

Jazz war der Sound der Freiheit, der mit den Amerikanern ins Nachkriegsdeutschland kam und ein sehnsüchtiges Publikum zum Swing und Tanzen brachte. Intellektualisierte Spielarten des modernen Jazz hingegen erreichten nur selten eine große Öffentlichkeit. Vor allem der Free Jazz galt als kompliziert, zu unharmonisch, zu avantgardistisch. Dennoch kam ihm eine wichtige Rolle in der deutschen Freiheitsgeschichte zu.

Ausgehend von den Vereinigten Staaten entfaltete sich seit den späten Sechzigerjahren sowohl in der Bundesrepublik als auch in der DDR eine lebendige Szene, die nicht nur getrennt in West und Ost Freunde und Gehör fand. In den Nischen kleiner Clubs und besonderer Festivals entstand vielmehr eine Art gesamtdeutsches Milieu des avancierten Jazz, das Musikern von beiden Seiten der Mauer die Möglichkeit bot, einander zu hören und immer häufiger auch gemeinsam aufzutreten. Möglich wurde dieser Aufbruch durch die „Entspannungspolitik“ der sozialliberalen Bundesregierung. Allerdings blieben Jazzmusiker und Konzertveranstalter auf Distanz zu den offiziellen deutsch-deutschen Kulturbeziehungen. Weitgehend unabhängig schufen sie einen gesamtdeutschen Handlungsraum, in dem zumindest zeitweise freies Musizieren möglich war. Nicht wenige der damals geknüpften Kontakte wurden nach dem Mauerfall fortgeführt und bildeten die Voraussetzung für die Entstehung eines innovativen Jazz-Milieus im wiedervereinigten Deutschland. Die Geschichte dieser kleinen, aber unabhängigen Jazzszene ist nicht nur musikhistorisch interessant, sondern sie besitzt wegen des dem Jazz eigenen Freiheitspathos auch eine politische Dimension.

Schon die Bezeichnung „Free Jazz“ verweist auf die politische Bedeutung, die dem avancierten Jazz von vielen Beobachtern und Musikern zugeschrieben wurde. Der Begriff geht auf das namensgebende Album von Ornette Coleman aus dem Jahr 1960 zurück. Die Musik des Doppelquartetts mit seinen Kollektivimprovisationen bildete den Abschluss einer mit dem Bebop der 1940er-Jahre einsetzenden musikalischen Entwicklung, die das traditionelle Jazz-Idiom mit seiner Funktionsharmonik zugunsten „modaler“ Spielweisen überwand und den avancierten Teil des Jazz binnen weniger Jahre zur Kunstmusik gemacht hatte. Eine musikalische Revolution, die mit Arnold Schönbergs Erfindung der Zwölftonmusik vergleichbar war.

Diese im Wesentlichen von afroamerikanischen Musikern vorangetriebene Entwicklung verlief parallel zum Erstarken der US-amerikanischen Bürgerrechtsbewegung. Beinahe alle farbigen Jazzmusiker der Avantgarde sahen ihre Musik indirekt oder explizit als politischen Protest gegen den Rassismus an. Das gilt etwa für die mit programmatisch sprechenden Titeln versehenen Alben „We insist! Freedom Now Suite“ von Max Roach aus dem Jahr 1960 oder „Attica Blues“ von Archie Shepp aus dem Jahr 1972, ein Konzeptalbum über Unruhen im Attica State Prison und deren brutale Niederschlagung. In beiden Fällen wurden die politischen Botschaften nicht nur durch Musik, sondern auch durch außermusikalische Hilfsmittel



**EINIG VATERLAND?**  
FOLGE 9

wie gesungene oder gesprochene Worte mitgeteilt. Auch die identitätsbildende visuelle Kraft der Schallplattencover sowie die Affinität des Jazz zum abstrakten Expressionismus und zur Fotografie spielten eine Rolle.

Die Frage, wie politisch denn die Musik selbst war, lässt sich nicht leicht beantworten. Der Jazz-Publizist Peter Kemper hat dazu am Beispiel des afroamerikanischen Jazz eine Reihe von Merkmalen gesammelt: das tendenziell gleichberechtigte Spiel der Musiker als demokratische Praxis, die Improvisation als Akt spontaner Freiheit, die Vorliebe für das Saxophon als stimmnahes, expressives Instrument und vor allem die emotionale Intensität, die die performative Praxis auf den Bühnen prägte. Kempers Fazit: Es sei im Zweifel der Musiker, der politisch ist, und nicht die Musik. Es kommt also auf den Kontext und das Publikum an.

Das ist auch der Grund, warum die Politisierung des Free Jazz im Nachkriegsdeutschland auf andere Weise erfolgte als in den Vereinigten Staaten. Die Anfänge des Jazz reichen hierzulande bis in die „Roaring Twenties“ zurück. Während der nationalsozialistischen Diktatur wurde er in den Untergrund gedrängt, mit Ausnahme einer „völkisch“ gereinigten Form jazzähnlicher Tanzmusik, auf die auch die NS-Schickleria nicht verzichten wollte. Letztlich begann die Geschichte des Jazz in Deutschland erst nach 1945 unter dem Einfluss der Besatzungsmächte. Während in der britischen Zone mit Hamburg als Hauptort eine traditionellere Variante vorherrschte, die sich an der Swing-Ära orientierte, spielte man in Frankfurt moderner und „schwarzer“. Afroamerikanische Musiker brachten die Spielweisen ihrer Heimat in die Soldatenclubs des Rhein-Main-Gebiets und trafen auf ein Publikum, das ihnen begeistert zuhörte. Deutsche Musiker mussten nicht länger Schallplatten nachspielen, sondern konnten in Konzerten durch Beobachtung lernen, wie man synkopierte, phrasierte und improvisierte. Der Frankfurter Posaunist Albert Mangelsdorff gehörte zu den gele-



Musik über Grenzen: Albert Mangelsdorff (Posaune), Manfred Schoof (Trompete)

Foto Barbara Klemm

# Improvisierte Freiheit

Musikgeschichtlich ist die Epoche des Free Jazz seit den 1980er-Jahren abgeschlossen. Während des Kalten Krieges jedoch war der charakteristische Eigensinn dieser Musik eine Klammer zwischen West und Ost.

Von Dr. Andreas Biefang

rigsten Schülern, der sehr bald seine eigene unverwechselbare Stimme fand und als einer der wenigen deutschen Musiker schon in den 1960er-Jahren international erfolgreich war.

In der SBZ/DDR galt der Jazz hingegen zunächst als „Tanzmusik des Imperialismus“, als Ausdruck westlicher Dekadenz und als „Affenkultur“, wie Walter Ulbricht in rassistischer Diktion befand. „Die Stasi swingt nicht“, fasste der in Gera geborene Jazz-Publizist Siegfried Schmidt-Joos die Atmosphäre zusammen. Der Musikenthusiast verließ die DDR 1957, ganz so wie im Jahr zuvor bereits der Leipziger Klarinetist Rolf Kühn, der in den Vereinigten Staaten unter anderem im Benny Goodman Orchestra Karriere machte. Auf abenteuerliche Weise verhalf er 1966 auch seinem jüngeren Bruder, dem Pianisten Joachim Kühn, zur Flucht in den Westen, wo er zu einem der bekanntesten Musiker der freien Spielweise avancierte, ehe er sich dem Jazz Rock zuwandte. Erst allmählich änderte sich die Einstellung der DDR-Führung gegenüber dem Jazz. Ausschlaggebend dafür war nicht etwa die plötzliche Liebe zur improvisierten Musik, deren freier Gestus der Obrigkeit stets unheimlich blieb, sondern die Hoffnung, von ihrem antirassistischen und antikolonialen Impetus zu profitieren und sich als Fürsprecher der „Dritten Welt“ profilieren zu können.

In diesem Zusammenhang kam es auch zu der Konzertreise, die der Trompeter Louis Armstrong im März 1965 durch die DDR unternahm. Während der neuntägigen Tour fanden geschätzt 45.000 Zuschauer den Weg zu den siebzehn Auftritten. Das DDR-Kulturministerium hatte einige Mühe, die Konzerte aus eigenen Mitteln zu finanzieren. Als Zeichen der Souveränität erschien der SED das aber als notwendig, denn Armstrong war damals wiederholt auch auf Rechnung der US-Regierung als „Friedensbotschafter“ in Europa unterwegs. Nur wenige Monate später, im November des Jahres, konnte im Deutschen Theater in Berlin die Konzertreihe „Jazz in der Kammer“ starten, die ohne staatliche Finanzierung jeden sechsten Montag modernen Jazzmusikern aus der DDR sowie zunächst vor allem aus der Tschechoslowakei und Polen eine Bühne in der Hauptstadt bot. Der erste Abend eröffnete mit Joachim Kühn – kurz vor seiner Flucht.

Für den aufkommenden Free Jazz fehlte es aber weiterhin nicht nur in der DDR, sondern auch im Westen Deutschlands an attraktiven Spielorten. Vor allem drei neu entstehende Festivals, die bald zu den wichtigsten Begegnungsorten west- und ostdeutscher Musiker dieser Richtung wurden, sollten das ändern. Chronologisch an erster Stelle steht das Total Music Meeting in Westberlin. Das frei finanzierte Treffen war 1968 als Gegenveranstaltung zu den seit 1964 stattfindenden Berliner Jazztagen gegründet worden. Diese gingen auf eine Initiative des Jazzexperten Joachim-Ernst Berendt zurück und hatten sich mit finanzieller Unterstützung von Staat und Rundfunk

zu dem repräsentativen Jazzereignis gemauert. Aus Sicht der Free Jazzer waren die Jazztage allerdings zu sehr dem Mainstream verpflichtet, bevorzugten die etablierten amerikanischen Stars und räumten den europäischen Musikern zu wenig Platz ein. Zum Anlass für die Session wurde, so die Legende, dass der Wuppertaler Künstler und Saxophonist Peter Brötzmann, die Zentralgestalt des westdeutschen Free Jazz, dort nur auftreten durfte, wenn er sich eine Krawatte umband. Das parallel zu den Jazztagen stattfindende Meeting, das von dem hauptamtlich als Sozialarbeiter tätigen Jost Gebers zunächst zusammen mit Brötzmann verantwortet wurde, entwickelte sich rasch zu dem Ort in Berlin, an dem sich vor allem die europäische Improvisationselite präsentierte – darunter zunehmend auch Musikerinnen. Das war nicht ohne Ironie: Einerseits war der Free Jazz als eine von amerikanischen Freiheitspathos durchtränkte Musik entstanden, andererseits kämpften seine deutschen Protagonisten für die Anerkennung und angemessene Berücksichtigung ihres zunehmend eigenständigen „deutschen“ Jazz, einer Musik, die sich nicht ausschließlich auf den Blues und die afroamerikanische Tradition bezog, sondern Elemente der Volks- und Kunstmusik integrierte. Dieser Anspruch hatte durchaus eine nationale, gelegentlich sogar nationalistische Konnotation.

Der dem Jazz eigene Freiheitsgestus war es auch, der zur beinahe zeitgleichen Gründung der Festivals im niederrheinischen Moers und im niederlausitzischen Peitz führte. Der vergleichende Blick auf die beiden am Rand urbanisierter Industriezentren gelegenen Spielzentren zeigt, wie unterschiedlich die Politisierung der Jazzmusik in West und Ost verlaufen konnte. In Moers gründete der Betreiber der Szenekneipe „Die Röhre“, Burkhard Hennen, 1972 ein „New Jazz Festival“, das sich binnen weniger Jahre zum wichtigsten Spielort der improvisierten Musik in Europa entwickelte, bei dem europäische und amerikanische Jazz gleichermaßen zum Zuge kamen, bald ergänzt durch Musiker aus Asien und Afrika. Das Festival war politisiert im Sinne der 68er-Bewegung und kann auf eine diffuse Weise als „links“ bezeichnet werden: antirassistisch, antikapitalistisch, etwas feministisch und sehr hippiefreundlich. Vor allem aber ging es um ein nonkonformistisches Lebensgefühl, das in der improvisierten Musik ausgedrückt wurde. Auch hier galt, dass den Veranstaltern und den meisten Musikern die musikalische Freiheit wichtiger war als eine konkrete politische Botschaft. Als eine Art Schmudeldink der Hochkultur wurde das „New Jazz Festival“ von Stadt und Rundfunk und später unter dem Namen „Moers Festival“ Teil des Stadtmarketings.

Ganz anders in Peitz, wo die Jazzenthusiasten Ulli Blobel und Peter Metag seit 1973 auf eigene Rechnung Konzerte im



Affenkultur? Louis Armstrong im Frühjahr 1965 in Magdeburg

Foto Picture Alliance

kommunalen „Filmtheater“ veranstalteten. Anfänglich verfolgten die Veranstalter der „Jazzwerkstatt“ keine politischen Ziele. Vielmehr leitete der Wunsch den Optiker und den Schlosser, auch außerhalb Berlins Free Jazz zu hören. Die lokalen Behörden tolerierten die Konzerte zunächst, und aus der Perspektive der Hauptstadt blieb sie unterhalb der Wahrnehmungsschwelle. Für das freiheitliche Pathos des Free Jazz hatten Partei und Stasi kein Ohr. Erst als die Musiker um den Saxophonisten Ernst-Ludwig Petrowsky angingen, sich über die SED lustig zu machen, indem sie auf der Open-Air-Bühne drei Stahlarbeiter in eine Performance über „Musik und Arbeit“ integrierten, begann sich das zu ändern. Den Ausschlag gab jedoch der zunehmende Publikumserfolg. Der Nonkonformismus des Festivals zog Menschen an, die nicht allein oder in erster Linie wegen der Musik kamen, sondern wegen des damit verbundenen Lebensgefühls. Als das inzwischen auf die örtliche Freilichtbühne verlagerte Festival 1981 mehr als 3000 Zuhörer anlockte, wurde es der Obrigkeit zu viel. Im Folgejahr wurde das Festival verboten, und die Free Jazzer waren wieder ganz auf die kleinen, oft informellen Clubs im Land angewiesen. Im Be-

wusstsein vieler Zuhörer blieb Peitz eine prägende Freiheitsfernhöhle, die sie dem SED-Staat weiter entfremdete. Einer der herausragenden ostdeutschen Musiker, der Schlagzeuger Günter Sommer, beschrieb die Bedeutung des Festivals für die DDR rückblickend mit ironischem Pathos: „Peitz war unser Newport, unser Woodstock, unser Moers.“ Und Thomas Krüger, damals oft in Peitz und heute Präsident der Bundeszentrale für politische Bildung, bezeichnete den Free Jazz als „Trainingslager“ für freiere Denk- und Lebensweisen.

Ein Trainingslager war Peitz auch für die Internationalisierung des DDR-Jazz. Von Beginn an waren dort Musiker aus Polen, wo der Free Jazz seit den 1960ern kräftig blühte, sowie aus der Tschechoslowakei und Ungarn vertreten. Im Laufe der 1970er-Jahre nahmen auch die Kontakte zu Musikern aus dem Westen einschließlich der „BRD“ allmählich zu. Der Pianist Alexander von Schlippenbach, der Bassist Peter Kowald und Brötzmann, Hauptmatadore des Total Music Meeting und des Moerser Festivals, waren als wichtige Verbindungsfiguren vielfach zu Gast in Peitz. Teils mit Tagesvisum über Westberlin eingereist, konnten die Auftritte der Westmusiker auch ohne behördliche Genehmi-

gung stattfinden. Während in Peitz gewissermaßen „von unten“ ausländische Musiker importiert wurden, setzte die Reisetätigkeit der Ostjazzler staatliches Handeln voraus. Man benötigte ein Visum. Getrieben von der Notwendigkeit, Devisen zu erwirtschaften, und dem Wunsch, die kulturelle Anerkennung der DDR voranzutreiben, machte die SED den Free Jazz der DDR zum Exportprodukt. Seit 1977 erhielten führende Musiker die Möglichkeit, den DDR-Jazz international zu vertreten, zunehmend auch in Westberlin und Westdeutschland. Der internationale Erfolg hatte aber auch Wirkungen, die das Regime nicht intendiert hatte.

Konrad Bauer hatte seine Karriere als Sänger zur Gitarre begonnen, konzentrierte sich aber nicht zuletzt wegen der lästigen Textzensur auf die Posaune und landete nach Erfahrungen in der Tanzmusik beim Free Jazz. Dort wurde er Mitglied der legendären Band Synopsis von Petrowsky, leitete bald aber auch ein eigenes Quartett. Im Sommer 1977 bestellte ihn das Kulturministerium ein, um ihn auf seine erste Auslandsreise zu den Berliner Jazztagen zu schicken. Nicht nur dort, sondern auch beim oppositionellen Total Music Meeting knüpfte er zahlreiche Kontakte zu der weltläufigen westlichen Improvisationselite. Im Juni 1979 konnte er in Moers erstmals vor großem Publikum als Teil des Petrowsky-Oketts im Westen auftreten, nachdem er tags zuvor noch mit seinem Quartett auf einem FDJ-Festival in Ostberlin gespielt hatte. Der Kontrast zwischen der Hauptstadt der DDR und Moers war enorm. Die Offenheit der Atmosphäre, der Zuspruch der amerikanischen Musiker und des Publikums stärkten das künstlerische Selbstbewusstsein und befeuert das Fremdegefühl im eigenen Land. Aus der Perspektive der SED war das Resultat der Exportpolitik deshalb ambivalent. Einerseits profitierte sie von den Deviseneinnahmen und ein wenig auch von der internationalen Anerkennung des Free Jazz aus der DDR, auf der anderen Seite beschleunigte sich die Entfremdung eines weiteren Teils der künstlerischen Elite – soweit nach der Ausweisung des Liedermachers Wolf Biermann im Jahr 1976 nicht ohnehin alles zu spät war.

Nach dem Verbot des Peitzer Festivals verließ der Hauptorganisator Ulli Blobel die DDR. Tief im Westen traf der inzwischen dezidiert antikommunistische Blobel auf eine Künstler-Bohème, die sich teils kommunistisch gerierte und teils auch war. Blobel berichtet, dass nach anfänglichen Irritationen die politischen Auseinandersetzungen in den Hintergrund traten. Das gelang umso besser, gerade weil die Free-Jazz-Szene im Kern nicht politisch, sondern als radikale ästhetische Minorität grundsätzlich staatsfern geblieben war. Jost Gebers hat dazu bemerkt, dass man zu dieser Musik nicht durch die Straßen marschieren und „Ho Chi Minh“ rufen könne. Womöglich war diese Nichtvereinbarkeit des Free Jazz sein größtes politisches Kapital, indem durch sie ein Freiheitsbereich definiert wurde, der auch im Kalten Krieg eine Art gesamtdeutsche ästhetische Opposition ermöglichte.

Nach 1990 konnte die Szene vor allem in Berlin an lang etablierte persönliche Beziehungen anknüpfen, obwohl die ökonomischen Bedingungen schwierig und für die ostdeutschen Musiker ungewohnt waren. Veteranen wie Rolf Kühn und Günter Sommer traten jetzt mit jungen Musikern auf, die sie mit Spielweisen jenseits des seinerseits traditionell gewordenen Free Jazz konfrontierten. Blobel kehrte 2006 als Konzertveranstalter nach Berlin zurück und ließ 2011 auch die „Jazzwerkstatt Peitz“ wieder aufleben. Inzwischen wird das Festival von der Bundeszentrale für politische Bildung gefördert und genießt Anerkennung als ein besonderer Ort der deutschen Demokratiegeschichte.

Das Archiv der Jazzwerkstatt soll im September 2024 als nationales Kulturgut in die Deutsche Nationalbibliothek in Leipzig überführt werden. Der Leipziger Musikjournalist Bert Noglik, langjähriger Besucher des Peitzer Festivals, hat als Kurator des Berliner Jazzfests, wie die Jazztage seit 1980 heißen, von 2012 bis 2014 dessen musikalische Erneuerung vorangetrieben und auch der vielfältigen Berliner Szene angemessenen Raum gegeben. Konrad Bauer, inzwischen achtzigjährig, wurde dort im vergangenen November mit dem Albert-Mangelsdorff-Preis, dem wichtigsten deutschen Jazzpreis, geehrt.

Musikgeschichtlich ist die Epoche des Free Jazz seit den 1980er-Jahren abgeschlossen, wobei die freien Spielweisen heute zum selbstverständlichen Vokabular der anspruchsvollen Jazzmusik gehören. Auch die spezifische Politisierung des Free Jazz im Kontext des Kalten Krieges ist Geschichte. Ob der Jazz heute noch politische Relevanz besitzt, lässt sich nicht eindeutig beantworten. In den Vereinigten Staaten oder in Großbritannien hat sich vor dem Hintergrund rassistischer Erfahrungen und postkolonialer Deutungen erneut eine Jazzszene gebildet, die sich als politisch versteht. Ihre Musik ist allerdings kein Free Jazz mehr, sondern oft tanzbar und mit Spoken-word-Konzepten verbunden. Ähnliches ist in Deutschland nicht zu erwarten. Vielleicht genügt es, wenn der charakteristische Eigensinn improvisierter Musik weiterhin als „Trainingslager“ für ein freiheitliches Lebensgefühl wirkt.

Der Verfasser ist Historiker bei der Kommission für die Geschichte des Parlamentarismus und der politischen Parteien e.V. (KGParl).