Peter Borscheid

The American Way of Music

Wie Pop und Rock die Welt eroberten

Geschichte

Studien zur Alltags- und Kulturgeschichte | 33

Franz Steiner Verlag

STUDIEN ZUR ALLTAGS- UND KULTURGESCHICHTE

Herausgegeben von Stefan Haas (Federführung), Antje Flüchter, Armin Owzar, Aline Steinbrecher und Clemens Wischermann

Band 33

Peter Borscheid

THE AMERICAN WAY OF MUSIC

Wie Pop und Rock die Welt eroberten

Franz Steiner Verlag

Umschlagabbildung: © iStock.com / bernardbodo

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieses Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar.
© Franz Steiner Verlag, Stuttgart 2020
Druck: Memminger MedienCentrum, Memmingen
Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier.
Printed in Germany.
ISBN 978-3-515-12585-7 (Print)
ISBN 978-3-515-12593-2 (E-Book)

INHALTSVERZEICHNIS

1	Vorwort – zum American Way of Music	7
	Popmusik – eine westliche Kultur- und Konsumoffensive	8
	Ätherrauschen – Music for Nothing	20
2	Im Zeichen des Jazz 1945–1965	27
	Jazz – Musik der Befreiung und Freiheit	27
	Schallwaffen – Jazz gegen Kommunismus	52
3	Im Zeichen des Rock 'n' Roll 1955–1962	68
	Jugendkultur – Sozialisierung mit Rock 'n' Roll	68
	Partnersuche – die Musikindustrie formiert sich	76
	Grenzenlos – Rock around the World	100
4	Im Zeichen des Beats 1963–1973	115
	Die Beatles – Annäherung an die Kunst	116
	Freiheit – Zeit für Experimente	133
	Beatlemania – fast rund um die Welt	154
	Konzernbildung – Gewinnerwartungen und Sicherheit	185
5	Im Zeichen von Punk- und Hardrock 1973–1989	203
	Punkrock – der rebellische Energieschub	206
	Punk global – manche mögen's härter	231
6	Im Zeichen von Disco 1975–1985	247
	Disco-Musik – ein bunter Karneval	247
	Reaktionen – Zugeständnisse und Bann	255
	Im Krisenmodus – Marktsättigung und Innovation	271
7	Im Zeichen der Digitalisierung 1973–2000	292
	Roboter – der Sound wird digital	292
	Compact Disc – der Weg aus der Krise	309
8	Im Zeichen von Hip-Hop seit 1979	337
	Straßenkultur – Breakdance, Graffiti und Rap	339
	Kalkulierter Zorn – Gangsta-Rap	348
	Bling-Bling – die Great Gatsby-Ära des Hip-Hop	365
	Sozialkritisch – auf der weltweiten Erfolgswelle	383

9 Im Zeichen von Global Pop seit 2000 402
Die neue Herausforderung – die Musikfans gehen online 407
Im neuen Krisenmodus – die Musikindustrie im neuen Jahrtausend 417
Live Music – Musik wird zum Event 444
Plastic People – im Techno-Rausch 454
Asien-Pop – die quietschbunte Werbeshow 464
World Music – eine Kulturschmelze 482
Teuflisch – im Kreuzfeuer der Tugendwächter 487

10 Nachwort – zu einer Art Heiligsprechung 500

11 Literaturverzeichnis 508

12 Abbildungsverzeichnis 520

1 VORWORT – ZUM AMERICAN WAY OF MUSIC

9. Mai 1956: Mit Pauken und Trompeten bringen die USA ihre Wertvorstellungen rund um den Globus zu Gehör – ihre Lebensweise und ihre Kultur. Mitten im Kalten Krieg versuchen sie, ihr Image mit Geigen und Chören aufzupolieren, mit Spitzentenören gegen den Kommunismus anzusingen und mit „Schallwaffen" ihren Ruf als Kulturbanausen wegzublasen, den ihnen die Sowjetpropaganda anheftet. An jenem Tag finden in Übersee gleich fünf von der amerikanischen Regierung bezahlte Konzerte statt. Die Philharmoniker aus Los Angeles treten in Bangkok auf, der Komponist und Pianist Eugene Istomin gibt ein Konzert in Japan, und die Robert Shaw Chorale sind in Köln mit Kompositionen von Bach bis Verdi zu Gast. Doch mit der klassischen Musik können die Amerikaner diesen Krieg nicht gewinnen, selbst wenn sie ihre exzellentesten Künstler in die Schlacht schicken. Die klassische Musik gilt traditionell als Domäne Europas, und für Amerika ist es kaum möglich, die Rolle des Schülers und Imitators abzustreifen. Für die neue Nummer eins der Welt erweist sich die klassische Musik letztlich als untaugliches Werbemittel. Auch mit den Tom Two Arrows, die Tänze amerikanischer Indianerstämme zur Darbietung bringen und an jenem 9. Mai in Burma auftreten, verbucht die Regierung nur mäßigen Erfolg. Als eigentliche Zugnummer und Sensation erweist sich dagegen Dizzy Gillespies Jazzband.[1] Jazz steht für das wahre Nordamerika mit dem Swing an erster Stelle. Gillespies All Stars und vor allem ihr Bandleader werden in Vorderasien und auf dem Balkan von den Massen bejubelt und auf Schultern getragen. Als Jazz-Botschafter sind sie die gefeierten Stars dieser Konzertreihe, die das US-amerikanische Außenministerium 1956 als Teil einer Kulturoffensive ins Leben ruft, um die „rote" Propaganda im Cold War mit einem Cool War zu parieren.[2] Jazzkonzerte erweisen sich offenbar als werbewirksames Mittel in der Propagandaschlacht der fünfziger Jahre. Moskau kontert mit dem Bolschoi-Ballett – vergebens. Den kommunistischen Machthabern sollte es nie gelingen, den Verlockungen der populären amerikanischen Massenkultur etwas Gleichgewichtiges entgegenzusetzen.[3]

Bereits unmittelbar nach Kriegsende erkannten zahlreiche Politiker und Manager in Ost und West die überragende Bedeutung der Kultur als Propagandainstrument – die Bedeutung von Werten und Erzählungen, von Mythen und Emotionen. Sie rüsteten sich zu einem Kampf um die Kulturhoheit und schulterten unterschiedliche Waffen. Sie bedienten sich dabei weniger der so genannten Hochkultur des Bildungsbürgertums, da sie damit nur relativ kleine Bevölkerungskreise erreichten. Sie zielten vornehmlich auf die Massen und besonders auf die jüngere, leichter

1 Gac 2005, 4; Prevots 1998, 111–112.
2 Von Eschen 2004, 27–57; Davenport 1999, 282–315; Nicholson 2014, 79.
3 Nye 2004, 49.

formbare Generation. Die Vertreter des Westens setzten in ihrer Hochschätzung der individuellen Freiheit, Selbstverwirklichung und des Konsums auf eine bunte Mischung kultureller Güter, mit denen sie ihre Kontrahenten im Kalten Krieg bekämpfen und die Vertreter der Dritten Welt beeindrucken wollten, mit denen sie zugleich die globalen Märkte beschicken konnten, wobei spezialisierte und hochprofessionelle Industrien die Umsetzung begleiteten oder ganz übernahmen. Sie sprachen ganz gezielt das Individuum an, das sich aus dem bereitgestellten Sortiment nach eigenen Vorlieben und Fähigkeiten bedienen und die angebotenen Optionen nach eigenem Gusto und im Sinne der Selbstentfaltung kombinieren sollte. Zu dieser dynamischen Kulturvielfalt gehörten Kinofilme aus Hollywood ebenso wie Mode aus Paris oder Mailand, bald auch die französische und italienische Küche, schließlich das amerikanische Fastfood sowie Musik in ihren vielfältigsten Varianten, in erster Linie populäre Musik, wie sie die amerikanische Musikindustrie mittels Schallplatten exportierte und über den Rundfunk in die Welt hinausposaunte. Manager großer und kleiner Labels hatten begriffen, welche kraftvolle Macht die Musik im Alltag der meisten Menschen in jenen Trümmerjahren darstellte jenseits aller mühevollen Arbeit und verwirrenden Politik. Sie konnten noch nicht ahnen, welche vereinigende Wirkung von ihrer Tätigkeit auf den zukünftigen Globalisierungsprozess ausgehen würde.

POPMUSIK – EINE WESTLICHE KULTUR- UND KONSUMOFFENSIVE

Die amerikanische Regierung sah in der Finanzierung der Jazz-Botschafter eine Kulturoffensive. Gillespie und andere sollten einen betörenden Soundtrack zum weniger betörenden Alltag in Demokratie und Marktwirtschaft liefern. Die Tonträgerindustrie und die Industrie im Allgemeinen interpretierten und nutzten die Jazz-Botschafter dagegen als Konsumoffensive. Angelockt von dem satte Gewinne verheißenden weltweiten Echo auf Popgesang und Popsänger und dem schnell gestiegenen Schallplattenabsatz hatte sich schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine bunte Koalition von Unternehmern aus den unterschiedlichsten Sparten zusammengefunden, um diesem Glücksrad noch mehr Schwung zu verleihen – neben Musikern, Songschreibern, Schallplattenproduzenten, Toningenieuren, Managern, Musikverlagen und Konzertveranstaltern vor allem Produzenten von Empfangs- und Wiedergabegeräten, von Musikinstrumenten und Musikzeitschriften sowie den Accessoires der jeweiligen Musikszene wie Klamotten, Klunker und Kosmetik. Dazu gesellten sich Leiter von Rundfunk- und Fernsehanstalten, Filmemacher und Werbeleute, Agenten und Journalisten sowie andere mehr.

Sie alle hatten verstanden, dass Musik mehr ist als ein Reich der Töne, dass sie zugleich auch Inszenierung und Image ist, Lebensgefühl und Lebensinhalt, Vermarktung und Verführung. Sie alle wussten, dass Popmusiker auch als Schauspieler und Trommler taugen, um erfolgreich Werbung für Waren, Werte und Wohlsein zu machen, dass Popmusik dabei hilft, die Konsumenten mit verführerischen Scheinwelten zu umgarnen. Da jede Generation ihre eigenen Lieder singt, ihre eigene Sprache spricht und ihre eigene Liturgie pflegt, fiel es nicht schwer, die populäre

Musik als Glücksbringer immer wieder neu auf Hochglanz zu polieren, wenn auch der sehr quirlige Musikmarkt, die je nach Generation unterschiedlichen Geschmäcker sowie der technische Fortschritt den Unternehmern viel Einfallsreichtum und stetige Reaktionsbereitschaft abverlangten. Unentwegt ließ die Musikindustrie daher ihre Spähtrupps auf die Suche nach pfiffigen Undergroundkulturen ausschwärmen, die sie zunächst von massenuntauglichen Elementen säuberte, um sie anschließend als Konfektionsware zu kommerzialisieren. Ständig sicherten die Beteiligten ihr Kulturimperium durch neue Institutionen ab und hissten ihre Flaggen in weiteren Ländern. Permanent veränderten der technische Wandel und die damit verbundene Flut an neuen Geräten und Präsentationsmöglichkeiten Produktion, Konsumtion und Präsenz von Musik. Dabei akzeptierten die Produzenten der westlichen Rock- und Popmusik für ihr Ziehkind nur ein einziges Heimatland: die Welt, die ganze Welt vom Nord- bis zum Südpol. Popmusik sollte ein Global Player sein, und Popmusik wurde in den Händen einer dynamischen und gewinnorientierten Industrie zu einem echten Global Player. Die heutige weltweite Musiklandschaft ist von der Industrie geformt.

Die Anfänge der modernen Pop-und Rockmusik in Westeuropa, Japan, Mittel- und Südamerika, Südafrika und Australien beruhten nach dem Zweiten Weltkrieg weitgehend auf einem US-Import. In Westeuropa erreichte dieser US-amerikanische Kulturimport zwischen 1945 und den frühen 1960er Jahren einen ersten Höhepunkt. Der Transfer der amerikanischen Moderne mit ihrer breit gefächerten Massen- und Alltagskultur, der bereits in der Zwischenkriegszeit begonnen hatte, verstärkte sich nach dem Zweiten Weltkrieg aufgrund des erfolgreichen amerikanischen Engagements im Krieg gegen den Nationalsozialismus und die japanische Aggression. Der Sieg der Amerikaner bildete die Grundlage zur politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Durchdringung der besiegten Feindstaaten wie auch einzelner Verbündeter, die es vor allem den Amerikanern zu verdanken hatten, den Krieg auf Seiten der Sieger beendet zu haben. Der Marshall-Plan mit seiner großzügigen Wirtschaftshilfe für jene Länder, die sich zur parlamentarischen Demokratie und zur freien Marktwirtschaft bekannten, verbreiterte und festigte diese Plattform, auf der sich der Kulturtransfer mit einer bis dahin nie gekannten Dynamik vollzog. Die Überlegenheit der USA in Wirtschaft und Technik ließ sie vornehmlich in den Aufbaujahren nach dem Zweiten Weltkrieg zum Vorbild und Lehrmeister aufsteigen, zu einem Musterland der Warenwelt und zur kulturellen Avantgarde. Die USA standen für Fortschritt und Wohlstand und waren wie kein anderer Staat zur Nachahmung prädestiniert. Sie verkörperten ein junges, freies und modernes Land und boten speziell der Jugend eine attraktive Alternative zur „alten“ europäischen und ostasiatischen Kultur, vor allem zu der rigiden, von militärischer Disziplin durchwebten Kultur der Kriegsjahre sowie der grauen und griesgrämigen Kultur des Kommunismus. Wie der Historiker Anselm Doering-Manteuffel zu Recht anmerkte, ist Westeuropa vom Marshall-Plan 1947 bis zu den Römischen Verträgen und der Gründung der Europäischen Wirtschaftsgemeinschaft zehn Jahre später „ein Produkt amerikanischen Einflusses“, wenn auch diese Einflüsse je nach Land auf unterschiedlich fruchtbaren Boden fielen. Während etwa Frankreich weiterhin

von der Überlegenheit seiner eigenen Kultur überzeugt war, befand sich Westdeutschland nach der Katastrophe der nationalsozialistischen Jahre auf der Suche nach sich selbst und einem erfolgversprechenden Zukunftsmodell. Als besetztes Land war es den politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Einflüssen besonders der Amerikaner sehr viel mehr ausgesetzt als sein Nachbar westlich des Rheins.[4]

Europäer und Japaner, ein Großteil der Südamerikaner und ebenso die Weißen Südafrikas und Australiens übernahmen von den USA deren Konsumdemokratie mitsamt kulturellen Standards wie etwa einem ungezwungenen und lässigen Verhalten in der Öffentlichkeit, ferner die amerikanische Marketingkultur sowie vor allem Insignien der amerikanischen Konsumgesellschaft wie Coca-Cola, Jeans, Kaugummi und Petticoats, ferner die innere Einstellung zu dieser Konsumgesellschaft, letztendlich die amerikanische populäre Musik wie Jazz und Rock 'n' Roll. Pop und Rock eroberten mit ihrer sich rasch verbreiternden Palette an Musikstilen und ihrem permanenten Angebot an immer neuen Songs schnell den Alltag der Menschen und wurden für sich neu bildende Gesellschaftsgruppen oftmals zum sozialen Kitt und damit zu einem Teil der Kultur. Mit einem speziellen Musikgeschmack als tönendem Mitgliedsausweis bildete sich ein immer dichteres Netz an Gemeinschaften mit eigenen Ritualen, Mythen und Symbolen, mit eigenen Medien, Konzerten und Festivals, mit eigenem Outfit, Jargon und eigenen Gebärden. Mit der Verbesserung der Kommunikationsmöglichkeiten vernetzten sich viele von ihnen zu grenzüberschreitenden Gemeinschaften. Agenten dieses Kulturtransfers waren in den fünfziger Jahren neben der Musikindustrie und den staatlich bestellten Jazz-Botschaftern auch amerikanische Entertainer wie Bob Hope und die Harlem Globetrotters.

Zunächst aber ging die nachhaltigste Wirkung von den im Ausland stationierten GIs sowie amerikanischen Rundfunkstationen wie Voice of America aus, bald auch von amerikanischen Unternehmen, Geschäftsreisenden, Touristen und Studenten, zumal die US-Regierung den Bildungsaustausch gezielt als zusätzliche Waffe im kulturellen Wettstreit des Kalten Krieges einsetzte.[5] Daneben stellte die Musikindustrie Westeuropas, Japans und Australiens die wirksamsten Agenten. Sie orientierte sich am amerikanischen Modell, was auch heißt, dass für sie der Markt bestimmend wurde und sie Produktion und Absatz am Markt ausrichtete.

In vielen Teilen der Welt tanzten die Menschen bereits kurz nach 1945 zur Musik amerikanischer Musikstars und kauften deren Schallplatten. Jedoch scheiterte die amerikanische Musikindustrie mit ihrem Versuch, diese Popmusik als globalen Standard durchzusetzen. Den Labelbossen gelang es zwar Hand in Hand mit Journalisten, Rundfunkreportern und Industriellen, ihre Musik in immer mehr Ländern bekannt zu machen und Geschichten von Musikern werbewirksam zu Mythen und Legenden aufzubauschen, sie provozierten damit aber auch Diskurse über den Vormarsch einer fremden Zivilisation, die zunächst in den postkolonialen Ländern Afrikas und Asiens und in den 1970er und 1980er Jahren auch in Ländern wie Frankreich, Kanada, Australien und Neuseeland in Warnungen vor einem amerikanischen

4 Doering-Manteuffel 2011, 10; Hüser 2007, 4.
5 Gödde 2013, 566–571.

Kulturimperialismus gipfelten. Derweil hetzten in der kommunistischen Welt Hardliner mit grimmiger Miene und Marschmusik gegen die amerikanischen „Schallwaffen", bald auch muslimische Fanatiker und ergriffen Abwehrmaßnahmen.[6]

Die Widerstände konnten nicht überraschen. Musik weist als eine kulturelle Praxis weltweit je nach Zeit und Kulturraum riesige Unterschiede auf, die weit über unterschiedliche Dialekte hinausgehen. Eine neue, unbekannte Musik löste vielfach zunächst mehr oder minder heftige „Geräuschkonflikte" aus. Was eine junge Generation als Wohlklang empfindet, schmerzt oftmals die Ohren der Älteren. Auch ist die populäre Musik eines einzelnen Landes nicht selten in einem bestimmten kulturellen oder politischen Kontext entstanden und mit diesem weiterhin eng verbunden. Musik versteht sich keinesfalls als weltumspannendes Esperanto. Zwar hat das Verständnis für westliche Musik in den außereuropäischen Kulturen seit den frühneuzeitlichen Eroberungen der Portugiesen und Spanier stetig zugenommen und wurde von Auswanderern, Missionaren und Geschäftsleuten sowie seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts auch von der Musikindustrie des Westens in alle Welt hinausgetragen, doch bleibt westliche Musik bis heute etwa für viele Hundert Millionen Chinesen eine fremdartige Musik, die sie als Missklang wahrnehmen, die sie schmerzt, die sie nicht hören wollen.

Neben fehlendem Verständnis traf die populäre Musik aus den USA bei ihrer Reise um den Globus vielerorts zudem auf massive Widerstände, Anfeindungen und Gegenmaßnahmen. Diese traten in ganz unterschiedlichem Gewand auf – als wirtschaftlich-technische Rückständigkeit und Verbote sowie in Form von Nationalismus und kulturellem Erbe, politischer Ideologie, religiösen Fundamentalismus und Orthodoxie. Das mussten auch der stets nach Neuem strebende Jazz, der aggressive Rock und der quirlige Pop als Teil der nordamerikanischen und westeuropäischen Kultur erfahren; nicht anders alle anderen Musikrichtungen, die der Westen hervorbrachte. Zahlreiche politische und religiöse Führer wähnten ihren Herrschaftsbereich von E-Gitarre und Saxophon bedroht und erklärten jeder ihnen nicht genehmen Musik den Krieg – der Marschmusik ausgenommen. Obwohl speziell die populäre Musik vor allem in Form von Musikkonserven als Teil des Privatlebens und Privatvergnügens gilt, spielten sich zu allen Zeiten Politiker und Priester als Herrscher über alle Töne auf. Auch über diese politische und religiöse Dimension der Musik handeln weite Teile dieses Buches.

In vielen Teilen der Welt machten sich nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst kommunistische Machthaber daran, ihren Herrschaftsbereich mit einem stark verminten Bollwerk zu umgeben, um jegliche Kulturimporte aus dem Westen zu verhindern. Während mit Beginn des Kalten Krieges im Westen die Strategen des Antikommunismus einzelne Elemente der amerikanischen Massenkultur für Propagandazwecke instrumentalisierten, entwickelten auf der anderen Seite die meisten kommunistischen Staaten entsprechende Abwehr- und Gegenmaßnahmen. Auf beiden Seiten des Eisernen Vorhangs entstanden zum Teil hocheffiziente Netzwerke

6 Shuker 2016, 247.

aus Politikern, Künstlern, Medienleuten und Geschäftsleuten, die mal mit brachialen, mal mit sanften Methoden für ihre jeweilige Ideologie, für ihr Ordnungs- und Kulturmodell und für wirtschaftlichen Nutzen kämpften.

Dabei lockte der Westen nicht nur mit persönlicher Freiheit, einem vollen Warenkorb und individuellen Entfaltungsmöglichkeiten, sondern setzte – wie gesagt – auch „Schallwaffen" in Form populärer Musik ein, denen der Osten nichts Gleichgewichtiges entgegenzusetzen hatte, zumeist nur Störung, Verbote und Gewalt. Die Attraktivität der Popmusik erwies sich für den Westen als eine heiße und mehr oder minder effiziente Waffe im Kalten Krieg. Bereits vor dem endgültigen Zusammenbruch des Sowjetimperiums sahen sich dessen Machthaber jedoch gezwungen, der Musik aus dem Westen die Grenzen zu öffnen, um ihre Jugend nicht zu verlieren. Gleichzeitig schlüpfte der fundamentalistische und gewaltbereite Islam in die Rolle des Erzfeindes, zunehmend sogar in die des Todfeindes der westlichen Pop- und Rockmusik, zum Teil sogar aller Musik.

Überall dort, wo die Bevölkerung sich für die Musik aus den USA begeisterte oder sie auch nur akzeptierte, übernahm sie diese nicht unverfälscht und ungefiltert. Obwohl die amerikanischen Schallplattenlabels versuchten, auch außerhalb der englischsprachigen Länder mit den Originalsongs das große Geld zu machen, fanden dort zunächst Coverversionen mit einheimischen Musikern den weitaus größten Anklang. Einheimische Liedermacher unterlegten die Melodien aus den USA mit zum Teil stark abweichenden Texten in der jeweiligen Landessprache, Komponisten dekorierten sie mit einigen einheimischen Klängen, und Sänger interpretierten ihre amerikanischen Vorbilder recht freizügig in Kleidung, Frisur und Auftreten.[7] Vielfach ließen sich einheimische Künstler von der Musik aus dem fernen Amerika lediglich inspirieren, um die traditionelle Musik ihres Heimatlandes aufzufrischen und ihr mit Musikinstrumenten aus dem Westen einen modernen Touch zu verleihen. Sie alle passten die Musik aus der Neuen Welt den regionalen Wünschen an und machten sie für einen Großteil der einheimischen Bevölkerung damit erst genießbar, schmackhaft und bekömmlich. Sie vermischten amerikanische und einheimische Kulturelemente zu einem hybriden Neuen als einer Fusion von Klängen aus unterschiedlichen Welten. Das hielt einen kleineren Teil der Bevölkerung nicht davon ab, zu Originalversionen zu greifen, sei es, weil sie des Englischen mächtig waren, weil sie das Original für besser hielten oder rein aus Prestigegründen.

Um ihre Attraktivität wie auch ihre Verständlichkeit für Musikliebhaber aus anderen Kulturräumen noch weiter zu erhöhen, integrierte auch die Musikindustrie des Westens einzelne Elemente fremder Musiken in ihr Klangspektrum. Im Verlauf der Jahrzehnte bedienten sich Musikschaffende weltweit vermehrt lokaler und regionaler Musiktraditionen und entwickelten daraus eine weitere hybride Musikform, die heute fast allgegenwärtig ist. Diese Musik wird nicht mehr nur für ganz bestimmte Anlässe produziert und nur zu bestimmten Anlässen wie Gottesdiensten, Trauerfeiern und Hochzeiten vorgeführt, sondern dient zur Begleitung unterschiedlichster Ereignisse. So ertönt heute etwa der Song *Always Look on the Bright Side*

7 Nicholson 2014, 95.

of Life aus dem Film *Das Leben des Brian* der britischen Komikergruppe Monty Python auf vielen Beerdigungen, und dies nicht nur in Großbritannien.

Die Weltumrundung der Popmusik lässt sich keinesfalls auf eine Amerikanisierung reduzieren. Auch erlaubt ihre lokal sehr unterschiedliche Aneignung keinesfalls die Bezeichnung „Globalisierung". Angemessen scheint der Begriff „Glokalisierung", den der Soziologe Ronald Robertson für dieses Wechselspiel von Globalem und Lokalem geprägt hat.[8] Insgesamt führte die Produktion unterschiedlicher lokaler Musikstile weltweit zu einer größeren kulturellen Vielfalt mit der aus Nordamerika beziehungsweise Westeuropa stammenden Musik als Basis.[9] Amerika in Form seiner Songs zu konsumieren, sei es über den Umweg von Coverversionen oder direkt und unverfälscht, setzte sich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts im Zuge der schnell fortschreitenden weltweiten Vernetzung immer mehr durch. Die aus dem Westen kommenden Songs beeinflussten immer mehr die einheimische Musik, zusätzlich verstärkt durch den Einsatz von westlichen Musikinstrumenten. Amerikanischen Waren und amerikanische Populärkultur erwiesen sich letztendlich rund um den Globus auch deshalb als höchst erfolgreich, weil sich in den USA als einem Einwandererland bereits seit Jahrhunderten eine multiethnische Kultur entwickelt hatte, die ein ideales Laboratorium für kulturelle Experimente abgab sowie einen idealen Testmarkt für kulturelle und materielle Produkte, die das Land in die ganze Welt zu exportieren gedachte.[10]

Bereits seit Ende des 19. Jahrhunderts hatten die in Europa und Nordamerika entwickelten Musikinstrumente wie Klavier und Saxophon diesem Musikexport den Weg geebnet. Seit dem Zweiten Weltkrieg schlugen E-Gitarre, Drum Set und Synthesizer weitere Breschen in überkommene Klanglandschaften. Gegenüber dem in diesen Instrumenten steckenden technischen Know-how und ihrem vieltönigen Sound erwiesen sich die meisten traditionellen Musikinstrumente überall in der Welt als höchst verletzlich. Im Riesenreich der Töne kamen sie gegen die mit elektrischer Energie aufgeladenen und in allen Klangfarben schillernden Instrumente aus dem Westen kaum noch an. Im Vergleich wirkten sie matt und eintönig und fanden nur noch in abseitigen Nischen Gehör. Dagegen verwandelten die aus dem Westen kommenden Musikinstrumente mit ihren revolutionären Tönen oftmals selbst einfache, mit traditionellen Instrumenten gespielte Melodien in zauberhafte Musiklandschaften.[11]

Dieses Buch handelt in weiten Teilen von dieser Landnahme der Musik aus dem Westen. Es handelt von den Strategien der Musikindustrie, von den permanenten Neuerungen, die sie und die Musikschaffenden kreierten, von dem Wildern in fremden Musiktraditionen und der Anpassung an regionale Geschmäcker, von der Eroberung der Welt durch diese Musik und den Widerständen, die ihr aus politischen, weltanschaulichen und religiösen Gründen entgegenschlugen und weiter entgegenschlagen, letztlich vom Wandel dieser Industrie im Strom des technischen

8 Roland Robertson, *Globalization. Social Theory and Global Culture*. London: Sage, 1992.
9 Dazu Iwabuchi 2002, 66–70.
10 Nye 2004, 41.
11 Mrozek 2019, 183.

Fortschritts. Es handelt von den vielen Institutionen, die den Welterfolg der Popmusik begleiteten und absicherten, sowie von den vielen Impulsen, die von ihr ausgingen und auf Kultur, Konsum und Wirtschaft einwirkten.

Die Integration der Musik des Westens in die Kultur anderer Länder erfolgte vorrangig über die Jugend. Seitdem die populäre Musik in den 1950er Jahren als rebellischer Spross der kapitalistischen Zivilisation des Westens urplötzlich und funkelnd aufblühte, gab sie Generationen von Jugendlichen ein attraktives Instrument in die Hand, sich von der Welt der Älteren abzusetzen. Fortan versuchten Jugendliche weltweit, sich mit ihrem Mode- und Musikgeschmack von ihren Eltern zu entfernen, ebenso mit ihren Umgangsformen und ihrem Slang. Wie Petra Gödde anmerkte, wurden Jugendliche in der Nachkriegszeit „zu einer treibenden Kraft der Globalisierung", da sie zunächst in den westlichen Industriestaaten und später auch in anderen Teilen der Welt begannen, „sich mit einer deterritorialisierten Kultur in Sachen Musik, Mode, Sprache und Verhalten zu identifizieren, die nationale Grenzen überschritt."[12] Für die Jugendlichen selbst ist Musik seitdem nicht nur ein Auslöser von Gefühlen, Leidenschaften, Liebe, Freude, Lust oder auch Angst und Wut, sie ist für sie vielmehr auch zu einem attraktiven Medium geworden, um sich zu artikulieren, um auszubrechen, um Bedürfnisse zu entwickeln, um sich in Gemeinschaften zu integrieren und eine eigene Identität auszubilden, um sich mit einer eigenen Kultur von der Erwachsenenwelt abzuschotten. Die Popmusik festigte das Lustprinzip gegenüber dem Leistungsprinzip. Sie setzte der Vernunftkultur des Bürgertums eine betonte Wildheit entgegen. Sie lieferte für einen Großteil der Jugendlichen jene Idole, die in vielen Jugendzimmern fortan die Wände zierten, obwohl das surreale Leben vieler Künstler mit ihren drogenzerstörten und drogenerleuchteten Körpern eigentlich nicht als Vorbild taugt. Sie bescherte vielen Menschen bis ins hohe Alter hinein persönliche Erinnerungen wie an das erste Verliebtsein, an Träumereien und an unvergessliche Momente. Musik ist meist Erinnerung. Bestimmte Lieder und Melodien katapultieren die Hörer zurück in Erlebtes, in zumeist schöne Erlebnisse.

Idole und deren Musik verhelfen dem einzelnen Fan auch zu einer gewissen Sicherheit, indem sie ihn in die Gemeinschaft einer Fangemeinde einbinden, wo er die Gewissheit erfährt, sich „richtig" zu verhalten. Wo er trotz vieler für Außenstehende skurrilen Verhaltensweisen wie etwa Teddybärenwerfen oder Headbangen die Überzeugung erlangt, normal zu sein. Wo er auf der Suche nach Familie fündig wird. Wo für ihn das unerträgliche Leben während der Pubertät erträglicher wird, indem er sich in Songs von gebrochenen Herzen, Schmerz und Leid, von Verliebt- und Glücklichsein verliert. Wo er sich von Musik wegtragen und von Rhythmen mitreißen lässt. Wo er während einer Klassenfahrt aus vollem Hals *Wann ist ein Mann ein Mann?* schmettert und sich dabei auch als Mann fühlt. Nach den Worten des britischen Soziologen Simon Frith benutzen wir Popsongs, „um uns selbst eine bestimmte Art von Selbstdefinition zu schaffen, einen bestimmten Platz innerhalb der Gesellschaft. Das Vergnügen, das Popmusik auslöst, ist in hohem Maße ein

12 Gödde 2013, 585.

Vergnügen der Identifikation – und zwar mit der Musik, die wir lieben, mit den Ausführenden dieser Musik, und mit anderen, die diese Musik ebenfalls mögen."[13]

Jugendliche nutzen die Popmusik und deren Codes, die von den Songs vermittelten Werte sowie einzelne Künstler als eine Art Gerüst beziehungsweise Orientierungshilfe, um sich während ihrer Sozialisierung eine eigene Identität aufzubauen. Die zuerst in den Printmedien, dann im Fernsehen und schließlich im Internet zirkulierenden Bilder der Popgrößen dienten und dienen als Quellen für Mimik, Gestik und Begrüßungsformen, für Rebellion und Moden, letztlich für die Konstruktion von Identitäten. Dabei waren die von Jugendlichen verehrten Musiker kurz nach dem Zweiten Weltkrieg noch ferne Götter, die die Fans lediglich bei einigen ganz wenigen Bühnenauftritten zu Gesicht bekamen, meist jedoch nur in Form eines von der Plattenfirma veröffentlichten Heiligenbildes. Mit dem Fernsehen, den Musikfilmen und den Jugend- und Musikzeitschriften, die alle Bilder und Geschichten von Stars in unterschiedlichen Situationen vermittelten, entstand schließlich eine Art Vertrautheit, die es möglich machte, sich mit einem Star wirklich zu identifizieren und ihn in seinen Alltag einzubinden – als Sehnsucht, als Hoffnung, als Vorbild und als Bild an der Wand. Erst aufgrund dieser Vertrautheit wurden Stars für Millionen Teenager zu Idolen und Platzhaltern für den ersten Freund oder Freundin.[14]

Dabei blenden die meisten Fans bis heute aus, dass ein Großteil dieser Idole sich als extrem süchtig erweist und zwar nicht nur nach Musik, sondern auch nach Geltung, nach einem strahlenden Ego und mehr noch nach Alkohol und Drogen. Auch blenden die meisten aus, dass Zeitungen, Filme, Videoclips, Fernsehshows, Werbeplakate und Plattencover das reale Leben der Popmusiker keinesfalls wiedergeben, sondern diese lediglich in einer inszenierten Pose vor einer künstlichen Kulisse zeigen. Den wahren Fans ist es egal. Sie folgen ihren Idolen blindlings und kaufen ungesehen alles, was diese bewerben. Während im Europa der unmittelbaren Nachkriegszeit als Vorbilder zumeist noch Eltern, Lehrer und Nachbarn weit vor Sängern, Schauspielern und Sportlern rangierten, schoben sich in den folgenden Jahrzehnten die von Medien und der Musikindustrie geschaffenen Stars vor die Vorbilder aus der realen und unmittelbaren Umgebung. Gleichzeitig traten altgediente Institutionen, die bis dahin die Jugendphase umrahmt und deren Inhalt bestimmt hatten, in den Hintergrund und verloren an Bedeutung. Zu ihnen gehörten die Arbeitsorganisationen und die großen Kirchen, das Militär und die lokale Nachbarschaft. Ihren Platz nahmen die Freizeit- und die Konsumindustrie, die Massenmedien und die Bildungssysteme ein sowie in Eigenregie die Jugendlichen selbst in Form von Gruppen.[15]

Musik wurde spätestens seit dem Zweiten Weltkrieg über ihren reinen Unterhaltungswert hinaus für viele Menschen zu einem unverzichtbaren Teil ihres Le-

13 Frith 1987, 140.

14 Diederichsen 2014, 148–149. Thomas Lau, *Idole, Ikonen und andere Menschen*, in Kemper/Langhoff/Sonnenschein 2002, 276–291, hier 276–279;

15 Zinnecker 1997, 469 u. 477; Gabriele Klein/Malte Friedrich, *Globalisierung und die Performanz des Pop*, in Neumann-Braun/Schmidt/Mai 2003, 77–102, hier 91.

bens, wenn nicht sogar zum wichtigsten Inhalt ihres Lebens neben dem Beruf. Voller Leidenschaft sammelten sie Musik in Form von Schallplatten und CDs. Jahrein, jahraus suchten sie in Plattenläden und Tauschbörsen nach Raritäten. Für sie bedeuteten ihre Platten mehr als jede kostbare Antiquität. Für sie steckte in ihrer Schallplattensammlung „eine ganze Welt drin, eine schönere, schmutzigere, gewalttätigere, friedlichere, farbenfrohere, schlüpfrigere, gemeinere und liebevollere Welt als die", in der sie lebten, so Nick Hornby in seinem Bestseller-Roman *High Fidelity* über den Besitzer eines Plattenladens und die Beziehung von Männern zu Popmusik und ihrer Schallplattensammlung.[16] Viele von ihnen verteidigen bis heute leidenschaftlich, teils oberschülerhaft ihren persönlichen Musikgeschmack, lassen nur diesen gelten, leben in einem eigenen Universum und überschütten jeden mit Hohn und Spott, der etwa auf der Musik eines Schlagerstars steht. Alle die, die einen Song lediglich lieben, weil dieser sie irgendwie berührt oder an ein glückliches Ereignis erinnert, die bei ihrer Wahl aber ohne klar definierte Qualitätskriterien auskommen, sind für sie Banausen – Kulturbanausen, Kunstbanausen.

Die populäre Musik verdankt ihren raschen Aufstieg auf der gesellschaftlichen Werteskala seit dem Zweiten Weltkrieg zu einem Großteil einem Bündnis zwischen Jugendlichen und der Musikindustrie, die Konsumgüterindustrie eingeschlossen. Obwohl Letztere die Heranwachsenden immer rascher ihrer spezifischen Lebensstile enteignete, fanden beide Seiten zusammen, um ein ganz auf die Jugend zugeschnittenes Lebensgefühl mit Inhalt zu füllen, sichtbar zu machen, zu festigten und öffentlichkeitswirksam zu vermarkten und zwar mit Musik als Kern und Zentrum. Musik- und Konsumgüterindustrie präsentieren der Jugend bis heute gemeinsam ein verlockendes Sortiment an Konsumgütern, das ganz auf die Bedürfnisse und Geldbeutel der jungen Generation zugeschnitten ist – neben den Schallplatten vor allem technische Hilfsmittel, passende Moden, Fanartikel oder auch eine neue Bewegungskultur, die bereits in den fünfziger Jahren mit wilden und freien Tanzformen die Standardtänze der Tanzschulen verknöchert und verklemmt erscheinen ließ.

Ein Großteil der Jugendlichen griff dieses Angebot begierig auf, um Spaß zu haben und sich inmitten der modernen Gesellschaft besser zur Geltung zu bringen. Seit den Tagen des Rock 'n' Roll sind Generationen von Jugendlichen mit den Medien sowie den Produzenten von Musik, Mode und anderen Konsumgütern regelmäßig neue Bündnisse eingegangen, um die für sie ansonsten langweilige Normalität des Erwachsenwerdens kurzweiliger zu gestalten und der Welt der Erwachsenen Widerstand und Alternativen entgegenzusetzen. Nur als Teil einer solchen großen Koalition wurde es der Jugend möglich, ihrer Lebensweise und ihren Provokationen zu öffentlicher Aufmerksamkeit und Durchschlagskraft zu verhelfen. Nur so konnten auch etliche Wirtschaftszweige daraus Nutzen ziehen. Nur so gelang es, Normen der Erwachsenen zu durchbrechen und Geschmack, Tabus, Anstand und Schamgrenzen zu verändern.[17]

16 Nick Hornby, *High Fidelity*. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2016, 90.
17 Zinnecker 1997, 480–481; Speitkamp 1998, 259.

Neben der Musik half den Jugendlichen auch der Besitz der zur Wiedergabe notwendigen Geräte sowie das Image der jeweiligen Marke, um ihre kulturelle Position zum Ausdruck zu bringen. Dieser Apparatefetischismus nahm in den 1950er Jahren mit dem Kofferradio seinen Anfang und reicht aktuell bis zum Tablet und Smartphone. Damit entwickelte sich ausgehend von den USA eine spezifische Teenagerkultur, die sich mit jeder neuen Generation neu einkleidete, ausstattete und möblierte. Sie trat in den so genannten Wirtschaftswunderjahren nach dem Zweiten Weltkrieg ihren Siegeszug an als ein Terrain zur Selbstverwirklichung von Jugendlichen und zugleich als fetter Weidegrund für kommerzielle Anbieter.[18] Wenn die These des Soziologen Douglas Goodman zutrifft, dass die eigentliche globale Kultur die des Konsumismus ist, dann heizte die Jugend diesen mit ihrem Musikkonsum und dem damit verbundenen Konsum weiterer kurzlebiger Produkte entscheidend an.[19]

Während Eltern und Erzieher, Autoritäten und Medien wiederholt ihren Bann über jede neuentstandene Jugendkultur aussprachen und sie für banal oder gefährlich erklärten, stellten Plattenläden und Ladenketten in den Einkaufsstraßen die Musik dieser Subkultur mitsamt allen Accessoires in ihre Schaufenster und warben für sie als ein absolutes Muss. Diese mit der Popmusik verbundene Konsumkultur übersprang nach 1950 relativ schnell immer mehr Ländergrenzen und zwar im Zuge der Amerikanisierung des Westens und der späteren wirtschaftlichen und verkehrstechnischen Globalisierung, der technologischen Revolution und der vermehrten wirtschaftlichen Arbeitsteilung sowie nicht zuletzt im Zuge der Ausweitung der Freizeit, des Massentourismus und der Migration. Ob Rock 'n' Roll, Heavy-Metal, Hip-Hop, Techno oder EDM, alle Arten von Pop wurden Teil des die Wirtschaft vorantreibenden Konsums. Dieser fiel auf einen fruchtbaren Boden und blühte weiter auf, als die moderne Gesellschaft ihre zunehmende Freizeit immer mehr mit Unterhaltung füllte und an die Stelle der körperlichen Regeneration ein zunehmendes Verlangen trat, unterhalten zu werden.

Der Musikkonsum wird in der Regel mit weiteren Tätigkeiten kombiniert – mit dem Besuch von Clubs, anderen Freizeiteinrichtungen oder Live-Konzerten, mit der Kommunikation mit anderen oder der Profilierung der eigenen Person mit Hilfe von Modeartikeln, ausgefallener Kleidung oder Männlichkeits- beziehungsweise Weiblichkeitssymbolen, außerdem mit dem Bezug bestimmter Zeitschriften, dem Eintritt in einen Fan-Klub, dem Kauf von Fanartikeln und vielem anderem mehr.[20]

Diese institutionelle Absicherung von Musik trug neben dem Marketing der Musikindustrie entscheidend dazu bei, dass die vom Westen in die ganze Welt exportierte Popmusik die wohl am hochgradigsten internationalisierte Kulturform darstellt. Über alle nationalen Grenzen hinweg schuf sie Gemeinschaften und lässt die Globalisierung für immer mehr Menschen Realität werden. Nach den Worten von Diedrich Diederichsen sorgt die Popmusik „für grenzenlose Verständigung

18 Stuart Hall/Paddy Whannel, *The Popular Arts*. London: Hutchinson, 1964, 276; Flender/Rauhe 1989, 158–159.

19 Douglas Goodman, *Globalization and Consumer Culture*, in George Ritzer (Hg.), The Blackwell Companion to Globalization. Malden, Mass.: Blackwell, 2009, 330–351, hier 347.

20 Wicke 1993, 16–17.

über feinste Nuancen kultureller Selbsteinschätzung". Sie verbindet „global Menschen, die auf einen mikroskopisch genau definierten Beat stehen".[21]

Die über den Radio- und Fernsehkonsum um einzelne Künstler und Musikstile entstandenen Fangemeinden waren zunächst aus globaler Sicht noch so genannte imaginäre Gemeinschaften. Ihre Mitglieder blieben zumeist noch ohne direkten Kontakt zueinander. Mit der Verbesserung der Kommunikationstechnologie durch das Internet, der zunehmenden Bilderflut in Form von Musikvideos und Konzertmitschnitten, der Verbilligung des Reisens und des Angebots an attraktiven Musikevents wuchsen viele dieser lokal begrenzten Gemeinschaften zu überregionalen und grenzüberschreitenden Gemeinschaften zusammen. Deren Mitglieder machten sich die Mimik, Gestik und Moden ihrer Stars zu eigen, feierten auf den Musikveranstaltungen diese Gemeinsamkeiten und pflegten anschließend ihre dort aufgenommenen Kontakte im Internet weiter.[22] Daraus nährte sich das Gefühl, Teil einer großen und geachteten Gemeinschaft zu sein. Die mit der Tonträgerindustrie des Westens liierten übrigen Sparten der Musikindustrie halfen gleichzeitig entscheidend mit, für die produzierte Musik immer neue Terrains zu erobern, die bis dahin von ganz anderen Musikstilen beherrscht wurden. Die Geschichte der westlichen Popmusik gleicht einem Western. Ihre erfolgreiche globale Landnahme steht im Mittelpunkt dieses Buches.

Das Hören von Popmusik gehört zwar zu den „Ereignissen ohne Prestige" (Henri Lefèbvre), das Leben mit Popmusik verändert jedoch das Dasein des Einzelnen in vielfältiger Weise. Dabei reagierte die Musikindustrie seit dem Zweiten Weltkrieg permanent auf den gesellschaftlichen Wandel, beziehungsweise dieser zwang sie zur Reaktion. Während der industriellen Moderne der fünfziger und sechziger Jahre, als eine wohlgeordnete Industriegesellschaft mit ihrem Ideal der „nivellierten Mittelstandsgesellschaft" (Helmut Schelsky) einen für alle gültigen Lebensstil anstrebte, folgte auch die populäre Musik einem relativ einfachen, monotonen Muster – vergnügliche und unverfängliche Schlager für alle sowie ein eher frecher Rock für die leicht aufmüpfige und vitale Jugend. Mit dem anschließenden Aufstieg der neuen Mittelklasse der Akademiker, die voller Selbstbewusstsein Konformität und feste Normen zu Seite schoben, veränderte sich auch die populäre Musik. Im Gefolge der Bildungsexpansion, mit der ein Wertewandel in Richtung Selbstentfaltung und Liberalisierung einherging, verlangten auch die Musikfans zuerst nach einer größeren Vielfalt und mehr Auswahlmöglichkeiten, schließlich nach Einzigartigem, wenn möglich von hoher Symbolkraft. Als Kreativindustrie kam die Musikindustrie diesen Wünschen entgegen.

Indem sie sich seit den 1970er Jahren immer neuen Musikstilen öffnete und in diese investierte, verhalf sie dem Selbstverwirklichungsstreben der neuen Mittelklasse der Akademiker zu einer zusätzlichen Plattform. Sie leistete ihren Beitrag zum Ausbau der modernen „Gesellschaft der Singularitäten", wie der Soziologe Andreas Reckwitz die heutige Gesellschaft mit ihrem Streben des Einzelnen nach

21 Diederichsen 2005, 78.
22 Klein/Friedrich 2003, 129–130.

dem Besonderen und Einzigartigen charakterisiert hat. Sie half zudem bei der Übernahme und Integration fremder Musikstile und –kulturen und bewegte sich damit ebenfalls im Gleichklang mit dem kosmopolitischen Habitus der stilprägenden Akademiker. Sie förderte deren Streben nach Aneignung fremder Kulturen, seien es Yoga aus Indien oder Tattoos aus dem subproletarischen Milieu, seien es Klamotten aus der Punkszene oder die Hip-Hop-Ästhetik aus amerikanischen Ghettos. Da andere Gesellschaftsschichten dem Vorbild der neuen Mittelschicht stets folgten, schwenkte diese immer schneller auf Neues und Unverbrauchtes um und brachte mit ihrem Drang nach Selbstentfaltung immer wieder Neuartiges und Unerhörtes ins Spiel.

Spätestens seit den 1980er Jahren hat sich eine unüberschaubare kulturelle Diversität etabliert, die einen zunehmenden musikalischen Partikularismus mit extremen Nischenkulturen einschließt. Die Produktion neuer Songs und Tracks sowie die Übernahme neuer Musikstile nehmen stetig zu, selbst wenn es sich dabei vielfach nur um neue Versionen alter Titel oder um einen Mix aus Schnipseln alter Tracks handelt. In den siebziger, noch stärker in den achtziger Jahren änderte sich der populäre Musikmarkt auf geradezu dramatische Weise, indem sich der Mainstream-Rock als bis dahin dominierender Stil in eine breite Palette unterschiedlicher Musikstile aufsplitterte, mit Macht unterstützt von den Major-Labels, die möglichst große Teile des Marktes erobern wollten.[23]

Die Globalisierung der westlichen Popmusik erfolgte in drei Phasen. In der ersten Phase vom Ende des Zweiten Weltkriegs bis in die späten 1960er Jahre, als die konkurrierenden kulturellen Vorstellungen von Ost und West nahezu unversöhnlich aufeinanderprallten und beide Seiten um eine kulturelle Hegemonie ihrer jeweiligen Ideologie in der Welt wetteiferten, nutzte der Westen die populäre Musik sowohl als grenzüberschreitende Schallwaffe wie auch als attraktive Begleiterin seiner kulturellen und ökonomischen Offensive. Die für alle sichtbarsten Widerstände hatten Jazz, Pop und Rock zunächst im kommunistischen Machtbereich sowie in den um kulturelle Eigenständigkeit bemühten postkolonialen Staaten Asiens und Afrikas zu überwinden. Dabei ging im kommunistischen Osten das Bekenntnis zu Rock und Pop vielfach mit einer regimekritischen Haltung einher. Diese verstand sich zugleich als Widerstand der jüngeren gegen die ältere Generation wie auch als Demonstration gegen die alles gleichmachende und bestimmende Partei.

In der zweiten Phase von den ausgehenden 1960er Jahren bis zum Ende des Kalten Krieges stieg mit der raschen Zunahme des Reiseverkehrs und der Migration sowie der ökonomischen Verflechtungen und der verbesserten Kommunikationstechnologie auch der grenzüberschreitende Musiktransfer an, während zugleich mit der pausenlosen Veröffentlichung neuer Hits und Musikstile die Attraktivität der westlichen Popmusik weiter zunahm. Die politischen Entspannungsbemühungen der siebziger Jahre sowie die Reformen Gorbatschows schlugen sich im Einflussbereich der Sowjetunion in einer vermehrten Akzeptanz der aus dem Westen kommenden Musik sowie den damit verbundenen Accessoires nieder. Dagegen mehrten

23 Andreas Reckwitz, *Die Gesellschaft der Singularitäten: Zum Strukturwandel der Moderne*. Berlin: Suhrkamp, 2017; Shuker 2016, 251.

sich in einigen islamischen Ländern die Widerstände gegen die Klänge aus dem Westen.

In der dritten Phase seit dem Schlüsseljahr 1989, als sich die globale Zirkulation von Gütern, Kapital, Ideen und Menschen nochmals beschleunigte und erhöhte, drang die westliche Popmusik bis in die entlegensten Regionen der Erde vor, entscheidend vorangetrieben vom Wandel des Kommunikationssektors mit der globalen Bildzirkulation über Musikfernsehen und Internet als wirkungsmächtigster Antriebskraft. Die neuen regionalen Scherpunkte des internationalen Tourismus sowie die exponentiell wachsenden Städte wurden rund um den Globus zu Hotspots von Rock und Pop, Hip-Hop und elektronischer Tanzmusik. Dabei verschmolzen in den urbanen Zentren die lokalen und westlichen Musikstile zu einem hybriden Neuen, womit weltweit neben der stetig voranschreitenden Homogenisierung zugleich auch die kulturelle Vielfalt zunahm. Indessen verschärfte der fundamentalistische Islam seine Angriffe auf die Musik aus dem andersgläubigen Westen.[24]

ÄTHERRAUSCHEN – MUSIC FOR NOTHING

Weite Teile dieses Buches beleuchten die wirtschaftliche Entwicklung der wichtigsten Labels und die ganz speziellen wirtschaftlichen Probleme, mit denen sich innerhalb der Musikindustrie vor allem die Tonträgerindustrie konfrontiert sah. Seitdem es gegen Ende des 19. Jahrhunderts gelungen war, Musikstücke auf Schellackplatten zu konservieren und nicht mehr nur als schriftliche Spielanleitungen beziehungsweise als Notenblätter zu drucken, suchte sich die Tonträgerindustrie im Markt sofort als feste Größe zu etablieren, musste dabei jedoch alsbald ganz andere und größere Schwierigkeiten überwinden als fast alle anderen Industriezweige. In den 1920er Jahren war ihr zwar mit dem Rundfunk ein lautstarker und wirkungsmächtiger Werbeträger zur Seite getreten, der aber schnell auch zu einem gefährlichen Konkurrenten heranwuchs. Die Schallplattenproduzenten benötigten den Rundfunk, um ihre Musikkonserven bekannt zu machen, und der Rundfunk nutzte diese Musik, um den Wünschen seiner Hörer nach Unterhaltung nachzukommen und weitere Sendungen mit Musik zu garnieren.

Für die Labels war das Radio Propagandist und Feind zugleich. Es entschied letztlich über das Schicksal eines Songs. Zwar ging die Musikindustrie in der Zwischenkriegszeit mit dem Rundfunk und seit Mitte des 20. Jahrhunderts auch mit dem Fernsehen eine Lebensgemeinschaft ein, doch drängten sich die beiden jüngeren Partner alsbald mit ihren breiten und muskulösen Schultern in den Vordergrund, übernahmen die Führungsrolle und degradierten die Tonträgerindustrie zu ihrer Gehilfin. Gemessen an den großen, landesweit tätigen Rundfunk- und Fernsehgesellschaften und –anstalten glichen die meisten Labels wirtschaftlichen Habenichtsen, die den Sendern zunächst nur wenig zu bieten hatten, zumal im Rundfunk weltweit

24 Die zeitliche Einteilung deckt sich mit der von Petra Gödde für die globalen Kulturen beschriebenen Phasen; Gödde 2013, 539.

lange Zeit die Wortbeiträge dominierten und zwar in Form von Nachrichten, Kommentaren, Diskussionen und Reportagen. Gleichzeitig stammte ein Großteil der Musik aus Direktübertragungen von Konzerten oder Gottesdiensten.

Dies änderte sich seit den 1950er Jahren, als ausgehend von den USA der private Rundfunk einen brutalen Wettbewerb um die Hörerwünsche einläutete und mit kostengünstigen Musikkonserven punktete. Zwar stieg damit die Nachfrage nach den Produkten der Schallplattenindustrie, konfrontierte diese jedoch zugleich mit einem ganz neuen Problem, dem sich kein anderer Industriezweig in gleicher Weise ausgesetzt sah. Indem Rundfunk und Fernsehen die Produkte der Labels für die Hörer fast zum Nulltarif in den Äther jagten, ließen sie den Wert dieser Musik drastisch sinken. Sie machten vor allem die Popmusik gewissermaßen zu einem öffentlichen, für alle frei zugänglichen Gut. Die seit Ende des Jahrhunderts stark zunehmende Musikberieselung im öffentlichen Raum, die kostenlosen Angebote im Internet sowie schließlich das Streaming drückten ihren Wert noch weiter. Die Musikindustrie beschleunigte diesen Wertverlust, indem sie permanent neue Aufnahme- und Wiedergabegeräte auf den Markt brachte, die es vielen Musikliebhabern für relativ wenig Geld ermöglichten, sich ein Aufnahmestudio einzurichten, ein neues Label zu gründen oder für den Hausgebrauch Musik aus dem Radio und dem Netz zu kopieren. Damit erhöhte sich das Angebot an Musikkonserven nochmals, während für die Labels die Werbekosten stiegen, vor allem die Ausgaben, um neue Schallplatten in Rundfunk- und Fernsehsendungen zu platzieren.

Angesichts dieser wenig erfolgversprechenden Lage entwickelte die Tonträgerindustrie ein spezielles Geschäftsmodell, das sie bis Ende des 20. Jahrhunderts höchst erfolgreich praktizierte.

Als Basis setzte sie erstens auf einen rechtlichen Schutz ihrer Musik, das Copyright, das sie ausgehend von den USA während des gesamten Jahrhunderts den jeweiligen technischen Möglichkeiten anpasste, verschärfte und im Zuge der Globalisierung auf immer neue Länder übertrug. Ohne Copyright gäbe es keine Schallplattenindustrie.

Zweitens suchten die großen und letztlich erfolgreichen Labels von Anfang an Schutz unter dem Dach größerer Konzerne, zunächst von Mischkonzernen, seit Ende des Jahrhunderts vornehmlich von Medien- und Technologiekonzernen, womit sie auch ihr Marketing optimierten.

Drittens verfolgten die führenden Labels, die alle Produktionsstufen bis zum Vertrieb unter ihrem Dach vereinten, ganz konsequent eine horizontale Konzentration, indem sie im In- und Ausland fortwährend neue Labels aufkauften. Dabei überließen sie zumeist den kleinen, finanzschwachen Plattenfirmen das mit dem Einstieg in eine neue Musikrichtung verbundene Innovationsrisiko. Die Übernahme erfolgreicher Indies durch so genannte Major-Labels zieht sich wie ein roter Faden durch die Geschichte der Musikindustrie ab den 1950er Jahren.

Viertens setzte sich die Tonträgerindustrie zum Ziel, Stars zu produzieren und nicht nur die Musik von mehr oder minder namenlosen Musikern in Vinyl zu pressen. Musikproduzenten verstanden sich immer auch als Macher berühmter Sänger, Sängerinnen oder Bands, wenn möglich als Macher eines von den Massen umschwärmten und vergötterten Idols, dessen Platten und Fanartikel blind gekauft

werden. Dazu gehörte auch die Produktion von Geschichten, die die Stimmen in den Schallplattenrillen gewissermaßen zum Leben erweckten und mit Fleisch und Blut umgaben. Dazu gehörte die Verbreitung von Mythen, die die Fans einander erzählten und so zu Fangemeinden wurden.

Fünftens bestand das vorrangige Ziel der Labels in der Produktion von Hits, von Mega-Sellern, da jeder Song, der kein Hit wird, seine Kosten bis heute nicht einspielt. In der Schallplattenindustrie produzieren nicht nur offenkundige Flops rote Zahlen, sondern sogar durchschnittliche Verkaufszahlen. Es ist dies das Problem eines Industriezweigs, dessen Produkte als quasi öffentliches Gut nur einen geringen Wert besitzen.[25]

Trotz dieses Handicaps gelang es der Tonträgerindustrie seit Mitte des 20. Jahrhunderts, viele Millionen Menschen für ihre Produkte zu begeistern und ihren Kundenkreis kontinuierlich auszuweiten. Sie brachte wie die anderen Industriezweige immer neue Varianten ihres Produkts auf den Markt, nutzte alle Möglichkeiten des Marketings, erforschte den Markt, experimentierte mit Design und Verpackung, gab viel Geld für Werbung und Promotion aus, jonglierte mit den Preisen, optimierte die Distribution, nutzte neue Formen der Präsentation und etablierte sich als Global Player. Die großen Labels suchten zum Teil den Schulterschluss mit Produzenten von Audiogeräten, die in einem harten Konkurrenzkampf die Qualität der Radioapparate, Schallplattenspieler, Tonbandgeräte, Lautsprecher und Speichermedien stetig verbesserten und mit Hilfe geschickter Werbung dem Besitzer des jeweils neuesten Gerätes ein Plus an Prestige und Selbstwertgefühl suggerierten – vom Kofferradio in den 1950er Jahren über die Stereoanlage und den Walkman bis zum iPot, iPad und iPhone im neuen Jahrtausend.

Davon profitierten auch die Schallplattenproduzenten, wenngleich einige technischen Neuerungen sie zu kostspieligen Reaktionen in Form von teuren Neuinvestitionen zwangen, so die Einführung der Musikkassette und der CD. Schließlich erzwang die Etablierung des Internets und die rückläufigen Einnahmen aus Musikkonserven einen tiefgreifenden Umbruch der gesamten Branche sowie ein ganz neues Geschäftsmodell mit vermehrten Live-Auftritten der bei den Labels unter Vertrag stehenden Künstlern. Damit verwandelten sich diese gewissermaßen von Rentenempfängern, die von den Einnahmen aus ihren Plattenaufnahmen lebten, wieder in Dienstleister wie vor Einführung der Schallplatte.

Im Gegensatz zur Tonträgerindustrie besaßen die Musikverlage als Inhaber und Verwalter von Musikrechten nach dem Zweiten Weltkrieg zunächst nur geringe Bedeutung und waren in der breiten Öffentlichkeit im Vergleich zu den großen Schallplattenfirmen kaum bekannt.

Ähnliches gilt für die Livemusik-Industrie. Die allermeisten Musiker verdienten zwar mit Auftritten bei Tanzveranstaltungen, Hochzeiten oder in Clubs und Bars ihr Geld, waren jedoch meist Ein-Mann-Unternehmen, die sich selbst managten. Auch die Konzertveranstalter, die in den fünfziger Jahren öffentliche Konzerte und auch Tourneen von Jazz-, Blues- und Rockstars organisierten, waren im Vergleich zu den heutigen Großveranstaltern wie Live Nation oder Eventim lediglich

25 Shuker 2016, 9.

Klein- und Kleinstunternehmer. Das änderte sich erst seit der Wende zu den siebziger Jahren, als Musiker und Fans größere und besser ausgestattete Spielstätten forderten, die Konzerte mit Hilfe einer ausgeklügelten und leistungsstarken Soundtechnologie lauter wurden und auch die Professionalisierung des Konzertmanagements Fortschritte machte.[26]

Inmitten dieses Umfelds entwickelte die Tonträgerindustrie mit der Popmusik zuerst im Wegwerfamerika ein wohlschmeckendes Wegwerfprodukt, das nicht nur die Träume von Teenagern zum Leuchten brachte. Es ist ein Produkt wie aus der Großküche des flüchtigen Fastfood: täglich in Massen produziert, mit baldigem Verfallsdatum versehen, immer wieder neu angerichtet und mit neuer Rezeptur versehen, für den kleinen und größeren Hunger zubereitet, weltweit beworben und weltweit verschlungen, zumeist in Nuancen dem einheimischen Geschmack angepasst, andererseits aber auch vermehrt mit Zutaten aus aller Welt angereichert, um einer stets nach Neuem gierenden Welt zu munden. Zyniker könnten sagen, Popmusik scheint uns so unerträglich, dass wir sie spätestens wöchentlich austauschen müssen. Musikwissenschaftler dagegen betonen, Songs hätten „keinen anderen Sinn, als weiteren Songs den Boden zu bereiten". Im Pop stehe nichts still.[27]

Wie dem auch sei, Überproduktion und steter Wechsel sind Kern der Popkultur. Seine Macher sind unaufhörlich auf der Suche nach einem neuen Körper, einer neuen Stimme, einem neuen Hingucker, einem neuen Song und einem neuen Sound. Heute sind Pop, Rock, Hip-Hop und elektronische Tanzmusik Produkte der Globalisierung, die zumeist von im Westen angesiedelten Großkonzernen mit Ingredienzien aus der ganzen Welt produziert und weltweit vertrieben werden. Das Resultat ist nach den Worten von Simon Frith eine weltweit gültige Pop-Ästhetik.[28] Sie ist ein Spiegelbild der immer dichter vernetzten Welt mit ihren Touristen, Migranten, Flüchtlingen und Gastarbeitern, mit ihrer weltweiten Arbeitsteilung und dem World Wide Web, mit ihrer weltweiten Kommunikation und ihres um die Welt zirkulierenden Kapitals. Der im Westen angesiedelten Musikindustrie ist es jedenfalls ausgehend von den USA gelungen, die von ihr produzierte Popmusik rund um den Globus zu einem Verkaufsschlager zu machen und vor allem seit Beginn der Zweiten Globalisierung in den späten 1980er Jahren dieser Musik einen globalen Touch zu verpassen, indem sie vermehrt Musikstile aus anderen Kulturen übernahm und diese dem westlichen Pop untermischte.[29]

Für die Tonträgerindustrie, deren Geschäftsmodell auf der Suche und der Produktion von Stars beruht, gilt seit Mitte des 20. Jahrhunderts der Grundsatz: nur die Masse macht's. Um in der Überfülle an Musikern jene Nuggets aufzuspüren, die allein Gewinn garantieren, organisieren die Labels eine Art permanenter Castingshow. Sie geben einer riesigen Zahl an Künstlern die Möglichkeit, sich auf Tonträgern einer breiten Öffentlichkeit zu präsentieren, wobei die Millionen Verlierer die-

26 Frith/Brennan/Cloonan/Webster 2013, Kap. 4.
27 Heidingsfelder 2016, 221.
28 Simon Frith (Hg.), *World music, politics and social change*. Manchester: Manchester University Press, 1989, 2.
29 Taylor 1997, XV–XIX; Lipsitz 1999, 41–43.

ses Wettbewerbs genauso unauffällig und schnell wieder aus dem Blick der Öffentlichkeit verschwinden wie sie aufgetaucht sind. Die Erfolgreichsten dagegen bekamen und bekommen weiterhin die Chance, sich zum Star modellieren zu lassen, um mit ihrer Musik und ihrem Lebensstil Illusionen und Phantasiewelten zu erzeugen und ihren Fans zu Glück und einem zeitweisen Ausstieg aus dem grauen und rauen Alltag zu verhelfen. Das setzt voraus, dass sich die Auserwählten irgendwie von der Masse der Musiker absetzen. Sie müssen anders sein als die anderen. Sie müssen besonders und einzigartig sein, müssen nicht nur kreativ sein und die Fähigkeit besitzen, zu singen und ein Instrument zu beherrschen. Sie müssen nicht nur Ausstrahlung und Charisma besitzen, sondern im erbarmungslosen Wettbewerb der Künstler auch viele Tricks der professionellen Werbung beherrschen. Ein markantes Outfit kann unter Umständen das entscheidende Plus bringen, vielleicht der Haarschnitt oder die Performance, vielleicht die Lust am Skandal beziehungsweise die Fähigkeit zum Skandal. Ohne eine ausgefeilte Marketingstrategie wird niemand zum Star. Nach den Worten von Diedrich Diederichsen ist es ein Irrtum zu glauben, Popmusik sei in erster Linie „eine Sache von harter, aufopferungsvoller Arbeit am Talent, eiserner Disziplin und mordlüsternen Massakern an inneren Schweinehunden“.[30] Alle nach dem großen Erfolg gierenden Musiker müssen sich von der Illusion verabschieden, nur über die Melodie einen Hit zu landen.

Erfolg und Ruhm erfordern speziell in Rock und Pop jede nur erdenkliche Art des Exzesses. Der einzelne Künstler muss, um auf sich und seine Musik aufmerksam zu machen, an irgendetwas wiederzuerkennen sein. Je mehr er sich vom Mainstream abhebt, desto größer das Interesse der Medien und all derer, die an diesem Anderssein verdienen können. Popmusik ist ein Industrieprodukt, das über die Medien möglichen Interessenten vermittelt wird, um letztlich von breiten Bevölkerungsgruppen zusammen mit zahlreichen Accessoires zum Vergnügen oder zur Erholung genutzt zu werden.[31]

Der von der Musikindustrie praktizierte Starkult verlangt, den unter Vertrag stehenden Künstlern auf Biegen und Brechen ein Image zurechtzuzimmern sowie Attitüden und Äußerlichkeiten marktschreierisch zu einer Art Marke aufzuwerten, in die die Fans ihre Phantasien projizieren können, um sie schließlich zu Kult und Mythos reifen zu lassen. Das Publikum hat seine Stars mit Hilfe der Industrie immer mit dem ausgestattet, über das es selbst nicht verfügt, aber verfügen möchte. Die Schriftstellerin Alexa Hennig von Lange lässt in ihrem Bestseller *Relax* den moralfreien Ich-Erzähler und Möchtegern-Rockstar träumen: „Du gehst abends feiern, lädst die Jungs ein, und die Weiber sind verrückt nach dir. Egal, was du für eine Scheiße erzählst, die Leute finden es lustig. Original. Ich meine, du hast komplett die Macht. Du bist der Guru, und alles was du sagst, glauben die Leute. Alle wollen cool sein, und du bist der absolut Coolste, [...]. Du kannst dir einfach alles erlauben.

30 Diederichsen 2005, 160–161.

31 Christoph Jacke, *Popmusikkulturen: Entwicklung und Verständnis*, in Leggewie/Meyer 2017, 67–75, hier 68.

Wenn du Lust hast, schmeißt du mit Barhockern um dich oder grabschst den Weibern an die Titten. Da bedanken die sich noch bei dir, weil du sie angefasst hast."[32] Musiker, die eigentlich nur Musik machen sollen, werden zu Übermenschen und Idolen aufgeblasen, um letztlich der Industrie als Goldeseln zu dienen. Sie lassen die Fans nach den Worten des Rock-Kritikers Lester Bangs ganz vergessen, dass „der durchschnittliche Popstar [...] weder besonders helle (ist), noch irgendeine Ahnung davon (hat), was abseits seines eigenen glitzernden Nährbodens so abgeht. Man hat ihn in eine Phantasiewelt gepflanzt, in der Ego und hervorstechende Eitelkeit zuviel Futter kriegen, und jede Substanz von einer permanenten Kokaindiät zerstört wird."[33]

Obwohl innerhalb der Musikindustrie andere Sparten mächtiger sind als die Tonträgerindustrie, steht letztere doch im Mittelpunkt, da alle Konsumartikel, die mit der Popmusik verbunden sind, abhängig sind von dem jeweilige Trägermedium – von der Schallplatte, dem Tonband, der CD und schließlich den neuen digitalen Speichermedien. Für die Existenz und den Erfolg der Popmusik ist allein deren Bindung an ein Trägermedium entscheidend.[34] Die Fixierung von Melodien auf Papier in Form von Notenblättern war nur ein erster Schritt. Der eigentliche Durchbruch der Musik als allseits nachgefragter Konsumartikel gelang erst mit ihrer Speicherung auf Schallplatte, Tonband, CD und andere Tonträger. Ohne sie bliebe jeder Musikstil ein regionaler Sound. Jeder Song wäre nichts Anderes als ein zeitlich vergängliches und lokal begrenztes Musizieren. Ohne Tonträger würden der Musik zudem die ökonomischen Triebkräfte fehlen, die die moderne Popmusik seit ihren Anfängen begleiteten, unterstützten und ihre weltweite Verbreitung erst ermöglichten und förderten. Ohne Tonträger würden jene Szenen fehlen, die sich um einzelne Musiker und Musikstile bilden und zahlreichen Industriezweigen als fettem Weidegrund dienen.[35]

Die gesamte Musikindustrie hat sich im Laufe von Jahrzehnten zu einer mächtigen und in viele Lebensbereiche hineinreichenden, finanziell hochpotenten und mit verkaufsfördernden Instrumenten bestens ausgestatteten Branche entwickelt. Indem sie der Welt den hämmernden Beat und den zuckrigen Pop, den arroganten Rap und das elektronische Zirpen mit einer breiten Palette an stetig verbesserten Instrumenten und Audiogeräten zu Gehör brachte und dabei die Lufthoheit errang, übertönte sie den fragilen Klang anderer lokaler und regionaler Musikkulturen und zwang diese zur Unterwerfung. Ihr gelang eine Internationalisierung des von den westlichen Labels erzeugten Sounds beziehungsweise eine weltweite, kulturelle Harmonisierung des Musikgeschmacks. Teenager in New York hören heute die gleiche Musik wie Teenager in Berlin, Moskau, Tokio und Mumbai. In den Clubs von San Francisco und Rio ertönt heute die gleiche Musik wie in den Clubs in Seoul

32 Alexa Hennig von Lange, *Relax*. Köln: DuMont, 2017, 9.
33 Bangs 2008, 76.
34 Matthew David, *Peer to Peer and the Music Industry: the criminalization of sharing*. London: Sage, 2010, 129.
35 Hans Peter Hahn, *Konsum, Materialität und Selbststilisierung als Bausteine jugendlicher Subkulturen*, in Richard/Krüger 2010, 57–68, hier 58–59; Wicke 1993, 43–47.

oder Kuta. Die in Nordamerika und Westeuropa entwickelte Popmusik beherrscht heute den weltweiten Musikmarkt und dringt immer weiter in Märkte vor, die ihr noch vor wenigen Jahrzehnten verschlossen waren. Diese Landnahme steht im Zentrum dieses Buches.

Es begann nach dem Zweiten Weltkrieg mit dem Jazz, der eine fruchtbare Grundlage für alle folgenden Musikstile abgab, die heute die populäre Musik rund um den Globus ausmachen. Jazz bedeutet Improvisation als Voraussetzung für die stete Suche nach Neuerungen, die für die westliche Popmusik typisch ist. Jazz bedeutet Offenheit für andere Musikstile und Musikinstrumente als Voraussetzung für die Integration anderer Musikkulturen in die Popmusik. Jazz bedeutet Aufforderung zum Tanz, um der Lebensfreude zusätzlich Ausdruck zu verleihen. Jazz bedeutet eine enge Vernetzung mit der Musikindustrie als Voraussetzung für eine weltweite Verbreitung der aus dem Westen kommenden Musik. Jazz bedeutet Freiheit.

2 IM ZEICHEN DES JAZZ 1945 –1965

Nachdem 1945 mit dem Waffenstillstand das Heulen der Luftschutzsirenen, das Knattern der Maschinengewehre, das Donnern der Bomber und das Explodieren der Bomben in weiten Teilen der Welt verstummt waren, herrschte zunächst Stille – Totenstille. Die Welt hielt den Atem an, ehe die „Kellerkinder" und die noch einmal Davongekommenen aus den Katakomben der Kriegsruinen ans Tageslicht krochen, um nach Essbarem, Bewohnbarem und einer neuen Heimat suchten. Der Rundfunk sendete gemäß der seelischen Verfassung der Bevölkerung Wortbeiträge und ernste Musik. Über Jahre hinweg versammelten sich Familien, oder was davon übriggeblieben war, mit ernster Miene um das Radio, um Nachrichten, Hörspiele, belehrende Sendungen oder klassische Musik zu hören. Übertönt wurde dies alles von der Musik aus den Gotteshäusern, von den mit allen Registern gespielten Orgeln, von dem lautstark vorgetragenen „Lobet den Herren" und dem vollen Glockengeläut. Je mehr aber die Trümmer des Krieges verschwanden und die Erzählungen vom Krieg Alltags- und Zukunftsthemen wichen, umso mehr schoben sich im Rundfunk reine Unterhaltungssendungen in den Vordergrund. „Mit Musik geht alles besser", lautete in der noch jungen Bundesrepublik Deutschland der Titel einer der erfolgreichsten Musiksendungen. Die Texte formulierten Zukunftshoffnungen. Sie erzählten von Freizeit, Urlaub, Reisen und immer wieder von Liebe, während vor allem die jüngere Generation an die Amerikabegeisterung der zwanziger Jahre anknüpfte und Boogie-Woogie zu ihrem Favoriten kürte, ferner Swing und Foxtrott, einen Musikmix, den der amerikanische Militärsender AFN für seine in Europa stationierten Landsleute ausstrahlte, damit sie sich in der Fremde nicht allein fühlten. Bevor Mitte der fünfziger Jahre der Rock 'n' Roll die große Bruchstelle in der Geschichte der Jugendkultur markierte, klammerten sich die Jüngeren, die sich musikalisch von ihren Vätern und Müttern absetzen wollten, vornehmlich an den Jazz in seinen vielfältigsten Formen.[1]

JAZZ – MUSIK DER BEFREIUNG UND FREIHEIT

Die Überlebenden des Zweiten Weltkriegs bekamen den Jazz, der von Amerika aus bereits in der Zwischenkriegszeit über Atlantik, Pazifik und Indischen Ozean herübergeschwappt war, zumeist in Form des Swing zu hören. Für Europa war der Swing, vorgetragen von amerikanischen und auch europäischen Big Bands, die Musik der Befreiung und neugewonnener Lebensfreude. Amerikanische und einheimische Bands hotteten erneut über die Bühnen Europas und verhexten nach den angstvollen Kriegsjahren ihr Publikum. Sie weckten Erinnerungen an jene „goldenen"

1 Borscheid 1997, 174–177; Kleinsteuber 1993, 525–527.

zwanziger Jahre, als amerikanische Dixieland-Bands das Hammersmith Palais in London gerockt und selbst in Moskau und Leningrad die Menschen von den Stühlen gerissen hatten. Sie knüpften nahtlos an die dreißiger Jahre an, als der Rundfunk mit seinen Tanz- und Unterhaltungsorchestern dem Swing den nötigen Auftrieb gegeben und der Big Band-Version des Jazz zum Durchbruch verholfen hatte. Seit 1935 hatten in den USA die Radio-Shows der Benny Goodman-Band eine regelrechte Swing-Euphorie ausgelöst, die aus „Swing" zudem ein verkaufsförderndes Etikett machte, das alsbald auf Waren aller Art klebte: auf Zigaretten wie auf Frauenkleidern. Gleichzeitig hatten in zahlreichen europäischen Hauptstädten von Oslo bis Paris so genannte Rhythm Clubs eröffnet, und in Belgien und den Niederlanden waren die ersten Jazz-Festivals veranstaltet worden, lange bevor dieses Format in den USA bekannt wurde. Schließlich hatte die amerikanische Air Force die Musik von Glen Miller als akustischen Leitstrahl für ihre Bombengeschwader eingesetzt. Beschwingt von *String of Pearls* hatten diese ihr Ziel angeflogen, um ihre todbringende Last wie an einer Perlenkette aufgereiht aus den Schächten fallen zu lassen und mit einem ohrenzerreißenden Big Bang ihrem Endzweck zuzuführen.[2]

Als Weltgenre hatte sich der Jazz zunächst über die Migration in der Welt verbreitet – über die zwangsweise Migration von Afrikanern nach Amerika und über die eher freiwillige Migration der Weißen in ferne Kolonien. Im Schlepptau der weißen Kolonialherren und Kaufleute war er in Wellen auch über den Pazifik und den Indischen Ozean hinweggeschwappt. In Japan hatte die ruhmreiche Zeit des Jazz Anfang der 1930er Jahre begonnen, als in den großen Städten des Landes zahlreiche Tanzsäle eröffneten, in denen Orchester zum Tanz aufspielten.[3] In den von Amerikanern und Europäern bevorzugten Hotels traten einheimische Bands im Kimono auf mit viel Pomade im Haar, im Repertoire die neuesten Hits aus dem Westen. Japaner und in Ostasien lebende Amerikaner brachten den Jazz auch in die japanische Kolonie Korea, wo in den großen Hotels von Seoul zudem französische Chansons und lateinamerikanische Rhythmen erklangen. Briten und Holländer hatten als Kolonialherren den Jazz zudem in Südostasien importiert. Für die westlich orientierten Eliten in Singapur, Bombay, Kalkutta, Colombo, Rangun, Bangkok und Kuala Lumpur war es in den dreißiger Jahren „in", sich in den großen Hotels wie dem noblen Taj Mahal in Bombay, dem Strand in Rangun oder dem Raffles in Singapur vom Jazz in eine andere Welt tragen zu lassen und zu den Klängen von Dixieland und Swing zu tanzen. In Indien waren es besonders Musiker aus Goa, die sich auf diese heiße Musik spezialisiert hatten.

Die meisten Menschen riss der Jazz im Fernen Osten jedoch in den chinesischen Clubs in Shanghai von den Stühlen, in dieser globalisiertesten Stadt der Zwischenkriegszeit und dem eigentlichen Mekka des Jazz im pazifischen Raum. Dort griffen zum Teil russische Musiker zu Saxophon und Posaune, so das Orchester von Oleg Lundstrem, dem „König des Jazz im Fernen Osten". Er begeisterte ein internationales Publikum im Paramount Ballsaal mit den neuesten Kompositionen.

2 Nicholson 2014, 54; Gioia 2011, 381–382.

3 Atkins 2001, 68–69; Martin Lücke, *Jazz in totalitären Diktaturen der 30er Jahre*, in www.iek.edu.ru/groups/airo/luecke.pdf [20.01.2017]; siehe auch Martin Lücke, *Jazz im Totalitarismus*. Münster: Lit, 2004.

Die großen Hotels der Stadt und der Tanzclub Majestic bevorzugten jedoch die weniger teuren Bands von den Philippinen. Der auf lange Sicht wohl größte Einfluss ging von dem amerikanischen Jazz-Trompeter Buck Clayton aus, der in den Jahren 1934 bis 1936 mit seiner Big Band, den Harlem Gentlemen, im eleganten Canidrome Ballroom in der Französischen Konzession aufspielte. Er arbeitete eng zusammen mit dem chinesischen Komponisten und Songschreiber Li Jinhui, der als Erster chinesische Volksmusik mit Jazz verband und die erste reine chinesische Jazzband gründete. Seine Musik erklang alsbald in zahlreichen Kabaretts und Nachtclubs Südostasiens, ehe sie von der Kommunistischen Partei als „Gelbe Musik", das heißt als pornografisch und dekadent, auf den Index gesetzt wurde.[4]

Auf den im Pazifik verkehrenden Luxuslinern und in den Bars in Kobe, Manila und Singapur waren in den dreißiger Jahren wie auch in Shanghai neben amerikanischen und britischen, japanischen und russischen Bands vor allem Filipinos zu hören. Selbst nach Kambodscha brachten diese die als „Manila Music" bekannt gewordenen Klänge und präsentierten in den Tanzbars von Phnom Penh neben Jazz auch Rhythmen aus der Karibik und Südamerika wie Rumba und Samba.[5] Die Amerikaner hatten als Kolonialherren die Bevölkerung der Philippinen seit dem Ersten Weltkrieg mit dem Jazz bekannt gemacht. Einheimische Musiker waren in die USA gegangen, um nach einigen Jahren in ihre Heimat zurückzukehren und in ihren Konzerten eine Mischung aus Jazz, klassischen Liedern und traditioneller Musik von den Inseln ihrer Heimat darzubieten. Den größten dieser Wanderer zwischen den Kulturen, den Pianisten Luis Borromeo (1879–1939), ehrten die Filipinos als ihren „King of Jazz". In den dreißiger Jahren tanzten die Menschen auf Luzon und Mindanao bei Festen bereits zum Swing einheimischer Bands. Da der Rundfunk auch nach dem Zweiten Weltkrieg regelmäßig Jazz-Sendungen in sein Programm aufnahm und einheimische Musiker weiterhin den Jazz pflegten, blieben die Philippinen neben Japan die eigentliche Hochburg des Jazz in Ostasien.[6]

Schon seiner Herkunft nach ist Jazz Globalisierung pur. Er ist die Musik des atlantischen Dreieckhandels und der europäischen Kolonisierung Nordamerikas. Er erzählt von den Baumwollplantagen und schwarzen Sklaven, die bei ihrer Arbeit sangen, aber unter Hitze und Fron von der großen in die kleine Terz abrutschten. Er ist ein Kulturmix aus dem schwarzen und weißen Amerika. Er ist eine vielfache Kreuzung, wenn man so will: ein nicht angepasster Bastard. Seine Geburtsstadt ist New Orleans, im frühen 20. Jahrhundert ein ethnisch höchst buntes Universum aus Afro-Amerikanern, Italienern, Franzosen, Juden, Chinesen und vielen anderen Ethnien. Eine Stadt, die mehr in Richtung Karibik und Lateinamerika blickte als nach Norden; eine Stadt, die die katholische Feierkultur lebte und liebte. Es waren Musiker aus New Orleans, aber auch aus Memphis, Nashville und Charleston, die Musikkulturen aus verschiedenen Erdteilen zusammenführten. Die Brass-, Street- und

4 Clayton 1986, 66–78; Starr 1990, 187–188; Andrew F. Jones, *Yellow Music. Media Culture and Colonial Modernity in the Chinese Jazz Age*. Durham: Duke University Press, 2001; Stehen 2006, 407–413.

5 Atkins 2003, XV; Pinckney 1989/1990, 36–37; Andrew F. Jones, *Black Internationale. Notes on the Chinese Jazz Age*, in Atkins 2003, 225–243, hier 231–233; Atkins 2001, 55 u. 59; Mamula 2008, 29.

6 Murray/Nadeau 2016, 35; Lie 2015, 27.

Marching-Bands, die bei Umzügen und Feiern, Hochzeiten und Begräbnissen aufspielten, verbanden Spielweisen und Rhythmen aus Afrika und der Karibik mit europäischer Blas- und Marschmusik. Sie verknüpften europäische Harmonien mit der afrikanischen Pentatonik. Sie ließen sich beeinflussen von der Hymnik protestantischer Kirchen wie auch den Schmachtgesängen italienischer Opernsänger. Seit dem frühen 20. Jahrhundert war diese Musik mit der Great Migration vom Süden der Vereinigten Staaten nach Norden gewandert, wo die Schlachthöfe und die stahlverarbeitende Industrie von Chicago einen unstillbaren Hunger nach Arbeitskräften entwickelten. Mit den Menschen wanderte auch ihre heiße Musik gen Norden, ehe Schallplatte und Rundfunk sie über die Grenzen des Landes in die Welt hinaustrugen.[7]

Nach Chicago, dem Sitz vieler Schallplattenfirmen, zog es 1922 auch Louis Armstrong, der dort im Alter von 21 Jahren seine legendären Bands, die Hot Five und die Hot Seven, zusammenstellte. Zum eigentlichen Zentrum des Jazz stieg jedoch New York auf, wo diese ursprünglich rein farbige Musik als Arrangements weißer Big Bands und in Gestalt des Swing auch vom Bürgertum mit viel Beifall angenommen wurde. Der endgültige Durchbruch gelang mit dem berühmten Jazzkonzert von Benny Goodman, das er im Januar 1938 mit seiner Band in der New Yorker Carnegie Hall gab, in diesem 1891 als Domizil der New York Philharmonic und der Oratorio Society of New York eröffneten berühmtesten Konzerthaus der Welt. Mit diesem Konzert und dem enthusiastisch gefeierten Schlusstitel *Sing, Sing, Sing* wurde der Jazz salonfähig und auch in bürgerlichen Kreisen akzeptiert. Goodman zeichnete an diesem Abend mit den verschiedenen Stücken des Konzerts die Geschichte des Jazz nach.[8] Ähnlich gestaltete später auch Dizzy Gillespie als Jazz-Botschafter seine Konzerte. Jeder Auftritt begann mit Soli an den Bongos und am Schlagzeug als Erinnerung an die afrikanischen Wurzeln des Jazz. Es folgten Gospel- und Blues-Songs im Gedenken an Versklavung und Befreiung. Dem schlossen sich einige Hits aus der Swing-Ära an und am Schluss einige schnelle Bebop-Nummern von höchster Improvisationskraft. Mit dem innovativen Bebop wollte Gillespie demonstrieren, dass er sich als Farbiger höchst erfolgreich aus dem engen Korsett des Big Band-Sounds der beiden weißen Weltstars Benny Goodman und Glenn Miller zu befreien wusste.[9] Big Bands waren wegen des Zusammenspiels einer großen Zahl von Musikern gezwungen, nur festgeschriebene Arrangements zu präsentieren, während die einzelnen Musiker um Gillespie und anderen Bandleadern spontan aufeinander reagieren konnten.

Die amerikanischen Jazz-Botschafter ließen in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre den Jubel des Kriegsendes wiederaufleben, als der Jazz zusammen mit lässigen GIs und Lucky Strikes in die befreiten Ländern Einzug hielt – Swing, Jazz und Glenn Millers *In the Mood*. In England, wo vor dem Krieg der Besuch von Jazz-

7 Stefan Hentz, *Jass? Jasz? Jazz! Aus dem Rotlichtviertel aufs Grammofon*, in DIE ZEIT vom 23. Febr. 2017, 17.

8 James Lincoln Collier, *Benny Goodman and the swing era*. New York: Oxford University Press, 1989; Berendt/Huesmann 2014, 752.

9 Andrea Böhm, *Trompeten statt Drohnen*, in DIE ZEIT vom 25. Juni 2015, 21; Wicke 1992, 455–456 u. 460.

Clubs in und um London den dortigen „White-Collar-Angestellten“ als soziales Distinktionsmerkmal gedient hatte, erwachte der Jazz seit etwa 1944 zu neuem Leben, erfuhr aber erst 1948 den entscheidenden Anstoß, als der Australier Graeme Bell mit seiner Band nach einer mehrmonatigen Tour durch die Tschechoslowakei in London auftrat. Als nette Lausbuben rissen die Bandmitglieder mit ihrem „glücklichen Outdoor-Feeling“ die Briten von den Stühlen und animierten sie zum Tanzen. Ein Jahr später gründete die Band in ihrer Heimat mit Swaggie Records ein eigenes Label, das den australischen Jazz in der ganzen westlichen Welt bekannt machte.[10]

Im Vereinigten Königreich ging indes der britische Jazz mit dem Trad Jazz, dem Traditionellen Jazz, eigene Wege und widersetzte sich dem inzwischen als kommerziell empfundenen, vornehm-affektierten Big Band-Swing der Amerikaner. Junge Briten, die dem verklemmten und entbehrungsreichen Großbritannien der Nachkriegszeit zu entfliehen suchten, fühlten sich zu der wilden Energie des New Orleans-Stils hingezogen, der bis Anfang der Sechziger zusammen mit viel Alkohol ihre ausgelassene Tanzwut begleitete. Mit schmuddeliger Kleidung wehrten sie sich dagegen, dass der Jazz in Konzertsälen und Andachtsräumen vergilbte. Trad Jazz wurde zum Soundtrack der Anti-Atombewegung der Jahre 1958 bis 1963. Er lockte seine Fans in den Londoner Marquee Club in Soho, deren Eigentümer Harald Pendleton der 1948 gegründeten National Jazz Federation vorstand. Die Hausband des Clubs, die Chris Barber’s Jazz Band, animierte mit *Ice Cream* und *When the Saints Go Marchin’ In* ihre Landsleute seit Mitte des Jahrzehnts zum Mitsingen, begründete den Trad Jazz-Boom, ehe Mr. Acker Bilk ihn mit seiner Klarinette in den Pop begleitete. Mit der Beatlemania seit dem Herbst 1962 ging dem Trad Jazz schließlich die Puste aus. Ihn hatten Alexis Korner bereits seit Mai 1962 sowie zwei Monate später die Rolling Stones mit der Einführung von regelmäßigen Rhythm & Blues-Abenden im Marquee-Club zu attackieren begonnen.[11]

Auch in Australien blickte der Jazz auf eine lange Tradition zurück. Bereits 1919 war im Globe Theatre in Sydney die erste „Jazz-Week“ über die Bühne gegangen, und im Dezember 1946 organisierten Jazzfreunde in Melbourne das erste von danach jährlich stattfindenden Jazz-Festivals.[12] In den von den Briten unabhängig gewordenen Ländern büßte der Jazz dagegen nach dem Zweiten Weltkrieg viel von seiner früheren Anziehungskraft ein, so etwa in Indien. Aber weiterhin galt es dort unter den einheimischen Eliten als Statussymbol, zu Hochzeitsfeiern eine anglo-indische Jazzband zu verpflichten. Auch beeinflusste der Jazz die indische Filmmusik, die seitdem indische mit westlichen Elementen vermischt. Letztlich aber mehrte sich nach der Unabhängigkeit Indiens wie auch in vielen anderen postkolonialen Staaten der Widerstand gegen westliche Einflüsse, worunter auch die Livemusik und damit die Big Bands zu leiden hatten. Viele Bands lösten sich auf.[13]

10 *Trailblazer still hooked*, in www.theage.com.au vom 3. Sept. 2004 [12.12.2016]; Addison 1995, 137; Bruce Johnson, *Swaggie (Australia)*, in Shepherd/Horn/Laing 2003, 761–762.

11 Reynolds 2012b, 203–206; Frith/Brennan/Cloonan/Webster 2013, Kap. 7.

12 Bruce Johnson, *Naturalizing the Exotic. The Australian Jazz-Convention*, in Atkins 2003, 151–168, hier 151–152.

13 Warren R. Pinckney, *Jazz in India*, in Atkins 2003, 59–79, hier 61–63; Pinckney 1989/1990, 44.

In Washington hoffte das State Department indes, mit den Jazz-Botschaftern diesem Bedeutungsverlust westlicher Kultur entgegenwirken zu können.

Jazz war zwar bereits in der Zwischenkriegszeit die Musik der Globalisierung. Nach dem Zweiten Weltkrieg stieg er jedoch zu einem stimmgewaltigen Wegbereiter der kulturellen Amerikanisierung auf. In der relativ kurzen Zeit der Radiosinnlichkeit, als Marshall McLuhan die Radio-DJs euphorisch begrüßte und große Teile der Jugend weltweit auf denselben Radiowellen surften, begann eine Straße des „globalen Dorfes" nach der anderen zu denselben Beats zu swingen.[14] Wo die amerikanischen Jazzmusiker auftraten, verstummen augenblicklich alle Ami go home-Rufe. In Griechenland, wo Dizzy Gillespie auf dem Höhepunkt der Zypernkrise die Bühne betrat, feierte die Band eines ihrer triumphalsten Konzerte, obwohl im ganzen Land gleichzeitig ein gewaltbereiter Antiamerikanismus hochkochte. In Athen flogen Steine gegen amerikanische Einrichtungen, und die griechische Presse forderte von den USA Kanonen statt Musiker, um Briten und Türken aus Zypern zu vertreiben. Als die Band jedoch im Athener Rex Club in Dizzy's *Tour de Force* hineinswingte, verstummten schlagartig alle Buhrufe, und das Publikum brach in rasenden Beifall aus. Am Ende trugen die Menschen den Bandleader „Dizzy! Dizzy!" skandierend durch die Straßen der Hauptstadt.[15] Auch die Jugoslawen reagierten geradezu enthusiastisch auf seinen Auftritt. Wie Gillespie später bemerkte, ging seinen Musikern das Spontane geradezu unter die Haut. Die Zeiten, in denen Jazz hier als dekadent, chaotisch und als Verführung zur Disziplinlosigkeit gegolten hatte, waren endgültig vorbei.[16]

Auch weit außerhalb des Westens fühlten sich viele Menschen vom Jazz mitgerissen. Der Trompeter Carl Warwick aus Gillespie's Band zeigte sich als Jazz-Botschafter zunächst sichtlich überrascht, dass die Menschen „in Ländern wie Pakistan [...] so auf unsere Musik standen".[17] Ein Beobachter aus dem State Department berichtete von dem Konzert in Karatschi: „Hier passiert gerade etwas Universelles." Als Gillespie *Hey Pete! Let's Eat More Meat* anstimmte, wippten die Zuhörer mit den Füßen und ihre Finger trommelten den Rhythmus auf ihren Knien. Fingerschnippend begleiteten sie die für sie zumeist neue Musik. Bereits zur Pause kochte das Theater nicht anders als jeder Ort in Amerika, an dem Dizzy vor langjährigen Fans spielte.[18]

Etwa zur gleichen Zeit demonstrierte das seit 1954 jährlich stattfindende Newport Jazz Festival, dass der amerikanische Jazz inzwischen zu einer Weltsprache aufgestiegen war. Seit 1958 trat auf dem Festival eine internationale Jugend-Band auf, der neben Amerikanern zahlreiche Europäer aus Ost und West angehörten.[19] Noch orientierten sich fast alle Jazzmusiker weltweit am nordamerikanischen Jazz. Wer mit dieser Musik etwas werden wollte, ging in die USA, um dort mit den amerikanischen Jazzlegenden aufzutreten und von ihnen zu lernen. So wechselte

14 Marshall McLuhan, *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw Hill, 1964.
15 Berendt/Huesmann 2015, 147; Shipton 1999, 283.
16 Gillespie/Frazer 1988, 352.
17 Gillespie/Frazer 1988, 346.
18 Shipton 1999, 282.
19 Nicholson 2014, 40.

der Belgier Toots Thielemans 1952 in die Vereinigten Staaten, wo er als Mitglied der Charlie Parker All Stars und des Quintetts von George Shearing die Mundharmonika als Solostimme im Jazz etablierte. Auch viele andere europäische Jazzmusiker stiegen erst nach Lehrjahren auf der anderen Seite des großen Teichs zu Weltstars auf, etwa der englische Gitarrist John McLaughlin und der österreichische Pianist Joe Zawinul, nachdem beide in den USA mit Miles Davis zusammengespielt hatten.[20]

Nach dem Zweiten Weltkrieg entfaltete der Jazz über alle Gräben des Kalten Kriegs hinweg eine erstaunliche Bindekraft und leistete mit zuvor nie dagewesener Geschwindigkeit und Reichweite vornehmlich in der westlichen Welt einen beträchtlichen Beitrag zur kulturellen Globalisierung. Er erfüllte viele Länder mit einem Sound, der irgendwie Berge und Grenzen zu versetzen schien. In den vier Besatzungszonen Deutschlands, wo der Jazz unter der Herrschaft der Nationalsozialisten als „Negermusik" verunglimpft und teils verboten gewesen war, wo viele dennoch in ihren Wohnzimmern vor den Volksempfängern zur Musik von Glenn Miller getanzt hatten, während draußen die Bomben fielen, fanden sich sofort nach Kriegsende überall Freunde dieser aus Amerika kommenden Musik zusammen. Selbst der sowjetische Stadtkommandant der Trümmermetropole Berlin, Generaloberst Nikolaj E. Bersarin, und der von der sowjetischen Militäradministration eingesetzte Generalbevollmächtigte für den Rundfunk genehmigten zunächst Jazzkonzerte und heiße Swing-Musik, und das Anfang 1947 gegründete Amiga-Schallplattenlabel brachte bald nach seiner Gründung die ersten Jazzplatten in Deutschland heraus.

In diesen Jahren der euphorischen Lebensgier, als die Überlebenden in einer Welt ohne Sicherheiten eine wahre Tanzwut packte, wählten sie die verschiedenen Varianten des Jazz als Taktgeber. In der von den Sowjets besetzten Zone saßen die Liebhaber des Jazz allabends vor den Rundfunkempfängern, um bei AFN die swingenden Top-Hits der amerikanischen und englischen Charts zu hören. Viele notierten die Melodien, um sie anschließend bei ihren Auftritten nachzuspielen.[21] Als die Sowjets im Sommer 1948 die Zufahrtswege nach West-Berlin blockierten und die Westmächte mit der Luftbrücke antworteten, landete als erster prominenter Musiker der Jazztrompeter und Kornettist Rex Stewart mit seiner gemischtrassigen Band in einem „Rosinenbomber" in Berlin. Stewart spielte in amerikanischen Clubs und trat zweimal pro Woche für Deutsche und Alliierte im Titania-Palast auf, einem der großen, zu einem Konzertsaal umfunktionierten Kino der Stadt.[22]

Der Jazz war immer in Bewegung gewesen, und er blieb es weiterhin. Er breitete sich über Ländergrenzen hinweg aus und veränderte dabei seinen Stil. Gleichzeitig verwandelten sich auch seine Fans. Louis Armstrong, der im Oktober 1952 erstmals nach West-Deutschland und West-Berlin kam, bemerkte es sofort. Als er 1955 nach einer Tournee durch Japan und Australien erneut durch West-Europa

20 Gioia 2011, 382–383.

21 Mathias Brüll, *Jazz auf AMIGA. Die Jazz-Schallplatten des AMIGA-Labels von 1947 bis 1990*. Berlin: Pro Business, 2003.

22 Schmidt-Joos 2016, 144–147.

tourte, beschrieb er in einem Interview mit einem amerikanischen Nachrichtenmagazin seine europäischen Zuhörer als sehr ernst: „Sie hüpfen nicht herum wie die Backfische. Sie hören Jazz auf die gleiche Weise, wie sie klassische Musik hören. Sie machen eine Wissenschaft daraus.“[23] Oder wie sich später Chet Baker ausdrückte: Sie haben nicht wie der Durchschnittsamerikaner „die Mentalität eines zwölfjährigen Kindes“.[24]

Armstrong verwies auf die hohe Flexibilität des Jazz, der sich in seiner Geschichte immer wieder soziokulturellen Veränderungen und der Mentalität des jeweiligen Landes anzupassen wusste, so auch nach dem Zweiten Weltkrieg. In Europa grenzten sich die meisten Jazzfreunde seit den fünfziger Jahren demonstrativ vom kommerzialisierten Jazz ab, erst recht von der Schlagerwelt und in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts auch vom Rock ’n’ Roll und deren meist aus dem Arbeitermilieu kommenden Fans. Sie teilten nicht mehr die Swing- und Tanzbegeisterung der älteren Generation, sondern lauschten andächtig mit geschlossenen Lidern den neuen Bebop-Klängen eines Charlie Parker, der kreativen Besessenheit eines John Coltrane und den modernen Tönen von Miles Davis. Sie ließen die Seele schweben und die Gedanken stillstehen. Sie spürten, dass Jazz Gefühl ist und eine Herausforderung an Herz und Verstand. Als Gymnasiasten und Studenten stammten sie meist aus dem bürgerlichen Milieu. In den Enklaven der düsteren Jazzkeller und Kunsthochschulen diskutierten sie kettenrauchend über ihre Musik, gaben sich als Anhänger des französischen Existenzialismus aus und huldigten zugleich dessen Vertretern wie Jean-Paul Sartre, Albert Camus und Simone de Beauvoir. Sie orientierten sich an deren Kleidungsstil, Frisur und anderen ästhetischen Accessoires – schwarz der Mantel, schwarz der Rollkragenpullover, schwarz der Tabak der Zigarette, so als würden sie Juliette Greco zum Rendezvous erwarten. Sie wiegten den Kopf wie in Trance hin und her, eine selbst gedrehte Zigarette an die herabhängende Unterlippe geklebt. Clubabende ähnelten Universitätsseminaren und Jazzsendungen im Rundfunk akademischen Vorlesungen. Die Sprecher dozierten ausführlich über die neuesten US-Produktionen, ehe sie diese für die Hörer ehrfurchtsvoll auf den Plattenteller legten. Den jungen Intellektuellen der Nachkriegsjahre bot der Rückzug in die Jazzkultur eine Möglichkeit, der konformistischen Enge dieser Zeit mit ihrer bildungsbürgerlichen Tradition zu entkommen.[25] Zugleich wehrten sie sich gegen jede Vereinnahmung durch die Musikindustrie. Sie gaben vor, Kapitalismus und Konsum zu verabscheuen. In den fünfziger Jahren büßte der Jazz seinen Massenappeal ein, zumal er sich immer weniger zum Tanzen eignete. Doch auch weiterhin füllten Big Bands wie die von Quincy Jones die Säle.

Die große Flexibilität des Jazz zeigte sich auch in seiner grenzenlosen Integrationskraft. So nahm Louis Armstrong wie auch andere nach den Worten des Musikkritikers Ralph Gleason „die Organisationsmaterialien der europäischen Musik – Akkorde, Notenschrift, Takte und alles andere –, fügte dazu die Rhythmen der schwarzen Kirchen, der New Orleans-Musik und Afrikas, brachte die *blue notes*

23 *U.S. News & World Report* vom 2. Dez. 1955, 54–62; siehe auch Nicholson 2014, 58.
24 Zit. nach Heidkamp 1999, 60.
25 Schmidt-Joos 2016, 271–273; Heinz-Hermann Krüger, *Vom Punk bis zum Emo*, in Richard/Krüger 2010, 13–41, hier 16.

des Blues hinein, die Geheimnisse des Verbindens und Verdrehens der Noten [...].“[26] So gesehen war der Jazz bereits zu einer Zeit ein Sound der kulturellen Globalisierung, als Welthandel und internationale Arbeitsteilung durch die beiden Weltkriege und die Weltwirtschaftskrise weit zurückgeworfen wurden. Doch schon bald nach 1945 verstärkte er seine grenzüberschreitenden Integrationsbemühungen, indem er immer neue Elemente einzelner Musikrichtungen aus anderen Kulturen integrierte. Rund um den Globus setzten sich Jazzmusiker mit einheimischen Musikern zusammen und bauten deren Musik und Instrumente in ihre Arrangements ein. Zunehmend hinterließen unterschiedliche Kulturen im Jazz ihre musikalischen Spuren und machten ihn noch mehr zu einer globalisierten Musik.

1947 verband Dizzy Gillespie, angeregt durch die Band des Kubaners Chano Pozo und deren Spiel mit Conga- und Bongo-Trommeln, den Bebop mit Elementen kubanischer Musik zu Cubop, so in dem Stück *Cubana Be Cubana Bop*. Danach ließ sich fast jeder große Bandleader von kubanischen Rhythmen und Musikinstrumenten inspirieren, bis Anfang der 1960er Jahre der Afro Cuban Jazz von einem vermehrten Interesse der US-amerikanischen Jazzmusiker an der Samba und dem Bossa Nova abgelöst wurde. 1959 hatten in Brasilien die beiden Gitarristen und Komponisten Antônio Carlos Jobim und João Gilberto das richtungsweisende Album *Chega de Saudade (No more Blues)* herausgebracht und aus der Verbindung von Samba Canção und Cool Jazz den Bossa Nova geschaffen.[27]

Die Großen des Jazz bereisten nach dem Zweiten Weltkrieg auf der Suche nach Inspiration fast die ganze Welt. Sie wollten den Jazz weiterentwickeln, indem sie ihn mit exotischen Klangfarben bereicherten, um ihn zu einem Esperanto der Musik zu formen. Sie nahmen vorweg, was heute im Pop die Regel ist. Gillespie spielte Sambas in Südamerika, Goodman setzte in Rangun eine burmesische Oboe ein, Ellington und Dave Brubeck traten in Indien mit Sitarspielern auf, und Herbie Mann arbeitete im Mittleren Osten mit Oud-Musikern zusammen. Der US-amerikanische Pianist Randy Weston tauchte im Maghreb in die Musik der Gnawa-Bruderschaften ein, einer Gruppe von Mystikern, deren Musik eine heilende Kraft zugesprochen wurde.[28]

Sie alle entpuppten sich als Nomaden, die erfolgreich mit Musikern aus fernen Kulturkreisen und Regionen zusammenspielten, ohne deren Sprache zu kennen. Sie musizierten ganz ohne Noten, da sie die Gedanken ihrer Partner zu lesen wussten. Sie verstanden sehr wohl die vielen Geschichten, die diese auf ihren Instrumenten erzählten. Sie mussten nicht als Notenleser brillieren, mussten nicht die vielen schwarzen Punkte auf den fünf dünnen Linien buchstabieren als vielmehr die Erzählungen verstehen, die ihre Kollegen ihren Instrumenten entlockten.

Miles Davis unternahm wiederholt einen „Dialog des Jazz mit der Weltmusik“, so 1959 in seinem grandiosen Album *Sketches of Spain*, als er spanische Flamenco-

26 Zit. nach Berendt/Huesmann 2014, 99.

27 Gioia 2011, 387; Maximilian Hendler, *Cubana Be Cubana Bop. Der Jazz und die lateinamerikanische Musik*. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 2005; Marc Fischer, *Hobalala. Auf der Suche nach João Gilberto*. Berlin: Rogner & Bernhard, 2011.

28 Von Eschen 2004, 40–41; Fred Kaplan, *When Ambassadors Had Rhythm*, in The New York Times vom 29. Juni 2008; Warren R. Pinckney, *Jazz in India*, in Atkins 2003, 59–79, hier 70.

Kompositionen verarbeitete. Mitte der Sechziger experimentierte er schließlich mit Rock- und Funk-Ästhetiken und zitierte später die Gitarrenriffs von Jimy Hendrix.[29] Der US-amerikanische Saxophonist John Coltrane versuchte es mit indischen und afrikanischen Klängen, mit orientalischen Skalen und Rhythmen. Duke Ellington verarbeitete seine Begegnungen mit der Musik des Nahen und Mittleren Ostens in der *Far East Suite,* und Randy Weston, der 1961 erstmals als Mitglied einer amerikanischen Kulturdelegation nach Nigeria reiste, seine dortigen Kontakte 1963 in *Highlife – Music from the New African Nations featuring the Highlife* sowie ein Jahr später in *African Cookbook*.[30] Dave Brubeck veröffentlichte nach einer Konzertreise durch Europa, die Türkei und Südostasien im Jahr 1958 das Album *Jazz Impressions of Eurasia*, in dem er Töne und Rhythmen der Straßen und der Straßenmusiker von Kalkutta, Istanbul und Izmir einfing und integrierte – *Calcutta Blues*, *The Golden Horn, Blue Rondo à la Turk*. Der deutsche Jazz-Papst Joachim Berendt produzierte 1967 das Album *Jazz Meets India* als Zusammenspiel von sechs Musikern aus der Schweiz und Indien.[31] Schließlich trug nur wenig später der englische Jazz-Gitarrist John McLaughlin mit seinem Mahavishnu Orchestra und seinem Projekt Shakti und unter dem Einfluss des hinduistischen Gurus Sri Chinmoy entscheidend zur Popularität der indischen Musik im Westen bei.[32] Nach solchen Ausflügen in orientalische Kulturen zauberten die Weltreisenden des Jazz anschließend mit ihren Instrumenten lustvolle Märchenerzählungen aus Tausendundeine Nacht und erweckten Schlangenbeschwörer, Eunuchen und Haremsdamen zu neuem Leben, umweht von Gerüchen eines orientalischen Basars mit Zimt, Kardamom und Jasmin.

Umgekehrt kamen afrikanische Musiker bei ihren Reisen ins Ausland mit amerikanischem Jazz in Berührung, um diesen anschließend mit den traditionellen Klängen ihres Landes zu vermischen. 1956 reiste der damals sechzehnjährige Äthiopier Mulatu Astatke zum Ingenieurstudium nach Großbritannien, entdeckte dort seine Vorliebe für Musik und studierte am Trinity College of Music in London Piano und Klarinette, spielte in den Clubs von Soho zusammen mit Musikern aus Afrika und der Karibik, eher er sich als erster Afrikaner am Berklee College in Boston einschrieb und zum Vibraphon wechselte. 1969 kehrte er in sein Heimatland zurück, wo er eine Band gründete, die amerikanischen Jazz mit lateinamerikanischer Musik und der traditionellen Musik Äthiopiens verband, das heißt mit den landestypischen Tonskalen, Rhythmen, Gesangstilen und einzelnen Instrumenten – Ethio Jazz. 1971 trat er zusammen mit Duke Ellington auf, der ihn zusätzlich beeinflusste. Als Ende der sechziger Jahre die goldene Ära der äthiopischen Popmusik begann, wurde Mulatu Astatke im „Swinging Addis“, wo in den internationalen Hotels der Stadt Diplomaten aus allen Ländern und reiche Globetrotter nach Unterhaltung suchten, mit seiner hybriden Musik zum „Godfather“ des Ethio-Jazz. 1974 war es jedoch damit vorbei, als sich die sozialistisch-marxistische Militärdiktatur

29 Berendt/Huesmann 2014, 152 u. 155.
30 Collier 1999, 418; Kelley 2012, 41–90; Randy Weston/Willard Jenkins, *African Rhythms. The Autobiography of Randy Weston*. Durham: Duke University Press, 2010.
31 Nicholson 2014, 247; Pinckney 1989/1990, 47.
32 Broughton/Ellingham/Lusk 2009, 591–593.

des Derg-Regimes an die Macht putschte und im folgenden Jahr die Monarchie abschaffte. Die nur an Marschmusik interessierte Militärjunta drangsalierte und lähmte mit ihrer rigorosen Zensur genauso wie ihre Unterstützer in Moskau die Jazzszene und veranlasste viele Musiker zur Flucht ins westliche Ausland.[33]

In den 1950er Jahren veränderten Jazzmusiker aus verschiedenen Ländern den amerikanischen Jazz, indem sie ihre Instrumente ganz anders handhabten als ihre amerikanischen Kollegen, indem sie gewissermaßen in ihrer Muttersprache posaunten und trommelten.[34] Bereits in den dreißiger Jahren hatten in Frankreich der Gitarrist Django Reinhardt und der Violinist Stéphane Grappelli mit ihren speziellen Techniken und ihrer Vorliebe für Gesang dem Jazz voller Selbstbewusstsein eine eindeutig lokale und unverwechselbare Duftmarke verpasst. Reinhardt hatte mit seinem Spiel den „Gypsy Jazz" kreiert, und an ihm wiederum orientierten sich nach dem Krieg viele Gitarristen bis hin zu der Rock-Legende Carlos Santana.[35]

Andere wiederum entwickelten ihren eigenen Stil, indem sie zu Instrumenten ihrer traditionellen einheimischen Musik griffen. Dies gilt vor allem für Japan, wo der Jazz bereits in der Zwischenkriegszeit erste Fans um sich sammeln konnte, aber vor allem nach 1945 durch amerikanische GIs zur Blüte gelangte. 1933 hatte in Osaka das erste Jazz-Café – *jazu kissa* – eröffnet. Noch hatte Jazz im Japan der Zwischenkriegszeit ebenso wie die klassische europäische Musik als Teil der Elitenkultur gegolten. Das änderte sich unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg, als die amerikanische Besatzungsmacht Jazz und Diskjockeys in das Programm des japanischen Rundfunks einführte. Zugleich forderten die in Japan stationierten GIs nach Livemusik, nach der sie tanzen konnten, und dies waren zunächst Foxtrott und Swing. Die von der japanischen Regierung im August 1945 gegründete Recreation and Amusement Association (RAA) richtete im ganzen Land für die Besatzungstruppen neben Bordellen mitsamt „comfort women" zahlreiche Tanzsäle, Bierhallen und Nachtclubs ein, in denen Bands die unterschiedlichsten Geschmäcker bedienten: Swing, Hillbilly und auch Jazz.[36] Dazu stellten die Inhaber wie auch die amerikanischen Offiziers-Clubs japanische Musiker ein, die bereit und fähig waren, das gewünschte Repertoire zu erlernen.

In diesen Jahren der Massenarbeitslosigkeit und des Massenelends nahmen viele hungernde Musiker nur allzu gern solche Angebote an, um in den Sperrgebieten der amerikanischen Clubs vergleichsweise üppig zu überleben, etwa in dem Zebra Club in Yokohama, der ansonsten off-limits für Japaner und Farbige war. Sie coverten amerikanische Titel, hielten sich streng an das amerikanische Vorbild, präsentierten sie aber in ihrer eigenen Sprache. Wie in Europa wurden die amerikanischen GIs auch in Japan und anderen Ländern Ostasiens zu den wohl effizientesten

33 Richard Williams, *Mulatu Astatke: the man who created ‚Ethio jazz'*, in The Guardian vom 5. Sept. 2014; Francis Falceto, *Abyssinie Swing: A pictorial history of modern Ethiopian music*. Addis Ababa: Shama Books, 2001.

34 Nicholson 2014, 126.

35 Benjamin Givan, *Django Reinhardt's left hand*, in Atkins 2003, 19–39, hier 20; Gioia 2011, 382; Michael Dregni, *Gypsy Jazz. In Search of Django Reinhardt and the Soul of Gypsy Swing*. Oxford: Oxford University Press, 2008.

36 Michael S. Molasky, *The American Occupation of Japan and Okinawa*. London: Routledge, 1999, 109–118; Atkins 2001, 175; Durgut 2014, 24 u. 41.

Exporteuren amerikanischer Populärkultur und schufen die Grundlage für den Wandel der jeweiligen Volkswirtschaft zu einer konsumorientierten Wirtschaft. Letztlich war es auch den GIs zu verdanken, dass amerikanische Plattenlabels Niederlassungen in Japan eröffneten und nordamerikanische Jazzmusiker es vorzogen, in Tokio und Kobe vor vollen Häusern anstatt in New York in gähnend leeren Clubs zu spielen. Dasselbe wiederholte sich nach dem Korea-Krieg in Südkorea, wo südkoreanische Musiker alle Titel in ihr Repertoire aufnahmen, die die GIs hören wollten.[37]

Amerikanische Jazzmusiker machten sich zugleich in Tokio und Seoul auf die Suche nach japanischen und koreanischen Talenten, um diese zu fördern und mit ihnen aufzutreten. 1952 entdeckte der kanadische Jazz-Pianist Oscar Peterson in einem Musik-Club im Tokioer Stadtteil Ginza die damals 23-jährige Pianistin Toshiko Akiyoshi, die 1956 als erste Ausländerin ein Stipendium am Berklee College of Music in Boston, Massachusetts erhielt, dem größten unabhängigen College für zeitgenössischen Musik in der Welt. Ihr folgte bald darauf der Saxophonist Sadao Watanabe nach Boston sowie in den folgenden Jahrzehnten eine ganze Reihe japanischer Jazzmusiker.[38] Bereits kurz nach Kriegsende war Jazz bei der städtischen Jugend Japans so sehr „in", dass sich der Druck eines speziellen Jazz-Magazins lohnte. 1947 erschien die erste Nummer des *Swing Journal* – später eines der weltweit führenden Jazz-Magazine.

Der Großteil der japanischen Bevölkerung lernte den Jazz wie auch die westliche Popmusik jedoch über das Fernsehen kennen. Die am Westen orientierte Musikkultur entwickelte sich in Japan Hand in Hand mit den modernen Massenmedien, die vielen Musikern zu landesweiter Berühmtheit verhalfen. Vor allem die städtische Jugend ließ sich von der Kraft der populären amerikanischen Musik und der damit verbundenen Freizeitkultur mitreißen.[39] Wie in den USA trugen schließlich auch in Japan gewinnorientierte Unternehmen zu einer stabilen Verankerung der aus dem Westen gekommenen Musik bei. Die Yamaha Corporation, die seit dem Jahr 1900 Pianos und Flügel herstellte und deren elektronische Musikinstrumente wie E-Gitarren, Keybords und Synthesizer später bei Spitzenmusikern in der ganzen Welt gefragt sein sollten, eröffnete 1954 ihre erste Musikschule, der bald weitere folgten. Seit Anfang der sechziger Jahre wurden dort auch Jazz und andere Richtungen westlicher Musik unterrichtet.

Zugleich unternahmen japanische Jazzmusiker erstmals Tourneen nach Amerika und Europa und beendeten die Phase der unterwürfigen Imitation. Der japanische Jazz wurde reifer, selbstbewusster und innovativ, aufbauend auf der reichen Kultur des Landes. Einheimische Jazzmusiker hörten wie schon zuvor viele ihrer europäischen Kollegen damit auf, ihre Identität zu verstecken. Sie spielten als „Yellow Negroes" einen „Yellow Jazz". Sie benutzten den Jazz als weltweit verständliches Esperanto, um auszudrücken, was sie fühlten und dachten. Sie spielten einen

37 Lie 2015, 29–32; Mitsui 2014, 55–59.
38 Ed Hazell, *Berklee: The First Fifty Years*. Boston: Berklee Press, 1995, 50; Gioia 2011, 386.
39 Mamoru Toya, *The Culture of Popular Music in Occupied Japan*, in Mitsui 2014, 52–70, hier 60–61.

Jazz, „der Reis isst“, wie sich ein Musiker ausdrückte. Verschiedene Künstler experimentierten mit traditionellen japanischen Musikinstrumenten und japanischen Harmonien, so Toshiko Akiyoshi mit Kotsuzumi und Kakko, den traditionellen Handtrommeln, sowie mit Tsugaru Shamisen, der dreisaitigen Laute mit ihrem charakteristischen kleinen Korpus und langen Hals.

Jazz wurde ein fester Bestandteil der japanischen Musikszene, unterstützt von vielfältigen und stabilen Institutionen. Alle Städte boten Live-Konzerte in Musiksälen und Nachtclubs an, und überall entstanden Jazz-Cafés, in denen jeder zum Preis einer Tasse Tee stundenlang Jazz live oder von Schallplatten hören konnte. Für viele japanische Schriftsteller wurde der Jazz zu einer bedeutenden Kraft ihrer intellektuellen Entwicklung, so für den Literaturnobelpreisträger Kenzaburô Oe, die Schriftstellerin Yumiko Kurahashi und den durch seinen magischen Realismus weltberühmt gewordenen Haruki Murakami.[40]

In verschiedenen Teilen der Welt verdankte der Jazz als Soundtrack des 20. Jahrhunderts seinen Erfolg auch der unterschwelligen Botschaft, die Musik und Musiker vermittelten, und die viele verstanden, andere unbewusst erahnten und fühlten. Jazz steht nach den Worten des österreichischen Historikers Reinhold Wagnleitner einerseits zwar für Sklaverei und damit für die „schlimmste Form der Entwurzeltheit“, andererseits jedoch „für ein radikales Konzept der Freiheit“. Jazz ist Ausdruck der Leiden, aber auch der Lebensfreude der Unterdrückten.[41] Mit dem Jazz emanzipierten sich die schwarzen Musiker in den USA seit Beginn des Jahrhunderts ein Stück weit von der allgegenwärtigen Unterdrückung in ihrem Land. Dies galt weiterhin auch nach dem Zweiten Weltkrieg, als in der amerikanischen Gesellschaft noch immer ein höchst gewaltbereiter Rassismus vorherrschte, der die Afroamerikaner ebenso wie ihre Lebensweise und Werke als charakterlos und ehrlos abtat. Während Jazz für die Farbigen Kunst war, sahen die meisten weißen Amerikaner darin noch immer die Kakophonie einer minderwertigen Rasse – eben „Negermusik“.

Einige wenige widersprachen und förderten ganz bewusst schwarze Musiker und schwarze Musik. So gründeten die beiden Berliner Juden Alfred Lion und Francis Wolff 1939 in dieser extrem rassistischen Umwelt das Label Blue Note Records, um die Musik der Afroamerikaner zu promoten. Auch hatten sie den Mut, die Plattencover mit Fotos der farbigen Interpreten zu gestalten. Sie arbeiteten hart daran, mit der Förderung des Jazz die Schwarzen ein Stück weit von Diskriminierung und politischer Unterdrückung zu befreien. In ihrem Label fanden gewissermaßen Verfolgte und Verdammte dieser Zeit zusammen und halfen, die Kultur des weißen Amerika mit dieser schwarzen Musik zu infizieren. Auch gingen die beiden aus Nazi-Deutschland geflohenen Jazzliebhaber das Risiko ein, schwarze Musiker wie den Pianisten und Komponisten Thelonious Monk, der für seine extrem individualistische Spielweise und Unzuverlässigkeit berüchtigt war und noch mehr als andere

40 Michael Molasky, *A Japanese Story about Jazz in Russia*, in Atkins 2003, 191–205, hier 191–192; Stevens 2008, 39–40; Nicholson 2014, 143; E. Taylor Atkins, *Can Japanese Sing the Blues?*, in Craig 2000, 27–59.

41 Reinhold Wagnleitner, *Jazz. Die klassische Musik der Globalisierung*, in www.aurora-magazin.at/gesellschaft/global_wagnleitner_jazz.htm [2.09.2015]; Von Eschen 2004, 17.

schwarze Musiker auf Ablehnung stieß, einer breiteren Öffentlichkeit bekannt zu machen.[42]

Zu einem noch größeren Promoter des Jazz stieg der Amerikaner Willis Conover auf, der seit Anfang 1956 mit seiner Baritonstimme die Jazzsendungen von Voice of America moderierte und dem Millionen Europäer jenseits des Eisernen Vorhangs und anderswo lauschten. Er nannte die Songs von Duke Ellington und Count Basie „Freiheitsmusik" – eine Musik der Freiheit in mehrfacher Hinsicht. Deren Arrangements bestanden aus einer Mischung aus Zucht und Zügellosigkeit, aus einer Kombination von Komposition und Improvisation, aus Disziplin und Freiheit. Ebenso wie in einer Demokratie können Musiker im Jazz eine größtmögliche Freiheit ausleben, wenn sie nur bestimmte Grundregeln respektieren. Louis Armstrong empfahl seinen Musikern: „*let yourself go*, spiel all das, was du an Gedanken, Regungen und Gefühlen in dir hast. Spiel nicht irgendeine Melodie. Spiel dich selber."[43]

Die vom State Department gesponserte Tournee der Dizzy Gillespie All Stars war eine Demonstration dieser individuellen Freiheit, reflektierte aber auch den Freiheitskampf, den das schwarze Amerika in diesen Jahren gegen die Rassenschranken im eigenen Land führte, sowie das Dilemma, in dem sich die amerikanische Außenpolitik Mitte der Fünfziger verfangen hatte. Die Tournee reflektierte gewissermaßen das wahre Amerika. Seit dem Aufstieg der Sowjets zur Atommacht war der Kalte Krieg für die USA wie auch für die Sowjets mit militärischen Mitteln nicht mehr zu gewinnen. Beide Großmächte trugen ihn daher fortan verstärkt auf anderen Feldern aus. Sie zielten mit ihren Propagandaschlachten vornehmlich auf die zahlreichen jungen Staaten, die in jenen Jahren in Asien und Afrika ihre Unabhängigkeit erlangten und sich vielfach noch unentschlossen zeigten, welcher Seite und welcher Ideologie sie sich zuwenden sollten. Um deren Sympathie buhlten Washington und Moskau nicht nur mit Geld und Waffen, sondern auch mit Kultur, vor allem mit Musik. Beide investierten viel in die Kulturdiplomatie, um die Bevölkerung des Gegners für ihr System zu begeistern und die Loyalität nichtverbündeter Nationen zu gewinnen. Als zur Mitte der fünfziger Jahre im indonesischen Bandung asiatische und afrikanische Staaten dem Neokolonialismus und der Rassentrennung den Kampf ansagten, viele von ihnen große Sympathie für den Kommunismus äußerten, und sich die Sowjetunion als Friedensapostels und Anwalt aller Länder ausgab, die unter dem Joch des Kolonialismus und Imperialismus zu leiden hatten, präsentierten sich die USA mit ihrem Kontrastprogramm als Hüter von Freiheit und Gerechtigkeit, warben demonstrativ für einen Konsumkapitalismus und versprachen Wohlstand für alle. Mit den Jazz-Tourneen versuchten sie speziell die unabhängig gewordenen afrikanischen Staaten für den Westen zu gewinnen. Die schwarzen Musiker sollten als Jazz-Botschafter die sozialen Aufstiegsmöglichkeiten im freiheitlichen Kapitalismus unter Beweis stellen.

42 Richard Cook, *Blue Note Records. The Biography*. London: Secker & Warburg, 2001; Richard Havers, *Blue Note. The Finest in Jazz*. München: Sieveking Verlag, 2014; Robin D. G. Kelly, *Thelonious Monk. The Life and Times of an American Original*. New York: Free Press, 2009.

43 Zit. nach Berendt/Huesmann 2014, 101; Richard Havers, *Blue Note. The Finest in Jazz since 1939*. München: Sieveking-Verlag, 2014.

Bereits während des Zweiten Weltkriegs hatte Henry Luce, Besitzer und Chefredakteur der Zeitschrift Life, in seinem berühmten Artikel „The American Century" aus dem Jahr 1941 von der Verpflichtung der USA geschrieben, die Verbreitung ihrer Ideale über die ganze Welt voranzutreiben und das Lebensniveau der Menschen gewissermaßen in den Himmel zu heben. Neben der Verteidigung der Ideale von Freiheit und Gerechtigkeit müsse Amerika der übrigen Welt auf dem Gebiet der Unternehmertätigkeit und technologischen Kompetenz den Weg weisen. Dabei bilde der kulturelle Einfluss die Grundlage für den politischen Einfluss. Wörtlich: „Amerikanischer Jazz, Filme aus Hollywood, amerikanischer Slang, amerikanische Maschinen und patentierte Produkte sind in der Tat das Einzige, was jede Gemeinschaft in der Welt, von Sansibar bis Hamburg, einmütig anerkennt." Luce sprach von den USA als einer „Weltmacht in allen trivialen Angelegenheiten – in allen (allzu) menschlichen Dingen", und meinte damit Konsumartikel, von denen die Menschen träumten. Darauf müsse das Land aufbauen, um auch zu einer politischen Weltmacht zu werden.[44]

Präsident Franklin D. Roosevelt hatte bereits einige Jahre zuvor damit begonnen, die amerikanische Kultur, oder was Amerikaner darunter verstanden, in den Dienst der Politik zu stellen. 1938 hatte er vom Außenministerium eine Abteilung für kulturelle Angelegenheiten gründen lassen, die die Verbreitung amerikanischer Kultur im Ausland fördern sollte. Im Krieg kamen weitere Propagandabehörden hinzu, im Juli 1942 Voice of America.[45]

1953 ließ Präsident Eisenhower schließlich die United States Information Agency einrichten, die dem Präsidenten direkt unterstellt war und die US-Politik im Ausland besser erklären und deren Akzeptanz fördern sollte. Die neuen Kulturdiplomaten setzten vorrangig auf die Attraktivität der amerikanischen Populärkultur und verlegten den Schwerpunkt ihrer Tätigkeit auf den Export von amerikanischer Musik, amerikanischen Filmen und amerikanischen Konsumgütern. Sie machten Reklame für die USA, indem sie begleitet von Swing und Dixieland Coca-Cola, Kaugummi und Nylonstrümpfe verteilen ließen. Dabei erwies sich jedoch die Rassentrennung im eigenen Land als höchst empfindliche Achillesferse, zumal die Sowjets jede Gelegenheit und jedes Mittel nutzten, um hohntriefend auf die engen Beziehungen der USA zum Kolonialismus und die Diskriminierung der farbigen Bevölkerung vor allem in den Südstaaten hinzuweisen und zwar mit Erfolg. Sowjetische Karikaturisten verteilten weltweit Zeichnungen mit dem Bild eines stiernackigen Uncle Sam, der großkotzig mit den USA als dem Land der Freiheit prahlt, während unter seinem Stiefel ein schwarzer Sklave im Dreck kriecht.

Viele Staaten sahen in den fünfziger Jahren in Amerika eine Supermacht der Heuchelei. Um der sowjetischen Propaganda etwas von ihrer negativen Wirkung zu nehmen, versuchte es das US-Außenministerium zunächst mit klassischer Musik, so mit einer vierjährigen Welttournee von George Gershwin's Oper *Porgy and Bess* mit der farbigen Sopranistin Gloria Davy in der Rolle der Bess. Die Tournee

44 Zit. nach Gödde 2013, 544; Henry Luce, *The American Century*, in Diplomatic History 23,2 (1999), 159–171.

45 Gödde 2013, 544.

begann 1953 in Europa, führte über den Mittleren Osten, Afrika und Russland, um 1956 in Lateinamerika zu enden.[46]

Da es aber Moskau weiterhin gelang, vor allem in den UN-Gremien das Image der USA als Vorkämpferin für eine freie Welt mit Verweis auf die amerikanischen Jim-Crow-Gesetze arg zu ramponieren, schlug der farbige Kongressabgeordnete Adam Clayton Powell Jr., der mit der ebenfalls farbigen Jazz-Pianistin Hazel Scott verheiratet war, Anfang 1956 vor, auch die Musik der Schwarzen zur Sympathiewerbung einzusetzen. Dem hätten die Sowjets nichts entgegenzusetzen, zumal sich mit dem Auftritt schwarzer Musiker der Vorwurf des Rassismus vorzüglich entkräften ließe. Powell präsentierte auch gleich seinen Freund Dizzy Gillespie als ersten Jazz-Botschafter. Im März 1956 startete dessen 18-köpfige Band zu ihrer ersten Goodwill-Tournee durch Südeuropa, den Mittleren Osten und Südasien.[47]

Gillespies Band sollte das „wahre" Amerika repräsentieren. Sie bestand nach Gillespies eigenen Worten aus einer „amerikanischen Mischung von Schwarzen, Weißen, Männern, Frauen, Juden und Heiden". Nach dem Willen der Regierung nahm die ursprünglich rein schwarze Band mehrere weiße Musiker auf und auch zwei Frauen, obwohl gemischtrassige Bands zu dieser Zeit in manchen Südstaaten der USA noch immer illegal waren. Es war eine heikle Tournee, da sie in die Zeit des Busboykotts von Montgomery in Alabama fiel, mit dem die schwarze Bürgerrechtsbewegung öffentlichkeitswirksam und unter Beobachtung ausländischer Journalisten gegen die Politik der Segregation ankämpfte. Noch immer durften schwarze Musiker in den USA nur über den Hintereingang auf die Bühne. So wurde denn auch Gillespie während der Tournee überall auf den Rassismus in den USA angesprochen. Dazu in seinen Erinnerungen: Die Leute „hatten die ärgsten Horrorgeschichten gehört, wie die Neger verbrannt und gelyncht würden, und dann sahen sie unsere Band, in der Schwarze und Weiße – noch dazu unter einem schwarzen Leader – friedlich miteinander spielten und sich offenbar prächtig vertrugen." Gillespie zeigte auf seine weißen Musiker und meinte: „Ja [...] wir haben unsere Probleme, aber wir arbeiten daran, sie zu bewältigen. Ich bin der Leader dieser Band und diese weißen Burschen arbeiten für mich, das ist eine tolle Sache."[48]

Um die Begeisterung für den amerikanischen Jazz weltweit hochzuhalten, schickte das State Department Gillespie sofort nach seiner Rückkehr aus Europa und Asien Ende Mai 1956 auf eine neue Tournee nach Südamerika, und auch Benny Goodman brach mit seinem Orchester zu einer siebenwöchigen Konzertreise in den Fernen Osten auf. 1962 entsandte das State Department zudem das schwarze Golden Gate Quartet nach Afrika. Eine amerikanische Zeitung vermerkte: „Musik hat Scharm, den Außenminister Dulles nicht hat." Im State Department hatte man zuvor sehr aufmerksam den triumphalen Empfang verfolgt, den die Bevölkerung der britischen Kronkolonie Goldküste Ende Mai 1956 Louis Armstrong als dem bekanntesten schwarzen Jazzmusiker bereitet hatte, ein knappes Jahr vor der Unab-

46 Von Eschen 2004, 4.

47 Fred Kaplan, *1959: The Year that Changed Everything*. Hoboken, NJ: John Wiley & Sons, 2009, 127–128.

48 Gillespie/Frazer 1988; Shipton 1999, 280–281.

hängigkeit des Landes. Armstrongs Reise in das spätere Ghana war von dem amerikanischen Medienunternehmen CBS finanziert und auch gefilmt worden. Bereits auf dem Flughafen von Accra erwarteten 10.000 Afrikaner und zahlreiche einheimische Bands die All Stars. Das Open-Air-Konzert führte zu einem Massenansturm von 50.000, nach einigen Presseberichten von 100.000 Zuhörern, die zum Teil in ekstatische Tänze verfielen und die Musiker anschließend auf ihren Schultern aus dem Stadion trugen. Am folgenden Tag lud Premierminister Kwame Nkrumah Satchmo und seine Ehefrau Lucille zum Lunch ein, zu dessen Abschluss Armstrong für den Staatschef den bekannten antirassistischen Song *Black and Blue* aus dem Jahr 1929 vortrug. Bei dessen Refrain „Meine einzige Sünde ist in meiner Haut/Was habe ich getan, um so schwarz und traurig zu sein" hatte Nkrumah Tränen in den Augen.[49]

Umgehend versuchte die US-Regierung die weltweite Bekanntheit von Satchmo und die Begeisterung für seine Musik zu nutzen, um auch ihn als Jazz-Botschafter zu engagieren. Der wiederum wusste geschickt seine neue Rolle zu nutzen, um die Eisenhower-Regierung zu einem verstärkten Eingreifen zugunsten der schwarzen Bürgerrechtsbewegung zu bewegen. Als der Gouverneur von Arkansas im September 1957, drei Jahre nach der offiziellen Aufhebung der Rassentrennung an Schulen, in Little Rock neun afroamerikanischen Schülern den Zutritt zur dortigen High School verwehrte und die Nationalgarde antreten ließ, kritisierte Armstrong in einem Zeitungsinterview den zögernden Präsidenten Eisenhower als falsch und feige und lehnte es ab, als „Ambassador Satch" und Vertreter seines Landes in Moskau aufzutreten. Einige gewitzte US-Diplomaten ließen umgehend verlauten: In den USA kann selbst ein Schwarzer die Regierung kritisieren, ohne bestraft zu werden.[50] Neben Armstrong waren sich die meisten schwarzen Musiker der Doppelzüngigkeit und Widersprüchlichkeit der amerikanischen Politik durchaus bewusst und reagierten nicht selten mit Zynismus. 1961 schrieben Dave und Lola Brubeck zusammen mit Louis Armstrong das Musical *The Real Ambassadors* als Satire auf die vom Außenministerium bezahlten Tourneen und als Kritik an den Rassenschranken in den USA. Darin erklärt Armstrong mit breitem Grinsen: „Sie sagen, ich sehe aus wie Gott/Könnte Gott schwarz sein? Mein Gott!"[51]

Auch Duke Ellington weigerte sich Anfang der sechziger Jahre zunächst, als Jazz-Botschafter im Ausland aufzutreten. Er reagierte damit auf die anfängliche Untätigkeit von Präsident John F. Kennedy auf dem Feld der Bürgerrechte. Erst als Kennedy im Jahr 1963 während der Rassenunruhen in Birmingham, Alabama seine Passivität ablegte, im Juni desselben Jahres in einer Fernsehansprache zu den Bürgerrechten Stellung bezog und damit die Richtschnur für den Civil Rights Act von 1964 vorgab, erklärte sich Ellington zu einer Zwölf-Länder-Tour als Jazz-Botschafter bereit. Sie führte die Band zuerst nach Damaskus und Neu-Delhi. Als die Musiker am 22. November 1963 in Ankara zu ihrem nächsten Konzert landeten, erfuhren

49 Ilse Storb, *Louis Armstrong*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1999, 98–101.
50 Fred Kaplan, *When Ambassadors Had Rhythm*, in The New York Times vom 29. Juni 2008.
51 Von Eschen 2004, 79–91.

sie von der Ermordung Kennedys. Das Außenministerium beorderte die Band umgehend zurück in die USA, womit auch die eigentliche Blütezeit der Jazz-Botschafter endete.

Inzwischen hatte sich auch die amerikanische Industrie von der Werbewirksamkeit der schwarzen Musiker im Ausland und besonders in Afrika überzeugt. Vor allem die großen amerikanischen Getränkegiganten Coca-Cola und Pepsi Cola wollten bei ihrem Kampf um die Vormachtstellung auf den Weltmärkten am Ruhm der Großen des Jazz partizipieren. Die von Armstrong und seiner Band im Oktober 1960 begonnene Tournee durch 27 afrikanische Städte wurde bereits je zur Hälfte von Pepsi Cola und dem State Department finanziert. Mit dem Slogan „Pepsi bringt Satchmo zu dir", warb der Konzern auf großflächigen Plakaten in afrikanischen Städten für seine süße Brause. Ein Magazin kommentierte: „Armstrong und seine Pepsi-Six sind Stoßtruppen im Kampf mit Coca-Cola um den afrikanischen Softdrink-Markt." Dem State Department sollten die Musiker aber weiterhin in erster Linie als Stoßtruppen im Kampf mit der Sowjetunion um Sympathie und Ansehen in der Dritten Welt dienen. Gleichwohl konnte die Band die wahren Interessen der Amerikaner immer nur für einige wenige Stunden überspielen. Bei ihrem Auftritt im Kongo Ende Oktober 1960 bejubelte zwar eine riesige Menschenmenge die All Stars, und Armstrong wurde auf einem Thron durch die Straßen von Leopoldville getragen. Doch den Bürgerkrieg konnten die Musiker nur für zwei Tage unterbrechen. Nach ihrer Abreise ging das Morden unvermindert weiter, und die CIA mischte tatkräftig am Sturz und der Ermordung des ersten demokratisch gewählten Premierministers Patrice Lumumba mit.[52]

Als in den 1960er Jahren Rock und Beat in den USA alle anderen Musikrichtungen beiseiteschoben, wichen die amerikanischen Jazzgrößen nur zu gern ins Ausland aus, vor allem zu vom Außenministerium oder der Industrie gesponserten Tourneen. Viele von ihnen traten nach der Ermordung Kennedys offiziell zwar weiterhin als Botschafter ihres Landes auf, aber eigentlich verstanden sie sich nur noch als Botschafter ihrer Musik und ihrer selbst. Sie nutzten ihre Begegnungen mit fremden Kulturen, um deren Musik in sich aufzusaugen, diese anschließend einer chemischen Veränderung zu unterziehen und in ihre eigene Musik zu integrieren. Sie warben zwar im Ausland für einen Kulturaustausch, der nach den Vorstellungen der amerikanischen Geldgeber aber eher ein Transfer amerikanischer Werte, Ideologie, Produkte und Musik sein sollte. Duke Ellington führten seine Tourneen 1964 nach Japan, 1966 nach Nordafrika, 1968 nach Südamerika, 1969 nach Osteuropa und 1971 in die Sowjetunion und nach Südamerika. Ellington wurde zum Modell eines Weltbürgers.[53] Auch Dizzy Gillespie unternahm noch in den 1980er Jahren bis zu seinem Tod 1993 weiterhin mehrere weltweite Tourneen. Alle diese umjubelten Auftritte von Louis Armstrong, Dave Brubeck oder Herbie Mann in Europa, Asien, Afrika und Südamerika belegen, dass sich der Jazz auch dann noch als Sound der Globalisierung verstand, als bereits andere Musikstile ihren Siegeszug weltweit angetreten und den Jazz in das zweite Glied verwiesen hatten.

52 Von Eschen 2004, 43, 47, 59–67 u. 76; Collier 1999, 391.
53 Von Eschen 2004, 121–147.

Die vom State Department arrangierten weltweiten Jazz-Tourneen sollten auch die Gleichberechtigung von Mann und Frau demonstrieren. Für die Moslems in Pakistan und Persien war aber neben der für sie unbekannten Musik die Mitwirkung von zwei Frauen in Gillespies Band völlig unakzeptabel. Eine amerikanische Zeitschrift berichtete: „Die meisten der muslimischen Zuhörer hatten nie zuvor diese fremde Musik gehört. Einige betrachteten mit Missfallen die Posaunistin Melba Liston und die Sängerin Dotty Saulter, deren starke Auftritte die orthodoxe islamische Tradition verletzten."[54] Dennoch fand auch hier diese Freiheitsbotschaft vereinzelt Anklang. Melba Liston erinnerte sich später: „Ich sprach mit vielen Frauen, vor allem im Mittleren Osten, und sie wollten alles wissen: über die Beziehungen zwischen Männern und Frauen in den USA, wie die Frauen dort lebten, wie in der Welt es möglich war, dass ich einen solchen Job ausüben konnte."[55]

Die Jazz-Botschafter wurden begleitet und unterstützt von zielgerichteten Rundfunksendungen als einer weiteren Schallwaffe. Bereits seit Kriegsende zeigten sich viele Jugendliche in Europa und anderswo in der Welt fasziniert von der Lässigkeit, mit der amerikanische Moderatoren ihren Hörern begegneten und sich nicht wie ihre europäischen Kollegen als herrische Oberlehrer aufspielten. Wenige Monate bevor die Dizzy Gillespie Big Band zu ihrer ersten vom State Department gesponserten Tournee in Richtung Europa und Kleinasien aufbrach, war bei Voice of America erstmals die Ansage zu hören, die seitdem vier Jahrzehnte lang um die Welt ging: „Ladies and Gentlemen, time for jazz! Willis Conover speaking." Untermalt wurde die sonore Stimme von *Take The A Train*, gespielt vom Duke Ellington-Orchester. Die Eisenhower-Regierung hatte den Jazz endgültig als Soft Power entdeckt. Sie hatte irgendwie begriffen, dass Musik eine universelle Sprache der Gefühle sein kann über alle kulturellen, religiösen und ethnischen Grenzen hinweg. Es bedurfter jedoch einiger kräftiger Anstöße durch den US-Botschafter in Moskau, Charles E. Bohlen, der mehrfach auf den Hunger sowjetischer Jugendlicher nach amerikanischem Jazz hinwies. Zuvor hatten amerikanische Diplomaten über Jahre hinweg in Moskau die dortigen „halbstarken" Stilyagi beobachtet und deren Faszination für alles Amerikanische, vor allem amerikanischen Jazz entdeckt.

Dennoch galt es zunächst, heftige Widerstände der Republikaner zu überwinden, die die „schwarze Musik" mit der dunklen Seite der amerikanischen Gesellschaft gleichsetzten. Jazz sei ein Produkt zwielichtiger Nachtbars, in denen es von Gangstern, Prostituierten, Zuhältern und Säufern wimmele, aber keine Kultur. Der Präsident sprach ein Machtwort und machte Geld für die Jazz-Botschafter und Conovers Jazz-Botschaft locker, obwohl dieser sich vertraglich völlige Freiheit in der Programmgestaltung zusichern ließ sowie politik- und propagandafreie Sendungen. Eisenhower argumentierte, das Ausland definierte die USA ausschließlich materialistisch, also mit Autos, Kühlschränken und klebriger Prause, nicht jedoch mit Kultur gleich welcher Art. Der Erfolg von *Porgy and Bess* sowie die umjubelten Auslandtourneen von Louis Armstrong seien jedoch ein Beweis für die emotionale Kraft des Jazz. Seitdem präsentierte sich Conover als internationale Jazz-Stimme der USA, die über Relaisstationen in München, Saloniki, Tanger, Honolulu, Manila

54 Pittsburgh Courier vom 2. Juni 1956, zit. nach Shipton 1999, 282.
55 Gillespie/Frazer 1988, 345.

und Okinawa rund um den Globus zu hören war. Fast täglich lauschten ihm und der von ihm ausgewählten Musik weltweit Millionen und ließen sich oft für ihr übriges Leben mit einem Schuss Swing impfen. Conover wurde zum einflussreichsten Botschafter des amerikanischen Jazz in der UdSSR und Osteuropa.

Als Radioreporter orientierte sich Conover an Franklin D. Roosevelt's „Kamin-Plaudereien". Er sprach langsam, um auch die zu erreichen, die nur über geringe Englischkenntnisse verfügten. Die Hörer vertrauten „Willis", weil dieser nicht wie ein kalter Profi wirkte, weil er keine andere Botschaft predigte außer der, die in der Musik selbst steckt. Binnen kürzester Zeit stieg er zum Weltstar auf, der etwa bei seinem ersten privaten Besuch 1959 in Polen von Reportern, Fotografen und Jazz-Fans wie ein Pop-Star empfangen wurde – oder wie das Time Magazin schrieb – „als wäre er einer der Kennedy-Brüder". Fast alle Jazz-Liebhaber hinter dem Eisernen Vorhang begründeten ihr Interesse an dieser Musik mit dem Programm von Willis Conover. Der kanadische Journalist und Jazzautor Gene Lees nannte Conover den Mann, „der den Kalten Krieg gewann".[56]

In vielen Teilen der Welt legten amerikanische Soldaten und amerikanische Rundfunkstationen seit dem Zweiten Weltkrieg den Grundstein für die Akzeptanz und die Übernahme der westlichen Musik – sei es Jazz, Rock oder Pop. Das gilt selbst für Eritrea am Horn von Afrika. Dort hatten die Amerikaner in der Hauptstadt Asmara 1943 die Kagnew Station errichtet, eine großflächige Rundfunkstation, auf deren Gelände in den 1960er Jahren auf dem Höhepunkt des Kalten Krieges mehr als 5.000 Amerikaner lebten, ehe im folgenden Jahrzehnt die Kämpfe zwischen der Eritreischen Volksbefreiungsfront und Äthiopien zur Verringerung des Personals führten und schließlich 1977 zur Schließung der Station. Zuvor aber hatte der Sound der westlichen Musik, die die Station ausstrahlte, ähnlich wie in Ostasien tiefe und nachhaltige Spuren in der einheimischen Musikszene hinterlassen.

Bereits in den Sechzigern übernahmen eritreische Musiker die E-Gitarre, veränderten nachhaltig die traditionelle arabische Musik und hatten damit Erfolg. Andere bauten elektrische Versionen des in Eritrea und Äthiopien seit alters her benutzten Zupfinstruments Krar, eine Art fünfsaitige Leier, versahen sie mit Nylon- oder Stahlsaiten und revolutionierten den Sound und schließlich auch die Melodien. Sie konfrontierten die europäische Polyphonie mit den vielen verschiedenen Skalen der einheimischen Musik, die mit ihren Viertel- und Mikrotönen in den Ohren von Europäern sehr dissonant klingt. Sie leiteten eine Annäherung beider Systeme ein und halfen bei der Suche nach neuen Ausdrucksformen. Sie sahen sich unterstützt von ihrem Landsmann Amha Eshete, der 1969 mit Amha Records das erste äthiopische Plattenlabel gründete und viel zum Aufschwung des so genannten „Ethio-Jazz" und „Swinging Addis" beitrug. Auch ihn hatten die von der Kagnew Station ausgestrahlten Sendungen von Voice of America zu einem Jazz-Fan werden lassen.[57]

56 Lees 2003, 250–254; Starr 1990, 201–202; Schmidt-Joos 2016, 488–499.

57 Zara Tewolde-Berhan, *Popular music in Eritrea*, in www.musicinafrica.net/magazine/popular music-eritrea; Arefaynie Fantahun, *Amha Eshete: Pioneer of Ethiopia's music industry*, in www.musicinafrica.net vom 20. Juni 2016 [28.11.2017].

Fast überall in Afrika hinterließ der amerikanische Jazz seine Spuren. Er kehrte gewissenmaßen in seine alte Heimat zurück, wo er viele Musiker dazu anregte, ihre eigene, meist stehengebliebene Musik weiterzuentwickeln. Da Afrika aber aus Hunderten oder Tausenden ethnischer Gruppen und einer sehr fleckigen Musiklandschaft besteht, fand der Jazz in einer Vielzahl an Musikkulturen mit ganz unterschiedlichen Resultaten seinen Niederschlag. In der britischen Kolonie Goldküste und in Sierra Leone war unter dem Einfluss ausländische Musiker bereits in den 1920er Jahren mit dem Highlife eine Musik entstanden, die aus einer Mischung von traditionellen Rhythmen der Region und Elementen des Jazz bestand. Sie wurde gespielt auf überwiegend europäischen Instrumenten, die seit der Gründung europäischer Militär- und Handelsstützpunkte in der Frühen Neuzeit sowie mit den christlichen Missionaren hier Einzug gehalten hatten. Zu Beginn der 1940er Jahre ähnelten die meisten der frühen Highlife-Bands amerikanischen Jazz-Big-Bands, die von den an der Goldküste stationierten alliierten Soldaten aus den USA, der Karibik und Großbritannien immer neue Anregungen aus dem Jazz übernahmen.

Zur berühmtesten dieser Bands stiegen die Tempos auf, ein zunächst loser Zusammenschluss von in Accra stationierten europäischen Soldaten, die in unterschiedlicher Besetzung in den Armee-Clubs der Stadt mit Swing und Jazz zum Tanz aufspielten. Mit dem schrittweisen Abzug der Alliierten ersetzten einheimische Musiker Amerikaner und Europäer. 1948 übernahm der in Accra geborene Musiker E. T. Mensah die Leitung der Band, die fortan für ihr ghanaisches Publikum vermehrt Highlife spielte und dabei auch afrokubanische Perkussionsinstrumente einsetzte. E. T. Mensah wurde zum eigentlichen Erneuerer dieser Musik. In den Fünfzigern tourte er mit seiner Band regelmäßig durch Westafrika und löste dort einen wahren Highlife-Boom aus. Bei einem seiner zahlreichen Auftritte in Lagos regte er den führenden nigerianischen Jazzmusiker Bobby Benson dazu an, seinen Big Band-Sound mit Musik aus der Karibik und dem Highlife zu verbinden. Fortan feierte auch Benson in seinen Highlife-Hits das moderne Leben mit seinen Nylon-Kleidern und seinen „leichten Mädchen“, den „sisis“, „titis“ und „walkawalka babies“. Derweil erlangte E. T. Mensah internationale Bekanntheit. 1955 trat er während eines Englandaufenthalts mit der Chris Barber’s Jazz Band auf, und ein Jahr später jammte er in Accra zusammen mit Louis Armstrong vor einer riesigen Menschenmenge. Nach der Unabhängigkeit Ghanas begleiteten E. T. Mensah and his Tempo’s Band mehrfach auch Staatspräsident Nkrumah bei dessen Staatsbesuchen in andere afrikanische Länder.[58]

Neben Jazzmusikern, GIs und amerikanischen Rundfunkstationen trugen in den fünfziger und sechziger Jahren zudem aus Nordamerika und Europa zurückkehrende Studenten und Musiker zur Verbreitung der Musik aus dem nordatlantischen Westen in Afrika bei, ferner die in den Kolonien ansässigen Weißen sowie die Importeure westlicher Musikinstrumente und Schallplatten. In Westafrika entwickelte der Nigerianer Fela Kuti in den sechziger Jahren zusammen mit seiner Band Koola Lobitos den Highlife-Jazz nochmals weiter. Während seines vorangegangenen Musikstudiums in London hatte Kuti die Musik von Dizzy Gillespie und Miles Davis kennengelernt, und während eines nachfolgenden Amerikaaufenthalts

58 Broughton/Ellingham/Trillo 1999, 488–491 u. 596; Bender 2000, 139–142 u. 152.

die von James Brown. Auch war er mit den Ideen und Vertretern der schwarzen Bürgerrechtsbewegung in Berührung gekommen. Zurück in Nigeria kombinierte er Anfang der siebziger Jahre Saxophon und Trompete mit afrikanischen Trommeln, woraus der Afrobeat entstand, ein neuer Sound als Synthese aus Jazz, Funk und afrikanischen Einflüssen. Kuti sang in Pidgin-Englisch, um im gesamten anglo-afrikanischen Raum verstanden zu werden. Unter dem Einfluss der Black Panther Party lud er seine Lieder mit politischen Inhalten auf und forderte die in Nigeria herrschenden, korrupten Militärs mit provokanten Texten heraus. Diese rächten sich und warfen ihn wiederholt ins Gefängnis. 1977 zerstörten rund tausend Soldaten sein Anwesen, die so genannte Kalakuta-Republik, wo Kuti mit vielen seiner Musiker und Freunden lebte, darunter zahlreiche drogenabhängige Minderjährige und Drogendealer.

Den Sturm auf die Kommune überlebte Fela mit einem Schädelbasisbruch, während seine Mutter, Nigerias bekannteste Frauenrechtlerin Funmilayo Ransome-Kuti, dabei umkam. Offenbar hatten die Ideen seiner Mutter bei ihrem Sohn kein Gehör gefunden. Fela Kuti umgab sich zeitweise mit einem Harem von 27 Frauen, prahlte fortwährend, er würde täglich mit sechs Frauen schlafen, und verkündete in Liedern und Interviews in der Pose eines Machos: „Frauen sind Matrazen“. Trotz aller Popularität blieb Fela Kuti in der blühenden Musiklandschaft Nigerias ein Randphänomen. Der Großteil der Bevölkerung stand auf einer ganz anderen Musik – neben dem Highlife mehr und mehr auf Juju- und Fuji-Musik. Auch kreierte Kuti nicht den größten Hit, sondern sein Landsmann Prince Nico Mbarga, der 1976 zusammen mit seiner Rocafil Jazz Band in einer Mischung aus Highlife und Kongo-Jazz mit dem Bestseller *Sweet Mother* die eigentliche Hymne Afrikas herausbrachte.[59]

In den fünfziger Jahren hinterließ der amerikanische Jazz fast überall in Afrika seine Spuren. So entwickelte sich gegen Ende des Jahrzehnts im westafrikanischen Kamerun aus den lokalen Rhythmen des Sawa-Volkes und Tänzen von Kindern der dort allgegenwärtige Makossa durch Übernahme einzelner Elemente des Jazz, der Rumba und des westafrikanischen Highlife sowie unter Zuhilfenahme verschiedener moderner westlicher Musikinstrumente. Diese Musik wurde erstmals außerhalb von Afrika bekannt, als der Kameruner Saxophonist, Pianist und Komponist Manu Dibango, der in Belgien als Jazzmusiker ausgebildet worden war, im Jahr 1972 den Song *Soul Makossa* herausbrachte, den ersten Nummer-eins-Hit eines afrikanischen Musikers in den USA.[60]

In Südafrika vermischte indes in einer Johannesburger Township der farbige Saxophonist Kippie Moeketsi den Modern Jazz der Weißen aus Johannesburg und Kapstadt mit der Kwela-Musik der südafrikanischen Elendsviertel, eine Musik, die gespielt wurde mit Gitarre, einem einsaitigen, aus einer Teekiste gefertigten Bass,

59 Carlos Moore, *Fela Kuti. This Bitch of a Life*. Berlin: Tolkemitt, 2011; Gronow/Saunio 1999, 132; Paytress 2012, 181; Hans Hielscher, *Afrobeat-Erfinder Fela Kuti. ‚Der gefährlichste Musiker der Welt‘*, in SPIEGEL ONLINE vom 3. Nov. 2017; Harald Peters, *Fela Kuti. Die unaufhaltsame Renaissance des Afrobeat*, in Die Welt vom 27.10.2015, www.welt.de/148096580 [26.06.2016].

60 Bender 2000, 122–127; *Le Makossa voisin de Centrafrique*, in Histoire de la musique centrafricaine, www.maziki.fr [27.11.2017]; Bender 2000, 178–182.

einer Rassel sowie mit Metallblockflöten der westdeutschen Firma Hohner, so genannten Pennywhistles. Zusammen mit seiner Band, den Jazz Epistles, stand Moeketsi am Anfang des African Jazz. Große Teile der farbigen Bevölkerung Südafrikas waren seit der Zwischenkriegszeit vernarrt in den Jazz aus den USA, der im Radio und in den Bars der Weißen zu hören war. Sie tanzten zu diesen Klängen und spielten sie nach. Da sich aber die Jugendlichen auf der Straße keine teuren Musikinstrumente leisten konnten, ersetzten sie diese durch billige oder selbstgebaute Instrumente – das Saxophon durch die Pennywhistle und den Bass durch den Teekistenbass. Zusammen mit einer Gitarre ergab dies eine Kwela-Band.[61]

Eine ähnliche kulturelle Hybridisierung ging von dem südafrikanischen Label Gallo Records aus, das 1932 von dem weißen Südafrikaner Eric Gallo gegründet worden war. Dieser hatte sich in die Slums von Johannesburg und Kapstadt begeben, um die Musik der farbigen Bevölkerung auf Schallplatten zu pressen, so wie dies auch wenig später zahlreiche musikbegeisterte Europäer in Kenia taten. Bereits 1939 veröffentlichte das Label unter dem Titel *Mbube* erstmals den Song des Südafrikaners Salomon Linda, der mit neuem Arrangement ab 1951 als *Wimoweh* und *The Lion Sleeps Tonight* bis heute in mehr als 150 Coverversionen weltweit zu einem Millionenseller wurde. Den größten Erfolg verbuchte Gallo Records jedoch mit dem in den 1940er Jahren gegründeten Zulu-Vokalensemble The Manhattan Brothers, das sich nach dem Vorbild des US-amerikanischen Quartetts The Mills Brothers auf Swing und Jazz spezialisierte und sich von den besten Jazzmusikern des Landes mit den im Westen üblichen Instrumenten begleiten ließ. 1953 stieß die 1932 in einer Johannesburger Township als Tochter einer Swasi geborene Miriam Makeba zu der Gruppe, mit der sie noch im selben Jahr ihre erste Platte aufnahm, um rasch zum ersten Popstar Afrikas aufzusteigen. Sie wurde weltberühmt mit ihrem Jazzgesang und mit Stücken des in Südafrika populären „Township-Jazz", den sie in polierter Form und mit technischer Perfektion vortrug. Nach ihrer Ausbürgerung im Jahr 1960 trat sie mit den wichtigsten amerikanischen Jazzgrößen auf, ehe sie 1967 und 1968 mit *Pata Pata*, einem ausgelassenen Tanz aus den Townships ihrer Heimat, in zahlreichen Ländern die Charts stürmte.[62]

Die meisten Regierungen der nach dem Zweiten Weltkrieg unabhängig gewordenen afrikanischen Staaten reagierten auf die Musik ihrer ehemaligen Kolonialherren eher neutral, zumal sie wussten, dass der allergrößte Teil der Bevölkerung über keinerlei Geräte verfügte, um sich die Musikkonserven aus Amerika und Europa zu Gehör zu bringen, beziehungsweise nicht genügend Geld besaß, um westliche Musikinstrumente zu erwerben. In ihrem berechtigten Stolz auf ihre überkommene Kultur, die von den Kolonialmächten zuvor meist als primitiv abgetan worden war, starteten einige Regierungen sofort nach der Unabhängigkeit ein so genanntes Authenzitäts-Programm, zu dem die Förderung der traditionellen Musik

61 Nicholson 2014, 99 u. 141; Gioia 2011, 388; Gronow/Saunio 1999, 133; Bender 2000, 284–285; Peter Esterhuysen, *Kippie Moeketsi: Sad Man of Jazz*. Johannesburg: Viva Books, 1995; Gerhard Kubik, *Africa and the Blues*. Jackson: University Press of Mississippi, 2008, 170–171.

62 Gronow/Saunio 1999, 133; Lloyd Gedye, *Early recordings get a facelift*, in Mail & Guardian. Africa's Best Read vom 15. Nov. 2008; Tuulikki Pietilä, *South Africa*, in Marshall 2013, 174; Rob Allingham, *Gallo (South Africa)*, in Shepherd/Horn/Laing 2003, 723–724; Bender 2000, 290.

des jeweiligen Landes gehörte. So ließ im westafrikanischen Guinea Staatspräsident Sékou Touré nach der Unabhängigkeit von Frankreich im Jahr 1958 sofort das staatliche Label Syliphone Records errichten, das sich ganz der traditionellen Volksmusik des Landes verschrieb, mit seinen Langspielplatten aber zumeist auch ein Loblied auf den *Syli*, den „großen Elefanten" Touré singen musste, der sich nach ausgiebiger Lektüre der Schriften Maos schon bald zum großen Diktator emporschwang mit Freude an Folter und Liquidierung politisch missliebiger Personen.[63]

Kwane Nkrumah, Staatspräsident von Ghana und einer der wichtigsten Sprecher der panafrikanischen Bewegung, förderte dagegen einheimische Musiker durch Auslandsstipendien. So konnte Ebo Taylor Anfang der sechziger Jahre in London an der Eric Guilder School of Music Komposition und Arrangement studieren, wobei er die Gelegenheit nutzte, um dort zusammen mit dem Nigerianer Fela Kuti den westafrikanischen Highlife zum Highlife-Jazz weiterzuentwickeln.

Gleichzeitig gründete der Dichter Léopold Sédar Senghor, 1960 erster Präsident des Senegal, zusammen mit seinen beiden Dichterkollegen Aimé Césaire von der Karibikinsel Martinique und dem in Cayenne geborenen Léon Damas die afrokaribische Bewegung der Négritude, die der kulturellen Dominanz des Westens die Kultur der Schwarz-Afrikaner mit ihrem Gemeinschaftsgefühl, ihrer Mythenbildung und ihrer Gabe des Rhythmus entgegenstellte, aber am Alltag der Menschen wenig veränderte.[64] Alle diese Staatspräsidenten waren sich sehr wohl bewusst, dass der Einfluss der Kolonialherrschaft nicht mehr völlig auszulöschen war, und zeigten sich daher bereit, vieles, was die ehemaligen Kolonialherren eingeführt hatten, in die indigene Kultur zu integrieren. So spielte der senegalesische Rundfunk alle Musik, die im Westen gerade angesagt war – lateinamerikanische Tänze in den fünfziger Jahren, dann Rockmusik, später Soul, Reggae und Disco, und immer auch Musik aus Frankreich. Er verstärkte damit die kulturelle Hybridisierung. Seit Anfang der 1970er Jahre vermischte in den Städten des Senegal der inzwischen zur nationalen Volkstanzmusik aufgestiegene Mbalax Elemente einheimischer Musik mit Jazz, Soul, Blues, R&B und Rock aus den USA sowie Kongolesisch Rumba und Pop aus der Karibik.[65]

Eine solche Vermischung unterschiedlicher Musikkulturen erfolgte ebenfalls im Kongo, wo nach dem Zweiten Weltkrieg unter dem maßgeblichen Einfluss von Europäern neue Bands gegründet wurden, die ihre hybride Musik später in weite Teile des Kontinents hinaustrugen. Vor allem griechische Einwanderer sorgten hier nach dem Zweiten Weltkrieg durch Gründung mehrerer Schallplattenlabels für eine großflächige Verbreitung dieser neuen Musik. Sie bestand aus traditioneller afrikanischer Musik, vermischt mit Jazz sowie Rumba und Cha-Cha-Cha aus Kuba, vorgetragen mit europäischen Musikinstrumenten. In Léopoldville, dem heutigen Kinshasa, hatte sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts eine schnell wachsende griechische Gemeinde angesiedelt, größtenteils Flüchtlinge aus Griechenland nach der

63 Günter Gretz, *Syliphone (Guinea)*, in Shepherd/Horn/Laing 2003, 762–763; Bender 2000, 13.
64 Stefan Franzen, *Zwischen Hiplife und Afrofunk*, in Beyer/ Burkhalter 2012, 232–244, hier 234–235.
65 Broughton/Ellingham/Trillo 1999, 623–624; Bender 2000, 52.

Besetzung ihres Heimatlandes durch deutsche und italienische Truppen im Zweiten Weltkrieg sowie aus Ägypten aufgrund des dort seit den 1940er Jahren zunehmenden Nationalismus und der damit verbundenen Ausgrenzung der griechischen Minderheit aus dem Wirtschaftsleben. 1948 machte das Label Ngoma den Anfang. Ein Jahr später folgte Optika Records, 1950 Loningisa Records und 1958 Esengo Records, allesamt Gründungen griechischer Einwanderer. 1953 eröffnete zudem die Compagnie d'Enregistrement du Folklore Africain CEFA, ein Joint Venture zwischen einer griechischen Handelsgesellschaft und dem belgischen Jazzmusiker Bill Alexandre.

Alle diese Labels traten zunächst an, um traditionelle afrikanische Musik aufzunehmen und diese in Europa in Platten pressen zu lassen. Sie veränderten jedoch diese Musik, indem sie eigene Studiobands aus einheimischen Instrumentalisten und Sängern zusammenstellten, diese in europäischer Musik unterwiesen und mit westlichen Instrumenten ausstatteten, vornehmlich mit Gitarre, Saxophon, Klarinette, Bassgitarre und Schlagzeug. In einigen dieser Bands wirkten auch europäische Musiker mit. Nachdem die ersten Studiobands sich selbständig gemacht hatten, experimentierten diese mit weiteren europäischen Instrumenten. Auf dem neuesten Stand der Technik zu sein, gehörte zum Muss dieser Musiker. Sie spezialisierten sich zwar zumeist auf die im Kongo populäre Tanzmusik wie Maringa und Kongolesisch Rumba, passten diese Musik jedoch dem europäischen Geschmack an, um sie den in den afrikanischen Kolonien lebenden Europäern besser verkaufen zu können. Großen Einfluss auf diese Entwicklung nahm der belgische Jazzgitarrist und Bandleader Bill Alexandre, der in Europa unter anderem mit Django Reinhardt und Toots Thielemans zusammengespielt hatte. Er führte in den Kongo auch die ersten E-Gitarren ein – zwei Gibson Les Pauls –, dazu Verstärker, Bass, Tonbandgerät und Mikrofon.

Einige der von den Labels rekrutierten einheimischen Musiker stiegen mitsamt ihren Bands schnell zu überregionalen Stars auf, so der Sänger und Bandleader Joseph Kabasele, genannt Le Grand Kallé, der Vater der modernen kongolesischen Musik. Er begann 1950 bei Opika und gründete 1953 die Band African Jazz, die die Kongolesische Rumba stetig weiterentwickelte, immer neue Varianten hervorbrachte und die spanischen Texte der kubanischen Originale durch Lingála ersetzte. Die Band machte in den Jahren vor der Unabhängigkeit von Belgien mit ihren politischen Liedern zusätzlich auf sich aufmerksam. Zur Unabhängigkeitsfeier komponierte Kabasele den Song *Indépendance Cha Cha*, den ersten panafrikanischen Hit. Länderübergreifende Berühmtheit erlangte auch der bei Loningisa unter Vertrag stehende Gitarrist Luambo Makiadi, genannt Franco, als Mitglied der 1955 gegründeten Band O.K. Jazz. Sie spielte ebenfalls vornehmlich Kongolesisch Rumba sowie Maringa, doch indem sie diese Stücke mit Instrumenten aus dem nordatlantischen Westen vortrug, machte auch sie daraus eine weitgehend neue Musik. Sie benutzte den Begriff Jazz, um zu zeigen, dass ihre Musik modern und unterhaltend war. Mit den mehr als ein Dutzend Platten, die O.K. Jazz innerhalb weniger Jahre aufnahm, stieg sie zur erfolgreichsten Band des gesamten Kontinents auf und dominierte lange Zeit die populäre Musik in Zentral- und Ostafrika, wo diese unter dem Namen Soukous bekannt wurde.

Die von Europäern gegründeten Labels schlossen zwar 1959, als viele Weiße angesichts der bevorstehenden Unabhängigkeit der Kolonie und der zu erwartenden Unruhen den Kongo verließen. Doch TP O.K. Jazz, wie sich Francos Band fortan nannte, machte weiter erfolgreich Musik und profitierte von der Authenzitäts-Kampagne des kongolesischen Präsidenten Mobutu, der seit Anfang der 1970er Jahre mit der Förderung traditioneller afrikanischer Musik den kulturellen Einfluss der Europäer zurückdrängen wollte, aber letztlich das Spektrum der populären Musik in seinem Land zusätzlich erweiterte. Zu Francos Unternehmen gehörten auch ein Platten-Presswerk und drei Labels. Andere kongolesische Bands wie African Fiesta entwickelten ihre Musik weiter, indem sie kongolesische Volksmusik mit Soul vermischten. Wieder andere verließen angesichts der politischen Wirren und der wirtschaftlichen Probleme nach der Unabhängigkeit im Jahr 1960 die Republik Kongo auf der Suche nach einem besseren Leben. Sie spielten in Kenia, Tansania und anderen Nachbarländern bis ins folgende Jahrzehnt hinein erfolgreich auf und bereicherten die dortigen Musikszenen.[66]

Der auf unterschiedlichen Wegen nach Afrika und andere Erdteile gelangte und von unterschiedlichen Akteuren verbreitete Jazz trug viel zu einer kulturellen Hybridisierung bei und verlieh der jeweiligen Musik eine ganz neue Dynamik. Gleichzeitig sorgten die Musiksendungen der amerikanischen Rundfunkstationen in Europa, Afrika und Asien, die GIs, Jazz-Botschafter und Austauschstudenten dafür, dass in zahlreichen Ländern langsam eine Jazz-Szene heranwuchs, die sich bald organisierte und fest etablierte. Die Amerika-Häuser, Instituts Français und deutschen Goethe-Institute festigten mit ihren Kulturprogrammen diese Szenen. Indessen nahm der Jazz stetig neue Impulse aus lokalen Traditionen auf, verarbeitete sie und entwickelte eigene „Polystile“, die aus ganz unterschiedlichen Zutaten zusammengemixt wurden. Der Jazz versteht sich bis heute als eine Musik, der Bewegung und Fortschritt innewohnt und die stets nach Neuem strebt.

SCHALLWAFFEN – JAZZ GEGEN KOMMUNISMUS

Für große Teile der Welt war der Jazz nach dem Zweiten Weltkrieg trotz seiner weiten Verbreitung eine völlig fremde Musik. Er bestand aus Klängen, die ein Großteil der Menschen mit ihrem traditionellen Musikverständnis nicht in Einklang bringen konnte. Jazz war zudem in einer Zeit, als die meisten Menschen in der Welt noch über keine Rundfunk- und Fernsehgeräte verfügten, vielerorts eine unbekannte Musik. Wegen seines amerikanischen Ursprungs galt er im Kalten Krieg schließlich für große Teile des Ostblocks als feindliche Musik. Dort begann nach 1945 wie schon in der Zwischenkriegszeit erneut eine Politisierung des Jazz. In der Sowjetunion hatten schon seit 1936 zahlreiche Vertreter der klassischen Musik und der Volksmusik heftige Attacken gegen den Jazz geritten, da dieser sie aufgrund

66 Graeme Ewens, *Loningisa (Democratic Republic of Congo)*, in Shepherd/Horn/Laing 2003, 735; ders., *CEFA (Democratic Republic of Congo)*, ebd., 699–700; Gronow/Saunio 1999, 132; Gary Stewart, *Rumba on the River*. London: Verso, 2000; Rempe 2015, 244–246; Bender 2000, 93–95; Broughton/Ellingham/Trillo 1999, 458–464 u. 515.