

TALKING HOT

GESCHICHTE
DES TRADITIONELLEN JAZZ
IN DEUTSCHLAND

Impressum

Redaktion + Lektorat: Uwe Ladwig

Cover: Julia Desch, Societäts-Verlag unter Verwendung der Illustration von Heiko Franz (das Titelbild unseres Buches hat der Hamburger Grafiker Heiko Franz mit Unterstützung der Hamburger Jazzszene für uns gestaltet).

Satz: Bruno Dorn, Societäts-Verlag, Frankfurt

Herausgeber und Autoren haben sich bemüht, alle Rechteinhaber von Abbildungen ausfindig zu machen. Leider konnten nicht in allen Fällen die Urheber der Fotos ermittelt werden. Wegen eventueller Rechtsansprüche wird gebeten, mit dem Societäts-Verlag in Kontakt zu treten. Alle Rechte vorbehalten • Societäts-Verlag

© 2021 Frankfurter Societäts-Medien GmbH

Druck und Verarbeitung: Print Consult GmbH, München

Printed in EU 2021

ISBN 978-3-95542-405-3

Besuchen Sie uns im Internet unter: www.societaets-verlag.de



REIMER VON ESSEN (HG.)

TALK

ING

HOT

GESCHICHTE DES TRADITIONELLEN
JAZZ IN DEUTSCHLAND

SOCIÉTÄTS
VERLAG

ABKÜRZUNGEN INSTRUMENTARIUM

acc	Akkordeon
arr	Arrangement
as	Alto-Saxophon
b	Bass
bj	Banjo
brs	Bariton-Saxophon
bsx	Bass-Saxophon
c-mel	C-Melody-Saxophon
cl	Klarinette
co	Kornett
comp	Komposition
dr	Schlagzeug
e-b	Elektro-Bassgitarre
fl	Flöte
flh	Flügelhorn
g	Gitarre
harp	Mundharmonika
ld	Bandleader
p	Klavier
reeds	Holzblasinstrumente
sax	Saxophon(e)
sou	Sousaphon
ss	Soprano-Saxophon
tb	Posaune
tp	Trompete
ts	Tenorsaxophon
tu	Tuba
vib	Vibraphon
wb	Waschbrett

Verweise auf das Kapitel *Quellen und weiterführende Literatur (Auswahl)* sind in eckige Klammern gesetzt.

Inhalt

Prolog	7	Jazz in Bayern	159
Mutmaßungen über Buddy	11	München	160
Rezeption und Präsenz des klassischen Jazz		Allotria Jazz Band.....	169
im Norden von Deutschland	15	Franken.....	171
Der Jazz aus New Orleans erobert die Welt	27	Ergänzungen.....	172
West-Berlin – Jazz im Vollrausch	29	Wie der Jazz den Süden erobert	175
Von der Insel aufs Westland	29	After you've gone – die Zukunft des	
Spielorte und Bands	30	traditionellen Jazz in Deutschland	187
Jazz in Ost-Berlin: Schwerer Start		Epilog	191
in der geteilten Stadt	45	Autoren	193
Jazz – von der Obrigkeit beargwöhnt	59	Quellen und weiterführende	
Dresden	59	Literatur (Auswahl)	202
Halle – Jena – Leipzig.....	61	Index	204
Weitere ostdeutsche Bands	63		
Jazz an Rhein und Ruhr	65		
Jazz von der Werra bis zur Bergstraße	87		
Frankfurt	87		
Weiteres Hessen	107		
Life On The Road	119		
Reben, Wälder, Jazz und Amis –			
Musik, Menschen und Szene in			
Rheinland-Pfalz und an der Saar	133		
Der Jazz im Südwesten	143		
Freiburg – eine Gitarrenstadt.....	143		
„Wegen Revolution bitte gleich anrufen“ –			
Jazz in der Goldstadt Pforzheim	148		
Mississippi roll along – auch wenn der			
Fluss Rhein oder Neckar heißt.....	150		
Der Großraum Stuttgart – fast cars, hot jazz ...	151		



Hot Swingers

Prolog

Reimer von Essen

Die Recherchen zu diesem Buch begannen bereits im Februar 2020, als es noch keinen Lockdown wegen Corona gab. Daher findet sich bei vielen Bands nur ein Gründungsjahr, bzw. der Hinweis „seit ...“, was bedeutet, sie waren Anfang 2020 noch aktiv – und könnten es nach dem Ende des Lockdowns wieder sein. Dieses Buch erscheint nun im Juni 2021, und wie die Szene nach dieser Zeit aussehen wird, kann man nicht mit Sicherheit sagen. Dass es eine Szene geben wird, ist allerdings sicher – und ich hoffe, dass dieses Buch zu ihrem Wiederaufleben beitragen wird.

Im Herbst 2019 erschien „Play yourself, man! Die Geschichte des Jazz in Deutschland“¹ von Wolfram Knauer – ein wichtiges, empfehlenswertes, sehr gut geschriebenes Buch. In ihm kommt aber auf 500 Seiten der traditionelle Jazz nur in ein paar Sätzen vor – der Autor begründet das verständlich mit seiner eigenen Geschichte. Die Einengung des Begriffs „Jazz in Deutschland“ auf den überwiegend modernen Jazz (nach hervorragend recherchierter Vorgeschichte) ist faktisch falsch und damit ungerecht. Man mag gewiss viele Argumente für diese Sicht

haben – aber „Geschichte“ bedeutet eben auch, alles Geschehene zu beleuchten. So sei mit diesem hier vorliegenden Buch eine notwendige Ergänzung geliefert. Übrigens ist in dem ausführlichen Katalog zu der Darmstädter Ausstellung von 1988 „That’s Jazz, der Sound des 20. Jahrhunderts“², die Jazz auf der ganzen Welt mit vielen auch am Rande wichtigen Gesichtspunkten beleuchtet, dem traditionellen Jazz auch der Amateure in Deutschland ein Kapitel gewidmet. Jedem Jazzfreund sei dieses Werk empfohlen.

Traditioneller Jazz, alter Jazz von New Orleans bis Swing – einzigartige Musik, die bis heute auf der ganzen Welt gespielt wird. Ihre Entstehung und ihre Geschichte in den USA sind in zahllosen Büchern nachzulesen. Warum ihre Geschichte in Deutschland dieses Buch notwendig macht, dazu später mehr. Hier aber einleitend ein paar Gedanken zu ihrer Besonderheit, dem, was sie von den Jazzstilen, die nach der Swingzeit entstanden, unterscheidet. Die Begegnung der europäischen melodisch-harmonischen Musiktradition mit dem, was von den schwarzen Amerikanern aus ihrer Tradition mitgebracht wurde, den verschiedenen Rhythmen und den westafrikanischen Tonsysteme-

1 [B09].

2 [B24].

men, die zu der Bluestonalität wurden, ist im traditionellen Jazz in ganz besonderer Deutlichkeit zu hören. Die unbändige Lebensfreude, die er ausstrahlt, ist so in keinem anderen Jazzstil zu spüren. Es gibt immer Melodien zu hören – und nach Melodien verlangt unsere Seele. Und die swingenden Achtel, die später aufgegeben wurden, lassen vom ersten Moment an die Füße zucken, der Blutdruck steigt, ein körperliches Wohlgefühl entsteht. Dass vieles in dieser Musik, so wie auch im modernen Jazz, improvisiert wird (und wo Festgelegtes gespielt wird, dies fast immer Eigenschöpfungen der spielenden Musiker sind), macht jede Aufführung spannend. Dass dabei die vom Komponisten der Stücke festgelegten Grundakkorde immer hörbar bleiben, gibt den Hörern Orientierung. Die Besonderheit jeder Improvisation (die dann ja auch mit Applaus gewürdigt wird) wird dadurch deutlich erkennbar. Und immer entstehen Melodien, auch wenn sie manchmal durch Virtuosität komplizierter sind. Da, wo nicht das Feuer, das spielerische Temperament im Vordergrund steht, sondern eine eher nachdenkliche Stimmung erzeugt wird, ist immer noch melodische Schönheit zu hören. Beides ist immer Ausdruck, der Ausdruck der Persönlichkeit des Musikers in dem speziellen Moment des Entstehens, wozu auch gehört, dass jeder Musiker mit dem Melodierhythmus anders umgeht. Eine wichtige Besonderheit ist das kollektive Improvisieren, das durch die gemeinsame Bindung an die Grundakkorde möglich wird, die Dissonanzen vermeidet und musikalisches Geben und Nehmen möglich macht. Speziell im New Orleans-Stil halten sich die Instrumente dazu auch noch an ihre traditionelle Rolle, die weitgehend vom Charakter des Instruments bestimmt ist. In dem dadurch geordneten Kollektiv entsteht so ein spezielles Wohlgefühl. Wenn dann durch druckvolles, besonders rhythmisches, manchmal raues und gefühlvolles, geradezu erotisches Spiel die Wärme transportiert wird, die die Bezeichnung „Hot“ entstehen ließ, dann wird

deutlich, was diese Musik so besonders macht. Dazu gehört, dass in der Regel der Ton scharf angeblasen oder angeschlagen wird³, was weder in der Klassik noch im modernen Jazz der Fall ist.

Der Titel des erwähnten Werks von Wolfram Knauer „Play yourself, man!“ könnte genauso die Überschrift dieses Buchs sein, denn auch im traditionellen Jazz hat jeder Musiker, nachdem er die Sprache des von ihm angestrebten Stils erlernt hat, nach einigen Jahren der Spielpraxis ganz automatisch eine ganz eigene Stimme – kenntnisreiche Zuhörer können sein Spiel erkennen, und auf Tonaufnahmen wird man seinen persönlichen Beitrag heraushören. Auch länger bestehende Bands haben erkennbare Merkmale, die ihnen schon nach ein paar Takten zugeordnet werden können. Natürlich wird ein jazzkundiger Hörer, der den betreffenden Musiker oder die betreffende Band nicht so oft gehört hat, zunächst feststellen, welches das Vorbild ist, dem gefolgt wird. Wenn es z.B. die Sprache eines Bix Beiderbecke ist, die ursprünglich gelernt wurde, wird man das immer zuerst heraushören. Die vielen Trompeter, die sich von dieser Sprache zutiefst getroffen gefühlt haben, sie zuerst nachgeahmt und geübt haben, sind dennoch nach Jahren eigenen Spiels als eigenständige Künstler erkennbar – und das gilt für alle Musiker des alten Jazz, die über ein Minimum an Engagement für ihre Musik hinausgekommen sind. Wenn dann diese persönliche Sprache erreicht ist, ist das auch ein echter Beitrag zu dem ständig anwachsenden Schatz des Jazz. Dieses gilt auch für die vielen, die in diesem Buch ungenannt bleiben, deren Beitrag aber durch die Eigenart ihrer Gruppen, die hier erwähnt werden, dokumentiert wird. Wenn Namen genannt werden, dann ist deren Beitrag ein besonders beachtlicher. Dass es solche Leistungen im traditi-

3 Dauer, A.: Hot Intonation (Knauers Jazzlexikon, Drömersche Verlagsanstalt, 1957).

onellen Jazz in Deutschland gibt, zeigt, dass nicht nur in den USA und in ganz Europa, sondern auch bei uns diese ursprünglich amerikanische Musik lebendig ist und weiterentwickelt wurde und wird. Es soll nicht verschwiegen werden, dass ganz viele der Spieler des alten Jazz nie eine bestimmte Stilistik gelernt haben. Ihr ursprünglicher Impuls kam wohl nicht aus einer ganz bestimmten Richtung, sondern es war das Gefühl, die Atmosphäre, die Stimmung dieser Musik im Allgemeinen, die ihren Entschluss zum Spiel ihres Instruments bewirkt haben. An dieser zumeist freudigen, gefühlsbetonten musikalischen Welt mitzuwirken, ist diesen Spielern Motivation genug. Ein ganz eigener künstlerischer Ausdruck wird dann auch weder angestrebt noch entstehen. Die Freude, die auch von solchen Bands und Musikern transportiert wird, soll nicht herabgewürdigt werden. Wenn es wahr ist, dass es allein in Deutschland zwischen 15.000 und 50.000 Amateurmusiker gegeben hat, die traditionellen Jazz gespielt haben und spielen (siehe den genannten Katalog zu der Darmstädter Ausstellung „That’s Jazz“), gehört wohl ein großer Teil von ihnen zu dieser letztgenannten Gruppe. Wenn dieses die Breite der Welt des traditionellen Jazz bildet, die erstgenannte Gruppe von Musikern, die eine eigene Stimme entwickelt haben, deren Spitze, dann ist das zusammen Grund genug, warum dieses Buch entstehen musste. Eine Musik von solcher Vielfalt und solch künstlerischen Leistung verdient es, dass von ihr berichtet wird.

Das zutage geförderte Material ist so gewichtig, dass Randgebiete ausgelassen werden mussten. So wird über die vielen Facetten der Blues- und Boogie-Szene hoffentlich einmal eine eigene Zusammenfassung erscheinen. Die nahezu zahllosen (zum Teil sehr guten) Bigbands können auch nicht mitbeschrieben werden, auch wenn Teile des Repertoires sicher Jazz waren und sind. Auch die unzähligen Tondokumente, die von den Bands und Musikern des traditionellen Jazz in Deutschland

erschienen sind, werden wir hier nicht im Einzelnen nennen können.

Zur Vorgeschichte des Jazz in Deutschland steht alles ausführlich in dem Werk von Wolfram Knauer⁴. Dass der traditionelle Jazz in Deutschland überwiegend von Amateuren, also Musikern, die ihren Lebensunterhalt nicht hauptsächlich mit ihrer Musik verdienen, gespielt wurde und wird, hat mehrere Gründe. Das liegt zum einen daran, dass selbst in der Zeit, als „alter Jazz“ sehr populär war, der Markt keine Unmengen von Bands hätte ernähren können. Zum anderen wollten diese Musiker nicht ein Leben fern von ihren Familien auf Dauertourneen führen. Die Bedingungen, unter denen professionelle Bands lebten, waren auch nicht sehr verführerisch. Und dann hatte man natürlich auch oft Zweifel, ob das eigene Können für ein Leben als Profi ausreichen würde.

Dass die schiere Menge dieser Musik in den untersuchten Jahren eine eigene Darstellung erfordert, leuchtet wohl ein, wenn man auf den folgenden Seiten liest, was es da alles gegeben hat und gibt. Dass dennoch wahrscheinlich nicht alles gesammelt werden konnte, ist bedauerlich und kann gerne von Kennern ergänzt werden. Die Autoren dieses Buches haben aber mit viel Mühe das vermutlich Wesentliche erfasst – und all das war und ist „Jazz“!

Viele Bands und Solisten, die im Folgenden erwähnt werden, haben LPs und CDs aufgenommen, die nur dann genannt werden sollen, wenn sie ganz besondere Bedeutung haben. Eine Diskographie können wir hier nicht leisten – lassen Sie das Internet einspringen!

Erwähnt werden muss auch, dass viele Bands amerikanische Solisten auf Konzerten und in Clubs präsentiert haben, was deren wirtschaftliche Exis-

4 [B09].

tenz erheblich verbesserte. In einigen Fällen besaßen Amerikaner deshalb ihren Wohnsitz in Europa, sogar auch in Deutschland.

Man bedenke: Jeder Bandname steht also für meist fünf bis sieben Musiker, die über viele Jahre etwa um die 50 jährlichen Auftritte vor oft vielen Personen gespielt haben. Jedes genannte Festival vereinte Hunderte von Besuchern, die oft angereist waren – manchmal von weit her, auch aus dem Ausland. Jeder hervorgehobene Musikername steht für eine künstlerische Leistung, die über Jahrzehnte erbracht wurde. Und jeder Name eines Jazzclubs steht für jahrelange ehrenamtliche Leistung von oft mehreren Menschen, die das alles organisiert haben – aus Liebe zum Jazz. Alles in allem ein kulturelles Schwergewicht, das eine Darstellung erforderte.

Ein paar Worte noch zu der Systematik dieses Buchs. Die verschiedenen Autoren haben jeweils eine Region unseres Landes bearbeitet. Für alle galten von Anfang an gemeinsame Regeln: Das Wichtigste sollten die Bands sein, die es in dieser Gegend gegeben hat und gibt. Die Besetzungen der Bands sollen nicht genannt werden – das Buch wäre sonst zu umfangreich geworden. Einzelne Musikernamen, etwa Bandgründer und herausragende Solisten, die in ihrer Szene wichtig waren

und sind, können genannt werden. Ich habe als Herausgeber die Kollegen der verschiedenen Regionen gebeten, diese Regeln einzuhalten.

Jeder der Autoren hat dennoch eine ganz eigene Herangehensweise, die er auch verantwortet. Dass es aus ganz verschiedenen Gründen in Hamburg (der Autor begründet dies) und in Ostdeutschland – dort aus Mangel an auskunftsfähigen Kontaktpersonen – fast nur zu Listen gekommen ist, mussten wir so akzeptieren.

Wer also findet, dass er selbst oder ihm bekannte Gruppen oder Musiker von Rang ausgelassen wurden, hat wahrscheinlich Recht – letztlich trage ich die Verantwortung und nehme Kritik natürlich an. Dass dennoch die gewaltige Menge an Material eine im Großen und Ganzen zutreffende Darstellung der Geschichte des traditionellen Jazz in Deutschland ist, sollte auch von Kritikern akzeptiert werden.

Ein Letztes: Das Auf und Ab vor allem beim Anfang dieser Geschichte habe ich am Beispiel Frankfurt skizziert. Das hat es sicher auch überall sonst gegeben, musste aber nicht immer wieder ausführlich dargestellt werden.

Und nun also: Unser gemeinsames Werk von Nord nach Süd – und zusätzlich ein paar Texte zu unserer Musik im Allgemeinen.

Mutmaßungen über Buddy

Wolfgang Sandner

In seinem Standardwerk „America’s Musical Life – A History“⁵ macht Richard Crawford, ehemals Präsident der American Musicological Society und hochdekoriertes Mitglied der American Academy of Arts and Sciences, eine bemerkenswerte kategoriale Unterscheidung zwischen euroamerikanischer und afroamerikanischer Musik. Oder sagen wir: zwischen einer Musik, die durch europäische Siedler nach Nordamerika gebracht wurde und dem Einfluss der afrikanischen Diaspora auf sie. In einem Falle handele es sich um *Composers’ music*; Werke, deren Notation dem Willen des Komponisten Ausdruck verleihen, im anderen um *Performers’ Music*; Werke, deren Notation als Anweisungen zur angemessenen Ausgestaltung für den Interpreten gelten: „Die erste Kategorie, gekennzeichnet durch die schriftliche Partitur des Komponisten, gilt als die Sphäre klassischer Musik, das Reich, in dem die Werke dazu neigen, Zeit und Ort ihrer Entstehung zu transzendieren. Die zweite Kategorie, gekennzeichnet durch Interpreten, die die Kompositionen bearbeiten, um sie den Gegebenheiten anzupassen, gilt als Sphäre populärer Musik, das Reich, in dem die

Werke nach Zugänglichkeit streben, nach Anerkennung durch ein Zielpublikum.“ Der Autor, der nicht zu ästhetischem Naserümpfen neigt und nicht für eine hierarchische Abstufung innerhalb seines Ordnungssystems plädiert, fügt noch eine dritte Kategorie an, jene nämlich, die für oral überlieferte Musik gilt, für die Sphäre traditioneller Volksmusik, hier vielleicht besser Folkmusic genannt, die sich oft mit bestimmten Gebräuchen und Lebenssituationen verbindet. In ihrer Tendenz zur Bewahrung musikalischer Praktiken und linguistischer Prägungen werde die Sphäre traditioneller Volksmusik/Folkmusic beherrscht vom Glauben an Kontinuität.

Selbstverständlich weiß Crawford, dass die Kategorien, die er hier vorschlägt, der Praxis des Musizierens nicht immer standhalten. Aber theoretische Kategorien werden durch praktische Ausnahmen oder Mischformen nicht außer Kraft gesetzt, oft eher bestätigt, jedenfalls in ihrer Brauchbarkeit für die Einordnung und Beschreibung von Charakteristika nicht prinzipiell gemindert. Zudem sind es gerade die Überschreitungen kategorialer Grenzen, die oft für ein gerüttelt Maß an Überraschung sorgen und gesteigertes Interesse, in manchen Beispielen gar Begeisterung und kulturelle Glücksgefühle auslösen. So ist wenigstens partiell auch zu erklären, warum George Gershwin mit seinen Anleihen beim Jazz für seine konzertanten Werke

5 [B04].

hohe Anerkennung selbst von Arnold Schönberg, dem Stammvater der neuen Musik des 20. Jahrhunderts erhielt. Außerdem: Mit den Tonträgern der Schallplattenindustrie – die sich selbst einmal in einem Anflug von maßloser Selbstüberschätzung als „Industry of human happiness“ bezeichnete – sind die Aufführungen selbst zu offiziellen Werken und Dokumenten geworden, womit der Sphäre klassischer Musik ihre Monopolstellung im Hinblick auf das Ideal der Transzendenz verloren ging.

Richard Crawfords Kategorien, nimmt man sie einmal als gegeben an, führen zu weitreichenden Überlegungen, vor allem im Hinblick auf die Frühformen des Jazz, die sich im Obskuren der Geschichte verlieren. Wie sonst? – müsste man als lakonische Frage allerdings sogleich anschließen. Denn all das, was den Jazz als *Performers Music* charakterisiert, die Subtilitäten der Interpretation und der Aufführungsprinzipien, all die im traditionellen euroamerikanischen Notensystem nicht zu bannenden Intonationen und rhythmischen Komplexitäten aus afrikanischen musikalischen Traditionen haben sich im Lauf des 18. und 19. Jahrhunderts entwickelt, sind kaum schriftlich festgehalten und gänzlich ohne Schallaufzeichnung geblieben. So wird auch die Antwort auf die Frage nach dem Stammvater des Jazz, zyklisch immer einmal wiederkehrend, wohl für immer der blühenden Legendenbildung des Jazz und den ihr folgenden literarischen Phantasien überlassen bleiben.

Michael Ondaatje hat in seinem Roman „Coming Through Slaughter“ aus dem Jahr 1976 den Mythos von Buddy Bolden als erstem Musiker, „der harten Jazz und Blues zum Tanzen spielte“ und mit dem „der richtige Jazz begann“, in wunderbare poetische Fiktion verwandelt. Als Quelle des Jazz hat das, was Ondaatje literarisch rekonstruierte und das, was man sonst noch über Buddy Bolden weiß, jedoch kaum mehr Gewicht, als die Zeugnisse, die etwa von dem Komponisten, Bandleader, Geiger

und Klappenhornspieler Francis B. Johnson aus Philadelphia überliefert worden sind. Johnson, der von 1792 bis 1844 lebte, ist der erste schwarze Musiker Amerikas, dessen Werke – weit über zweihundert – im Druck erschienen sind, der als Erster mit seinem Orchester in Europa gastierte, als Erster weiße und schwarze Musiker in seiner Band beschäftigte und der berühmt dafür war, dass er bei seinen Aufführungen sich nicht an die Noten seiner Märsche und Songs hielt, sondern sie – wie die damals in Philadelphia populäre Tageszeitung *Public Ledger* berichtete – mit allerlei dramatischen Effekten „verzerrt“ ausgestaltete, im Grunde also zur Vorlage einer „heißen Improvisation“ machte, und dies immerhin um 1840. Eileen Southern hat in ihrer Publikation „The Music of Black Americans“⁶ auf Johnson Bezug genommen und zu erklären versucht, was seine Musik in dieser Hinsicht unvergleichlich machte. Das Wort „verzerrt“ habe nichts anderes als eine Art rhythmische Komplexität zu bedeuten, wie sie für schwarze Folkmusic und den Jazz typisch sei: „Damit steht Johnson an der Spitze einer langen Reihe schwarzer Musiker, deren Aufführungspraxis den essentiellen Unterschied in der Übertragung musikalischer Partituren in aktuellen Klang ausmachte.“

Wenn es also darum geht, einigermaßen verlässlich zu rekonstruieren, „wie alles anfing“, stehen die Namen Francis B. Johnson aus Philadelphia und Buddy Bolden aus New Orleans nicht so weit voneinander entfernt, wie es ihre Geburtsjahre 1792 und 1877 suggerieren mögen. Zwischen ihren Lebensdaten aber liegt die Veröffentlichung der „Slave Songs of the United States“ aus dem Jahr 1867 durch die drei Forscher William Francis Allen, Charles Pickard Ware und Lucy McKim Garrison. Es ist die erste Sammlung afroamerikanischer Musik,

6 [B19].

die neben den Songtexten auch die Melodien mitliefert und dadurch zum ersten Mal auf Noten festhält, was damals schon existierte und den Jazz bis heute charakterisiert. Lucy McKim Garrison hatte Schwierigkeiten zu notieren, was die schwarzen Sklaven sangen. Welch ein Glück für uns, dass sie ihre Unsicherheit auf originelle Weise mitgeteilt hat, indem sie zunächst notierte, was für sie in das euroamerikanische Tonsystem passte, nämlich etwa ein Fis in dem in D-Dur stehenden Spiritual „Roll, Jordan, Roll“, zugleich aber als Alternative ein f mitlieferte, was die Schwarzen wohl tatsächlich sangen. Sie selbst hat dieses Phänomen als „irreguläres Intervall“ bezeichnet, im Grunde aber stellt es nichts anderes als eine „Blue note“ dar.

Bemerkenswert ist, was McKim Garrison selbst dazu geschrieben hat:

„Es ist schwierig, den gesamten Charakter dieser Negerballaden allein durch Noten und Zeichen auszudrücken. Die merkwürdigen Kehllaute und die seltsamen rhythmischen Effekte, hervorgerufen von einzelnen Stimmen, die mit unterschiedlichen, irregulären Intervallen einsetzen, scheinen sich in eine Partitur so wenig einfügen zu lassen wie Vogelgesang oder die Töne einer Äolsharfe.“

In der Tat passt das, was afroamerikanisches Musizieren angeht, nicht in das Korsett euroamerikanischer Verschriftlichung von Musik.

Es war schon im 19. Jahrhundert mit ein wesentlicher Grund für Ablehnung und Faszination gleichermaßen, die der allmählich sich entwickelnden afroamerikanischen Musik und schließlich dem Jazz begegnete, nachdem er Ende des 19. Jahrhunderts als neues Genre amerikanischer Unterhaltungsmusik mit globaler Wirkung auftauchte, ohne schon Jazz genannt zu werden. Wenn man ein wenig cursorisch umreißt, wie der Jazz nach 1945 in Deutschland angesehen wurde, so scheint sich nahezu das Bild aus den Anfangstagen des Jazz in Amerika wiederholt zu haben. Hier, im Land der klassischen Musik schlechthin, lässt sich aus

1. ROLL, JORDAN, ROLL.



1. My brudder* sit-tin' on de tree of life, An' he yearde when Jor-dau
 Var.
 roll; Roll, Jor-dan, Roll, Jor-dan, Roll, Jor-dan, roll!
 O march de an-gel march, O march de an-gel march; O my
 soul a-rise in Heaven, Lord, For to yearde when Jor-dan roll.

vielen Berichten der unmittelbaren Nachkriegszeit ablesen, welche Schwierigkeiten ein Teil der etablierten Kulturszene mit dem Jazz hatte und welche Faszination er andererseits vor allem für jugendliche Kreise darstellte, die sich in den realen wie geistig-seelischen Trümmerlandschaften Deutschlands mit diesen „verzerrten Tönen“ in ihrem Kulturverständnis emanzipierten. Aus den Aktivitäten von Organisationen wie der Deutschen Jazz Föderation, den diversen neu gegründeten Hot Clubs oder Vereinigungen wie den German Jazz Collectors, auch den Amateur-Jazzfestivals oder dem 1953 ins Leben gerufenen Deutschen Jazzfestival Frankfurt, den Rundfunksendungen mit diversen regelmäßigen Programmen lässt sich feststellen, dass es zunächst keine wesentlichen Präferenzen von Stilepochen gab. Traditioneller Jazz, Swing, die aktuelleren Klänge von Bebop und Cool Jazz agierten in friedlicher Koexistenz. Aber die Situation änderte sich zu Ungunsten der traditionelleren Formen in den späten fünfziger Jahren. Die Gründe für diesen Prozess haben sicherlich viele unterschiedliche Voraussetzungen mit sozialen, wirtschaftlichen, durch konkurrierende Jugendmoden ausge-

lösten und ganz subjektiven Aspekten. Dazu trugen auch die starke Fixierung der Medien auf aktuelles Geschehen, die Macht von Meinungsbildnern wie Adorno aus dem Institut für Sozialforschung, aber eben auch die starke klassische Tradition in den pädagogischen Institutionen maßgeblich bei. Aber man kann auch den Gedanken von Richard Crawford über die Unterscheidung von *Composers' Music* und *Performers' Music* noch einmal heranziehen, um die Vernachlässigung bestimmter Stilepochen des Jazz, fast könnte man sagen, im hierarchischen Ranking von Theorie und Praxis, gewissermaßen aus der Entwicklung des Jazz selbst abzuleiten. Je mehr sich der Jazz nämlich von seinen Ursprüngen einer *Performers' Music* und einem stark an den folkloristischen Traditionen des Hot Jazz aus New Orleans herrührenden Unterhaltungsmusik fortentwickelte und Züge einer *Compo-*

sers' Music mit komplexen Klangstrukturen, hypertrophen Partituren und Organisationsformen der Avantgarde annahm, desto mehr haftete dem traditionellen Jazz das Image einer Unterhaltungsmusik von Amateuren an. Kluge Köpfe wie der Komponist György Ligeti haben sich dem Urteil nie angeschlossen: „Der Jazz mit seinen Improvisationsformen besitzt oft hohe Qualität, ob das nun tonal ist wie bei Louis Armstrong, modal wie bei Miles Davis und John Coltrane oder atonal wie bei Cecil Taylor – es ist ganz große Musik.“ Vor allem haben sich viele Musiker des traditionellen Jazz dem Verdikt nicht gebeugt. Und haben die Reihe herausragender Musiker der Vergangenheit bis in die Gegenwart verlängert. Damit man auch in Zukunft weiß, wer Buddy Bolden war und wie sein Jazz zum Tanzen, diese wunderbare Unterhaltungsmusik, geklungen haben mag.

Rezeption und Präsenz des klassischen Jazz im Norden von Deutschland

Gerhard Klußmeier

„Das Leben, das alsbald in den während des Krieges zerstörten Ländern wieder aus den Ruinen zu sprießen begann, das Gefühl der Überlebenden, noch einmal davongekommen zu sein, fand, jedenfalls bei der jüngeren Generation, seinen Ausdruck und seine Entsprechung in der Musik der Amerikaner. Der Jazz und die swingenden Schlager wurden als Ausdruck einer Freiheit empfunden, die viele jahrelang schmerzlich vermisst hatten.“ – so der Hamburger Jazzmusiker Abbi Hübner, bei Ende des Krieges zwölf Jahre jung. Diese Feststellung wird für Abbi Hübner wie für viele damals – kurz nach der Diktatur – auch ältere Jugendliche ganz gewiss zutreffend gewesen sein.

Der Jazz bzw. das, was man damals in der Zeit nach dem Krieg dafür hielt, erreichte im Norden Deutschlands – Schleswig-Holstein – ein Gebiet, das sich 1933 zu über 50% für die Partei des Diktators entschieden hatte.

Dementsprechend konservativ reagierte vor 1974 die bis zum 21. Lebensjahr über sämtliche Geschicke der Jugendlichen – der zukünftigen

Jazz-Generation – vollständig herrschende Erzieher- und Elternschaft, welche die Indoktrinierung mit deutscher Kultur ab 1933 voll verinnerlicht hatte und weitertragen wollte. Deren Bestreben richtete sich unverändert, möglichst unter Vermeidung zuvor gängiger Vokabeln bestimmend und restriktiv gegen alles Undeutsche. Und das kam vor allem durch die „Amis“ und „Tommies“ ins Land, zu dem nicht nur Kaugummi und Comics, sondern vor allem jene Musik gehörte, pauschal und abwertend Jatz genannt.

Es waren damals provozierend empfundene Klänge, mit ungewohnt rauen Tönen und swingenden Rhythmen, die gelegentlich auch aus dem Radio zu hören waren und junge Menschen ansprachen.

Als „Nigger- und Urwaldmusik“ wurde dann alles benannt, was auch nur einen Hauch von dem abwich, was zuvor verboten war und sich in den Köpfen festgemacht hatte.

Die in den Jahren vorher die Kultur zersetzende Diktatur wirkte – und wohl nicht nur im Norden des Landes – in den ersten Jahrzehnten nach dem Krieg nahezu unvermindert weiter fort. Doch

die damit konfrontierten Jugendlichen – wie heute dem Neuem gegenüber neugierig und aufgeschlossen – fanden in der amerikanischen Musik, in deren neuen, meist swingenden Hits wie auch im Jazz – sofern überhaupt zugänglich – eine Art Ausweichmöglichkeit vom Zwang.

Nicht zu vermeiden war, dass es dabei auch zu heftigen Auseinandersetzungen in Familien und Schulen kam.

Was sich dann aber, so meine eigene Erfahrung, in den Streiddiskussionen bald als bedeutsam herausstellte, direkt abschirmte gegen die Weiterhin-Gestrigen und deren Bevormundung, entstand durch den reinen überwiegend klassischen, den traditionellen Jazz: Denn dieser bewirkte überraschende Erkenntnisse und stellte bei Jugendlichen die zu übernehmen angeordnete Kultursicht nicht nur vergangener Zeit direkt auf den Kopf.

Zwar kam es Ende der 1940er und zu Beginn der 1950er Jahre im Norden, außer in Hamburg, Bremen und Kiel, noch zu keinen direkten Begegnungen mit Jazzmusikern aus Übersee.

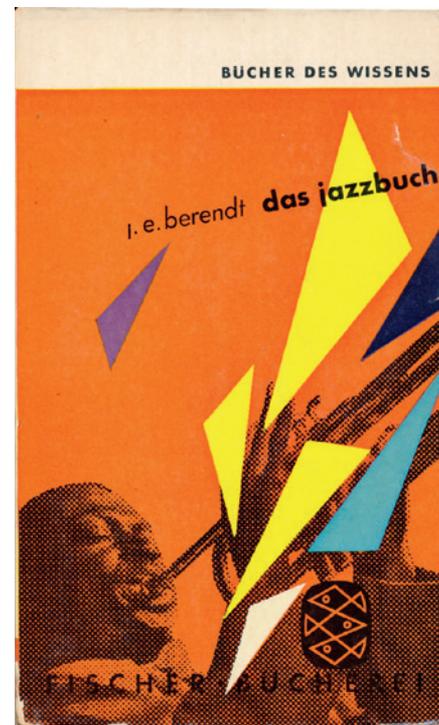
Doch eine ganz entscheidende Sichtverlagerung – und da kann ich sowohl aus eigener wie auch aus beobachteter Erkenntnis bei Mitschülern berichten – ergab sich ganz direkt durch die ab Anfang September 1954 in West-Deutschlands Kinos aufgeführte amerikanische Filmbiografie „Die Glenn Miller Story“.

Unabhängig von den damals nicht erkannten historischen Ungereimtheiten dieses Films, wurden durch eine beeindruckende Szene in dem Streifen alle bisherigen erzieherischen Maßnahmen zum Kulturempfinden der „älteren Generation“ schlagartig als verlogen erkannt und verloren ihre Wirkung: Durch den Auftritt von Louis Armstrong bei einer Jamsession in einem Jazzkeller.

Denn da nahm ein „Neger“ (!) mit seinem wahrlich damals unglaublichen, nie so von einem anderen Musiker gehörten Trompetenspiel, einer heißen

melodisch-eingängigen Musik sowie mit einer sympathischen Erscheinung die Zuschauer des Films buchstäblich gefangen. Dabei wohl nicht nur junge Kinobesucher.

Das führte nicht nur schnell zum Verlangen, solche Musik, diese Dixieland-Klänge, die Armstrong so überzeugend gespielt hatte, im Schallplattenladen zu erwerben oder im Rundfunk zu suchen, sondern weckte auch den Drang, ihm, dem Schwarzen, musikalisch nachzueifern.



Erstausgabe, Frankfurt/M. 1953 (Bild: Archiv Gerhard Klußmeier).

Dabei und mit Joachim-Ernst Berendts kurz zuvor (Oktober 1953) erschienenem Jazzbuch, das den darin auch noch so bezeichneten „Negern“ – schon durch das Titelbild – eine absolute Vorrangstellung in diesem neuen und aktuellen Musikbereich, dem nun begeisternden Jazz attestierte, wurde der klassische, später Oldtime genannte

Jazz zur Ikone. Schwarze Interpreten galten als Schöpfer des Jazz und wurden zu Idolen – und blieben es auch in den Folgejahren.

Und dabei bekamen hierzulande, wie wohl in keinem anderen Bereich der vielfältigen Jazzszene, vor allem schwarze Musiker durch ihre Kunst derart viel Zuneigung, ja Liebe und Verehrung, und gaben ihrerseits auch hier diesem Jazz nicht auslöschbare Impulse und Anregungen – durch Vorbild von Schallplatten wie auch bald Mitwirken bei zahlreichen in den kommenden Jahrzehnten entstehenden Bands.

Somit muss ein kaum oder gar nicht beachteter, wohl auf ganz Deutschland zu übertragender und äußerst bedeutender Aspekt in diesem Zusammenhang direkt herausgestellt sein: Diese Musik wirkte und wirkt hierzulande in Verbindung mit ihren amerikanischen schwarzen Protagonisten nachhaltig und im großen Maße ganz direkt „antirassistisch“, sowohl unter den Jazz-Freunden wie auch den deutschen Musikern dieses Genres.

So orientierten sich vehement die vorerst nicht gerade zahlreichen norddeutschen Bands – auch viele in Hamburg – überwiegend an dem, was dann auf „Black Jazz“ reduziert wurde.

Aus dem sich zu lösen, andere Bereiche des Jazz einzubeziehen, stieß vielfach auf Widerstand, ergab sogar hitzige Auseinandersetzungen. Eine jazzhistorische Schräglage brachte es, das darf nicht verschwiegen werden, damals aber unbemerkt, auch mit sich. Doch unabhängig davon beweist es, und das sollte besonders betont sein: Rassismus war in diesem Jazz-Bereich von da an definitiv ausgeschlossen, hatte nicht den Hauch von Akzeptanz.

Die von Jugendlichen offen gezeigte Begeisterung für Jazz und ihre Interpreten – da kann ich ebenfalls auf ganz eigene Erfahrungen zurückgreifen – war und blieb lange so auch im schulischen Bereich, gelinde gesagt direkt verpönt.

Da ergab es sich zufällig, dass ich 15-jähriger Schüler als einziger im Musikunterricht das auf dem Flügel vorgespielte Musikstück korrekt als Largo von Georg Friedrich Händel benennen konnte.

Dass nun ausgerechnet der als bekennender Jazzfan bisher negativ aufgefallene Schüler etwas von klassischer Musik wusste, ergab ungläubiges Erstaunen. Doch war es dann wohl ein Gegenbeweis von bis dahin vermuteter Einseitigkeit und erbrachte eine Art leichten Durchbruch. Denn dadurch wurde auch letztendlich die „Große schriftliche Prüfungsarbeit“ einschließlich eines Schallplattenvortrags vor allen Schülern der Abschlussklassen mit dem Thema „Jazz ist keine schräge Musik“ mit Erfolg möglich: „Der Wert der Arbeit liegt darin, dass durch sie und durch einen Vortrag mit Musikbeispielen [...] ein Thema in die Schule gebracht wurde, das dort sonst kaum einen Platz findet.“

Ganz sicherlich nur ein Beispiel von vielen ähnlichen Versuchen, damals für Jazz Verständnis und Akzeptanz zu erreichen.

Nun direkt zum norddeutschen Jazz, dem mit den jazzklassischen Ausprägungen. Der fand streng genommen nur in lokalen Abgrenzungen statt, sowohl in den frühen und späteren Nachkriegsjahren wie eigentlich auch heute noch. Eine umfassende Gesamtschilderung entzieht sich somit der Betrachtung, da von einer reinen zusammenhängenden Jazzszene kaum die Rede sein konnte und kann (Hamburg auch hier ausgenommen).

Regionale Schwerpunkte, wenn man solch großes Wort benutzen will, gab und gibt es zwar. Doch auch die wenigen offiziellen, d.h. der Deutschen Jazz Föderation einst angeschlossenen Vereinigungen, waren in den frühen Jahren, solange sie überhaupt existierten, fast nur kleine Liebhaberzirkel, emsig bemüht durch Schallplattenvorträge und ggf. Auftritte meist regionaler Amateurbands dem Jazz Anerkennung zu verschaffen sowie Jazzfreunde zu erfreuen.

Das Jazz Adressbuch 1955-1956⁷ verzeichnete Jazzclubs in Bremen, Flensburg (noch nicht erwähnt), Hannover, Hildesheim, Itzehoe, Hamburg und nicht angeschlossene in Celle, drei in Kiel, Neumünster, Nordenham, Pinneberg. Somit 13 Vereine von insgesamt 66 für (West-) Deutschland aufgeführte.

So zeigt z.B. auch ein Blick in die Teilnehmerliste bei den Amateur-Jazz-Festivals in Düsseldorf, dass aus dem jetzt echter Norden genannten Land einschließlich Hamburg, Niedersachsen und Bremen von 1956 bis 1958 nur wenig präsent war. 1956: Stefan von Dobrzynski Quartett aus Kiel (mit Helge Schmedeke aus Flensburg), die Oimel-Jazz-Youngsters und das Bruno-Lehfeld Trio aus Hamburg. 1957: Jailhouse Jazzmen, Oimel-Jazz-Youngsters, sowie 1958 (angemeldet): Jailhouse Jazzmen, Riverside Jazzband (Hamburg), Jazzgroup und Metronome Jazz-Band (Bremerhaven), Eckhard-Maronn Quintett (Lübeck), Modern-Swing-

Sextett (Osnabrück), Old Heidetown Ramblers (Celle), Original Riverside Ramblers (Elmshorn).

Da kann man nur ganz verhalten von einem repräsentativ vertretenen gesamt-norddeutschen Jazz-Bereich sprechen. Doch es war ein Anfang, der sich recht bald darauf zu einem immens großen, wenn auch weiträumig verteilten Jazz-Musikbereich entwickelte.

Dabei konnten zum überwiegenden Teil die Initiatoren wie dann auch die darauf nachfolgenden Musikfreunde in vielen der genannten Orte bis heute eine Art lokaler Musikszene vor allem mit traditionellem Jazz erhalten und oft auch stark erweitert weiterführen.

In der nördlichsten Stadt der Republik, Flensburg, und diese gleich etwas ausführlicher, da von dort aus, verstärkt durch die Grenznähe zu Dänemark, die wohl stärksten Impulse für das nördliche Land ausgingen. Dies lässt sich, von mir direkt miterlebt, zu Anfang auf wenige Jahre reduzieren, denn ein lebendiges Jazzgeschehen entwickelte sich nur sehr zögerlich.

In der Fördestadt gab es von 1954 bis 1962 die Modern Sound Combo, sozusagen die Hausband des Flensburger Jazzclubs (bestand von 1955 bis 1962). Es war eine reine Swing-Formation mit frischen Tönen, deren herausragender Solist, Vibraphonist Helge Schmedeke, dann nur zusammen mit Musikern aus anderen Orten u.a. bei den Festivals in Düsseldorf zu Ehren kam. Wöchentliche Platten-vorträge – ausgewogen zwischen „alt“ und damaligem „modern“ – und die Tanzveranstaltungen des Clubs, Jazz Dates genannt, mit gelegentlichen Stargästen der Zeit wie Stu Hamer (tp), Stefan von Dobrzynski (ts), Arnfred Strathmann⁸ (ts), beide von den Baltic Jazzmen des Kieler Schlagzeugers Uwe



Flensburger Modern Sound Combo (Foto: Archiv Gerhard Klufßmeier).



Flensburger Rainy City Stompers und ihre EP (1960) (Bilder: Archiv Gerhard Klußmeier).

Welzel, bildeten das offizielle Jazzleben der Stadt – und wurden in keinem Tondokument festgehalten.

Lionel Hampton gab zwar 1957 dort im Deutschen Haus ein Konzert, welches dann aber aufgrund der geringen Resonanz das einzige mit einem namhaften Jazzmusiker blieb. Dagegen zeigte sich im besagten Zeitraum die Situation – wohl auch durch die Nähe zu Hamburg bedingt – in Kiel schon etwas anders, und das bis heute. Dort gab es regelmäßige Gastspiele von Hampton, Louis Armstrong, Stan Kenton und vielen anderen.

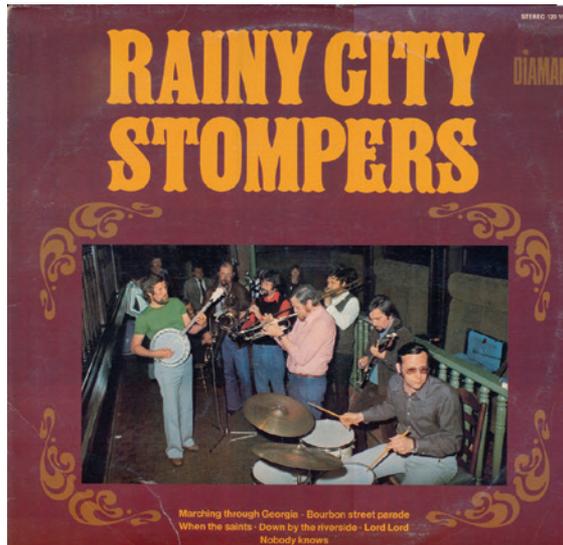
Direkt als Jazzszene kann man das letztendlich wohl nicht benennen, wenn daneben in und um Flensburg lediglich eine weitere Band das norddeutsche Bild des klassischen Jazz prägte bzw. ansah, wenn auch nachhaltig: die Rainy City Stompers aus Flensburg, gegründet dort am dänischen Gymnasium Duborg-Skolen vom Trompeter und Banjospieler Uwe Taubert. Sie hatten von 1957 bis 1961 ihre stürmische Zeit, tourten an wahrlich jedem Wochenende durch das nördlichste Bundesland und begeisterten nicht nur die tanzfreudigen Jazzfreunde vom dänischen Apenrade bis Schleswig, Husum und Kiel und in den Wochen der Ferienzeit in Westerland/Sylt auch die dortigen Touris-

ten mit New-Orleans-Klängen, sondern trafen auch Musiker der Region und animierten sie, Bands zu gründen.

Und bevor die Gründungsväter um Uwe Taubert (der ab 1963 in Bonn die Jazzszene als Mitbegründer der Happy Jass Company entscheidend mitprägte) aus beruflichen Gründen die Region verließen, konnten sie sich 1961 noch den 1. Preis beim Deutsch-Dänischen Jazzfestival der Jungen Europäischen Föderalisten im Deutschen Haus in Flensburg erringen.

Eine Zeit lang hatte schon der Trompeter Theo Böhner als Leadstimme den Stil vom reinen George Lewis New Orleans Spielideal (auf einer EP festgehalten) hin zum arrangierten Dixieland geführt, was dann von den etwas später nachfolgenden Formationen unter dem bewährten Namen weitergepflegt wurde und sogar auf Langspielplatten dokumentiert ist.

Böhner kam gelegentlich nach Flensburg, dem nördlichsten Kristallisations-Ort für traditionellen Jazz, wieder zurück und versuchte dort – und dann bei Gastspielen in größeren Städten Schleswig-Holsteins sowie in Dänemark mit verschiedenen Musikern – ein Jazzleben zu etablieren. Dabei grün-



Eine der Langspielplatten (1974), die ebenfalls das landesweite und internationale Zusammenspiel der Musiker bei den „Rainies“ dokumentierte (Bild: Archiv Gerhard Klußmeier).

dete er das Collegium Jazzicum, das knapp zwei Jahre bestand, dann eine Storyville Jazzband.

Auch sie spielten fast überall in Schleswig-Holstein, auch in und um Hamburg, Bremen etc. Es entstanden weitere kurzzeitige Bands, die Böhner formte, wie Papa Fuzzys Jazzmen, die ihren Jazz-Treff in einer alten urigen Flensburger Kneipe mit dem Namen Porticus 1740 hatten und in dem wie zu Zeiten des Jazzclubs auch immer mittwochs, diesmal aber nur klassischer Jazz erklang. Bis 1972 währte es.

Danach bestimmten die neugegründeten Rainy City Stompers das nicht gerade rege Jazzgeschehen der Stadt auch wieder weit darüber hinaus und letztlich – das dürfte kaum übertrieben sein – belebend, anregend für das nördliche Land in weiteren Jahren. Die Entstehungsjahre der nördlichen Bands und Jazzclubs stützen diese These.

Sie belegen bis heute mit Hamburger und Kie-ler Musikern sowie solchen aus Dänemark in wechselnden Besetzungen, dass das Jazzgeschehen seit den 1950er Jahren im Nordland streng genom-

men auf eine einstige Schülerband vom dänischen Gymnasium in Flensburg und somit auf das Vorleben, das Vorbild der meistens Rainies genannten Stompers zurückzuführen ist – und sieht man auf die weiter unten aufgeführten, später entstandenen Bands, ganz gewiss auch nachhaltig.

Erwähnenswert ist dabei auch, dass der Jazz nicht nur dieser Band, sondern auch der von anderen Formationen, und das weiterhin immer international in nahezu allen Zusammensetzungen mit vor allem aus Dänemark sowie aus anderen skandinavischen Ländern stammenden Musikern, gespielt und von denen stark beeinflusst wurde und wird. Cultural exchange der besonderen Art.

Wie anfangs erwähnt, bildet der Jazz des Nordens – Schleswig Holstein, Bremen, nördliches Niedersachsen – keine einheitliche Struktur und lässt sich nicht in Gänze als Jazzszenen bezeichnen, auch wenn eine große Anzahl der Formationen es vermuten lässt.

Die Fluktuation, bedingt durch Arbeitsplatzwechsel und/oder Studium der überwiegend Amateur- und Semiprofimusiker in dem Genre, hat wie gewiss überall in der Republik nur dort zu erkennbar stilsicheren oder deutlich individuell spielenden Formationen geführt, wo starke, ortsgebundene Musiker ihre Bands formen konnten und können.

Die Vielzahl der Bands, die sich auf den klassischen traditionellen Jazz beziehen oder ihn strikt und konsequent pflegen, ist trotzdem beeindruckend. Denn in den weit auseinanderliegenden „Jazz-Schwerpunkten“ der frühen Jahre haben sich das Interesse und die Freude am Jazz meistens gehalten, sowohl im Bereich aktiver Musiker wie auch – ohne Publikum keine Auftritte – unter den Bewohnern der nicht unbedingt nur großen Städte.

Lang, zu lang wäre eine umfassende Geschichte der vielen der auf die 1950er/1960er Bands folgenden Formationen. Dazu fehlen auch den Jazz einschließende regionale Dokumentationen. Heimat-