

Heiße Rhythmen im Kalten Krieg Swing und Jazz hören in der SBZ/DDR und der VR Polen (1945–1970)

Christian Schmidt-Rost

Am 1. Mai 1950 spielte das Radio Berlin Tanzorchester (RBT) ein Konzert mit neuer „fortschrittlicher“ Tanzmusik im Berliner Lustgarten. Auf dem Programm standen Lieder wie „Liebe kleine Volkspolizistin“ und „Kleines Fräulein vom HO“. Das Publikum piffte das Orchester aus. Sie wollten die „internationale Tanzmusik“ hören, mit der das RBT-Orchester in den ersten Nachkriegsjahren populär geworden war.¹ Einen Tag nach diesem Vorfall reichten alle Mitglieder des Orchesters geschlossen ihre Kündigung beim Berliner Rundfunk ein. In dem Schreiben hieß es: „Aus künstlerischen Gründen sehen sich die Mitglieder des RBT-Orchesters veranlaßt, zu dem vertraglich festgesetzten Termin zu kündigen. Das RBT-Orchester hat in den fünf Jahren seines Bestehens internationale Tanzmusik gepflegt und ist nicht gewillt, sich von dieser Linie abdrängen zu lassen.“²

„Internationale Tanzmusik“ stand für vom Swing inspirierte Bigband-Musik. Diese lehnten die Regime in der DDR und in Polen seit 1948/49 aufgrund ihrer Herkunft aus den USA als „amerikanisch-imperialistische“ Musik ab. Der Versuch der Rundfunkleitung allerdings, einen Stilwechsel von Swing-inspirierter Musik hin zu einer neu kreierten, so genannten realistischen Musik zu erzwingen, scheiterte in diesem Fall. Publikum und Musizierende widersetzten sich dem Kurs. Der Großteil der Musiker des RBT-Orchesters arbeitete fortan in den westlichen Sektoren, und die Hörer schalteten RIAS oder American Forces Network (AFN) ein. Sie besuchten abends in West-Berlin Jazzkonzerte in der „Eierschale“ oder im Titania-Palast. Der Vorgang um das RBT-Orchester zeigt, dass die SED-Führung den Anspruch erhob, auch die Musik ihren ideologischen Vorstellungen entsprechend zu regulieren. Denn sie verstand Musik als ein symbolisches Instrument, um ihre Macht durchzusetzen und zu erhalten.³ Zugleich wird deutlich, dass die

¹ RBT nicht mehr „fortschrittlich“. Tanzmusiker trennen sich vom kommunistischen Radio Berlin, in: *Tagesspiegel*, 5.5.1950. Ein Beispiel für „internationale Tanzmusik“ des RBT ist der AMIGA-Swing: <<http://www.youtube.com/watch?v=xCW9uIyPPm8>>.

² RBT-Orchester an Berliner Rundfunk (Personaldirektion), An die Personaldirektion des Berliner Rundfunks, 2.5.1950, Deutsches Rundfunkarchiv Babelsberg (DRA), F209-00-00/101, Bl. 100.

³ David G. Tompkins, *Composing the Party Line. Music and Politics in Poland and East Germany 1948–1957*, Ph.D. Thesis Columbia University 2004.

Hörer und Hörerinnen wie auch die Musiker nicht bereit waren, dem Regime auf allen „fortschrittlichen“ kulturpolitischen Wegen zu folgen.

Die Herrschenden änderten ihre Haltung gegenüber der Jazz- und Swingmusik in zum Teil recht kurzen Zyklen. Von 1945 bis 1948/49 galt Swing den staatssozialistischen Regimen in Europa als „antifaschistische“ Musik, weil sie unter den Nazis als „entartet“ ausgegrenzt worden war. In dieser Zeit wurde die Produktion von Jazz sowie jazzinspirierter Musik für Rundfunk und Schallplatten unterstützt, die sowohl in der Sowjetischen Besatzungszone (SBZ) als auch in Polen in öffentlichen Räumen gespielt werden konnte. Viele Menschen vergnügten sich in der frühen Nachkriegszeit in Tanzlokalen und bei Konzerten. In der Musik und im Tanz gaben sie ihrer (Über-)Lebensfreude Ausdruck. Mit der Vertiefung des Kalten Kriegs änderte sich die Haltung der Herrschenden gegenüber Jazzmusik. Ausgehend von den ideologischen Setzungen des sowjetischen Chefideologen Scharanov brandmarkten die Regime, die unter dem Einfluss der Sowjetunion standen, Jazz als „amerikanisch-imperialistische“ Musik. Entsprechend versuchten sie, Jazz aus dem öffentlichen Raum und dem Rundfunk zu verdrängen. Wenige Jahre später, kurz nach Stalins Tod 1953, lockerte sich die Haltung gegenüber dem Jazz allerdings wieder. In der DDR argumentierten seine Fans erfolgreich, dass Jazz als Musik der afroamerikanischen Arbeiterklasse akzeptiert werden müsse. In Polen trafen sich im November 1954 in Krakau Jazzfans und Musiker zu einem ersten halböffentlichen Festival.

Ab 1956 schließlich gab es unterschiedliche Entwicklungen der Jazzszenen in Polen und in der DDR. In Polen führte der Kreisrat Danzig der Vereinigung polnischer Studenten (ZSP) mit Unterstützung des Ministeriums für Kultur und Kunst (MKiS) das erste gesamtpolnische Jazzfestival durch. Von diesem Jahr an konnte sich die Szene weitgehend selbst organisieren und wurde dabei immer wieder von offiziellen Stellen unterstützt. In der DDR hingegen kam es 1956/57 zu stark repressiven Maßnahmen gegenüber der Jazzszene, nachdem einige Szenenangehörige – auf die Ereignisse in Polen und Ungarn Bezug nehmend – einen politischen Wandel in der DDR gefordert hatten. Ab 1958 strahlte der Rundfunk der DDR dann wieder regelmäßig Jazzsendungen aus, und von 1965 an kann der Jazz in der DDR als akzeptiert gelten. Denn in diesem Jahr begann die Konzertreihe „Jazz in der Kammer“ im Deutschen Theater Berlin, und westliche Musiker wie Louis Armstrong spielten in der DDR. Die Aufmerksamkeit des Regimes richtete sich nun zunehmend auf die Beatmusik, die die Massen begeisterte und somit für die SED zum größeren Problem wurde. Spätestens ab 1971, als in Dresden das erste „Dixieland Festival“ vom staatlichen Rundfunk veranstaltet wurde, hatte sich die Jazzszene in der DDR etabliert. Zentral für die gesellschaftliche Wirkung des Jazz war, dass er als amerikanische Musik wahrgenommen wurde. Dies zeigt sich sowohl in den Diffamierungen der Musik durch die Herrschenden ab 1949 als auch in den positiven Zuschreibungen der Hörer.

Im Zentrum dieser Untersuchung stehen folgende Fragen: Wer konnte in der DDR und der Volksrepublik Polen Jazz hören? Wann, warum und unter welchen Bedingungen fand dies statt? Die Zugangsmöglichkeiten potenzieller Hörer und Hörerinnen zum Ausgangspunkt der Analyse zu machen erscheint besonders im staatssozialistischen Kontext erkenntnisfördernd, weil dadurch eine einseitige Fokussierung auf die Regulierungsstrategien der Herrschenden vermieden wird. Gleichzeitig werden auf diese Weise Hörsituationen und deren Rahmenbedingungen sowie die der Musik zugeschriebenen Bedeutungen untersucht. Beides bezeichnet Mark M. Smith in einem programmatischen Essay zur *Sensual History* als die zentralen Elemente einer Geschichtsschreibung, die die Perspektive des Auditiven ernstnimmt.⁴ Daran anknüpfend argumentiere ich, dass eine solche Perspektive die Erforschung der Kultur- und Gesellschaftsgeschichte des Kalten Kriegs bereichert,⁵ weil sie erstens verdeutlicht, welche wichtige Rolle Musik im Kampf um „Herzen und Köpfe der Menschen“ spielte. Damit rückt sie die wechselseitigen Wahrnehmungen sowie die „Löcher“ im Eisernen Vorhang in den Blick, also verschiedene Formen transnationaler Verflechtungen. Zweitens eröffnet die Perspektive des Auditiven Einblicke in die inneren sozialen und politischen Verhältnisse der staatssozialistischen Gesellschaften: Die politischen Debatten darüber, wie der Jazz zu bewerten sei, lassen Differenzen zwischen den Parteifunktionären erkennen. Auf gesellschaftlicher Ebene diente das Bekenntnis zu Jazzmusik als Distinktionsmechanismus. Zugleich kooperierten Jazzer auf organisatorischer und ökonomischer Ebene mit staatlichen Stellen. Zugang zur Jazzmusik hatten die Fans über den Rundfunk (1.), über Schallplatten (2.) und über Live-Musik (3.).

1. Radio: Aufnahmebereitschaft und Sendungsbewusstsein

Das Radio eröffnete für die Menschen in der DDR und in Polen während der späten 1940er- und der 1950er-Jahre den wichtigsten Zugangsweg zu der Musik, mit der sie ihre Freizeit gestalten wollten.⁶ Entsprechend unterschied das Programm der am jeweiligen Ort zu empfangenden Sender über das Hörerlebnis.

⁴ Mark M. Smith, *Sensing the Past. Seeing, Hearing, Smelling, Tasting, and Touching in History*, Berkeley 2007, S. 4.

⁵ Vgl. dazu auch Gertrud Pickhan/Rüdiger Ritter (Hg.), *Jazz Behind the Iron Curtain*, Frankfurt a.M. 2010.

⁶ Ab Mitte der 1950er-Jahre kann für die DDR mit über fünf Millionen Rundfunkempfangsgenehmigungen von einer Versorgung fast aller Haushalte mit einem Radioapparat ausgegangen werden. Vgl. Uta C. Schmidt, Radioaneignung. Radiohören in der Nachkriegszeit und in den fünfziger Jahren, in: Adelheid von Saldern/Inge Marszolek (Hg.), *Zuhören und Gehörtwerden, Bd. 2: Radio in der DDR der fünfziger Jahre. Zwischen Lenkung und Ablenkung*, Tübingen 1998, S. 259-367, hier S. 270.

Karlheinz Drechsel, ein Jazzexperte, Radiomoderator und Ansager von Jazzkonzerten, erinnert sich an die Nachkriegszeit: „Der Berliner Rundfunk in der Masurenallee [d.h. in West-Berlin] war laut Potsdamer Abkommen sowjetisch verwaltet und ein Kuriosum in dieser Zeit. Unmittelbar nach dem Krieg gab es im Berliner Rundfunk Sendungen mit dem RBT-Orchester, das zu diesem Sender gehörte, aber ansonsten keine Jazzprogramme. Der neu gegründete RIAS und vor allem der AFN [= American Forces Network] brachten solche Sendungen. Ich war AFN-Hörer, BFN [= British Forces Network] war nicht so engagiert auf diesem Gebiet. AFN war eine ganz wichtige Station, für mich schon in Dresden, denn seit 1948 konnte man den Sender in Dresden hören, über Mittelwelle, und als ich dann 1949 in Berlin lebte, war er für mich fast der einzige Sender, obwohl ich ja selbst bei einem anderen Sender gearbeitet habe.“⁷ Die Jazzfans schalteten die amerikanischen Sender ein, weil die deutschen kaum Swing oder Jazzmusik brachten. AFN, später Voice of America (VoA) und Radio Free Europe waren in der DDR neben den staatlichen Sendern ebenso zu empfangen wie Radio Luxemburg. Letzteres und VoA waren auch in Polen die meistgehörten westlichen Sender. Diese Programme versorgten die Hörer nicht nur mit amerikanischer Musik, sondern zugleich mit Nachrichten aus dem Westen und über das Leben dort.

Die Attraktivität der westlichen Rundfunkprogramme und die Reichweite der Radiowellen stellten die Regime in Warschau und Ost-Berlin vor ernsthafte Probleme. Denn die Massenmedien dienten den Herrschenden, wie Thomas Lindenberger festgestellt hat, als „politisches Kampfmittel und Hersteller sozialer und kultureller Wirklichkeiten in einem“.⁸ Die Regime sahen im Rundfunk einen wichtigen Transmissionsriemen, der die Programme, Pläne und Haltungen der Partei verbreiten sollte, sowie ein Instrument, um den „neuen sozialistischen Menschen“ zu formen.⁹ Nach der Selbstauflösung des RBT-Orchesters von 1950 wurde den Funktionären schnell bewusst, dass sie ihren besten „Hörerfänger“, wie es der West-Berliner „Tagesspiegel“ ausdrückte, verloren hatten.¹⁰ Sie standen vor einem Dilemma, weil viele Hörer die vom amerikanischen Swing und Jazz inspirierte Musik verlangten, diese Töne aber nicht den ideologischen Vorstellungen der Machthaber entsprachen. Die Programmgestalter standen also vor der Frage, wie weit sie die Wünsche des Pub-

⁷ Rainer Bratfisch, Die spannendste Sache der Welt. Interview mit Karlheinz Drechsel, in: ders. (Hg.), *Freie Töne. Die Jazzszene in der DDR*, Berlin 2005, S. 61-74, hier S. 63.

⁸ Thomas Lindenberger, Einleitung, in: ders. (Hg.), *Massenmedien im Kalten Krieg. Akteure, Bilder, Resonanzen*, Köln 2006, S. 9-23, hier S. 11.

⁹ Michael Rauhut, Kunst und Klassenkampf. Politische Prämissen musikalischer Unterhaltung im Rundfunk der DDR, in: Ulf Scharlau/Petra Witting-Nöthen (Hg.), *„Wenn die Jazzband spielt ...“ Von Schlager, Swing und Operette. Zur Geschichte der leichten Musik im deutschen Rundfunk. Symposium der Historischen Kommission der ARD und des Westdeutschen Rundfunks am 28. und 29. Juni 2005 in Köln*, Berlin 2006, S. 101-130, hier S. 103.

¹⁰ RBT nicht mehr „fortschrittlich“ (Anm. 1).

likums aufgreifen sollten, um möglichst viele Menschen zu erreichen und sie nicht an die westlichen Sender zu verlieren. Der Wunsch nach Jazzmusik, wie er in vielen Hörerbrieffen laut wurde, stand dem Anspruch entgegen, das Programm des Rundfunks müsse die Parteilinie in Musikfragen widerspiegeln.

In den Debatten um Jazz im Rundfunk, die 1950/51 geführt wurden, wird deutlich, dass die Ansprüche von Hörern, Musikern, Musikfunktionären und solchen Funktionären, die den Rundfunk vor allem als Machtinstrument sahen, stark divergierten. Letztere waren eher bereit, auf die Wünsche der Hörer einzugehen, weil es ihnen wichtiger war, dass die Menschen statt der Westsender einen DDR-Sender einschalteten und die entsprechenden Botschaften hörten. Gerhart Eisler, damals Leiter des Amtes für Information beim Ministerpräsidenten der DDR, machte dies auf der Tagung der Musikleiter der Generalintendanz am 25. Oktober 1950 deutlich: „Die Musik bei uns im Rundfunk ist nicht nur eine Frage der musikalischen Erziehung. [...] Wir müssen wissen, dass wir rückständige Musik benutzen müssen, um fortschrittliche politische Inhalte an die Massen heranzubringen. Das ist momentan eine unangenehme Situation, aber verschliessen wir uns nicht den harten Tatsachen! Ich spreche hier wie ein Intendant, der Ihnen die Kulturbarbarei predigt. Lieber lasse ich aber einen Mann einen schlechten Schlager hören und ein paar gute politische Worte dazu, als dass ich ihn Dvořák hören lasse und die falschen Worte des RIAS dazu.“¹¹ Eisler ging sogar noch weiter und forderte das Spielen eines „gemäßigten Jazz“. Als Vorbilder nannte er die polnischen und tschechoslowakischen Sender: „Sie spielen Tangos und auch Jazz, allerdings nicht die Auswüchse des Jazz, sondern in einer sehr sympathischen Weise, indem sie wie [Radio] Bratislava tschechoslowakische oder ungarische nationale Töne mit Jazzmethoden verbinden und damit von dem amerikanischen barbarisierten Jazz ablenken, ohne jedoch das Bedürfnis gewisser Schichten nach dieser Musik zu unterdrücken.“¹² Damit argumentierte Eisler klar gegen den Trend in der Diskussion über den Jazz – und konnte sich zunächst nicht durchsetzen.

Denn die Musikfunktionäre verfolgten zwei Ziele, die eine Duldung des Jazz aus ihrer Sicht nicht zuließen. Erstens wollten sie die Menschen für die E-Musik begeistern, die als Teil des klassischen „nationalen Erbes“ angesehen wurde.¹³ Sie sahen das geringe Interesse des breiten Publikums an der „klassischen Musik“ als ein Problem des Zugangs zu Opern- und Konzerthäusern und nicht als eine Frage des Musikgeschmacks. Die Musikfunktionäre, die überwiegend in der Zwischenkriegszeit eine klassische musikwissenschaftliche Ausbildung genossen hatten, verstanden nicht, warum die Häuser, nachdem der Zugang mit niedrigen Eintrittspreisen erleichtert worden war, dennoch leer

¹¹ Hä/Di, Wi/Gu (Büro des Intendanten), [Wortprotokoll der] Musikleitertagung der Generalintendanz des Rundfunks. Mittwoch, 25. Oktober 1950, DRA, F210-00-00/0003, Bl. 25.

¹² Ebd., Bl. 26.

¹³ Rauhut, Kunst und Klassenkampf (Anm. 9), S. 107.

blieben und die Rundfunkhörer für den Abend unaufhörlich ein Programm mit leichter Unterhaltungsmusik forderten.

Zweitens propagierten die Musikfunktionäre eine „neue deutsche Tanzmusik“, die den Anforderungen des Sozialistischen Realismus entsprechen sollte. Wie diese aber genau beschaffen sein sollte, wurde in den Diskussionen kaum deutlich.¹⁴ Jazz und Swing sowie die damit assoziierten Tanzpraktiken dienten als Negativfolie. So sollte die „neue deutsche Tanzmusik“ keine Synkopen enthalten, möglichst melodios sein, ohne aber dem Kitsch zu verfallen. Die ablehnende Haltung gegenüber dem Jazz begründeten die Funktionäre damit, dass diese Musik in den USA dem Machterhalt der Kapitalisten diene, weil sie die Arbeiter davon abhalte, sich politisch zu organisieren. Entsprechend argumentierte der Musikleiter des Berliner Rundfunks Hattwig: „Die Jazzproduzenten gehen Hand in Hand mit Hollywoods Filmfabrikanten. Da werden Sensationen, Träume, Illusionen und Rauschzustände am laufenden Band produziert, um die ‚Masse‘ – das sind die Menschen ohne Aktien und Villa – zu amüsieren und abzulenken von sozialen Ungerechtigkeiten. Es muss vermieden werden, dass sich im Gehirn des Arbeitenden ein politisches Bewusstsein bildet. Darum gibt man ihnen Opiate, versetzt sie in Ekstase, in der sie sich glücklich glauben[,] und peitscht ihre Nerven mit immer neuen Sensationen auf. Nach einer Stunde Jazztumultes – vielleicht sogar noch auf dem Parkett gehopst und gezittert – ist kein Mensch zu einem klaren Gedanken mehr fähig.“¹⁵

Musiker und Jazzfans tauchten in den Argumenten der Musikfunktionäre nur als Objekte auf, deren Willen mit Hilfe von Musik und Drogen von der herrschenden Klasse gebrochen werde. Die Willenlosigkeit, die die Jazzmusik angeblich auslöste, diente nach Auffassung der Musikfunktionäre auch der „psychologischen Kriegsvorbereitung“. Dieser Vorwurf wurde meist ergänzt um den Hinweis auf eine Sexualisierung, die die Musik bewirke. Die Funktionäre argumentierten kaum mit der Musik als solcher. Überwiegend versuchten die Verantwortlichen, aufgrund von Liedtexten oder der mit dem Musikkonsum verbundenen Praktiken darzustellen, dass der Jazz den Anforderungen an eine sozialistisch-realistische Musik nicht entspreche. Sie forderten „neue Melodien [...], die zu unserer heutigen, fortschrittlichen Entwicklung Beziehung haben: denn die Entwicklung der Tanzmusik der letzten Jahre zeitigte als zweifelhaften Erfolg ein stetes Abwenden von Lebensnähe und Wirklichkeit, Wahrheit und Sauberkeit in Melodie und Text“.¹⁶ „Unser Lebensgefühl“, das

¹⁴ Ein Produkt dieser Diskussionen war der Tanz „Lipsi“, der 1959 in Leipzig erfunden wurde und bei der jugendlichen Zielgruppe keinen Erfolg hatte. Vgl. Michael Rauhut, *Beat in der Grauzone. DDR-Rock 1964–1972 – Politik und Alltag*, Berlin 1993, S. 40.

¹⁵ Büro des Intendanten, Protokoll über die am 8. Februar 1951 im Landessender Schwerin stattgefundene Musikleitertagung, 8.2.1951, DRA, F210-00-00/0003, Bl. 145.

¹⁶ Ebd., Bl. 143.

die Funktionäre anscheinend als das aller Werktätigen im Sozialismus voraussetzen, sollte in den Melodien ausgedrückt werden.¹⁷ Wie sich derartige Melodien allerdings anhören sollten, um dieses Ziel zu erreichen, konnten sie nicht in Worte fassen. Folglich wurden Wettbewerbe für Melodien gefordert, an denen sich „die besten Komponisten“ beteiligen sollten.¹⁸

Die Jazzfans fanden sich mit den ideologisch motivierten und zumeist undifferenzierten Diffamierungen ihrer geliebten Musik nicht ab. Eine Gruppe um Reginald Rudorf versuchte mit marxistisch-leninistischen Deutungsmustern, einen Freiraum für den Jazz zu schaffen. Rudorf war für die Jazzszene in den 1950er-Jahren eine Schlüsselfigur, weil er als überzeugter Marxist, Mitglied der SED und Absolvent der Gesellschaftswissenschaftlichen Fakultät an der Universität Leipzig gelernt hatte, marxistisch-leninistisch zu argumentieren, über sehr gute Kontakte innerhalb der Partei verfügte und ein guter Jazzkenner war. Er kann gewissermaßen als hybrider Akteur charakterisiert werden, weil er sich in beiden Systemen auskannte. Anders als viele der Leipziger Parteigenossen war Rudorf überzeugt, dass man zugleich Marxist und Jazzfan sein könne. Er und seine Mitstreiter argumentierten, dass Jazz die Volksmusik der unterdrückten schwarzen Arbeiterklasse der USA sei.¹⁹ Weiter differenzierten sie zwischen „authentischem“ Jazz und den „kommerzialiserten“ Formen Swing und Bebop, die als „dekadent“ abzulehnen seien.

Mit dieser Strategie hatten sie Erfolg. Ab dem 3. September 1954 wurde alle 14 Tage freitags zur besten Sendezeit zwischen 19.05 und 19.35 Uhr die Sendung „Lebensweg einer Musik“ ausgestrahlt, die Rudorf und sein Mitstreiter Heinz Lukas konzipiert hatten. In der Sendung wurden vor allem Dixieland und Blues gespielt.²⁰ Schon 1955 kam es jedoch wieder zu einem Verbot von Jazzsendungen im Radio, weil der SED-Führung der große Erfolg sowie die daraus resultierende Vernetzung der Jazzfans untereinander verdächtig wurden. Dieser kurzzeitige Sieg der Jazzenthusiasten zeigt zugleich die Hilflosigkeit der Herrschenden in Musikfragen. Es gelang ihnen nicht, einen attraktiven Ersatz zur amerikanischen Musik zu schaffen; sie wollten diese aber auch nicht akzeptieren. In der Folge war Jazz für etwa drei Jahre weitgehend aus dem Rundfunk der DDR verbannt. Von 1958 bis 1989 hatten die Sender der

¹⁷ Vgl. ebd., Bl. 150.

¹⁸ Vgl. ebd., Bl. 158.

¹⁹ Reginald Rudorf, *Jazz in der Zone*, Köln 1964, S. 34-37; Ost-Jazz: Gefahr für den Stehgeiger, in: *Spiegel*, 26.10.1955, S. 41f. Sein marxistisches Selbstverständnis schützte Rudorf nicht vor politischer Verfolgung: 1957 wurde er von der Staatssicherheit verhaftet. Nach seiner Freilassung im Frühjahr 1959 flüchtete er in den Westen. Zur Debatte um den Jazz in der DDR der 1950er-Jahre siehe auch Michael Rauhut, *Kunst und Klassenkampf* (Anm. 9), S. 101-130, und Uta G. Poiger, *Jazz, Rock, and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, Berkeley 2000, S. 150-154.

²⁰ Vgl. Poiger, *Jazz, Rock and Rebels* (Anm. 19), S. 154.

DDR dagegen wieder Jazz im Programm, was eben auch ein Zeichen für die zunehmende Akzeptanz des Jazz durch die Herrschenden in der DDR war.

Für alle Hörer und Hörerinnen östlich des Eisernen Vorhangs brachte die Verschiebung in der Bewertung des Jazz, die in der ersten Hälfte der 1950er-Jahre in den USA stattfand, eine immense Verbesserung des Zugangs zu dieser Musik. In den USA hatte Jazz bei der Mehrheit der Bevölkerung in den frühen 1950er-Jahren noch ein schlechtes Image. Die Musik wurde mit armen Afroamerikanern und dem Rotlichtmilieu verbunden; Jazzfans wurden als Bolschewiken beschimpft. Viele weiße Amerikaner verwahrten sich dagegen, dass diese „unkultivierte“ Musik ihr Land repräsentieren solle. Der Rassismus im eigenen Land wurde aber zunehmend zur Achillesferse der amerikanischen Propaganda im Kampf mit der Sowjetunion um Einfluss und Macht unter den blockfreien Staaten und in Europa. In diesem Moment entdeckten Präsident Eisenhower und das State Department den Jazz, den amerikanische Musiker auch ohne staatliche Unterstützung in Europa schon erfolgreich verbreitet hatten. Die Musik wurde als originär amerikanisch wahrgenommen, war weltweit beliebt und galt als die Musik der Afroamerikaner. Somit erschien Jazzmusik als das ideale Mittel, um die Herzen der Menschen zu erreichen. Das State Department finanzierte und organisierte Touren von Jazzbands in als strategisch wichtig eingeschätzte Länder. Mit Musikgruppen, in denen Weiße und Schwarze zusammenspielten, hoffte man, dem negativen Bild des segregierten Amerika entgegenarbeiten zu können.²¹

Der Wandel in der Haltung der amerikanischen Regierung gegenüber dem Jazz spiegelte sich auch im Programm von Voice of America wider. Seit 1953 machte Leonard Feather dort Jazzsendungen, 1955 übernahm dies Willis Conover mit „Music USA“ bzw. „Jazz Hour“. Letztere war eine reine Jazzsendung. Schon im ersten Jahr erreichte sie weltweit 30 Millionen Hörer und Hörerinnen. Conover nahm die Sendungen in Washington auf. Die Aufnahmen wurden zeitversetzt von verschiedenen Orten gesendet, so dass sie möglichst viele Menschen jeweils in den Abendstunden erreichten. Der Einfluss dieser Sendung auf die Jazzszenen in den staatssozialistischen Gesellschaften war enorm.²² 1959 kam Conover zum ersten Mal nach Warschau und wurde wie ein Star empfangen.

Der weltbekannte polnische Trompeter Tomasz Stańko kam wie viele andere auch über Conover zum Jazz: „Ich hörte Jazz auf Voice of Amerika. ‚This is Jazz Hour‘ und die Stimme von Conover die Musik ansagend.²³ Ich erinnere mich, wie ich nachts vor dem Radio saß. Leise, weil die Eltern schon schliefen.

²¹ Penny von Eschen, *Satchmo Blows up the World. Jazz Ambassadors Play the Cold War*, Cambridge 2004.

²² Vgl. Rüdiger Ritter, *The Radio – a Jazz Instrument of its Own*, in: Pickhan/Ritter, *Jazz Behind the Iron Curtain* (Anm. 5), S. 35-55, hier S. 37.

²³ Das Intro zur Sendung: <<http://www.youtube.com/watch?v=Bx2iYyBzDzE>>.

Ich machte das Radio in der Küche an und saß mit dem Ohr am Lautsprecher. Und dann: Jazz Messengers, Chet Baker, Jimmy Giuffrè. Sofort moderner Jazz. Conover war ein echter Jazzfan. Er spielte alles. Oft beschäftigte er sich mit Neuheiten.²⁴ Wie für Stańko war Conover mit seinen Sendungen für viele Musiker in aller Welt die Jazzakademie. Von der Ausweitung der Jazzaktivitäten der United States Information Agency (USIA) profitierten Jazzszenen in den Ländern des Ostblocks immens.²⁵ Insofern entschied nicht allein die politische Situation in der DDR und der VR Polen über den Zugang der dort lebenden Jazzfans zu ihrer Musik – wichtig war auch die Kulturdiplomatie der USA.

2. Schallplatten: Soundspeicher und Statussymbol

Neben dem Rundfunk waren Schallplatten das wichtigste Medium, mit dessen Hilfe Jazzenthusiasten ihre Musik hören und sich darüber austauschen konnten.²⁶ Die verschiedenen Wege, auf denen Schallplatten in die DDR und nach Polen gelangten, zeigen, wie löchrig der Eiserner Vorhang war, und rücken die Kontaktnetze in den Blick, die trotz staatlicher Intervention existierten. Die Versuche der beiden Staaten, diese Verbindungen zu unterbrechen, belegen einmal mehr, wie sehr sie die Musik als Transporteur amerikanischer Populärkultur fürchteten.

Schallplatten genossen unter Jazzenthusiasten und Musikern eine außerordentlich hohe Wertschätzung, weil sie dauernd verfügbar waren und die meist improvisierte Musik, die kaum notiert werden konnte, genau konservierten.²⁷ Eine Plattensammlung und ein Plattenspieler oder ein Tonbandgerät waren innerhalb der Szene Statussymbole, denn sowohl Platten wie Abspielgeräte waren in der DDR und in Polen rar. Westliche Platten waren kaum legal zu importieren und aufgrund des Währungsgefälles fast unbezahlbar. Und selbst die einheimischen Platten waren nur schwer zu ergattern.²⁸

²⁴ Tomasz Stańko/Rafał Księżyk, *Desperado. Tomasz Stańko – Autobiografia*, Krakau 2010, S. 25.

²⁵ Die United States Information Agency (USIA) war eine dem State Department nachgeordnete Behörde, die für die Kulturdiplomatie während des Kalten Kriegs zuständig war. Die USIA verantwortete damals auch das Programm des Radios Voice of America (VoA). Grundlegend: Nicholas J. Cull, *The Cold War and the United States Information Agency*, New York 2008.

²⁶ Zum zeitgeschichtlichen Quellenwert des Mediums Schallplatte siehe auch den Beitrag von Bodo Mrozek in diesem Heft.

²⁷ Vgl. Werner Josh Sellhorn, *Jazz – DDR – Fakten. Interpreten, Diskographie, Fotos, CD*, Berlin 2005, S. XIII.

²⁸ Einen Überblick zur Jazz-Produktion des Amiga-Labels bietet die 5 CDs umfassende Zusammenstellung: *Jazz in Deutschland – Aus dem Amiga-Archiv 1947–1965*, BMG/Amiga 74321433802.

Legendäre Plattensammlungen befanden sich in den späten 1940er-Jahren in den Häusern des YMCA Polska (Young Men's Christian Association Poland) in Krakau, Lodz und Warschau. Diese Häuser boten Raum für die Schallplatten wie auch für die, die sie sich anhörten, und spielten so eine zentrale Rolle bei der Entstehung der polnischen Jazzszene nach dem Krieg.²⁹ Die großen Plattensammlungen verdankte der YMCA Polska Spenden der amerikanischen Bruderorganisation sowie des internationalen Dachverbands. Jazzplatten konnten aber nicht nur in den Häusern des YMCA Polska gehört werden. Eine Gruppe ehemaliger polnischer Soldaten, die bereits in der Zwischenkriegszeit Mitglieder des YMCA Polska gewesen waren, organisierte von 1945 bis 1948 in DP-Camps im norddeutschen Raum zwischen Lübeck und Meppen regelmäßig „Plattenkonzerte“ sowie Filmvorführungen. Aus den Inventarlisten geht hervor, dass sie Swing-Klassiker und modernen Bebop im Programm hatten (auch wenn die polnischen Schlager nach den Berichten des Leiters der Gruppe, Kazimierz Taler, zu den gefragtesten Musiktiteln gehörten).³⁰ Die Plattensammlungen des YMCA Polska wurden 1949 von Mitgliedern der kommunistischen Jugendorganisation ZMP zerstört.³¹ Die Vernichtung der Platten sowie die kurze Zeit später folgende, erzwungene Aufgabe der internationalen Kontakte des YMCA Polska zeigen, wie sehr die kommunistische Führung amerikanischen Einfluss und Konkurrenzprogramme zur eigenen Jugendarbeit fürchtete.

Neben dem institutionellen Netz des YMCA, mit dessen Hilfe in der unmittelbaren Nachkriegszeit Platten nach Mitteleuropa transferiert wurden, waren es besonders private Verbindungen in das westliche Ausland sowie privat initiierte Kontaktaufnahmen mit westlichen Schallplattenfirmen oder Musikern, die Einzelnen den Zugang zu westlichen Platten ermöglichten. So erinnert sich beispielsweise Jerzy Skarżynski, Mitglied der Jazzszene in Krakau: „Nach dem Krieg wohnte mein Vater in London und schickte mir Päckchen. Ich bat ihn, dass er mir weder Grütze noch Butter schicke, nur Platten. Er war verständnisvoll und schickte mir Platten von Duke Ellington, Benny Goodman und anderen Musikern.“³²

Einen strategischen Vorteil hatten die Jazzfans in der DDR. Bis 1961 konnten sie in West-Berlin Platten einkaufen, auch wenn ihnen das Gefälle zwi-

²⁹ Roman Kowal, *Polski Jazz. Wczesna Historia i trzy Biografie zamknięte. Komeda – Kosz – Seifert [Polnischer Jazz. Die frühe Geschichte und drei geschlossene Biographien. Komeda – Kosz – Seifert]*, Krakau 1995, S. 40.

³⁰ Kazimierz Taler (YMCA Polska, Sekcja Radiowa-Kinowej), *Sprawozdanie okresowe od dn. 1.VII.45–31.VII.46* [Kazimierz Taler (YMCA Polen, Radio und Kinosektion), Tätigkeitsbericht für den Zeitraum 1.7.1945 – 31.7.1946], AAN, 156 Polska YMCA, 93, Bl. 46.

³¹ Jerzy Kaźmierczyk, *Jazz w Mieście Łodzi [Jazz in der Stadt Lodz]*, Łódź 2005, S. 32.

³² Zit. nach Marek Gaszyński, *Fruwa Twoja Marynara. Lata Czerdzieste i Pięćdziesiąte – Jazz, Dancing, Rock and Roll [Fruwa Twoja Marynara, Die vierziger und fünfziger Jahre – Jazz, Tanz und Rock and Roll]*, Warschau 2006, S. 12 (meine Übersetzung).

schen den Währungen zu schaffen machte.³³ Verschiedene von der Stasi dokumentierte Briefwechsel zeigen, dass Jazzfans aus der DDR in Briefen an Schallplattenverlage und Freunde im Westen regelmäßig um die Zusendung von Platten baten.³⁴ Das ungleiche Verhältnis zwischen Amerikanern bzw. Westeuropäern und Ostmitteleuropäern manifestierte sich nicht nur in der Kaufkraft ihres Geldes und dem Zugang zu Waren, sondern auch im Umgang mit der englischen Sprache. Dies zeigt beispielhaft der holprige Brief des polnischen Saxophonisten Andrzej Kurylewicz an Dave Brubeck: „In the end of my letter I have a very great request to You, but I'm very sorry: if You could to do it, send me please your records with your new quartett (with Joe Morello and Norman Bates). It is impossible to buy these record in Poland. It's impossible to buy these records in Danmark also there, I was there two month ago.“³⁵

Die staatlichen Einrichtungen im Westen wie im Osten waren sich der Wirkung der Musik bewusst. Sie nutzten nicht nur die Radiowellen, sondern versuchten auch, Schallplatten für ihre Ziele einzusetzen bzw. deren Verbreitung zu verhindern. 1960 organisierte die Zeitschrift „Schlagzeug“ die Aktion „Jazzbrücke“, in deren Rahmen gebrauchte Schallplatten gesammelt und an Adressen in der DDR, in Polen, Ungarn, Rumänien und der Tschechoslowakei geschickt wurden. „Schlagzeug“ wurde vom in West-Berlin ansässigen Äquator-Verlag publiziert und sah aus wie eine westdeutsche Jazz-Zeitschrift im Format DIN A5. Nach Aussage von Siegfried Schmidt-Joos, dem ehemaligen Redakteur der Zeitschrift, wurde sie aber nie am Kiosk verkauft, sondern ausschließlich an Adressen in Ostmitteleuropa verschickt.³⁶

Der tschechoslowakische Staatssicherheitsdienst bat das Ministerium für Staatssicherheit der DDR 1959 um eine Bewertung: „Wie festgestellt wurde, betreibt der West-Berliner ‚Äquator-Verlag‘ eine systematische ideologische Wühltätigkeit gegen die volksdemokratischen Länder und die Sowjetunion. Ausgehend von den Formen und Methoden der Tätigkeit des Verlages kann man vermuten, daß er unter Leitung des westdeutschen Geheimdienstes steht.“³⁷ Die Hauptabteilung II Spionageabwehr des MfS teilte diese Einschätzung nicht, sondern sah im Äquator-Verlag eine Einrichtung des „US amerikanischen ‚Büros zur Führung des Kalten Krieges“.“³⁸ Im Oktober 1959 wurde das MfS auf die Aktion „Jazzbrücke“ aufmerksam. Erst drei Monate später, im

³³ Beispiele für Platteneinkäufe in West-Berlin geben in ihren autobiographischen Schriften u.a. Theo Lehmann, Siegfried Schmidt-Joos, Reginald Rudolf.

³⁴ Vgl. beispielsweise BStU, HA XX Nr. 14076, Bl. 6f.

³⁵ Andrzej Kurylewicz an Dave Brubeck, 20.11.1958, University of the Pacific Library Holt Atherton Special Collections, MS4 Brubeck Collection, 1 C Correspondence, Box 1 Folder 24, Bl. 2.

³⁶ Gespräch mit Siegfried Schmidt-Joos am 24.2.2009 in Berlin.

³⁷ BStU, MfS Allg. P, Zentral-Archiv, 5496/72, Bl. 16.

³⁸ Ebd., Bl. 10. Wer wirklich hinter dem Äquator-Verlag stand, konnte ich bisher nicht sicher klären. Gerüchte halten sich, der Verlag sei von der CIA finanziert worden. In den Aktenbeständen 306 der USIA in den National Archives haben sich keine Hinweise auf den Verlag gefunden.

Januar 1960, schickte der Minister für Staatssicherheit Mielke ein Rundschreiben an seine Kollegen in Polen, der Tschechoslowakei, Ungarn, Rumänien und Bulgarien, in dem er auf die Aktion hinwies und um die Übersendung weiterer Informationen bat.³⁹ Der Minister des Innern der VR Polen antwortete drei Wochen später und berichtete, dass in Polen zwischen dem 11. November 1959 und dem 2. Februar 1960 insgesamt 3.479 Sendungen kontrolliert und 6.618 Platten beschlagnahmt worden seien. Diese Platten seien alle aus deutscher Produktion mit Musik ganz unterschiedlicher Genres: Darunter fanden sich 35 Prozent religiöse Werke, 15 Prozent der Platten wurden als Musik mit „nationalistischem Charakter“ eingestuft, und der Rest galt als Unterhaltungsmusik, von dem auch ein Teil als „Märsche aus der Hitlerzeit“ identifiziert wurde.⁴⁰ Die Aktion „Jazzbrücke“ und die Reaktionen des Ostens darauf verdeutlichen, wie sehr die Herrschenden die musikalischen Einflüsse aus dem Westen fürchteten.

Gemeinsames Plattenhören war in Polen und der DDR in den 1950er-Jahren und auch später weit verbreitet. Man hörte die Musik im privaten Rahmen mit Freunden oder ging zu Schallplattenvorträgen. Letztere stehen für einen Wandel des Musikkonsums in den 1950er-Jahren. Plattenvorträge wurden von Jazzenthusiasten im Privaten für Freunde, halböffentlich im Rahmen von „Interessengemeinschaften Jazz“ bei der FDJ und auch öffentlich veranstaltet. Bei solchen Vorträgen lauschte ein sitzendes Publikum der Musik, ähnlich wie bei klassischen Konzerten. Vorne stand der Referent mit seinem Schallplattenspieler und oft einem zum Verstärker umgebauten Radioapparat. Er legte die Platten auf und ordnete die Musik historisch ein.⁴¹ Allein Karlheinz Drechsel hielt 1955 im Bezirk Dresden 36 Vorträge über Jazz – vor insgesamt rund 2.500 Zuhörern. Organisiert wurden die Vorträge überwiegend vom Kulturbund oder der Gesellschaft zur Verbreitung wissenschaftlicher Kenntnisse.⁴² Die meisten Vorträge hielt in dieser Zeit vermutlich Reginald Rudolf. Durch seine Jazzsendungen, die seit September 1954 ausgestrahlt wurden, knüpfte er viele Kontakte zu Jazzfans in der ganzen DDR. Wenn er interessierte Hörerpost erhielt, schlug er den Schreibenden vor, dass sie bei der örtlichen FDJ um einen Vortrag zur Geschichte des Jazz ersuchen und ihn dazu als Referenten einladen sollten. Von 1954 bis 1956 hielt Rudolf nach eigener Aussage in fast allen größeren Städten der DDR Jazzvorträge.⁴³

³⁹ BStU, MfS Allg. P, Zentral-Archiv, 5496/72, Bl. 18-23.

⁴⁰ Władysław Wicha (Ministerium des Innern der VR Polen) an Erich Mielke (Ministerium für Staatssicherheit), [Bericht zur Jazzbrücke,] 12.2.1960, BStU, MfS Allg. P, Zentral-Archiv, 5496/72, Bl. 26f.

⁴¹ Vgl. das Foto in: Bratfisch, Die spannendste Sache der Welt (Anm. 7), S. 63.

⁴² DDR-Mitteilungen, in: *Jazz Journal. Mitteilungen der „Arbeitsgemeinschaft für Jazz“ in der FDJ-Organisation der Martin-Luther-Universität Halle*, Februar 1956/3, S. 2.

⁴³ Rudolf, *Jazz in der Zone* (Anm. 19), S. 42.

Meist fanden die Plattenvorträge in Hörsälen, Theatern oder Kulturhäusern statt, somit an Orten, die dem traditionellen bürgerlichen Kulturkonsum dienten. Dort konnte sich das Publikum ganz auf die Musik konzentrieren. Es wurde nicht mehr „wild und ekstatisch“ in Bars oder Kneipen getanzt, sondern das Ohr des Kenners sollte geschult werden. Diese Art des Musikkonsums trug dazu bei, Jazz in den Rang von Kunstmusik zu erheben, und leistete somit einen Beitrag zur steigenden Respektabilität des Jazz außerhalb der Szene.⁴⁴ Die wachsende Anerkennung ist auf das veränderte Verhalten der Hörer und nicht auf einen Wandel der Musik selbst zurückzuführen, denn bei den Plattenvorträgen in den 1950er-Jahren wurde weiterhin überwiegend „hot music“ gespielt.⁴⁵ Die modernen Strömungen wie Bebop oder Cool, die nach gängiger Auffassung weniger zum Tanzen anregten, fanden erst verhältnismäßig spät ihren Weg in Jazzvorträge, da sie länger als der dekadente Teil der Jazzmusik galten. Der „kultivierte“ Musikgenuss diente den Jazzfreunden, die überwiegend aus bürgerlichen Elternhäusern stammten, nicht nur zum Anschluss an die Hochkultur, sondern zugleich auch zur Abgrenzung von der Ende der 1950er-Jahre zunehmend populären Beatmusik und deren „halbstarken“ Anhängern.

3. Live-Musik: selbstgemacht und importiert

Jazzmusik konnten und wollten die Menschen in der DDR und in Polen nicht nur medial vermittelt hören, sondern auch live erleben. In den 1940er- und 1950er-Jahren spielten viele Jugendliche und junge Erwachsene die Musik nach, die sie im Radio hörten, und eigneten sie sich auf diese Weise an. Dabei wurde in unterschiedlichsten Besetzungen versucht, auf den verfügbaren Instrumenten den begehrten Sound zu erzeugen. So erklangen die Nachkriegshits „Chattanooga Choo Choo“ oder „In the Mood“ auf Akkordeons in polnischen Schulgebäuden, oder man versammelte sich am Wochenende zum „Jammen“ um das Klavier im Vorraum der Turnhalle in der Erich-Mäder-Schule Eisenach.⁴⁶ Studenten der Filmhochschule Lodz gründeten den „Hot Club Melomani“ und spielten auf Studentenbällen „Traditional“ Jazz.⁴⁷

Öffentliche Konzerte sind neben dem Programm im Rundfunk ein guter Indikator für den Stellenwert des Jazz bei den Herrschenden. Konzerte pro-

⁴⁴ Für Polen vgl. Kowal, *Polski Jazz* (Anm. 29), S. 65f. Für Westdeutschland belegt diese These Andrew Wright Hurley, *The Return of Jazz. Joachim-Ernst Berendt and West German Cultural Change*, New York 2009.

⁴⁵ Vgl. Theo Lehmann, *Freiheit wird dann sein. Aus meinem Leben*, Neukirchen-Vluyn 2006, S. 74.

⁴⁶ Vgl. Leszek Dzięgiel, *Paradise in a Concrete Cage. Daily Life in Communist Poland. An Ethnologist's View*, Krakau 1998, S. 104f.; Rainer Bratfisch, So viel Anfang war nie. Eine Spurensuche nach 1945, in: ders., *Freie Töne* (Anm. 7), S. 17-30, hier S. 29.

⁴⁷ Vgl. Kowal, *Polski Jazz* (Anm. 29), S. 43.

fessioneller Bigbands, die Swing spielten, waren bis 1949 sowohl in Polen als auch in der SBZ häufig zu hören. Die Orchester rekrutierten sich in Teilen aus Musikern, die in der Zwischenkriegszeit schon Swing gespielt hatten. Die Łapatowski-Brüder beispielsweise, die 1945 in Lodz ein Orchester gründeten, konnten auf ihre Erfahrungen als Musiker auf einem Amerikadampfer in den 1930er-Jahren zurückgreifen.⁴⁸ Sie hatten schon damals Orchesterarrangements aus den USA mitgebracht.⁴⁹ Die großen Orchester mussten ihr swingendes Programm jedoch ab 1950 umstellen. Alles, was nach „hot“ klang, versuchten die Herrschenden aus dem öffentlichen Raum zu verdrängen. Die Kontrolle der Musik bei kleineren Veranstaltungen in Gaststätten und insbesondere in Privaträumen gelang aber kaum. So lief das Jazzleben im Privaten weiter.⁵⁰

Ab 1954 änderte sich die Lage: Jazz konnte wieder öffentlich gehört werden. 1955/56 nahm die Zahl der Konzerte stark zu. Die Gruppe um Reginald Rudorf organisierte in Leipzig Konzerte vor teilweise mehr als 1.000 Zuhörern. Neben Musikern aus der DDR traten vereinzelt auch westdeutsche Gruppen auf. So spielten 1956 Horst Geldmachers „Waschbrett Five“ aus Düsseldorf in Leipzig. Mitglieder der West-Berliner „Spree City Stompers“ waren immer wieder bei Jamsessions in Ost-Berlin oder Leipzig zu Gast.⁵¹ Die Kontakte zu westdeutschen Gruppen und Musikern ergaben sich am Rande von Treffen der westdeutschen Jazz-Föderation, an denen auch Repräsentanten aus Leipzig teilnahmen. Auf diese Weise wurden innerhalb der Jazzszene Mitte der 1950er-Jahre enge Kontakte zwischen Ost- und Westdeutschland geknüpft, die dem Austausch von musikalischen Ideen, Informationen, Zeitschriften und Platten dienten. Teilweise hielten diese auch über die Zäsur des Mauerbaus von 1961 hinaus.

Angeregt von den Entwicklungen in Polen und Ungarn forderte Rudorf Ende 1956 bei verschiedenen Konzerten und Plattenvorträgen politische Änderungen in der DDR. Daraufhin wurde er Anfang 1957 verhaftet und wegen „Boykotthetze“ zu zwei Jahren Haft verurteilt. In der Folge wurden Jazzveranstaltungen in allen Teilen der DDR stark eingeschränkt. Schon 1958/59 setzte jedoch die bereits beschriebene Lockerung ein. Einer der Gründe ist darin zu sehen, dass die Jazzszene gegenüber der wachsenden Beatszene immer unbedeutender wurde. Die Akzeptanz des Jazz stieg in der DDR in den 1960er-Jahren kontinuierlich, was sich unter anderem darin zeigte, dass Werner Sell-

⁴⁸ Eine Aufnahme des Standards „In the Mood“, gespielt 1947 vom Orchester der Łapatowski-Brüder, findet sich auf der CD: *Polish Jazz 1946–1956*, PNCD 1241 A/C, und online unter <http://www.youtube.com/watch?v=7BCehoRQ1Sw>.

⁴⁹ Vgl. Kowal, *Polski Jazz* (Anm. 29), S. 40.

⁵⁰ Vgl. ebd., S. 53–57; Dionizy Piątkowski, *Era Jazzu. 70 Lat Jazzu w Poznaniu [Zeitalter des Jazz. 70 Jahre Jazz in Posen]*, Posen 1999, S. 35.

⁵¹ Ein typisches Beispiel für die Musik der Spree City Stompers: <http://www.youtube.com/watch?v=cqP9GthUIWg>.

horn mit den Programmen „Jazz und Lyrik“ ab 1964 bzw. „Lyrik – Jazz – Prosa“ ab 1965 die Bühnen der Kulturhäuser in der DDR bespielen konnte.⁵²



Werner Josh Sellhorn (links) und die „Jazz-Optimisten“ mit Manfred Krug und Ruth Hohmann beim Auftakt der Reihe „Lyrik – Jazz – Prosa“ am 31. Oktober 1965 in Ost-Berlin (Bundesarchiv, Bild 183-B1101-0010-001, Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst – Zentralbild)

Einen Bruch im Verhältnis der Herrschenden zum Jazz, wie in der DDR 1956/57, gab es in Polen nicht. Seit dem ersten halboffiziellen Festival in Krakau 1954 wuchs die Jazzszene kontinuierlich, und es wurden immer mehr Konzerte in öffentlichen Räumen veranstaltet. Das Jahr 1956 steht in Polen für einen starken gesellschaftlichen Wandel, vom Stalinismus hin zu einem eigenen Weg des Sozialismus. Für die Jazzszene manifestierte sich dies im „1. Gesamtpolnischen Festival der Jazzmusik“ in Sopot (Zoppot). 50.000 junge Menschen feierten bei verschiedenen Konzerten und einer Parade durch die Stadt im Stil der Karnevals-Umzüge von New Orleans. Der Woiwodschaftsrat Danzig der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei (PZPR) kritisierte das Festival in einem Brief an das Zentralkomitee.⁵³ Besonders der Umzug durch die Stadt mit den „wild tanzenden“ Menschen wurde als anstößig empfunden, und im folgen-

⁵² Vgl. Werner Sellhorn, *Jazz – Lyrik – Prosa. Zur Geschichte von drei Kultserien*, Berlin 2008. (Bei der Neuauflage ab 1997 war die Reihenfolge der Begriffe im Veranstaltungstitel „Jazz – Lyrik – Prosa“.)

den Jahr durfte er nicht mehr stattfinden. Eine kleinere Eröffnungsparade fand 1957 im örtlichen Sportstadion statt. Es bestanden divergierende Interessen zwischen den Verantwortlichen vor Ort, die um die öffentliche Ruhe fürchteten, und den Genossen im Ministerium, die an dem Festival Geld verdienten. 1958 wurde das Festival in Sopot verboten. Als Ersatz organisierten Studierende und Mitglieder der Jazzszene im Herbst in Warschau das Festival „Jazz 58“. Dieses entwickelte sich unter dem Namen „Jazz Jamboree“ zum wichtigsten derartigen Festival östlich des Eisernen Vorhangs.

Musikalisch bedeutete das Festival von 1956 in Sopot den Durchbruch für Krzysztof Komeda und dessen Sextett. Dies war die erste Gruppe in Polen, die eigene Modern-Jazz-Stücke darbot und nicht mehr nur die Standards nachspielte.⁵⁴ Zuvor hatten sich innerhalb der Szene bereits Vertreter des Modern Jazz und des Traditional Jazz herausgebildet. Sie verstanden sich aber auch später immer als Mitglieder einer „Familie“. Der nach 1956 in Polen gespielte Modern Jazz orientierte sich überwiegend an eingängigem Mainstream, in den immer wieder Melodien aus der polnischen Folklore oder von Frédéric Chopin eingebunden wurden. Komeda inspirierte auch die Jazzmusiker in der DDR, wie Ernst-Ludwig Petrowsky im Rückblick feststellte, Saxofonist und „Vater des Free Jazz in der DDR“.⁵⁵ Anders als in Polen nahm der „modern“ spielende Teil der DDR-Jazzler verstärkt Elemente des „Free Jazz“ auf und entwickelte im Laufe der späten 1960er- und 1970er-Jahre eine eigene Form der „improvisierten Musik“.⁵⁶ Diese war weniger eingängig. Vermutlich war dies auch ein Grund dafür, dass der harte Kern der DDR-Jazzszene deutlich kleiner war als der in Polen. Der Oldtime Jazz, wie er auf dem ab 1971 in Dresden veranstalteten Dixieland Festival gespielt wurde, mobilisierte weiterhin Massen. Dennoch entwickelten sich in Polen wie in der DDR Beat und Rock ab den frühen 1960er-Jahren zu den populärsten Musikstilen.⁵⁷

Die Organisation der Festivals in Sopot 1956 und 1957 leisteten die Abteilung für „Estradenmusik“⁵⁸ des Ministeriums für Kultur und Kunst (MKiS)

⁵³ Komitet Wojewódzki w Gdańsku (PZPR) an Komitet Centralny PZPR: I-go Ogólnopolskiego Festiwalu Muzyki Jazzowej w Sopocie [1. Gesamtpolnisches Festival für Jazzmusik in Sopot], 23.8.1956, AAN, Centralny Zarząd Imprez Estradowych, 23, Bl. 2.

⁵⁴ Vgl. Kowal, *Polski Jazz* (Anm. 29), S. 66. Mitschnitte des Festivalkonzerts finden sich auf der CD: JAZZ 56, PNCD 930 A/C. Ein Beispiel daraus für den Stil des Komeda-Sextetts: <<http://www.youtube.com/watch?v=SNDvgjYZwy4>>.

⁵⁵ Vgl. Rainer Bratfisch, Die sechziger Jahre. Jazz in der (ein)geschlossenen Gesellschaft, in: ders., *Freie Töne* (Anm. 7), S. 84-92, hier S. 85.

⁵⁶ Zur Entwicklung des Free Jazz in der DDR vgl. Mike Heffley, *Northern Sun, Southern Moon. Europe's Reinvention of Jazz*, New Haven 2005, S. 160-238. Die frei improvisierenden Musiker veröffentlichten ab 1973 viel Musik auf dem West-Berliner Label Free Music Production (FMP).

⁵⁷ Vgl. Rauhut, *Beat in der Grauzone* (Anm. 14); Anna Idzikowska-Czubaj, *Funkcje Kulturowe i Historyczne Znaczenie Polskiego Rocka [Kulturelle Funktionen und historische Bedeutung des polnischen Rock]*, Posen 2006.

sowie der Danziger Kreisrat der Vereinigung polnischer Studenten (ZSP) gemeinsam. Die Finanzpläne für das Festival weisen aus, dass die Mitarbeiter des Ministeriums, die an der Vorbereitung beteiligt waren, für ihre Abordnung nach Danzig 5.000 PLN erhielten und darüber hinaus am geplanten finanziellen Gewinn des Festivals beteiligt wurden.⁵⁹ Die Funktionäre verdienten damit zusätzlich zu ihrem normalen Gehalt an dem Festival mehr als das Fünffache dessen, was der Jazzpianist Krzysztof Komeda ab Sommer 1956 als monatliches Stipendium erhielt.⁶⁰ Die Planung eines solchen Festivals mit einem fest kalkulierten Gewinn, der für Zahlungen an Einzelpersonen, genauer: an Mitarbeiter des Ministeriums für Kultur und Kunst, genutzt wurde, ist überraschend. Diese Form der Kommerzialisierung, durch die die beteiligten Funktionäre aus der Kulturadministration gut am Jazz verdienten, setzte sich auch später im Kontext der Organisation des Jazz Jamboree sowie bei den Auftritten polnischer Musiker im westlichen Ausland fort.⁶¹

Die Etablierung der polnischen Jazzszene zeigt sich auch an den Konzertorten. 1958 wurde in Warschau ein erstes Jazzkonzert in der Nationalphilharmonie veranstaltet. Das Dave Brubeck Quartet spielte 1958 in Posen ebenfalls in der Philharmonie. Ab 1965 fanden Konzerte des Jazz Jamboree regelmäßig auch im Kongresssaal des Kultur- und Wissenschaftspalastes statt, in dem sonst die Parteitage der Polnischen Vereinigten Arbeiterpartei abgehalten wurden. Die Jazzszene nahm sich selbst als künstlerische Avantgarde in Polen wahr. Dennoch entstand nach 1957 kaum mehr politische Reibung zwischen der Szene und dem Regime, da sich die staatliche Kulturpolitik von den stalinistischen Kulturdogmen der frühen 1950er-Jahre gelöst hatte. Musiker und Organisatoren hatten sich seit Beginn der 1960er-Jahre in einer Nische eingerichtet, in der sie durchaus Privilegien genossen.⁶² Für die Fans repräsentierte die Musik ihr Lebensgefühl.⁶³ Manche träumten sich damit nach Amerika.⁶⁴

⁵⁸ Estradenmusik war ein in der Sowjetunion gebräuchlicher Begriff für Unterhaltungsmusik, die unter ideologischen Gesichtspunkten akzeptiert war. Sie umfasste ein sehr weites musikalisches Spektrum von leichter „Klassischer Musik“ bis hin zu zeitgenössischen Kompositionen.

⁵⁹ Bolesław Żukowski (Centralny Zarząd Imprez Estradowych), Sprawozdanie z Podróży Służbowej w Sprawie Organizacji II Festiwalu Muzyki Jazzowej [Bericht über Dienstreise zwecks der Organisation des II. Festivals für Jazzmusik], 20.5.1957, AAN, Centralny Zarząd Imprez Estradowych, 23, Bl. 13f.

⁶⁰ Wiktor Weinbaum (Centralny Zarząd Instytucji Muzycznych) an Krzysztof Trzcziński-Komeda, 21.5.1957, AAN, Ministerstwa Kultury i Sztuki, Centralny Zarząd Instytucji Muzycznych, 3251, Bl. 23.

⁶¹ Hermann Schmidtendorf, Einigendes Band oder trennendes Minenfeld? Massenkultur in der DDR und Polen – Eine Annäherung, in: Basil Kerski/Andrzej Kotula/Kazimierz Wóycicki (Hg.), *Zwangsverordnete Freundschaft? Die Beziehungen zwischen der DDR und Polen 1949–1990*, Osnabrück 2003, S. 301–317, hier S. 315; Najwyższa Izba Kontroli [Höchster Kontrollausschuss], Informacja w sprawie wyników kontroli przeprowadzonej w Polskiej Agencji Artystycznej „PAGART“ [Informationen über die Ergebnisse der bei der polnischen Künstleragentur PAGART durchgeführten Kontrollen]. 008.1973, AAN, PZPR KC Wydział Kultury II, 744/13, Bl. 3.



Das Jazz-Studio-Orchester des Polnischen Radios während eines Konzerts in der Nationalphilharmonie Warschau im Rahmen des Jazz Jamboree 1969 (Foto: Marek A. Karewicz)

Das Festival in Sopot 1957 war zugleich entscheidend für die Intensivierung der Kontakte zwischen der westdeutschen und der polnischen Jazzszene. Die Organisatoren hatten Werner Wunderlich aus Darmstadt eingeladen, mit seiner Studentenband nach Sopot zu kommen. Wunderlich war von 1945 bis 1949 Kriegsgefangener in Warschau gewesen. Freunde aus dieser Zeit hatten ihm die seit 1956 in Polen erscheinende Zeitschrift „Jazz“ geschickt, woraufhin er Kontakt mit der Redaktion aufnahm. Wunderlich entschied sich, der Einla-

⁶² Igor Pietraszewski, *Przemiany środowiska muzyków jazzowych w powojennej Polsce. Analiza socjologiczna* [Veränderungen im Milieu der Jazzmusiker in Polen nach dem Krieg. Eine soziologische Analyse], Wrocław 2010, unveröffentlichte Doktorarbeit am Soziologischen Institut der Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wrocław.

⁶³ Vgl. Christoph Dieckmann, *Warschauer Jazz Jamboree: Wallfahrts geschichten*, Referat zur Tagung „Jazz in der DDR – Jazz in Osteuropa“, Eisenach, 7.–9.10.2005, S. 4, online unter URL: <<http://www.thueringen.de/imperia/md/content/lzt/wallfahrts geschichten.pdf>>.

⁶⁴ So die Schilderung von Lilo Bär, Jazzfan aus Dresden, in einem Gespräch mit dem Autor am 18.9.2009 in Berlin.

dung nach Sopot nicht mit seiner Band zu folgen, sondern er überredete die damals bekanntesten westdeutschen Jazzmusiker Albert und Emil Mangelsdorff sowie Joki Freund und den amerikanischen Bassisten Al King, mit ihm nach Sopot zu fahren. Der Gruppe schlossen sich auch Joachim-Ernst Berendt sowie der Präsident der Deutschen Jazz-Föderation an. Aus Berlin fuhren schließlich noch einige Mitglieder der „Spree City Stompers“ sowie Bill Ramsey mit. Die Delegation wurde in Sopot gefeiert. Sie waren die ersten westdeutschen Jazzmusiker, die nach dem Krieg in Polen auftraten. Die gemeinsame Identität als Jazzler ermöglichte Polen und Deutschen in diesem Fall auch ein Gespräch über den vergangenen Krieg.⁶⁵ Die Verbindungen zur westdeutschen Jazzszene eröffneten für die polnischen Musiker einen wichtigen Zugang zum westeuropäischen Musikmarkt. Denn Berendt und später auch andere Produzenten luden verschiedene polnische Musiker immer wieder für Rundfunk- und Schallplattenproduktionen ein.

Welche Bedeutung Festivals als transnationale Kommunikationsräume hatten, zeigt auch das Jazz Jamboree Warschau. Es entwickelte sich für Jazzfans hinter dem Eisernen Vorhang zum zentralen Forum, bei dem (musikalische) Ideen und Platten ausgetauscht werden konnten. In diesem Kontaktraum am Rande des Jazz Jamboree erdachten Impresarios und Organisatoren der Szenen in Ost- und Westeuropa die Europäische Jazz-Föderation. Wesentlich vorangetrieben wurde dies vom Präsidenten der Polnischen Jazz-Föderation, Jan Byrczek. Nach Verhandlungen, die von den ersten Ideen 1964 zu verschiedenen Vorbereitungsversammlungen führten, wurde 1969 am Rande des Jazzfestivals in Venedig die Europäische Jazz-Föderation gegründet. Deren Ziel war es, den Jazz in Europa weiter zu verbreiten und seine Akzeptanz zu fördern.⁶⁶ Damit entstand eine Nichtregierungsorganisation, die Mitglieder aus allen Teilen Europas vereinte.

Trotz europäischer Vernetzung und zunehmendem Selbstbewusstsein der europäischen Musiker und Organisatoren blieben die amerikanischen Musiker der Maßstab. Entsprechend waren ihre Konzerte die Highlights für die Fans. Diese Musik stand für den authentischen Jazz. Für die Jazzenthusiasten in der DDR war West-Berlin bis 1961 ein wichtiger Ort, um solche Konzerte zu hören. Die großen „Amerikaner“ konzertierten im Titania-Palast oder in der Deutschlandhalle. Ab 1961 öffnete sich jedoch in Polen für die Fans und Musiker aus der DDR ein Fenster zum amerikanischen Jazz. Stan Getz machte 1960 beim Jazz Jamboree den Auftakt;⁶⁷ von da an gaben sich amerikani-

⁶⁵ Zofia Komeda-Trzcińska, 50 Lat Mięło [Nach 50 Jahren], in: *Jazz 57. II Festiwal Muzyki Jazzowej Sopot, Gdańsk 14-21 Lipca 1957, Warszawa 2007* (Booklet zur CD PNCD957A/C), S. 8.

⁶⁶ Vgl. The Main Purpose of the European Jazz Federation, in: *Jazz Forum 2* (1969), S. 24.

⁶⁷ Ein Mitschnitt des Konzerts von Stan Getz zusammen mit einer polnischen Rhythmusgruppe findet sich auf der CD: Stan Getz in Warsaw, PNCD 148, und online unter <http://www.youtube.com/watch?v=jLL7Lz9lJA4>.

sche Musiker am letzten Oktoberwochenende jedes Jahres in Warschau die Klinke in die Hand. Im Auditorium versammelten sich Fans aus dem gesamten Ostblock, die hier Gruppen hören konnten, die sie sonst nur aus den Programmen von Willis Conover kannten.

Die großen Unterschiede in kulturpolitischen Fragen zwischen der DDR und der VR Polen werden im Umgang mit den Gastspielen amerikanischer Musiker besonders deutlich. Polen nahm schon 1958 das Angebot einer vom State Department finanzierten Konzerttour Dave Brubecks an.⁶⁸ In Polen kommunizierte die offizielle Presse, der staatlichen polnischen Künstleragentur (PAGART) sei ein guter „Schachzug“ gelungen.⁶⁹ Jenseits dessen wurden Brubeck und sein „Quartet“ in allen Medien gefeiert. Es gab kaum ideologische Einordnungen. Die Musiker und die Musik dominierten die Berichterstattung.⁷⁰ Man freute sich, einen Weltstar zum Anfassen zu Gast in Polen zu haben.

Anders in der DDR: „Armstrong kommt!“ Es war eine Sensation, die „Der Morgen“ am 27. Februar 1965 unter dieser Schlagzeile verkündete. Armstrong solle vom 22. bis 24. März mehrere Konzerte in Leipzig und Berlin geben. Die gewünschte politische Interpretation der Gastspielreise lieferte die kurze Notiz auch. „Louis Daniel Armstrong (unser Foto) hat durch seine Kunst unschätzbaren Anteil an der Entwicklung des Selbstbewußtseins der amerikanischen Negerbevölkerung.“⁷¹ Armstrong war der erste große amerikanische Jazzstar, der offiziell in der DDR gastierte – und dies einige Jahre nach dem Mauerbau. Anders als Polen bezahlte die DDR Armstrongs Tournee aus eigenen Mitteln. In fast allen Presseveröffentlichungen wurde Armstrong als ein Bürgerrechtskämpfer und „Vertreter des guten Amerika“ dargestellt.⁷² Von der Bürgerrechtsbewegung in den USA wurde Armstrong derweil vorgeworfen, dass er sich nicht genug für deren Sache einsetze und seine Musik zu sehr dem Geschmack des weißen Publikums angepasst habe. Den Jazzenthusiasten und Musikfreunden in der DDR war das egal. Für sie versprachen Armstrongs Konzerte ein bewegendes Erlebnis. Denn diesen amerikanischen Weltstar kannten sie bis dahin nur aus dem Radio, von Tonbandmitschnitten oder von Platten. Ein offiziell organisiertes Jazzkonzert in einer Halle für mehrere Tausend Menschen war die absolute Ausnahme.⁷³

⁶⁸ Zur Tour aus amerikanischer Perspektive: von Eschen, *Satchmo Blows up the World* (Anm. 21), S. 49f.

⁶⁹ Dave Brubeck dla Czytelników Głosu [Dave Brubeck für die Leser der Stimme], in: *Głos Robotniczy [Arbeiterstimme]*, 18.3.1953.

⁷⁰ Ausgewertet wurde die Sammlung der polnischen Zeitungsartikel in Holt Atherton Special Collections MS4 Brubeck Collection, Series 1E: Clippings, Box 1E 1947–1968, Folder 1958.

⁷¹ Armstrong kommt!, in: *Der Morgen*, 27.2.1965.

⁷² Ausgewertet wurde eine Sammlung von 40 Zeitungsausschnitten in einem Scrapbook, das Armstrong vom Berliner Friedrichstadt-Palast zum Abschied überreicht worden war. Louis Armstrong House and Archives Queens College, CUNY, Scrapbook 45.



Louis Armstrong auf Tournee in der DDR, März 1965.
 Interview bei seiner Ankunft auf dem Flughafen Berlin-Schönefeld
 (Bundesarchiv, Bild 183-D0319-0017-007, Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst – Zentralbild)

4. Fazit

Die vom Zugang zur Jazzmusik ausgehende Untersuchung verdeutlicht, wie der Kalte Krieg das Leben und die Freizeit der Bürger wesentlich beeinflusste. Unter der Prämisse, Kultur forme Menschen wesentlich und sei per se politisch, versuchten die Herrschenden in Polen und der DDR in den frühen 1950er-Jahren, die „amerikanisch-imperialistische“ Jazzmusik aus dem öffentlichen Raum zu verbannen. In der DDR folgte eine Umkodierung zur „Musik der schwarzen Arbeiterklasse“, und afroamerikanische Musiker wurden als Kämpfer für die Bürgerrechte der Unterdrückten gefeiert. Zusammen mit den Veränderungen im Habitus der Jazzer ermöglichte es dies dem Regime, Jazz zunehmend als Kunstform anzuerkennen. In Polen hingegen erfolgte nach 1956 eine weitgehende kulturelle Öffnung, die von Seiten der Herrschenden mit einer Entideologisierung der Kultur einherging bzw. gerade dazu diente, die eigene Liberalität und Modernität in Kulturfragen herauszustellen. Dies eröff-

⁷³ Zur Tournee Armstrongs in der DDR vgl. Stephan Schulz, *What a Wonderful World. Als Louis Armstrong durch den Osten tourte*, Berlin 2010. Siehe auch <http://www.youtube.com/watch?v=SO0zytb0bWY>.

nete der Jazzszene in Polen verhältnismäßig große Freiräume. Einfluss auf den Zugang zur Jazzmusik hatten jedoch nicht nur die Regime in der DDR und der VR Polen, sondern in besonderem Maße auch die kulturdiplomatischen Aktivitäten der USA.

In den 1970er- und 1980er-Jahren blühten die Jazzszenen der DDR und der VR Polen in einer Nische. Zu den großen Festivals in Warschau, Dresden oder Peitz kamen Musiker aus West und Ost. Die Stars der Szenen beider Länder durften immer wieder in den Westen reisen und verdienten dort Geld, das ihnen in ihrer Heimat ein zum Teil privilegiertes Leben ermöglichte. Musikalisch verfolgten die Jazzaktivisten verschiedene Strömungen von Mainstream, Jazz-rock, Third Stream, improvisierter Musik oder Retro-Swing und Retro-Dixieland. Besonders in Polen wurde oft auf die eigene Folktradition oder auf Chopin Bezug genommen.

Die Jazzenthusiasten beider Länder waren bereit, sich den staatlichen Akteuren zu widersetzen, deren Verbote zu umgehen oder auch mit diesen zu kooperieren. So lässt sich beispielsweise bei der Organisation der Festivals in Polen eine Tendenz zur Kommerzialisierung feststellen, von der die Macher der Szene und zugleich die Funktionäre der staatlichen Kulturadministration profitierten. In ihrem Bestreben, weitestmöglichen Zugang zu ihrer Musik zu bekommen, vernetzten sich die europäischen Jazzenthusiasten über den Eisernen Vorhang hinweg und trugen früh zu einem europäischen Annäherungsprozess bei.

Christian Schmidt-Rost, Freie Universität Berlin, Osteuropa-Institut, Garystr. 55, D-14195 Berlin, E-Mail: ch.schmidt-rost@fu-berlin.de