

Vorwort (1966)

Die vorliegende Chronik der Jazzmusik in Deutschland ist ein Bericht, der die diversen Begebenheiten zu einer Gesamtgeschichte zusammenfaßt und so eine grundlegende Historie des Jazz IN Deutschland darstellt, die bisher in der internationalen Jazzforschung so gut wie unbekannt war. Dieser Bericht ist leidenschaftslos und nach bestem Wissen objektiv und schildert alle wichtigen Ereignisse der Jazzmusik in Deutschland im Zusammenhang mit dem jeweiligen Zeitgeist der wechselvollen deutschen Geschichte. Mancher „Jazzfan“ mag hier oder da Einwände erheben, da ihm irgendwelche romantischen Vorstellungen oder vorgefaßten Meinungen über den Jazz diesen in übertriebenem Glanz und schon gar nicht als „Tanzmusik“ erscheinen lassen. Dabei wird heute immer wieder vergessen oder übersehen, daß der Jazz, zumindest der echte (!) Jazz, von Anfang an Tanzmusik war und auch immer bleiben wird oder bleiben sollte. Der echte Jazz wuchs innerhalb der Tanzmusik organisch und nie anorganisch nach dem Willen der diversen Kritiker und Experten, die den Jazz nach 1940 (in aller Welt) „machten“ oder fantasiereich interpretierten. So hat der Jazz heute viele Gesichter. Echtes ist gemischt mit Talmi, und die Unterscheidung erscheint oft recht diffizil. Aber manches „Tanzorchester“ spielte einst begeisterter und überzeugender Jazz, als es heute manche „Berufsjazzler“ vermögen. Der Geist war maßgebend und nicht die Schablone. Der Abstand zum eigentlichen „Jazz-age“ (dem Jazz- und Swingzeitalter zwischen 1920 und 1943 in Deutschland) wird immer größer, während sich gleichzeitig das ungezwungene Spiel eines organisch und logisch entwickelten Jazz in unrhythmische Tonspielereien und sogenannte Experimente verliert. Dies muß hier betont werden, um die Notwendigkeit der Nennung von Tanzorchestern (vor allem der zwanziger und dreißiger Jahre) zu erklären, für die mancher Fan oder auch „Experte“ im Jazz kein Ohr mehr hat. Wenngleich dieser Bericht in erster Linie den wichtigsten und interessantesten Abschnitt der deutschen Jazzgeschichte, die Jahre zwischen 1920 und 1945, schildert, so ist auch die Nachkriegszeit und die gegenwärtige Entwicklung nicht vergessen worden und hinreichend dokumentiert. Wenn damit die heutigen Formen des „Modern Jazz“, des „Traditional Jazz“ usw. als Jazz anerkannt werden, so verlangt dies auch ein Verständnis für die jazzmäßige Tanzmusik der zwanziger Jahre, den Swing der dreißiger Jahre und natürlich für den alten Hotjazz, der nie die „Vorstufe“ zum heutigen „Modern Jazz“ war, sondern die

Vollendung des Jazz. Das geringschätzig abtun früher deutscher Orchester, im Vergleich etwa zu amerikanischen Gruppen, ist im besten Falle Snobismus. Man findet diese Ignoranz häufig bei Menschen, die wenig oder gar keinen Geschichtssinn haben. Ein Vergleich mit amerikanischen Originalen ist absurd. Dies gilt auch für den ganzen nicht-amerikanischen Jazz. Das, was sich in Deutschland einst im Jazz tat, ist immerhin erstaunlich und machte diesen Bericht lohnend. Das Hauptproblem war, die große Fülle des Materials sinngemäß und chronologisch zu ordnen und auf das Notwendige zu beschränken. Dieses Buch ist möglich geworden dank einer fünfundzwanzigjährigen Jazzforschung und früherer Arbeiten des Verfassers auf discographischen und jazzgeschichtlichen Gebieten. Obwohl er sich in erster Linie für die Jazzentwicklung in den USA zwischen 1916 und 1925 interessiert, sollte das angesammelte, vorliegende Material nicht verlorengehen und in korrekter Darstellungsweise veröffentlicht werden, nicht zuletzt deswegen, weil es als Basis für weitere Forschungen oder den speziellen Ausbau gewisser hier behandelter Fragen dienen kann.

Von all den an dieser Arbeit Interessierten, die mir Archive, Unterlagen und Schallplatten zur Verfügung stellten oder mir wichtige Hinweise gaben, müssen vor allem drei Persönlichkeiten genannt werden, die zum Gelingen dieser deutschen Jazzchronik beitrugen: Mr. Harold Flakser (New York), der für mich amerikanische Musiker befragte, die in Deutschland einmal eine Rolle gespielt haben, und mir außerdem Details aus seinem Europaarchiv übersandte. Dann Herr Georg Haentzschel, der die Pionierzeit des Jazz in Deutschland aktiv miterlebte und selbst eine wichtige Rolle spielte, sowie Herr Hans Blüthner, der mir Material verschiedenster Art zur Verfügung stellte und der zu den ersten Jazzfans und „Hot-Club“-Mitgliedern in Deutschland gehörte. Dank schulde ich auch zahlreichen Musikern, die mir mit wichtigen Auskünften bereitwillig halfen, so u.a. Hans Berry, Fred Bird, Benny de Weille, Walter Dobschinski, Kurt Engel, Lubo D'Orion, Herbert Müller, Heinz Schmidt, Erich Schulz, Teddy Stauffer, Otto Stenzel, Stefan Weintraub und Helmuth Wernicke, um nur einige von vielen zu nennen.

Dank schulde ich auch meiner Frau, die meine zeitraubende Tätigkeit mit Geduld ertrug und beim Index mithalf.

Wenn dies auch schon einige Jahre zurückliegt — das erste Rohmanuskript dieser Arbeit entstand bereits 1957, wurde jedoch von einem angeblichen Interessenten in den USA nicht zurückgegeben —, so konnte ich das Werk im Jahre 1963 völlig neu überarbeiten, auf den letzten Stand bringen und in ein druckreifes Manuskript umschreiben. Im Verein mit den von mir verfaßten Discographien und einer in Arbeit befindlichen Spezial-Discographie bildet

dieses Buch den Abschluß meiner Forschungsarbeiten auf dem Gebiet der deutschen Jazzgeschichte, nebst Schallplattenproduktion. Ich hoffe, daß andere das Werk (Jazz in Deutschland nach 1960) später einmal fortsetzen und daß alle interessierten Jazzfreunde Nutzen aus der deutschen Jazzchronik ziehen.

Berlin, Januar 1966

Horst H. Lange

... dieses Buch den Abschluß meiner Forschungsarbeiten auf dem Gebiet der deutschen Jazzgeschichte, nebst Schallplattenproduktion. Ich hoffe, daß andere das Werk (Jazz in Deutschland nach 1960) später einmal fortsetzen und daß alle interessierten Jazzfreunde Nutzen aus der deutschen Jazzchronik ziehen.

... dieses Buch den Abschluß meiner Forschungsarbeiten auf dem Gebiet der deutschen Jazzgeschichte, nebst Schallplattenproduktion. Ich hoffe, daß andere das Werk (Jazz in Deutschland nach 1960) später einmal fortsetzen und daß alle interessierten Jazzfreunde Nutzen aus der deutschen Jazzchronik ziehen.

... dieses Buch den Abschluß meiner Forschungsarbeiten auf dem Gebiet der deutschen Jazzgeschichte, nebst Schallplattenproduktion. Ich hoffe, daß andere das Werk (Jazz in Deutschland nach 1960) später einmal fortsetzen und daß alle interessierten Jazzfreunde Nutzen aus der deutschen Jazzchronik ziehen.

Am 30. Januar 1933 gelangten in Deutschland die Nationalsozialisten an die Macht. Reichspräsident v. Hindenburg hatte auf Empfehlung rechtsgerichteter Kreise Adolf Hitler zum Reichskanzler berufen und mit der Regierungsbildung beauftragt. Ein großer Teil des Volkes glaubte an die Phrasen von der „nationalen Erhebung“ und der „Auferstehung“ einer durch das „Schanddiktat von Versailles geknechteten Nation“. Als Hitler dann in kürzester Zeit die Wirtschaft anzukurbeln begann und die Arbeitslosenziffern sich verminderten (1933-1935), waren die meisten Deutschen davon überzeugt, der neue Reichskanzler sei der richtige Mann und die NSDAP die richtige Partei. Hitlers Ideen erschienen ihnen als reinster Patriotismus. Daß sich inzwischen die gesamte Wirtschaftslage gebessert hatte, wurde ebenso übersehen wie die Tatsache, daß Hitler Arbeit durch verstärkte Aufrüstung beschaffte. Daß viele seiner „gewaltigen Bautaten“, zum Beispiel die „Reichsautobahnen“, bereits während der Republik auf den Reissbrettern entstanden waren, blieb weitgehend unbekannt.

So ging eine „nationale Welle“ durch Deutschland, in deren Rahmen typischerweise auch die Marschmusik ein großes Revival hatte. Den Schallplattenlisten und -katalogen des Jahres 1933 zufolge schien es fast nur noch Platten mit Marschmusik zu geben. Man marschierte, ganz Deutschland marschierte. Es wurde so viel marschiert, daß man im Ausland beim Anblick deutscher Wochenschau-Filmaufnahmen dachte, in Deutschland sei eine Art Epidemie ausgebrochen. Was man hier ernst nahm und beeindruckend fand, wurde drüben kopfschüttelnd belächelt — beinahe zum eigenen Verhängnis. Der Geist dieser Marschmusik sollte sein wahres Gesicht beim Kriegsanfang, im September 1939 zeigen.

Zunächst also war Marschmusik Trumpf. Als sie auf die Dauer jedoch zu stereotyp wurde und die „Erhebungsbegeisterung“ der ersten Zeit vorüber war, besann man sich wieder auf andere Musik. Die „verjazzte und verjudete“ Tanzmusik der sogenannten „Systemzeit“, wie es im schönsten NS-Deutsch hieß, sollte durch eine „volksverbundene deutsche Tanzmusik“ abgelöst werden. Diese „volksverbundene deutsche Tanzmusik“ war als Begriff so imaginär und undefinierbar, daß zahlreiche naive Musiker — vor allem in der Provinz — in größte Verwirrungen gestürzt wurden. Viele von ihnen verkauften schnellstens ihr Saxophon, da dieses allgemein als „typisches Jazzinstrument“ galt. Wieder andere weigerten sich, das Saxophon weiterhin zu benutzen, und satelten auf andere Instrumente um. Die Scheu vor dem Saxophon ging so weit,

daß ein Zweig der deutschen Instrumentenfabrikation ernsthaft in Absatzschwierigkeiten geriet und das Wirtschaftsministerium eingreifen mußte, um die erschreckten Musiker zu beruhigen. Es ergab sich folgende Groteske: Das Reichswirtschaftsministerium erließ einen Bescheid, der in allen einschlägigen Fachschriften unter dem Titel *Zur Ehrenrettung des Saxophones* veröffentlicht wurde. Auszugsweise sei er hier zitiert: „W. B. 30 Im, Dresden, am 30. September 1933. — Das Wirtschaftsministerium hatte 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, geboren am 6. 11. 1814, und werde hauptsächlich in der Militärmusik gebraucht... [Es folgen einige Vergleiche mit anderen Instrumenten, Anm. d. Verf.] Wie mit allen anderen Instrumenten könne man auch mit dem Saxophon gute Musik machen. Der Verwendung des Saxophones steht irgendein mit dem Verbot der Negermusik zusammenhängendes Hindernis nicht im Wege. Eine entsprechende Zeitungsnotiz wird diesseits veranlaßt werden. Weitere Verbreitung der vorstehend mitgeteilten Begutachtung des Saxophones in der Musik und sonstigen Abnehmerkreisen wird anheim gestellt. — Wirtschaftsministerium, gez. Lenk. Ausgefertigt 20. September 1933, O. R. Insp.“ Das *(Musik-Echo)* brachte dazu eine Stellungnahme, die heute belustigend wirkt: „Höfentlich trägt das Vorstehende dazu bei, daß die Saxophone wieder mehr verlangt werden. Unsere Musiker sollten darauf bedacht sein, nur deutsche Instrumente zu kaufen, denn die deutschen sind den ausländischen mindestens ebenbürtig, wenn nicht überlegen. Der Begriff der ‚Negermusik‘ ist hier allerdings genau wie der der ‚Jazzmusik‘ durchaus nicht klar festgestellt. Gemeint ist wahrscheinlich die in den vorstehenden Artikeln bereits gezeigte Art, schlecht zu musizieren. Denn selbst Negermusik ist häufig vollkommen melodios, da sie oft den religiösen Gesängen entnommen ist. Hier liegt vermutlich eine Verwechslung mit sogenannter ‚Niggermusik‘ — Gequäke auf den verschiedensten Instrumenten in zackigen Rhythmen — vor.“ Nichts kann den Zeitgeist und seine Beziehung zur Jazzmusik lebhafter veranschaulichen als dieser Bescheid des Wirtschaftsministeriums in Verbindung mit dem Propagandaministerium und der Kommentar des *Musik Echos*. Immerhin war das *Musik Echo* trotz der superpatriotischen Zeilen: „Deutscher, kaufe deutsch“, offenbar nicht völlig linientreu. Die letzten Zeilen seines Kommentars verraten Verständnis und eine Schwäche für den „guten Jazz“, und es ist durchaus möglich, daß es nichts als Ironie ist, wenn abschließend vom

„Gequäke in zackigen Rhythmen“ gesprochen wird. Zackig war nur die Marschmusik. Beachtlich ist die indirekte Verteidigung der reinen Negermusik. Das *Musik Echo*, das denn auch unbeirrt gute Jazzplatten aller Art in seinen Spalten anpries, außerdem relativ brauchbare Artikel brachte und das Vorbild der anglo-amerikanischen Kapellen stets hervorhob, konnte sich in einer solchen Zeit nicht lange halten und ist im März 1934 „eingegangen“.

Damit verschwand die einzige öffentliche Zeitschrift Deutschlands, die für den Jazzfreund noch von Interesse war. Einen spärlichen Ersatz boten dann nur noch die ab 1935 erscheinenden, monatlichen *Nachträge der Brunswick-Platte*. Doch davon später...

Glücklicherweise gerieten fast ausschließlich unbedeutende Provinzmusiker in die schon geschilderten Nöte. Die bedeutenden Tanzorchester von teilweise internationalem Ruf, die in den großen deutschen Städten spielten, vor allem in Berlin und Hamburg, interpretierten unbeirrt ihre Musik weiter, ganz gleich, ob *Sweet* oder *Hot*. Niemand konnte sich unter „volksverbundener deutscher Tanz-Musik“ so recht etwas vorstellen, es sei denn alte Walzer- und Salonmusik nebst anspruchslosestem Caféhaus-Geigengefiedel. Selbstverständlich blieben Tanzkapellen eben Tanzkapellen, aber unter all den Orchestern der Jahre 1933 bis 1935 gab es doch etliche, die mehr wollten und konnten, als nichtige Tagesschlager in Schablonenarrangements zu spielen. In diesen Orchestern saß eine Generation neuer, junger Musiker, die zwischen 1928 und 1933 noch genügend vom Jazz mitbekommen hatten und sich nun obendrein für die neue Swingmusik aus Amerika begeisterten, die durch Schallplatten und über den Rundfunk siegreichen Einzug in Deutschland hielt. Eine Tatsache, die von den Kulturpäpsten der NSDAP zunächst übersehen wurde. Die Idole der Jahre 1932 bis 1935 waren für die ambitionierten jungen deutschen Musiker und Tanzkapellen das *Casa-Loma Orchester*, die neueren *Red Nichols Five Pennies* und Duke Ellington. Maßgebend war jedoch der Swing der *Casa-Loma-Band*, zu dem ab 1935 noch Benny Goodman, Tommy Dorsey, Jimmie Lunceford, Fats Waller und andere hinzukamen. Der Einfluß des *Casa-Loma-Orchesters*, der ersten eigentlichen Swingband der Welt, war so groß, daß er sich nicht nur auf das ganze amerikanische Musikleben auswirkte, sondern auch zum Vorbild aller europäischen Tanzorchester mit Jazzambitionen wurde. Zumindest bis zum Jahre 1935 wurden auch die besten deutschen Orchester vom Casa-Loma-Stil angeleitet. Eines der frühen Orchester dieser Art, das „à la Casa Loma“ spielte und weit über den Durchschnitt herausragte, war die Band des Rumänen James Kok, der eine völlig aus deutschen Musikern bestehende Band leitete. Das *James-Kok-Orchester* war die erste Swingband Deutschlands, wenn man von den Leistungen einiger erstklassiger Schallplatten-Studiobands

der Jahre 1930 bis 1933 absieht, so dem *John-Morris-Orchester* unter Leitung von Theo Mackeben und dem *Kristall-Orchester* unter Leitung von E. P. Samson. Nicht zu vergessen die Band von Billy Barton, die bereits schon 1930/31 eine beachtliche Swingmusik bot, allerdings mit internationalem Personal, wie bereits ausführlich berichtet wurde. James Koks Musiker hingegen waren ausnahmslos Deutsche.

James Kok und sein Orchester, auf Schallplatten auch als *James Kok und seine Jazzvirtuosen* bezeichnet, gehörten zu den Lichtblicken der damaligen Zeit in Deutschland. Natürlich gab es neben Kok noch einige andere gute jazzige Orchester, so u. a. die *Charly Gertyn's Blue Boys* unter Leitung der Gebrüder Charly und Gert Reininghaus, die jedoch bald ins Ausland emigrierten; ferner die *Artur-Lombard-Band*, die in Hamburg zu spielen pflegte. Aber keiner wurde so bekannt wie James Kok, der Swingklassiker Deutschlands.

Zahlreiche gute Musiker gingen aus rassistischen oder ideellen Gründen ins Ausland und kehrten Deutschland für immer den Rücken — unter ihnen natürlich auch viele der bis dahin in Deutschland tätig gewesenen ausländischen Musiker. Andere Orchester blieben nach der „Machtübernahme“ im Ausland, so die schon erwähnten *Weintraubs Syncopators*, die gerade auf Tournee waren, als das „Dritte Reich“ begann. Die *Weintraubs* waren für die Nazis unerreichbar geworden, so „rächte“ man sich mit Schmähartikeln in der Presse, wo es zum Beispiel hieß:

„Die *Weintraub Syncopators*, die typischen Vertreter des hysterischen Jazz, für die man kein Ohr mehr bei uns hat, betätigen sich im Ausland. Ihre Gepflogenheiten, die, charakterlich gesehen, wenig Erfreuliches bergen und die Abneigung gegen ihresgleichen bestärken, haben sie beibehalten. Kaum haben sie ein Land verlassen, in dem sie ihr Geld machten und das Gastrecht ungeschmälert ausnutzten, dann benutzen sie die nächste Gelegenheit, darüber herzuziehen.“ — Zurück zu James Kok.

James Kok war 1929 nach Deutschland gekommen und leitete zunächst ein kleines Ensemble, mit dem er 1930 u. a. auch in der Dresdner *Barberina* zu hören war. In den Jahren von 1932 bis 1933 spielte er zeitweilig in Wien, im *Café Sacher* und im *Westminster*. Danach in der Schweiz, im *Grand Café Fihlporte*. In Berlin spielte er dann vorwiegend im *Moka-Effi* und ab und zu im *Atlantis*. In dieser Zeit (1932-1933) formte sich sein endgültiges, großes 15-Mann-Orchester, mit dem er die bedeutendsten Erfolge hatte und das bis zu seiner Ausweisung im April 1935 fast unverändert blieb. In der Kok-Band arbeiteten so gute Musiker wie Karl Kutzer (tp), Kurt Grienbaum (tb), Erhard „Funny“ Bauschke (cl & s), Erich Kludas (as & cl), Kurt Wege (bass & arr), der blutjunge Fritz Schulz (später Fritz Schulz-Reichel) (p), Dick Buisman (b)

und der Swingdrummer und Vokalist Erich Schulz. Dick Buismann kam von der *Sidney-Bechet-Band*, mit der er 1930 im *Haus Vaterland* gastiert hatte. Fritz Schulz(-Reichel) genoß zwanzig Jahre später einen weltweiten Ruhm als „Zickendraht-Pianist“, als „Crazy Otto“.

Seit 1933 nahm die Kok-Band in verstärktem Maße Schallplatten für die Deutsche Grammophon-Gesellschaft auf, die allerdings, den Richtlinien „von oben“ entsprechend, vorwiegend kommerzielle Tanzmusik enthielten, also nicht die wahren Qualitäten der Band zeigten, wie man sie im „Efti“ (*Moka-Efti*) und all den anderen Lokalen hören konnte, wenn die Stimmung da war. Ab und zu wurden diese Aufnahmen durch ein paar eigenwillige Arrangements belebt, wobei sogenannte „Eisenbahnthemen“ sehr beliebt waren. 1933 und 1934 nahm das James-Kok-Orchester den *Orient-Express*, *James Koks Fliegenden Hamburger* und den *Pacific-Express* auf, alles Aufnahmen, die die volle Kapazität der Kok-Band zwar nicht deutlich zeigten, aber ahnen ließen.

Im Herbst 1934 trat dann ein Ereignis ein, welches das baldige Ende der James-Kok-Band herbeiführen sollte. Jack Hylton war mit seinem Orchester wiederum nach Deutschland gekommen und gastierte als internationale Attraktion in der Berliner *Scala*. Sein Publikumserfolg war einigen Herren im Reichspropaganda-Ministerium ein Dorn im Auge, denn das Hylton-Orchester spielte ihrer Ansicht nach „eine dem deutschen Wesen artfremde Musik“. Da man nun dem gewichtigen, weltberühmten Jack Hylton nicht einfach den Auftritt verbieten konnte und er auch kein Farbiger war, wollte man ihn wenigstens durch die Presse „vernichten“. Befehlsgemäß brachten die gleichgeschalteten Zeitungen ausschließlich schlechte Kritiken. Diese hatten jedoch so gut wie keinen Erfolg, und *Jack Hyltons Boys* feierten nach wie vor in der *Scala* Triumphe. Beim großen Abschiedsabend der Hylton-Band wurde, dem ganzen Publikum gut sichtbar, ein Strauß überreicht, auf dessen Schleife folgende Worte standen: „Allen bärtigen Kritikern zum Trotz, kommen Sie bald wieder, Meister Hylton! — James Kok & sein Orchester.“ Ein Wutgeheul der Nazis war die Antwort. Man verlangte und erreichte die Ausweisung James Koks und ein Arbeitsverbot für ihn in Deutschland, mit der Begründung, „daß er als Ausländer und Gast des Reiches sich erdreistet habe, die deutsche Presse zu beleidigen“. James Kok verließ Deutschland im April 1935, nicht ohne — wie zum Hohn — die besten Jazzaufnahmen seiner Karriere zu hinterlassen: die sechs Titel, die er mit seinen *Jazz-Virtuosen* unter dem Eindruck des Hylton-Gastspiels, nach dem Vorbild der *Casa-Loma-Band* und des *Jimmie Lunceford-Orchesters* im Januar und Februar 1935 aufgenommen hatte. Diese Aufnahmen, vor allem *Tiger Rag*, *Jungle Jazz*, *White Jazz*, *Harlem* und *Jazznocracy*, zählen zu den Meilensteinen der deutschen Jazzgeschichte und waren ein

Lichtblick im Einerlei der damaligen deutschen Tanzmusik. James Koks *Tiger Rag* und *Jungle Jazz* wurden sogar in England veröffentlicht, wo (wie überhaupt im Ausland) die Hylton/Kok-Affaire einigen Staub aufgewirbelt hatte. James Kok ging wieder nach Rumänien zurück, wo er eine Bigband leitete, bis der Krieg ihn auch von dort vertrieb. Später spielte er in Holland und in der Schweiz.

Das nunmehr verwaiste James-Kok-Orchester wurde zunächst von Erhard „Funny“ Bauschke als „Frontman“ weitergeleitet, begann sich aber im selben Jahr langsam aufzulösen. Ein Teil der Musiker, wie Erich Kludas, Paul Thiel und Erich Schulz, ging zum *Oscar-Joost-Orchester*, die anderen, vor allem Rudolf Ahlers, Otto Sill, Kurt Wege, Fred Dömpke und Dick Buismann, blieben mit Bauschke zusammen und traten in dessen neues Orchester, *Erhard Bauschkes Tanz-Orchester*, ein.

Bauschke versuchte die Kok-Tradition fortzusetzen, denn auch er, einer der besten deutschen Hotklarinetten und -saxophonisten, hatte seine Liebe für den „Swing“ entdeckt. Wenngleich die große Produktion seiner Schallplatten für die *Deutsche Grammophon-Gesellschaft* (von 1936 bis 1942) anordnungsgemäß kommerziell bis zum äußersten war und uns heute einen nur mäßigen Eindruck des Orchesters vermittelt, so gab sich die Band im *Moka-Efti*, ihrem ständigen Stammsitz, völlig anders. Bauschkes Orchester spielte viel Swingmusik mit Hotsolistik und wählte vorzugsweise amerikanische Kompositionen, zu denen der *Tiger Rag* jeden Abend als ständiger Höhepunkt interpretiert wurde. Hinzu kamen ferner die bewährten Kok-Titel und Arrangements von *White Jazz*, *Jungle Jazz* und dem *Fliegenden Hamburger*, der sogar noch während des Krieges im Rundfunk und bei KDF-Veranstaltungen Auferstehen feierte und stets vom Publikum dankbar begrüßt wurde. Der *Fliegende Hamburger* war ja harmlos, wenn auch die Musik für NS-Ohren ziemlich „dekadent“ klang.

Aber 1935 und 1936 stand Kok bzw. Bauschke längst nicht allein. Zahlreiche weitere deutsche Kapellen waren vom „Swing-Bazillus“ infiziert und brachten, so gut es ging, „heiße“ Musik. Bemerkenswert war im Oktober 1935 das Auftreten der *Melody Serenaders* im Berliner *Moka-Efti* (City), mit Solisten wie Müssigbroth, Graf, Roß und Naumann. Die *Melody Serenaders* spielten Spezial-Jazzarrangements von *Drifting Tide*, *Dinah*, *Hot Toddy*, *The Roy Rag*, *Dynamic*, *Chinatown*, *You Rascal You*, *Casa Loma Stomp*, *White Jazz*, *Embassy Stomp* und ähnliche Spitzenstücke der damaligen Swingmusik. Ihr Programm macht deutlich, wie wenig sich viele gute Orchester um die Wünsche des Propagandaministeriums kümmerten. In den Großstädten konnte man überall heiße Musik hören, besonders als der Swing sich durchsetzte. In ähnlicher Weise wie die *Melody Serenaders* hatte schon im Juni 1935 die *Fred-Fisher-*

Band in den Berliner *Wilhelmshallen* gewirkt. Hier waren Solisten wie Béla Vollgraf (tp), Kurt Grienbaum (tb), Otto Sill und Warenburg (s) sowie der Komponist Friedrich Schröder (p) vertreten. Hinzu kamen bald weitere wichtige Orchester, so das von Heinz Wehner, von dem wir noch später hören werden — eine Band, die sich sogar öffentlich als „Swing-Orchester“ bezeichnete. Es würde zu weit führen, alle Orchester in Deutschland mit Jazzambitionen anzuführen, die zu jener Zeit (1934-1935) Swingmusik spielten und dem Casa-Loma-Vorbild nacheiferten.

Die Reichsmusikkammer sah diesem Treiben mit scheelen Blicken zu, hielt sich jedoch, obwohl sie oft Schwierigkeiten machte, zunächst noch weitgehend zurück — dies mit Rücksicht auf das Ausland und in dem Bestreben, Berlin und einigen anderen Großstädten ihren Ruf als internationale Weltstädte zu bewahren. Galt dies vor allem für Berlin und Hamburg, so ging man in der Provinz schon bedeutend strenger vor, was teilweise an den zuständigen „Gaulleitern“ lag.

So blieben praktisch nur einige wenige Oasen des Jazz und Swing in Deutschland. Vor allem die Berliner City mit ihren unzähligen Lokalen, in denen immer noch gute und weniger gute Orchester aller Art spielten, war ein Erholungsort für alle diejenigen, die dem Regime ablehnend gegenüberstanden und sich einen Sinn für freie Urteile bewahrt hatten. Dazu gehörten natürlich die schon zahlreicheren Jazz- und Swingmusikhänger. In diese Jahre fällt auch die Gründung der ersten deutschen Jazz- oder „Hot-Clubs“, die also etwa gleichzeitig mit entsprechenden Vereinigungen in England und Frankreich entstanden. Dort konnten sie (z. B. der *Rhythm-Club* und der *Hot Club de France*) sich jedoch infolge der politischen Lage und Verfassung ihrer Länder ganz anders entwickeln als die deutschen Vereinigungen.

Immerhin erfolgte die Gründung des ersten deutschen Jazzclubs von Format in einer Zeit, als man in den USA, dem Mutterland der Jazzmusik, an derartiges noch nicht dachte. In Europa war man in bezug auf die „Jazzwissenschaft“ zunächst viel weiter. Dieser erste bedeutende deutsche Jazzclub war bereits im Jahre 1932 von dem begeisterten Jazzfreund und kleinen musikalischen Universalgenie Bob Kornfilt angeregt worden und mit Hilfe des rührigen Alberti-Musikhaus-Prokuristen, Adalbert Schalin, regelrecht gegründet worden. Schalin war gleichzeitig Redakteur des *Musik-Echos*. Der Club nannte sich damals *Melodie-Club* und war der legitime Vorläufer des *Hot-Clubs Berlin*. Natürlich bestand diese Vereinigung, die sich aus einem kleinen Kreis gleichgesinnter Musikfreunde zusammensetzte, nicht als „eingetragener Verein“, da der gerade an die Macht gekommene NS-Staat für derartige „Organisationen“, die nicht zum Parteiapparat gehörten und obendrein „artfremder“ Musik huldigten, kein

Verständnis gezeigt hätte. Desto begeisterter und fanatischer waren die Mitglieder des *Melodie-Clubs*, dem nicht nur Jazzliebhaber mit beachtlichen Schallplattensammlungen angehörten, sondern auch etliche Experten, die ein für damalige Zeiten gutes Jazzwissen besaßen. Allerdings wurde schon damals der Jazz häufig in Schwarz-Weiß-Manier aufgeteilt und ein dogmatischer Purismus heraufbeschworen, der oft in Snobismus ausartete. Dies kam daher, daß der Jazz durch die bis dahin erschienene Jazzliteratur bereits in gewisse stilistische Formen gezwängt worden war, um gewisse Theorien der Autoren zu stützen. So wollten unsere ersten „Jazzexperten“ mit Hilfe der Weisheit, die sie den ausländischen Werken entnommen hatten, allen „Neulingen“ des Jazzkreises beweisen, was „guter“ und was „schlechter“ Jazz sei. Sie berücksichtigten nicht, daß in einer Entwicklung alles ineinandergreift und daß gerade der Jazz so variabel ist, daß man nicht ohne weiteres vernichtende Urteile fällen kann. Was damals fehlte und auch später noch bei den deutschen Jazzfreunden vernachlässigt wurde, war der Wille zur Eigenforschung und zu einer produktiven, wenn auch mühseligen Kleinarbeit, die zur vollen Erfassung der gesamten Materie des Jazz führt.

Immerhin waren die Mitglieder dieser ersten kleinen Vereinigung, des *Melodie-Clubs*, die ersten deutschen Jazzfreunde, die versuchten, der Materie des Jazz ein wenig systematischer zu Leibe zu gehen, wobei man sich nun der schon wachsenden, richtungweisenden Literatur aus dem Ausland bediente. Maßgebend waren dabei die Bücher von Robert Goffin (*Au Frontières de Jazz*) und Hughes Panassié (*Le Jazz Hot*) sowie die englischen Musikzeitschriften *Melody Maker* und *Rhythm*. Man veranstaltete Schallplattenprogramme, in denen Jazzorchester und Solisten systematisch besprochen und in Diskussionen beurteilt wurden. Man gab auch Clubnachrichten und Programmzettel heraus, auf denen nicht nur die neuesten Jazzereignisse bekanntgegeben wurden, sondern auch kulturelle und interessante Dinge aller Art Erwähnung fanden, zum Beispiel gute amerikanische Filme und interessante Bücher. Auch über Berliner Lokale, wo zur Zeit gerade hörenswerte Kapellen spielten, wurde berichtet. Außerdem mühte man sich mit den ersten dürftigen Besetzungsangaben der beliebten Jazz- und Swingorchester ab — Discographie im Frühstadium. Bald waren Kontakte mit ausländischen Jazzfreunden gefunden, und es begann ein eifriger Plattentausch von Land zu Land. Auf diese Weise beschafften sich die deutschen Sammler Platten, die die damalige deutsche Produktion nicht enthielt.

Mit der Bildung und Entwicklung der ersten deutschen Jazzclubs entstand nicht nur die feste Bastion des Jazz in Deutschland, sondern auch ein weiterer Kreis des geistigen Widerstandes im „Dritten Reich“, wengleich man sich

teilweise dessen nur halb bewußt war. Es gab sogar auch Nazis, die durch den Jazz oder Swing irgendwie fasziniert wurden. Die meisten der alten Jazzfans standen dem Regime jedoch nicht gerade freundlich gegenüber und wehrten sich dagegen, von der Welt abgeschnitten zu werden. So schufen sie sich ihre Freundeskreise bzw. „Clubs“, um frei von jedem Zwang ihren Träumen von einer besseren, freien Welt nachzuhängen, nur zusammengeführt durch das Phänomen der kosmopolitischen Jazzmusik.

Zu den wichtigsten und eifrigsten Mitgliedern des alten *Melodie-Clubs* gehörten einige begeisterte Jazzfans, die schon seit etwa 1930 angefangen hatten, Schallplatten zu sammeln und sich Kenntnisse über den Jazz anzueignen. Dies waren vor allem Hans Blüthner, der spätere Leiter des *Hot-Clubs Berlin* und Jazzexperte von Format, sowie später der „Swing-Doc“ Dietrich Schulz (später Schulz-Köhn), der wohl der tatkräftigste aller frühen Jazzfreunde war und schon vorher in Königsberg einen *Hot-Club* geleitet hatte. Schulz-Köhn, nach 1945 als „Doktor Jazz“ für mehrere Rundfunksender der Bundesrepublik tätig, war damals der einzige, der öffentlich für den Jazz einzutreten wagte und ausgezeichnete Verbindungen zur Plattenindustrie besaß, die er in Jazz- bzw. Swingfragen beriet. Wir werden noch mehrmals von ihm hören. Im *Melodie-Club* saßen „Arier“ und Juden einträchtig nebeneinander, ohne sich um das weltanschauliche Geschwafel der Partei zu kümmern. Später erst, um 1938, als die Rassenhetze voll einsetzte, emigrierten viele Freunde des Kreises, unter ihnen maßgebende Leute, wie der spätere Leiter des *Hot-Clubs Buenos Aires*, Heinz Auerbach, und der Mitbegründer der weltbekannten US-Jazzplattenfirma *Blue Note* (New York), Francis Wolf. Der *Melodie-Club* bildete den Kern der späteren Jazzentwicklung im Nachkriegsdeutschland, denn viele führende Persönlichkeiten im Jazzleben nach 1945 sind aus ihm entweder hervorgegangen oder waren irgendwie mit ihm verbunden, so der Präsident der *Deutschen Jazz-Föderation* (nach 1951), Olaf Hudtwalker.

Natürlich gab es in den Jahren 1933 bis 1935 noch weitere Clubs, „Jazzclubs“ aller Art, deren Zahl nach 1936 sogar anwuchs und die sich über ganz Deutschland verteilten. Ferner all die namenlosen Freundeskreise, die sich mit der Jazzmusik beschäftigten. Aber keiner von ihnen erlangte eine solche Bedeutung und Kompetenz wie der Berliner *Melodie-Club*. Das lag im wesentlichen daran, daß die Mitglieder zwar jung und enthusiastisch, aber ohne das nötige Grundwissen waren und auf diese Weise keinen rechten Sinn — keine Systematik — in die ganze Sache hineinbringen konnten.

Von Belang war nur noch der Kreis um den sogenannten „Hot-Geyer“ in Leipzig, Kurt Michaelis, der zu den ersten deutschen Sammlern und Jazzfans gehörte und durch sein *Tiger Rag-Hobby international* bekannt wurde. Das

Tiger Rag-Hobby, eine Spezialsammlung aller erreichbaren *Tiger-Rag-Aufnahmen*, wurde von anderen Sammlern bald kopiert, die Spezialsammlungen vom *St. Louis Blues*, *Dinah*, *Limehouse Blues* und anderen beliebten Stücken dieser Art zusammentrugen. „Hot-Geyer“ war so jazzbegeistert, daß er es sich nicht hatte nehmen lassen, im Juli 1932 nach London zu trampeln, um Louis Armstrong zu erleben sowie etliche englische Idole zu hören. Diese ersten deutschen Jazzfreunde, die „Ältfans“, waren wirklich besessen und voll tiefer Liebe zum Jazz, der damals noch in voller Blüte stand. Wie hätte sich das Jazzleben im Nachkriegsdeutschland von 1945 wohl entwickelt, wenn nicht noch etliche der alten Jazzfans gewesen wären? Sie waren diejenigen, die nach 1945 die ersten öffentlichen „Jazz-Clubs“ in Deutschland gründeten oder, besser gesagt, wieder gründeten.

Am 12. Oktober 1935 erließ der Reichssendeleiter Eugen Hadamowski ein Verbot, in dem es hieß, daß „der Nigger-Jazz für Sendungen aller Art in Deutschland nicht mehr zulässig“ sei. Die Folge war, daß die bis dahin noch im Rundfunk gespielten amerikanischen Aufnahmen aller Musikrichtungen verschwanden, so natürlich die neuesten Aufnahmen von Duke Ellington, Jimmie Lunceford, Fats Waller u. a. Zur gleichen Zeit lief eine „Anti-Jazz“-Sendung, die den Jazz als „Unkultur“ hinstellen sollte, jedoch voller Fehler und sachlicher Unrichtigkeiten war. Die Sendung hieß *Vom Cakewalk zum Hot*, und anstatt für die Musikbeispiele Original-Jazzplatten zu verwenden, hatte man die Tanzkapelle Erich Börschel vom Königsberger Sender verpflichtet.

* Im einzelnen hieß es in der Anordnung von Eugen Hadamowski wie folgt: „Nachdem wir heute zwei Jahre lang mit dem Kulturbolschewismus aufgeräumt haben und Stein an 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. Mit dem heutigen Tag spreche ich ein endgültiges Verbot des Niggerjazz für den gesamten deutschen Rundfunk aus. Dieses Verbot ist kein Symptom für eine irgendwie geartete Auslandsfeindschaft des deutschen Rundfunks, vielmehr reicht der deutsche Rundfunk allen Völkern die Hand zum freundschaftlichen Kultur- und Kunstaustausch. Was aber zersetzend ist und die Grundlage unserer ganzen Kultur zerstört, das werden wir ablehnen. Wir werden dabei ganze Arbeit leisten. Der Niggerjazz ist von heute ab im deutschen Rundfunk ausgeschaltet, gleichgültig in welcher Verkleidung er uns dargeboten wird. Er sei nicht etwa auch raffiniertere Instrumentation irgendwelcher Tanzweisen. Er sei nicht etwa Rhythmus oder Tempo im modernen Sinne, sondern er sei, so, wie man ihn bei uns importiere, eine Angelegenheit von Halbwilden und gehöre deshalb in ein Museum für Völkerkunde, aber nicht in ein Kunstinstitut. Zwischen dem Präsidenten der Reichsmusikkammer und dem Leiter des Berufsstandes deutscher Komponisten, der Hitler-Jugend, dem Reichsverband deutscher Rundfunkteilnehmer, der Rundfunkfachpresse, der Parteipresse und der Reichssendeleitung wurde die Schaffung eines Prüfungsausschusses für deutsche Tanzmusik bei der Reichssendeleitung vereinbart. Dieser Ausschuß entscheidet für den Rundfunk endgültig über die Aufführungsgenehmigung oder das Aufführungsverbot eines Werkes.“

Das Erich-Börschel-Orchester machte jedoch seine Sache so gut und gründlich, daß die „abschreckenden Beispiele“ der Sendung das Gegenteil bewirkten und der Hotmusik weitere Freunde gewannen. Man hatte die werbende Kraft der „schrägen Musik“, wie man Jazz-, Swing- oder Hotmusik im Nazijargon gerne nannte, gewaltig unterschätzt. Die Hadamowski-Anordnung war nur eines der vielen partiellen Verbote der Jazzmusik; ein reguläres Verbot auf Gesetzesbasis hat es nie gegeben. Der Jazz galt nur als „unerwünscht“. Dies ist eine wichtige Tatsache, die heute oft unbeachtet bleibt, wenn Entschuldigungen dafür angeführt werden, daß Deutschland im Jazz so weit zurücklag. Man hat auch nachträglich vieles dramatisiert und übertrieben. Fest steht jedoch, daß man von Staats wegen die Jazzanhänger nicht ganz für voll nahm und als Schwärmer ansah, zumindest bis zum Kriegsbeginn.

Der Jazz erschien den Staatsfunktionären viel zu unwichtig und geringfügig, so daß eigentlich nur einige Kapellen, die öffentlich allzu „hot“ spielten, einen Ruffel bekamen. Bis zum internationalen Olympiade-Jahr 1936 war man auch noch relativ duldsam, um den Ausländern zu zeigen, wie „tolerant“ es doch eigentlich im „Neuen Deutschland“ zuging. Man hatte zudem inzwischen eine Formel gefunden, die den Jazz — auch in der Öffentlichkeit — noch für einige Zeit rettete: Man unterschied zwischen „Jazz“ und „Swing“. Diese Unterscheidung kam ursprünglich aus England, wo in Jazzkreisen bereits eine scharfe Trennung zwischen dem alten Hot-Jazz der zwanziger Jahre und der Swingmusik der damaligen Gegenwart gemacht wurde. Man übernahm dies in Deutschland, indem man den „kultivierten Swing als Überwinder des wilden, ungezügelter und primitiven Jazz der Systemzeit“ bezeichnete. Eine gute Gelegenheit für alle hot-interessierten Kreise, dem Jazz über den Swing eine Hintertür zu öffnen. So hieß es denn auch in den deutschen Schallplatten-Katalogen u. a. wörtlich:

„...der Swing-Musik gebührt das Verdienst, die übertrieben robuste und krasse Tonmalerei des Jazz überwunden zu haben... Bunt schillert die Swing-Musik in ihrer betonten Farbenfreudigkeit, mit ihren originell zusammengesetzten Orchestern, mit ihren interessanten Instrumental-Soli, bunt schillert sie ...“

Bei der *Brunswick*-Marke (*Deutsche Grammophon*-Gesellschaft) war es vor allem Dietrich Schulz(-Köhn), der sich für den Swing einsetzte und für ihn warb. Schulz-Köhn betextete ab 1935 die laufenden Monatsnachträge der *Brunswick*-Platten mit fachmännischen Abhandlungen und sogar kleinen Discographien bzw. Besetzungsangaben. Für die *Brunswick*(Swing)-Platten hielt er sogar einige öffentliche Vorträge mit in Wirklichkeit reinen Jazz-, angeblich aber Swing-Programmen im Berliner *Delphi-Palast* und in Clubs. Diese Tätigkeiten für den Jazz (bzw. Swing) erregten, da sie ja ohne Hemmung in der Öffentlichkeit

geschahen, bald das Mißfallen einiger NS-Kulturapostel, die mit massiven Drohungen kamen. So brachte die berüchtigte SS-Zeitschrift, *Das Schwarze Korps*, am 16. Juli 1936 einen gegen Schulz-Köhn gerichteten Anti-Swing-Artikel unter der Überschrift „Swing-Swing, lieb Mütterlein ...!“ In einem anderen Beitrag hieß es: „...ein gewisser Dietrich Schulz hat sich zum deutschen Reformator des Swing gemacht. Der Herr Swing-Schulz ist sogar stolz darauf, ‚Deutschland zum Swingbewußtsein erweckt zu haben‘. Sieh da, Sieh da! Der Dietrich! ...Zunächst wollen wir Dich einmal ‚erwecken‘. Wetten, daß uns das gelingt?“

Nun, es gelang nicht. Dietrich Schulz blieb weiter für den Jazz tätig, wenngleich er nach 1936 ein wenig vorsichtiger wurde. Der Jazz war stärker als die „Weltanschauung“.

Schon seit 1933 hatten die großen Schallplattenfirmen ohne Unterbrechung Jazz- und Swingplatten aller Art herausgebracht. Der Begriff Swing kam ihnen sehr gelegen, um die von vielen so geschätzte, „heiße“ Musik weiterzuführen und zu verkaufen. Man druckte das Wort Swing auf die Etiketten und scheute sich nicht, zu sagen, daß der Jazz und sein Zeitalter endlich überwunden seien und dem guten (!) Swing Platz gemacht hätten. Wenn ein Name zu jüdisch bzw. „nichtarisch“ klang, veränderte man ihn einfach, indem man den Nachnamen wegließ, wie im Falle von Jean Goldkette, den die *Electrola* einfach als *Jean's Orchester* herausbrachte. Man gab sogar richtige Swing-Listen heraus, vor allem bei *Brunswick* und *Electrola*, später auch bei *Odeon*. Bei *Brunswick* erschienen außerdem kurz hintereinander (1936/37) vier Alben mit „Swing-Music“, darunter zwei hervorragende „Classic Swing“-Alben (dank Dietrich Schulz) mit klassischen Jazzaufnahmen von King Oliver, Wolverines, Elmer Schoebel, Carroll Dickerson, Duke Ellington, Cotton Pickers u. a. Zu den beiden „Swing“-Alben gab es sogar Textbücher (Broschüren). Es handelte sich um Zusammenstellungen der *British Rhythm Clubs* mit Aufnahmen vom Casa-Loma-Orchester, von Don Redman, Louis Prima, Earl Hines, Chick Webb, Eddie Condon, den *Washboard Rhythm Kings* u. a. Die mit fachmännischen Texten versehenen Monatsnachträge deuteten bereits die Begriffe „Fan“, „Growl-Stil“, „Wah-Wah-Stil“, „Hotstyle“, „Sweet“, „Riffs“ usw. an und ersetzten recht und schlecht die fehlende Jazzliteratur. Absoluter Höhepunkt dieses unerwünschten Schrifttums war eine kleine Broschüre von *Brunswick* „Wir stellen vor“. Sie enthielt Biographien und Bilder aller farbigen und weißen Jazz- und Swingmusiker von Bedeutung. An diesem praktisch einzigen deutschen „Jazz“-Büchlein der Nazizeit war Dietrich Schulz, der „Swing-Schulz“, ebenfalls nicht unbeteiligt.