

Martin Lücke

Verfemt, verehrt, verboten

Jazz im Stalinismus zwischen Repression und Freiheit

Fünf Jahre nachdem der Jazz in Westeuropa Premiere hatte, war er in der Sowjetunion zu erleben und entwickelte sich dort binnen kurzer Zeit zu einer populären Musikform. Die Haltung von Stalins Regime zum Jazz als Genre, das mit Freiheit konnotiert war, bewegte sich zwischen Restriktion und Zensur und staatlicher Förderung. Verantwortlich waren innen- und außenpolitische, wirtschaftliche sowie ideologische Faktoren. Jedoch blieb der Jazz während des gesamten Stalinismus ein Bestandteil des kulturellen Lebens.

Die Entwicklung und die Geschichte des Jazz in der Sowjetunion zwischen 1920 und 1953 waren von einem ständigen Wechsel zwischen Restriktion, Zensur und Förderung geprägt und von innen- und außenpolitischen, wirtschaftlichen sowie ideologischen Faktoren abhängig. Aufgrund der politischen und gesellschaftlichen Wirren nach der Oktoberrevolution kam der Jazz erst Anfang der 1920er Jahre und damit ungefähr fünf Jahre später als im restlichen Europa auf. Die Initiative ging von Valentin Parnach aus, der 1921 in seinem Pariser Exil bei einem Konzert der amerikanischen *Louis Mitchel Jazz Kings* erstmals mit Jazz in Berührung kam und ein Jahr später mit einem vollständigen Instrumentarium nach Moskau zurückkehrte. Der 1. Oktober 1922 markiert die Geburt des sowjetischen Jazz, als Parnach mit seiner Band unter dem schwerfälligen Namen *Pervyj v RSFSR ékscentričeskij orkestr – džaz-band Valentina Parnacha* das erste Konzert in Moskau gab. Zwar existieren von der Gruppe keine Aufnahmen, doch wurde die Musik von Rezensenten als Lärmmusik im Stile italienischer Futuristen bezeichnet.¹ Trotz dieser negativen Kritik war ein erstes gesellschaftliches Interesse am Jazz entstanden, zumal Parnachs Initiative in die Phase der Neuen Ökonomischen Politik (NÉP) fiel, als Privatinitiative im wirtschaftlichen Bereich gelassen wurde, was nicht ohne positive Auswirkungen auf den kulturellen Sektor blieb.

Kurz danach wurde ein kurzer Jazzboom von einigen Gastspielen amerikanischer Bands ausgelöst. Den visuell interessantesten Auftritt bot die sogenannte „Neger-

Martin Lücke (1974), Dr. phil., Musikwissenschaftler, Dramaturg, Bochumer Symphoniker, Bochum

Von Martin Lücke erschien zuletzt: *Jazz im Totalitarismus. Eine komparative Analyse des politisch motivierten Umgangs mit dem Jazz während des Nationalsozialismus und Stalinismus*. Münster 2004.

¹ Ein Kritiker schrieb nach einem Parnach-Konzert, daß der Jazz gestoppt werden müsse, bevor es zu spät sei; *Džaz-band*, in: *Teatr i muzyka*, 5/1923, S. 581.

Operette“ *Chocolate Kiddies* (Šokoladnych rebjat) von Sam Wooding, der 1925 nach Engagements in Westeuropa drei Monate lang in der Sowjetunion gastierte. Die Kritik konzentrierte sich auf visuelle Aspekte der Aufführung und die Tatsache, daß alle Beteiligten Schwarze waren.

Aber es ist nicht wichtig, wie Neger spielen, wie sie tanzen, wie sie singen, wie sie denken – das ist alles unwichtig. Wichtig ist, daß sie Neger sind.²

Auch die *Benny Peyton Jazz Kings* hatten ein Engagement, das erfolgreicher verlief, weil sie einen anderen Jazz spielten. Wooding pflegte einen symphonischen Sweet-Jazz, Peyton einen mehr improvisierten Hot-Jazz, eine Unterscheidung, die spätestens für die Politisierung des Jazz in den 1930er Jahren von Bedeutung werden sollte, als zwei Arten von Jazz – bourgeois versus proletarischer – definiert wurden.

Den Beginn des professionellen sowjetischen Jazz markiert die Gründung von *Amadžaz* unter der Leitung von Aleksandr Časman. *Amadžaz* wurde 1928 von der *Associacija moskovskich avtorov* (Assoziation Moskauer Autoren) gegründet, um populäre Musikkultur zu vermarkten. Sie war die erste Jazzband, die bei einer Rundfunkübertragung spielte, nahm die erste Jazzschallplatte auf und wirkte 1930 als erste Jazzband in einem Tonfilm mit.

Selbst von staatlicher Seite wurde versucht, den Jazz in der Gesellschaft zu professionalisieren. Das *Volkskommissariat für das Bildungswesen* (Narodnyj kommissariat prošešeniju; Narkompros) unter Anatolij Lunačarskij organisierte eine Reise für den Leningrader Leopold Teplickij in die USA, um den Jazz vor Ort zu studieren. Teplickij kehrte 1927 mit einem vollständigen Jazzinstrumentarium, Schallplatten und Arrangements zurück und gründete die *Pervyj koncertnyj džaz-band*, die ausschließlich aus klassisch ausgebildeten Professoren des Leningrader Konservatoriums bestand.³

Politisierung des Jazz

Die massiven politischen und wirtschaftlichen Umwälzungen 1928/1929, die abrupte Beendigung der NEP, der Beginn des ersten Fünfjahresplans, die Kulturrevolution und weitere Faktoren wirkten sich negativ auf die populären Künste aus. Zu diesem Zeitpunkt versuchte die sowjetische Regierung verstärkt, das proletarische Element in den Künsten zu fördern, da sich die populären Künste bisher nur einem geringen Teil der Bevölkerung geöffnet hätten.

Bereits ab 1923 waren mehrere konkurrierende Organisationen gegründet worden, die das sowjetische Musikleben neu ordnen wollten, doch ab 1928 gewann die *Rußländische Vereinigung proletarischen Musiker* (Rossijskaja asociacija proletarskich muzykantov, RAPM) im Musikleben eine Monopolstellung.⁴ Die RAPM sprach sich explizit gegen das leichte Genre aus, vertrat eine „anti-moderne, anti-westliche, anti-

² V. Černojarov: O džaz-bande, negrač i o tom, kak my došli do negrov, in: *Novyj sritel'*, 12/1926, S. 6–7.

³ Vgl. Vladimir Fejertag: *Džaz ot Leningrada do Peterburga*. Sankt-Peterburg 1999, S. 23.

⁴ Amy Nelson: *The Struggle for Proletarian Music: RAPM and the Cultural Revolution*, in: *Slavic Review*, 1/2000, S. 101–132.

jazz und oft auch anti-klassische⁵ Haltung und setzte sich vehement für die Förderung proletarischer Musik ein. Die Zeitschrift *Proletarskij muzykant* entwickelte sich zu einem Kampfblatt gegen ungeliebte Komponisten oder Musiker. Die Aversion der RAPM gegen „Antimelodik, Disharmonie und Atonalität, gegen ‚Meta-Logik‘ [. . .] oder die Stichworte modernistisch und urbanistisch⁶ stand in einer Linie mit der Forderung nach einem Massensong für das Proletariat „als jene Musikart, die die ideologischen Belange der im Aufbau befindlichen kommunistischen Massengesellschaft am wirksamsten vertreten könne“⁷. Selbst offizielle sowjetische Behörden räumten in dieser Phase Mißerfolge ein: Im ersten Jahrzehnt nach der Revolution sei es nicht gelungen, eine eigene proletarische Musik zu fördern.⁸

Entscheidend für die endgültige Politisierung des Jazz war schließlich ein Essay Maksim Gor’kij’s aus seinem italienischen Exil in Sorrent, das unter dem Titel *O muzyke tolstych* veröffentlicht wurde, in dem er den Jazz mit Homosexualität, Drogen und Erotik gleichsetzte. In diesem Artikel berichtet Gor’kij über die Arbeit in seiner Villa.

In die tiefe Stille dringt das trockene Klopfen eines idiotischen Hammers. Ein, zwei, drei, zehn, zwanzig Schläge, und danach ein wildes Pfeifen und Quietschen, als wenn ein Schlammball ins klare Wasser fiel; und dann gibt es ein Rasseln, Heulen und Brüllen wie das Geschrei eines metallenen Schweins, das Quietschen eines Esels oder das amouröse Krächzen eines monströsen Frosches. Das beleidigende Chaos des Irrsinns pulsiert zu einem pochenden Rhythmus. Lauscht man diesen Schreien ein paar Minuten, so stellt man sich unfreiwillig ein Orchester sexuell aufgepeitschter Irrer vor, dirigiert von einem Hengst-Mann, der ein riesiges Genitalorgan schwingt.⁹

Anatolij Lunačarskij fiel in Gor’kij’s Tenor ein, verdamnte die angebliche Verknüpfung von Jazz, modernen Tänzen und Sexualität und bezeichnete ihn als „tönenden Blödsinn in der bürgerlich-kapitalistischen Welt“.¹⁰ Die RAPM nahm die Ansichten Gor’kij’s und Lunačarskij’s begeistert auf, um ihre eigene proletarische Musik, eine Musik für die arbeitenden Massen, einzuführen.¹¹ Die RAPM attackierte Synkopen, monotonen Rhythmus oder verminderte Sechst- und Septakkorde. Gleichzeitig behauptete sie, daß Komsomolzen unter dem Einfluß des leichten Genres weniger Enthusiasmus für die

⁵ Boris Schwarz: Musik und Musikleben in der Sowjetunion 1917 bis zur Gegenwart. Wilhelmshaven 1982, S. 101.

⁶ Detlef Gojowy: Musik in und seit der Stalinzeit, in: Gabriel Gorzka (Hg.): Kultur im Stalinismus. Bremen 1994, S. 117–130, hier S. 119.

⁷ Hermann Danuser: Die Musik des 20. Jahrhunderts. Laaber 1984, S. 198.

⁸ S. Korev: Sovetskoe iskusstvo i ego potrebitel, in: Sovetskoe iskusstvo, 3/1928, S. 36.

⁹ O muzyke tolstych, in: Pravda, 18.4.1928. – Dieser Text ist aus einem anderen Grund von Bedeutung. Nur wenige Jahre zuvor, 1923, wurde Gor’kij von Trockij als *poputčyki* (Mitläufer) bezeichnet, weil er seit 1919 im Ausland lebte. Gor’kij’s Text kann auch als Annäherung an die Sowjetunion gedeutet werden, um eine spätere Rückkehr vorzubereiten; vgl. Krzysztof Meyer: Schostakowitsch. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Bergisch Gladbach 1995, S. 86.

¹⁰ Anatolij Lunačarskij: Social’nye istoki muzykal’nogo iskusstva, in: Proletarskij muzykant, 4/1929, S. 12–20.

¹¹ „Der Kampf gegen das leichte Genre muß an allen Fronten geführt werden. Es muß eine andere musikalische Aktivität dagegen gestellt werden.“ N. Brjusova: Dovesiti do konca bor’bu s nepmanskoj muzykoj, in: Za proletarskiju muzyku, 9/1930, S. 1.

soziale Arbeit zeigen würden. Parallel zu diesen Aktionen patrouillierten Komsomolzen durch öffentliche Tanzlokale. Die RAPM bot Vorträge über vermeintlich gute und schlechte Musik an, ausländische Schallplatten wurden verboten.¹²

Argumente gegen den Jazz zu finden war das eine, einen adäquaten Ersatz zu finden, war etwas ganz anderes, denn schon nach wenigen Jahren war der Jazz unter der städtischen Bevölkerung populär geworden. Der von der RAPM propagierte Massensong (*massovaja pesnja*) blieb nach Ansicht vieler Kritiker farblos und dogmatisch. Ein Grund lag sicher darin, daß bestimmte stilistische Elemente wie Synkopen oder verminderte Harmonien von der Vereinigung als musikalische Ausdrucksmittel verboten wurden.¹³ 1930 veröffentlichte jedoch die Zeitschrift *Rabočij i teatr* einen Artikel, in dem es hieß, der Jazz könne sowjetisch werden, wenn ein geeignetes nationales Repertoire geschaffen würde.¹⁴ So entstand ein Konflikt zwischen Theorie und Praxis, Ideologie und populärem Geschmack.

Die vermeintliche Lösung des Problems wurde ausgerechnet in Deutschland entdeckt, wo die erste nationalsozialistische Landesregierung in Thüringen 1930 ein Gesetz verabschiedete, das einem indirekten Jazzverbot gleichkam.¹⁵ Obwohl auch das Stalinsche Weltbild auf dem dichotomischen Freund-Feind-Denken gründete, das jeder totalitären Diktatur eigen ist, stellte sich ein ideologisches Problem: Der deutsche Nationalsozialismus konnte sich leicht gegen den Internationalismus des Jazz wenden, für den sich internationalistisch verstehenden Kommunismus war dies ein ideologischer Widerspruch. Argumente fanden die Befürworter eines „proletarischen Jazz“ bei Michael Gold. Gold, der die amerikanische Abteilung der *Rußländischen Vereinigung proletarischer Schriftsteller* (Rossijskaja asociacija proletarskich pisatelej, RAPP) leitete, vertrat die These, daß Jazz das Produkt zweier unterdrückter Klassen sei: Musik der „Neger“ und der Juden. Somit sei Jazz Musik des Proletariats.¹⁶ Ähnliche Argumente finden sich bei Edward Charles Smith, der behauptete, daß „wahrer“, proletarischer Jazz das Klassenbewußtsein stimuliere.¹⁷ Golds und Smiths Argumentationen wurden von sowjetischen Kritikern aufgenommen und verbreitet.¹⁸ Nach dieser Logik existierten zwei Arten von Jazz, ein bourgeoiser Salon-Jazz sowie ein „wahrer“ proletarischer Jazz, eine Unterscheidung, die jedoch problematisch erscheint, da auch der „proletarische“ Jazz durch mediale Einbettung in die Radio- und Phonoindustrie von Beginn an kapitalistische und kommerzielle Züge trug.

¹² V. Vinogradov: Opyt analiza lëgkogo žanra, in: Proletarskij muzykant, 1/1931, S. 17.

¹³ Robert A. Rothstein: The Quiet Rehabilitation of the Brick Factory, in: Slavic Review, 3/1980, S. 373–388, hier S. 374.

¹⁴ A. Razumovskij: Džaz na éstrade, možet li džaz stat' sovetskim?, in: Rabočij i teatr, 43/1930, S. 7.

¹⁵ Wider die Negerkultur und für deutsches Volkstum, in: Amtsblatt des Thüringischen Ministeriums für Volksbildung, 6/1930, S. 39–41. Der Erlaß verbot „Jazzband- und Schlagzeug-Musik, Negertänze, Negergesänge und Negerstücke [. . .], die dem deutschen Kulturempfinden ins Gesicht schlagen.“ Der Erlaß war ein Jahr gültig.

¹⁶ Michael Gold: Jews without Money. New York 1930.

¹⁷ Class Content of Jazz Musik, in: The Daily Worker, 21.10.1933.

¹⁸ Diskussija o džaze, in: Sovetskaja muzyka, 2/1934, S. 67.

Das Rote Zeitalter des Jazz

Das Jahr 1932 markierte einen Wendepunkt in der Entwicklung des sowjetischen Jazz. Die erfolgreiche Erfüllung des ersten Fünfjahresplans, das Ende der Kulturrevolution sowie die Auflösung der RAPM¹⁹ brachten eine Blüte des Jazz, der mehr denn je rezipiert wurde. Diese Phase hielt bis 1936 an und gilt als das Rote Zeitalter des Jazz.²⁰ Insbesondere das Aufkommen der Massenmedien Rundfunk und Schallplatte war für die wachsende Rezeption verantwortlich. Ab 1932 wurden vom Leningrader Rundfunk Jazzvorträge von Sergej Kolbas'ev gesendet, und das Orchester von Boris Krupyšev fungierte zwischen 1933 und 1934 als Staatsorchester des Leningrader Rundfunks.²¹

Nach der Wooding-Tournee von 1926 gastierte bis 1959 keine amerikanische Jazzband mehr in der Sowjetunion, jedoch traten sieben west- und osteuropäische Gruppen auf. Die bekanntesten waren 1935 die aus Deutschland stammenden *Weintraub Syncopators*, die in Leningrad und Moskau als Opfer des Faschismus gefeiert wurden, und mehr als ein Jahr durch die Sowjetunion tourten.²² Auch die tschechische Jazzband von Antonin Ziegler war zwischen 1934 und 1937 mehrfach in der Sowjetunion zu Gast und spielte sogar im Kreml.

Jazz in der Krise

Die Jahre bis zum Zweiten Weltkrieg sind von einem widersprüchlichen Bild gekennzeichnet. Einerseits wurden im „Großen Terror“ hunderte Musiker und Rezipienten verhaftet und umgebracht, andererseits wurde der Jazz organisatorisch und finanziell gefördert. Der Große Terror versetzte die sowjetische Gesellschaft in massive Unsicherheit und machte vor der mit Freiheit und Improvisation in Verbindung gebrachten Musik wie dem Jazz natürlich nicht halt. Es verschwanden nicht nur hochrangige Jazzmusiker in Lagern, sondern auch einfache Jazzfans, die aber für die Verbreitung von Bedeutung waren. 1935 wurde Leopold Teplickij unter dem Vorwurf der Sabotage und seiner polnischen Abstammung verhaftet und zu zehn Jahren Lagerhaft verurteilt, 1937 Parnach, 1938 Georgij Landsberg, Leiter des Leningrader Radiojazzensembles.²³ Ein ähnliches Schicksal ereilte hunderte konspirativer Tätigkeiten angeklagte Protagonisten.²⁴ Die bloße Tatsache, daß sich die genannten Personen mit diesem freiheitlichen Genre beschäftigten, ist nicht der primäre Grund, denn andere Jazzkünstler blieben von den Säuberungen verschont. Der gemeinsame Nenner, den viele sowjetische

¹⁹ Per ZK-Beschluß vom 23. April 1923 wurden alle proletarischen Kulturorganisationen aufgelöst. Als Standesorganisation für Musik entstand der Sowjetische Komponistenverband. Der Verband publizierte die Zeitschrift *Sovetskaja muzyka*, in der die jahrelange Haltung der RAPM zu modernen musikalischen Stilen und Elementen schlagartig verurteilt wurde. Levon Hakobian: *Music of the Soviet Age*. Stockholm 1998, S. 94.

²⁰ Richard Stites: *Russian Popular Culture*. Cambridge 1992, S. 74.

²¹ Fejertag, *Džaz* [Fn. 3], S. 58.

²² *Džaz Weintrauba*, in: *Smena*, 28.6.1935. – *Masterstvo*, in: *Večernaja Moskva*, 19.7.1935.

²³ Fejertag, *Džaz* [Fn. 3], S. 56.

²⁴ Frederick S. Starr: *Red and Hot*. Wien 1990, S. 144.

Jazzmusiker aufweisen, die den Repressionen zum Opfer fielen, waren ihre früheren Auslandsreisen und ihre Kontakte zu Ausländern.²⁵ Die Säuberungen waren eher Teil der Abschottung der Sowjetunion von der Außenwelt und einer damit einhergehenden Fremdenfeindlichkeit als ein ideologisches, kulturpolitisches Urteil über die Musik als solche. Musiker wie Leonid Utesov oder Aleksandr Cfasman blieben von Repressionen verschont, was mit ihren engen Kontakten zu führenden Politikern zu erklären ist. Gleichzeitig „konvertierte“ Utesov den von ihm gespielten Jazz in ein sowjetisches Produkt, „von Dekadenz bereinigt“²⁶, das nun als Estrade firmierte.

Gleichzeitig wurde zwischen den beiden Zeitungen *Pravda* und *Izvestija* eine kontroverse Diskussion über Jazz geführt, der 19 teils polemische Artikel gewidmet waren. Mit Maksim Gor'kij's Tod am 18. Juni 1936 gewannen dessen frühere Schmähungen des Jazz erneut an Popularität. Die Debatte eröffnete am 21. November 1936 ein Brief zweier klassischer Musiker in der *Izvestija*, die dagegen protestierten, daß in russischen Kurorten Jazz erklinge und so vielen klassisch ausgebildeten Musikern die Existenzgrundlage entzogen werde.²⁷ Drei Tage später veröffentlichte die *Pravda* eine Antwort von Boris Šumjackij, der im ersten Artikel als „halbgebildeter Verwalter“ denunziert worden war. Šumjackij verteidigte die Existenz des Jazz, da er „Millionen Menschen Freude“ bringe.²⁸ Daraufhin erschienen in der *Izvestija* zwei Briefe, die sich gegen die Aussage Šumjackij's richteten²⁹, doch im Gegenzug betonte der Leiter des Staatlichen Kunstkomitees, Platon Keržencev, in der *Pravda* die bereits bestehende Auffassung, daß es zwei Arten von Jazz gäbe.³⁰ Nach weiteren Artikeln zum Pro und Contra des Jazz erreichte die Debatte eine neue Qualität, als sich die Herausgeber beider Zeitungen durch Artikel im Editorial einmischten. Damit entwickelte sich eine musikalische Streitfrage zu einem redaktionspolitischen Konflikt über die Vorherrschaft zwischen Partei- und Regierungsmeinung. Dies geschah in einer Phase, als in der Kulturpolitik ein Wandel in Richtung Folklorisierung, Lyrisierung und Solennität stattfand. Die *Pravda*, die den Jazz als probates Element einer sowjetischen Massenkultur ansah, beschuldigte die Herausgeber der *Izvestija* der Verleumdung und der antisowjetischen Propaganda und erklärte:

Wir brauchen auch den Jazz, und wir werden der bourgeoisen Ästhetik und ihren Verfechtern nicht erlauben, ihn von der Bühne zu vertreiben. [. . .] Es wird Zeit, daß die Herausgeber der „Izvestija“ einsehen, daß sie nicht für immer die Seiten ihres Blattes dem philisterhaften Geschwätz über die Situation des Jazz öffnen können.³¹

²⁵ Ebd., S. 147.

²⁶ Stites, *Popular Culture* [Fn. 20], S. 75.

²⁷ *Džaz ili simfonia?* In: *Izvestija*, 21.11.1936. Die Autoren bezogen sich auf die Donbass-Region, wo sich der Jazz in vielen Bereichen des Kulturlebens gegenüber der klassischen Musik durchsetzte. Als dies auch in den Kurorten geschah, regte sich der Protest der „legitimen“ Musiker. Hinter der Klage stand ein materieller Konflikt: Jazzmusiker verdienten bis zu zehnmal mehr als klassisch ausgebildete Musiker.

²⁸ *Protiv chanžej i svjatoš*, in: *Pravda*, 24.11.1936.

²⁹ *Eščje ras o džaze i simfoničeskoj muzyke*, in: *Izvestija*, 1.12.1936. – *Sumbur y tov. Šumjackogo*, in: *Izvestija*, 1.12.1936.

³⁰ *O muzyke*, in: *Pravda*, 4.12.1936.

³¹ *Obyvatel'skaja boltovnja na stranicach „Izvestija“*, in: *Pravda*, 12.12.1936.

Diese Zeitungsdebatte endete mit einem Plädoyer für einen proletarischen Jazz, was sich auch darin niederschlug, daß nun verschiedene Orchester gegründet wurden. Offensichtliches Ziel war es, einen ideologisch korrekten Jazz zu fördern und zu verbreiten. Mitte 1938 wurde das *Staatliche Jazzorchester (Gosdžaz)*³² aus der Taufe gehoben, eine Art Vorzeigeorchester, vergleichbar mit dem Deutschen Tanz- und Unterhaltungsorchester (DTU), das 1941 auf Geheiß des nationalsozialistischen Propagandaministeriums initiiert wurde. Bereits 1937 war in der Zeitschrift *Sovetskaja muzyka* ein Staatsorchester gefordert worden, um einen ideologisch korrekten, proletarischen, sowjetischen Jazz zu fördern. Die Einsicht hatte sich endgültig durchgesetzt, daß die bereits von der RAMP propagierten Massensongs die Popularität des Jazz nicht brechen konnten.³³

Gosdžaz hatte seinen ersten Auftritt am 6. November 1938 im *Bol'soj*-Theater in Moskau.³⁴ Doch das Orchester hatte wenig Erfolg, da das Repertoire kaum Jazzstücke umfaßte. Nicht unrepräsentativ ist der Bericht über ein Konzert:

Der Unwille des Publikums wuchs, als Präludien von Rachmaninow statt der erhofften Tangos folgten. Er steigerte sich zum offenen Skandal, als Knushewitskij's „Tirana“-Arrangement erklang. Es ging in Zischen, Pfeifen, Johlen und Brüllen unter. [. . .] Dieser Mißerfolg bei der „Masse des werktätigen Volkes“ löste [. . .] heftige Diskussionen aus.³⁵

Erst als Leonid Utesov 1940 die Leitung übernahm, wurde das Orchester „jazziger“. Nach dem Vorbild von *Gosdžaz* wurden in anderen Sowjetrepubliken wie in Belarus oder Azerbajdžan ähnliche Orchester gegründet.

Gosdžaz galt als Beweis für die lange zuvor aufgestellte These, daß der Jazz sowjetisch werden könne, so wie es die *Pravda* in der Debatte von 1936 erneut behauptete, wenn angeblich westliche, bourgeoise und dekadente Einflüsse und Elemente – Improvisation, Rhythmus, Instrumentation – verbannt würden, nationale Einflüsse hingegen gefördert.

In derselben Zeit plante die sowjetische Eisenbahngesellschaft, in 300 Bahnhöfen *Džaz-orkestr* zu gründen, welche die Reisenden unterhalten sollten. Unter Leitung von Stalins Erstem Sekretär Lazar' Kaganovič wurde mit Hilfe von Leonid Utesov eine Broschüre erstellt, wie Jazzbands aufzubauen seien.³⁶ Wie viele Gruppen letztlich

³² *Gosudarstvennyj džaz-orkestr Sojus SSR. Gosdžaz* wurde in den ersten Jahren von Matvej Blanter und Viktor Knuševickij geleitet. Zunächst war Aleksandr Cfasman als Dirigent vorgesehen, da fast alle Musiker aus seiner Band stammten, doch disqualifizierte er sich durch seinen offen zur Schau gestellten Amerikanismus. Er nannte sich Bob und war mit einer Amerikanerin verheiratet. Das Orchester wurde von 14 auf 43 Musiker aufgebläht und ähnelte damit sowie vom Instrumentarium eher einem Symphonieorchester; vgl. Juri Jelagin: Kunst und Künstler im Sowjetstaat. Frankfurt a.M. 1961, S. 166.

³³ Leonid Volkov-Lannit: Kakoj nam nužen džaz, in: *Sovetskaja muzyka*, 5/1937, S. 21–28, hier S. 26.

³⁴ Die RAPM hatte noch wenige Jahre zuvor strikt abgelehnt, das *Bol'soj*-Theater dem leichten Genre zu öffnen; L. Lebedinskij: Novoe na muzykal'nom fronte, in: *Proletarskij muzykant*, 6/1929, S. 1–8, hier S. 6.

³⁵ Jelagin, Kunst [Fn. 32], S. 170f.

³⁶ Lazar' Kaganovič, Leonid Utesov: Kak organizovat' železnodorožnye ansambli pesni i oljaski i džaz-orkestr. Moskva 1939.

gegründet wurden und wie die Qualität der gespielten Musik war, läßt sich nicht rekonstruieren, jedoch äußerte sich der russische Jazzhistoriker Aleksej Batašev in einem Interview: „Es war Komik, aber sie nannten es Jazz.“³⁷

Jazz im Zweiten Weltkrieg

Ungeachtet der Schrecken des Krieges war der Große Vaterländische Krieg für den Jazz eine positive Phase. Die Unterscheidung zwischen bourgeois und proletarisch wurde fallengelassen, die Musik zum ständigen Begleiter der Roten Armee. Parallel zur militärischen Mobilisierung erfolgte eine kulturelle: Instrumentalisten und ganze Orchester meldeten sich freiwillig, um in einer *koncertnaja frontovaja brigada* zu dienen. Zwar war der Jazz neben klassischer Musik, Theater und Kabarett nur ein Kulturangebot unter vielen, doch besaß jede Armeeeinheit ihr eigenes Swingensemble.³⁸

Die Menge an Jazzorchestern in der Armee war unzählbar. Viele der sogenannten Musikkommandos [Brigaden] bestanden hauptsächlich aus Jazzmusikern. [. . .] Solche kleinen Jazzensembles konnten dank ihrer Mobilität überallhin beordert werden. Sie waren an der Front sehr beliebt.³⁹

Neben verjazzten russischen Volksliedern, Massensongs und Balladen spielten die Ensembles der Roten Armee auch amerikanische Jazzstandards, denn durch die bestehende Kriegsallianz der Sowjetunion mit den USA kamen neben kriegswichtigen Materialien auch Elemente der amerikanischen Kultur ins Land. Die Soldaten kamen zusätzlich durch Radiosendungen der US-Streitkräfte, die in ganz Europa über Kurzwelle ausgestrahlt wurden, mit amerikanischem Jazz in Berührung.

Zunächst hatte die sowjetische Regierung gegen den stetig wachsenden Einfluß des Jazz an der Front und in den Städten – in Dörfern war die Situation eine andere – nichts einzuwenden. In einigen Zeitungen wurden sogar Artikel über amerikanische Kultur veröffentlicht.⁴⁰ Doch nach dem Sieg der Roten Armee bei Stalingrad nahmen die Attacken auf den Jazz wieder zu. Leonid Utesov wurde beschuldigt, zu viele billige Importe zu spielen, und Kritiker forderten mehr Volksmusik an der Front.⁴¹ Trotzdem spielten nach der Kapitulation der Wehrmacht überall in der Sowjetunion Jazzbands zur Feier des Sieges am 9. Mai 1945, *Gosdžaz* gar auf dem Roten Platz in Moskau.

³⁷ Interview mit Aleksej Batašev, Moskau, 15.10.2000.

³⁸ Richard Stites: Frontline Entertainment, in: Richard Stites (Ed.): Culture and Entertainment in Wartime Russia. Bloomington 1995, S. 126–140, hier S. 126f.

³⁹ Aleksej Batašev: Sovetskij džaz. Moskva 1972, S. 92. – *Sovetskoe iskusstvo* veröffentlichte Zahlen, die das Ausmaß der kulturellen Mobilisierung erahnen lassen. „1.35 Mio. Künstler, 473.000 Konzerte und Spektakel, 3.685 Brigaden“. *Artisty na fronte*, in: *Sovetskoe iskusstvo*, 9.5.1947.

⁴⁰ Vgl. u.a. *Muzyka v SŠA*, in: *Literatura i iskusstvo*, 22.8.1941. – *Muzyka v Soediennych štatach*, in: *Sovetskoe iskusstvo*, 18.9.1941.

⁴¹ *Smotr sovetskoj éstrady*, in: *Literatura i iskusstvo*, 19.8.1944.

Erneute Repression

Direkt nach dem Zweiten Weltkrieg war von einer erneuten Repression gegen den Jazz und andere populäre Künste wenig zu spüren. Partei und Regierung gewährten der Bevölkerung eine Verschnaufpause.⁴² Doch Ende 1946 wurden fast alle bedeutenden Jazzmusiker, die während des Zweiten Weltkriegs Popularität genossen hatten, verhaftet. Nicht anders erging es Vertretern anderer populärer Künste sowie nichtrus-sischen Musikern:

Dabei zeigt sich deutlicher als bei den übrigen Attacken, daß das Feindbild höchst unscharf war. Inhalte und Personen ließen sich so weit austauschen, daß auch ehemalige Schützlinge Ždanovs in die Schußlinie gerieten. Im Kern entpuppte sich der „Anti-Kosmopolitismus“ als Antisemitismus: Seine Opfer waren ganz überwiegend Juden.⁴³

Zwar gab es Musiker, die nicht verhaftet wurden, jedoch wurden sie Zielscheibe anderer Repressionen: Cfasman wurde seines Postens als Leiter des *Jazz-Rundfunkorchesters* (Džaz-orkestr Vcesojuznyj radiokomitet) enthoben, *Gosdžaz* in *Unterhaltungssorchester der RSFSR* (Gosudarstvennyj ėstradnyj orkestr RSFSR) umbenannt und aufgefordert, keinen Jazz mehr zu spielen. 1948 wurden die letzten Jazzbands der Roten Armee aufgelöst. Die erneuten Repressionen und Einschränkungen waren mit denen von 1929/30 vergleichbar. Akkorde mit verminderten Quinten, das Vibrato bei Blechbläsern und der Gebrauch sogenannter *blue notes*⁴⁴ wurden untersagt, Ventiltrompeten als Perversion der Kunst aufgefaßt. Ähnliches galt für den Einsatz von Trompetendämpfern und den dadurch erzeugten Wah-Wah-Effekt. „Zu viel Rhythmus“ traf als Urteil fast jeden Jazzschlagzeuger. Komsomol-Mitglieder und linientreue Musikstudenten patrouillierten danach in Theatern, Bars und Cafes, um die Einhaltung der Verbote zu überwachen.⁴⁵

Diese Repressionen zielten nicht allein auf den Jazz, sondern auf alle populären Künste. Zwischen 1946 und 1948 verfaßte Andrej Ždanov vier Resolutionen zu Literatur, Theater und Film sowie Musik. Jeweils ging es um die Bekämpfung des angeblich wachsenden außersowjetischen und kapitalistischen Einflusses in den Künsten.⁴⁶ In diesen Resolutionen traten Schlüsselbegriffe wie „Antimethodik, Disharmonie und

⁴² Manfred Hildermeier: Geschichte der Sowjetunion. München 1998, S. 716.

⁴³ Ebd., S. 720.

⁴⁴ Als *blue notes* werden im Jazz die erniedrigte und nicht exakt intonierte dritte und siebte Stufe der Tonleiter bezeichnet.

⁴⁵ Leonid Utesov: Spasibo serdce! Moskva 1976, S. 351.

⁴⁶ Vgl. Hakobian, Music [Fn. 19], S. 198–215. – Zu den Resolutionen vgl. „Über die Zeitschriften ‚Sveda‘ und ‚Leningrad‘. Aus dem Beschluß des ZK der KPdSU (B) vom 14. August 1946“ sowie „Über den Film ‚Das große Leben‘. Aus dem Beschluß des ZK der KPdSU (B) vom 4. September 1946“, in: Beschlüsse des Zentralkomitees der KPdSU (B) zu Fragen der Literatur und Kunst (1946–1948). Moskau 1951, S. 3–10 sowie S. 25–31. – Beiträge zum sozialistischen Realismus. Grundsätzliches über Kunst und Literatur. Berlin 1953, S. 20–42. – Ob opere „Velikaja družba“ V. Muradeli, in: Sovetskoe iskusstvo, 14.2.1948.

Atonalität⁴⁷ sowie der Vorwurf fehlender Rückgriffe auf die russische Tradition und nationale Elemente hervor, Begriffe, die bereits in den 1920er und 1930er Jahren durch die RAPM verbreitet worden waren.

Russische Kritiker verwarfen nun die Auffassung, Jazz sei die Musik des Proletariats. Viktor Gorodinskij, Musikkritiker der *Komsomol'skaja Pravda*, behauptete, einzig die herrschende Klasse der USA – die Bourgeoisie – könne den Jazz für sich beanspruchen und nicht das Volk. Zur Unterstützung seiner Thesen verwies er auf Gor'kij's Artikel aus der *Pravda*.⁴⁸ Im selben Aufsatz postulierte Gorodinskij, daß die bisherige Unterscheidung zwischen Sweet- und Hot-Jazz nicht haltbar sei:

Die Abarten des Jazz, alle diese „Sweet“, „Hot“, „Swing“, „Boogie-Woogie“, „Be-Bop“ usw. – das sind nur verschiedene Standards und keineswegs Stilarten, wie das die Theoretiker des Jazz völlig ohne Grund annehmen. Von Stilarten des Jazz kann man nicht sprechen, dazu sind seine ideellen und künstlerischen Möglichkeiten zu arm.⁴⁹

Mit dieser Auffassung negierte Gorodinskij auch die zweite These der 1930er Jahre, den Jazz als Produkt proletarischer Kunst zu betrachten. Damit wurde die bisherige Legitimation des Jazz in allen Bereichen untergraben. Durch die massiven Repressionen wurde die populäre Musik in den folgenden Jahren an die Peripherie der Sowjetunion verdrängt. Im Baltikum waren Sender wie *Voice of America* oder *BBC* zu empfangen, die ein breites Jazzangebot übertrugen.⁵⁰ In Estland entwickelte sich trotz der massiven Repressionen eine eigenständige und agile Jazzszene.⁵¹ 1949 wurde dem ZK ein Bericht übermittelt, in dem es heißt:

Orchester von vier bis acht Personen spielen oft in Nachtclubs, Kinos usw., ahmen die Spielart amerikanischer Jazzmusiker nach und übernehmen den trockenen Rhythmus, die schroffe Harmonie und eine Musik, die jeglicher Melodie beraubt ist.⁵²

Aber nicht nur am Rande der Sowjetunion „überlebte“ der Jazz den Spätstalinismus. In Moskau kristallisierte sich um das populäre Genre eine zunächst begrenzte jugendliche Subkultur (*stiljagi*) heraus, die sich aus Kindern der neuen sowjetischen Elite rekrutierte. Die *stiljagi* versuchten sich vor allem äußerlich von dem Komsomol abzugrenzen. Enge Parallelen zur Swing Jugend in Deutschland fallen auf.⁵³ Waren die *stiljagi* bis 1953 noch eine kleine Gruppe, wurden sie nach dem Tode Stalins zu einer breiten Bewegung in der sowjetischen Jugendkultur.⁵⁴

⁴⁷ Andrej Ždanov: Über Kunst und Wissenschaft. Stuttgart 1952, S. 46ff.

⁴⁸ Viktor Gorodinski: Geistige Armut in der Musik. Halle 1952, S. 80f.

⁴⁹ Ebd., S. 77.

⁵⁰ Arlen V. Bljum: Sovetskaja censura v epochu total'nogo terrora. Sankt-Peterburg 2000, S. 189.

⁵¹ Walter Ojakäär: Jazz in Estland, in: Wolfram Knauer (Hg.): Jazz in Europa. Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, Band 3. Darmstadt 1993, S. 95–106.

⁵² Mark Edele: Strange Young Men in Stalin's Moscow: The Birth and Life of the Stiliagi, 1945–1953, in: Jahrbücher für Geschichte Osteuropas, 1/2002, S. 37–61, hier S. 53.

⁵³ Zur Swing-Jugend: Jan Kurz: *Swinging Democracy*, Münster 1995.

⁵⁴ Edele, *Strange Young Men* [Fn. 52].

Fazit

Von 1946 bis zu Stalins Tod wurde versucht, sowohl die Musik als auch das bloße Wort Jazz zu verbannen. Dies gelang zwar vordergründig, doch auf einem blühenden Schwarzmarkt sowie in den baltischen Republiken war diese Musik in der UdSSR auch weiterhin zu erwerben, zu hören und live zu erleben.

In subkulturellen Nischen wie der Jugendbewegung der *stiljagi* überdauerte der Jazz den Spätstalinismus. Nach Stalins Tod und in der Tauwetterperiode unter Chruščev genoß der Jazz wieder eine wachsende Popularität in der Gesellschaft.⁵⁵

Die Entwicklung des Jazz zwischen 1922 und 1953 bewegt sich zwischen Verbot und Einschränkung auf der einen Seite und der staatlichen Unterstützung auf der anderen. Der wechselvollen Zeitläufte lassen sich am treffendsten als eine Art Wellenbewegung charakterisieren, die sich aus innen- und außenpolitischen, wirtschaftlichen sowie ideologischen Faktoren und Ereignissen speist. Phasen der inneren Umwälzungen wie der erste Fünfjahresplan 1928/29 gingen mit massiven Reglementierungen einher. In Phasen der inneren „Ruhe“ ist eine maßvolle Förderung der Jazzkultur und ein wachsender Einfluß in der Gesellschaft zu beobachten. Ebenso blieb die außenpolitische Entwicklung nicht ohne Auswirkungen auf den Jazz. Der Zweite Weltkrieg war für den Jazz eine positive Phase, da die Musik in der Roten Armee eingesetzt wurde, um die Front zu unterhalten. Verstärkt wurde dies durch die Kriegsallianz mit den USA, wodurch erstmals seit den 1920er Jahren wieder original amerikanische Arrangements in die Sowjetunion gelangten. Doch dies war nur von vorübergehender Dauer. Ab 1946 richtete sich der Kampf gegen vermeintlich „kosmopolitische Einflüsse“ in den Künsten, und zu einer der Zielscheiben wurde wieder der Jazz.

⁵⁵ Vgl. zur Jazzentwicklung in der Sowjetunion nach Stalins Tod u.a.: Starr, *Red and Hot* [Fn. 24], S. 215–276. – Fejertag, *Džaz* [Fn. 3].

