



**Michael H. Kater.** *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany.* Oxford: Oxford University Press, 2003. xiv + 291 pp. \$21.95 (cloth), ISBN 978-0-19-516553-1.



**Reviewed by** Sabine Gillmann (Ruhr-Universität Bochum)

**Published on** H-German (May, 2004)

## Jazz und der Nationalsozialismus—ein ambivalentes Verhältnis

Jazz und der Nationalsozialismus—ein ambivalentes Verhältnis

Es ist zu begrüßen, dass Katers mittlerweile zum Standardwerk gewordene Untersuchung über das Verhältnis zwischen Jazz und dem NS-Staat in einer neuen Taschenausgabe erschienen ist. Während Musik im Nationalsozialismus erst in den 1960er Jahren zum Untersuchungsgegenstand historischer Forschung und erst nach Fred K. Priebergs Buch *Musik im NS-Staat*[1] auch als Forschungsgegenstand in der Musikwissenschaft aufgegriffen wurde, ist es Katers großes Verdienst, den Blick speziell auf die Jazzmusik gelenkt zu haben. Die Untersuchung profitiert von der Tatsache, dass Kater selbst Jazzmusik spielt und sich deshalb als besonders kompetenter Führer durch die Jazzszene erweist. Gegenstand der Untersuchung sind die deutsche Ausprägung der Jazzmusik im NS-Staat sowie dessen Reaktionen darauf und die Jazzmusiker selbst; weit darüber hinausgehend beschreibt Kater jedoch auch den Kreis der Jazzfans und -impresarios sowie die Jazzclubs der Berliner und Hamburger Szene.

Kater beginnt mit einer Skizzierung des Imports

der Jazzmusik aus den USA nach dem Ende des Ersten Weltkriegs sowie der Vorbehalte, gegen die sowohl die Musik als auch ihre Anhänger von Beginn an zu kämpfen hatten. Jazz ist nicht erst unter dem Nationalsozialismus zu einem Symbol dekadenter, "entarteter" Kultur geworden, sondern war bereits im politischen und künstlerischen Leben der Weimarer Republik umstritten. In die Galerie der nationalsozialistischen Feindbilder ließ sich Jazzmusik nahtlos einordnen, wie Kater im ersten Kapitel zeigt: Nicht nur wurde Jazz selbst mit "Negermusik", aber auch mit jüdischer Kultur, gleichgesetzt, sondern sie wurde darüber hinaus als weiterer Beweis für die Dekadenz und mangelnde Bildung seines Ursprungslands USA angesehen. Erste Versuche der staatlichen Kontrolle durch die Reichsmusikkammer (RMK) gingen Hand in Hand mit Versuchen, "nichtarische" Musiker aus der deutschen Musikszene zu vertreiben. Die nationalsozialistische Rundfunkpolitik war dagegen von Beginn an von Kompromissen und taktischen Überlegungen geprägt, denn hier herrschte der Zielkonflikt, dass einerseits deutsche, erwünschte Musik gespielt werden sollte, andererseits deutsche Hörer davon abgehalten werden sollten, ausländische Sender

einzuschalten. Bereits die ersten Versuche der Nationalsozialisten, einen genuin "Deutschen Jazz" im Sinne von melodischer, erwünschter Unterhaltungsmusik zu unterstützen, stießen jedoch auf wenig Gegenliebe bei den deutschen Jazzfans. Die von dem NS-Regime unterstützte Gründung der *Goldenen Sieben* mit ausgewählten Musikern, geprüften Arrangements und einem ausgewiesenen Nationalsozialisten als Bandleader zeitigte nicht den erhofften Erfolg.

In dem zweiten Kapitel wendet sich Kater dem politischen und soziokulturellen Hintergrund der Jazzgemeinde zu. Kater beschreibt 16- bis 30-Jährige, meist aus dem Bürgertum, die sich mit ihrem neuen Kult gegen herrschende bürgerliche Kulturformen abgrenzten. Sie waren keine Rebellen, weder gegen die Eltern noch gegen die Gesellschaft; in politischer Hinsicht sind sie einzuordnen zwischen milder Abneigung, Gleichgültigkeit gegenüber und z.T. Unterstützung der NS-Bewegung. Der Faktor, der die Jazzfans noch am ehesten politisierte, war die internationale Ausrichtung ihrer Musikvorlieben; die gute Musik kam aus England und vor allem aus den USA. Während Hobsbawm das Protestpotential der Jazzmusik für Staaten wie Russland, die CSR und Kuba herausgearbeitet hat, [2] kommt Kater bei der Untersuchung von Jazz unter dem Nationalsozialismus zu einem ambivalenteren Ergebnis: zwar herrschte von staatlicher Seite eine klare Abneigung gegen die "dekadente" amerikanische Musik mit ihren jüdischen und schwarzen Protagonisten vor, jedoch waren die Jazzfans umgekehrt nicht automatisch gegen das NS-Regime. Für viele ernsthafte Jazz-Aficionados nahm die Musik zwar die Funktion einer Ideologie an, aber diese abstrahierte völlig von der politischen Realität, in der sie lebten.

Kater teilt die Jazzfans in zwei Gruppen ein: Auf der einen Seite steht das Massenpublikum, das die neue Musik hören und zu ihr tanzen will, auf der anderen Seite stehen die Puristen, die Jazz als Kunstform begreifen, sie studieren und möglicherweise selbst anfangen zu spielen. Begreift man Jazz als Lebensgefühl, so waren die Puristen seine Hohepriester (S. 70 ff.). Auf der Grundlage seiner intensiven Interviewarbeit gelingt es Kater, eine Reihe von Einzelschicksalen zu verfolgen, von denen die zwei prägnantesten geradezu paradigmatisch für das weite Feld der Jazzgemeinde stehen. Eines davon ist Dietrich Schulz (später: Schulz-Kahn), der dem Leser bereits zu Beginn der Untersuchung vorgestellt und ihm im weiteren Verlauf regelmäßig begegnet wird. Schulz, Jazztrompeter mit internationalen Kontakten, Wirtschaftswissenschaftler mit einer Promotion über die internationale Schallplat-

tenindustrie und selbsternannter Wegbereiter des Jazz in Deutschland, war ehrgeizig, multilingual und wurde zum wichtigsten deutschen Jazzkritiker. Das Schicksal Schulz', der sich unter dem NS-Regime sowohl als erfolgreicher Wehrmachts-Offizier, wie auch als unnachgiebiger Jazz-Fan erwies, verfolgt Kater bis zu dessen Nachkriegskarriere zunächst beim Westdeutschen Rundfunk und schließlich als angesehener Jazz-Kritiker der Bundesrepublik. Am anderen Ende des Spektrums der Jazz-Gemeinde untersucht Kater die Hamburger Swing-Jugend. Im internationalen Hamburg mit seiner anglophilen Elite war der Swing eine Modeerscheinung in der großbürgerlichen Jugend, eine Tanzrevolution, die in dem kosmopolitischen Milieu und den progressiven, polyglotten Schulen gedeihen konnte. Die privilegierten Hamburger Jugendlichen grenzten sich von der gleichmacherischen und uniformen NS-Gesellschaft ab durch ihre Vorliebe für Swing und Jazz; "ein Swing sein" hieß nicht zuletzt Individualismus und eine gehörige Portion Hedonismus. Während die Swings selber sich eher als unpolitisch sahen, war es auch charakteristischerweise ihre hedonistische Lebenseinstellung, die sie zuerst mit dem NS-Regime in Konflikt brachte. Bereits Anfang 1940 nutzten die lokalen nationalsozialistischen Organisationen das zeitweise Verbot des Gesellschaftstanzes, um große Swingparties zu sprengen und die TeilnehmerInnen ermittlungsdienstlich zu erfassen. Die ersten vereinzelt Verhaftungen von Swings eskalierten Anfang 1942, als zahlreiche Verhaftungen auch zu Abtransporten in KZs führten.

An dem Düsseldorf-Fan-Kreis um Werner Daniels wiederum zeigt Kater eine ansatzweise kritische Haltung gegenüber dem NS-Regime auf, die sich jedoch in spielerisch-ironischen Äußerungen erschöpfte. Von Kater wird dies einleuchtend begründet mit einem Changieren zwischen nationaler Kriegsanstrengung, der man sich nicht ohne weiteres verweigerte, und der Verachtung eines Regimes, das die eigene kulturelle Identität zurückwies (S. 121).

Für die Kriegszeit gilt, so Katers zentrale These im dritten Kapitel, dass sowohl die nationalsozialistische Politik gegenüber der Jazzmusik als auch die Einstellung von Jazzmusikern und -fans zu dem NS-Staat geprägt war von Ambivalenzen. Auf der staatlichen Seite konkurrierte das Anliegen, die unerwünschte Musik zu unterdrücken, mit Versuchen, sie als Propagandainstrument einzusetzen; auf der Seite der Jazz-Aficionados waren ausdrücklich politische Haltungen eher die Ausnahme. Das erste Kriegsjahr war geprägt von der Weisung Goebbels', um des sozialen Friedens und den Schein

der Normalität willen keine einschneidenden Änderungen im kulturellen Bereich vorzunehmen. Für die RMK blieb die Identifizierung unerwünschter Musik problematisch; darüber hinaus fand eine gewisse Lockerung der Bestimmungen statt, um die Truppe bei Laune zu halten. Mit der Verbreitung des Volksempfängers hatte sich zwangsläufig die Gefahr ergeben, dass Feindstaaten die deutsche Hörfrequenz erreichen würden; insbesondere die BBC versuchte dies mit dem Kauf der Musik. Hier schalteten die deutschen Jazzfans ein, um Musik hören zu können, und hörten natürlich auch britische Nachrichten. Das Anliegen des NS-Regimes musste es sein, einerseits die deutschen Hörer stärker an deutsche Sendungen zu binden, andererseits die britische Taktik umgekehrt anzuwenden.

Der erste Schritt zu diesem Ziel war ein Revirement in der Reichsrundfunk-Gesellschaft während des Winters 1941/42, um Musiker und Musikkenner während an der Rundfunkpolitik zu beteiligen. In inhaltlicher Hinsicht wurden einerseits Sendungen wie das *Wunschkonzert* eingerichtet, andererseits wurde mit massiver staatlicher Unterstützung das Deutsche Tanz- und Unterhaltungsschester (DTU) gegründet. Die Mitglieder des DTU, nicht zuletzt etablierte deutsche Jazzmusiker, erfreuten sich staatlicher Unterstützung und extrem großzügiger Gagen. Wenn auch die Mitglieder später aussagten, unter keinem politischen Druck gestanden zu haben, so war doch zumindest ein Nationalsozialist als "Aufpasser" in ihrer Mitte. Die gespielte Musik war nicht selten an der Grenze zu Kitsch, von Nationalsozialisten als "Deutscher Jazz" propagiert, wurde jedoch jazziger, wann immer sich die Gelegenheit dazu bot. Unter den deutschen Jazzfans stieß das DTU i.d.R. auf Ablehnung, so dass das Projekt als gescheitert angesehen werden muss. Ein zweites Produkt der nationalsozialistischen Propaganda-Bemühungen war die Sendung *Germany Calling*, in der der britisch-irische Faschist William Joyce als Lord Haw Haw von Berlin aus pro-deutsche Propaganda auf Englisch sendete. In das Programm wurde eine Jazzband als Extravaganz aufgenommen, die die britische Hörfrequenz künden sollte und amerikanische Jazzstandards mit neuen politischen Texten auf Englisch präsentierte.

Katers abschließende Bewertung dieser Bemühungen ist vernichtend: in künstlerischer Hinsicht präsentierten die beiden Projekte den besten zeitgenössischen Jazz im Deutschen Reich, der jedoch international weit hinter anderer Jazzmusik zurückblieb. Selbst die propagandistische Effizienz der Projekte muss laut Kater bezweifelt werden, schalteten die britischen

Hörer doch vor allem *Germany Calling* ein, weil hier Namenslisten von alliierten Gefangenen verlesen wurden. In ethischer Hinsicht machten die rassistischen und antisemitischen Umdichtungen der Stücke die Musiker zu Mittägern. Beide Projekte, so Kater, demonstrieren, dass die Instrumentalisierung der Jazzmusik für faschistische Propagandazwecke nicht nur erfolglos war, sondern darüber hinaus Jazz als Beruf(ung) verächtlich machte (S. 133 ff.). Während die RMK in den folgenden Jahren weiter gegen Jazzmusik agitierte, war nun die paradoxe Situation entstanden, dass gleichzeitig etablierte Jazzmusiker im DTU oder in der Truppenbetreuung einen besonderen Schutz genossen. Damit setzte sich die ambivalente Politik der Vorkriegszeit fort, die eine Mischung aus zielorientierter Planung und unfreiwilliger Aufhebung von Politik-Richtlinien darstellte. Die Möglichkeiten von Jazzmusikern in besetzten Gebieten waren dagegen in erster Linie abhängig von dem Grad der kulturellen Selbstverwaltung im jeweiligen Gebiet; allerdings spielten auch das Unterhaltungspotential für die Besatzungsmacht sowie Profite für das Deutsche Reich eine wichtige Rolle.

Das Jazzleben der letzten drei Kriegsjahre, wie Kater es im vierten und letzten Kapitel beschreibt, spielte sich in drei Formen ab: Für hohe Wehrmachtangehörige und Diplomaten blieben wenige elitäre Clubs geöffnet, Aficionados organisierten illegale Konzerte abseits von großstädtischer Kontrolle, und die Mehrzahl der Jazzfans trafen sich zumindest auf Privatparties, auf denen gemeinsam Musik gehört und getanzt wurde. In der Zwischenzeit wurde die Propagandapolitik auf verschiedenen Ebenen fortgesetzt: Als Gegenstück zu dem auf die britische Hörfrequenz zugeschnittenen *Lord Haw Haw* wurde *Axis Sally* für die amerikanische Zielgruppe kreiert. Die nationalsozialistischen Radio-Ambitionen konnten sich jedoch nicht durchsetzen gegenüber der höherwertigen Jazzmusik von britischen und amerikanischen Sendern. Insbesondere gegen Sefton Delmers Kurzwellensender Atlantik sowie die AEF im BBC, wo Glenn Miller eine herausragende Rolle genoss, konnte das mittlerweile in Geigenmusik schwelgende DTU nicht anspielen.

Goebbels' Reaktionen und Anweisungen waren von so unterschiedlichen Faktoren bestimmt wie seinen eigenen Vorlieben, den Vorlieben der Frontsoldaten, den Wünschen des zivilen Massenpublikums, konkurrierenden feindlichen Sendern sowie dem Kriegsverlauf. So war es durchaus üblich, etwa dem Soldatensender Belgrad einen wesentlich größeren Spielraum bei der Auswahl von Musik zu lassen, um den Forderungen der

Wehrmacht zu genügen. Auch Anweisungen wie die des Hinkel-Nachfolgers Fritzsche, der Anfang 1945 leichte U-Musik, "ernsthaft aber nicht freudlos" (S. 175), befahl, ließen deutschen Musikern immer noch einen gewissen Spielraum. Nach dem Sommer 1942 verschärfte sich die Lage sowohl für deutsche, als auch für ausländische Jazzmusiker in den besetzten Gebieten. Verhaftungswellen erfassten so unterschiedliche Gruppen wie die Hamburger Swings und etablierte Musiker wie Kurt Gerron oder Coco Schumann. Jedoch setzte sich die ambivalente Beziehung zwischen Nationalsozialisten und Jazzmusik in den KZs weiter fort, indem nun inhaftierte Jazzmusiker zu Konzerten gezwungen wurden, um so ihr Überleben zu sichern. Zwischen dem Herbst 1942 und dem Kriegsende wurden zahlreiche Jazzmusiker verfolgt, verhaftet und hingerichtet; jedoch beschreibt Kater auch die Schicksale zahlreicher MusikerInnen, die sich durch Arrangements mit den Machthabern einer Verhaftung entziehen konnten.

Die Geschichte des Jazz innerhalb der Kultur des 3. Reiches, so resümiert Kater, illustriert "mit ihren Widersprüchen, Ungereimtheiten und Paradoxien den improvisierten Charakter eines diktatorischen Regimes, dessen angeblicher Totalitarismus weder nahtlos noch unausweichlich war" (S. 202). Dass diese Widersprüchlichkeit auch für die deutsche Jazzszene selbst gilt, hat Kater mit seinen Beschreibungen individueller

Lebenswege und Schicksale nachdrücklich unterstrichen.

Kater stützt seine Untersuchung nicht nur auf die üblichen Archivquellen, sondern hat mit den Interviews von zeitgenössischen Jazzmusikern, -impresarios und -fans eine enorme Interviewarbeit geleistet. Um so bedauerlicher ist es hier sei ein kleines Manko vermerkt-, dass in dieses Standardwerk keine Bibliographie der Sekundärliteratur aufgenommen wurde. Auch eine Discographie mit Hinweisen zu wiederveröffentlichten zeitgenössischen Aufnahmen würde sicherlich Interesse bei den Lesern finden.

#### Notes

[1]. Fred K. Prieberg, *Musik im NS-Staat* (Frankfurt/M., 1982).

[2]. Eric J. Hobsbawm, *The Jazz Scene* (New York, 1975).

Copyright (c) 2004 by H-Net, all rights reserved. H-Net permits the redistribution and reprinting of this work for nonprofit, educational purposes, with full and accurate attribution to the author, web location, date of publication, originating list, and H-Net: Humanities & Social Sciences Online. For other uses contact the Reviews editorial staff: [hbooks@mail.h-net.msu.edu](mailto:hbooks@mail.h-net.msu.edu).

If there is additional discussion of this review, you may access it through the network, at:

<https://networks.h-net.org/h-german>

**Citation:** Sabine Gillmann. Review of Kater, Michael H., *Different Drummers: Jazz in the Culture of Nazi Germany*. H-German, H-Net Reviews. May, 2004.

**URL:** <http://www.h-net.org/reviews/showrev.php?id=9285>

Copyright © 2004 by H-Net, all rights reserved. H-Net permits the redistribution and reprinting of this work for nonprofit, educational purposes, with full and accurate attribution to the author, web location, date of publication, originating list, and H-Net: Humanities & Social Sciences Online. For any other proposed use, contact the Reviews editorial staff at [hbooks@mail.h-net.org](mailto:hbooks@mail.h-net.org).