

undisciplined thinking_

2/2020_text

Stephan Braese_ ein vordem nie gekanntes
Hochgefühl. Upbeats

undisciplined thinking_ is a research platform founded by Katrin Solhdju and Margarete Vöhringer. Inspired by Sigrid Weigel's work it explores the tensions between disciplined academic culture and the complex world surrounding us, and facilitates the publication of new, interdisciplinary analyses through the most hybrid forums of all – the internet.

more_ [undisciplined thinking_](#)

[Einführung in: Cool. Jazz als Gegenkultur im westlichen Nachkriegsdeutschland]

ein vordem nie gekanntes Hochgefühl

Upbeats

Im Frühjahr 1945 - Gegenkultur - Cool - Zeitfenster 1945-1967

Im Frühjahr 1945

Im Mai 1945 versucht der 16jährige Günter Kunert – der zusammen mit seiner jüdischen Mutter nur durch Zufall der nationalsozialistischen Vernichtung entkommen war -, ein Radio in der gemeinsamen Berliner Wohnung an die Antenne anzuschließen. Plötzlich „meldet sich eine Stimme in Englisch“ aus dem Lautsprecher, „und ich rufe mehrmals begeistert: ‚Wir können Amerika empfangen!!‘ – Der Sender entpuppt sich als AFN, als ‚American Forces Network‘, als der Truppensender in Berlin-Dahlem. Aber das verringert keineswegs meine Begeisterung. Mit den ersten Tönen ergreift Mr. Glenn Miller von mir Besitz. Die ‚American Patrouille‘ läßt meine Füße den Takt mitklopfen. – In der armseligen Küche, auf dem Kohlenkasten vor dem Herd, überwältigt mich ein vordem nie gekanntes Hochgefühl. Das ist die Musik einer neuen Welt, die in ganz Europa wahrhaft ‚Hörige‘ schafft und sich die junge Generation unterwirft, die von diesem ‚Big-Band-Sound‘ nicht mehr loskommen wird.“¹

In unmittelbarem Anschluss fügt Kunert an: „Meine Mutter hat ihre besonderen Gewohnheiten. Sobald sie daheim ist, bezieht sie Posten auf dem Balkon, um stundenlang die Straße hinauf- und hinunterzuschauen. Sie wartet auf Angehörige. Auf ihren Vater, ob er, den Rucksack auf dem Rücken, den Homburger auf dem weißen Haar, nicht von seinem Aufenthalt in Theresienstadt zurückkommt. Der Bruder, die Schwägerin, die Cousins und Cousins, Verwandte und Bekannte, ach, irgendwer, so glaubt sie, muß doch auftauchen. Ein Glaube, trotz der Zeitungsfotos von den Leichenbergen, trotz der Berichte und Aussagen Überlebender im Funk, trotz der Dokumente, trotz des ‚Nürnberger Prozesses‘, trotz der Wochenschaubilder in den Kinos. – Aber wir reden nie davon.“²

Wenig später, nachdem der Sound Glenn Millers die Berliner Küche der Kunerts erreicht hatte, war auch für Dieter Wellershoff der Krieg zu Ende gewesen. Nach wenigen Wochen amerikanischer Kriegsgefangenschaft wurde er nach Hause entlassen – und sofort begann für ihn „eine Zeit täglicher Entdeckungen [...], vor allem, als eine vitale Stimulierung, die uns eine neue Art äußerer und innerer Bewegung lehrte, der Jazz. Es war eine neue Zivilisation mit neuen Umgangsformen und Lebensreizen. Jitterbug und Boogie-Woogie trieben uns den Marschtritt aus dem Leib, und es war einleuchtend nicht nur im Bewußtsein, sondern eben auch im Körper, im vitalen Selbstgefühl, daß der politische Rahmen dieses neuen Lebens nur die Demokratie sein konnte. Das Recht auf Selbstbestimmung und Privatheit waren dabei eng miteinander verknüpft und konnten auch leicht eins für das andere genommen werden.“³ Für Wellershoff war es die „begeistert aufgenommene Jazzmusik, die am besten unsere Freude ausdrückte, daß der Krieg vorbei war und wir lebten.“⁴

Die Erinnerung Kunerts reißt das vielleicht denkbar extremste Gegenüber auf, in das die Erfahrung des Jazz im Frühjahr 1945 in Deutschland – und nicht nur dort – hatte gestellt sein können: das Gegenüber zur Erfahrung der NS-Vernichtungsverbrechen, der Shoah, mit

¹ Günter Kunert: *Erwachsenenspiele – Erinnerungen*, München/ Wien 1997, S. 96 f.

² Ebd., S. 97.

³ Dieter Wellershoff: „Die Arbeit des Lebens“, in ders.: *Werke 3*. Herausgegeben von Keith Bullivant und Manfred Durzak, Köln 1996, S. 54-257, hier S. 103.

⁴ Ebd., S. 193.

ihrem subjektgeschichtlichen Gewicht, das die Überlebenden erst nach und nach in ihrem ganzen Umfang erreichte, von dem Kunert jedoch – im autobiographischen Rückblick über ein halbes Jahrhundert später – genau wusste. Die Klänge des Jazz hingegen hatten ein „Hochgefühl“ auszulösen vermocht, das dem Jugendlichen gar „vordem“ niemals begegnet war. In Kunerts Formulierung klingt jenes Initiationserlebnis an, als das Jazzfans immer wieder ihre Erstbegegnung mit dieser Musik geschildert haben. Eric H. Hobsbawm beschrieb ihre Entdeckung als „rather like first love“.⁵ Zugleich mag den jungen Kunert etwas von dem erreicht haben, was Roger Willemsen als „das Erste, was den empfängt, der in den Jazz eintritt“, charakterisiert hat: „Das Lebensgefühl, das Jazz heißt, entwickelt sich in einem Klima der Wahrhaftigkeit, der Geradlinigkeit, der Evidenz. Es ist künstlerisch zugleich so komplex, und andererseits ist es einschüchternd unverblümt, ansteckend ‚live‘ – am Leben.“⁶ So problematisch essentialisierend – oder, in anderen Worten: ungehemmt euphorisch – die Formulierung auch ausfällt, geht sie über eine rein subjektive Wahrnehmung doch hinaus: Sie versucht jenes Faszinosum genauer zu fassen, das konstitutiv ist für die Wirkungsgeschichte des Jazz. Den Überlebenden in Berlin – und nicht nur ihn – erfasste die Musik als ein Moment, in dem – gleichsam von einem Augenblick auf den anderen – die ganze Verlogenheit der offiziellen Propaganda wie des nationalsozialistischen Alltags, die moralische Deformierung der Bevölkerung, die Verkommenheit der geübten Sprachpraxis von der Gegenwart abfielen – „Wahrhaftigkeit“ – und sogleich in völlig neue, „ansteckende“ Möglichkeiten zu leben umschlugen. Was für viele Menschen generelle, vielleicht universale Kennzeichen der intensiven Erfahrung eines künstlerischen Artefakts bilden mag, fiel für Kunert und viele andere im Frühjahr 1945 nicht nur mit einer subjektgeschichtlich, sondern auch weltgeschichtlich objektiven Zäsur zusammen.

„Das ist die Musik einer neuen Welt“ – in dieser Formulierung klingt unüberhörbar die Zuschreibung an die USA, die „Neue Welt“ zu sein, mit, aber doch auch schon die Wendung von einem geographischen zu einem temporalen Attribut. Eine neue Welt schien sich anzukündigen – in der Musik des Jazz. Wie eng dieser Neuanfang dennoch sowohl an die USA als auch an ihre Bereitschaft des militärischen Engagements gegen Nazi-Deutschland gekoppelt war, kommt so verdichtet wie sinnfällig im Titel der Nummer zum Ausdruck, die den jugendlichen Hörer als ersten Botschafter dieser neuen Welt erreicht: „American Patrouille“.

Vergleichbar intensiv wie Günter Kunert wird auch Dieter Wellershoff unmittelbar nach Kriegsende vom Jazz erfasst. Wenn er ihn als Ausdruck der Freude darüber, überlebt zu haben, empfindet, fasst er etwas, was auch Kunerts Erinnerung durchgehend unterlegt ist, in eine einfache, unmittelbare Formel. Dieter Wellershoff ist dabei nie in Versuchung geraten, die Lebensbedrohung, unter der die Mitglieder der deutschen Wehrmacht im Zweiten Weltkrieg standen, mit der der Juden in den von Deutschen besetzten Gebieten in Europa zu vergleichen. In der Freude darüber, „daß der Krieg vorbei war und wir lebten“, äußerte sich vielmehr die grenzenlose Erleichterung des 20jährigen, in den auch militärisch völlig sinnlosen, nichts als mörderischen Abwehrkämpfen der letzten Kriegswochen und –tage nicht noch wie so viele seiner Altersgenossen zu Tode gekommen zu sein.⁷

Doch Wellershoffs Ausführungen – ähnlich wie die Kunerts in großem zeitlichen Abstand, in seinem Fall nach rund vier Jahrzehnten abgefasst – gehen weit über diese Feststellung hinaus. Wenn er dem Jazz das Vermögen zuschreibt, „uns den Marschtritt aus

⁵ Nach Thorsten Hinrichs, Andreas Linsenmann: „Zum Verhältnis von Musik und Geschichtsschreibung – Hobsbawm, Newton und Jazz“, in dies. (Hg.): Hobsbawm, Newton und Jazz – Zum Verhältnis von Musik und Geschichtsschreibung, Paderborn 2016, S. 7-30, hier S. 7.

⁶ Roger Willemsen: Musik! Über ein Lebensgefühl, Frankfurt am Main 2018, S. 17.

⁷ Vgl. Dieter Wellershoff: „Die Besiegten - Kriegsende und Nachkriegszeit in Deutschland. Zum 50. Jahrestag der deutschen Kapitulation“, in ders.: Werke 8. Herausgegeben von Manfred Durzak, Köln 2011, S. 706-715, hier S. 707.

dem Leib [zu treiben]“, darf man diesen „Marschtritt“ nicht nur auf die Dressur der Körper zu militärischen Zwecken, sondern auch auf die Abrichtung der Köpfe, der Seelen und der Gefühle im Nationalsozialismus beziehen. Ja, im Umkehrschluss legt Wellershoff ausdrücklich nahe, dass die durch den Jazz bewirkte „vitale Stimulierung [...] nicht nur im Bewußtsein, sondern eben auch im Körper“ die Überzeugung verankert habe, dass die Zukunft, dass „dieses neue Leben“, dass „die neue Welt“ (Kunert) „nur die Demokratie sein konnte“. Diese Vorstellung birgt zwei Aspekte. Zum einen schienen in dem Maße, in dem die Körper selbst erfasst, genauer: zu Trägern dieser Überzeugung wurden – im Kunert-Text macht sich diese „vitale Stimulierung“ im gleichsam unwillkürlichen Mitklopfen des Taktes von Millers „American Patrouille“ durch seine Füße bemerkbar -, Jazz und Demokratie – die allein „de[n] politischen Rahmen dieses neuen Lebens“ bilden konnte – unaufhebbar miteinander verknüpft zu sein. Zum andern durfte solches Erfasst-Sein auch der Körper – nicht nur der Köpfe – von der Überzeugung, die Zukunft müsse demokratisch verfasst sein, die Hoffnung bestärken, eine solche Zukunft tatsächlich herbeiführen zu können.

Auch diese Verschmelzung einer starken emotionalen Reaktion auf den neuen Sound mit einer politisch eingefärbten Deutung bis hin zu einer Programmatik durch Wellershoff steht im Kontext des spezifischen historischen Moments: der Gleichzeitigkeit einer neuen intensiven Hörerfahrung mit einer politischen (und gesellschaftlichen) Zäsur weltgeschichtlichen Ranges. Wellershoffs wahrnehmungsgenauem Erinnern entgeht dabei nicht eine zeittypische Komponente des damaligen Verständnisses von „Demokratie“. Für den unter deutschen, hauptsächlich nationalsozialistisch geprägten Bedingungen aufgewachsenen, eben Befreiten ist der Begriff kaum politiktheoretisch oder-historisch bestimmt, sondern vor allem in seinem Gegenüber zur Praxis der totalitären Diktatur: als Abwehr gegenüber Ansprüchen der Gesellschaft. Im Sog dieses Affekts kann das mit Demokratie verbundene „Recht auf Selbstbestimmung“ zum Anspruch auf „Privatheit“ geraten – und „auch leicht eins für das andere genommen werden.“ Man muss solches Recht auf Selbstbestimmung gar nicht in die konstitutive Rolle, die Individualismus in der Geschichte und der Aufführungspraxis des Jazz spielt, übersetzen, um in dieser Bemerkung Wellershoffs einen ersten Fingerzeig auf die Widersprüche zu erkennen, denen Jazz als eine Gegenkultur – gar mit expliziterer politischer Grundierung – ausgesetzt sein würde.

Gegenkultur

Den Hörern im Moment der Befreiung begegnete Jazz als Ausdruck weniger einer *Gegenkultur* als einer ganzen *Gegenwelt*. So zumindest wirkten die Überbringer des neuen Sounds, die Angehörigen der US-amerikanischen Streitkräfte (auch wenn sich bald herausstellen sollte, dass ihre Mehrheit mit dieser Musik gar nichts im Sinn hatte): „Und da vorne standen sie: Menschen aus einer anderen Welt. Sie waren frisch rasiert und gewaschen und ausgeruht, sie trugen gebügelte Uniformen. Die Militärpolizisten mit ihren weißen Lederkoppeln und Schulterriemen kauten auf Kaugummis herum, was besonders herablassend und verächtlich aussah. Wir sahen die ersten Schwarzen und dann Gruppen von KZ-Insassen mit geschorenen Köpfen, in gestreiften Lageranzügen, die uns schweigend anstarrten.“⁸ Die erste Grundlegung einer genuin oppositionellen Qualität des Jazz im Nachkriegsdeutschland bestand in dem Sachverhalt, dass sie die Musik einer Siegermacht war.

Zwei weitere Aspekte traten hinzu, von denen auch viele Menschen wussten, die wenig Berührung mit dieser Musik hatten. Dies war zum einen die propagandistische Diffamierung des Jazz als „entartete Kunst“ durch die NS-Behörden und der Versuch ihrer flächendeckenden Unterdrückung. Auch wenn ihr ‚Verbot‘ nicht konsequent durchgesetzt,

⁸ Wellershoff: „Die Besiegten“, S. 711.

Jazz-Aufführungen etwa bei SS-Zusammenkünften durchaus zuweilen zugelassen waren, hatten Jazzfans der 30er und 40er Jahre mit empfindlichen Strafen zu rechnen;⁹ die Verfolgung der „Swing-Jugend“ in verschiedenen deutschen Städten wie Hamburg und Berlin war dem dortigen bystander-Publikum keineswegs entgangen.¹⁰ Diese Verfolgung war ideologisch untrennbar verknüpft gewesen mit der rassistischen Diffamierung jener ethnischen Minorität, der der Jazz seine Entstehung und Fortentwicklung entscheidend zu verdanken gehabt hatte – der der Afroamerikaner („Neger“). Ein Bekenntnis zum Jazz, gar die emphatische Hingabe an diese Musik stand im Frühjahr '45 nicht nur für eine Affinität zur US-amerikanischen Siegermacht, sondern zugleich für die entschiedene Ablehnung einer rassistisch entstellten Kulturauffassung – im Bewusstsein der Gefährdung, die solche Ablehnung bis gestern noch mit sich gebracht hatte.

Doch diese Attribute – die Musik der Sieger; die vom NS-Regime diffamierte Kunst; die Musik der verfeimten ‚Rasse‘ – markieren nur auf reduzierte, teilweise verstellte Weise jene umfassenderen Bedeutungsfelder, aus denen der Jazz im Nachkriegsdeutschland seine signifikante, tief beunruhigende gegenkulturelle Wucht bezog: Es waren dies die *Frage des Rassismus*; die *Frage der nationalen ‚Identität‘*; schließlich die *Revision des Verhältnisses von Ethik und Ästhetik durch eine radikale Ausdruckskultur*.

In der Rezeption des Jazz während des deutschen Nachkriegs kreuzten sich auf hochgradig virulente Weise zwei Aspekte: die spätestens seit den 30er Jahren in Fach- wie Liebhaberkreisen unumstritten zentrale Rolle, die afroamerikanische Musiker in der Entstehung und Entwicklung des Jazz einnahmen, sowie der europäische Antisemitismus, katastrophisch radikalisiert in der durch Deutsche ausgeführten Vernichtungspolitik. Die dominante Bedeutung afroamerikanischer Musiker für den Jazz ‚zwang‘ gleichsam den (Wieder-)Eintritt in einen Diskurs über „Rasse“ auf, der noch eben, im Gefolge der Befreiung, vielfach mit Entschiedenheit und Erleichterung hatte abgelegt werden können. Zwar gab – und gibt – es kategoriale Unterschiede zwischen dem US-amerikanischen Rassismus, der zur formativen Erfahrung vieler afroamerikanischer Jazz-Innovatoren wurde, und dem europäischen Antisemitismus. Sie finden nicht zuletzt Ausdruck in den Bedeutungsunterschieden zwischen den Ausdrücken „race“ und „Rasse“: Während „Rasse“ stärker biologistische, essentialistische, ontologisierend-existenzialistische¹¹ Konnotationen aufruft, steht „race“ im Kontext stärker durch die Sozialgeschichte der Sklaverei und ihrer kaum übersehbaren gesellschaftlichen und kulturellen Folgen geprägter Vorstellungen. Im Deutschland der Jahre nach 1945 hingegen stand für jede Erörterung ethnischer Differenz oder gar ‚Identität‘ vorerst nur jener Rasse-Diskurs zur Verfügung, der für 12 Jahre mit jener Nachhaltigkeit, über die ein modernes totalitäres Regime verfügt, in der Bevölkerung trainiert worden war. Dass der NS-Rassismus sich nicht auf Juden beschränkt, sondern u.a. Afrikaner, Afroamerikaner, „Neger“ mit eingeschlossen hatte¹² und im Hinweis darauf, „daß die Juden einen beträchtlichen Anteil negroiden Blutes besäßen“¹³, beide Feindgruppen zu verschmelzen versucht hatte, musste die ‚Anwendbarkeit‘ des NS-Rassediskurses auch auf Afroamerikaner nach 1945 in Deutschland noch steigern. In welchem Maß der Nationalsozialismus nicht nur „Neger“, sondern auch den Jazz in die Vernichtungsdynamik, für die heute die Shoah steht, auf der propagandistischen Ebene einzubeziehen versucht hatte, legt das prominente Plakat für die Düsseldorfer Ausstellung über „Entartete Musik“ von 1938 offen, das „einen affenähnlichen, mit einem Davidstern geschmückten Neger“ zeigt, „der in

⁹ Vgl. Michael H. Kater: *Gewagtes Spiel. Jazz im Nationalsozialismus*, München 1998, S. 259f.

¹⁰ Vgl. ebd., S. 284 ff.

¹¹ Vgl. Moritz Ege: *Schwarz werden. „Afroamerikanophilie“ in den 1960er und 1970er Jahren*, Bielefeld 2007, S. 27, hier vor allem auf schwarzsein (Blackness) bezogen.

¹² Vgl. die Hinweise bei Kater: *Gewagtes Spiel*, S. 66 ff.

¹³ Ebd., S. 69.

ein Saxophon [bläst]“.¹⁴ Gewiss: Kaum eine Stimme im Nachkriegsdeutschland mochte sich öffentlich noch unmittelbar affirmativ auf diese NS-Kulturpolitik beziehen. Doch solche Distanzierung fing noch nicht die ideologischen Kontaminierungen ein, die diese Politik bewirkt hatte.

Dies wird bereits deutlich in einer prominenten Praxis der Antwort, die die Gegenkultur des Jazz nach 1945 dem Rassismus des NS erteilte. Aus heutiger Sicht, da der Jazz weithin als „classical music of globalization“¹⁵ gesehen wird, scheint die Annahme nahezuliegen, dass diese Antwort in der Forderung nach einer vollständigen Aufhebung rassistisch geprägten Denkens und Handelns hätte bestehen müssen. Tatsächlich jedoch reagierten verschiedenste Repräsentanten der Gegenkultur – Vorkämpfer des Jazz in der deutschen Nachkriegsöffentlichkeit nicht anders als viele Mitglieder der „Hot Clubs“,¹⁶ aber auch manche Musiker – mit einem ‚positiv gewendeten‘ Rassismus,¹⁷ ‚positivrassistischen Zuschreibungen‘,¹⁸ „Crow Jim“,¹⁹ vorgetragen in „rassentheoretische[m] Vokabular“,²⁰ das Rassismus notwendig erneut bestärkte, durchaus nicht löschte. Wie kompliziert die Herausforderung war, der die Gegenkultur des Jazz im Deutschland der Nachkriegsjahre ausgesetzt war, verdeutlicht auch eine andere Variante, auf die Erfahrung des Rassismus in Deutschland und auf die Kenntnis von den Erfahrungen, denen Afroamerikaner in den USA ausgesetzt waren, zu reagieren: die sog. „colorblindness“. Der Versuch, durch konkret praktiziertes, vorurteilsfreies Sozialverhalten rassistische Praxis zusehends zu verdrängen und gesellschaftlich auszuschalten, wurde vielfach missverstanden als hinreichende Voraussetzung dafür, dass das afroamerikanische Gegenüber seine Erfahrungen in einer rassistisch geprägten Welt ablegt. Darüber hinaus blieb vielfach unklar, ob der Fluchtpunkt solchen Verhaltens in der Anerkennung und Gleichberechtigung von Differenz – oder aber in deren Aufhebung – bestand. Die Komplexität, der sich der Jazz in Deutschland durch die Frage des Rassismus ausgesetzt sah, umfasst schließlich noch eine weitere Dynamik: die einer „nachholenden Resistance“,²¹ die – über eine Identifikation mit den afroamerikanischen Opfern des US-Rassismus, im Wege eines „triangulated surrogation“²² – unbegriffen Schuld oder Schuldwissen an den deutschen Massenverbrechen abzutragen trachtet.

Die Dichte, die Heterogenität, aber auch die Virulenz, mit der die Frage des Rassismus die Gegenkultur des Jazz befasst, demonstriert, dass wohl kein anderes Segment des gesellschaftlich-kulturellen Lebens im Nachkriegsdeutschland im selben Maß unhintergebar vor diese Frage gestellt war. Die restliche Gesellschaft hatte – nicht zu Unrecht – erkannt, dass die Tabuisierung jeglicher Thematisierung von „Rasse“ einen wertvollen Beitrag dazu leisten könnte, die Mitwirkung an den Massenverbrechen in Vergessenheit geraten zu lassen und den weithin gewünschten Schlussstrich unter die „jüngste Vergangenheit“ zu ziehen. Uta Poiger hat vor rund 20 Jahren in der Weigerung der jüngeren Geschichtswissenschaft,

¹⁴ Ebd., S. 70.

¹⁵ Reinhold Wagnleitner: „Jazz – The Classical Music of Globalization“, in Wilfried Raussert, John Miller Jones (ed.): *Traveling Sounds. Music, Migration, and Identity in the U. S. and Beyond*, Berlin 2008, S. 23-60, hier S. 23 ff.

¹⁶ Vgl. hierzu im unten stehenden Kapitel „Warum hüllt ihr euch sonst in Schweigen?“ – Die Hot Clubs nach der Befreiung“.

¹⁷ Vgl. Anja Gallenkamp: „Eine deutsche Jazzgeschichte 1945-1949“, in Sarah Zalfen, Sven Oliver Müller (Hg.): *Besatzungsmacht Musik. Zur Musik- und Emotionsgeschichte im Zeitalter der Weltkriege (1914-1949)*, Bielefeld 2012, S. 299-325, hier S. 309.

¹⁸ Ege: Schwarz werden, S. 163.

¹⁹ Die rassistische und von der Sklaverei geprägte Gesetzgebung insbesondere der US-amerikanischen Südstaaten trug und trägt in den USA den Kurz-Namen „Jim Crow“ – die Umkehrung des Namens steht für ihr diametrales, aber strukturell identisches Gegenteil.

²⁰ Ege: Schwarz werden, S. 71.

²¹ Ebd., S. 143.

²² Andrew Wright Hurley: *The Return of Jazz. Joachim-Ernst Berendt and West German Cultural Change*, o.O. 2009, S. 64.

„Rasse“ in Analysen der deutschen Nachkriegsgesellschaft zu thematisieren, eine direkte Folge dieser Tabuisierung erkannt.²³ Jeder kulturwissenschaftliche Blick auf Jazz als Gegenkultur im Nachkriegsdeutschland wird notwendig mit einer solchen Tradition der Tabuisierung – sofern sie heute noch wirksam ist – brechen müssen.

Auf den ersten Blick weist die *Frage der nationalen ‚Identität‘* sehr viel weniger komplizierte Beziehungen zum Jazz als auch seiner gegenkulturellen Qualitäten auf. Als – wie schon erwähnt – „classical music of globalization“²⁴, als „musica franca“²⁵ seit je eine kulturelle Ausdrucksform, die sich aus den verschiedensten Einflüssen speiste und deren Ausübende nur schwerlich ausschließlich einer Nation, allenfalls der in vieler Hinsicht besonderen amerikanischen, zuzuordnen gewesen waren, stand der Jazz einer Nationalkultur alteuropäischen Musters diametral gegenüber. Diese – für jede Gegenkultur zunächst konstitutive – Dichotomie musste jedoch in einem Land spezifische Bedeutung erhalten, das – so auch noch in der post-nationalsozialistischen Perspektivik – für etliche Jahrhunderte seine nationale Einheit nicht politisch, sondern ausschließlich kulturell hatte aufbauen, festigen, schließlich demonstrieren können: als Kulturnation. In dieser Tradition stand kulturelle Produktion nicht nur vor der Herausforderung, bestimmten, etwa genre-immanenten Ansprüchen gerecht zu werden, sondern das Produkt, das Kunstwerk, musste sich zugleich als ‚deutsch‘ ausweisen. 1945 und in den Folgejahren, da die politische Einheit erneut zerschlagen, das Land von fremden Siegermächten besetzt und das Renommé des ‚Deutsch-Seins‘ weltweit einen irreparabel scheinenden Schaden genommen hatte, rückte Kultur erneut in das Zentrum der Bemühungen, deutsche Identität wiederherzustellen.²⁶ Nur vor diesem Hintergrund – einer emphatischen Aufladung alles Kulturellen mit dem Auftrag, entgegen allen Schmähungen Glanz und Größe eines vorgeblich Deutschen zu behaupten – ist die wütende, teils tobende Ablehnung des Jazz in den Nachkriegsjahren nachzuvollziehen. Es ist dieser Kontext, in dem schon nur die Bezeichnung des Jazz als „Kind aus Übersee“²⁷ als unzweideutige diskurspolitische Ansage – nämlich in der Diffamierung als nicht zugehörig – fungiert. Der kaum verstellte Anti-Amerikanismus in dieser kurzen Formel gründet dabei weniger im aktuellen Affekt gegen die neuesten Besatzer, sondern – sozusagen sprechender – in älteren, in die 1910er und -20er Jahre zurückreichenden Affekten gegen die „Neue Welt“, die schon seinerzeit vorgeblich mindestens die kulturelle und moralische Integrität Deutschlands zu bedrohen schienen. Die im konkreten Ausdruck enorm weitgefächerten Diffamierungen des Jazz als „undeutsch“ gemahnen völlig zurecht an die nationalsozialistische Propaganda und an die für sie spezifische Verstärkung des Affekts durch eine mal implizite, mal explizite ‚Rassifizierung‘; wie auch grundsätzlich deutsche Ungewissheiten über nationale ‚Identität‘ nach 1945 schnell von rassistischem Denken versucht waren.²⁸

Die gegenkulturelle Antwort des Jazz auf diese Diffamierung bestand im selbstbewussten Beharren auf seiner nicht-deutschen Herkunft und seiner ebenfalls fast ausschließlich von Nicht-Deutschen und außerhalb Deutschlands erarbeiteten kulturellen Substanz. Die Zuwendung, die – oft afroamerikanische – Jazzmusiker durch deutsche Fans in ihren Konzerten erfuhren, der oftmals begeisterte Zuspruch, die zuweilen tumultartigen Umstände, die diese Ereignisse begleiteten, waren eindruckliche Demonstrationen, in wie hohem Maß für viele Anhänger des Jazz die Forderung nach einer ‚deutschen Qualität‘ der Kultur gleichgültig geworden war.

²³ Uta G. Poiger: *Jazz, Rock, and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*, Berkeley/ Los Angeles/ London 2000, S. 8.

²⁴ Wagnleitner: „Jazz“, S. 23 ff.; vgl. auch oben.

²⁵ Mike Zwerin zitiert nach Wagnleitner: „Jazz“, S. 23.

²⁶ Vgl. Poiger: „Jazz, Rock, and Rebels“, S. 1.

²⁷ Vgl. unten, S. XXX.

²⁸ Vgl. Poiger: „Jazz, Rock, and Rebels“, S. 7.

Gleichwohl zeitigten die Vorwürfe des kulturkonservativen Lagers, für das Kultur und Nation in einem untrennbaren Verhältnis standen, weitreichende Folgen für den Jazz als Gegenkultur in Deutschland – in Form des diskursstrategisch motivierten Versuches, gesellschaftlich breiter angelegte Legitimität für den Jazz dadurch zu gewinnen, indem er den Kategorien alteuropäisch begründeter Vorstellungen von Kunst und Hochkultur ausgesetzt, teils anzupassen versucht wurde. Diese Bemühungen erhellen besonders deutlich das signifikante Dilemma, dem eine Gegenkultur strukturell ausgesetzt ist. Denn mochten durch eine Deutung des Jazz in den Kategorien europäischer Kunst seine Respektabilität gesteigert, in deren Folge deutsche Konzertsäle auch für Jazzmusiker geöffnet, zahlreiche Rundfunkprogramme einschlägig erweitert werden und dadurch die gerade auch gegenkulturellen Qualitäten des Jazz ein zunehmend größeres Publikum erreichen, so stellte sich die Frage, ob durch die eingegangenen Kompromisse in den veröffentlichten Diskursen der Deutung und den Darbietungsformen nicht konstitutive Qualitäten des Gegenkulturellen abgeschliffen worden waren.

Dass hier ein archimedischer Punkt in der Existenz des Jazz als Gegenkultur im Nachkriegsdeutschland berührt war, wird deutlich im Blick auf das dritte, für ihre Geschichte und Wirkung relevante Bedeutungsfeld: die *Revision des Verhältnisses von Ethik und Ästhetik durch eine radikale Ausdruckskultur*.

Eine ihrer prominentesten Angriffsflächen kommt lebhaft zum Ausdruck in Wellershoffs Beobachtung, der Jazz habe „uns den Marschtritt aus dem Leib“²⁹ getrieben: seine Opposition gegen ein traditionelles Körperregime,³⁰ eine Disziplinierung des Körpers unter dem Vorzeichen seiner militärisch motivierten Abrichtung, die in Europa in Bewegungen maschinenhafter Zackigkeit gemündet war. Auf diese dem Jazz vermeintlich genuine Opposition spielt auch Joachim Ernst Berendt – in seinem Versuch, den Jazz gegen Adorno zu verteidigen - mit Hinweis auf „die tiefe, eingewurzelte Abneigung aller Militärs gegen den Jazz“³¹ an; und eine – auch eindrucklich verfilmte – Passage in Günter Grass' „Blechtrommel“ demonstriert, wie der Trommler Oskar Matzerath eine nationalsozialistische Maikundgebung in Danzig von seinem Versteck unter der Tribüne her aus dem Takt ihrer Marschmusik in den Charleston-Rhythmus von „Jimmy the Tiger“ trommelt, bis „nichts mehr zu retten“³² war.³³

Diese – nicht nur von Wellershoff geteilte – Erfahrung einer neuartigen Körperlichkeit muss als Symptom eines umfassenderen Zusammenhangs gelesen werden, den auch er selbst an gleicher Stelle thematisiert: als „eben auch im Körper“ spürbares „vitale[s] Selbstgefühl“ „[des] Rechts auf Selbstbestimmung“, eines „neuen Lebens“ und deren „politischer Rahmen“, der, so Wellershoff, „nur die Demokratie sein konnte“.³⁴ Das ist der, einer spezifischen historischen Situation geschuldete konkrete Ausdruck der Erfahrung einer „expressive counter culture [...] which refuses the modern, occidental separation of ethics and aesthetics, culture and politics“ (Paul Gilroy).³⁵ Auf die unmittelbare Körperlichkeit als wohl markanteste Differenz dieses „neuen Lebens“ zur Tradition verweist auch John Gennari: als „a new way of life far more spontaneous and life-affirming than that of their parents, a new culture more emotionally authentic than the one propagated in the churches, universities, and corporations. These were multisensory experiences – sonic, visual, physiological – that stirred the

²⁹ Wellershoff: „Die Arbeit des Lebens“, S. 103; vgl. auch oben.

³⁰ Vgl. Ege: Schwarz werden, S. 151.

³¹ Joachim-Ernst Berendt: „Für und wider den Jazz“, in: *Merkur*, Nr. 67, September, S. 887- 890, hier S. 890.

³² Günter Grass: Die Blechtrommel. In ders.: Danziger Trilogie – Die Blechtrommel/ Katz und Maus/ Hundejahre, Darmstadt und Neuwied 1980, S. 5-523, hier S. 103.

³³ Siehe ausführlich unten, S. XXX.

³⁴ Wellershoff: „Die Arbeit des Lebens“, S. 103; vgl. auch oben.

³⁵ Paul Gilroy: *The Black Atlantic – Modernity and Double Consciousness*, London/ New York 1993, S. 38 f.; vgl. auch Ege: Schwarz werden, S. 61, 65.

imagination and vibrated in the chambers of the body.“³⁶ Betont Gennari die mehrere Sinne zugleich ansprechende – wenn nicht gar überwältigende – Ausstrahlung des Jazz, kontextualisiert Gilroy die Revision der Trennung zwischen Ethik und Ästhetik – die zusammenfassend auch diejenige zwischen Kultur und Politik, aber auch Religion und säkularer Welt³⁷ mit einschließt – als signifikante kulturelle Leistung des *Black Atlantic*, als singuläre Produktion einer schwarzen Diaspora, deren Anfänge unter den Vorzeichen von Verschleppung und Sklaverei standen,³⁸ als charakteristische Hervorbringung einer Minorität „in but not necessarily of the modern, western world“.³⁹ Die von der „expressive culture“ artikulierte Aufhebung der Trennung zwischen Ethik und Ästhetik überschrieb Prozesse fortgesetzter Differenzierungen in Europa, die konstitutiv für Aufklärung und Moderne geworden waren. In der „Sphärenvermischung“, die Moritz Ege für den Soul der 1960er Jahre festgestellt hat – „die wahrgenommene Stimmigkeit [...] von religiösem Empfinden, politischer Bewegung, Sexualität und musikalischer Gemeinschaft“⁴⁰ – ist eine Fortschritt jenes Phänomens erkennbar, das auch schon für den Jazz galt: die immer wieder als überwältigend registrierte Erfahrung der momentweisen Aufhebung von Trennungen, die als entfremdend, schmerzlich, isolierend empfunden worden waren. Gewiss: Hier zeichnete sich ein explizit vor-, wenn nicht anti-modernes Dispositiv ab. Gilroy hat den berührten Zusammenhang komplexer gefasst – im Hinweis darauf, dass beides zugleich konstruiert werde: „an imaginary anti-modern past and a postmodern yet-to-come“.⁴¹ Nicht zufällig scheint hier ein – jeder Gegenkultur immanentes – utopisches Element auf. Die Anziehungskraft, die der Jazz entwickelte, wird in diesem Zusammenhang erkennbar als Konsequenz nicht zuletzt aus dem Legitimationsverlust, den die Aufklärung als ‚Kultur der Trennungen‘ 1945 ff. erlitten hatte: in der Menschheitskatastrophe, für die die Namen Auschwitz, Belsen, Maidanek, aber auch Hiroshima und Nagasaki stehen, und im zerstörten Europa.

Die gegenkulturelle Antwort des Jazz auf den Bankrott der europäischen Zivilisation bildete die fortgesetzte „expressive“ Demonstration einer kulturellen Äußerung, die fern von Europa – wenn auch keineswegs fern von seinen Einflüssen – entstanden war. Wenn der Jazz für begeisterte Zeitgenossen schon wie die „Musik einer neuen Welt“⁴², gar „eine[r] neue[n] Zivilisation“⁴³ klang, dann ist hier auf der Ebene der affektiven Rezeption nichts Geringeres wahrgenommen worden als jene kategoriale Differenz, die den Jazz von der kulturellen Tradition Europas schied und deren Grundlegung Gilroy in der Revision der Trennung von Ethik und Ästhetik bezeichnet hat. Wenn jemals, so war es 1945 ff., dass einer solchermaßen *anderen* Kultur eine Wirkungschance in Europa zuzuwachsen schien. Ihre Anhänger mochten daran keinen Zweifel haben. Keine Frage: An seinen Spielstätten und auch vor manchem Radiogerät gelang es dem Jazz, sein Publikum wie auch die Zahl seiner entschiedenen Fürsprecher stetig zu vergrößern. Doch zu keinem Zeitpunkt erreichte der Jazz in Deutschland mehr als eine kleine Minorität der Gesamtbevölkerung,⁴⁴ seine charakteristische Beschaffenheit blieb, als radikale, eine Herausforderung. Der Blick auf den Jazz im Nachkriegsdeutschland zeigt, wie diese in seiner Opposition zur europäischen

³⁶John Gennari: *Blowin' Hot and Cool – Jazz and Its Critics*, Chicago/ London 2006, S. 74.

³⁷ Vgl. Ege: *Schwarz werden*, S. 65.

³⁸ Gilroy: *The Black Atlantic*, S. 41 ff.

³⁹ Ebd., S. 29.

⁴⁰ Ege: *Schwarz werden*, S. 160.

⁴¹ Gilroy: *The Black Atlantic*, S. 37.

⁴² Kunert: *Erwachsenenspiele*, S. 96 f.; vgl. auch oben.

⁴³ Wellerhoff: „Die Arbeit des Lebens“, S. 103; vgl. auch oben.

⁴⁴ Vgl. Reinhard Fark: *Die mißachtete Botschaft. Publizistische Aspekte des Jazz im soziokulturellen Wandel*, Berlin (W) 1971, S. 176 ff., und Wolfram Knauer: „Wegweiser Jazz“. Anmerkungen zum Zustand der deutschen Jazzszene“, in ders. (Hg.): *Jazz und Gesellschaft – Sozialgeschichtliche Aspekte des Jazz* [= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung Band 7], Hofheim 2002, S. 77-103.

Kunstauffassung verankerte Radikalität zum einen seine Qualität als Gegenkultur zu garantieren schien, ihn zugleich jedoch mit Irrelevanz bedrohte.

[...]

Neben diesen akut begründeten Aufladungen gründete die oppositionelle Virulenz des Jazz jedoch auch in älteren Sachverhalten – wie auch die Geschichte des Jazz in Europa und Deutschland nicht 1945 begann. Eric J. Hobsbawm hat Jazz als „a music of protest and rebellion“ und als eine „democratic music“ gekennzeichnet, die sich „better than most other forms of art“ für jede Art von Protest und Rebellion eigne.⁴⁵ Diese Eignung sieht er darin begründet, dass sie „originally the music of an oppressed people and of oppressed classes“⁴⁶ gewesen sei. Die Bedeutung dieser historischen Wurzel führt er wie folgt aus: Jazz „is not merely ‚common people’s music‘, but common people’s music at its most concentrated and emotionally powerful. Because blacks are and were oppressed even among the poor and powerless, their cries of protest are more poignant and more overwhelming, their cries of hope are more earth-shaking, than other peoples‘, and have found, even in words, the most unanswerable expression: ‚Nobody knows the trouble I’ve seen‘, ‚Sometimes I feel like a motherless child‘, ‚Good morning, blues, Blues, how do you do?‘“⁴⁷ In seinem aufsehenerregenden Essay „The White Negro“ begründet Norman Mailer den Einfluss, den die afroamerikanische Erfahrung seiner Beobachtung nach auf die künstlerische Avantgarde nahm, ebenfalls unter Hinweis darauf, dass „the Negro [...] has been living on the margin between totalitarianism and democracy for two centuries.“⁴⁸

Hobsbawm stellt jedoch zugleich fest: „Jazz *by itself* is not politically conscious or revolutionary.“⁴⁹ Bei aller Verwurzelung in einer für Geschichte und Gegenwart der menschlichen Gattung paradigmatischen, universell aussagefähigen Erfahrung von Entrechtung und Erniedrigung war (und ist) der Jazz kein künstlerischen Genre, das „politisch bewusst“, gar „revolutionär“ in dem Sinne ist, dass es ein politisches Programm, Konzepte oder Parolen transportiert. Von dieser Beobachtung – auch wenn ihr im Verlauf der Wirkungsgeschichte des Jazz widersprochen worden ist – kann ein vorläufiges Verständnis des Jazz als Gegenkultur seinen Ausgang nehmen. Gegenkultur kann hier verstanden werden als eine soziale Konstellation, die sich um künstlerische Artefakte bildet und die weniger durch diskursiv und explizit vorgetragene Forderungen auf politische und/oder gesellschaftliche Änderungen hinwirken möchte als eher durch spezifische *Haltungen* sozialer wie performativer Art einen Gegenentwurf des Lebens zur Umgebungsgesellschaft gleichsam vorführt – einen Gegenentwurf, den Jazz nicht nur bebilderte, sondern auch immer wieder aufzurufen, zu konstituieren, zu aktualisieren vermochte. Einen Quellpunkt dieses Vermögens des Jazz, Gegenkultur zu bilden, hat Hobsbawm in der für den Jazzfan typischen Eigenschaft identifiziert, nie ausschließlich in Jazz als Musik interessiert zu sein: „For him, jazz is a world, and often a cause of which the actual sound emerging from the instruments is only one aspect. The lives of the musicians, the environment in which jazz evolved, the political and philosophical implications of the music, the scholarly or sporting details of discography, are equally part of it.“⁵⁰ Das gegenkulturelle Potential von Jazz wurde frühzeitig von europäischen Avantgarden wie dem Dadaismus und dem Surrealismus wahrgenommen, die in seiner Ausstrahlungsmacht teils ein eigenes Ausdrucksbegehren verwirklicht wähten, teils

⁴⁵ Eric Hobsbawm: *The Jazz Scene*, New York 1993, S. 230, 231.

⁴⁶ Ebd., S. 234.

⁴⁷ Ebd., S. 240.

⁴⁸ Norman Mailer: „The White Negro“, https://dissentmagazine.org/online_articles/the-white-negro-fall-1957 (20.1.2020), S. 2.

⁴⁹ Hobsbawm : *The Jazz Scene*, S. 241.

⁵⁰ Ebd., S. 200.

ihren Gefühls- und Wahrnehmungsprogrammen einzufügen, auch zu unterwerfen versuchten.⁵¹ Solche emphatische ‚Übernahme‘ artikuliert sich etwa in Blaise Cendrars‘ Behauptung, der Jazz sei nicht nur eine neue Kunstform, sondern auch ein neuer Grund zu leben.⁵² Prominenten, später legendären Status erhielt die explizit Jazz-zentrierte Gegenkultur der Beat Generation, die auch im Untersuchungszeitraum dieses Buches – in ihren Wirkungen auf Jazz als Gegenkultur in Deutschland – eine Rolle spielen wird.

Jazz als Gegenkultur besteht also nicht nur aus der Musik, den Musikern, ihrem Publikum und ihren Interaktionen, sondern in wesentlichem Maß zugleich aus den Projektionen, die in Literatur, Film, Presse und öffentlicher Meinung von ihnen ausgelöst und/oder an sie geknüpft werden. Jazz als Gegenkultur bildet eine kulturelle Formation, in der Alternativen zu einer als tief krisenförmig wahrgenommenen gesellschaftlichen Gegenwart erfunden werden – und die, kaum hat sie sich zu artikulieren begonnen, durch die Mehrheitskultur teils abgeschliffen und immunisiert, teils absorbiert zu werden droht.⁵³ Von diesen Prozessen ist auch die Geschichte des Jazz als Gegenkultur im Nachkriegsdeutschland kennzeichnend geprägt.

Cool

„Cool“ bezeichnet zweierlei zugleich: sowohl eine stilistische Richtung des Jazz als auch eine *Haltung* – wahrscheinlich gibt es keine weitere Ausprägung des Jazz, die zugleich in diesem Maß zur Projektionsfläche von Zuschreibungen an eine Haltung, eine Einstellung, eine Positur an die Umgebungsgesellschaft wurde.

Im Januar und April 1949 sowie im März 1950 spielte das Miles Davis Nonett 12 Titel in Arrangements von Gil Evans, Gerry Mulligan und John Lewis ein, von denen eine Auswahl erstmals 1954, sodann auf elf erweitert nochmals 1957 unter dem Titel „The Birth of the Cool“ veröffentlicht wurden.⁵⁴ Die spezifische Ästhetik der Aufnahmen, die den Bebop der 40er Jahre abzulösen schien (und in späteren Chronologien der Stilentwicklung im Jazz als Bindeglied zum Hardbop gedeutet wurde⁵⁵), wurde von Joachim-Ernst Berendt in der ersten Ausgabe seines in der deutschen Rezeption rasch kanonisch werdenden *Jazzbuches* mit den Attributen „kühl“, „ruhig“, „ausgewogen“ charakterisiert, im Gegensatz zu „de[n] aufgeregten, nervösen Bop-Phrasen“.⁵⁶ Diese Wahrnehmung war keineswegs unumstritten. Der US-amerikanische Jazzkritiker Pete Welding betonte, die Einspielungen seien „anything but cool. As anyone familiar with the music can attest, it possesses an abundance of focused emotional power.“⁵⁷

⁵¹ Vgl. ebd., S. 212; Check Bauhaus und großes Jazzbuch 20er Jahre

⁵² Hier nach Gennari: *Blowin‘ Hot and Cool*, S. 21.

⁵³ Vgl. Theodore Roszak: *Gegenkultur – Gedanken über die technokratische Gesellschaft und die Opposition der Jugend*, Düsseldorf/ Wien 1971, S. 14 ff. u.ö.

⁵⁴ Vgl. Ralf Dombrowski: *Basis-Diskotheek Jazz*, Stuttgart 2005, S. 57 f.

⁵⁵ Das Verhältnis des Cool Jazz zum Hardbop ist hinsichtlich ihrer stilgeschichtlichen Beziehung mit unterschiedlichen Akzenten versehen worden. Berendt bezeichnet den Hardbop im *Neuen Jazzbuch* von 1959 als „de[n] modernen Bop“ (S. 28), *Reclams Jazzführer* in der Ausgabe von 1970 als „Gegenpol“ (S. 19) des Cool Jazz, und noch Ekkehard Jost betont in seiner *Sozialgeschichte des Jazz* von 1982 den „direkten Kontrast“ (S. 155). In neuerer Zeit hingegen wird das dichotomisch scheinende Gegenüber von Cool und Hardbop aufgelöst: In Martin Kunzlers *Jazz-Lexikon* (2002) etabliert sich der Hardbop „neben dem Cool Jazz, gewissermaßen als bopmäßiger Variante der sich nun ständig weiter ausdifferenzierenden aktuellen musikalischen Sprache“ (S. 504), wie auch das Verhältnis des Cool zum vorgängigen Bebop „nicht nur als ‚weiße‘ Gegenentwicklung zum ‚schwarzen‘ Bop, sondern auch als dessen Fortsetzung“ (S. 238) aufgefasst wird.

⁵⁶ Joachim-Ernst Berendt: *das jazzbuch*, Frankfurt am Main/ Hamburg 1953, S. 22.

⁵⁷ Pete Welding zitiert nach Lewis MacAdams: *Birth of the Cool - Beat, Bebop & the American Avant-Garde*, London 2002, S. 13.

Der Widerspruch verweist bereits auf das zweite, umfassendere Bedeutungsfeld von „cool“: das einer Haltung, die geprägt ist von „Beherrschung der Leidenschaft“, einer „Regulierung des Temperaments“.⁵⁸ Die Begriffsgeschichte des Wortes ist wesentlich geprägt durch den Aufruf des afroamerikanischen Politikers Marcus Garvey an seine Gefolgsleute Mitte der 1920er Jahre, den Zumutungen von Entrechtung und Bedrückung durch Beherrschtheit zu begegnen: „Keep cool!“ – nicht, ohne die Aussicht auf einen Tag der Befreiung am Ende eines erfolgreichen Kampfes zu eröffnen.⁵⁹ Seither beschreibt der Begriff eine Haltung „being in complete control of one’s emotions“, als ein „coping mechanism“, ein „defense system“,⁶⁰ eine „Überlebensstrategie gegen ein Leben in Demütigung und Elend“,⁶¹ „eine Möglichkeit, selbst unter demütigenden Umständen Würde zu bewahren“,⁶² freilich „eine nicht-bürgerliche Form von Würde“, deren Beherrschtheit zugleich „die Ruhe vor dem Sturm“⁶³ bedeutete.

Die solcherart umrissene „Haltung“⁶⁴ ist wiederholt, etwa im soziologischen Blick auf die „Cool Pose“, als eine auf soziale Wirkung hin kalkulierte, performative Darbietung beschrieben worden, die sich etwa in Gang, Sprache, Wahl der Kleidung und der Frisur äußern konnte.⁶⁵ Doch dieses Design des äußeren Erscheinungsbildes – das auch für die Gegenkultur des Jazz im Nachkriegsdeutschland Bedeutung erhalten sollte – darf nicht hinwegtäuschen über die Beschaffenheit und Genese des ‚Inneren‘ solcher Haltung, wie sie Norman Mailer seiner Bestimmung von Coolness eingeschrieben hat: „to be cool [is] to be in control of a situation because [...] you have allowed to come to consciousness a pain, a guilt, a shame or a desire which the other has not had the courage to face.“⁶⁶ Ganz ungeachtet einer Antwort auf die Frage, ob und in welchem Maß all jene, die die cool zu sein wähten oder anstrebten, dem hier genannten Kriterium hatten gerecht werden können, legt die Begriffsgeschichte des Wortes „cool“ seine enge Verknüpfung mit einer als existentiell zu bezeichnenden Erfahrung mit der modernen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts offen. Indem „cool“ eine Reaktion auf ihre Zumutungen darstellte, war „cool“ zugleich ihr Ausdruck. „Cool jazz“ darf als der – alles andere als exklusive – Versuch verstanden werden, diesen Ausdruck – als künstlerischen – auf das Niveau seiner Zeit zu heben.

Gerade die enge, durch ihre Herkunft bedingte Verbindung des Attributs „cool“ zur Erfahrung der afroamerikanischen Minorität muss die Frage aufwerfen, ob und in welchem Maß es zur Charakterisierung des Jazz als einer Gegenkultur im Nachkriegsdeutschland geeignet ist. Im vorliegenden Buch wird an paradigmatischen Beispielen abgeschritten, auf welche Weise in Literatur, Film, Presse und öffentlicher Meinung eine genuin *gegenkulturelle Qualität des Jazz* im Nachkriegsdeutschland verhandelt – gestaltet, verworfen, behauptet – wurde; im Begriff „cool“ wird ihr eine wesentlich auf *Haltung* bezogene Zuschreibung *unter Vorbehalt* gleichsam mit auf den Weg gegeben. Diese vorläufige Zuschreibung erfüllt zwei Funktionen: Zum einen soll sie die Differenz, die Diskrepanz zwischen den US-amerikanischen und den nachkriegsdeutschen Bedingungen der Ausbildung einer um Jazz konstellierten Gegenkultur unhintergebar im kritischen Bewusstsein halten; zum andern soll sie auf ihre ‚Veränderbarkeit‘, ihre Verwendbarkeit zur Charakterisierung einer kontinentaleuropäischen, (,sub‘-)kulturgeschichtlichen Konstellation geprüft werden. Gewiss:

⁵⁸ Tobias Lehmkuhl: Coolness. Über Miles Davis, Berlin 2009, S. 9.

⁵⁹ Ulf Poschardt: Cool, Hamburg 2000, S. 35, 36. – Vgl. Poschardts kurzen Abriss der Bemühungen Garveys um Emanzipation und seinem Projekt einer Rückkehr der einst Verschleppten nach Afrika ebd.

⁶⁰ Richard Majors/ Janet Mancini Billson: Cool Pose – The Dilemma of Black Manhood in America, New York 1992, S. 4, 3, 45.

⁶¹ Poschardt: Cool, S. 36.

⁶² Lehmkuhl: Coolness, S. 11.

⁶³ Poschardt: Cool, S. 36.

⁶⁴ Vgl. Poschardt: Cool, S. 37, 40.

⁶⁵ Vgl. Majors/ Billson: Cool Pose, S. 4.

⁶⁶ Mailer: „The White Negro“, S. 8.

Nachkriegsdeutsche ‚Coolness‘ wird schwerlich mit jener Coolness, die in den USA – auch nur in der Sphäre des Jazz – entwickelt und gelebt wurde (und wird), identisch sein können. Vielleicht aber vermag der Begriff doch etwas von der Beschaffenheit und vom Anspruch einer Gegenkultur einzufangen, die heute weitgehend vergessen scheint.