

PopScriptum

Schriftenreihe herausgegeben vom
[Forschungszentrum Populäre Musik](#)
der Humboldt-Universität zu Berlin

aus: [PopScriptum 8 - Afroamerikanische Musik in Deutschland](#)

«Jazz, GI's und German Fräuleins» Einige Anmerkungen zur deutsch-amerikanischen Beziehung im musikalischen Nachkriegsdeutschland

Wolfram Knauer

Klischees

«*Jazz, GI's und German Fräuleins*»: In dieser Überschrift sind die Klischees enthalten, die das deutsch-amerikanische Verhältnis der Nachkriegsära, insbesondere der 1940er und 1950er Jahre, umschreiben. Für die Deutschen stand die amerikanische Militärpräsenz im Vordergrund ihrer Wahrnehmung, aber auch die amerikanische populäre Kultur, die während des «*Dritten Reichs*» nicht oder nur unter Gefahr rezipiert werden konnte: Film, Jazz und später Rock 'n' Roll. In Amerika wurde der negativ besetzte Begriff «*Deutschland*» langsam auch mit einigen positiven Worten reflektiert, die die amerikanischen Soldaten mit nach Hause brachten, unter ihnen das Wort «*Fräulein*», die damals angemessene Bezeichnung für eine unverheiratete junge Frau.

All dies waren natürlich Klischees. Der Jazz war ein Klischee: Er stand nicht nur für eine aufregende Musik, sondern wirkte wie eine musikalische Marke für Freiheit und Demokratie. Das «*Fräulein*» stand nicht nur für die Verfügbarkeit junger deutscher Frauen in einer noch nicht stabilen Gesellschaft, in der viele der potentiellen jungen Ehemänner im Krieg gefallen waren oder als Kriegsgefangene noch nicht nach Deutschland zurückgekehrt waren. Es stand auch für eine neue, positiv in die Zukunft blickende Gesellschaft, die mit ihren Traditionen bricht, versucht, sich in das System westlicher Demokratien einzufügen. Beide Klischees waren also zugleich Zeichen für die Bereitschaft der Annäherung und beschrieben durchaus wichtige Aspekte der kulturellen Beziehungen zwischen den USA und Deutschland nach dem II. Weltkrieg.

Nationalsozialismus und Krieg

In den Jahren des «Dritten Reichs» gehörte der Jazz zu den «entarteten» Künsten, war offiziell unerwünscht. Es gab einen Erlaß, nachdem Jazzmusik nicht mehr im Rundfunk gespielt werden sollte, es gab Hetzartikel gegen diese «undeutsche» Musik, die von den Nazis als eine Musik amerikanischer Schwarzer, mehr aber noch als eine jüdische Erfindung gebrandmarkt wurde. Es gab Verfolgungen von Jazzmusikern und Jazzfans [1]. Wie aber kann man eine Musik verbieten, wenn man nicht einmal wirklich weiß, was diese Musik ausmacht? Wie läßt sich eine Musik unterbinden, die (in den 1930er Jahren) den Massengeschmack anspricht? Ein Versuch der Nazis war, Regeln für eine «neue deutsche Tanzmusik» zu schaffen, in der durchaus Elemente des damals populären Swingstils, beispielsweise in den Bigband-Besetzungen, zu hören waren, in der aber auf exzessive Improvisationen im Hot-Ideal des amerikanischen Jazz verzichtet wurde. Die deutschen Tanzfilme der späten 1930er oder frühen 1940er Jahre zeigen immer wieder Ballszenen, die von Swingmusik begleitet werden. Keine Hot-Soli, sicher, keine schwarzen Musiker, aber unzweifelhaft Bands, die im Jazzidiom der Zeit spielen, stark beeinflusst von den amerikanischen Swing- und Sweetbands, jener Kultur also, die die Nazis so vehement bekämpften.

Wenn man mit Jazzfreunden spricht, die in den 1930er Jahren aufgewachsen sind, erfährt man oft genug von den Schwierigkeiten, die sie mit ihren Eltern hatten, von Problemen mit denjenigen, die den afro-amerikanischen Jazz als «Negermusik» verunglimpften. Man erfährt allerdings auch, daß es bis in die 1940er Jahre hinein durchaus Wege gab, um an die neuesten amerikanischen Swing- und Jazzplatten heranzukommen. Man muß sich bewußt machen, daß Schallplatten in jenen Jahren weit stärker zirkulierten als dies heute der Fall ist. Sie wurden im Hause ihres Besitzers gespielt, aber auch in den damals sich bildenden Hot Circles, in denen man sie sich gegenseitig vorstellte und über die Hintergründe und Einflüsse der Musik berichtete. Schallplatten konnten damals also sogar dann einflußreich auf die stilistische Meinungsbildung sein, wenn man sie gar nicht selbst besaß [2].

Schließlich ist anzumerken, daß es auch während der Zeit nationalsozialistischer Herrschaft in Deutschland durchaus Jazzmusiker gab, daß eine Musikszene mit Interesse am Jazz existierte und diese Wege fand, ihr Interesse in Musik umzusetzen. Natürlich gab es Hürden: Das Regime versuchte den Jazz zu unterbinden, und die Reichsmusikkammer, das offizielle musikalische Kontrollorgan der Nazis, sandte Spione aus, um herauszufinden, wo die Regeln gebrochen wurden. Aber diejenigen Musiker oder Jazzfans, die in Schwierigkeiten mit der Gestapo gerieten, wurden zumeist nicht so sehr wegen ihres Interesses am Jazz per se verfolgt als vielmehr und vor allem, weil sie sich nicht in das Schema einpassen ließen, das die Nazis für ihre Jugend vorgesehen hatten [3].

Kriegsende und Neubeginn

Das Kriegsende bedeutete für viele Deutsche einen äußerlichen wie innerlichen Neubeginn. Sie mußten eine neue Identität finden, Wege, ihre jüngste Vergangenheit zu akzeptieren, ohne das Vertrauen in den Aufbau einer neuen Gesellschaft zu verlieren. Das heutige Deutschland wurde nach dem Vorbild der amerikanischen und der britischen Demokratie aufgebaut. Das parlamentarische System, das föderale System, das System eines gesellschafts-begleitenden kritischen Journalismus waren einige der offensichtlichen politischen Modelle, die von den Siegermächten angeboten und von den Deutschen als hilfreich beim Aufbau einer neuen Gesellschaft begrüßt wurden. Wie aber ließ sich der kulturelle Graben überbrücken, den das Dritte Reich in seiner zwölfjährigen Herrschaft geschaffen hatte? In Darmstadt wurden die «Ferienkurse für Neue Musik» gerade ein Jahr nach Kriegsende ins Leben gerufen, um Komponisten zeitgenössischer komponierter Musik die Möglichkeit zum Ideenaustausch zu geben, dazu, ihre eigene kompositorische Stimme in der Moderne zu finden, die ihnen die letzten zwölf Jahre lang verwehrt gewesen war [4]. Der Durchschnittsdeutsche aber war von anderen Aspekten der neuen Freiheit fasziniert, nämlich: vom amerikanischen Film, von amerikanischen Zigaretten und vom amerikanischen Jazz.

Die Nachkriegszeit war die Zeit der Neubestimmung, der Konsolidierung einer jungen Demokratie, der kulturellen Selbstfindung, aber auch der Auseinandersetzung mit den Modellen, die den Deutschen von den Siegermächten auf allen Ebenen des gesellschaftlichen Lebens angeboten wurden. Die Präsenz der Sieger auf deutschem Boden machte die Erfahrung der fremden Kultur zu einer tatsächlichen Begegnung zwischen Menschen, den Lernprozeß zu einem zwischenmenschlichen Austausch, ermöglichte auf bislang einmalige Art und Weise das Kennenlernen fremder kultureller Werte.

Und hier beginnt die Geschichte, der sich dieser Beitrag ein wenig annähern möchte. Obwohl gleich einzuschränken ist: Die Geschichte selbst wird im folgenden nur in Grundrissen erzählt werden; viele Aspekte der Rezeption des Jazz im Nachkriegsdeutschland sind nach wie vor Aufgabe zukünftiger historischer Untersuchungen. Dieser Beitrag ist also gerade mal als eine Art Strukturplan für zukünftige Forschungen zu verstehen, in dem einige Details angerissen, dabei allerdings weniger Antworten gegeben als vielmehr Fragen gestellt werden, die zumindest die Richtung andeuten mögen, in der weitere Recherchen notwendig wären.

Musikalische Begegnungen

Anders als in Frankreich und anderen europäischen Ländern waren Amerikaner in den 1930er Jahren kaum in Deutschland präsent. Vor 1933 war Berlin eine der kulturellen Metropolen gewesen, in der die Moden der Zeit genauso gefeiert wurden wie in Paris, London oder anderswo in Europa. In Berlin waren jazz-lastige Shows zu sehen, gab es exquisite Jazzorchester, gastierten amerikanische Künstler und Bands vom Rang eines Paul Whitehead, Sam Wooding, Sidney Bechet und anderer. 1933 hatte das ein Ende. Während in den 1930er Jahren vor allem Paris nach wie vor Anziehungspunkt für amerikanische Musiker war, machten diese auf ihren Tourneen durch Europa einen großen Bogen um das Deutsche Reich. Coleman Hawkins, Benny Carter, Louis Armstrong, Duke Ellington waren zwar in Europa präsent, in Deutschland aber konnte sie niemand live hören. Deutsche Jazzfreunde, die in den 1920er Jahren zu dieser Musik gekommen waren, berichten oft noch von Initialerlebnissen, die mit dem Besuch amerikanischer Bands zu tun hatten, aber in Deutschland selbst war der Jazz als afro-amerikanische Musik seit 1933 eine exotische Kunst. Seit 1933 lernte man ihn, wenn überhaupt, durch Schallplatten kennen.

So waren die musikalischen Kontakte zwischen Amerikanern und Deutschen nach dem Krieg eine für deutsche Musiker völlig neue Erfahrung. Sie lassen sich in fünf verschiedene Situationsumgebungen zusammenfassen:

1. amerikanische Militärkapellen (schwarz oder weiß, selten gemischt), in denen oft exzellente Musiker aus der Welt der Klassik wie des Jazz spielten und die bei armeeinternen wie bei öffentlichen Anlässen zu hören waren;
2. deutsche Jazzbands, die in GI Clubs zur Unterhaltung der amerikanischen Offiziere und Soldaten engagiert wurden;
3. amerikanische Musiker, die in Afterhours-Jam Sessions mit deutschen Musikern in bekannten Jazzclubs wie dem *Cave 54* in Heidelberg oder dem *Jazzkeller (Domicile du Jazz)* in Frankfurt zusammenspielten;
4. amerikanische Musiker, die nach ihrem Armeedienst (aus unterschiedlichen Gründen) in Deutschland blieben, und sich in die deutsche Musikszene integrierten.
5. deutsche Musiker, die eine internationale Karriere machten und schließlich in den USA blieben (zur letzteren Kategorie zählen zum Beispiel die Pianistin Jutta Hipp, der Gitarrist Attila Zoller und der Pianist Karl Berger).

Für die Kontakte in der direkten Nachkriegszeit sind vor allem die ersten drei dieser Szenarien interessant, die daher im folgenden etwas eingehender betrachtet werden sollen.

1. Amerikanische Militärkapellen

Als die amerikanischen Truppen Deutschland besetzten, waren ihre Militärorchester vielleicht das die Zivilbevölkerung am meisten faszinierende Moment dieser Besatzung. Die Deutschen trafen auf die Truppen mit Freude und Furcht gleichermaßen - Freude über die Tatsache, daß der Krieg vorbei war, Furcht vor einer unbekanntem Zukunft unter fremder Besatzung. Die amerikanischen Streitkräfte hatten die Bedeutung ihrer Musikregimente bereits nach dem I. Weltkrieg erfahren, als diese nicht nur die amerikanischen Soldaten erfreuten, sondern ihnen auch von Seiten der Alliierten wie der besiegten Deutschen große Sympathie entgegenbrachten. Musik wurde als klingendes Beispiel amerikanischer Werte und Ideale verstanden [5].

Amerikanische Militärkapellen spielten kaum Jazz. Es gab Marsch- und Konzert-Bands, die beispielsweise zu den «boat jobs» herangezogen wurden, also die neu ankommenden Soldaten auf dem Bremerhavener Kai begrüßen mußten [6], die Konzertmusik für spezielle offizielle Anlässe spielten, beispielsweise wenn «*irgendwelche hohen Tiere die Militärbasen inspizierten, wenn man Musik für Begräbnisse brauchte oder für Ordensverleihungen.*» [7] Gespielt wurde das Standardrepertoire der Militärkapellen, das Sousa-Märsche genauso beinhaltete wie Ouverturen von Franz von Suppé, «*Till Eulenspiegels Lustige Streiche*» von Richard Strauss, Rossinis «*Wilhelm Tell Ouverture*», «*Dichter und Bauer*» und ähnliches.

Jazzmusiker waren bei den führenden Offizieren dieser Bands nicht gerade beliebt, wie der Hornist David Amram in seiner Autobiographie berichtet. Er beschreibt die Tirade eines Offiziers darüber, «*wie die Bebopper die ganze Armee ruinierten, daß diese Gelbschnäbel ihre Instrumente nie in den vorgeschriebenen Instrumentenkästen transportierten, sondern statt dessen in Cord- oder Ledertaschen.*» [8]

Immerhin aber fand Amram genügend Kollegen in den Bands, die zumindest Interesse am Jazz hatten, wenn sie ihn auch vielleicht nicht selbst spielen konnten. Ein weiteres Zitat Amrams über seine ersten Monate in einer Bremerhavener Militärkapelle im Jahre 1953 kann einen Eindruck der Zeit vermitteln:

«Drei der Soldaten in der Bremerhavener Band waren richtig gute Jazzspieler. Da war Jimmy Azarelli, ein Alto-Spieler, Al Crossman, ein Trompeter und Arrangeur aus Wallace, Massachusetts, und Oscar Dennard, ein Trompeter. Das waren aber auch die einzigen auf dieser kleinen Armeebasis, die einigermaßen ordentlich Jazz machen konnten. Wir spielten zusammen, wann immer wir konnten, aber wir merkten bald, daß wir noch viel mehr Jahr spielen konnten, wenn wir uns mit deutschen Musikern zusammensetzten. Ich ging oft in Bars wie das Ozeana in Bremerhaven, das vierundzwanzig Stunden offen hatte und in dem Frauen verkehrten, die aussahen wie direkt aus 'Little Abner': Prostituierte auf dünnen Beinen, die GI-Englisch sprachen und Jazz mochten. Ich stieg dort oft zusammen mit einem Akkordeonisten ein, der tat, was er konnte, um ein wenig Boogie-Woogie zu spielen, was für ihn den Gipfel an Modernität bedeutete. Ich hatte damals einen dünnen Schnurrbart, und die Prostituierten riefen immer 'Dere's Harry Chames. Play dat horn!' Am Ende des Abends sagten sie uns dann meist: "You better get your ass back before nineteen hundred, soldier, or you gonna be up shit's creek."» [9]

Die Militärkapellen selbst also spielten eher wenig Jazz, von den obligatorischen Glenn-Miller-Hits mal abgesehen, die sie dem swinghungrigen deutschen Publikum präsentierten - und das immerhin mit so viel mehr Verve als ihn die jungen deutschen Bigbands beherrschten. Für viele Deutsche waren diese Militärkapellen die einzige Chance nach dem Krieg, jene Musik live zu erleben, die sie im Positiven mit den amerikanischen Befreiern verbanden. Über die Jahre spielten in solchen Bands junge Musiker, die später namhafte Jazzler werden sollten, neben dem schon genannten Hornisten David Amram beispielsweise der Fagottist Fred Dutton, der Komponist und Hornist Gunther Schuller, der Bassist Gary Peacock, der Pianist Cedar Walton, der Trompeter Don Ellis, der Saxophonist Carlos Ward, der Schlagzeuger Lex Humphries, die Saxophonisten Leo Wright, Don Menza, Nathan Davis und Joe Henderson und viele, viele andere.

2. Deutsche Jazzmusiker in GI-Clubs

Alle Bereiche des Kulturlebens in den amerikanisch besetzten Gebieten des Nachkriegsdeutschlands waren komplett von der amerikanischen Militärregierung abhängig. Ob man ein öffentliches Konzert plante, eine Buch, eine Broschüre oder auch nur ein Ankündigungsplakat drucken lassen wollte, um auf ein Konzert hinzuweisen, - man mußte zuerst eine Genehmigung durch die amerikanische Militärregierung einholen. Carlo Bohländer, der Trompeter und eines der Gründungsmitglieder des Frankfurter Hot Clubs, berichtet, wie er am 17. Mai 1945, eine Woche nach dem Waffenstillstand, zu den amerikanischen Behörden ging, um die Genehmigung zu beantragen, dem Frankfurter Publikum Jazz zu präsentieren. Der diensthabende Lieutenant wollte ihm diese erst nicht geben, weil die Amerikaner öffentliche Ansammlungen von mehr als drei Menschen aus naheliegenden Gründen zu verhindern suchten. Schließlich aber hatte Bohländer Erfolg, weil andere hochrangige Offiziere das Konzertprogramm sahen, das ausschließlich bekannte Hits des amerikanischen Swingrepertoires beinhaltete. Bohländer erzählt: «Die wußten, diese Leute können es nicht in acht Tagen gelernt haben. Die wußten genau, das sind keine Nazis gewesen.» [10]

Der Hot-Club Frankfurt war 1941 von einigen Jazzfans und jungen Musikern gegründet worden, unter ihnen Bohländer, Horst Lippmann und Emil Mangelsdorff. Gleich nach Kriegsende war der Hot Club das Zentrum der jazzmusikalischen Aktivitäten in Frankfurt. Er organisierte Konzerte, Sessions, gemeinsame Schallplattenabende, bei denen über die Musik diskutiert wurde. Der Hot Club hatte seine eigene Band, die Hot Club Combo, deren Besetzung zwischen Quartett und Sextett schwankte und in der meist Frankfurter Musiker wie der Trompeter Bohländer, des Saxophonist Paul Martin, die Pianisten Hans Otto Jung und Günter Boas, der Schlagzeuger Horst Lippmann und andere saßen. Diese Musiker spielten nicht nur wöchentlich in verschiedenen Clubs und Restaurants des Nachkriegs-Frankfurt oder später im Anfang der 50er Jahre gegründeten «*Domicile du Jazz*», sondern sie waren auch ein Teil des GI-Clubprogramms der vielen amerikanischen Armeebasen in der Rhein-Main-Region. Wenn man die «*Jazz Club News*» jener Jahre durchblättert, ein von Horst Lippmann herausgegebenes hektographiertes monatliches Informationsblättchen, lernt man jede Menge über diese Jobs in GI-Clubs [11].

Der Hot Club selbst organisierte mindestens drei verschiedene Combos, die alternierend die GI-Clubs der Region bespielten - dabei handelte es sich um etwa fünfundzwanzig Clubs in Frankfurt sowie weitere in Bad Homburg, Bad Nauheim, Bad Soden, Limburg, Nied, Obererlenbach, Oberursel, Sindlingen, Walldorf usw. Und auch die anderen Armeezentren wie Wiesbaden, Darmstadt, Mannheim, Heidelberg etc. nutzten das Musikerpotential ihrer Region für die Kapellen der GI-Clubs.

Die Bands wurden von speziellen amerikanischen "special service agencies" engagiert und vermittelt. Einige spielten Gigs von einer Woche oder länger, die meisten allerdings rotierten durch die verschiedenen Clubs in sogenannten «*One-Night-Stands*». Die Bezahlung, die die Agentur aushandelte, war nicht großartig, sicherte aber ein regelmäßiges Einkommen [12].

GI-Clubs waren amerikanisches Hoheitsgebiet und damit zumindest in den 1940er Jahren für deutsche Staatsbürger off-limit. Erst später waren Deutsche zumindest dann erlaubt, wenn sie von Mitgliedern des amerikanischen Militärs eingeladen waren -das bezog sich dann meistens vor allem auf Soldaten, die ihre deutschen Freundinnen mitbrachten.

Es gab drei Arten von GI-Clubs: EM Clubs (Enlisted Men Clubs) für die einfachen Soldaten, NCO Clubs (Noncommissioned Officer Clubs) für die unteren Ränge, sowie die Officer Clubs für die Offiziere. Daneben gab es Service Clubs, die keine alkoholischen Getränke ausschenkten und daher bei den GIs nicht ganz so beliebt waren. Anfangs waren die Clubs in früheren deutschen Restaurants und Sälen beherbergt, später brachte man sie direkt in der verschiedenen Militärbasen unter, den sogenannten «*barracks*». Die meisten Clubs waren bis 1949 nach Hautfarbe getrennt, nach 1949 gab es Clubs, die «*vor allem*» bei schwarzen oder bei weißen Soldaten beliebt waren.

Musik wurde meist zwischen 19 und 23 Uhr gespielt, in einigen Clubs gab es auch Live-musik zum Lunch zwischen 11 und 13 Uhr. Am Abend spielten die Bands meist vier 45-minütige Sets. Das Repertoire umfaßte die populären Hits des Tages, das, was man heute als Jazzstandards bezeichnen würde, gespielt im Swingidiom der Zeit. Bis in die 1960er Jahre hinein wurde Jazz am besten in den EM Clubs (für einfache Soldaten) rezipiert; Improvisation beließ man in den Offiziersclubs besser bei einem Minimum, in diesen wollte das Publikum lieber melodische Sweet-Balladen hören. Die «*special service agencies*» versorgten die größeren Bands mit «*stock arrangements*», also gedruckten, für solche Zwecke verwendbaren Arrangements, darunter kitschige Nummern genauso wie Stücke aus dem Repertoire von Count Basie, Duke Ellington oder Stan Kenton [13].

Die Musiker in den amerikanischen Armeekapellen wurden für den Dienst in den Clubs zur Abendunterhaltung nicht eingesetzt. Die «*special service agencies*» hielten «*auditions*» ab, Vorspiele, um deutsche Musiker zu engagieren, und sie organisierten die Verteilung dieser Musiker auf die verschiedenen Clubs der Region. Der große Bedarf an Musikern sorgte für eine straffe Organisation durch die Agenturen. Nicht alle Musiker, die im Rhein-Main-Gebiet spielten, stammten ursprünglich aus Frankfurt oder Umgebung. Viele kamen aus ganz Deutschland, selbst aus anderen Ländern, weil sie in der Rhein-Main-Neckar-Region ihren Lebensunterhalt damit verdienen konnten, Jazz zu spielen [14].

Auswärtige Musiker in Frankfurt wurden in einem sogenannten Special Service Hotel untergebracht, einem ehemaligen privaten Apartmenthaus nahe dem Südbahnhof. Dieses «*Musikerheim*» schloß um 1 Uhr morgens die Pforten. Hier lebten Musiker wie die Sängerin Caterina Valente, der Pianist Paul Kuhn, der Trompeter Ack van Rooyen und andere. Die «*special service agencies*» organisierten den Bus- und Lastwagentransfer in die Clubs, in denen die Musiker auftraten und die Rückkehr ins Hotel nach den Gigs.

Neben den Nightclub-Gigs organisierten die «*special service agencies*» auch andere Events, für die Musiker benötigt und engagiert wurden. Albert Mangelsdorff beispielsweise spielte für eine Hochzeits-Modenschau das berühmte «*Ave Maria*» auf der Geige [15]. Und manchmal durften die Bands auch bei Konzerten vor einem aus Amerikanern und Deutschen gemischten Publikum auftreten.

Albert Mangelsdorff berichtet, daß viele dieser Jobs für deutsche Musiker in den frühen 1950er Jahren rar wurden [16]. Ein Grund war die Integration schwarzer Soldaten und ihre Auswirkungen. Offenbar wurden mehr und mehr Clubs nun von Weißen geleitet und frequentiert, deren Musikgeschmack weniger dem Jazz zuneigte als kommerzieller Pop- oder Hillbilly-Musik. Hans Kollers Band, in der Mangelsdorff damals spielte, fand eine Lösung, indem sie eine attraktive Sängerin engagierte, die den kommerziellen Part übernahm und dazwischen ein wenig Platz für das jazzigere Programm der Band ließ. Trotz solcher Änderungen der Arbeitsbedingungen aber fanden deutsche Musiker bis weit in die 1970er Jahre hinein immer noch regelmäßige Jobs in den «*barracks*», in den GI-Clubs oder in Clubs in direkter Nachbarschaft der amerikanischen Kasernen. Sie spielten Jazz, später Rock oder Soul. Die meisten Musiker, die damals irgendwo in den amerikanischen Zonen Deutschlands lebten, können noch heute lebhaft von ihren Erlebnissen in solchen amerikanischen Enklaven berichten.

3. Begegnungen after hours

Die Arbeit in den GI-Clubs vermittelte deutschen Musikern jede Menge an Erfahrung, aber sie brachte sie kaum mit amerikanischen Kollegen zusammen. Diese trafen sie vor allem bei den informellen Jam Sessions, die als private Parties organisiert wurden oder in einigen der regional bekannten Jazz-Hangouts wie dem Frankfurter *Jazzkeller* (nach 1952) oder dem Heidelberger *Cave* (nach 1954). Einer der frühen dieser Hangouts war das Hotel Continental, nahe des Frankfurter Hauptbahnhofs, das dem Vater des Schlagzeugers Horst Lippmann gehörte und in dem amerikanische und deutsche Musiker in den späten 1940er Jahren zu spontanen Jam Sessions zusammenkamen. Frankfurt und Heidelberg wurden zu den bedeutendsten Zentren dieser internationalen Jazz-Session-Szene, hierher kamen teilweise sogar Musiker aus Stuttgart, Nürnberg oder München.

Mitglieder der amerikanischen Streitkräfte waren seit den ersten Nachkriegstagen auch in den lokalen Jazzszenen aktiv. In der «*Jazz Club News*»-Ausgabe vom Dezember 1945 berichtet Horst Lippmann, daß der *Hot-Club Frankfurt* auch einige Amerikaner zu seinen Mitgliedern zählte, darunter Don McLean, einen Sergeant, der im Stile Nat King Coles Klavier spielte, sowie Leland «*Sam*» Ledgerwood, einen Altsaxophonisten, der von Charlie Barnet beeinflusst war. McLean und Ledgerwood hatten ihre eigenen Band in der Armee, die Musik im Stil des John Kirby Orchestra machte. Die anderen Mitglieder dieser Besetzung aber, so Lippmann, seien zum Zeitpunkt seines Berichts bereits in die Vereinigten Staaten zurückgekehrt, so daß den beiden Musikern nur noch ein zusätzlicher Schlagzeuger blieb [17].

Viele deutsche Musiker, die in den 1940er und 1950er Jahren in der amerikanisch besetzten Zone aufwuchsen, haben Erinnerungen an solche Treffen mit US-Kollegen, und die meisten von ihnen werden bestätigen, daß die Erfahrung, mit amerikanischen Musikern zusammen zu spielen, von großer Bedeutung für ihre eigene musikalische Entwicklung gewesen sei. Das Lernen fand beim Spielen statt, war kein theoretischer, sondern ein überaus praktischer Unterricht. Karl Berger, der von 1958 bis 1960 als «*Hauspianist*» im *Cave 54* in Heidelberg arbeitete, spricht von «*learning by doing*». Er meint, die Atmosphäre in diesen Clubs sei höchst anti-intellektuell gewesen - man sprach nicht über das, was einem musikalisch gefiel oder was man nicht mochte [18].

Der Pianist Wolfgang Lauth, der ebenfalls regelmäßig im *Cave* zu hören war, erzählt eine andere Geschichte. Gegen Ende der 1940er Jahre arbeitete er in einer Bar, als ein schwarzer Amerikaner hereinkam und ihn fragte, ob er ein wenig den Platz am Klavier übernehmen könne. Er fing an zu spielen, und Lauth hörte die ersten Bebop-Klänge seines Lebens. Es war etwa 1949, und der schwarze Pianist war Jimmy Bunn, der bereits mit Howard McGhee und anderen modernen Musikern in New York Platten eingespielt hatte. Bunn war in Deutschland stationiert, aber nicht Mitglied einer Armeekapelle. Lauth lud ihn in das Haus seiner Eltern ein, wo er auf dem Flügel der Familie üben konnte. Bunn kam jeden Sonntag und spielte für fünf oder sechs Stunden. Lauth und einige seiner Freunde saßen einfach nur dabei und genossen die Musik. Lauth nennt Teddy Bunn als wichtigen Einfluß, der ihm die elementaren Aspekte der modernen Jazzharmonik vermittelt habe [19].

Amerikanische Soldaten benötigten einen «*overnight pass*», um über Nacht außerhalb der Kaserne zu bleiben. Karl Berger erzählt von einem Tenorsaxophonisten namens Percy, der in der Army bei der Militärpolizei arbeitete. Er war ein mittelmäßiger Musiker, aber jeder ließ ihn mitspielen, weil er seine Kollegen mit den heißbegehrten «*overnight passes*» versorgte. Berger:

«*Keiner der Musiker schaffte es pünktlich in die Kaserne zurückzukommen. Einige von ihnen schliefen sogar im Club.*» [20]

Im *Cave* begann die Musik etwa um 21 Uhr. Der Clubbesitzer bezahlte ein Haustrio, daß er später zu einem Duo aus Klavier und Baß zurechtstutzte, als er merkte, daß immer genügend Schlagzeuger anwesend waren, die einsteigen mochten. Während der ersten Stunde spielte das Trio für sich, ließ manchmal deutsche Amateurmusiker einsteigen. Um 23 Uhr kamen die deutschen Profis, deren Arbeit in den GI-Clubs um war, und auch die amerikanischen Musiker, die in den verschiedenen Armeekapellen der Region stationiert waren. Das Repertoire bestand vor allem aus dem Blues und «*I Got Rhythm*»-Changes. Viele der Amerikaner waren schwarze Musiker.

Karl Berger lernte während seiner Zeit im *Cave* Musiker kennen wie Cedar Walton, Carlos Ward und Leo Wright. Mit Ward gründete er später ein Quartett, das unter anderem beim Frankfurter Jazz Festival auftrat, zu einer Zeit, da Ward noch Armeeingehöriger war. Berger ist ein Musterbeispiel für jene Musiker, die die Erfahrungen und Beziehungen auszunutzen verstanden, die sie im *Cave* gemacht hatten. Er zog Anfang der 1960er Jahre nach Paris und später in die Vereinigten Staaten und verlor nie den Kontakt zu seinen schwarzen Jazz-Kollegen. Leo Wright, mit dem er im *Cave* gejammt hatte, besorgte ihm in den Mitt-1960ern in New York einen Job.

Heidelbergs Cave also war (und ist immer noch) bekannt als Hangout für die in der Region stationierten Armeeangehörigen. Der Frankfurter *Jazzkeller* dagegen war bekannt als Club, in dem sich auch die durchreisenden Größen des Jazz nach ihren Konzerten in Frankfurt einfanden. Louis Armstrong, der größte Teil des Duke Ellington Orchesters, Dizzy Gillespie und viele andere Musiker kamen in den *Jazzkeller* und stiegen zusammen mit lokalen Kollegen ein. Zu den Lokalgrößen zählten Albert und Emil Mangelsdorff, der Wiener Saxophonist Hans Koller, die Pianistin Jutta Hipp und andere. Obwohl sie alle die frühen Engagements in schwarzem EM-Clubs als eine wichtige Erfahrung nennen, spricht die Musik, die auf Platte festgehalten ist, eine andere Sprache. Koller, Mangelsdorff und Hipp orientierten sich mehr an den Ideen Lennie Tristanos und Lee Konitz's, die zu den wichtigsten Einflüssen auf den deutschen Jazz wie auch auf den Jazz anderer europäischer Länder in den frühen 1950er Jahren werden sollten.

Hier sei daher ein kurzer stilistisch erklärender Einschub angebracht: Der Bebop im Klangbild eines Charlie Parker, Bud Powell oder Thelonious Monk hatte im Nachkriegsdeutschland wenig Chancen. Vielleicht war seine musikalische Grundeinstellung zu «schwarz» und damit für die Neuanfänger des deutschen Jazz zu unzugänglich. Mehr aber ist anzunehmen, daß sich die jungen Musiker Anfang der 50er Jahre auf das Aktuellste konzentrieren wollten, das aus Amerika nach Deutschland kam - und das waren die Platten des aufkeimenden Cool Jazz, das war die Musik Lennie Tristanos, Lee Konitz's und Warne Marshs, die Aufnahmen des Miles Davis Capitol Orchestra. Der Cool Jazz bot auf jeden Fall eine weitreichende Identifikationsmöglichkeit für europäische Musiker: Sein Spielideal war sowohl in der Tongebung als auch im Zusammenspiel, in der Konzentration auf melodische Momente für junge europäische Musiker leichter nachzuvollziehen als eine Musik wie der Bebop. Dessen Schwerpunkt lag neben den vordergründig harmonischen Neuerungen eben doch vor allem in der neuen rhythmischen Auffassung - und ich meine damit nicht so sehr die geänderte Funktion der Rhythmusgruppe als vielmehr das neue rhythmische Verständnis auch bei den Solisten. Der schwedische Altsaxophonist Ingmar Glanzelius, der in den 40er Jahren die Musik Charlie Parkers gehört hatte und bald nach Erscheinen der ersten Tristano-Platten dann zu dessen Stil wechselte, beschreibt das Verhältnis schwedischer Musiker jener Zeit zu Bebop und Cool Jazz:

«Waren wir einfach nur trendy und versuchten, die neueste Mode mitzumachen? Ich weiß es wirklich nicht. Wir lebten in Göteborg und wollten besser sein als die Stockholmer, neuer und risikobereiter. Aber vielleicht war uns auch bewußt, daß wir Parkers Musik nie mit Saft und Kraft füllen können. Wir konnten seine formalen Ideen und die schnellen Phrasen lernen, aber wir blieben wie Pfadfinder, die sich gegenseitig laut Strindberg vorlesen. Daher waren wir wahrscheinlich dankbar für die Musik von Tristano und Konitz, die es uns erlaubte, uns rhythmisch zurückzuhalten und uns stattdessen auf das Erfinden melodischer Linien zu konzentrieren. Wir waren alle gut erzogene Bengel und besaßen nicht das Feuer Parkers.» [21]

Hört man sich die Aufnahmen jener Zeit - der frühen 1950er Jahre - aus ganz Europa an, so wird man Glanzelius' Einschätzung wohl auch auf die anderen Länder übertragen können: Die Wahl des Cool-Jazz-Idioms war zugleich eine realistische Einschätzung der eigenen Fähigkeiten, dem Vorbild der amerikanischen Musiker folgen zu können.

Aber zurück zur Clubszene. Im Heidelberger Cave oder in Frankfurts *Jazzkeller* oder in ähnlichen Veranstaltungsorten in Stuttgart oder München oder Berlin oder Bremerhaven hatten deutsche Musiker die Möglichkeit, mit amerikanischen professionellen Kollegen zusammenzuspielen, die Luft des authentischen modernen Jazz zu atmen. Diese Tatsache, zusammen mit der Möglichkeit, in den diversen GI-Clubs aufzutreten, erklärt, daß vor allem die Musiker aus den amerikanisch besetzten Zonen ein gutes Ohr für das moderne Jazzidiom entwickelten.

Ausblick auf zukünftige Forschungsaufgaben

All die in diesem Beitrag nur knapp angerissenen Themenbereiche zeigen, daß zur Dokumentation der Kontakte zwischen deutschen und amerikanischen Musikern im Nachkriegsdeutschland noch jede Menge Arbeit notwendig ist. Amerikanische Historiker haben eine wissenschaftliche Forschungstradition begründet, die Licht auf die unterschiedlichsten Aspekte des gesellschaftlichen Lebens und der Kultur in den USA wirft. In Deutschland stand die Aufarbeitung der politischen Entwicklungen, die zum Dritten Reich und später zur Demokratisierung Deutschlands führten, so stark im Vordergrund der historischen Betrachtungen, daß einige der kulturellen Aspekte insbesondere der Beziehungen zwischen Deutschen und Angehörigen der Besatzungsmächte vernachlässigt wurden. Erst in jüngster Zeit finden sich integrative Forschungsprojekte, die Forscher aus den unterschiedlichsten Disziplinen zusammenbringen, um Informationen, Gedanken, Theorien, Fakten zu sammeln, auszutauschen und zu diskutieren.

Auch die in diesem Beitrag vorgestellten Beispiele sind nur einzelne Facetten eines weit- aus komplexeren Bildes. Man muß sich vor allem bewußt sein, daß die Situation in Frankfurt, Heidelberg, Stuttgart, München, Berlin sich jeweils völlig unterschiedlich darstellte. Zukünftige Forschung müßte Daten und Fakten sammeln, um die Gegebenheiten zu analysieren, den Einfluß der amerikanischen Kultur auf deutsche Musiker genauso wie auf das deutsche Publikum. Es wäre einer Dissertation würdig, und es wäre wünschenswert, wenn sich ein Forscher auf all die Arbeit möglichst bald stürzen würde. Oral History sollte lieber heute als morgen aufgezeichnet werden. Neben der Interview-Arbeit mit Musikern, Club-Betreibern, in Deutschland stationierten Soldaten, Rundfunkmachern, Journalisten, Hot-Club-Funktionären und dergleichen mehr müßte man die Information in deutschen wie amerikanischen Zeitungen und Zeitschriften sammeln, beispielsweise die «*Stars and Stripes*» durchforsten, jene Zeitung, die von den amerikanischen Besatzungsmächten seit 1947 in Pfungstadt (nahe Darmstadt) herausgegeben wurde. Man müßte die OMGUS und OMGHE-Papiere durchschauen (das sind die Berichte des Office of Military Government an Washington über amerikanisch-deutsche Beziehungen). Man müßte sich durch das Archiv der American Forces Network (AFN) arbeiten, um die Beteiligung deutscher Musiker an ihrem Programm zu untersuchen, aber auch um die Auswirkungen des AFN-Musikprogramms auf die Geschmacksbildung der jungen Deutschen der 1940er und 1950er Jahre zu verstehen. All das also wäre eine spannende Arbeit für einen Historiker, der sich gleich gut in den historischen Wissenschaften auskennt wie in der Musikwissenschaft, der Ästhetik, der Literaturkritik und der Gesellschaftspsychologie.

Wenn ich zu Amerikanern über Jazz spreche, betone ich oft: Der Jazz ist eine afro-amerikanische Musik, aber heute ist er auch eine Weltmusik geworden. Seine ästhetischen Ideale predigen Individualität. Auch deutsche Musiker lernten irgendwann im Laufe der 1950er Jahre, «*sich selbst zu spielen*», waren dazu in der Lage, das Beispiel der amerikanischen Musiker umzusetzen, die sozusagen musikalisch demonstrierten, worum es in der gesellschaftlichen Demokratie geht [22]. Ekkehard Jost hat in seinem Buch *Europas Jazz. 1960-1980* ausführlich gerade diese Aspekte einer Bewußtwerdung eigener Ideale und Spielideen europäischer Musiker beschrieben und analysiert [23]. Die Entwicklung des Jazz in (West-) Deutschland, die Art und Weise, wie der Free Jazz hier in den 1960er Jahren kultiviert wurde, ja selbst Phänomene der aktuellen Jazzszene in der Bundesrepublik erklären sich allerdings erst, wenn man um die Wurzeln weiß, um die Anfänge in den GI-Clubs, in den After-Hour-Clubs, als deutsche Musiker ihre Idole trafen und lernten, was der Jazz wirklich bedeutete.

Endnoten

1. Vgl. Thorsten Müller: Feindliche Bewegung, in: Ekkehard Jost & Annette Hauber & Klaus Wolbert (Hgg.): That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts, Darmstadt 1988, S. 379-387; vgl. auch Bernd Polster: Swing Heil. Jazz im Nationalsozialismus, Berlin 1989.
2. Einer der aktivsten Hot-Clubs in Deutschland war auch in den 1930er Jahren der Hot-Club Berlin (anfangs: Melodie-Club), in dem Hans Blüthner, aber auch Olaf Hudtwalker und Francis Wolff (der spätere Gründer des Plattenlabels 'Blue Note') Mitglied waren. Vgl. Horst H. Lange: Jazz in Deutschland. Die deutsche Jazz-Chronik 1900-1960, Berlin 1966, S. 70-72.
3. Die durchaus unterschiedlichen Aspekte der Jazzrezeption während des Dritten Reichs – zwischen Verbotsversuchen und kulturellen Überlebensstrategien, zwischen der mehr oder weniger unpolitischen Mode der Swingheinis und der von Goebbels angestellten Propagandaband Charly's Orchestra – verdienten ein eigenes Kapitel. Hier lassen sie sich nur anhand eines kommentarlosen Verweises auf Literaturquellen abhandeln. Vgl. also Michael Zwerin: La tristesse de Saint Louis. Swing under the Nazis, London 1985; Franz Heinrich: Swing-Generation. Selbsterlebtes, Menden 1988; Thorsten Müller: Feindliche Bewegung, in: Ekkehard Jost & Annette Hauber & Klaus Wolbert (Hgg.): That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts, Darmstadt 1988, S. 379-387; Bernd Polster: Swing Heil. Jazz im Nationalsozialismus, Berlin 1989; Ralph Willett: Hot Swing and the Dissolute Life. Youth, Style and Popular Music in Europe, 1939-1949, in: Popular Music, 8/2 (May 1989), S. 157-163; Christian Kellersmann: Jazz in Deutschland 1933-1945. Eine wissenschaftliche Untersuchung, Menden 1990; Michael H. Kater: Different Drummers. Jazz in the Culture of Nazi Germany, New York 1992; Otto Bender: Swing unterm Hakenkreuz in Hamburg, 1933-1943, Hamburg 1993; Franz Ritter (Hg.): Heinrich Himmler und die Liebe zum Swing. Erinnerungen und Dokumente, Leipzig 1994; Coco Schumann: Der Ghetto-Swinger. Eine Jazzlegende erzählt, München 1997; Horst J.P. Bergmeier & Rainer E. Lotz: Hitler's Airwaves. The Inside Story of Nazi Radio Broadcasting and Propaganda Swing, New Haven 1997.
4. Vgl. Rudolf Stephan u.a. (Hrsg.): Von Kranichstein zur Gegenwart. 50 Jahre Darmstädter Ferienkurse, Stuttgart 1996.
5. Ein gutes Beispiel ist die begeisterte Aufnahme der Musik von James Reese Europe in Frankreich nach dem I. Weltkrieg. Vgl. Reid Badger: A Life in Ragtime. A Biography of James Reese Europe, New York 1995.
6. David Amram: Vibrations. The Adventures and Musical Times of David Amram, New York 1968, S. 136.
7. David Amram: Vibrations, S. 136.
8. David Amram: Vibrations, S. 129.
9. David Amram: Vibrations, S. 135.
10. Armando Bausch: Jazz in Europa, Luxemburg 1985, S. 71.
11. Die Jazz Club News des Hot-Clubs Frankfurt sind im Archiv des Jazz-Instituts Darmstadt einsehbar.
12. Der Berliner Posaunist Walter Dobschinski ist der einzige Musiker, der berichtet, er sei mit nur einem oder zwei Päckchen Zigaretten bezahlt worden. Vgl. Gerhard Conrad: Posaunen-Dob. Kleine Biographie Walter Dobschinskis, Menden 1983, S. 41. Evelyn Künneke bringt es noch weiter auf den Punkt: "Musik für Zigaretten, Zigaretten für Brot, Brot für Schinken und manchmal ein Hühnchen" (Evelyn Künneke: Sing Evelyn sing. Revue eines Lebens, Reinbek 1985, S. 82).
13. Bruno Paulot: Albert Mangelsdorff. Gespräche, Waakirchen 1993, S. 18.
14. Viele dieser Musiker spielten für lange Zeit in den GI-Clubs der Amerikaner, in den 40er, den 50er und noch den 1960er Jahren. Die Amerikaner aber sorgten nie für eine angemessene soziale Absicherung, Zahlung in die Arbeitslosen- oder Rentenversicherung.

15. Bruno Paulot: Albert Mangelsdorff, S. 20.
16. Bruno Paulot: Albert Mangelsdorff, S. 33.
17. Horst Lippmann: Die Bilanz, in: Jazz Club News, #5/6 (Dec/Jan.1945/1946), S. 19.
18. Wolfram Knauer: Oral-History-Interview mit Karl Berger, Darmstadt, 16. Juli 1999 (im Jazz-Institut Darmstadt).
19. Wolfram Knauer: Oral-History-Interview mit Wolfgang Lauth, Darmstadt, 23. März 1993 (im Jazz-Institut Darmstadt). Vgl. auch Wolfgang Lauth: These Foolish Things. Jazztime in Deutschland. Ein swingender Rückblick, Mannheim 1999, S. 8-9.
20. Wolfram Knauer: Oral-History-Interview mit Karl Berger, Darmstadt, 16. Juli 1999 (im Jazz-Institut Darmstadt).
21. Ingmar Glanzelius: Plattentext zu Lee Konitz in Sweden 1951/53; Swe-Sisc SJ18-1.
22. Vgl. hierzu: Wolfram Knauer: Emanzipation wovon? Zum Verhältnis des amerikanischen und des deutschen Jazz in den 50er und 60er Jahren, in: ders. (Hg.): Jazz in Deutschland, Hofheim 1996, S. 141-157.
23. Ekkehard Jost: Europas Jazz 1960-80, Frankfurt/Main 1987

Wolfram Knauer, «Jazz, GI's und German Fräuleins» Einige Anmerkungen zur deutsch-amerikanischen Beziehung im musikalischen Nachkriegsdeutschland, in: Bernd Hoffmann (Hg.): Festschrift Ekkehard Jost zum 65. Geburtstag, (Jazzforschung/ jazz research Band 34), Graz 2002, S. 77 - 88.