

Wolfram Knauer: „Play yourself, man!“ Die Geschichte des Jazz in Deutschland

Rezensent: Nico Thom

aus:

Knut Holtsträter,
Tobias Widmaier
(Hrsg.)

Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture

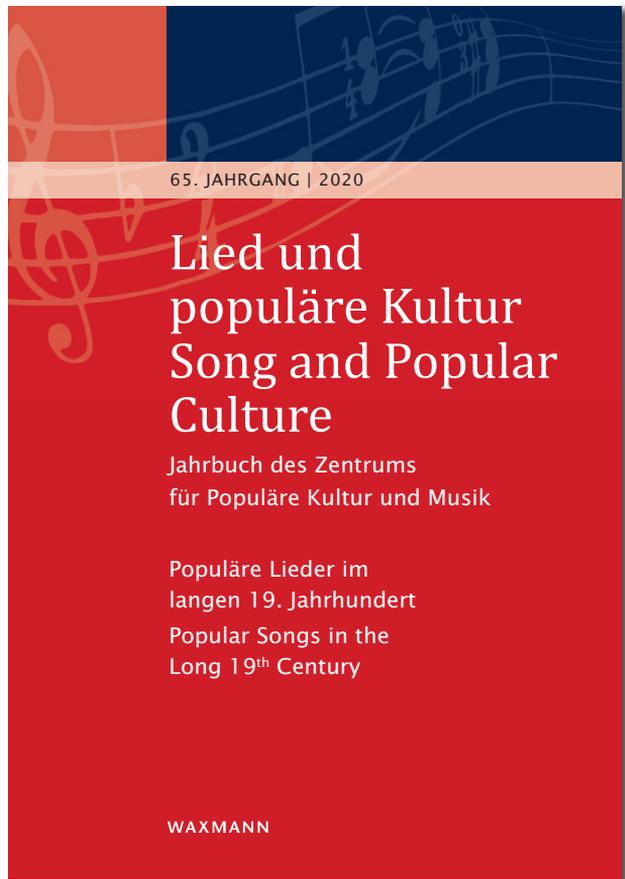
Jahrbuch des Zentrums für
Populäre Kultur und Musik
65. Jahrgang – 2020

Populäre Lieder im
langen 19. Jahrhundert
Popular Songs in the
Long 19th Century

*Lied und populäre Kultur /
Song and Popular Culture,*

2020, Band 65, 300 Seiten, br., 39,90 €,
ISBN 978-3-8309-4281-8

E-Book: 35,99 €, ISBN 978-3-8309-9281-3



© Waxmann Verlag GmbH, 2020



WAXMANN

Steinfurter Str. 555
48159 Münster

Fon 02 51 – 2 65 04-0
Fax 02 51 – 2 65 04-26

info@waxmann.com
www.waxmann.com

Wolfram Knauer: „*Play yourself, man!*“ *Die Geschichte des Jazz in Deutschland*. Stuttgart: Reclam 2019. 528 S., ISBN: 978-3-15-011227-4.

Der Musikwissenschaftler Wolfram Knauer hat sich in den vergangenen 30 Jahren in Fachkreisen einen Ruf als international angesehener Jazzexperte erarbeitet, was ihm unter anderem den Hessischen Jazzpreis (2002) oder eine Gastprofessur für Jazzstudien an der Columbia University in New York (2008) einbrachte. Das Jazzinstitut Darmstadt, das Knauer seit 1990 leitet und dem er die meisten seiner Quellen verdankt, beherberge „viele Dokumente zur deutschen Jazzgeschichte“ und sei zudem das „größte Jazzarchiv Europas“ (S. 9), das *Intro* des Buches.

In elf Kapiteln resümiert er die Jazzhistorie in West- und Ostdeutschland und konnte sich dafür der umfangreichen Materialien seines Instituts bedienen, das heißt bei Tonträgern, Zeitschriften, Büchern, Fotos und Noten, aber auch „hektographierte Clubmitteilungen, Programmhefte, Korrespondenzen, Oral-History-Interviews und vieles mehr“ (S. 502) haben ihm zur Verfügung gestanden.

Zur Intention, das vorliegende Buch zu schreiben, und zur Methodik des Vorgehens formuliert Knauer (S. 9) Folgendes:

Mein Anliegen ist, die Geschichte der Jazzrezeption in diesem Land entlang der dokumentierten Musik zu erzählen. Ich habe viel gehört und versucht, aus der Musik heraus die relevanten Fragen zu künstlerischer Haltung und Rezeption des Jazz zu entwickeln, diese dann zu kontextualisieren, in die gesellschaftlichen, politischen und ästhetischen Diskurse der Zeit einzupassen und all das am Ende wieder in die Musik zurückzuspiegeln. Die Musik war beim Verfassen also Auslöser meiner Fragen wie auch letztes Korrektiv. Dieses Buch soll eine Geschichte des Jazz in Deutschland erzählen, die dem Leser ohne viel Vorwissen genauso viel an Information und historischer Einordnung gibt, wie es der Expertin Anregungen zum Hinterfragen allgemeiner Vorstellungen bietet.

Knauer nimmt sich also viel vor: Er möchte ein heterogenes Publikum ansprechen und auf vielfältige Diskurse eingehen, die im Zusammenhang mit Jazz in Deutschland stehen. Aber ist eine in sich geschlossene nationale Jazzgeschichtsschreibung heutzutage überhaupt noch möglich? Haben sich derartige Gesamtschauen nicht überlebt? Sind sie nicht Relikte aus einer anderen Zeit? Unweigerlich denkt man an Horst H. Lange und dessen Buch *Jazz in Deutschland* aus dem Jahr 1966, das die Zeit zwischen 1900 und 1960 behandelt und eine erste (bi-)nationale „Gesamtgeschichte“¹ des Jazz anbietet. Nach Lange hat sich für mehrere Jahrzehnte kein Autor und keine Autorin mehr an eine zusammenhängend erzählte deutsche Geschichte des Jazz gewagt. Zuletzt hat sich Jürgen Wölfer an einer holistischen Darstellung versucht, wobei sein 2008 erschienenes Buch eben ‚nur‘ ein Lexikon ist und insofern auf ein verbindendes Narrativ verzichtet. Es trägt den Titel *Jazz in Deutschland. Das Lexikon. Alle Musiker und Plattenfirmen von 1920 bis heute*² und enthält kompakte Musikerbiografien mit Schallplatten- und Literaturhinweisen sowie Stichwörter zu Plattenfirmen und Labels, Einträge zu Kritikern, Schriftstellern, Schallplattenproduzenten und Zeitschriften – allerdings keineswegs ‚alle‘, wie es der Buchtitel verspricht. Zur ostdeutschen Jazzgeschichte gibt es mehrere ganzheitliche Versuche, es gilt jedoch zu bedenken, dass das Territorium (DDR) und der Zeitraum (40 Jahre) einigermaßen überschaubar sind. Hier drei Beispiel-Monographien, Reginald Rudolf: *Jazz in der Zone*³ (1964), Werner Sellhorn: *Jazz – DDR – Fakten. Interpretieren, Diskographien, Fotos, CD*⁴ (2005) und Marlen Meißner: *Der Jazz und die DDR. Freie Musik in der Diktatur des Proletariats*⁵ (2013).

Darüber hinaus gibt es einige Sammelbände, die entweder den Jazz in der DDR in den Blick nehmen, oder sich an einer – zum Teil vergleichenden – Betrachtung der Jazzszenen in Ost- und Westdeutschland versuchen. Zwei Beispiele: zum einen der von Rainer Bratfisch im Jahr 2005 herausgegebene Sammelband *Freie Töne. Die Jazzszene in der DDR*⁶, welcher multiperspektivisch angelegt ist und neben Jazzjournalisten und Musikern auch (ehemalige) Clubbetreiber und Festivalveranstalter zu Wort kommen lässt. Zum anderen der von Wolfram Knauer selbst herausgegebene Sammelband *Jazz in Deutschland*⁷ aus dem Jahr 1996, in dem Wissenschaftler und

1 Horst Lange: *Jazz in Deutschland. Die deutsche Jazz-Chronik 1900–1960*. Berlin: Colloquium Verlag 1966, S. 5.

2 Jürgen Wölfer: *Jazz in Deutschland. Das Lexikon. Alle Musiker und Plattenfirmen von 1920 bis heute*. St. Höfen: Hannibal 2008.

3 Reginald Rudolf: *Jazz in der Zone*. Köln: Kiepenheuer 1964.

4 Werner Josh Sellhorn: *Jazz – DDR – Fakten. Interpretieren, Diskographien, Fotos, CD*. Berlin: Neunplus 1 Edition Kunst 2005.

5 Marlen Meißner: *Der Jazz und die DDR. Freie Musik in der Diktatur des Proletariats*. Saarbrücken: Akademikerverlag 2013.

6 *Freie Töne. Die Jazzszene in der DDR*. Hg. von Rainer Bratfisch. Berlin: Ch. Links 2005.

7 *Jazz in Deutschland*. Hg. von Wolfram Knauer. Hofheim im Taunus: Wolke 1996.

Musiker*innen über den Jazz vor, während und nach der Nazizeit reflektieren und dabei auch die Entwicklungen in Ostdeutschland schlaglichtartig beleuchten.

Zudem gibt es einige Autobiographien von Jazzmusiker*innen aus Ost- und Westdeutschland, die ganz persönliche Sichtweisen auf die deutsche(n) Jazzgeschichte(n) erkennen lassen. So zum Beispiel Uschi Brünings *So wie ich. Autobiografie*⁸ von 2019, in der die Sängerin unter anderem über ihr Leben als Jazzmusikerin in der DDR berichtet. Oder das Buch des Bassisten Eberhard Weber, welches mit *Résumé. Eine deutsche Jazz-Geschichte*⁹ (2015) überschrieben ist und in dem er vor allem sein künstlerisches Leben in der BRD Revue passieren lässt – wobei der gefragte Tieftöner auch von vielfältigen Kooperationen mit internationalen Jazz-Stars wie Charlie Mariano, Gary Burton, Pat Metheny, Ralph Towner oder Jan Garbarek berichten kann.

Ohnehin gibt es einige Publikationen, die die Geschichte des Jazz in Deutschland aus einer weiteren, europäischen Perspektive nachzeichnen. Beispielsweise in Ekkehard Josts Monographie *Europas Jazz. 1960–1980*¹⁰ aus dem Jahr 1987 sind sowohl der Bundesrepublik Deutschland als auch der Deutschen Demokratischen Republik jeweils ein Kapitel gewidmet. Dort werden einzelne Musiker*innen bzw. Bands beschrieben, die der Autor als repräsentativ erachtet. Im Sammelband *Jazz in Europe. New Music in the Old Continent*, der 2018 von Igor Wasserberger, Antonín Matzner und Peter Motyčka herausgegeben worden ist, findet sich ein langes Kapitel von Antonín Matzner über Germany, das bereits im Jahr 1903 ansetzt und sich hernach ausführlich der Jazzgeschichte beider deutschen Staaten annimmt, um schließlich mit der Betrachtung des ECM-Labels und dessen „artistic ideas of a contemporary global vision“ zu enden.¹¹ In dem ebenfalls 2018 veröffentlichten Sammelband *The History of European Jazz. The Music, Musicians and Audience in Context*¹², der von Francesco Martinelli ediert worden ist, schreibt Martin Pfeleiderer in kompakter Form über Germany bzw. die Jazzgeschichten beider deutscher Staaten. Er beginnt seine konzise Darstellung in den 1920er Jahren beziehungsweise unmittelbar nach dem Ersten Weltkrieg und beschließt sie mit Verweisen auf die seit 2006 in Bremen stattfindende Jazzmesse ‚jazzahead!‘, welche ein globales Fachpublikum anziehen würde, sowie auf die junge deutsche Jazzszene, die international gut vernetzt sei.

Wolfram Knauer nimmt auf alle genannten Texte Bezug und referiert viele zusätzliche Quellen. Mit einer gewissen Vorsicht führt er in sein Buch ein (*Intro*). Es sei

8 Uschi Brüning: *So wie ich. Autobiografie*. Berlin: Ullstein 2019.

9 Eberhard Weber: *Résumé. Eine deutsche Jazz-Geschichte*. Stuttgart: sagas.edition 2015.

10 Ekkehard Jost: *Europas Jazz. 1960–1980*. Frankfurt am Main: Fischer 1987.

11 Antonín Matzner: Germany. In: *Jazz in Europe. New Music in the Old Continent*. Hg. von Igor Wasserberger, Antonín Matzner und Peter Motyčka. In Kooperation mit dem Music Center Slovakia. Oxford a.o.: Peter Lang 2018, S. 135–184, hier S. 183.

12 Martin Pfeleiderer: Germany. In: *The History of European Jazz. The Music, Musicians and Audience in Context*. Hg. von Francesco Martinelli. Bristol u. a.: Equinox 2018, S. 96–119.

der Versuch, eine „objektive Sicht“ zu bieten, es fuße jedoch, wie jedes Buch, „auf der subjektiven Auswahl und Sichtweise des Autors“ (S. 9).

Im ersten Kapitel (*Spirituals im Kaiserreich*) betont Knauer, dass Jazzmusik den Südstaaten der USA entstamme und bereits existierte habe, noch bevor die Original Dixieland Jazz Band im Jahr 1917 die vermeintlich erste Jazzaufnahme veröffentlicht hatte. Zudem zeigt er auf, wie Jazzmusik im Ersten Weltkrieg über Frankreich nach Europa gekommen ist (Militärkapellen), erste afroamerikanische Chöre zuvor jedoch schon Europa und auch Deutschland bereist hatten (z. B. die Fisk Jubilee Singers im Jahr 1873), in Ausstellungen bzw. sog. Völkerschauen Exotismus zelebriert wurde und damit der Weg geebnet worden ist für die Verbreitung von Schallplatten afroamerikanischer (bzw. Schwarzer) Künstler*innen, von Notendruckern sogenannter ‚Negerlieder‘ sowie konzertanten Imitationen afroamerikanischer Vaudeville-, Minstrel-Show- und Ragtime-Musik in Europa bzw. Deutschland. Im Übrigen sei Jazz in dieser Frühphase vor allem als Modetanz wahrgenommen worden.

Im zweiten Kapitel (*Das Jazz-Age in der Weimarer Republik*) bekommt man beispielsweise neben dem Trompeter Fred Clement und dem Pianisten Georg Haentschel den Klarinettenisten und Saxophonspieler Eric Borchard vorgestellt, welcher „gern als der erste wirkliche Jazzmusiker in Deutschland genannt wird“ (S. 36). Knauer bestätigt diese Zuschreibung, da Borchard einerseits den Vorzug der oralen Überlieferung gegenüber dem reinen Spielen nach Noten verstanden habe und andererseits einer der wenigen gewesen sei, der die Chance gehabt habe, „Jazz, oder zumindest Vorformen dessen, was bald zum Jazz werden sollte, in seinem Ursprungsland [USA] kennenzulernen“ (S. 38).

Im dritten Kapitel (*Jazzdämmerung*) geht es um die NS-Zeit. Hier erfährt man beispielsweise, dass es trotz der Jazz-Abneigung der Nationalsozialisten eine kurze Phase gegeben habe, in der sich die Faschisten weltoffen gezeigt und Jazzmusik sogar gefördert hätten. „Während der Olympischen Spiele von 1936 also ließ das Regime die kulturellen Zügel locker und Musik erklingen, die ansonsten verpönt war“ (S. 85). Davon hätten, unter anderem, Teddy Stauffers Original Teddys profitiert – zumindest kurzzeitig.

Das vierte Kapitel (*Die Stunde Null – Aufbruch und Neuorganisation der Jazzszene nach 1945*) handelt von den ersten Jahren nach Kriegsende. Knauer arbeitet heraus, dass zu dieser Zeit aktive Amateurjazzler und passive Jazz-Liebhaber, die sich in sog. Hot-Clubs organisierten, sehr wichtig gewesen seien, um die deutsche Jazzszene aufzubauen. Zudem seien die amerikanischen GIs nachhaltig prägend gewesen – natürlich nur in Westdeutschland.

Vom Lernen durch Ausprobieren ist im fünften Kapitel die Rede (*Learning by Doing*). In den späten 1940er bis Mitte der 1950er Jahre habe allmählich eine Professionalisierung im Jazzbereich eingesetzt, so Knauer, das heißt sowohl auf Seiten der Musiker*innen (z. B. Kurt Edelhagen Orchester und Caterina Valente) wie auch auf Seiten des Rundfunks (z. B. Joachim-Ernst Berendt und der Südwestfunk). In den

frühen 1950er Jahren sei es außerdem zur Gründung der Deutschen Jazz Föderation (1950), des Deutschen Jazzfestivals (1953) und der German All Star Band (1953) gekommen.

Kapitel sechs (*Albert Mangelsdorff*) hebt die Bedeutung des Frankfurter Posaunisten hervor, der ab den späten 1950er Jahren zu einer der ersten eigenständigen Stimmen des deutschen Jazz gereift sei, so der Autor.

Gewissermaßen in dessen Windschatten hätten sich weitere Jazzmusiker*innen emanzipiert – wie zum Beispiel der Klarinetrist Rolf Kühn oder der Vibraphonist Gunter Hampel –, was Knauer im siebten Kapitel unter der Überschrift *Der bundesdeutsche Jazz spielt sich frei* erläutert. Gunter Hampels LP „Heartplants“ (aus dem Jahr 1965) wird von Knauer als Beispiel für den aufkommenden Free Jazz in Westdeutschland angeführt.

Das achte und neunte Kapitel (*Jazz in der DDR I: Bis zum Mauerbau [1949–1961]* und *Jazz in der DDR II: Neue Freiheit hinter Mauern [1961–1989]*) sind dem ostdeutschen Jazz gewidmet. In diesem ausführlichen Exkurs beschreibt der Autor die (politischen) Besonderheiten des DDR-Jazz mit dessen Zentren in Ostberlin, Dresden, Leipzig und Peitz im Spreewald. Hier sei insbesondere der Freie Jazz elaboriert und zelebriert worden. Selbstverständlich finden viele Protagonist*innen der DDR-Szene Erwähnung, so z. B. Kurt Henkels, Günter Hörig, Klaus Lenz, Ernst-Ludwig Petrowsky, Uschi Brüning, Günter ‚Baby‘ Sommer, Conny Bauer oder Ulrich Gumpert.

Die vielfältigen Entwicklungen der 1970er und 1980er Jahre in Westdeutschland werden im zehnten Kapitel (*Emanzipation erreicht: Was nun?*) thematisiert. Knauer muss dafür zwangsläufig weit ausholen, was ihm gut gelingt: Vom Jazzrock eines Volker Kriegel über die von Joachim-Ernst Berendt forcierte Verbindung von Jazz mit außereuropäischer/amerikanischer Musik bis hin zu Manfred Eichers ECM-Labelsound. Darüber hinaus kommt der Autor auf neue Wege in der Musikproduktion und -distribution zu sprechen, unter anderem auf die Plattenfirmen L+R Records und Enja sowie die Zeitschriften Bielefelder Jazz Katalog und Jazz Podium; nicht zuletzt auch auf die Jazzfestivals in Berlin und Moers sowie die unzähligen Clubs im gesamten Bundesgebiet. Die Institutionalisierung des Jazz sei in dieser Zeit ebenfalls vorangeschritten, 1973 beispielsweise mit der Gründung der Union deutscher Jazzmusiker. Außerdem hätten sich an vielen Musikhochschulen Jazzstudiengänge etablieren können, so z. B. in Köln, Hamburg, Hannover, Stuttgart, Bremen und Essen. Ebenso seien vermehrt Jazzpreise und -stipendien ausgelobt worden und Landes-Jugendjazzorchester entstanden. Besonderes Augenmerk schenkt Knauer den Entwicklungen in den Frankfurter, Kölner, Hamburger, Bremer und Berliner Szenen sowie den Jazzaktivitäten in Baden-Württemberg, Bayern und im Ruhrgebiet. Neben dem Posaunisten Albert Mangelsdorff stellt er vor allem den Pianisten Joachim Kühn als einflussreiche Figur dieser Jahre heraus.

Im elften und letzten Kapitel (*Auf ins 21. Jahrhundert*) geht es um die jüngere Zeitgeschichte. Knauer setzt beim Fall der Berliner Mauer an und verdeutlicht, dass

der gesellschaftliche Umbruch vor allem die ostdeutsche Jazzszene vor Probleme gestellt habe. Die von Wynton Marsalis initiierte US-amerikanische Debatte über Tradition im Jazz sei in den neunziger Jahren auch in Deutschland aufgegriffen worden (S. 431):

Sehr unterschiedliche Ansätze an den Umgang mit Traditionen finden sich beispielsweise beim Trompeter Thomas Herberer, beim Bläserquartett Fun Horns, beim Saxophonisten Gebhard Ullmann, beim Posaunisten Nils Wogram, beim Kontrabassisten Sebastian Gramss, beim Bassklarinettenisten Rudi Mahall, bei den Saxophonistinnen Kathrin Lemke und Silke Eberhard sowie bei der Pianistin Anke Helfrich.

Berlin, die neue alte Kulturhauptstadt des vereinigten Deutschlands, wäre wieder zu dem Jazzzentrum geworden, das sie einstmals gewesen ist. Dieses Mal allerdings hätten sich die vielfältigen Projektmöglichkeiten für die in die Stadt strömenden Jazzmusiker*innen weniger in barer Münze ausgezahlt. Der Autor berichtet zudem über den Niedergang alter und das Aufkommen neuer Strukturen bzw. sozialer Netzwerke in ganz Deutschland, was unter anderem auch mit einem Generationenwechsel zu tun gehabt hätte. Knauer unterscheidet im Folgenden fünf historische Entwicklungsstränge bei Jazzmusiker*innen in Deutschland nach 1989: Es gebe 1) diejenigen, die sich vor allem an Songformen orientiert hätten (z. B. Till Brönner, Julia Hülsmann oder Volker bzw. Holly Schlott); 2) jene, die sich für das kompositorisch Komplexe interessiert hätten (z. B. Angelika Niescier, Christian Lillinger oder das Quartett Ruf der Heimat); 3) solche, die den Sound in den Mittelpunkt ihres Schaffens gestellt hätten (z. B. Gabriele Hasler, Hans Lüdemann oder das Andromeda Mega Express Orchestra); 4) die in erster Linie an der instrumentalen Virtuosität ausgerichteten Musiker*innen (vor allem Pianisten wie z. B. Cornelius Claudio Kreusch, Michael Wollny oder Pablo Held); und schließlich 5) die Künstler*innen, die aus dem Ausland stammen und sich in Deutschland niedergelassen haben (z. B. Aziza Mustafa Zadeh, Trilok Gurtu oder Charlie Mariano) sowie die aus Deutschland stammenden Jazzmusiker*innen, welche ins Ausland ausgewandert sind (z. B. Torsten de Winkel, Ingrid Laubrock oder Michael Riessler). Wolfram Knauer beendet das finale Kapitel seiner deutschen Jazzgeschichte mit dem Hinweis darauf, dass Jazz hierzulande in den letzten Jahren immer diverser, weiblicher und queerer geworden sei, immerhin habe „selbst die Fachpresse das Bekenntnis von Holly (ehemals Volker) Schlott im April 2018 zu ihrer Transgender-Identität nicht als exotisch, sondern eher als weiteren Beleg der Offenheit auch innerhalb der Jazzwelt rezipiert“ (S. 485f.).

In einem zum Teil sehr persönlichen Nachwort unter dem Titel *Mein Weg zum Jazz* erfährt der Leser bzw. die Leserin schließlich Einiges über die musikalische Sozialisation des Autors, der in Kiel aufwuchs und Ende der 1960er Jahre erstmals bewusst Jazz im Radio gehört hatte. Knauer habe dieses Nachwort geschrieben, da er sich „des subjektiven Blicks“ bewusst sei und eine „persönliche Positionsbestimmung“ abgeben wolle, da man ja ohnehin „zwischen den Zeilen“ etwas über seine individuelle Sicht auf den Jazz erfahre (S. 487).

Knauer beweist damit Feingefühl für die diffizile Aufgabe einer Nationalgeschichte des Jazz. Dass er es trotzdem gewagt hat, seine Version auszuführen, ist ein Glücksfall, denn er versteht es, die Materialfülle übersichtlich anzuordnen und die vielen regionalen wie lokalen Entwicklungslinien kompakt nachzuzeichnen.

Sicherlich, ein ausgewogeneres Verhältnis in der Darstellung von West- und Ostdeutschland wäre angeraten gewesen. Man merkt, dass der Autor westdeutscher Provenienz ist und seit vielen Jahren in Hessen lebt, da der Szene in und um Frankfurt am Main viel Raum gegeben wird. Warum nur Albert Mangelsdorff ein eigenes Kapitel bekommen hat, erschließt sich nur bedingt. Knauers Begründung lautet: „Da Mangelsdorffs musikalische Entwicklung in vielen Punkten symptomatisch für die ästhetischen Diskurse dieser Jahre ist“ (S. 210). Für den Jazz in der DDR trifft dies beispielsweise auf Günter ‚Baby‘ Sommer zu, dem jedoch kein gesondertes Kapitel gewidmet ist.

Natürlich lassen sich bei solch einem monographischen Mammutprojekt kleinere Leerstellen bzw. Desiderate nicht vermeiden. So finden weder die seit 1993 existierende und sehr prominente Jazz-Hip-Hop-Formation Jazzkantine Erwähnung (welche sich immerhin einen Echo-Preis in der Kategorie ‚Beste Jazzproduktion‘ sowie einen German Jazz Award erspielen konnte), noch das seit 1995 bestehende Fusion-/Jazzrock-Trio Jazz Pistols (das – zum Teil im Auftrag des Goethe-Instituts – Konzertreisen in mehr als 30 Länder der Welt absolviert hat), und auch nicht die seit 2004 erfolgreich agierende Jazz-Metal-Gruppe Panzerballett (die im Vorprogramm von John McLaughlin und Chick Corea spielte und zudem mit Klaus Doldinger, Ulf Wakenius und Nguyễn Lê kooperierte). Überhaupt fällt auf, dass Knauer ein relativ traditionelles Verständnis von Jazzmusik pflegt und neuere bzw. neueste Entwicklung weitgehend ausspart, z. B. den sogenannten Nu Jazz, der Elemente der elektronischen Tanzmusik mit Jazz verbindet. Was ist z. B. mit dem renommierten Produzentenkollektiv Jazzanova (seit 1996) oder dem Trüby Trio (seit 1997)? Warum fällt kein Wort über diese Formationen, die internationales Ansehen genießen?

Nichtsdestotrotz gelingt Wolfram Knauer mit seiner Publikation eine schlüssige und überaus facettenreiche Darstellung der deutschen Jazzgeschichte. Der Text wirkt kurzweilig, schnörkellos und – trotz seines Umfangs – angenehm komprimiert. Und selbst wenn man an der einen oder anderen Stelle Musiker*innen, Bands, Clubs oder Festivals vermisst bzw. ausführlicher beschrieben haben möchte, hat man jedoch nie den Eindruck, dass etwas Wesentliches fehlt – zumindest nicht bis zur Jahrtausendwende. Das Buch quillt geradezu über an Daten und Fakten, welche den Kenntnisreichtum des Autors belegen.

Ein theoretischer Bezugsrahmen hätte Knauers nationaler Geschichtsschreibung allerdings gutgetan. Es wird nicht ganz klar, was genau er unter Deutschland versteht. Sind es die politischen oder geographischen Grenzen? Ist es die Sprache oder Kultur? Und was ist mit der Einbettung in den europäischen Kontext? Welche Rolle spielt das Selbstverständnis Deutschlands als (ein) Zentrum der klassisch-romantischen

Musiktradition? Bei derartigen Fragen wären Querbezüge zu anderen geisteswissenschaftlichen Forschungsergebnissen hilfreich gewesen.

Es ist anzunehmen, dass sich der erfahrene Archivleiter, Konzertveranstalter, Moderator und Publizist, der in den letzten Jahren vor allem mit Biographien über Louis Armstrong, Charlie Parker und Duke Ellington in Erscheinung getreten ist, mit dem vorliegenden Opus Magnum einen lange gehegten Traum erfüllt hat. Das 528-seitige Buch ist in jedem Falle beeindruckend. So schnell wird das Wagnis einer historischen Gesamtdarstellung des Jazz in Deutschland vermutlich niemand erneut eingehen. Insofern ist zu vermuten, dass Wolfram Knauers Monographie – zumindest für die nächsten Jahre – zum Standardwerk der deutschen Jazzforschung werden könnte.

Nico Thom (Bremen)