Band... wo war ich denn jetzt wieder, wo ich so erstaunt war? Da war ich auf einer Hochzeit, hab ich ein Turnier gespielt in Mamming in Niederbayern hinter Landshut vor Dingolfing. Und da spielen wir in einem... da gibt's ein Riesengehöft, ein umgebautes Gehöft wahrscheinlich, Hotel und alles, Nebensäle, Hotel. Da spielen wir in einer Ecke, und dann muss ich auf die Toilette und komme an einem Riesensaal vorbei, wo eine Riesenhochzeit stattfindet. Und da steht da eine Band vor der Tür und spielen Bayernpop, sagen wir mal, also so Volksmusik oder Schlager, das ist ja fließend alles. Wenn ich die bayerische Volksmusik im Radio höre, da höre ich nur Bayernpop hin und zurück, was die alles bringen. Und da spielt da eine Fünf-Mann-Band mit Akkordeon, ohne Schlagzeug...nein, kein Schlagzeug, weil die waren ja nicht sesshaft, die standen da nur... abends haben die bestimmt mit Schlagzeug gespielt - Tenorhorn, Trompete, Akkordeon und Gitarre und noch was... und haben da eine so fetzige Musik gespielt, dass ich gedacht habe, ja super! Das haben wir ein paar Mal in Österreich erlebt. Da war der Wirt zufällig der Trompeter, und der hat jeden Abend Musik dagehabt, weil dann seine Spezel kamen, dann stieg der ein, die haben ja auch so... da kann ja jeder einsteigen, weil das ja auch so ein bestimmter Rahmen oder eine bestimmte Menge von Stücken sind, die sich da immer wiederholen. Auch mit Chorussen und allem drum und dran. Also nicht direkte Chorusse, aber abweichend von der Melodie. Aber so was mit Herzblut und mit Musikantentum gespielt und mit einem Timing - unglaublich! Und deswegen sage ich, es gibt immer nur gute und schlechte Mu-

sik! Aber meine Lieblingsstilrichtungen waren halt die in den 50er Jahren... auf den Jazztagen... wir sind jedes Jahr zu den Jazztagen nach Berlin gefahren, das waren immer fünf Tage um den ersten November rum. Das ging immer Mittwoch, Donnerstag, Freitag, Samstag Sonntag, aber vollgepackt mit einem Riesenprogramm. Hat der Joachim-Ernst Berendt gemacht. Der hat ja auch unheimliche Mengen Geld verdient. Sei ihm auch vergönnt, der hat ja viel getan. Und da kamen die ganzen Stars aus Amerika... da kann ich mich noch erinnern, aber der Werkmeister hat da unheimliche Fotos. Der war immer vorneweg dabei. Ich bin immer hintenrum. Bin nie vorne gesessen, ich bin immer hinten mit den Musikern rumgegangen. Und da war also die Creme de la Creme, und da konnte man's kompakt hören. Ich hab da auch später, wie ich das „Domicil,“ aufgemacht habe, hab ich davon profitiert, weil ich mit jedem gleich gesprochen habe. Die kamen damals rüber und wieder zurück. Zu der Zeit hab ich zu dem ein oder anderen gesagt: „Du buch doch mal um und spiel doch mal bei mir!“, Das haben die aber später dann unterbunden, die haben nur noch die Tickets gekriegt und mussten sofort zurück. Diese Flyer Use-it-or-Lose-it-Tickets. Und da war dann nichts mehr zu machen mit Umbuchen. Aber bei mir sind halt die... Bigbandjazz natürlich in der Form von Thad Jones, Mel Lewis oder auch meinetwegen Stan Kenton und so weiter. Alles was mehr mit Musik zu tun hatte, was gute Musik ist. Ich habe auch nichts gegen guten Dixieland, aber ich höre mir halt lieber Bebop an als Dixieland.

Es gab ja auch durchaus schon Leute, die sich, sagen wir mal, einer Musikrichtung verschrieben haben und das dann so richtig... Es haben sich doch dann auch so Subszenen fast schon gebildet. Also Leute, die Dixieland gehört haben, die das moderne abgelehnt haben oder auch...

Ja, das gab's immer schon, auch in den 50ern.

War das auch in München so?

Ganz schlimm! Das gibt's ja heute noch! Das gibt's doch heute noch! 1970 komme ich nach New York oder auch 72, ich war sehr befreundet mit Atilla Zoller. Wir gehen in das „Halfnote,“, weil da sein Freund Sonny Rollins spielt - kann auch später gewesen sein, ich weiß es nicht mehr - und da war das schon in Midtown, das „Halfnote,“ war ja früher mal woanders und dann war es in Midtown, ich glaube in der 54th Straße vielleicht. Und gegenüber war ein Laden, der hieß früher „Under the Clock,“, das haben die dann aufgemacht, als... ich weiß nicht mehr, wie der Laden hieß, und da spielten irgendwelche Dixielandfreaks. Ja, die haben sich gegenseitig besucht! Die haben sich gegenseitig besucht! Wie ich das „Domicil,“ aufgemacht habe, oder wie das „Podium,“ aufgemacht hat, Ende der 60er Jahre, auch gegenüber dem „Domicil,“ in der Siegesstraße, da haben die Dixieland gespielt, rauf und runter, und bei mir war modern. Ja, glauben Sie, da hätte mal einer den anderen besucht oder was? Oder auch nur einen Schritt... da waren ja Mauern dazwischen!! Unüberwindlich! Und wehe es hat mal ein Dixielandmusiker bei den Modernen mitgespielt und rumgedreht, wenn er es denn konnte! Das ist ja für meine Begriffe heute noch so! Ich kann's nicht mehr so beurteilen, weil ich nicht mehr in der Szene drin bin, aber

dass die sich da so gegenseitig... Guck mal, in den Pausen haben die sich gegenseitig besucht und einen Drink an der Bar genommen oder miteinander geredet oder auch mal zugehört.

Ist das eine deutsche Eigenheit, dieses Abgetrennte?

Das weiß ich nicht. Nur, in Amerika gab's das nicht. Da hat jeder mit jedem gespielt.

Und diese... es gibt ja auch diese Existentialistenszene, Sie haben es ja auch schon erwähnt, die dann Sartre gelesen haben, Cool Jazz gehört und diese Klamotten getragen haben, das hat man dann auch mitgekriegt? Waren die dann auch in Clubs oder wie hat man das wahrgenommen?

Naja klar. Diese Leute, ich sage mal, diese Schreiberlinge und Maler und Ähnliches, denn der normale Bürger hat ja damit auf der Straße nichts zu tun gehabt, natürlich sind die alle... die sind vorwiegend in der „Nachteule,, rumgehangen. Damals, das war ja die Zeit Ende der 50er Jahre. Danach war das ja eh mehr oder weniger vorbei mit dem Existentialismus.

War das nur eine Phase?

Das war eine Zeit, das ging in Aachen los, wir sind ja von Aachen aus, damals hatte ich ja das Motorrad, den Motorroller, und wir sind einmal im Monat mindestens sind wir nach Paris gefahren und sind da in diesen damaligen „Le Chaque du Peche,, „Rose Rouge Noir,, - wie hießen die Clubs? - „Club St. Germain de Près,, und sind da in den Clubs rumgehangen, in den Existentialistenkellern, nannte man das. Weil die vorwiegend im Keller waren.

Haben Sie sich auch identifiziert damit?

Man wollte sich identifizieren. Ob das gelungen ist, weiß ich nicht. Das weiß ich bis heute noch nicht.

Haben Sie diese Kleidung getragen?

Wir haben alle schwarze Pullover angehabt. Lang und schwarz. Da kann ich mich noch erinnern in der „Nachteule,, da hat mich das behindert beim Klavierspielen. Da kann ich mich noch dran erinnern. Aber das war nur eine Phase. Das war halt... aber damals hat der Jazz... das war ein Keller...ab und zu war das dann mal im ebenerdigen Lokal, aber „Jazzkeller,, das ist ja ein Begriff irgendwie. Und da gehört er ja auch hin. Ich sag ja, wie der Jazz kultiviert wurde, war's im Grunde genommen leider... den Jazz kriegen die nie kaputt, aber das Image der Jazzmusik wurde dann kultiviert. Jazz hat in der Philharmonie nix verloren!

Also von diesen „Jazz At The Philharmonic“...

Ach, das ist eine... Norman Granz, der ja auch schon gestorben ist, der hat das nur „Jazz At The Philharmonic“... in einer Philharmonie, das ist ein Begriff. Aber das hat mit Philharmonie in dem Sinne nichts zu tun. Also nicht hier die Münchener Philharmonie oder so was. Das... Jazz kommt aus dem Puff. Jazz kommt aus - wenn man zurück geht - kommt das aus dem - wenn man wirklich New Orleans als die Urstätte ansehen will, was ja wahrscheinlich gar nicht stimmt - dann kommt das da aus den Freudenhäusern. Wo haben die denn gespielt?

Aber die Musiker haben ja jahrelang auch dafür gekämpft, die Szene, um da ein bisschen rauszukommen...

Das ist schon das Falscheste, wenn man U-Musik plötzlich gleich E-Musik haben will. Das ist nicht ein Begriff von U und E, das ist ein Begriff von Musik! Die sollen nicht raus, sondern die sollen einfach anerkannt werden als Musik! Nicht raus irgendwo, sondern das sein, was sie wirklich sind! Es gibt ja keine schöpferischere Musik als die Jazzmusik des letzten Jahrhunderts. Da führt kein Weg dran vorbei. Das haben ja berühmte Dirigenten und Komponisten haben das ja auch erkannt. Wenn also Thad Jones, Mel Lewis und Philip Weingart gespielt hat - das hab ich selbst erlebt - und dann war ein Symphoniekonzert oder irgendein großes Konzert in der Carnegie Hall vorbei, dann kamen die Dirigenten vorbei und saßen vor der Thad Jones, Mel Lewis Bigband mit Philip Weingart und haben sich die angehört, haben fasziniert geschaut, wie der Thad Jones die dirigiert hat. Das sagt der Begriff ja, Thad Jones Mel Lewis Big Band, dann ist der... sind die fasziniert davor gesessen. Die Musiker, die vorher ein Symphonieorchester dirigiert haben. Bestimmt auch einige Musiker dabei aus diesem... das ist schon längst in Amerika... das gibt's auch in Amerika nicht. Gibt's das in Amerika, E und U-Musik? Da heißt es ja BMI oder ASCAP, das sind ja die Urheberrechtsverwertungsgesellschaften.

So in dem Sinne nicht. Also, es ist schon wahrscheinlich vom Milieu her getrennt, wo was aufgeführt wird, aber...

Das ist ja im Grunde genommen eine Urheberrechtskiste.

In Amerika ist es ja auch so, dass klassische Musik Entertainment sein soll, und das ist alles privatwirtschaftlicher organisiert.

Ja natürlich! Deswegen kapieren die Europäer und speziell die Deutschen, die kapieren den Begriff Entertainment überhaupt nicht. Ich weiß auch gar nicht, ob es das in Frankreich, oder ob es das irgendwo anders gibt. Ich glaube, das ist ja auch nicht eine Sache, das kommt ja von der GEMA. Das ist ja eine GEMA-Sache, ist ja eine Geldsache letzten Endes wieder. Und die GEMA gegründet haben ja letzten Endes alle diese Klassikfreaks. Und die haben halt gesagt, Schrott, Barmusik! Dabei wissen die gar nicht, dass Barmusik wichtiger sein kann als ihre E-Musik, obwohl ich da auch nichts dagegen habe. Aber das sind halt die Lobbys. Und ich weiß, dass die immer noch schwer zu kämpfen haben. Aber auch da sind die Grenzen inzwischen, also die Übergänge sind fließend. Ist das nun E, ist es nun U? Oder ist es EU? [beide

lachen]

Ich habe nur noch so ein paar kleine Füllfragen: Haben Sie Jazzzeitschriften auch gelesen?

Ja. Natürlich. Das *Podium*. Musste ich ja schon. Ach so, in der Zeit?

Ja, 50er, 60er Jahre.

Also bis zu... danach musste ich das ja. Ja, ich glaube schon, ich glaube, ich habe die sogar abonniert gehabt.

Was hat Sie da besonders interessiert in so einer Jazzzeitschrift?

Ach, alles Mögliche. Was sich so abspielt, die ganze Szene, wer wo was mit wem produziert, Plattenbesprechungen - alles! Da war ich ja noch aktiv!

Und Jazzbücher?

Ja, auch! Den Berendt, *Fenster zum Hof* oder wie das hieß das Ding. Damals war der Markt noch nicht so groß mit dieser Literatur wie das heute so ist, dass man ohne Weiteres ein Buch von Sonny Rollins oder... John Coltrane hat so ein Buch rausgegeben, das so interessant ist. Und schon gar nicht auf Deutsch. Damals war das ja alles noch auf Englisch, aber unser Englisch war ja immer gut und wurde natürlich immer besser, dadurch, dass immer mehr Amis rüberkamen wurde das immer besser. Und bei mir war das im „Domicil“, so mit dem Englisch, dass ich fast am Tag mehr Englisch gesprochen habe als... das ging bis zu den Bedienungen, gerade, dass die Getränkekarten nicht auf Englisch waren. Aber das war ein typisch amerikanischer Laden, das „Domicil“,. Ein bisschen auch dem „Village Vanguard“, nachempfunden in New York.

Inwiefern? Von der Einrichtung her?

Von der Einrichtung her, auch die Bilder an den Wänden, das hat alles der Joe Werkmeister. Da kann der Joe Werkmeister von erzählen.

Was hat das ausgemacht, eine typisch amerikanische Einrichtung? Was für Bilder waren das?

Fast nur amerikanische Topstars, die bei mir gespielt haben zum großen Teil. Sehr schön aufgenommen. Dias waren das zum Teil. Und... es war ein amerikanischer Laden. Bei mir ging das auch Punkt neun los. Nein, punkt viertel nach bis zehn. Das war natürlich nicht amerikanisch, weil die haben ja auch heute noch two shows, die machen immer eineinhalb Stunden bis eine Stunde, vierzig Minuten und dann 20 Minuten Pause. Und das musste ich nach europäischem Dings lassen. Ich hab das so gemacht wie in den Armyclubs: Viertel nach bis voll, viertel nach bis voll, viertel nach

bis voll... So hab ich das gemacht. Aber im Grunde genommen, die haben sich wie zu Hause gefühlt. Das haben sie auch gesagt. Da gab's ja denn George [unverständlich] den Bassisten von Thad Jones, Mel Lewis, der hat sein Instrument gleich hier gelassen. Hat gesagt, „dann brauch ich das Ding nicht immer zu transportieren,“. Weil der kam mit verschiedenen Gruppen rüber und wusste, bei mir ist das gut aufgehoben. Ich war auch mit sehr vielen von denen richtig befreundet. Und das geht natürlich nur, wenn man von denen auch respektiert wird, und die nicht nur wegen des Geldes rüberkommen, sondern die haben gewusst, für wen sie spielen. Dass ich ihre Musik vertrete und da voll dahinter stehe. Und die haben auch bei mir proben können, Tag und Nacht, rund um die Uhr. Schlüssel vom Lokal gekriegt, und dann haben die machen können, was sie wollten. Ich bin ja einmal ins Domizil gekommen mittags um 12 Uhr, um einen Klavierstimmer reinzulassen, und da waren die immer noch auf dem Bandstand und haben für sich gespielt. Das war der Richie Bira und George...

Gab's damals keine Probleme mit Nachbarn und Lärm?

In der Leopoldstraße nicht. In der Siegesstraße schon. Aber das war auch dann der Übergang von der akustischen Musik zur elektrischen Musik, und ich hab auch sehr viel Ärger gehabt mit den Bassisten, weil die ja... die anderen hatte ich ja unter Kontrolle. Die gingen ja übers Mischpult. Nur die Bassisten haben ja ihren Verstärker auf dem Podium, und dann hab ich denen gedroht, „ich drehe euch die Sicherung raus! Ich dreh die Sicherung raus!“, Das hab ich auch gemacht. Denn bevor die mir den Laden kaputt spielen, dreh ich denen die Sicherung raus. Und das ist... deswegen hab ich auch mit der Rockszene nie richtig was am Hut gehabt, weil das ist... die haben auch nie bei mir gespielt... Es gab das erste E-Klavier ins Domizil 68. Jan Hammer, sagt Ihnen der Pianist etwas? Der ist 69 dann rüber nach Amerika, und der hat also das erste Hohner-Klavier. Und dann kam das beim Publikum sogar recht gut an. Und dann kam der nächste mit einem E-Klavier... Dann haben sie gemeint, ich soll eins mieten oder kaufen, das immer da steht. Da hab ich gesagt: „Bei mir kommt keine elektrische Musik rein,“. Ist eine Einstellungssache. „Wenn ihr darauf spielen wollt, müsst ihr euch das selbst mitbringen!“, Ich meine, ich konnte da nichts machen. Als Joe Zawinul mit Weather Report bei mir gespielt hat, mein Gott - aber die haben halt alles dabei gehabt! Aber jedes Mal das Klavier rüberfliegen, weil so standen die auch nicht hier in den Läden rum oder waren zu vermieten angeboten. Das ist eine Einstellungssache. Mein Gott noch mal, ich finde einen natürlichen Sound immer noch schöner als einen elektrifizierten.

Wie war es denn damals gesamtgesellschaftlich gesehen. Wer hat denn Jazz gehört? Waren das viele, war das eine Minderheit? War das in den 50er Jahren noch eher eine Massenunterhaltung?

Naja, es war halt so, als ich in den 50ern nach München kam, in der „Nachteule“, gab's eine richtige Tanzfläche. Da wurde also zu der Swing-, Bebop-, Anfänge von ganz vorsichtigem Bebop ab und zu mal, da wurde darauf Jitterbug getanzt. Auch in den „Tabus“, und in den Bohème-Betrieben, die es vorwiegend in den 50er Jahren gab,

das waren Nightclubs, wo Jazz...

Also doch schon sehr massentauglich?

Nein! Massentauglich kann ich das nicht nennen. Und es waren natürlich in der „Nachteule,, hier in München, waren das vorwiegend junge Leute, Studenten und was dazu gehört, wie es heute in Studentenclubs geht. Wie heute auch... die Rockmusik, das sind ja auch junge Leute, und da gibt's ja schon die Weltmusik noch als Szene. Aber, ich meine, das Schlimmste, was München passieren konnte, ist, dass... wir hatten in den 50er Jahren keine richtige Szene und wir hatten nach 80 keine richtige Szene. Für sich eine richtig gute Szene gab's nur in den ...zur Zeit vom „Domicil,,. Nicht, weil das mir gehört hat, sondern weil das halt einfach so war, dass, wenn man nach München gekommen ist, man als ersten Schritt ins „Domicil,, um sich zu informieren, wer ist in der Stadt, wo... es gab an und für sich... das war eine Szene! Da gab's zwar noch den „Marienkäfer,, und die „Unterfahrt,, aber man hat immer gewusst gegenseitig, wer spielt wo. Und diese Szene gibt's nicht mehr, das tut mir so leid. Die „Unterfahrt,, die es jetzt gibt, die ist besser als das „Domicil,,. Die Location ist besser als das „Domizil,, das Equipment ist besser als das „Domicil,,. Aber das ist keine Anlaufstation, es wird da oben gespielt, und das ist es. Und da oben, da lacht keiner auf dem Bandstand und da unten trinkt keiner mal ein Bier zu viel. Da würde ich nie reingehen, um mal ein Mädels kennen zu lernen. Es ist überhaupt „no atmosphere at all,,. Das macht aber einen... die Musik lebt doch von der Kommunikation. Und die findet da einfach nicht statt. Da unten sitzen versteinerte Gesichter, bis zum Erstaunen versteinert, weil sie sich wundern, was da... Aber dass da mal ein Musiker freiwillig reingehet und da auch mal rein... ich hab da noch nie einen getroffen. Ich bin da nicht öfter, aber manchmal geh ich montags da zum Rüschenbaum, ich gehe auch nächste Woche zum Wolfgang Schmid, der da mit seiner kick spielt, dem ich das gestern oder vorgestern versprochen habe, dass ich da mal... weil der hat einen unglaublichen Trommler dabei. Der Marco Minnemann heißt der, und das ist ein unglaublicher Trommler. Der ist ja erst 30 oder 35 Jahre alt, aber ein unglaublicher Trommler. Ich hab den einmal gehört. Und deshalb gehe ich da rein, mehr ihm noch zum Gefallen, sag ich ganz ehrlich. Und...

Woran liegt das, dass da keine...?

Weil... das Management von dem... die „Unterfahrt,, besteht aus einem Verein, da sitzen sieben oder wie viel Leute da drinsitzen. Und da muss man... irgend jemand hat mich mal als Einzelkämpfer bezeichnet. Da müssen Einzelkämpfer her. Und da macht irgend einer aus dem Verein macht das Programm, und die bemühen sich alle wahnwitzig, aber es sind die falschen Personen. Es ist eben den ganzen Abend... wo ist der Inhaber von dem Laden? Wo ist der Inhaber, der vorne an der Tür steht und sagt zu den Leuten „Willkommen!,, Und der unten steht und der weiß, wer übernächste Woche spielt, außer dass es im Programm steht, und wer mit wem spielt, und warum der nicht dabei ist und der dann wieder dabei ist. Bei mir im „Domicil,, da sind unglaubliche Geschäfte getätigt worden, weil die Musiker sind hingegangen, um sich... da sind... gut, da waren früher natürlich noch mehr Studio-Gigs drin.

Heute ist im Studio ja nichts mehr los. Aber damals wurde ja alles noch im Studio aufgenommen, heute machen die das ja alles im Schlafzimmer mit ihren elektrischen Möglichkeiten. [beide lachen] Ja, aber damals gab's ja noch zehn Musikstudios in München. Da wurden die Jobs... wenn einer einen Bassisten gebraucht hat, dann ist er ins „Domicil,, gelaufen und hat geguckt, ob da ein Bassist rumsteht oder so was. Das war eine Börse. Und das ist natürlich, heute haben sie andere Bedingungen, das weiß ich alles, ist auch klar, aber dafür gibt's doch andere Möglichkeiten. Heute wird nur noch telefoniert. Die telefonieren stundenlang untereinander, anstatt sich in der Unterfahrt zu treffen. Und da miteinander zu reden. So seh ich das. Das liegt aber nur daran, weil da keine Leaderpersönlichkeit drinsteht. Da ist niemand drin, die können das Programm noch so gut machen, und der Laden ist dann wahrscheinlich auch voll, aber das wird nie Musiker... da wird auch nie ein Mädels alleine reingehen. Da will auch nie ein Mädels einen Typen aufreißen oder rumgedreht. Die Musik kommt aus dem Puff! Das ist so! Das hab ich dem Gerry Hayes damals gesagt - haben Sie mit dem gesprochen? Der hat fünf Läden in München aufgemacht, glaube ich. Weil er ist da im Anzug und mit Goldkettchen und Krawatte und auch noch einem Ring am Finger. Der war der... da bin ich mal mit meiner damaligen Freundin reingegangen in einen Laden zu ihm und hab ihn vorgestellt, der Bekannten von mir, er ist zu uns an den Tisch gekommen und da hab ich also gesagt, „Das ist der Clubbe,, und dann ist der weg, da hat die gesagt: „Das ist der Jazzclubbesitzer Gerry Hayes? Der sieht ja aus wie der und der, nur nicht wie ein Jazzclubbesitzer!,, Verstehen Sie, das ist dieses... dieses Sich-über-die-Äußerlichkeit-Darstellen. Musik hat etwas mit innerem Wirken zu tun. Hat nichts mit Äußerlichkeiten zu tun. Deswegen ist ja auch Musik, die so unheimlich verpackt ist, wenn die Verpackung weg ist, bricht die Musik erstens meistens zusammen, wenn sie nicht entsprechende Werte hat. Aber das hat echt nichts mit der Musik von 1950 zu tun. Ist ja auch immer nur mein Standpunkt, andere sehen das anders. Ist ewig schade um die „Unterfahrt,,. [nicht transkribiert] Früher sind da mal... mir ist mal ein Tablett runtergefallen, mitten in die Musik hinein. Und die Musiker - volles Verständnis dafür. Weil die wissen ja, dass sie von uns finanziert werden. Und bei mir im „Domicil,, waren manchmal 400 Leute drin auf 140 qm. Die standen ja... Bühne auch schon drin... die standen ja bis zur Treppe hoch, und...

Ich hab aber auch schon oft festgestellt, dass gerade die amerikanischen Musiker da viel rigider noch sind. Da darf... wenn amerikanische Musiker da sind, da darf nicht geraucht werden, nicht gesprochen werden...

Das ist ja erst die letzten zehn Jahre. Das hat doch damals alles keine Rolle gespielt. Die sind doch durch diesen ganzen Sog, diesen Trend, der da in Amerika... aber ganz bestimmt in Amerika wieder als erstes kippt. Weil die haben damit angefangen, und das geht jetzt rüber nach Italien und so weiter und wir Deppen übernehmen ja alles von Amerika. Unvorstellbar, dass im „Domicil,, keiner geraucht hätte. Dann hätte ich lieber gesagt, „Dann spielst du nicht hier!,, Aber das ist ja auch jetzt extrem. Der eine kann Rücksicht auf den anderen nehmen, aber dieses generelle Verbot, das ist schon wieder... da kommen dann irgendwelche militanten Kreise, die militant werden, wenn man nicht aufhört zu rauchen usw. Aber das ist ok. Das ist aber keine

jazztypische Angelegenheit.

2. August 2005: Klaus Doldinger (*1936)

Heute ist der 2. August 2005. Ich bin bei Klaus Doldinger. Es geht um meine Doktorarbeit zum Thema „Jazzrezeption in Deutschland nach 1945“, und zwar bitte ich Sie auch um Verständnis, es geht weniger um Ihre aktuelle Arbeit, sondern wirklich mehr um Ihre persönliche Geschichte und so die Hintergründe, wie das alles angefangen hat. Und drum würde ich Sie bitten, einfach jetzt mal ein bisschen was von Ihrem Werdegang zu erzählen, auch, was Sie an Kriegserinnerungen noch haben, speziell die Nachkriegszeit.

Also, Sie werden keine Fragen stellen?

Doch, ich werde auch Fragen stellen, aber mir wär's recht, wenn Sie erst mal ein bisschen aus der Erinnerung selber erzählen, wie das alles angefangen hat. Wie Sie zum Jazz gekommen sind und überhaupt, wie die musikalische Laufbahn angefangen hat.

Ja, ich bin Jahrgang 1936, in Berlin geboren. Meine Eltern sind in meinen ersten zehn Lebensjahren mehrfach umgezogen, von Berlin nach Leipzig, Köln, dann ab 1940 lebten wir in Wien und da wurde ich dann eingeschult, 1942, hab dort die Grundschule besucht. Mein Vater war Diplomingenieur bei der damaligen Deutschen Reichspost, der musste sich um Telekommunikation, nennt man das ja heute, kümmern und war zeitweise in Russland, später in Berlin, ab 1944 glaub ich in Düsseldorf, während meine Mutter, mein Bruder und ich - mein Bruder wurde in Wien geboren, 1942 - dann in Wien blieben. Und 1945, als man schon von Ferne den Geschützdonner hörte, kurz vor dem Einmarsch der Russen in Wien, sind wir auf einem offenen LKW geflohen, mit einem in unserem Haus lebenden Wehrmachtangehörigen, der uns dann nach Bayern brachte. Wir kamen dann Ende März in Schrobenhausen an, meine Mutter vermutete da einen entfernten Verwandten, der uns dann auch aufnahm, einen Apotheker in Schrobenhausen namens Geiger. Und dort marschierten am, ich glaube so am 2. Mai, also Anfang Mai jedenfalls, 1945, die Amerikaner ein. Ich hatte mich ja immer sehr für rhythmische Musik interessiert. Wir haben also in Wien - es gab ja nicht viel Möglichkeiten für ein Kind, Live-Musik zu hören - also da haben bei mir Caféhausbesuche mit dortigen Kapellen, die dort spielten, schon nachhaltige Eindrücke hinterlassen, dann auch der Besuch einer Zirkusvorstellung in Wien und dieses und jenes, und ich hatte also immer, das haben

meine Eltern auch bemerkt, schon eine ziemliche Affinität zu rhythmischer Musik. Ich hab dann auch zu Hause Kochtöpfe aufgebaut und drauf rumgetrommelt, versuchte das nachzuahmen, was ich dort gehört hatte.

Ja auch auf Marschmusik oder da schon Leichte Musik?

Nein, nein, eher die leichte Muse, die hatte es mir angetan. Und zu meiner großen Verwunderung, als die Amerikaner einmarschiert waren, ein paar Tage später übte da bereits so eine kleine Army-Band. Das hat mich natürlich ungemein aufgeregt, so unerwartete Klänge zu hören, schwarze Menschen zu sehen, aber andererseits auch Schokolade und Weißbrot und Orangenmarmelade kosten zu dürfen. Da kam also viel zusammen, und das war so der erste Eindruck, der sich aber bei mir doch sehr nachhaltig niedergeschlagen hat.

Können Sie sich an den ersten Amerikaner erinnern, den Sie gesehen haben?

Ja, der erste Amerikaner war ein Deutsch sprechender offensichtlicher Immigrant, der, als ich da an der Kommandatur an der Mauer stand und Pipi machen musste, rausgesprungen kam und rief: „Hau ab, du Nazilümmel!“, [lacht] Im reinsten Berlinerisch. Das hat mich sehr verwundert. Dass Amerikaner erstens einmal schwarz sind zum Teil, aber auch dass gewisse Amerikaner der deutschen Sprache nicht nur mächtig sind, sondern mit der deutschen Sprache offensichtlich aufgewachsen waren. Na gut. Aber das hat mich ja nicht weiter verschreckt. Dieses amerikanische Moment hat mich doch sehr beeindruckt, überhaupt diese Lässigkeit und die vordergründige Heiterkeit dieser amerikanischen GIs. Man kannte ja immer nur die strammen deutschen Militärmenschen, die man so als Kind wahrgenommen hatte. Weil wir wohnten ja in Wien in einer Gegend, in der auch gewisse Nazibonzen lebten, da zum Beispiel Baldur von Schirach. Ich war kürzlich noch in Wien, ich hab im Club von Joe Zawinul gespielt mit meiner Band Passport und da hab ich dann mit dem Taxi einen kleinen Ausflug mal wieder gemacht - zum wiederholten Mal muss ich sagen. Ich hab ja oft in Wien gespielt, bin dann öfters mal wieder an die Stätten meiner frühesten Jugend gefahren, weil das auch wirklich eine hübsche Gegend ist in Döbling, 19. Bezirk, etwas außerhalb gelegen, mit Blick auf die Stadt. Also das war jedenfalls eine sehr schöne Zeit, zumal der Krieg in Wien ja praktisch nicht stattfand. Die ersten Bombenangriffe... also schwerere Bombenangriffe, die gab's im Grunde nicht, die kamen auch erst '43, '44, nicht so... also überhaupt nicht vergleichbar mit Deutschland. Da hatten wir also diesbezüglich Glück. Und mir ist auch das Wienerische bis zum heutigen Tage sehr sympathisch. Ich hab mich da auch sehr wohl gefühlt. [Tonstörung; nicht verständlich] Naja, kurz und gut, mein Vater war damals ja schon in Düsseldorf, er hat dann - das waren ja sehr wirre Zeiten - der hat uns dann gesucht, bei der einen Großmutter in Eisenach, dann Freiburg, bei den Großeltern - mein Vater stammte aus Freiburg, im Preissgau - und ist dann schließlich auf diesen Onkel Josef verfallen. Er kam dann nach Schrobenhausen, hat uns dort abgeholt und dann nach Düsseldorf gebracht, meinen Bruder, meine Mutter und mich, und das war natürlich erst mal ein etwas zerschmetternder Eindruck, diese zerstörte Großstadt. [Tonstörung; nicht verständlich] Mein Vater war ja Oberpostrat,

und wir hatten dort eine Dienstwohnung, aber man muss sich das so vorstellen, da wohnten noch drei weitere Familien drin. Unter anderem aber auch ein Mann, der damals in den neu beginnenden Deutschland wohl für eine Filmcompany arbeitete. Der hatte jedenfalls auch schon Schallplatten. Also ich spreche jetzt vom Jahr '45, '46. Und zwar hatte der diese V-Disc, kann man auch heute wieder als Neuauflage bei Beck's besichtigen. V-Discs sind für die US-Army hergestellte Schallplatten mit Aufnahmen von Fats Waller und „Jazz At The Philharmonic,, und was auch immer. 78er. Und der hatte also den Glenn Miller natürlich, das war ja damals absolut populär, wird auch heute gerne aufgelegt, wenn man Reminiszenzen vornimmt, und - aber da hab ich dann auch zum ersten Mal „Jazz At The Philharmonic,, gehört. Da gab's ja einen ganz berühmten Blues, der es mir auch heute noch sehr angetan hat, „JATP-Blues,, aus dem Jahre 1944, glaube ich. Erste Live-Aufnahme von „Jazz AT The Philharmonic,, in Los Angeles auf, glaube ich, Santa Monica, damals mit einem einfachen Mikrofon aufgenommen, da spielte aber immerhin Nat King Cole am Piano, Les Paul spielte Gitarre, Lee Young spielte glaube ich... oder J.C. Herd spielte Schlagzeug - eine wunderbare Aufnahme! Dieser Blues vor allem ist so was von wahnsinnig! Dieser allererste „JATP-Blues,,! Flip Phillips, Illinois Jacquet, ich meine - ich könnte sie ja holen, ich hab sie natürlich da - das war das erste Mal so ein Eindruck für mich... der nachhaltigste Eindruck eigentlich, was Jazz tatsächlich ist. Davor hatte ich ja immer nur so ein bisschen Caféhaus gehört und dann diese US-Army-Band, na gut, die spielten rhythmisch, aber sicherlich mehr schlecht als recht. Während das war nun richtig schon eine Art von Jazz, die mich wirklich total begeistert hat. Dann kam aber die Schulzeit. Ich war ein Jahr hinterher, denn in Wien war ja die Volksschule ausgebombt, mir fehlte ein Jahr. Gut, das hab ich nachgeholt in Düsseldorf und kam dann mit 11 Jahren erst in die höhere Schule, Jakobi-Gymnasium Düsseldorf. Das war auch damals eine verrückte Zeit. Also diese Schule war mit einer anderen Schule gleichzeitig in diesem Gebäude, das hatte zur Folge, dass die Schüler wechselweise vormittags und nachmittags zur Schule gingen. Und meine Eltern hatten aber bemerkt, dass ich bei Besuchen bei meinen Großeltern - die Freiburger Großeltern hatten ein Piano, die Großmutter in Eisenach hatte einen Flügel, denn der Großvater mütterlicherseits war Oberbürgermeister vor der Nazizeit in Erfurt, und - Bruno Mann hieß der - und der wurde aus seinem Amt entlassen, weil er sich weigerte, dem Göring die Hand zu geben. Wenn ich in Erfurt gewesen bin, ist sein Name dort bekannt, ist auch dokumentiert in den Unterlagen der Stadt. Und jedenfalls demzufolge waren die etwas besser gestellt, hatten also auch einen Flügel. Und auch dort hab ich schon als Kind am Klavier gesessen und versonnen vor mich hin improvisiert, und das gleiche war eben auch in Freiburg bei dem Großpapa Doldinger.

Hatten Sie da auch schon Unterricht gehabt?

Nein gar nicht. Überhaupt nicht. Und meine Eltern dachten sich - und das war ein guter Gedanke, der beste, den sie je hatten - mich mit 12 Jahren, mit dem Eintritt in die höhere Schule aufs Konservatorium zu stecken. Und auch dieses war nicht ganz ohne, denn Konservatorium bedeutet ja schon einen höheren Standard der Ausbildung, also ich hätte dort schon nach Noten ein Stück spielen müssen. Das hab ich

aber nicht getan, sondern die haben also gesagt: „Nun spiel uns doch mal was vor!“, und dann hab ich mit einem Finger - zu improvisieren hab ich natürlich nicht gewagt, ich dachte, die wollen jetzt ein konkretes Stück hören - mit einem Finger „Hänschen klein“, gespielt. lacht Und die fanden das so bezaubernd, dass sie mich dann doch genommen haben. Wahrscheinlich mit ein bisschen Hintergedanken, weil an diesem Konservatorium wurden auch Musikpädagogen ausgebildet, und die brauchten für die Prüfung immer auch Probeschüler. Dafür wurde ich dann auch gerne jedes Jahr immer hergenommen. Anlässlich der Staatsexamen musste ich dann dort als Schüler fungieren. Aber, ich hab seit diesem Zeitpunkt, mit 11 Jahren, einen regelmäßigen professionellen Unterricht genossen, also nicht nur Klavier - ich hatte im Laufe der Jahre zwei Lehrerinnen und dann später auch einen recht angesehenen Lehrer, so ab dem 15.,16. Lebensjahr - und ich hatte theoretische Ausbildung, also Gehörbildung, Kontrapunkt, Harmonielehre - alles, was dazu gehört. Und das lief also parallel zu meiner höheren Schule, und, ich glaube 1957 hab ich Abitur gemacht. Ich wurde dann in der Oberprima, so hieß das ja damals, die 13. Klasse, zurückgestellt, weil ich damals ja auch schon spielte - das kann ich gleich noch mal ein bisschen referieren - aber man hatte den Eindruck, einer, der nachts in Jazzclubs rumhängt und eine Lambretta bereits hat (das ist so ein Motorroller) und eine feste Freundin, der kann die sittliche Reife nicht haben. Und somit hat man mich dann vom Abitur zurückgestellt. Was mein großes Glück war, denn ich wollte ja eigentlich die Schule dann verlassen, aber meine Mutter hat mich dann doch irgendwie beirrt, dass ich dieses Jahr noch mal mache, und das war dann eine sehr positive Erfahrung. Ich hatte die Jahre zuvor große Probleme mit den Lehrern - das war eine fürchterliche Klasse. Also nicht nur mit den Lehrern, auch mit den Mitschülern, ich hab mich da sehr unwohl gefühlt. Und dieses letzte Jahr hat mir wirklich auch noch mal was gegeben, weil plötzlich kam ein Klassenlehrer, ein ehemaliger Schauspieler, ein gewisser Herr Horn, und das Deutsch, was mir ursprünglich riesigen Spaß gemacht hatte, hat mir wieder richtig Spaß gemacht, und Französisch. Auf jeden Fall, diese ganzen Fächer haben mich noch mal richtig begeistern können aufgrund der anderen Lehrkörper. Jetzt aber zu dem weiteren musikalischen Fortkommen, also Eintritt ins Konservatorium, und... ja, so erste immer wieder auch Ansätze, mal auf dem Klavier - je besser ich spielen konnte, desto besser war ich in der Lage mal auch so einen Boogie Woogie hinzukriegen. Und hatte aber eben dann auch mein - das geschah natürlich mehr unbewusst - auch mein Interesse am Jazz fundierter entwickeln können, so muss man das sagen. Das waren reine Zufälligkeiten, zum Beispiel, wenn ich zum Konservatorium ging, da war so ein Café, und ich erinnere mich noch, eines Tages ging ich da wieder vorbei, und da übte da auch eine Band. Und ich dachte, „jesses, hier gibt es ja auch richtige Jazzmusiker,“. Also das war auch so eine Erkenntnis, dass es da - wer das jetzt war, das weiß ich heute nicht mehr - aber jedenfalls, ich hab realisiert, so mit 13, 14, dass sich da so einiges tut. Und dann hörte ich, dass es in Düsseldorf wohl einen Hotclub gibt. So nannte sich das. Das war eine Vereinigung von jazz-interessierten Leuten, die sich einmal pro Woche oder alle 14 Tage in dem Hinterraum eines Musikalienhändlers trafen, in Düsseldorf, Musikhaus Jörgensen, wo man dann gemeinsam Schallplatten anhörte. Ich hatte das nur so per Zufall irgendwo in der Zeitung gelesen oder gehört, wie auch immer; ich bin dann da mal hingegangen, da war ich dann so 16, würde ich sagen, und war hellauf begeistert.

Also nicht nur ältere Herrschaften mit ihren Platten... Man muss sich das so vorstellen, dass es ja damals keinen Schallplattenmarkt im heutigen Sinn gab, sondern man war froh, wenn mal eine neue Platte rauskam oder Veröffentlichungen von Benny Goodman, wenn man da eine Platte überhaupt kriegen konnte, eine 78er, waren das ja, Vinylplatten... nein, das waren noch nicht mal Vinyl, das war Schellack! Insofern war das schon etwas Besonderes, sich da zusammensetzen, und dann brachte da jeder so seine Schätze mit, gelegentlich waren auch Themen angesagt, sagen wir mal „Amstrongs Hot Five“, oder „Bix Beiderbecke“, oder was weiß ich, „Bud Freeman“, und es waren auch einige richtige Experten damals schon. Und der Gründer war ein gewisser Dr. Dietrich Schulz-Köhn, den wir auch später dann gelegentlich trafen, ein etwas tapsiger, sehr netter Mensch, der irgendwann auch über Jazz glaube ich promovierte... Nein, wahrscheinlich nicht, denn der hat seine Promotion ja im Dritten Reich gemacht. Aber er war auch im Dritten Reich, also in der Nazizeit, bekannt als „Dr. Jazz“, sozusagen. Es gibt auch ein Foto mit dem Django Reinhardt und so. Wir haben ihn später auch immer wieder mal erlebt auf irgendwelchen Seminaren und das war immer so ein bisschen... na ja... Aber er hat auch ein kleines Jazzbüchlein geschrieben, da gab's ja verschiedene - aber dazu später. Jedenfalls war ich hoch erfreut, in diesem Hotclub, wo wir uns dann regelmäßig trafen, auch einige Gleichaltrige anzutreffen, also zum Beispiel meinen späteren Partner in den 60er Jahren, Pianist meines Quartetts dann, Ingfried Hoffmann, der wurde dann richtig so, was man einen Buddy nennt. Der ging zwar auf eine andere Schule, aber wir hingen ewig zusammen, und er hatte zu Hause mehr open house, während meine Eltern waren sehr streng, denen war das alles nicht ganz geheuer so recht...

Auch das mit dem Jazz nicht?

Ja, überhaupt nicht! Also, man kann sich das heute ja nicht mehr vorstellen, aber es war damals weitgehendst auch gesellschaftlich verpönt. Deshalb auch die, sagen wir mal, die Abwehrhaltung meiner Schule. Auch im Konservatorium war es natürlich verpönt. Die einzigen, die auch ab und zu mal ein bisschen jazzten und mal einen Boogie spielten, waren die Kirchenmusiker. Sonst war gar kein Denken daran. Das war eine andere Welt und überhaupt nicht akzeptiert. Jedenfalls, da war dann auch ein Gleichaltriger, der hatte gerade mit Trompete angefangen, ein gewisser Jürgen Buchholz und ein gewisser Stefan Buchholz, sein älterer Bruder, der hatte schon ein bisschen USA-Erfahrung, weil der war in seinen Anfangsjahren bei Mannesmann und wurde da auch mal ins Ausland geschickt - überhaupt, Amerika war natürlich immer nach wie vor im Visier, zumal das Jacobi-Gymnasium eine Schwesternschule hatte in Georgetown bei Washington, und da gab's dann schon mal Austauschmöglichkeiten. Aber pro Jahr nur ein Schüler. Und wir hatten auch schon mal einen amerikanischen Lehrer. Und wir lernten die Declaration of Independence, also, wir waren sehr amerikanisch orientiert, und das zu Recht, denn es kamen die Care-Pakete. Meine ersten Blue Jeans, meine ersten Basketballschuhe entstammten so einem Paket, und man kriegte - ich werde das nie vergessen - ab und zu kam mal ein Arzt in die Schule - und dann kriegte man einmal im Monat immer so eine Vitamin C-Tablette. Eine einzige kleine. Und man wunderte sich, wie sauer das Ding war. Es gab auch Schulspeisungen in den ersten Jahren, so während der Volksschulzeit, aber auch später noch in

der Höheren Schule, gab es gelegentlich - also zumindest die ersten zwei Jahre - eine Schulspeisung. Da brachte man dann einen Henkelmann mit und löffelte so seine Suppe aus. Das war allerdings nur, wenn man vormittags Schule hatte, wir hatten da ja wie gesagt ab und zu, also jede zweite Woche, auch nachmittags Schule. Oft fiel auch der Unterricht aus - das ist auch so eine Besonderheit, das kann man sich heute gar nicht mehr vorstellen. Die Originalschule dieses Jacobi-Gymnasiums, das ursprünglich mal Rätthelschule hieß, war zerbombt, und wir wurden dann eingesetzt, Steine zu klopfen, mit der Absicht, diese Schule wieder aufzubauen. Wir gingen dann klassenweise in dieses zerbombte Gebäude und klopften Steine und dann fiel mal der Unterricht aus.

Das hat Spaß gemacht wahrscheinlich auch, oder?

Ach ja, eigentlich weniger. Ich hab eigentlich wirklich gerne die Schule besucht. Die ersten drei Jahre wenigstens. Aber mit zunehmender Jazzbegeisterung kam es auch da zunehmend zu Animositäten der Lehrer, die das natürlich mitkriegt und... ja... es war nicht willkommen jedenfalls. Diese Kontaktnahme mit diesen angehenden Musikanten hatte durchaus seine Früchte. Wir haben uns dann verabredet, dass wir uns nachmittags immer treffen in Bittlar, einem Vorort von Düsseldorf, um dort vielleicht ein wenig zu musizieren, zumindest versuchen zu musizieren. Dieser Jürgen Buchholz, der hatte gewisse Leitbilder, das war zur damaligen Zeit natürlich Louis Armstrong, das war natürlich Bix Beiderbecke, gewisse New Orleans-Aufnahmen, und wir haben uns dann mit einigen anderen getroffen. Da waren zwei Posaunisten, zwei Trompeter, dann der Stefan Buchholz Schlagzeug, dann war dabei ein Banjo-Spieler, und wir trafen uns dann tatsächlich jeden Sonntag bei Kirschkuchen und Kaffee oder Tee zum gemeinsamen Einstudieren von irgendwelchen Dixielandstücken.

Haben Sie da schon Klarinette gespielt auch?

Zunächst mal nicht. Bei dieser ersten Band habe ich Piano gespielt, 1954 muss das so gewesen sein, 1953/54, und hab dann aber irgendwann mal einen Musiker kennen gelernt - das kam dann eben auch schon dazu, dass in diesen frühen Jahren einige Nachtlokale in Düsseldorf, also zwei zumindest, auch Livemusiker hatten, die ganz gut gespielt haben. Da gab es eine österreichische Band - da schließt sich wieder der Kreis zu Wien - eines Wiener Musikers, der hatte den Künstlernamen Fatty George. Der hieß mit bürgerlichem Namen Franz Pressler, spielte vorzüglich Klarinette und Altsaxophon und zwar im Stil von Benny Goodman einerseits, andererseits aber auch von Lee Konitz. Die machten also so eine Musik zwischen Mainstream Dixieland und Cool Jazz. Die spielten auch das ein oder andere Lennie Tristano-Stück. Das war eine sehr interessante Kombination. Und der hatte einen Trompeter und der hieß, der heißt auch heute noch, Oskar Klein. Und dieser Oskar Klein war für mich auch ein... na ja, ein Leitbild will ich nicht sagen, aber der war auch ein Musiker, der auf mich irgendwie hip gewirkt hat, wie so ein Existenzialist. Das war ja damals auch das Thema, die ersten Dufflecoats kamen auf, schwarze Röhrenhosen, und irgendwie so ganz hip.

Haben Sie das auch mitgemacht?

Jaja, natürlich, klar! Und der spielte vorzüglich. Und der spielte vor allem nicht nur ganz vorzüglich Trompete, der spielte auch Bass und Gitarre und war vor allen Dingen ein... ein Typ! Dank seiner jiddischen Herkunft von äußerster Witzigkeit. Ich hab zum ersten Mal überhaupt begriffen, was Judentum bedeutet, was an geistigem Potential da drin steckt in dieser Herkunft, und da hatte sich eine Freundschaft angebahnt mit diesem Oskar Klein. Und der schwärmte immer: „Du musst hören - ‚Tabu‘,, so hieß der eine Laden in Düsseldorf, „Da hat ein Sopransaxophonist,, - und ich hatte für mich den Sidney Bechet ja schon entdeckt - „Da hat ein Sopransaxophonist,, - schwarz natürlich auch, ein Jude aus Lausanne - „Der hat gespielt, und das...!,, Ich hab den nie gehört. Aber - ich hatte die große Begeisterung für Sidney Bechet. Und dann hab ich beschlossen, also ich muss - ich ging ja damals erst in die Obersekunda oder was weiß ich, das war also so 10. Klasse oder 11. - ich muss auch unbedingt Sopransaxophon lernen. Das Klavier allein, das ist mir zu steif. Ich spielte damals so Ragtime, zwischen Ragtime und Swing, und hab dann alles dran gesetzt. Meine Eltern - da war kein Denken daran, aber mein Vater - dadurch, dass er natürlich Oberpostdirektor war - hat mir die Möglichkeit gegeben, dass ich in den Ferien arbeiten konnte, und da hab ich mir Geld im Wählersaal verdient. Da haben wir Drähtchen gelötet und so - das Taschengeld war ja zu der Zeit auch ganz wenig, wenn überhaupt - und hab mir mein erstes Geld zusammenverdient, um dann ein gebrauchtes Sopransaxophon einem Zirkusmenschen - der war offensichtlich Musikclown - abzukaufen. Das war mein erstes Sopransaxophon. Und ich hab dann geübt und geübt, und innerhalb von - ich kannte ja nun schon eine Menge Stücke - innerhalb von vier Wochen konnte ich bereits so spielen, dass ich einsteigen konnte. Und es gab in Düsseldorf ein sagenumwobenes ungarisches Zigeunerrestaurant, das einem österreichischem Juden gehörte, dem Otto Schuster, große Figur des Düsseldorfer Künstlerlebens, der hatte es verstanden, in seinem Laden... Das andere waren ja mehr Nachtlokale, aber dieses ungarische Speiselokal, das es auch heute noch gibt, das heißt „Cikosz,, sehr stimmungsvoll, und da verkehrten die ganzen Düsseldorfer Künstler. Günter Grass hat das auch in seiner „Blechtrommel,, verewigt. Und ganz viele, von denen man heute nicht mehr viel weiß. Es hatte wirklich das, was man sich unter Bohème vorstellt. Normalerweise spielten ungarische Zigeuner, aber der hatte nun auch große Affinität zum Jazz, und ließ dann eben auch ab und zu Dixieland spielen. Da spielte dann auch mal der Oskar Klein mit einer Besetzung und da bin ich dann einfach mal nachts - meine Eltern hatten natürlich überhaupt keine Ahnung - abgehauen, mit dem Sopransaxophon unter dem Arm, und bin eingestiegen. Nach vier Wochen konnte ich bereits „Chinaboy,, und „Basin Street Blues,, und was weiß ich...

Und was war mit dem Ansatz, hat Ihnen das jemand gezeigt?

Nein! Ich bin absoluter Autodidakt. Gewesen zu dem Zeitpunkt. Also, da war ich so, ich würde sagen... '55 haben wir unsere erste Platte ja gemacht, da hab ich auch schon Sopransaxophon relativ professionell gespielt... also, da muss ich so 17 $\frac{1}{2}$, 18

gewesen sein. Jedenfalls, diese Band, mit der ich da immer probte, die nannten sich die „Düsseldorfer Feetwarmers,, und wir haben es innerhalb kürzester Zeit immerhin so weit gebracht, dass wir unser erstes Konzert spielen konnten, das war so '53, '54. Dann '55 - das war schon nach dem Einsteigen, da konnte ich also schon ganz manierlich Sopran spielen, auch schon ein bisschen Klarinette - also ich hab dann entdeckt natürlich, es ist besser, ich nehme am Konservatorium neben Klavier- auch noch Klarinettenunterricht. Der war natürlich entsetzt, der Klarinettenlehrer, Herr Hesse, ein Mitglied des Düsseldorfer Sinfonieorchesters - war übrigens auch unter anderem der Klarinettenlehrer von Rolf Kühn. Der kam aus dem Osten, aus Leipzig und der war natürlich nicht sehr erfreut, weil meine erste Klarinette war auch nicht so ein tolles Instrument und mit Böhmsystem. Er spielte natürlich Deutsches System, und die Art der Blätter und das Mundstück, das hat er mir natürlich alles total verändert. Ich musste dann ein Mundstück spielen mit Blättern, die man mit Bindfaden befestigte. Aber es war sehr gut, weil der ließ mich - man hat da von Technik nicht viel gelernt - der ließ mich stundenlang lange Töne spielen. [Unterbrechung wegen Telefonanruf] Jener Herr Hesse ließ mich dann sehr lang nur lange Töne spielen und hat mir einen richtigen Ansatz beigebracht, weil das war mir bis dahin eher unbewusst. Ich kriegte zwar meinen Sound raus, den ich wollte, aber der hat mir schon dazu verholfen, jetzt eine bessere Tonkontrolle zu erarbeiten. Bei dem habe ich neben meinen Klavierstunden auch zwei Jahre Klarinettenunterricht gehabt. Aber als Liebhaberschüler. Hinzu kam - außer dass ich natürlich am Konservatorium kräftig meinen Bach und Schumann und was weiß ich, was, lernte und studierte - gewisse Konzerterfahrung. Also 1953 hab ich eines meiner ersten Jazzkonzerte gehört, das war damals die Lionel Hampton-Bigband - sensationelle Besetzung! Was mir damals natürlich noch nicht bewusst war: dass da ein Clifford Brown und Art Farmer, Quincy Jones in der Trompetensektion zum Beispiel saßen.

Gerade von den Lionel Hampton-Konzerten hat mir fast jeder erzählt, dass die so beeindruckend gewesen seien.

Ja, absolut! Absolut! Das ist auch wieder auf dieser Linie „Jazz At The Philharmonic,,. Ein Jazz, der losging, also keineswegs intellektuell war. Dann auch Dizzy Gillespie, auch ganz frühes Konzerterlebnis. Dann auch diese letzte Tournee von Billie Holiday, das war so eine Leonard Feather-Produktion, „Jazzclub USA,, nannte sich das mit Buddy DeFranco, der spielte damals noch mit Art Blakey am Schlagzeug, und das hat mich alles tief beeindruckt. Natürlich.

Wo haben die stattgefunden?

In Düsseldorf. Rheinhalle hieß die. Planetarium, Rheinhalle, heute heißt das Tonhalle - ein sehr schöner Konzertsaal. Und, na ja, also das ging alles so Hand in Hand...

Was hat Sie da so beeindruckt an den Konzerten?

Naja, das ganze Drum-und-dran. Die Musik natürlich in erster Linie. Und dass da Musiker auf einem derartigen Niveau spielen konnten und eine derartige Freude und

Intensität entwickelt haben und eine derartige Energie auch rüberkam. Überhaupt nicht vergleichbar mit irgendeinem anderen klassischen Konzert. Also, zumindest erschien mir das damals so. Dann, von Düsseldorf aus war man schnell in Holland, da hatte ich auch schon einige Kontakte geknüpft zu holländischen Musikern. Da gab's die Dutch Swing College Band... Also, ich war zu dem Zeitpunkt noch relativ Mainstream-orientiert. Die Anstöße zum Modern Jazz kamen eigentlich eher zu meinem damaligen bereits erwähnten Ingfried Hoffmann, dessen Bruder war ein international renommierter Konzertpianist zu dem Zeitpunkt, Ludwig Hoffmann, und der war auch jazzbegeistert, konnte zwar keine Note Jazz spielen, aber brachte immer die neuesten Art Tatum-, Erroll Garner-Platten mit. Oscar Peterson. Und da der Ingfried eben auch als Pianist von großer Begeisterungsfähigkeit war... Das war das Entscheidende auch des Jazz, diese wahnsinnige Begeisterung zu spüren, die einem ja so am Konservatorium nicht vermittelt wurde. Sich so zu begeistern dafür, wie einer Klavier spielen kann, sagen wir mal so ein Art Tatum oder Erroll Garner oder Bud Powell, das hab ich überhaupt nur ausschließlich über den Jazz erfahren. Lustigerweise ein weiterer Punkt war, dass ich die Begeisterung für die klassische Musik wiederum auch mal erspürt habe über einen schwarzen Jazz-Pianisten, der auch mit Lionel Hampton gespielt hatte. Jetzt überleg ich gerade, wie der eigentlich hieß. Der war nicht bekannt, aber der spielte in Paris mit dem Lucky Thompson, den ich damals auch kennen lernte, und der wollte mich mal privat treffen - warum auch immer - jedenfalls schwärmte der plötzlich von Dino Lapatte, spielte mir auch eine Platte vor, A-Moll-Klavierkonzert, Robert Schumann, das einzige, das er geschrieben hat, und da hab ich auch plötzlich entdeckt, ja eigentlich gibt's auch da die Begeisterung für große Musik. Auf ganz andere Weise natürlich, auf einem ganz anderen Level. Jedenfalls diese Konzerterlebnisse waren entscheidend. Dann die Clubs: Es wurde Mitte der 50er Jahre in Düsseldorf ein Club eröffnet, der hieß „New Orleans,„. Da spielten Traditional Bands, und da wir mittlerweile schon ganz gut spielen konnten, spielten wir natürlich da auch, bzw. stiegen ein, auch bei mittlerweile dann Fatty George, oder - da gab's eine Band aus England - Alex Welsh. Wohingegen in einem anderen Club, dem „Tabu,„, spielten mehr moderne Swing-Combos, Holländer; Harry Pohl hieß einer, da spielte dann auch mein Freund Ingfried gelegentlich mit, und es war eine sehr lebendige Musikerszene. Und jedenfalls das Interesse am Modern Jazz begann also wie gesagt auch mehr oder minder ausgelöst durch verschiedene Konzerte, aber dann auch die Begeisterung meines Freundes Ingfried, der mich dann auch dazu brachte, mir auch mal also nicht nur Mead Lux Luis und Pete Johnson und Jelly Roll Morton anzuhören, sondern eben auch Modern Jazz, und plötzlich war Oscar Peterson mein Hero. Ich hab dann nachts oft gehört - ich weiß noch, damals gab es ja noch nicht so die kleinen Radios; ich hatte da einen Detektor mit so einer kleinen Kristallnadel drauf, und da konnte man über Kopfhörer in Düsseldorf den AFN Munich hören. Und die spielten dann also gelegentlich auch Jazz aus dem mit englischem Akzent „Hofbräuhaus,„, da hörte ich zum Beispiel zum ersten Mal den Max Greger, „Nightrain,„... lacht , aber auch Oscar Peterson. Und da wir in dieser Band, den „Feetwarmers,„ - so nannten wir uns dann mittlerweile, die „Düsseldorfer Feetwarmers,„ - vier Kläuse mittlerweile dann hatten, und ich so für den Oscar Peterson schwärmte, haben die mich dann einfach irgendwann Oscar genannt. Ab da hatte ich den Spitznamen Oscar. Und wenn ich heute jemanden treffe, der mich

mit Oscar anspricht, weiß ich, das kann nur einer aus dieser Zeit sein. Naja. So viel dazu. Ein weiterer Künstler, ein Maler, Konrad Klappick, großer Jazzfan - war auch zeitweilig einer der berühmtesten deutschen Maler so in den 60er, 70er Jahren, in die 80er Jahre hinein, ein Surrealist, Klappick, dessen Mutter auch eine berühmte Kunsthistorikerin war und die Familie Klappick hatte ein Haus, in dem auch mal Paul Klee gewohnt hatte in Düsseldorf in der Mozartstraße, wir sind auch heute noch sehr befreundet - der brachte mich irgendwann mal zu Ornette Coleman. Den Charlie Parker hatte ich für mich schon entdeckt, aber seine große Begeisterung für Parker hat auch in mir auch noch mal was ausgelöst. Jedenfalls hab ich so nach und nach dieses ganze Feld der Jazz erkundet, eben von Bechet ausgehend, dessen Fan ich natürlich mittlerweile in unwahrscheinlicher Weise war. Ich bin sogar mal nach Holland gefahren, um den Bechet persönlich kennen zu lernen, der hatte da ein Konzert mit der Swing College Band, und das war natürlich ein großes Erlebnis, Sidney Bechet live zu erleben. Den hab ich natürlich auch sehr verehrt. Aber natürlich auch die anderen. So peu-a-peu lernte man das eben über die Livekonzerte und gelegentlich auch über die Schallplatten kennen. Ich hab dann auch sehr früh bereits einen modernen Ableger gegründet, bzw. mich auch gelegentlich damit betätigt, dann allerdings als Pianist zunächst mal, mit Bass und Schlagzeug, und später hab ich das Klavier dann ganz verlassen und hab dann Tenorsaxophon und Bass und Schlagzeug gespielt. Das war so eine kleine Combo. Das war auch so, ich würde sagen '57, '58 so um den Dreh. Es gab eine weitere wichtige Sache: Es wurde in Düsseldorf ein Amateurfestival ins Leben gerufen. Ein Jazz-Amateurfestival, wo auch so Halbprofis spielten wie wir. Und da kamen aus ganz Deutschland Band - die Crème de la Crème der deutschen Jazzkritik kam da hin, und wir spielten dann dort auch als „Düsseldorfer Feetwarmers,, und haben dann auch dort regelmäßig Preise abgeräumt, was darin gipfelte, dass wir '59 auch wieder einmal den ersten Preis gewonnen haben, der war aber ausgeschrieben von der Firma Coca Cola, die dann für die gesamte Crew eine USA-Reise spendierte. Und zwar gewannen da nicht nur die „Düsseldorfer Feetwarmers,, sondern auch mein „Oscar's Trio,,.

Ihre beiden Besetzungen haben da gewonnen?

Ja. Und wir fahren dann also mit meinem „Oscar's Trio,, - ich spielte also wie gesagt dann schon Tenorsaxophon - und mit den „Feetwarmers,, 1960 gesponsert von Coca Cola in die USA. Da haben wir eine 14-tägige Reise gemacht und hatten da einen Auftritt in New York im „Birdland,, - das war natürlich für uns unglaublich. Und die Coca Cola-Leute haben dann damals einige der berühmtesten Musiker eingeladen, die kamen natürlich ganz gerne, es gab ja free drinks und freies Essen, und das war so eine Party. Wir mussten da spielen, hatten natürlich die Hosen gestrichen voll, da unten saßen Buddy Rich und was weiß ich und... es waren unglaublich viele Musiker da immer. Das war 1960. Das war allerdings jetzt schon ein Schritt weiter. Ich hatte nämlich davor bereits - '57 hab ich Abitur gemacht - hab ich dann mal ein Jahr eine Auszeit genommen von überhaupt allem und hab getingelt, mit zwei Combos, einer hieß Werner Giertz, das war ein sehr guter Pianist, mit einem sehr breit gefächerten Repertoire, und wir spielten damals in den Clubs halt, die es in Köln, Duisburg, Hamburg gab - jede Nacht acht Stunden...

Was haben denn Ihre Eltern dazu gesagt?

Ja gut, ich hatte jetzt Abitur gemacht, und ich hab denen gesagt, ich will Musiker werden, und da konnten sie ja nun eigentlich nichts mehr machen. Also, ich spielte da jedenfalls ein ganzes Jahr diese 8-Stunden-Geschichte, Tag für Tag. Das eine war diese Werner-Giertz-Combo, da war auch noch ein zweiter Saxophonist, der Stefan Dobricinski, der auch einigermaßen bekannt war. Der spielte, soweit ich mich erinnere, bei der RIAS-Bigband auch. Ein sehr feiner, toller Musiker, sehr zurückhaltend, sehr sophisticated, der aber immer so einen kleinen Heiamann, so ein Fläschchen mithatte und dann immer so versonnen sagte: „Das Rauschgift des kleinen Mannes,, [lacht] Spielte wunderbar Tenorsaxophon, hatte so einen Ton, so Stan Getz-mäßig und hat mich sehr beeindruckt. Das war überhaupt bei mir schon die große Begeisterung für schwarze Musiker, dann aber auch, sagen wir mal, Chet Baker, Lee Konitz, Stan Getz, Gerry Mulligan hatten bei mir schon auch einen großen Stellenwert. Zumal ich den Lee Konitz im Konzert gehört hatte und ihn großartig fand, dann aber bei dieser Reise 1960 las, dass er irgendwo spielte und dann after hours sozusagen mit einem Freund in diese Bar ging, wo er spielte, und dann wirklich total bedrückt und enttäuscht war, als ich sehen musste wie dieser Konitz da mit seinem Moska? hieß der Pianist, glaube ich, spielte. Die spielten im Duo und da saßen nur zwei, drei besoffene Typen an der Bar und sonst war gar nichts. Der Lee Konitz, der gleiche Lee Konitz, den ich bei uns im Europapalast zu Duisburg gehört hatte mit Hans Koller und so, mit wunderbarer Musik und Riesenspektrum - da wurde mir klar, was Amerika eigentlich in Sachen Jazzakzeptanz dort letztlich bewerkstelligt. Also, das hat mich schon auch etwas schockiert. Zu sehen, dass ein Weltklassemusiker dort einfach wie du und ich praktisch da in einer Kneipe spielt für ein paar Dollars. Wie auch immer....

Waren Ihnen die rassistischen Hintergründe eigentlich auch klar?

Die waren auch klar. Es war auch so eine unangenehme Erfahrung, als wir von Coca Cola dann auch nach New Orleans verfrachtet wurden um dort zu spielen, und als wir am Flughafen ankamen, wurden wir von einer schwarzen Marchband empfangen und dann wollten wir gleich unser Instrument da auspacken und mitspielen, und dann: „Nein, nein, nein, das lasst mal schön, wir haben hier nämlich Fotografen, und das muss nicht unbedingt sein!,, Jaja, das war also auch für uns eine sehr merkwürdige Erfahrung. Gut, man hat das erst hinterher realisiert, aber gut, das war einfach so. Aber andererseits haben wir natürlich in New York auch Bands gehört mit schwarzen und weißen Musikern. Das war eigentlich nicht so ganz so gegenwärtig. [Unterbrechung; Türklingel]

Ich wollte noch fragen, haben Sie vorher in Deutschland das auch schon mitbekommen, dass in den USA Jazz nicht so den Stellenwert hatte?

Nein.

Das hat man nicht gewusst?

Das hat man nicht gewusst. Weil die wurden bei uns immer als die großen Stars empfangen, die Musiker, und... das wird einem erst an Ort und Stelle richtig klar. Allerdings im „Birdland“, das war natürlich auch wieder großartig, Bands live zu erleben wie das Jazztett von Art Farmer, Benny Golson, oder wir haben in Chicago gespielt, da waren wir - also mein Trio spielte da in einem Club, der Modern Jazz featurte und gleichzeitig an dem Abend spielte dann auch Eddie Harris. Wir waren ja gleichaltrig, und der Eddie Harris spielte. Das war auch ein ganz frühes Stadium seiner Berufskarriere, und das war auch eine interessante Begegnung mit so einem Eddie Harris, der am Anfang seiner Laufbahn stand. Und ansonsten... in Atlanta waren wir noch, und das war insgesamt natürlich schon gewissermaßen auch wieder die Erfüllung meiner Träume, in den USA zu sein. Aber andererseits auch wieder, sagen wir mal, eine ganz andere Erfahrung, die einem Amerika gezeigt hat, wie es denn wirklich war. Dass mich zum Beispiel auf dem Broadway ein gut gekleideter Mann mit Krawatte ansprach, ob ich ihm nicht ein bisschen Geld geben könnte. Das war für mich natürlich auch fast schockierend das zu sehen, so größter Reichtum und größte Armut so dicht auf dicht und vor allem in einer Art und Weise, die man bei uns nicht kannte. Bei uns war ein Bettelnder auch irgendwie erkenntlich als Bettler, ziemlich schäbig, während einen dort auch nach außen hin zumindest gut situiert erscheinende Leute um Geld auf der Straße anbettelten. Also, das war eine neuartige Erfahrung. Aber irgendwo hat sich mein Amerikabild trotz allem, was danach kam, trotz Vietnam und sagen wir mal Irakkrieg gehalten, hab ich immer noch eine große... ja... Liebe möchte ich nicht sagen... aber doch irgendwo eine große Vorliebe für Amerika, muss ich gewissermaßen sagen. Also, dieses riesige Land und diese Offenheit der Leute und diese Stimmung, die einen empfängt, das Positive, das hat mich immer so beeindruckt, wenngleich - wir haben dann ja später in den 70er, 80er Jahren mit verschiedenen Passport-Besetzungen große USA-Tourneen gemacht. Ich bin ja ab '71 dann bei einer großen amerikanischen Major-Company gelandet, bei Warner Music, da stand ich dann irgendwann auch mal vor der Frage, ob ich nach Amerika übersiedle, aber das hab ich dann nicht gemacht, weil ich mich ja hier in Deutschland bereits etabliert hatte und hatte hier mein Studio und hab ja mittlerweile auch diese Erfahrungen am eigenen Leib verspürt, dass man spielen konnte, wo man wollte, und volles Haus und begeisterte Leute und trotzdem sehr wenig Geld. Dass das amerikanische System des Unterhaltungsgeschäfts doch sehr blutsaugerisch ist. Nun gut, was dieses angeht - da kann ich ja gleich noch mal drauf eingehen - was mein berufliches Fortkommen angeht, war es so, dass ich nach dem Abitur also erst mal ein Jahr auf gut Deutsch getingelt habe. Das ging so bis '58, '59. Dann hab ich so um 1960 geheiratet...

War Ihre Frau auch jazzbegeistert?

Ja! Wir haben uns ja auch kennengelernt über denn Jazz. Sie war sehr jazzbegeistert, und irgendwo '57 war das auf einem Konzert... oder '56, aber ich glaube, es war eher '57... hab ich sie auf einem Konzert mal angesprochen, und da war schon eine Beziehung da, und irgendwo war dann auch der Wunsch da zu heiraten, und

das haben wir dann auch 1960 umgesetzt. Ich hab dann angefangen zu studieren. Ich glaube '59, ich bin mir nicht ganz sicher, weil ich mir gedacht habe, dass ist eigentlich eine ganz gute Sache. Es gab in Düsseldorf diesen Studiengang Tonmeister, völlig neues Sujet. Es gab in Düsseldorf im Konservatorium ja so einen Bastlerkeller, da war ein gewisser Professor Trautwein, ursprünglich auch mal ein Kollege meines Vaters, von der Post her, der hat das Trautonium entwickelt. Der hat dort so eine Art Toningeniursache - erst mal aus einer Spinnerei heraus - in so einem Keller in der Inselstraße - heute ist da irgendwas anderes drin - und da war ich erst mal in diesem Keller und sah da Mikrofone. Das war meine erste Erfahrung - das war auch schon '57 so um den Dreh - dass ich realisiert habe, da ist noch was ganz Anderes, so mit Technik, und das hat mich auch gleich irgendwo ja, sehr... zumindest aufmerksam gemacht. Und dann erfuhr ich, dass es da so einen Studiengang gibt, und ich glaube '59 hab ich damit begonnen. Und zwar ein Studium, das umfasst einerseits das Normale, Klavierstudium, Orchesterkunde, Partitürkunde, was dazu gehört, Harmonielehre, andererseits Technik, Mathematik - wozu auch immer - weil man beschäftigte sich mit Wellenlehre und Integralrechnung. Also, es war eigentlich eine eigenartige Kombination unterschiedlichster Element. Nur das eine wurde damals nicht gelehrt, das ist heute anders an diesen Tonmeisterinstituten - Tontechniker werden ja heute auch eher ausgebildet - es gab keine Möglichkeit, praxisnah zu arbeiten. Wir haben in den ganzen Jahren kein einziges Mal einen Regler eines Mischpultes in der Hand gehabt, geschweige denn ein Mikrofon mal irgendwo angebracht. Ich hab dann sehr wohl später im Laufe des Studiums, so Anfang der 60er Jahre, ein Praktikum gemacht, beim SFB, also Radio in Berlin und hab da technische Erfahrungen weiter schöpfen können, aber es war später im Beruf eigentlich eher nicht sinnvoll. Ich hab mich dann nebenbei auch in Köln noch für Philosophie eingeschrieben und hab alles Mögliche gemacht. Da gab's zum Beispiel eine Gastvorlesung auch vom Stockhausen, im frühen Stadium der Kommunikationswissenschaften. Also, das war alles so im Aufbruch begriffen. War interessant einerseits, auf der anderen Seite hab ich halt seit den Zeiten der „Feetwarmers“, auch immer schon gespielt, und wir haben auch Geld verdient. Also ich stand praktisch schon auf eigenen Füßen, meine spätere Frau hat auch schon Geld verdient, sie hat eine richtige Lehre absolviert als Kauffrau und später ist sie in die Modebranche gegangen, vorführen von Mode... was heute die Models sind. Damals gab's ja viele so Messen, wo die Firmen dann ihre neueste Mode vorstellten, und da hat sie vorgeführt, bzw. wurde von einem Fotografen namens Charles Wild, der damals sehr populär und berühmt war - ist vor Kurzem verstorben - der hat sie entdeckt als Fotomodel, der hat auch mich manchmal fotografiert... Also, es war eine lustige Zeit, muss ich sagen. Prägend war für mich allerdings auch, das muss ich auch noch sagen, hab ich noch gar nicht erwähnt, dass wir auch schon sehr früh - ich glaub es war '58, '57 - in Frankreich und Belgien gespielt haben, mit den „Feetwarmers“, dann allerdings. Da war immer - bis zum heutigen Tag ist das noch so - Dixieland sehr populär, es gab ja diese Band Claude Leuterre, André Remillioti, eine sehr starke Traditional-Linie, und wir haben dann auch auf großen Festivals gespielt. Also, eins wurde auch als Film damals veröffentlicht, das war ein Radsportstadion in Paris - Bellodrome du Verre - und meine erste Reise nach Paris mit der Freundin... Das waren großartige Erlebnisse. Wir fuhren da von Düsseldorf mit dem VW nach Paris und haben gespielt, und dann auch in Brüssel, da hab ich

dann mal so Awards gewonnen - alles unglaublich aufregend. Heute kann man sich das nicht mehr vorstellen. Jeder fährt - was weiß ich - überall hin. Aber damals waren das Besonderheiten - die bei mir auch jede Menge ausgelöst haben. Also bei mir zum Beispiel eine große... ja... Sympathie für Frankreich. Ich fühle mich auch heute noch mit Frankreich sehr verbunden. Wobei ich sagen muss, dass fürs Spielen Frankreich für uns aus Deutschland kommend nicht grade so reizvoll ist. Ich meine, es gibt da auch Fans, die haben auch meine Platten gekauft, aber es war mit Auftrittsmöglichkeiten immer etwas limitiert. Die französischen Musiker kommen zwar sehr gerne nach Deutschland - überhaupt viele ausländische Musiker kommen wahn-sinnig gerne nach Deutschland, weil sie hier gut Geld verdienen, aber man wird im Ausland weiß Gott nicht so mit offenen Armen empfangen wie die bei uns. Und das ist eine große Ungerechtigkeit, auch der jetzigen deutschen Kulturpolitik, die dieses ein bisschen unter den Tisch fallen lässt. Ich sag das denen zwar immer, „Kinder, jetzt seht mal zu, dass da auch ein bisschen mehr Austausch erfolgt, auch zu Gunsten der deutschen Musiker.“, Aber die Deutschen sind vielleicht auch ein bisschen von falscher Bescheidenheit und so werden natürlich immer wieder alle mit offenen Armen empfangen, was auch sehr schön ist, aber es sollte auch ein bisschen mehr Chancen geben für deutsche Musiker, im Ausland auch unter gleichen Bedingungen dann zu arbeiten. Ich habe natürlich überall, auch in Frankreich gespielt, aber es gibt Länder, zum Beispiel in England, wo es die Musikerunion praktisch vollkommen unmöglich macht, überhaupt zu spielen. Und in den USA war es nur möglich dank des Geldes, das wir dank der Sponsoren unserer Plattenfirma dann eben eingezahlt haben. Für Normalsterbliche ist das kaum möglich. Es sei denn, es gibt natürlich auch Deutsche, die leben in New York, und die schlagen sich so durch. Ich hatte dort zuletzt gespielt mit Albert Mangelsdorff und Eberhard Weber und Dauner, wir haben ja so eine Band, „Old Friends“, und wir haben vor vier, fünf Jahren mal in New York gespielt und da gibt's da ein German House vom deutschen Konsulat, und die haben dann uns zu Ehren ca. 40 deutsche Musiker eingeladen, die in New York leben, um uns ein Konzert zu spielen. Das hat mir erst mal klar gemacht, was da abgeht. Dass viele junge Deutsche dort leben, die werden von den Eltern finanziert, machen vielleicht noch kleine Tellerwäscherjobs und erhoffen sich da einen Start in die amerikanische Jazzszene. Übersehen natürlich geflissentlich, das muss ich dann wieder zur Ehrenrettung der amerikanischen Musiker sagen, dass es denen dort auch ziemlich dreckig geht. Dass die da für 50, 100 Dollars - wenn es überhaupt was gibt - in irgendwelchen Clubs in New York da tingeln müssen. Also gut, das ist nun mal leider so. Und ich hatte eben das Glück, meine Musikerlaufbahn in sehr frühem Stadium bereits in eine Richtung zu lenken, die für manche in der Form niemals realisierbar sein wird. Weil man muss bedenken, als wir in den 50er Jahren anfangen, und ich komme vom Dixieland her, und wenn man das mal in sich spürt, vom Blues und vom traditionellen Jazz dann in den Modern Jazz kommt... Und ich hatte von vornherein auch einen anderen Impetus, eine andere Flamme, die brannte, die mich dazu gebracht hat, auch dann, als ich dann Modern Jazz gespielt habe, mit einer anderen Vehemenz auch zu spielen. Mit einer anderen - sagen wir mal - inneren Gefühlsbereitschaft, den Blues zu spielen. Ich hab also dann meinen Freund Ingfried Hoffmann, der hat nach dem Abitur erst mal in Amiclubs gespielt, und den hab ich dann da rausgeest, hab gesagt, „Ingfried, wir machen jetzt was, und egal, was da

kommt, ich werde hier eine Band gründen,, und das ist mir auch wirklich gelungen. Der kam dann zurück nach Düsseldorf, und ich hab 1962/63 so um den Dreh - „Feetwarmers,, war fertig, „Oscar’s Trio,, auch - hab ich eine Band gegründet, die hieß „Klaus Doldinger Quartett,,. Mit Ingfried Hoffmann, der spielte damals schon, sehr zum Leidwesen mancher - da gab’s Kritiker, die waren sehr puristisch - der spielte aber Hammond-Orgel, und ich hatte Bass und Schlagzeug dabei, der erste ein gewisser Kandelberger und ein Klaus Weiß am Schlagzeug. Und wir spielten dann im kleinen Rahmen unsere Konzerte, bei Festivals, in Clubs, deutschlandweit. Das war so im Aufbruch begriffen. Und da wir anders spielten als alle anderen - es gab keine Band die so in dieser Art musiziert hat, die also auch durchaus mal einen Blues auf schwarze Art und Weise oder mal traditionelle Nummern spielte - sondern die meisten weißen Modern Jazz-Leute, die spielten halt in der Cool Jazz-Tradition von Hans Koller, Albert - viele, die spielten halt alle ihre Lennie Tristano-Schule oder bestenfalls dann mal ein bisschen Stan Getz, West Coast-angehaucht, das kam ja damals auch auf, die ganze West Coast-Musik. Das werde ich nie vergessen, als ich damals nach Paris fuhr zum ersten Mal, wie gesagt ‘57 oder ‘58, hatte ich so eine Platte, so eine Vinyl in roter Farbe, Bud Shank mit Laurindo Almeida, erstmalig brasilianische Musik mit Jazzflair. War auch eine neue Erfahrung, die mich auch sehr aufhorchen ließ, die mir auch sehr gut gefiel. Weil diese Kombination, das war mit akustischer Gitarre, Altsaxophon, Bass und Schlagzeug, das war auch immer etwas, das mich sehr begeistert hat. Und was ich auch bis zum heutigen Tag sehr gerne mag. [nicht transkribierter Abschnitt] Jedenfalls hab ich dann ‘61, ‘62 auch auf Festivals gespielt, und da kam dann ein junger Mann auf mich zu, also fast gleich alt, ein paar Jahre jünger, der war bei Philips damals auch in seiner Anfangsphase und wollte sein erstes Album produzieren und sagte: „Mein Name ist Siggı Loch, ich möchte gerne mit dir eine Platte aufnehmen.,, Ja, - ich hatte von dem auch schon gehört, über einen Agenten, der die Dutch Swing College Band managte, und der sagte: „Da bei Philips, da ist so einer, der ist für Jazz zuständig, das könnte eventuell ein Ansprechpartner sein.,, Aber ich hatte mich nicht getraut, ihn anzusprechen oder anzuschreiben, sondern der kam auf mich zu, und dann hat sich rausgestellt, dass der mich schon ein paar Jahre kannte. Denn der Siggı Loch spielte auch ein bisschen Amateurmusik und ist mir schon mal hinterher gefahren, auch mit dem Motorroller, um mich irgendwo zu hören, hat mich aber auch nie angesprochen. Aber dieses dann war’s dann. Und er hat dann mein erstes Album, „Klaus Doldinger Quartett - Jazz Made in Germany,, produziert, 1963. Dann haben wir aber, weil er, der Siggı, auch immer gleich sehr praktisch dachte, und sagte: „Mensch, das ist ja sehr straight ahead Jazz, es wäre doch auch nicht verkehrt, wenn wir,, - ich hatte ja auch wie gesagt auch diese Affinität zu südamerikanischer Musik, und damals lag eben Bossa Nova in der Luft - „lass uns doch noch mal so ein paar südamerikanische Titel aufnehmen!,, Das haben wir dann auch gemacht, und noch vor der ersten Langspielplatte kam dann so eine 45er raus mit vier Titeln. „Chega de Saudade,, hieß ein Stück, das war ganz schön. Das wird auch jetzt demnächst noch mal vom Jürgen Russel veröffentlicht, da bringen die so eine Viererbox der ersten vier Jahre raus. Also ‘63, das war also ein Erfolg, die Zeitschrift „Twen,, hatte plötzlich auch den Jazz für sich entdeckt, und wir kamen denen natürlich sehr zupass als junge deutsche Band und wurden von Twen, von dieser Zeitschrift, die unwahrscheinlich populär

war damals, das einzige Blatt in der Art, wurden also von denen mit offenen Armen empfangen und auch publizistisch unterstützt. Außerdem kam dazu, dass Sigggi Loch eben auch diese Vorliebe hatte für ausgefallenes Design, er hat also auf diesen ersten Platten, auch bis zum heutigen Tage, immer Wert gelegt auf das Erscheinungsbild dieser Alben - natürlich in ersten Linie die Musik, aber auch dieses ist ja nicht unwichtig - und so kam dann eins zum Anderen. [untranskribierter Abschnitt]

Haben Sie eigentlich auch Free Jazz-Ausflüge gemacht?

So ein bisschen. Ja, das kam dann auch so... aber mehr im Livebereich. Es gibt da so Mitschnitte, wo ich dann wohl... ich war von der Form wie damals Globe Unity und diese Musiker musizierten, nicht ganz begeistert, muss ich sagen. Das war mir zum Teil zu formlos. Mir war doch im Grunde immer das Material sehr wichtig, auch eine gewisse Grundstruktur, die ich mir ausgedacht habe und über die wir dann auch... über die allerdings auch sehr frei im Rahmen hier und da musiziert wurde. Ich würde für mich nicht in Anspruch nehmen, wirklich Free Jazz-gemäß musiziert zu haben. Aber wir haben sehr freie Elemente mit einbezogen in diese Musik. Wobei bei der Passport-Sache das wieder mehr in den Hintergrund trat und die Stücke wieder entscheidend waren. [untranskribierter Abschnitt]

Was mich noch mal interessieren würde, wie war denn die allgemeine Jazzbegeisterung in Deutschland, wenn man das mal so gesamtgesellschaftlich sieht, und vielleicht auch hinsichtlich einer Entwicklung während der 50er und in die 60er Jahre hinein?

Ja, es war vornehmlich eine Sache der jungen Leute. Gewissermaßen auch Protesthaltung spielte da auch eine Rolle natürlich...

Gegen was?

Gegen gesellschaftliche Strömungen. Das war ja noch eine sehr traditionelle Gesellschaft. Wir wurden ja als Jazzmusiker eher so behandelt wie später die Punker oder was weiß ich. Und es war weiß Gott nicht stubenrein auf Deutsch.

Aber der Swing war doch zum Beispiel schon sehr bald so eine Gesellschaftsmusik geworden dann, oder? Wenn ich jetzt so an die vielen Faschingsbälle denke, wo dann auch Swing gespielt wurde, oder war das wieder eine andere Ecke?

Naja,... das war aber sehr... Klar, es gab natürlich so diese Bigband, die Herren traten ja dann auch im Smoking auf, und das hatte sicherlich eine Akzeptanz, das ist ganz klar. Aber das, was wir vertraten, war ja was Anderes. Für uns war ja der Bohème-Nymbus, und das Wilde, Freie von großer Bedeutung, und das war natürlich bei denen nicht da. Das hat man natürlich auch gar nicht so akzeptiert. Wir haben unser eigenes Ding durchgezogen. Mit Dixieland und auch Bebop, und das war auch irgendwo schon auch eine Botschaft, die jedenfalls diesen Rahmen jederzeit gesprengt hätte. Und man könnte auch sagen - ich seh das auch heute noch so - es gibt viele,

mittlerweile auch schon über 60-jährige, die auch heute noch sehr von dieser Zeit zehren. Auch dann interessanterweise heute wieder in die Konzerte kommen, um Jugenderinnerungen aufzufrischen. Nein, also der gesellschaftliche Rahmen war ein grundsätzlich anderer, zumal auch der Jazz ja gar nicht Konsumartikel war. Wie gesagt, das waren ja Miniaufgaben, die damals verkauft wurden. Und heute wird ja, dadurch, dass der Schallplattenmarkt und überhaupt die Musikindustrie und alles, was damit zusammenhängt, so explodiert ist in den 70er Jahren, Ende der 60er, 70er und 80er Jahre, dass heute natürlich eigentlich viel zu viele Leute partizipieren. Und das gibt das gar nicht her. Und das ist ein großes Problem. Bei uns werden, was ich einerseits ja sehr schön finde, es gibt allenthalben Jazzseminare, und es werden eine Unmenge junge Musiker ausgebildet, es wird ihnen die Chance gegeben, sich von Profis unterrichten zu lassen. Es wird sehr gepflegt heutzutage. Für uns wäre das damals undenkbar gewesen. Ich fand ja diesen Widerspruch schon eigentlich auch ganz interessant, dass man sich seine eigene Welt bauen konnte, gegen den Mainstream. Während heute ist das... ja... Irgendwo bilde ich mir ein, für uns waren die Beweggründe tiefgreifend, sagen wir mal im emotionalen Bereich, als das heute der Fall ist, wo es ja praktisch zum guten Ton gehört, also quasi als Hausmusik auch Jazz zu spielen. Dann kommt hinzu - was bei mir auch eine große Rolle gespielt hat - diese amerikanischen Filme, wo man Musik und das amerikanische Lebensgefühl in einer Zeit vermittelt bekam, wo wir völlig unschuldig waren, unbeleckt von irgendwelchen großen Erfahrungen. Sagen wir mal, so ein Film, ein mittelmäßiger Film, der hieß „Pell Joe,, da spielte der Sinatra mit, und der sang auch ein paar Stücke. Wenn der da so gesungen hat summt Melodie - „I Didn't Know What Time It Was,, dann hat er das für mich... [Unterbrechung; Discwechsel] Ja, das war letztendlich dann natürlich immer die Musik. Diese Stücke und diese wunderbaren Kompositionen. Und ich hab mich eigentlich immer sehr dafür interessiert, welcher Background hat dieses hervorgebracht. Es ist schon sehr interessant, die Geschichte dieser oft Exilanten, die dort für die aufkommende kommerzielle Filmindustrie arbeiteten und für Bühnenstücke, was das für Leute waren, mit welchem Background. Das ist auch ein interessantes Thema wie es dazu kam. Weil unsere zeitgenössische Musik, beginnend mit Schönberg, Strawinsky natürlich, Bartok, bis zu unseren Neutönern heute, das ja bis heute völlig unter den Tisch fallen lässt, jegliche Art von Melodieführung oder nachvollziehbarer Struktur, während dort ein Heer von Komponisten uns die schönsten Melodien geschenkt haben, die auch meines Erachtens noch eine lange Zeit überdauern werden. Es wird immer Leute geben, die entdecken das für sich. Wenn Rod Stewart „These Foolish Things,, singt, denken die, ach, das ist ein Stück, das hat der sich ausgedacht. Nicht wissend, dass „These Foolish Things,, schon ein Riesenhit in den 30ern war und auch von Benny Goodman als Instrumental verwendet wurde. Ich las kürzlich, „Body and Soul,, war auch eine Bühnennummer, und der Coleman Hawkins hat das Stück einfach hergenommen und hat das einfach frei interpretiert, ohne die Melodie zu spielen, und es blieb trotzdem, natürlich der Komponist. Green hieß der, Johnny Green, im Gegensatz zu dem Gitarristen Johnny Green, und der später - das war ein Hollywood-Komponist, auch europäischer Abstammung natürlich - auch der Academy of Motion Pictures angehörte und dafür sorgte, dass auch einige berühmte Jazzmusiker bei Oscarnominierungen dabei waren. Also viele dieser wunderbaren Melodien, „The Great American Songbook,, heißt ja

so nicht von ungefähr, mit dem Adjektiv „great,, sehr zu recht. Und bei uns gibt's leider kaum jemanden. Kurt Weill war einer der wenigen, der es auch geschafft hat, diesen Bogen zu spannen. Das ist interessant, es gibt ein Buch von Ralf Benatzky über diese Zeit. Benatzky wurde berühmt durch sein Werk „Das Weiße Rössel,, eine Operette. Und der ging auch in die USA, er war Jude und ist auch geflohen vor den Nazis, und der beschreibt aus seiner Sicht der Dinge, die war wieder ganz anders herum. Für den war der Jazz auch damals was ganz Obskures...aber das sind ganz interessante Geschichten, die man auf jeden Fall mal sich zu Gemüte führen sollte, um zu verstehen, was sich da eigentlich zwischen 1910 und 1960 so ereignet hat. Was das für Schicksale waren, was da ausgelöst wurde, musikalisch, künstlerisch und das finde ich eine unglaublich aufregende Geschichte. Und ich bin sehr glücklich, in dieser Zeit zu leben, die dieses alles so hervorgebracht hat. Und wenn man sich die heutige Zeit betrachtet, dann muss ich sagen, ist es ärmer geworden, irgendwo. Womit das zusammenhängt, ich kann's nicht analysieren, da spielt bestimmt vieles eine Rolle, aber was das Künstlerische anbelangt, aus meiner emotionalen Sicht der Dinge, ist eigentlich diese Zeit so fruchtbar gewesen, aus welchen Gründen auch immer. Da mag irrsinnigerweise sicherlich auch eine Rolle gespielt haben, dass die Nazi-Diktatur so viel Unheil gestiftet hat, und dieses Unheil hat so viel Positives wieder hervorgebracht. Das ist die Ironie der Geschichte letztendlich. In meinen Augen. Und ich wäre sicherlich, hätte es die Nazizeit nicht gegeben... na gut, ich kann mir das gar nicht vorstellen. Bei mir hat es jedenfalls auch eine besondere Hingabe zu dieser Musik ausgelöst, wobei ich jetzt gar nicht das besonders hoch aufhängen möchte, sagen wir mal, die Leidenschaftlichkeit von gewissen Jazzmusikern, auch von Schwarzen, aber auch Weißen! Man erkennt ja völlig eigentlich, dass - ich les das immer wieder - der Schwarze durch seine besondere Leiden, die er durchmachen musste, als einziger überhaupt prädestiniert sei überhaupt Jazz zu spielen. Man vergisst darüber, dass natürlich die vielen Menschen, die in Amerika auch auf sozial unterster Ebene lebten und Musiker wurden, dass es denen weiß Gott nicht besser ging. Wenn man sich heute die Ghetto-Situation anschaut, dann ist das weiß Gott nicht so, dass das ausschließlich.... es gibt heute sehr wohlhabende Schwarze. In der Musikszene hat das nie so die ganz große Rolle gespielt. Man darf nicht vergessen, dass auch viele von den weißen Musikern sehr früh schwarze Musiker in der Band hatten, als das absolut verpönt war - Artie Shaw ist dafür bekannt und auch ein Benny Goodman mit Teddy Wilson und Lionel Hampton. Und das kann man sich heute nicht mehr vorstellen, was das bedeutete, dass die diesen Weg so gegangen sind, wie sie's gemacht haben. Also, und diese Musik ist für mich doch eigentlich die weltumspannendste musikalische Äußerung überhaupt. Die von jedem auch verstanden wird. Das hat mich ja auch immer so beeindruckt, wenn wir in Kabul spielten oder in Bombay oder in Hamburg oder in New York, war es für die Akzeptanz des Publikums kein so ein wahnsinniger Unterschied. Dass - und das ist das fantastische am Jazz - er einem den Interpretationsfreiraum bietet, der von keiner anderen Musizierform möglich ist. Und das ist für mich, der ich ja nun auch Klassik studiert habe - wenn ich meinen Schumann spiele, dann hab ich natürlich auch einen gewissen Interpretationsfreiraum - aber das ist überhaupt nicht zu vergleichen mit dem, was mir der Jazz bietet. Und wenn ein Coleman Hawkins das „Body and Soul,, so gespielt hat - und da gibt's natürlich 1000 andere Beispiele - ohne dass jetzt die Melodie

deutlich erkennbar wird, so wie es mal vom Komponisten gemeint war, und trotzdem das Stück als Stück verifizierbar bleibt, dann ist das eine fantastische Sache. Und dass ich mit Musikern zusammenkomme, mit denen ich noch nie gespielt habe, die vielleicht noch nicht mal meine Sprache sprechen, und wir spielen etwas zusammen, was in Struktur und Form und Emotionalität durchaus zusammengeht, dann ist das einfach eine fantastische Sache, dass dieses möglich ist. Und das bietet einem nur der Jazz. Und da kann man auch hernehmen, was man will. Ich hörte kürzlich bei einer Freundin in Regensburg, die den Chick Corea und Bobby McFerrin eingeladen hatte zu spielen. Die haben gespielt ein Charlie Chaplin-Stück zum Beispiel. Unter anderem. Die haben den ganzen Abend improvisiert und einfach eine Komposition von Chaplin herzunehmen, oder von mir aus auch irgendein Klassikthema und dieses frei zu interpretieren. Wobei ich allerdings einschränkend sagen muss, die Kompositionen eines Johann Sebastian Bach oder vieles, das ist so perfekt in sich, dass es keinen großen Sinn macht...ich hab das nie so wahnsinnig gemocht, jetzt grade Bach-Kompositionen herzunehmen und zu verjazzen. Aus der Barockzeit gibt es andere Komponisten, die auch etwas simpler und weniger intellektuell durchdacht komponiert haben. Ich hab zum Beispiel mal bei George Gruntzmann mitgespielt bei einer Platte, die hieß „Jazz Goes Barock,, und wir haben so aus der Ground-Zeit, britische und englische Komponisten aus diesen Jahrhunderten hergenommen, und das ist Musik, die nicht ganz so kompliziert angelegt ist. Und da ergibt es sich oft, dass das viel vernünftiger ist, damit auch jazzmäßig umzugehen. Oder in Frankreich gab's ja auch Komponisten, die in der Barockzeit, also für heutige Begriffe fast folkloristisch klangen. Auch wenn man die heute hört. Und Musik dieser Art kann man natürlich viel leichter hernehmen, um sie auch mal jazzmäßig umzusetzen.

Was ich so erstaunlich finde ist - Sie haben ja auch diese Offenheit angesprochen, die der Jazz auch symbolisiert, dass es dann trotzdem in Deutschland sehr schnell schon fast eine Glaubensfrage geworden ist, ist jetzt das der richtige Jazz? Und sich da dann auch so Subszenen rausgebildet haben.

Das hat mich eigentlich nie beeindruckt und auch nie interessiert. Ich hab das natürlich feststellen können, auch bei gewissen Journalisten, die das über mich geschrieben haben und mir das vorgeworfen haben und irgendwie so einen Maßstab anlegen. Also für mich geht's ums reine Musizieren, da kann es für mich keine Grenze geben. Wenn's mir danach ist, dann spiel ich mein Stück eben mit überblasenden und wilden Noten und morgen spiel ich's total straight ahead. Ich lasse mir das nicht vorschreiben. Das ist ja gerade für mich das Entscheidende, diese Freiheit des Jazz. Natürlich innerhalb der Grenzen, die ich mir setze. Also nicht die absolute Freiheit wie sie in der Free Jazz-Zeit auch mal als Ideal entwickelt wurde. Ich musiziere natürlich schon innerhalb der Grenzen, die ich mir speziell setze, aber da darf es keinen stilistische Einschränkung geben. Kein stilistisches Korsett.

Also Sie glauben, das war mehr eine Sache die vielleicht im Publikum stattgefunden hat, diese stilistischen Exklusivitäten? Also, ich hab da...

Nicht im Publikum! Nein, das Publikum war auch wieder ganz unschuldig. Das

waren ausschließlich die Jazz-Journalisten. Es fing in Frankreich ja schon sehr früh an, der Charles Delaunay hieß der glaub ich, für den der Jazz mit dem Hot Club de France, mit Django Reinhardt und so hörte der schon auf, und das war schon das Äußerste. Das was danach kam, war schon wieder nicht akzeptabel. Gut, das sind von Menschen gemachte Vorstellungen. Es hat ja auch wieder etwas Liebenswertes, dass sich jemand so was so vorstellt, dass nur das der reine Jazz ist und das andere nicht. Oft ist es einfach auch Unkenntnis der Umstände, unter denen Musik entsteht und wie Musiker empfinden und wie so etwas so entsteht. Und es ist wahrscheinlich letztendlich die Unfähigkeit, dieses Schöpferische in letzter Konsequenz nachzuvollziehen. Aber ich verurteile das ja nicht. Solange es Menschen gibt, die sich mit dem Jazz analytisch beschäftigen und vielleicht darüber schreiben und sich ihr täglich Brot damit verdienen, Jazz-Kritiken zu schreiben, finde ich das zunächst mal eine gute Sache. Jeder Kritiker sorgt dafür, dass der Name des So-und-So in die Welt hinaus getragen wird. Das steht dann in der Zeitung oder in irgend einem Magazin - das ist ja zunächst etwas Positives. Wenn ihm jetzt etwas nicht behagt, dann ist das sein gutes Recht. Nur hängen einige Leute einem gewissen Irrglauben nach, aus welchen Gründen auch immer. Ich hab das nie ganz nachvollziehen können, ich für meinen Teil hab da nie irgendwelche Grenzen ziehen können. Für mich ist nur die Frage entscheidend, überzeugt mich das oder überzeugt es mich nicht. Und im Zweifelsfall gibt's da eben Meinungsverschiedenheiten, das ist ganz klar. Und stilistische Grenzen gibt's für mich eben nicht. Das mach ich auch heute gelegentlich, ich hab erst eine Session gehabt bei meinem Freund Siggi Loch, da spielte ich plötzlich mit dem Wolny, diesem jungen Pianisten, der jetzt ein sehr schönes Album gemacht hat, sehr modern, dann der Nils Landgren, dann spielte der Henning Sieverts, dann spielte Schlagzeug ein gewisser Bastian Jütte, den ich noch nicht kannte - wunderbarer Trommler. Und wir haben so ganz frei weg gespielt, einfach so, was uns einfiel. Zum Beispiel „Stella By Starlight“, und dann hat jemand gesagt: „Spielen wir doch mal O When The Saints“. Dann haben wir „O When the Saints“, gespielt, aber auf völlig andere, ganz offene Art und Weise. Und das ist das Schöne am Jazz. Einfach was so zu spielen, ohne irgend eine Auflage, was jetzt wie zu sein hat. Und das war immer so mein allerletzter Antrieb. Ich weiß noch, wir wurden ja als Kinder im Dritten Reich auch so erzogen, dass ich auch nach dem Krieg, wenn sich jemand vorgestellt hatte, mich zwingen musste, nicht die Hacken zusammenzuschlagen. Das ist im Unterbewusstsein eigentlich nur dagewesen, und sich von jeglicher Zwangsjacke befreien zu können, das war für mich immer sehr wichtig. So wichtig ich es andererseits fand, auch wiederum am Konservatorium Disziplin im Spielerischen zu erlernen. Deswegen: Der Begriff der absoluten Freiheit ist eine sehr schwierige Frage. Ich hab da auch öfters schon in Prag gespielt, mit meinem Quartett damals noch, und da hatte ich damals schon ein bisschen Equipment, hab einen kleinen Ford Transit-Bus gehabt, und der Udo Lindenberg hatte sein Schlagzeug da drin und ich mein Equipment, und wir fuhren zu zweit nach Prag. Und haben uns bestimmt drei Stunden lang über die Freiheit gestritten! Weil er sagte, also für ihn sei Freiheit - damals hat er noch nicht so gesprochen wie heute, er nuschelte damals noch nicht so sehr - sei die absolute Freiheit und wirklich mit wem er, mit welcher Frau... und am nächsten Morgen ist es wieder eine andere. Meine Auffassung war natürlich schon immer so, dass man sich die Freiheit natürlich nimmt, aber sich gewisse Grenzen setzt, und

dass es nur da innerhalb der Grenzen sinnvoll ist, die Freiheit auch wirklich auszu-
leben. Es kann keine absolute Freiheit geben. Man muss gewisse Gesetze einhalten.
Von mir aus Gesetze, die man sich selber schafft oder orientiert an dem, was der
Gesellschaft gut tut oder nicht. Aber dass das alles natürlich auch sehr relativ ist, ist
mir auch klar. Aber die absolute Freiheit war nie das, was mein Ideal gewesen wäre.
Für mich sehr wohl das Sich-Befreien von irgendwelchem Ballast, der von irgend-
welchen hergekommenen Vorstellungen herrührt. Und da ist auch wieder der Punkt,
wo ich mir sage, dass gewisse Kritiker, die in der Tradition verharren... In den 70er
Jahren hab ich das auch zu verspüren bekommen, „Der mit seinen Rock-Elementen
und seinem Fusion...“, und dabei war mir das gar nicht so wichtig. Als Aufhänger
wurde das immer wieder geschrieben, aber für mich war das Musizieren in erster Li-
nie wichtig. Und möglicherweise auch das Musizieren nach meiner Vorstellung. Ich
hab auch immer gesagt, für mich persönlich war es immer sehr wichtig, auch Stücke
zu spielen, die ich mir selber ausgedacht habe. Um nicht zu sagen komponiert ha-
be. Denn wir haben ja oft sehr frei interpretiert. Aber um sich zu unterscheiden...
klar, es gibt auch große Jazzmusiker, die haben so gut wie gar nichts bedeutendes
Eigenes geschrieben. Zum Beispiel Stan Getz. Soviel ich weiß hat der überhaupt
nur 10 oder 20 Stücke geschrieben, wenn überhaupt. Und da gibt es viele Beispiele.
Während mir war für mich persönlich immer sehr wichtig, auch meine eigene Musik
zu spielen. Und wenn ich beurteilt werde, erwarte ich, dass das berücksichtigt wird.
- Aber sehr viele realisieren natürlich nicht, dass, wenn ich ein Konzert spiele, wir
fast ausschließlich meine Musik spielen. Für die ist das, na ja wie auch immer, ein
Thema, das sie so nicht wahrnehmen. Aber das ist glaube ich für einen Jazzmusiker
schon das Entscheidende, auch Eigenes zu entwickeln. Das kann sich natürlich auch
stilistisch äußern. Das beste Beispiel ist natürlich ein Charlie Parker, der hat immer
Charlie Parker gespielt, egal ob er „All The Things You Are“, interpretiert hat oder
„Lover Man,.. Seine Stücke waren ja auch wiederum nur orientiert an irgendwelchen
vorgegebenen Formen, abgeleitet vom Blues oder von „I Got Rhythm“, oder „How
High the Moon,,“, „Ornithology,,“ oder was weiß ich. Es gibt ja viele so Raster, nach
denen dann komponiert wurde. Was auch legitim ist, warum auch nicht. Nur urhe-
berrechtlich ist es sicherlich nicht ganz unproblematisch, aber die Amerikaner haben
das ja nie so ganz genau genommen mit dem Urheberrecht.

Hat der Jazz Publikum verloren an den Rock'n'Roll und später an die Beatles?

Ich glaube, eher umgekehrt! Der Jazz hat gewonnen. Der Jazz hat durch diese Ele-
mente ein breiteres Publikum gewonnen. Ich hab das ja selber auch festgestellt, dass
es junge Leute gibt, die sind mal zu - was weiß ich - zu den BeeGees gegangen und
haben dann eines Tages auch entdeckt, „ach, es gibt ja auch Instrumentalmusik,, und
kommen über diesen Umweg der Popmusik zum Jazz. Es gibt ja auch Jazzleute, die
plötzlich auch erkennen, man kann ja gleichzeitig ein Jazzfan sein und gleichzeitig
auch Popmusik ganz gut spielen. Das greift ja heute auch viel mehr ineinander über.
Wenn man zum Beispiel eine Diana Krall hernimmt, und es gibt sehr viele Beispiele,
wo das total ineinander übergeht. Ich finde das sehr schön, dass das so ist. Und auch
deswegen bin ich so gegen diese totale Abgrenzung. Und für mich einer der größten
Jazzsänger aller Zeiten war der Frank Sinatra. Da gibt's nix. Und ich bin glücklich,

dass ich ihn auch mal live gehört habe. Und Sammy Davis... also, vieles von dem. Lester Young hat in den letzten Wochen seines Lebens fast nur noch Frank Sinatra gehört, weil der die gültigsten, amtlichen Versionen der Songs des Großen American Songbook geschaffen hat. Da gibt's nix. Das heißt nicht, dass es nicht andere genauso getan haben. Aber so rundherum hat das der Frank Sinatra am umfassendsten geschaffen. Wobei man sagen kann natürlich, die Ella oder die Billie Holiday, die haben auf ihre Art und Weise natürlich noch eigenständigere Interpretationen geschaffen möglicherweise. Heute ist es Cassandra Wilson, und da gibt es ja viele Beispiele von heutigen Sängern und Sängerinnen, die das nach wie vor sehr gut können.

Wo haben Sie sich denn eigentlich damals als junger Mensch über Jazzgeschichte informiert? Haben Sie irgendwelche Bücher gelesen?

Ich hab Bücher gelesen, ja, aber mit keinem so wahnsinnig großen Interesse. Den Berendt natürlich, den ich aber persönlich auch sehr gut kannte. Wir haben uns allerdings nicht so besonders gemocht, also, ich weiß auch nicht. Der Berendt war so ein Eiferer, der hat mich auch schon sehr früh... Ich glaube '58 war ich bereits mal in einer seiner Sendungen in Baden-Baden, und der war mir zu preußisch auch in seiner Art. Aber trotzdem tut das dem natürlich keinen Abbruch, dass er sehr zum Verständnis des Jazz beigetragen hat. Durch seine Bücher natürlich auch. Ich habe immer gern Literatur gelesen, aber viel mehr natürlich - und das tue ich bis zum heutigen Tag - Musikerbiografien. Dieses Miles Davis-Buch zum Beispiel. Das ist fantastisch. Dass ja auf Interviews mit ihm beruht. Und es gibt vieles. Gerade diese na ja, Lebensberichte lese ich mit nach wie vor großer Begeisterung. Auch von anderen Leuten natürlich. [nicht transkribierter Abschnitt]

Und Jazzzeitschriften, haben Sie so was auch gelesen?

Ich habe abonniert das *Jazzpodium*. Ich finde, die Gudrun Endres macht das gut. Die Interviews sind immer sehr gut, die sie führt. Es ist ein bisschen spießig hier und da, aber das ist nun mal so mit dem deutschen Jazz. Und ich finde es sehr informativ. Und solange eine Zeitschrift viele eigenständige Interviews bringt, mit authentischen Aussprüchen von Musikern, finde ich das immer sehr gut und wichtig und lese das sehr gerne. Natürlich gibt's da noch viele andere, die ein bisschen großartiger in der Aufmachung sind, aber von der Substanz her hab ich da kein Problem damit. *Downbeat* hab ich lange Zeit auch gelesen. Und in Frankreich lese ich immer *Jazzmagazine* und wie heißt das eine, es gibt eines, das kostet 3,80 Euro, das kauf ich zeitweise auch in Frankreich, und die haben ein sehr populäres Ding... ich komme jetzt momentan nicht auf den Namen. Oder *Jazz Haute*. Also, ich bin so ein normaler Jazzfan auch, was das angeht. Sonst könnte ich auch nicht mitreden. Ich lese das sehr gerne. Aber wie gesagt in erster Linie eigentlich die Interviews mit den Musikern, mit dem, was die auch aus ihrer Sicht der Dinge so sagen. Wobei in Sachen Historie - da brauch ich eigentlich keine große Aufklärung in Jazzhistorik, die kenn ich besser als manche, die darüber schreiben.

Warum glauben Sie denn, dass jetzt gerade in Europa oder speziell in Deutschland

mehr Musiker sich an dem West Coast Jazz und am Cool Jazz orientiert haben als jetzt beispielsweise am... Sie haben ja vorher gesagt, es gab sehr wenige, die sich wirklich auf die Blueswurzeln bezogen haben...

Ja, vielleicht ist es ein gewisses Anspruchsdenken. Weil sie wollten sich intellektuell auch profilieren, und das war denen, die das getan haben, glaube ich, zu simpel. Während mich gerade dieses Simple, das Einfache so fasziniert hat. Weil ich eben von der klassischen Ausbildung her kam, haben mich so ein Big Bill Brunson oder so die großen Blues-Legenden viel mehr fasziniert zunächst mal. Aufgrund der Simplität ihrer musikalischen Gestaltung. Während... da kam dann Lennie Tristano, das war ja hochkomplizierte Musik. Ich meine, ich bin glücklich, dass ich mit einem Musiker ein halbes Jahr gespielt habe - der hat mich engagiert als Altsaxophonist, da hab ich noch nicht Tenor gespielt - der Dr. Roland Kovac, mit dem ich auch heute noch sehr befreundet bin, das war der Pianist vom Hans Koller, und der Rolly lebt in der Schweiz, wir sehen uns manchmal noch zum Skilaufen, er läuft auch mit 76 noch sehr gut, und spielt jeden Tag Klavier, Bach-Inventionen. Und der hat auch dem Lee Konitz noch ein bisschen Unterricht gegeben. Theorie und Harmonielehre und so. Und das hat mir sehr viel gegeben. Ich meine, es ist nicht so, dass ich das abgelehnt hätte. Nein, ganz im Gegenteil - ich hab ja auch den Lee Konitz sehr verehrt, ich kenn ja diese Musik auch sehr gut. Bis heute höre ich diese Musik auch noch sehr gerne. Es gibt ja auch Aufnahmen, Lee Konitz mit - also nicht mit Tristano. Diese Quartett-Aufnahmen - hochintellektuelle, aber auch sehr jazzige Musik. Nur - wenn ich dann so einen frühen Sonny Rollins gehört habe oder in dem rudimentären Bereich des Rhythm'n'Blues einen Illinois Jacquet, dann hat mir das halt immer zu allen Zeiten noch ein bisschen mehr gegeben. Es ist vielleicht so ein bisschen mehr hier nach unten gedrungen deutet auf seinen Bauch und [lacht]. Die Power, die davon ausgeht, diese Ehrlichkeit und dieses Reine, das hat mich doch immer noch mehr angesprochen als dieses letztendlich Kalkulierte. Und ich denke, die Musiker, die damals diesem Hans Koller und dieser ganzen Art des Unterkühlten folgten, hatten möglicherweise auch als letzten Antrieb vielleicht auch... die wollten auf kulturell wichtigen Veranstaltungen auftreten. Das hat sich ja auch erst langsam entwickelt. Es war ja damals überhaupt nicht Gang und Gäbe, dass dann auch Musiker, schon mal gar nicht aus deutschen Landen, dann seriöse Konzerte spielten. Die spielten meistens in irgendwelchen Clubs. Mit dem Kovac hab ich auch dann im „Tabu“, gespielt, da kam dann Romy Schneider rein mit ihrem damaligen Daddy Blatzan und ließ ausrichten durch den Oberkellner, wir mögen doch mal einen Cha-Cha-Cha spielen. Und dann sagte der Kovac [in wienerischem Akzent]: „Sagen's der Dame, sie kann mich am Arsch lecken!“, [beide lachen; kurze Unterbrechung; Einblendung] Und für uns war das allergrößte natürlich, Bebop-Stücke zu spielen, die wir auch sehr gut spielen konnten, Trompete und Altsaxophon, das ging schon tierisch los, und dem Kovac war das ja eher... eher suspekt. Das war auch dann so - wir spielten ein halbes Jahr wie gesagt zusammen - dass wir abends dann oft alleine weiterspielen mussten, weil der Kovac hatte sich vor lauter Kummer zu viel hinter die Binde gegossen, so dass er dann nicht mehr spielen konnte. Ich hab dann Klavier gespielt, unverständlich hat Schlagzeug gespielt, und wir haben dann unseren Bebop halt gespielt. Ich kann auch heute noch sehr gut Bebop-Piano spielen. Das hab ich

aus dieser Zeit noch. Ich kann bestimmt überzeugender als fast alle Bebop-Piano spielen. Die ganzen Stücke auch noch aus der Zeit.

Ich habe irgendwo gelesen, Sie waren auch in den 50er schon der „schwärzeste Saxophonist der europäischen Szene„.

Das kann sein, ja. Einer der! Man darf nicht vergessen, es gab in England eine ganze Reihe von unglaublich guten auch Jazzspielern. Ein Altsaxophonist namens Derek Harnby, der spielte in den 50er Jahren beim Orchester Kurt Edelhagen mit, den fand ich fantastisch. Oder Tubby Hayes. Und in Frankreich gab's auch welche, Gila Fitz zum Beispiel war so eine große Persönlichkeit am Altsaxophon. Oder Barney Wilen. Der Barney hat immerhin mit Miles Davis gespielt auf dem „Fahrstuhl zum Schafott„, diese Filmmusik, die Miles Davis damals gemacht hat. Und da gibt es sogar eine Live-Aufnahme. Es gibt ein Doppelalbum, wo der Barney mit Miles gespielt hat. Und ich hab mich mit dem Barney natürlich angefreundet, wir haben auch gelegentlich gespielt, er war ja nur ein, zwei Jahre jünger als ich, und war leider auch sehr drogenanfällig. Und das hat ihn auch frühzeitig unter die Erde gebracht, aber er war ein Saxophonist, der in einer unheimlichen Klarheit aber auch Eigenständigkeit musiziert hat. Ich hab den sehr gemocht. Franzose durch und durch, aber ich glaube auch algerischer Abstammung teilweise, ich hab das nicht so ganz mitgekriegt. Das waren bedeutende Leute. Für mich war der Barney Wilen überhaupt die Nummer Eins unter den Saxophonisten in Europa. Obwohl ich hab genau genommen noch etwas schwärzer gespielt. Der Barney kam nicht so vom Blues her wie ich. Bei mir spielte immer diese..., dieser Ur-, dieser Kern eine Rolle, letztendlich, wirklich ganz von der simpelsten Form her zu kommen. Der Barney Wilen - ich kann mir vorstellen, dass der schon sehr gleich zu Beginn auch Bebop gespielt hat. Was bei mir ja erst später kam.

Aber eins hab ich immer wieder festgestellt. Ob das nun jetzt Leute waren, die hochintellektuell spielten und raffiniert, die Musiker haben untereinander gegenüber anderen immer einen ziemlich hohen Respekt gehabt. Ich würde sagen in über 90% der Fälle hab ich das immer wieder festgestellt. Auch so unter Kollegen, dass man sich sehr gut versteht. Obwohl man etwas Anderes macht, etwas Anderes vertritt. Auch gestern wieder bei der Beerdigung vom Albert [Anm.: Albert Mangelsdorff]. Da waren so viele da, auch wieder aus so vielen unterschiedlichen Ecken. Aber wenn man da so zusammen ist und sich unterhält, dann ist da überhaupt kein Graben da. Ganz im Gegenteil, man fühlt sich eben doch wie zusammengehörig. Das ist ja auch das Schöne am Jazz. Die Gräben werden nur von Journalisten immer mal wieder ganz gerne hergestellt, obwohl eigentlich kein Anlass besteht. Aber jeder Journalist, der über Jazz schreibt, will sich ja auch profilieren. Und es ist natürlich eine altbekannte Tatsache, dass, wenn man etwas Negatives berichtet, es mehr Aufmerksamkeit erfährt, als wenn man positiv berichtet. Das ist leider so, und viele nehmen sich das dann auch so vor und praktizieren das dann auch so. Ist aber auch etwas, was der Jazz vorgibt, weil für jede Sache, für die man sich persönlich auch emotional begeistert, kann gerade dieses sich auch dann so entwickeln. Da gibt's keine großen Unterschiede. Es kommt dann nur darauf an, wie man das artikuliert. Sagen

wir mal, der Joachim Kaiser, wenn der über jemanden schreibt, den er nicht so gut fand, findet der immer noch sehr gute Worte, die keineswegs niemals verletzend sind, während bei Leuten, die sagen wir mal nicht von so hoher Gesinnung sind, gleitet das dann oft in einen Bereich ab, der unter der Gürtellinie ist, und dann finde ich's auch nicht gut. Ich sag denen das dann auch, wenn mir was nicht passt. Und beim Kaiser, oder es gibt ja auch einige, Werner Burkhardt kann das ja auch ganz gut, das Schreiben, die sind übrigens auch Jugendfreunde, die beiden. Und ich bedaure, dass an Journalisten nicht so viele nachwachsen, die dieses Potential haben. Was, was die Bildung angeht, sowieso nicht möglich ist. Auch ich gehöre zu einer Generation schon danach, die nicht jeden Tag ins Theater gegangen ist, wo das eher die Ausnahme war. Während die Generation, die Joachim Kaiser und Werner Burkhardt, und da gibt's noch einige andere, die haben einen Bildungsgrad, der, beruhend auf der Tatsache, dass damals eben die Medien noch nicht vorhanden waren, unvergleichbar ist zur heutigen Zeit. Zum Beispiel sind die jeden Tag in die Oper oder ins Konzert oder ins Theater gegangen. Und haben das gesamte Weltrepertoire verinnerlicht, irgendwo mal. [untranskribierter Abschnitt; Einblendung in ein Gespräch über die fehlende Hingabe bei der heutigen jungen Generation] Man muss bedenken, dass damals aus einem Mangel heraus die große Begeisterung entstand und nicht aus der Überfülle, und das macht den großen Unterschied. Etwas, das man schwer erlangen kann, wird tiefere Spuren hinterlassen als etwas, das man quasi nachgeschmissen kriegt. Wenn ich heute in den Mediamarkt gehe in die Schallplattenabteilung, oder auch zu Beck - das finde ich ja wunderbar, dass es das noch gibt. Aber die können ja vor lauter Wald die Bäume nicht mehr sehen. Das wird Ihnen ja nicht leichter gemacht. Während bei uns war es sehr schwer, dessen überhaupt habhaft zu werden, was man gerne erlangen wollte, sagen wir mal, irgendwelche wichtigen neuen Aufnahmen. Aber gerade das hat es einem so unglaublich wertvoll gemacht. Das hat auch emotional irgendwie so tief beeindruckt. Für mich ist es mit ein Antrieb auch Konzerte zu spielen, und zu versuchen, dieses Moment des Entfachens von Energie und diese Begeisterung rüberzubringen auf irgend eine Art und Weise. Aber letztendlich...na ja, wenn man spielt, dann spielt man natürlich zunächst mal des Spielens wegen. Ich hab eigentlich nie so einen ideellen Unterbau gebraucht. Viele können ja über Musik noch besser reden als sie es selber spielen können. Das ist für mich nie wichtig gewesen. Ich vertrete das gerne. Ich mach ja auch einmal im Jahr ein Seminar vor unterschiedlichsten Leuten. Ich hab mal in Ludwigsburg in der Filmakademie so ein Seminar gemacht, oder hier in der BAF, in der Bayerischen Akademie für Fernsehen - versuche, mit meinen dürren Worten ein wenig zu werben für die Idee, und sich nicht ablenken zu lassen von den technologischen Feinheiten, die man auch kennen muss natürlich - klar. Ich mach auch immer einen Vortrag, wo ich über Musik erzähle und über Musikproduktion insbesondere und wie das heute funktioniert. Wie wichtig es doch eigentlich ist, sich mehr über die Inhalte Gedanken zu machen als über die technologischen Vorausbedingungen. Aber die auch wichtig sind natürlich. Aber klar, wenn ich heute reüssieren will, als Komponist zum Beispiel, dann muss ich ja auch damit umgehen können, mit dem, was sich bietet. Es reicht nicht, sein Instrument möglichst perfekt spielen zu können, sondern ich muss auch wissen, wie ich sagen wir mal, meine Noten zu Papier bringe, und dieses eben nicht nur mit dem Griffel, sondern eben auch mit dem Laptop. Und da scheitern manche

auch noch nach wie vor, was ich nicht ganz nachvollziehen kann. Aber so ist das halt. Aber das sind natürlich alles auch wieder nur Herrschaftsmomente. Klar, das Herrschaftswissen heißt ja nicht von ungefähr so. Und der Umgang mit der Technik ist so ein ähnliches Herrschaftsinstrument. [untranskribierter Abschnitt]