

## Jazz in totalitären Diktaturen der 30er Jahre

Von: Martin Lücke

Aus heutiger Sicht ist Jazzmusik aus den Kulturen vieler Länder nicht mehr wegzudenken. In Deutschland und im heutigen Rußland hat sich eine eigenständige Jazzszene etabliert. Dabei spielen und spielten besonders die Metropolen Berlin und Moskau für die Entwicklung und Verbreitung dieser Musik eine wichtige Rolle. Doch bis der Jazz in den jeweiligen Gesellschaften einen festen Platz einnehmen konnte, war diese Form der populären Musik einer Fülle von restriktiven Maßnahmen ausgesetzt. Die problematischsten Momente hatten der deutsche und russische Jazz in den 30er und 40er Jahren zur Zeit des Nationalsozialismus und Stalinismus zu überstehen. Trotz einer Vielzahl politisch und ideologisch motivierter Maßnahmen, die sich in dieser Zeit direkt und indirekt gegen den Jazz richteten, um diese als freiheitlich und individuell konnotierte Musik aus der Gesellschaft zu verdrängen, hat er dennoch alle vorhandenen Schwierigkeiten überdauert. In diesem Aufsatz über den deutschen und sowjetischen Jazz der 30er Jahre möchte ich in erster Linie den jeweiligen politischen Umgang mit dieser populären Musik in den beiden die erste Hälfte des 20. Jahrhundert prägenden Regimen gegenüberstellen. Aufgrund des vielfältigen Materials soll an dieser Stelle nur ein kurzer Einblick in die gesamte thematische Situation gegeben werden. Zunächst ein paar einleitende Worte zu den Möglichkeiten und Grenzen eines Vergleichs beider Systeme, um anschließend das Phänomen Jazz während der 30er Jahre zu diskutieren.

In der Diktatur- bzw. Totalitarismusforschung ist nach wie vor umstritten, ob Nationalsozialismus und Sowjetkommunismus bzw. die sogenannte stalinistische Ära als einzig mögliche Ebene, überhaupt miteinander zu vergleichen sind.<sup>1</sup> Der Historikerstreit Mitte der 80er Jahre, wobei es in erster Linie um die Frage ging, ob die Opfer des Nationalsozialismus und des Kommunismus gegenübergestellt werden können, um nicht die Singularität des nationalsozialistischen Genozids an den Juden zu trivialisieren, ist dabei noch in bleibender Erinnerung.<sup>2</sup>

Daß meine Wahl bei dem Vergleich des Phänomens Jazz auf die zuvor erwähnten diktatorischen Regime fiel, hatte zunächst folgende unkritische Motivation: a) die räumliche, b) die zeitliche Nähe. Erst im Folgenden setzte ich mich intensiv mit der Frage auseinander, ob der angesprochene Vergleich überhaupt zulässig sei, wenn man die politischen Herrschaftsstrukturen und ideologischen Grundvoraussetzungen beider Regime trotz ihrer völlig divergenten historisch-sozialen Ausgangsbedingungen mit in die Analyse einbezieht. Die kontrovers geführte Totalitarismusdebatte zeigt, daß noch immer keine wissenschaftliche Einigung zu diesem Aspekt vorhanden ist.<sup>3</sup>

Meines Erachtens aber kann das in beiden Systemen existierende kulturelle Phänomen Jazz einander gegenübergestellt werden. Dabei schließe ich mich zunächst der Bemerkung des Historikers Imanuel Geiss an, der, neben einer Vielzahl zweifelhafter

---

<sup>1</sup> „Das Potential eines fruchtbaren Vergleichs zwischen NS- und der stalinistischen Herrschaft erscheint wesentlich geringer, wenn der Begriff ‚Stalinismus‘ bzw. ‚stalinistische Herrschaft‘ auf das sowjetische System nach dem Tode Stalins erweitert oder gar als Synonym für die marxistisch-leninistische Herrschaft schlechthin verwendet wird.“ Kershaw, Ian: *Nationalsozialistische und stalinistische Herrschaft*, in: Jesse, Eckhard (Hrsg.): *Totalitarismus im 20. Jahrhundert*, Bonn 1996, *Totalitarismus*, S.214

<sup>2</sup> Siehe dazu u.a.: Augstein, Rudolf: *"Historikerstreit": die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung*, München, 1995

<sup>3</sup> Ein breites Spektrum befürwortender wie auch kritischer Interpretationen des Totalitarismuskonzepts findet sich u.a. bei: Jesse, Eckhard (Hrsg.): *Totalitarismus im 20. Jahrhundert : eine Bilanz der internationalen Forschung*, Bonn <sup>2</sup>1999; Maier, Hans (Hrsg.): *‚Totalitarismus‘ und ‚Politische Religion‘*, Paderborn u.a. 1996; Wippermann, Wolfgang: *Totalitarismustheorien*, Darmstadt 1997

Aussagen zum Diktaturvergleich sagt: „Vergleichen ist nicht gleichsetzen. Vergleichen besteht aus der Benennung identischer, ähnlicher und unterschiedlicher Faktoren, ist unverzichtbarer Bestandteil jedes intellektuellen [...] Tuns.“<sup>4</sup> Zwar bezieht Geiss diese Aussage auf die Gesamtheit des Systems beider totalitären Diktaturen, gleichwohl gilt dies auch für einen Einzelaspekt, in diesem Fall den Jazz. „Darüber hinaus gilt es zu berücksichtigen, daß sich Vergleiche nicht nur auf die gesamtgesellschaftliche Dimension in Gestalt des kulturellen Entwicklungsniveaus oder der politischen Herrschaftsstruktur beziehen müssen, also auf die makrosoziologische Ebene. Sie können sich sehr wohl auch auf einzelne gesellschaftliche Bereiche [...], also auf die mikrosoziologische Ebene [beziehen].“<sup>5</sup>

Der Historiker Ian Kershaw, ein entschiedener Gegner der Anwendung der Totalitarismustheorie, der als einer von vielen immer wieder äußert, die Totalitarismustheorien behaupten eine „monolithische Geschlossenheit“<sup>6</sup> der totalitären Systeme, ist der Meinung: „Insgesamt macht der Vergleich eher wesentliche Unterschiede als Ähnlichkeiten zwischen beiden Systemen kenntlich.“<sup>7</sup> Auch diese Aussage mag in ihrem Kern zutreffen, doch genau in diesem Punkt liegt ein Hauptmotiv dieser Untersuchung. Denn trotz aller bekannten grundlegenden strukturellen, gesellschaftlichen, ökonomischen und ideologischen Unterschiede zwischen Nationalsozialismus und Stalinismus, die ich an dieser Stelle nicht näher benennen möchte, zeigt die Gegenüberstellung des kulturellen Gegenstandes Jazz in beiden Regimen doch eher Gemeinsamkeiten als Unterschiede und dies trotz der angesprochenen konträren Ideologien und differenter innerer politischer Strukturen.

Für die vergleichende Analyse ist von fundamentaler Bedeutung, daß Jazz zum Untersuchungszeitraum in Deutschland und der Sowjetunion eine gewisse Sonderrolle einnimmt, unter der Prämisse, daß es sich bei dem Phänomen Jazz um einen außerkulturellen Gegenstand handelt, der in beiden Staaten auf analoge Grundvoraussetzungen traf. Jazzmusik war in Europa nicht vor 1917 zu hören, in Deutschland allerdings nicht vor 1918/19 und in der Sowjetunion erst mit Beginn der 20er Jahre, jeweils zu einer Phase, als die beiden späteren „Führer“ der totalitären Systeme, Stalin und Hitler, ihre Machtpositionen noch nicht innehatten. Folglich hatte die neue, von einer durch Weltkrieg und Bürgerkrieg leidgeprüften Bevölkerung begierig aufgenommene Musikrichtung die Möglichkeit zunächst ohne staatliche Restriktionen Rückhalt innerhalb der Gesellschaft zu erlangen. Diese frühe Festigung des Jazz innerhalb der Gesellschaften war im Nachhinein auch maßgeblich dafür verantwortlich, daß es den politischen Führungen nie gelingen konnte, diese Musik völlig zu verdrängen.

Zunächst muß die leider immer wieder getroffene Äußerung, daß Jazz im Dritten Reich verboten war, zurückgewiesen werden. Es hat nachweislich während der gesamten Periode des Nationalsozialismus nie ein generelles, für alle Bereiche allumfassendes Jazzverbot gegeben, sondern ausschließlich unvollständige und unkoordinierte Einzelverbote gegen bestimmte Kulturbereiche oder Gruppen. Ebenfalls hört man immer wieder die verbreitete Meinung, daß Jazz in der Sowjetunion gar nicht existent war. Auch diese Aussage ist grundlegend falsch, wofür es mittlerweile eine Vielzahl von Zeugnissen gibt.

Bevor der Gegenstand Jazz in den totalitären Regimen Nationalsozialismus und

---

<sup>4</sup> Geiss, Imanuel: *Die Totalitarismen unseres Jahrhunderts*, in: Jesse, S.161 f.

<sup>5</sup> Pfahl-Traughber, Armin: *Nationalsozialismus und Stalinismus als totalitäre Regime*, in: Kommune 3, 2001, o.S.

<sup>6</sup> Vgl. u.a. Kershaw, Ian: *Der NS-Staat*, Hamburg 1999, S.46

<sup>7</sup> Ders.: *Nationalsozialistische und stalinistische Herrschaft*, S.222

Stalinismus untersucht werden kann, muß die Frage nach einem zugrundeliegenden Jazzbegriff stehen. Jazz ist ein musikalischer Stil, der sich in den letzten 100 Jahren in unterschiedliche Richtungen entwickelt hat und in der heutigen Zeit vielfältige Definitionen bereithält.

Ausgangspunkt für den Jazz ist in der vorliegenden Arbeit das in der deutschen und russischen Gesellschaft, innerhalb der politischen Führung und den für den Jazz ausschlaggebenden Institutionen der 20er und 30er Jahre vorherrschende Verständnis von Jazz. So ist nicht die Musik Untersuchungsgegenstand, die in den USA, dem Geburtsland des Jazz, als Jazz gespielt und verstanden wurde und damit als authentisch erachtet wurde, sondern die Form von Jazz, die in Deutschland und der Sowjetunion vorherrschte, wobei zwischen beiden Ländern zusätzlich regionale Unterschiede bestanden. Demzufolge würde aus heutiger Sicht und mit einer allgemeingültigen zugrunde liegenden Jazzdefinition ein Großteil der vorhandenen und in einem größeren Rahmen zu untersuchende Musik eher als Schlager, Volksmusik oder Marschmusik bezeichnet werden. In den 20er und 30er Jahren war aber dies innerhalb der Gesellschaften als Jazz konnotiert. Jedoch soll eine Diskussion des Authentischen an dieser Stelle vermieden werden. Ob und inwieweit die in Rußland und Deutschland gespielte Jazzmusik überhaupt mit den amerikanischen Vorbildern zu vergleichen ist, sollte in einem anderen Rahmen geklärt werden.

Vielleicht müßte der Begriff auch eher als Symbol für moderne und freiheitliche Musik stehen, jedoch bräuchte es dafür eine umfangreichere Analyse des Klangmaterials.

## Jazz in Deutschland

Die bekannte und mehrfach belegte Ablehnung des Jazz durch die Nationalsozialisten ist kein Phänomen das mit der Machtübernahme Hitlers entstand, sondern bereits in den letzten Jahren der Weimarer Republik zum Vorschein kam. Bereits in *Mein Kampf* wettete Hitler u.a. gegen den „Vormarsch von Niggermusik“.<sup>8</sup> 1930 wurde in Thüringen, dem Land mit der ersten Landesregierung unter nationalsozialistischer Beteiligung, auf Initiative des thüringischen Innenministers und späteren Reichsministers Wilhelm Frick ein Erlaß „wider die Negerkultur und für deutsches Volkstum“<sup>9</sup> verabschiedet. Dieser Erlaß, der nur ein Jahr Gültigkeit besaß, war das erste regional begrenzte Jazzverbot Deutschlands, hatte aber letztendlich keine größeren Auswirkungen.<sup>10</sup> Für die Untersuchung ist dieser Erlaß dennoch von Interesse, da Thüringen von den Nationalsozialisten als „Modell der Machtergreifung“<sup>11</sup> und als „Experimentierfeld“<sup>12</sup> für eine spätere Machtübernahme angesehen wurde.

Ebenfalls aus wirtschaftlichen Gründen, der Weltwirtschaftskrise 1929 und deren weitreichenden Auswirkungen sowie einschneidenden technischen Weiterentwicklungen, wie beispielsweise die Einführung des Tonfilms, war der deutsche Jazz bereits vor 1933 in seiner Existenz bedroht. Ohne dabei differenziert auf einzelne Fakten einzugehen, sei an dieser Stelle erwähnt, daß ausländische und jüdische Musiker als „Hauptübel“ dafür angesehen wurden. Die deutsch-nationale Presse richtete sich außerdem explizit gegen das „negroide“ Element in der deutschen

---

<sup>8</sup> Hitler, Adolf: *Mein Kampf*, München 1934<sup>85-94</sup>, S.69 f.

<sup>9</sup> Amtsblatt des Thüringischen Ministeriums für Volksbildung 6, Weimar 1930, S.40

<sup>10</sup> Ein weiteres begrenztes Jazzverbot wurde erst 1943 für den Gau Sachsen ausgesprochen, aber nicht auf das gesamte Reichsgebiet erweitert.

<sup>11</sup> Dieckmann, Fritz: *Die Regierungsbildung in Thüringen als Modell der Machtergreifung. Ein Brief Hitlers aus dem Jahre 1930*, in: VfZ 14 (1966), S.454

<sup>12</sup> Brenner, Hildegard: *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Hamburg 1963, S.22

Unterhaltungsindustrie.<sup>13</sup> Von der quasi demokratischen Reichsregierung unter Reichskanzler Franz von Papen wurde 1931 ein Auftrittsverbot für afro-amerikanische Musiker veranlaßt, das nur zu den Olympischen Spielen 1936 ein wenig gelockert wurde.

Nachdem die Nationalsozialisten 1933 die Macht in Deutschland übernommen hatten, wurde auf unterschiedlichen, aber untereinander nicht koordinierten Ebenen gegen den Jazz vorgegangen. Aus der dem Nationalsozialismus zugrundeliegenden Ideologie und dem darin enthaltenen Rassegedanken ist zu begründen, warum insbesondere Juden und Schwarze als Verfechter des Jazz ausgemacht wurden. Jazz wurde in der Öffentlichkeit und Presse überwiegend nur noch als „Nigger-Jazz“<sup>14</sup> titulierte und damit öffentlich diffamiert. Nationalsozialistische Anthropologen stellten sogar die absurde Behauptung auf, daß „die Juden einen beträchtlichen Teil negroiden Blutes besäßen.“<sup>15</sup> Bereits in dieser Aussage spiegelt sich das pseudo-wissenschaftliche Deutungssystem der nationalsozialistischen Ideologie wieder, wobei den Grundaxiomen, in diesem Fall Rasse und Rassenkampf, der Rang wissenschaftlich bewiesener Wahrheiten zugesprochen wurde.<sup>16</sup>

Ein erster wirklich bedeutender Einschnitt für den deutschen Jazz war die Errichtung der Reichsmusikkammer (RMK) als Unterabteilung der Reichskulturkammer (RKK) und den damit einhergehenden Einschränkungen für jüdische und ausländische Musiker, den Hauptträgern des Jazz in Deutschland. Die Ausübung des Musikerberufes war an die Mitgliedschaft und eine damit verbundene Mitgliedskarte der RMK gekoppelt. Für den Erhalt dieser Karte mußten alle in Deutschland tätigen Musiker eine Eignungsprüfung über sich ergehen lassen. Diese Prüfungen sind im Nachhinein als willkürlich einzuschätzen, worunter in der Mehrheit ausländische und jüdische Musiker zu leiden hatten. Zusätzlich wurden ausländisch klingende Bandnamen verboten<sup>17</sup>, die bekanntlich bei Jazzbands bevorzugt waren. Ein populäres Beispiel stellen die „Comedian Harmonists“ dar, die sich in „Meistersextett“ umbenennen mußten. Eines der Hauptziele der RMK war die „Säuberung“ von Juden aus ihren eigenen Reihen. Aufgrund dessen wurden alle Musiker aufgefordert, bis 1934 ihre ethnische und religiöse Zugehörigkeit anzugeben. Allerdings lief die Auswertung der Fragebögen aus organisatorischen Gründen sehr mühsam von statten, so daß nachweislich bis 1939 jüdische Musiker, darunter auch Jazzmusiker, bei der RMK registriert waren. Zusätzlich konnten die Angaben über die religiöse Zugehörigkeit auch gefälscht werden, was die angestrebte „Entfernung“ von Juden erschwerte.

Während des gesamten Bestehens des Nationalsozialismus gab es nur wenige musikimmanente Gründe, die gegen den Jazz vorgebracht wurden. So wurde schließlich 1933 das Saxophon als *das* Jazzinstrument schlechthin ausgemacht und der Verkauf sowie das Spiel dieses Instruments per Anordnung verboten. Die Diffamierungen gehen aber bereits auf die sogenannte „Systemzeit“ der Weimarer Republik zurück. So brachte 1928 H.W.v. Waltershausen das Saxophon mit der Sexualität in Verbindung:

„Das Saxophon wurde eingeführt. Dieses Instrument [...] klingt wie der Gesang eines kastrierten Negers, wie der eines vom Mann emanzipierten weiblichen Neutums und hat darüber hinaus noch

---

<sup>13</sup> So reagierte beispielsweise die Zeitschrift für Musik mit Empörung auf die Eröffnung der „Negerbar“ Biguine und verlangte im Hinblick auf die vielen arbeitslosen deutschen Musiker die sofortige Eliminierung dieser „Pest“. Vgl. *Verschiedenes*, in: Zeitschrift für Musik 99 (1932), S.456

<sup>14</sup> Heinrich, Franz: *Swing Generation. Selbsterlebtes*, Menden 1988, S.34

<sup>15</sup> Zitiert nach: Kater, Michael H.: *Gewagtes Spiel. Jazz im Nationalsozialismus*, Köln 1995

<sup>16</sup> Vgl. Pohlmann, Friedrich: *Marxismus-Leninismus-Kommunismus-Faschismus*, Pfaffenweiler 1995, S.162

<sup>17</sup> Vgl. „Anordnung über Namensgebung“ vom 29. September 1934

eine Menge von Eigenschaften, die zum Paodieren und Verhöhnern des Gefühls wie geschaffen sind. Irgendwie klingt aber eine melancholisch-impotente Sehnsucht durch. Das Saxophon singt, oder besser gesagt, heult und winselt von einem verlorenen Paradies.“<sup>18</sup>

Da jedoch im Dritten Reich das kapitalistische Wirtschaftssystem aufrechterhalten wurde, geriet ein Zweig der deutschen Instrumentenfabrikation in ernsthafte Absatzschwierigkeiten, woraufhin die Verleumdungen des Saxophons durch das Wirtschaftsministerium zurückgezogen wurden.<sup>19</sup> Absurderweise wurde gar darauf hingewiesen, daß der Erfinder des Saxophons, der Belgier Adolphe Sax, deutscher Abstammung sei.<sup>20</sup>

Eine der ergiebigsten Ebenen bei der Betrachtung des Phänomens Jazz im nationalsozialistischen Deutschland ist der umfangreiche Bereich Medien. Aufgrund der Masse an Quellen werde ich mich auf den Bereich Rundfunk beschränken, da sich anhand dieses Kommunikationsträgers die Widersprüchlichkeiten des totalitären Regimes im Umgang mit Jazz am deutlichsten zeigen lassen. Für Reichspropagandaminister Joseph Goebbels war der Rundfunk das „*allerwichtigste Massenbeeinflussungsinstrument*.“<sup>21</sup> Jazz war im deutschen Rundfunk bereits seit 1924 präsent.<sup>22</sup> Die Möglichkeit, diese populäre Musik nach der Machtübernahme direkt zu verbieten, ergab sich nicht, da ausländische Stationen wie beispielsweise Radio Luxemburg oder die BBC über sendestarke Rundfunkprogramme ein breitgefächertes Jazzangebot, meist gekoppelt mit Nachrichten, übertrugen. Daher mußte zunächst ein bestimmtes Maß an Jazz im gleichgeschalteten Reichsrundfunk akzeptiert werden.<sup>23</sup> Zwar verbannte der Berliner Sender „Funk-Stunde“ den Jazz bereits nach der Machtübernahme aus dem Programm, doch war dies eher die Ausnahme, nicht die Regel. Im deutschlandweit zu empfangenen Deutschlandfunk wurde sogar ein sogenanntes Modellorchester auf Geheiß Goebbels und mit Mitteln des Propagandaministeriums unter dem Namen „*Die Goldenen Sieben*“ installiert, die das immer größer werdende Rundfunkpublikum<sup>24</sup> mit „gezähmten“ Jazz unterhalten sollten. Im Sommer 1935 wurde die Band wieder aus dem Programm entfernt, da sie zu „jazzig“ geklungen haben muß. Nur wenige Monate später, im Oktober 1935, kam das offizielle, aber kaum durchzusetzende Ende des Jazz im deutschen Rundfunk. Auf der Intendantentagung in München wurde ein, mit Duldung Goebbels, Jazzverbot im Rundfunk durchgesetzt. Eugen Hadamovsky begründete das Verbot:

---

<sup>18</sup> H.W.v. Waltershausen: *Tradition und Fortschritt*, in: NMZ 49. 1928, H.1, S.11f.

<sup>19</sup> Unter dem Titel „Zur Ehrenrettung des Saxophones“ wurde am 30. September 1933 folgender Artikel veröffentlicht: „*Das Wirtschaftsministerium hat sich auf Grund der dortigen Eingabe vom 10.5.1933 mit der Reichsregierung in Verbindung gesetzt, um einen etwaigen Boykott des Saxophones, der sich aus dem Verbot der sogenannten Negermusik entwickeln könnte, zu verhindern. Das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda antwortete darauf, daß das Saxophon an der Negermusik völlig unschuldig sei. – Es sei eine Erfindung des Adolf Sax [...] und werde hauptsächlich in der Militärmusik gebraucht. [...] Der Verwendung des Saxophones steht irgendein mit dem Verbot der Negermusik zusammenhängendes Hindernis nicht im Wege.*“ Zitiert nach: Lange, H.H.: *Jazz in Deutschland*, Hildesheim 1996, S.81

Gleichzeitig verweist dieses Zitat auf die Tatsache, daß von den Nationalsozialisten ein allgemeines Jazzverbot zumindest geplant war.

<sup>20</sup> Vgl. Weidemann, Alfred: *Betrachtungen zur Unterhaltungsmusik und Tanzmusik*, in: *Musik im Kriege* 1, Nr. 5/6 1943, S.82; *Westdeutscher Beobachter*, 4.7.1935, o.S.

<sup>21</sup> Goebbels, Joseph: *Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei*, München 1934, S.283

<sup>22</sup> Die erste Jazzsendung war am 24. Mai 1924 von Radio München zu hören. Vgl. Partsch, Cornelius: *Schräge Töne*, Stuttgart 2000, S.120

<sup>23</sup> Allerdings fehlen exakte Angaben über den Jazzgehalt im Rundfunk. Angeblich sind alle Unterlagen bei Bombenangriffen im 2. Weltkrieg vernichtet worden.

<sup>24</sup> Zwischen 1932 und 1939 stieg die Zahl der Rundfunkteilnehmer von vier auf elf Millionen, begünstigt durch die Verbreitung des kostengünstigen Volksempfängers VE 301.

„Nachdem wir heute zwei Jahre lang mit diesen Kulturbolschewisten aufgeräumt haben und Stein um Stein fügten, um in unserem Volk das verschüttete Bewußtsein für die deutschen Kulturwerte wieder zu wecken, wollen wir auch mit den noch in unserer Unterhaltungs- und Tanzmusik verbliebenen zersetzenden Elementen Schluß machen.“<sup>25</sup>

Gleichzeitig wurde ein Prüfungsausschuß für Tanzmusik installiert, der die gespielte „Nichtjazzmusik“ auf ihren Jazzgehalt überprüfen sollte.<sup>26</sup>

Als Paradox kann die Anti-Jazzsendung „Vom Cakewalk zum Hot“, ursprünglich als Abschreckung geplant, angesehen werden. Denn die Sendung, die in den folgenden Jahren mehrfach im gesamten Reichsrundfunk wiederholt wurde, war besonders bei Jazzfans beliebt, da nicht nur Schallplatten als „Anschauungsmaterial“ dienten, sondern die Königsberger Tanzkapelle von Erich Börschel authentische amerikanische Jazzmusik spielte. Eine weitere Möglichkeit, Jazz im Rundfunk zu hören, war über die sogenannten bis 1939 nicht offiziell verbotenen ausländischen „Feindsender“. Noch bis 1939 druckten deutsche Programmzeitschriften regelmäßig ausländische Radioprogramme ab, wodurch sich Fans ständig über das aktuelle Angebot informieren konnten.

Der gleichzeitig eingeläutete Versuch von 1936, anstatt des Jazz ein neues deutsches Idiom, einen ‚Deutschen Jazz‘ zu erschaffen, muß im Rückblick als völliger Fehlschlag bezeichnet werden. Zwar wurde ein Tanzkapellenwettbewerb (NDT) unter dem Motto „Deutsche Tanzmusik dem Deutschen Volke“ ins Leben gerufen, der einen akzeptablen Jazzersatz kreieren sollte, doch wurden die Siegerbands von der Hörerschaft nicht akzeptiert und verschwanden sehr schnell aus dem Programm. So war rückblickend zu lesen: *„Nun war es zweifellos ein sehr einleuchtendes Beginnen, wenn man meinte, beim Verschwinden des Jazz aus den öffentlichen Konzert- und Rundfunkdarbietungen müsse man dafür sorgen, daß etwas besseres dagegengesetzt werde. Das war offenbar die Wurzel für den Aufruf zur Schaffung guter Unterhaltungsmusik. Aber die Realisierung dieses Gedankens allein genügt nicht.“*<sup>27</sup> Fritz Stege, Mitinitiator des NDT schrieb nach dem sichtbaren Mißerfolg: *„Wenn aber eine Einrichtung derart im Volke Wurzeln geschlagen hat wie der Jazz, dann ist es nahezu unmöglich mit Verboten allein Erfolg zu erzielen, wenn man nichts Besseres an die Stelle der Jazzband zu setzen weiß.“*<sup>28</sup>

## Jazz in der Sowjetunion

Das zuvor knapp skizzierte Bild des Jazz in Deutschland zeichnete sich auch in der Sowjetunion ab. Jazzmusik war dort erst ab 1922 zu erleben und dann auch nur in den Metropolen Moskau und Leningrad. Dies ist vergleichsweise spät, wenn man berücksichtigt, daß im benachbarten Estland bereits vier Jahre zuvor die erste Jazzband gegründet wurde<sup>29</sup>, doch muß bedacht werden, daß auch in Amerika und im

<sup>25</sup> *Kein Niggerjazz im Radio*, in: Magdeburgische Zeitung 13. Oktober 1935, o.S.

<sup>26</sup> Der Prüfungsausschuß hatte Entscheidungsgewalt in: „1. In Zweifelsfällen auf Antrag eines Reichssenders, ob ein Tanzmusikstück tragbar oder als Jazzmusik abzulehnen ist. 2. Auf Antrag eine Komponisten als letzte Instanz, wenn das betreffende Tanzmusikstück seitens eines Reichssenders als Jazzmusik abgelehnt wurde.“ Vgl. „Deutsche Tanzmusik dem deutschen Volke“, hrsg. von der Pressestelle der Reichssendeleitung, Berlin 1936, S.26

<sup>27</sup> Reichert, Max: *„Und nochmals Unterhaltungsmusik“*, in: Zeitschrift für Musik 109, Nr. 9 1942, S.414

<sup>28</sup> Stege, Fritz: *Gibt es eine deutsche Jazzkapelle? Lehren des Tanzkapellenwettbewerbs im Rundfunk*, in: Zeitschrift für Instrumentenbau 56 (1936), S.2252

<sup>29</sup> Vgl. Ojakäär, Walter: *Jazz in Estland*, in: Knauer, Wolfram (Hrsg.): *Jazz in Europa*. Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Bd. 3, Darmstadt 1993, S.95-106

westlichen Europa der Jazz seine Anfangsschwierigkeiten hatte. Jedoch kamen in der Sowjetunion die einzigartigen Bedingungen der Oktoberrevolution von 1917, des jahrelangen Bürgerkrieges und den daraus resultierenden und einem in diesem Maße bis dato nicht bekannten Ausmaß an Umwälzungen innerhalb der Gesellschaft hinzu, die gleichermaßen auch das gesamte kulturelle Leben der Sowjetunion umfaßten.

Anders als im restlichen Europa ging die Initiative in der Sowjetunion von einem Russen, Valentin Parnach, Dichter, Herausgeber und Tänzer, aus, der 1922 mit einem vollständigen Jazzinstrumentarium aus seinem Pariser Exil wiederkehrte. Die von ihm gegründete Band „*Erstes Exzentrisches Orchester der Russischen Sozialistischen Sowjetrepublik – Valentin Parnachs Jazz Band*“ gab ihr erstes Konzert noch im selben Jahr und stellte somit die Geburtsstunde des russischen Jazz dar.<sup>30</sup> Allerdings war das Gebotene in keinsten Weise als Jazz zu bezeichnen. Obwohl jegliche Aufnahmen von Parnach fehlen, können Zeitgenossen bestätigen, daß die Musik eher an ein Lärmorchester der italienischen Futuristen, als an mitreißenden Jazz erinnerte.<sup>31</sup>

Da in den Jahren bis 1928 keine politischen Maßnahmen unternommen wurden, konnte der Jazz, wie schon in der Weimarer Republik, stetigen Rückhalt in der Bevölkerung gewinnen. Selbst ausländische Bands bereisten in dieser Phase das Land problemlos. Zu den herausragendsten Gruppen zählten dabei „*Sam Wooding und seine Neger Revue*“, die allein durch ihr Äußeres für Aufmerksamkeit sorgten und auch mehrfach in Deutschland auftraten, sowie die *Benny Peyton Jazz Kings* mit dem weltbekannten Klarinettenisten Sidney Bechet. Woodings Jazzstil war eher als „Sweet“, der der Jazz Kings als „Hot“ zu bezeichnen. Diese frühe Unterscheidung zweier Jazzstile ist, wie später zu sehen sein wird, für die weitere Entwicklung des Jazz in der UdSSR von immenser Bedeutung. Trotz einiger Vorbehalte gegen das Engagement sagte Wooding 1939 rückblickend, daß die russischen Engagements die besten in ganz Europa waren.<sup>32</sup> Doch wie erwähnt standen nicht die musikalischen, sondern eher die visuellen Aspekte im Vordergrund. So kann Sidney Bechet, der Mitte der 20er Jahre auch für kurze Zeit in der Wooding Band spielte berichten: „*Wir bekamen keine Chance Jazz zu spielen. Sieh mal, wir hatten einige gute Musiker, doch Wooding ließ sie nur diese Sears Roebuck-Dinge spielen. Wir hätten diese ganzen Jobs nie bekommen, wären wir nicht Nigger gewesen. So war es in Europa. So ist es immer noch.*“<sup>33</sup>

Die Geburtsstunde des professionellen russischen Jazz folgte im Anschluß an die Tourneen von Wooding und Peyton. Alexander Tsfasman (Abbildung 4), wohl der beste sowjetische Jazzmusiker der 30er und 40er Jahre, gründete die AMA-Jazzband (*Assoziatija moskovskich avtorov*), die sich dem Hot-Stil zuwandten, zu Werbezwecken.<sup>34</sup> Zur gleichen Zeit wurde eine offizielle Mission unter Leitung des Leningraders Leonid Teplinski mit finanziellen Mitteln des sowjetischen *Volkskommissariats für das Bildungswesen (Narkompros)* nach Philadelphia gestartet, um den Jazz in seiner ursprünglichen Umgebung zu studieren. Mit einem vollständigen Jazzinstrumentarium, Schallplatten und Whiteman-Arrangements kehrte Teplinski Anfang 1927 nach Leningrad zurück.<sup>35</sup> Im April 1927 wurde das erste Konzert der aus

---

<sup>30</sup> Das Ensemble bestand aus Klavier, Banjo, Schlagzeug, Xylophon und zwei Violinen, kein Saxophon. Vgl. Batashev, Aleksej: *Sovetskij dschas, Moskva 1973, S.10*; Hussmann van Alpen schreibt zur Besetzung, daß Posaunen und Saxophone vorhanden waren, dafür aber keine Violinen. Hussmann van Alpen, Werner D.: *Früher Jazz...VII...in der Sowjetunion*, in: *Jazz Podium* Nr. 10, 1974, S.24-26. Eine Band von Parnach die 1926 im Moskauer Theater Mayerhold auftrat hatte die Besetzung: Posaune, Klavier, Schlagzeug, Saxophon und Tuba. Vgl. *Новый зритель* 47, 1926, ст.21

<sup>31</sup> Vgl. Парнах, Валентин: *Джаз-Банд – не „шумовой оркестр*, in: *Зрелища*, Nr. 15 (1922), ст.11

<sup>32</sup> Wooding, Samuel: *Eight Years Abroad with a Jazz Band*, in: *Étude*, April 1939, S.234

<sup>33</sup> Rose, Al: *Memorandum über Sam Wooding*, New Orleans 1980, o.S.

<sup>34</sup> Vgl. Batashev, S.25-26

<sup>35</sup> Vgl. Ebenda, S.27

Professoren des Konservatoriums und klassisch ausgebildeten Musikern bestehende Band nach zweimonatigen Proben angekündigt (Abbildung 5). Das aufgeführte Programm war eine Mischung aus jazzigen Nummern und klassischen Adaptionen, eine zur damaligen Zeit weitverbreitete Mode.<sup>36</sup> Der Pianist Boris Wohlmann gab zu: „*Das öffentliche Interesse an unseren Aufführungen war groß, doch um die Wahrheit zu sagen, im Spiel hatte das Orchester keinen Sinn für wahre jazzige Spezifikationen.*“<sup>37</sup> So stellte sich die Situation vor dem ersten Fünfjahresplan in der Sowjetunion folgendermaßen dar: Dank der Aktivitäten von Tsfasman, Parnach, Teplitski und anderer konnte sich die Sowjetunion zu den Ländern zählen, die von der neuen amerikanischen Musik infiziert waren. Die Reaktion des Publikums unterschied sich nicht von der der urbanen Bevölkerung anderswo.

Mit Beginn des ersten Fünfjahresplanes 1928 veränderte sich auch die bestehende kulturelle Offenheit der Sowjetunion, die während der unter Lenin 1922 eingeläuteten Neuen Ökonomischen Politik (NEP) bestand. Die radikalen Umwälzungen bis 1932 übertrafen die politischen und gesellschaftlichen Veränderungen von 1917 bei weitem. Die ideologischen Grundaxiome des Sowjetkommunismus, Klasse und Klassenkampfes, bildeten auch für die populäre Kultur eine unüberwindbare Hürde und eine völlige Abgrenzung vom Ausland.

Kulturkommissar Anatolij Lunatscharski, der noch Mitte der 20er Jahre den Jazz finanziell unterstützen ließ, hatte nun die Aufgabe, alles dekadent Westliche aus der sowjetischen Kultur zu verbannen, da die sowjetische populäre Musik nur die kapitalistischen Grundzüge widerspiegeln würde.<sup>38</sup> Das Journal *Sovetskoe iskusstvo* gab zu, daß es in elf Jahren nicht gelungen sei, eine proletarische Musik zu fördern: „*Der sowjetischen Kunst fehlt ein definitiver Stil. [...] Die während der Revolution geforderte kreative Schaffenskraft des Proletariats und der Bauernschaft sind immer noch inadäquat ausgebildet und haben bislang zu keinem Ergebnis geführt, dessen Qualität es als herrschender Stil unserer sowjetischen Übergangsepoche auszeichnen würde.*“<sup>39</sup>

Bezeichnenderweise begann kurz darauf die erste politische Kampagne gegen das Saxophon, die sich 20 Jahre später erneut wiederholen sollte. Heftige Attacken gegen Jazz wurden von der *Russischen Assoziation Proletarischer Musiker (RAPM)*<sup>40</sup> initiiert, die sich auf einen Artikel Maxim Gorkis aus seinem italienischen Exil berief. Dessen Erfahrungsbericht über den angeblich unzivilisierten Jazz, bei dem Gorki Musik, Tanz und Sexualität untrennbar auf eine Ebene stellt, wurde in der *Pravda* im April 1928 veröffentlicht.<sup>41</sup> Fast alle späteren negativen sowjetischen Jazzkritiken bezogen sich auf diesen Aufsatz. Gorki schrieb: „*In die tiefe Stille dringt das trockene Klopfen eines idiotischen Hammers. Eins, zwei, drei, zehn, zwanzig Schläge und danach ein wildes Pfeifen und Quietschen, als wenn ein Schlammball ins klare Wasser fiel, und dann gibt es ein Rasseln, Heulen und Brüllen wie das Geschrei eines metallenen Schweins, das*

---

<sup>36</sup> Interview zwischen Batashev und Professor B. Wohlman abgedruckt in: Batashev, *Sovetskij dschas*, S.27f.

<sup>37</sup> Ebenda, S.28

<sup>38</sup> Vgl. Lunatscharski, A.W.: *Kulturnaja revolutsija i iskusstvo*, in: *Sovetskoe iskusstvo*, Nr.4 (1928), S.9

<sup>39</sup> Korev, S.: *Sovetskoe iskusstvo i ego potrebitel*, in: *Sovetskoe iskusstvo*, Nr.3 (1928), S.36

<sup>40</sup> Die Vereinigung wurde 1923 gegründet und avancierte während ihres Bestehens bis 1932 zum halboffiziellen Zensurorgan. 1925 spaltete sich eine Gruppe unter dem Namen *ORKiMD* (*Obyedinenie Revolutzionnykh Kompozitorov i Muzykalnykh Deyateley*), Vereinigung revolutionärer Komponisten und musikalischer Arbeiter, von der RAPM ab. Die Gruppe löste sich 1929 wieder auf, ohne eine auffallende Rolle gespielt zu haben. Vgl. Schwarz, Boris: *Music and Musical Life in Soviet Russia 1917-1970*, London 1972, S.56

<sup>41</sup> Gorki, Maxim: *O musike tolstych*, in: *Pravda* 18.April 1928, S.4

*Quietschen eines Esels oder das amoröse Krächzen eines monströsen Frosches. Das beleidigende Chaos des Irrsinns pulsiert zu einem pochenden Rhythmus. Lauscht man diesen Schreien ein paar Minuten, so stellt man sich unfreiwillig ein Orchester sexuell aufgepeitschter Irrer vor, dirigiert von einem Hengst-Mann, der ein riesiges Genitalorgan schwenkt.*<sup>42</sup>

In einer Zeit, in der sich die Sowjetunion immer weiter vom sogenannten dekadenten Westen entfernte, fiel diese Kritik auf fruchtbaren Boden. Die zuvor für den Jazz bereitgestellten Geldmittel wurden eingefroren und Lunatscharski stellte wie Gorki eine Verbindung zwischen Tanz, Jazz und dem Niedergang der sexuellen Moral des 20. Jahrhunderts her.<sup>43</sup> Jazz wurde mit der Welt der Bourgeoisie, des ideologischen Klassenfeindes, gleichgesetzt, da er in der Welt der westlichen Gesellschaft akzeptiert wurde. Als logische Konsequenz wurden Musiker, beispielsweise Teplinski, inhaftiert oder ins Exil geschickt, ausländische Schallplatten und moderne Tänze verboten.

Das Problem war, einen adäquaten Ersatz für den Jazz zu schaffen. Doch viele der neuen Lieder waren farblos und gespickt mit dogmatischen Texten. 1930 stand in der Zeitschrift *Arbeiter und Theater (Rabotschii i teatr)*, daß der Jazz zwar sowjetisch werden könne, jedoch nur unter der Voraussetzung, ein völlig neues Repertoire zu schaffen.<sup>44</sup> Es entstand ein Konflikt zwischen Theorie und Praxis, Ideologie und populärem Geschmack. Die mögliche Lösung des Problems wurde ausgerechnet in Deutschland gesehen, als die Nationalsozialisten zu diesem Zeitpunkt ein erstes regionales Jazzverbot in Thüringen aussprachen. Demnach konnte eine Musik, gegen die sich der Erzfeind Deutschland aussprach, unter der Prämisse, daß eine totalitäre Diktatur immer auf einer klaren und deutlichen Freund-Feind-Polarität basiert<sup>45</sup>, nicht derart unmoralisch sein. Selbst Hanns Eisler meinte rückblickend: „*an einer Jazztrompete [geht] der Sozialismus nicht zu Grunde [...]*“<sup>46</sup> Doch der seit 1928 auferlegte Bann konnte nicht so einfach gebrochen werden, denn Gorki hatte es ideologisch korrekt knapp zusammengefaßt: der Jazz war bourgeois, und dies war Anfang der 30er Jahre offizielle sowjetische Kulturpolitik.

Die Lösung des selbsterschaffenen „Problems“ war hingegen leicht zu erreichen, wenn auch absurd in seiner Begründung: sowjetische Kritiker und Musikwissenschaftler behaupteten, es gebe nicht eine, sondern zwei Arten von Jazz, den proletarischen und den bourgeoisen. Demnach wurde zwischen dem korrupten, kommerziellen sogenannten „Salon-Jazz“ und dem proletarischen „wahren Jazz“ unterschieden. Daß Jazzmusik in kommerzielle Massenmedien wie Rundfunk<sup>47</sup> und Schallplatte eingebettet war, die für die schnelle Verbreitung dieser Musik von entscheidender Bedeutung waren, wurde schlichtweg ignoriert. Schließlich behauptete der amerikanische Kritiker Michael Gold, daß Jazz ausschließlich Negermusik sei. Einzige Ausnahme bildeten die

---

<sup>42</sup> Ebenda

<sup>43</sup> Lunatscharski, A.W.: *Sotsialye istoki musikalnogo iskusstwa*, in: *Proletarskij musikant*, Nr.4 (1929), S.12-20

<sup>44</sup> *Moschet li dschas stat sovetskim*, in: *Rabotschi i teatr*, Nr.43 (1930), S.7

<sup>45</sup> Vgl. u.a. Pohlmann, S.134

<sup>46</sup> *Bewerunge, Lothar: Swing it, Genosse! Der Jazz dringt durch den Eisernen Vorhang*, in: *Civis* 5, Bonn 1958, S.185

<sup>47</sup> Im sowjetischen Rundfunk war Jazz erst 1928 durch Tsfasmans AMA-Jazzband präsent. Noch 1926 war dagegen vom sowjetischen Postminister zu hören: „Die russischen Radiostationen, die mit jedem Monat mehr werden und bereits den größten Teil des Gebietes der Sowjetunion umfassen, haben nicht diese Foxtrott- und diese frommreligiösen Programme, wie sie von den europäischen Radiostationen bevorzugt werden. Unsere Programme sind bestimmt für die breiten Arbeiter- und Bauernmassen.“ Abschrift eines Schreibens des Reichspostministers vom 25. Januar 1926 (Archiv Merseburg). Es zitiert Worte des Stellvertretenden Volkskommissars für Post und Telegraphen, A.M. Lubowitsch. Zitiert nach: Amzoll, Stefan: *Massenmedium der Revolution und Kunst*, in: *Musik und Gesellschaft* 10 (1987), S.506-511, hier S.506

Juden<sup>48</sup>, womit der Jazz das Produkt des Proletariats sei. Diese Thesen, die in russischer Sprache übersetzt wurden<sup>49</sup>, waren die Basis für eine nun weitgehend positive Haltung zu Beginn der 30er Jahre. Damit nahmen die Mehrheit der Kritiker und Autoren die entgegengesetzte Meinung zu den Nationalsozialisten ein, die die jüdisch-negroide Kultur des Jazz diffamierten.

Die Jahre zwischen 1932 und 1936 werden in der einschlägigen wissenschaftlichen Literatur häufig als das „*Rote Zeitalter des Jazz*“<sup>50</sup> titulierte, eine Phase größter Offenheit zu diesem Thema. In dieser Zeit entstanden überall in der Sowjetunion zahlreiche Jazzbands, die durch Tourneen von nachweislich sieben ausländischen Gruppen inspiriert wurden.<sup>51</sup> Bis in die 50er Jahre hinein war diese Phase die letzte Gelegenheit, authentischen Jazz aus Europa live zu hören.<sup>52</sup> Für Aufsehen sorgten die *Weintraub Syncopators*, die in Leningrad und Moskau als Opfer des Faschismus geradezu gefeiert wurden. Der *Weintraub* Trompeter Eddie Rosner wurde im zweiten Weltkrieg nach seiner Flucht über Polen, Weißrußland in die Sowjetunion zum Star der sowjetischen Jazzszene.

Der Jazz stand in der Gesellschaft nun als Synonym für eine sorglose Lebenshaltung und besaß deshalb eine magische Anziehungskraft. Selbst die staatliche Eisenbahn richtete in vielen Bahnhöfen bis 1939 insgesamt 300 Jazzkapellen ein.<sup>53</sup> Einige sowjetische Fabriken und das Militär boten ihren Arbeitern und Soldaten kostenlos moderne Tanzstunden an.<sup>54</sup> Trotzdem blieb der Jazz in der Regel nur einer kleinen wohlhabenden Schicht vorbehalten, die sich einen gehobenen Lebensstandard leisten konnten und sich mit der Welt des „*dining and dancing*“ identifizierten, wozu paradoxerweise die politische Elite des Landes gehörte, eine Art kulturelle und politische Aristokratie.<sup>55</sup> Die weiterhin bestehenden praktischen Probleme der russischen Jazzmusiker, wie beispielsweise die Beschaffung geeigneter Instrumente oder Notenmaterial, waren jedoch ein großes Manko in der sowjetischen Jazzentwicklung. Die sowjetische Industrie produzierte keine Saxophone, Trommeln und Becken waren dem Militär vorbehalten und Piston-Ventiltrompeten in den 30er Jahren noch völlig unbekannt. Arrangeure mußten von Schallplatten transkribieren, um geeignetes und relativ aktuelles Material zu erhalten. Zwar wurde die Produktion einheimischer Jazz und Swingbands gesteigert, doch waren ausländische Produktionen ausschließlich auf dem gut florierenden Schwarzmarkt zu bekommen.

Der politischen Ruhe und kulturellen Offenheit folgte in den Jahren 1936 bis 1939 die

---

<sup>48</sup> Ein Großteil der führenden sowjetischen Bandleader waren jüdischer Abstammung, u.a. Leonid Utesov, Alexander Tsfasman, Valentin Parnach, Georgi Landsberg, Simon Kagan und Jakov Rosenfeld.

<sup>49</sup> *Ewrei bed deneg M. Golda*, in: Markistko-leninskoje iskusstvosnanie, Literatura is iskusstvo, Nr.2-4 (1931), S.201ff.

<sup>50</sup> Starr, S. Frederick: Red and Hot. Jazz in Rußland 1917-1990, Wien 1990, S.98

<sup>51</sup> Die New York Times berichtete 1933, daß alle großen Hotels in Moskau eine eigene Jazzband unterhielten, zwar offiziell für Ausländer und Touristen, doch befanden sich auch immer häufiger Russen unter den Gästen. „*Die Jazzmusik feiert nach Jahren fast völligen Verbots ein bemerkenswertes Comeback in Sowjetrußland. Besucher, die hier die gute alte russische Volksmusik mit Blalika und Gitarre erwarten, müssen lange und ausgedehnt suchen. In Cafés, Restaurants und Vergnügungsparks finden sie Orchester, die als Reaktion auf die öffentliche Nachfrage eigene Versionen des amerikanischen Jazz spielen.*“ *Jazz Gains in Popularity as Soviets Lift Ban*, in: New York Times 17. Mai 1933, S.9

<sup>52</sup> Der erste Amerikaner, der wieder durch die Sowjetunion tourte, war 1962 der Klarinettist Benny Goodman.

<sup>53</sup> *300 shelesonodoroschniycc dschas-orkestrov*, in: Sovetskoe iskusstvo (20.11.1938), S.1

<sup>54</sup> Vgl. Stites, Richard: Russian popular Culture, Cambridge 1992, S.75

<sup>55</sup> Vgl. Fitzpatrick, Sheila: *Culture and Politics under Stalin: A Reappraisal*, in: Slavic Review (June 1976), S.211f

Welle der „großen Säuberung“, des „großen Terrors“. Über diese Phase des Stalinismus, die sich gegen das Militär, die Partei und die normale Bevölkerung richtete, ist ausführlich publiziert worden.<sup>56</sup> Auch der sowjetische Jazz hatte darunter zu leiden, wenn auch zu einem großen Teil nur indirekt. Wie viele Bürger in Arbeitslager geschickt wurden, steht nicht genau fest, doch erklärt sich hiermit, daß darunter eine große Anzahl Jazzfans und –musiker waren. Allen Jazzmusikern wurde ein mehr oder minder reger Kontakt zu Ausländern vorgeworfen. Die in den Jahren zuvor gegründeten Bands lösten sich wieder auf. Die permanente Angst in der Bevölkerung vor der Terrorwelle und die ständig diffuse Furcht vor Verrat verursachte, daß „*man versuchte, sich unsichtbar zu machen, ‚Nicht-Auffallen‘ wurde zur wichtigsten Maxime*“<sup>57</sup> und damit wurde auch der Jazz zum nichterwünschten Element. Starr beschreibt die Situation 1937 wie folgt: „*Der sowjetische Jazz überlebte den großen Terror wie ein Bär im Winter: er verfiel in einen tiefen Winterschlaf. Die populäre Musik aber muß sich dauernd entwickeln, sonst wird sie sterben. Das Überleben des Jazz kostete ihn seine Vitalität.*“<sup>58</sup>

Wie auch in Deutschland versuchte die politische Führung einen Ersatz bzw. Alternative für die amerikanische „Musikmode“ zu finden. Ein musikalischer Wettbewerb, der zufällig zeitgleich mit dem deutschen Tanzkapellenwettbewerb (NDT) stattfand, brachte mehr als 6000 musikalische Beiträge hervor, die zum Bereich des Massensongs gezählt werden können. Die meisten dieser Lieder waren allerdings im Vergleich zum Jazz musikalisch „fade“ und „träge“ und bestanden aus einfachsten Harmoniefolgen und Melodien. Der textliche Inhalt bestand aus optimistischer und enthusiastischer Zustimmung zum Sozialismus. Alexanders Solschenizin bemerkte dazu: „*Man glaubt [...], was man singt.*“<sup>59</sup> Einzige Ausnahme bildeten Kompositionen Isaac Dunajewskis, der immer wieder Jazzelemente in seine Lieder einbaute.<sup>60</sup>

In der Hauptphase des großen Terrors fand zwischen den beiden populärsten russischen Zeitungen *Pravda* und *Iswestija* eine heftige Kontroverse zum Thema Jazz statt. Insgesamt wurden nicht weniger als 19 polemische Aufsätze diesem Thema gewidmet. Mit dem Tode Gorkis 1936 wurden dessen frühere Schmähungen gegen den Jazz erneut populär. Ein aufkeimender Puritanismus, die Ablehnung des Kosmopolitentums und die Ablehnung der Juden durch russische Nationalisten bestimmten die gesellschaftliche Stimmung dieser Zeit. Eingeläutet wurde die Debatte am 21. November 1936 in der *Iswestija* mit einem 700 Worte umfassenden Brief der klassisch ausgebildeten Musiker A. Berlin und A. Broun, die zunächst die Existenzberechtigung des Jazz anerkannten, um aber letztendlich zu protestieren, „*daß der Jazz [...] zu einer Kunst hochstilisiert [werde], die auf den besten Konzertbühnen der sowjetischen Kurorte*“ erklinge, die aber exklusiv für „*wahre Kunstmusik*“ dienen sollten.<sup>61</sup> In der Schlußphase der Debatte mischten sich auch die Herausgeber mit in

---

<sup>56</sup> Siehe dazu u.a. Siegel, Achim: Die Dynamik des Terrors im Stalinismus, Pfaffenweiler 1992; Conquest, Robert: The Great Terror : Stalin's Purge of the Thirties, New York 1990; Coutois, Stéphane u.a.: Das Schwarzbuch des Kommunismus, München/Zürich 1998

<sup>57</sup> Pohlmann, S.111

<sup>58</sup> Starr, Red and Hot, S.146

<sup>59</sup> Solschenizin, Alexander: The Gulag Archipelago, New York 1975, Bd. 3-4, S.492

<sup>60</sup> Sein kommerzieller Erfolg in der Sowjetunion war so enorm, daß die Anekdote erzählt wird Sergej Rachmaninoff sei durch Moskau gelaufen und geschrien: „*Ich bin Dunajewski! Ich bin Dunajewski!*“. Jelagin, Juri: Taming of the Arts, New York 1951, S.27

<sup>61</sup> Die Autoren beziehen sich dabei auf eigene Erfahrungen in der Donbass-Region. Der Jazz setzte sich in vielen Bereichen des russischen Kulturlebens gegenüber der direkten Konkurrenz von Zigeuner- und klassischer Musik durch. Als sowjetische Jazzbands auch noch die Kurorte „übernahmen“, war die Geduld der sogenannten „legitimen“ Musik vorbei, denn die Kurhotels verschafften regelmäßige Auftritte. Viele klassisch ausgebildete Musiker mußten zwei und mehr Jobs übernehmen, um zu überleben. Zum Vergleich: während ein klassischer Musiker ca. 300 bis 400 Rubel im Monat verdiente, kamen

die Kontroverse ein. Die *Pravda* beschuldigte die Herausgeber der *Isvestija* der Verleumdung und der anti-sowjetischen Propaganda, wiederholte aber ihrerseits noch einmal die Unterstützung der klassischen Musik und erklärte: „Wir brauchen auch den Jazz, und wir werden der bourgeoisen Ästhetik und ihren Verfechtern nicht erlauben, ihn von der Bühne zu vertreiben. [...] Es wird Zeit, daß die Herausgeber der *Isvestija* einsehen, daß sie nicht für immer die Seiten ihres Blattes dem philisterhaften Geschwätz über die Situation des Jazz öffnen können.“<sup>62</sup> Die *Pravda*, die in dieser schwierigen politischen Phase den Jazz unterstützte, entschied diese Debatte nach fast 6 Monaten für sich, indem man sich auf die Parteiautorität berief: „Es ist hoffnungslos, Positionen zu verteidigen, die gegen die Partei und die Regierungslinie sind.“<sup>63</sup> Selbst Stalin mischte sich in dieser letzten Phase in die Debatte ein. In einem Brief an den Herausgeber der *Pravda* verlangte er, mit sofortiger Wirkung aufzuhören über Jazz zu schreiben und nie wieder anzufangen.<sup>64</sup> Drei Monate später wurde die Redaktion der *Isvestija* „gesäubert“.

An diesem Beispiel kann gezeigt werden, in welcher zwiespältigen Situation sich der Jazz in der Sowjetunion befand. Auf der einen Seite hatte die Kommunistische Partei Attacken gegen den Jazz niedergeworfen, auf der anderen Seite war sie direkt oder auch indirekt für den Tod vieler Jazzförderer und Musiker verantwortlich.<sup>65</sup>

Kurioserweise wurde 1938 mit unglaublicher Präzision ein mit staatlichen Mitteln finanziertes Jazzorchester (Abbildung 6) gegründet, das jedoch alles andere als Jazz zur Aufführung brachte.<sup>66</sup> Die Leaderstelle wurde von Viktor Knushevitski übernommen. Sein klassischer Hintergrund und seine Unkenntnis des Jazz prädestinierten ihn dafür, das Orchester in eine Art Kammerorchester mit Saxophon zu verwandeln. Dies änderte sich erst, nachdem Alexander Tsfasman die musikalische Leitung übernahm, um später durch den gemäßigten aber populäreren Leonid Utesov abgelöst zu werden. Doch kann man sich vorstellen, wie das 43 köpfige Orchester, besetzt mit Streichern geklungen haben muß, bedenkt man zusätzlich das Repertoire, das aus Liedern russischer Komponisten und Umarbeitungen von Werken klassischer Komponisten bestand. Hinzu kam die kulturelle Abgeschlossenheit der Sowjetunion, wodurch das Orchester keinen direkten Zugang zu neuen Jazzkompositionen hatte. Das Orchester bestand bis Mitte der 40er Jahre, konnte sich in dieser Zeit nie als „wahres“ Jazzorchester durchsetzen, galt aber als Vorbild für eine Reihe weiterer Orchester in den sowjetischen Republiken. Starr ist der Meinung, daß das Jazzorchester niemanden zufriedenstellen konnte: „Es war zu westlich für die Nationalisten und zu engstirnig sowjetisch für die Kosmopoliten, zu hot für die ‚legitimen‘ Musiker und zu sweet für dem Jazzmusiker, zu populär für den Intellektuellen und zu intellektuell für das breite Publikum.“<sup>67</sup>

## Fazit

Zusammenfassend ist offenkundig, wie widersprüchlich, zwischen absolutem Verbot und staatlicher Förderung, und unkoordiniert der politische Umgang mit Jazzmusik innerhalb beider als totalitär zu bezeichnenden Diktaturen verlief. Obwohl es sich beim

---

hochrangige Jazzmusiker wie Tsfasman auf 5000 bis 10000 Rubel. Vgl. Berlin, A.; Broun, A.: *Dschas ili sinfonia?*, in: *Isvestija* (21.11.1936)

<sup>62</sup> Beresov, G.: *Obywatelskaj boltnowaja na stranitsach Isvestija*, in: *Pravda* 12. Dezember 1936, o.S.

<sup>63</sup> *Meloburschasnaja raswiasnost*, in: *Pravda* (15. Dezember 1936)

<sup>64</sup> RGASPI, font 558, op.11, d.773, list 95

<sup>65</sup> Vgl. Batashev, S.38

<sup>66</sup> Vgl. *Pervy konzert dschas-orkestra SSSR*, in: *Sovetskoe iskusstvo* (1.12.1938), S.4

<sup>67</sup> Starr, S.151

Nationalsozialismus und Stalinismus um differente totalitäre Regime handelt, die auf konträren Ideologien beruhen, lassen sich eine Reihe Parallelen im politischen Umgang mit Jazz und seinen Verfechtern ziehen. So war der Jazz in den Augen der politischen Führung jeweils die Kultur einer „feindlichen“ gesellschaftlichen Gruppe, die aus den wenigen ideologischen Grundaxiomen der Systeme abgeleitet werden können - in Deutschland die Gruppe der Juden und „Neger“, in der Sowjetunion die Klasse der Bourgeoisie.

Gleichzeitig wurde aber nach einem adäquaten Jazzersatz gesucht, jeweils ohne nennenswerten Erfolg. Dies alles verwundert nicht, wenn man abschließend erneut berücksichtigt, daß nie ein politisch fest verankertes Jazzverbot eingeführt wurde. Hinzu kommt, daß bis zu diesem Zeitpunkt kaum musikimmanente Gründe, mit Ausnahme des Saxophons, gegen den Jazz angeführt wurden, sondern hauptsächlich ideologische und soziologische.

## Literaturverzeichnis

300 shelesonodoroschniych dschas-orkestrov, in: Sovetskoe iskusstvo (20.11.1938), S.1

Amzoll, Stefan: *Massenmedium der Revolution und Kunst*, in: Musik und Gesellschaft 10 (1987), S.506-511

Augstein, Rudolf: "Historikerstreit": die Dokumentation der Kontroverse um die Einzigartigkeit der nationalsozialistischen Judenvernichtung, München, 1995

Batashev, Aleksej: *Sovetskij dschas*, Moskva 1973

Beresov, G.: *Obywatelskaj boltnowaja na stranitsach Isvestija*, in: Pravda 12. Dezember 1936, o.S.

Berlin, A.; Broun, A.: *Dschas ili sinfonia?*, in: Isvestija (21.11.1936)

Brenner, Hildegard: *Die Kunstpolitik im Nationalsozialismus*, Hamburg 1963

Conquest, Robert: *The Great Terror*, New York 2000

*Ewrei bed deneg M. Golda*, in: Markistko-leninskoje iskusstvovanie, Literatura is iskusstvo, Nr.2-4 (1931), S.201ff.

Fitzpatrick, Sheila: *Culture and Politics under Stalin: A Reappraisal*, in: Slavic Review (June 1976), S.211-231

Geiss, Imanuel: *Die Totalitarismen unseres Jahrhunderts*, in: Jesse, Eckhard (Hrsg.): *Totalitarismus im 20. Jahrhundert*, Bonn 1996

Goebbels, Joseph: *Vom Kaiserhof zur Reichskanzlei*, München 1934

Gorki, Maxim: *O musike tolstych*, in: Pravda 18.April 1928, S.4

Heinrich, Franz: *Swing Generation. Selbsterlebtes*, Menden 1988

Hitler, Adolf: *Mein Kampf*, München 1934<sup>85-94</sup>

Jelagin, Juri: *Taming of the Arts*, New York 1951

Jesse, Eckhard (Hrsg.): *Totalitarismus im 20. Jahrhundert*, Bonn <sup>2</sup>1999

Kater, Michael H.: *Gewagtes Spiel. Jazz im Nationalsozialismus*, Köln 1995

Kershaw, Ian: Der NS-Staat, Hamburg 1999

Ders.: *Nationalsozialistische und stalinistische Herrschaft*, in: Jesse, Eckhard (Hrsg.): Totalitarismus im 20. Jahrhundert, Bonn 1996

Korev, S.: *Sovetskoe iskusstvo i ego potrebitel*, in: Sovetskoe iskusstvo, Nr.3 (1928), S.36

Lange, Horst H.: Jazz in Deutschland, Hildesheim 1996

Lunatscharski, A.W.: *Kulturnaja revolutsija i iskusstvo*, in: Sovetskoe iskusstvo, Nr.4 (1928), S.9

Ders.: *Sotsialye istoki muzikalnogo iskusstva*, in: Proletarskij musikant, Nr.4 (1929), S-12-20

Maier, Hans (Hrsg.): ‚Totalitarismus‘ und ‚Politische Religion‘, Paderborn u.a. 1996

*Meloburschasnaja raswiasnost*, in: Pravda (15. Dezember 1936)

*Moschet li dschas stat sovetskim*, in: Rabotschi i teatr, Nr.43 (1930), S.7

Парнах, Валентин: *Джаз-Банд – не „шумовой оркестр*, in: Зрелища, Nr. 15 (1922), ст.11

Partsch, Cornelius: Schräge Töne, Stuttgart 2000

*Pervy koncert dschas-orkestra SSSR*, in: Sovetskoe iskusstvo (1.12.1938), S.4

Pfahl-Traughber, Armin: *Nationalsozialismus und Stalinismus als totalitäre Regime*, in: Kommune 3, 2001, o.S

Pohlmann, Friedrich: Marxismus-Leninismus-Kommunismus-Faschismus, Pfaffenweiler 1995

Rose, Al: Memorandum über Sam Wooding, New Orleans 1980

Schwarz, Boris: Music and Musical Life in Soviet Russia 1917-1970, London 1972

Starr, S. Frederick: Red and Hot. Jazz in Rußland 1917-1990, Wien 1990

Stites, Richard: Russian popular Culture, Cambridge 1992

Solschenizin, Alexander: The Gulag Archipelago, New York 1975

Wippermann, Wolfgang: Totalitarismustheorien. Die Entwicklung der Diskussion von den Anfängen bis heute, Darmstadt 1997

## **Abbildungsnachweis:**

Abb. 1: Titelseite der Broschüre zur Ausstellung „Entartete Musik“, 1938

Abb. 2: Aus: Götz von Berlichingen, 17. Januar 1928

Abb. 3: Bowlt, John (Hrsg.): Russian Art of the Avant Garde, New York 1988, S.237

Abb. 4: Alexander Tsfasman 1926, aus: Batashev, Sovetskij dschas

Abb. 5: Ankündigung Jazz-Band Leonid Teplinski, aus: Batashev, Sovetskij dschas

Abb. 6: Staatliches Jazzorchester SSSR 1938, aus: Batashev, Sovetskij dschas

**Angaben:**

Martin Lücke

26.09.1974

M.A.

Promotion an der Fakultät für Geschichtswissenschaften. Thema: „Jazz in Diktaturen“. Betreuer: Prof. Dr. Christian Ahrens (Musikwissenschaften)

[martin.luecke@ruhr-uni-bochum.de](mailto:martin.luecke@ruhr-uni-bochum.de)