

Michel Abeßer

Stümperei kultivieren – Sowjetischer Jazz und musikalische Schattenwirtschaft nach 1953

„Als Mitglied unserer Sektion darfst du erst recht nicht ein schlechtes Vorbild für die Menschen sein. Wir sollten auf die kategorischste Art und Weise für Schönheit und Wahrheit in der Musik, für die Reinheit der Sprache und die Kultur des Verhaltens kämpfen.“¹ In dieser Forderung des Jazzschlagzeugers Leonid Orlow vom Herbst 1960 erschien die *Birscha* („Börse“), jener inoffizielle Treffpunkt von sowjetischen Unterhaltungsmusikern und Konzertorganisatoren, in einem gänzlich anderen Licht als in Memoiren und Erinnerungen der sowjetischen Jazzmusiker der noch jungen Sektion „Jazz“ des Moskauer Jugendklubs. Orlow zeichnete ein negatives Bild derjenigen, die sich zur *Birscha* versammelten. Seiner Ansicht nach verhielten sie sich nicht wie Musiker, die eigentlich „Träger der besten Teile menschlicher Natur“ zu sein hätten: „Alle sprechen unvertretbares *mat* [russische nicht-normative Fluchsprache; Anmerkung des Verfassers], schmeißen Zigarettenstummel um sich, verbreiten zynische Witze und spucken saftig vor die eigenen Füße [...] ohne Rücksicht auf andere.“² Die *Birscha* als Teil der musikalischen Schattenwirtschaft erscheint in dieser Aussage als Antipode zum moralischen Kodex des Kommunismus und nicht als ein öffentlicher Ort des musikalischen Engagements, Austauschs und Humors, an dem sich eine Subkultur sozialisierte. Orlow nutzte die *Birscha* in der zitierten Passage als Kontrastfolie, um von seinen Mitspielern Vorbildlichkeit in Bezug auf „Disziplin, Bewusstsein, Musik und Kultur“ einzufordern, ohne welche es seiner Ansicht nach keine erfolgreiche Arbeit der Jazzsektion geben könne.

Mit seiner Bewertung der *Birscha* stellte Orlow gegenüber der örtlichen *Komsomol*-Organisation unter Beweis, dass er sich ideologisch konform verhielt. Gleichzeitig war sein Urteil aber auch ein ernst gemeinter Aufruf an die 43 Moskauer Musiker, Organisatoren und Referenten des Moskauer Jazzklubs, vorbildhaft zu agieren. Orlows Text verweist somit auf die veränderten organisatorischen und ideologischen Umstände, unter denen sich ab Ende der 1950er Jahre die Jazz-enthusiasten in Gruppen trafen und ihr Projekt eines sowjetischen Jazz entwickelten. Einige von ihnen waren als Jazzsektion einem städtischen Jugendklub

¹ Leonid Orlov: Bemerkungen. In: Wandzeitung der Jazzsektion „Muzyka dlja vsech“, 28. 10. 1960, PA Aleksej Batašev (Übersetzung durch den Verfasser).

² Ebd.

untergeordnet, deren Mitglieder Gebühren zahlten und nach einer festgelegten Satzung Versammlungen und Wahlen abhielten. Dort spielten kleine Ensembles vor sitzendem Publikum Jazz, der zum Diskutieren, nicht aber zum Tanzen anregte. Zum besseren Verständnis der Musik verhalfen Lektüre und Vorträge, die ein Kreis von Referenten organisiert hatte. Jazz wurde hier zu einem Bestandteil der sowjetischen Hochkultur stilisiert.

Thema dieses Beitrags sind die in diesen Prozess eingeflossenen Erfahrungen, die die Akteure zuvor – ohne das institutionelle Dach des *Komsomol* oder des Komponistenverbands – in der musikalischen Schattenwirtschaft der *Birscha* und bei den zahllosen Tanzabenden gesammelt hatten. Im Weiteren wird danach gefragt, welche Bedeutung die Praxis der musikalischen Schattenwirtschaft als biografischer Etappe für die Entwicklung und für den kulturellen Erfahrungsschatz der angehenden sowjetischen Jazzmusiker und -organisatoren hatte. Um das entstehende Milieu von Jazzenthusiasten in seiner weiteren Entwicklung zu verstehen, lohnt es, nach der Prägekraft der *Birscha* für die individuelle und gemeinschaftliche Identität zu fragen. Der Aufsatz untersucht daher Strategien, mit denen diese Gruppe von Musikern unterschiedlicher Generationen mit der Erfahrung kultureller Randständigkeit und politischer Marginalisierung umging. Die Erfahrung der Tanzabende prägte dabei nicht nur das ambivalente Urteil der Bevölkerung über *Dschas*, sondern auch das Urteil der Musiker über das sowjetische Massenpublikum und seine kulturellen Präferenzen. Erst aus dieser Erfahrung heraus lässt sich das elitärere Jazzverständnis dieses Milieus in den 1960er Jahren erklären.

Jazz nach Stalin

Dschas erlebte in der Sowjetunion nach 1953 als Form populärer Unterhaltungsmusik ein Revival.³ Trotz politischer Widerstände kam es zu einer Neuaushandlung von Inhalten und Formen der Jazzmusik und – verstärkt durch die kulturelle Öffnung des Landes – zu einer kritischen Auseinandersetzung mit der eigenen Jazztradition der 1930er und 1940er Jahre.⁴ Die auf Kosteneffizienz setzende Neustrukturierung des staatlichen Konzertwesens führte zu einem Aufschwung der Jazzorchester. Ungeachtet aller weiterhin geäußerten ideologischen Vorbehalte, griffen die Konzertorganisationen auf diese zurück, nicht zuletzt da sie im Vergleich zu Sinfonieorchestern geringere Kosten verursachten und höhere Gewinne generierten. Das 1956 gegründete Oleg-Lundstrem-Orchester in Moskau und das Weinstein-Orchester in Leningrad sind die prominentesten Beispiele für diese

³ Vgl. Frederick Starr: *Red and Hot. The Fate of Jazz in the Soviet Union. 1917–1980*. New York 1983.

⁴ Vgl. David Caute: *The Dancer Defects. The Struggle for Cultural Supremacy during the Cold War*. Oxford 2005; Penny Marie van Eschen: *Satchmo Blows up the World. Jazz Ambassadors Play the Cold War*. Cambridge, MA 2004; Lisa E. Davenport: *Jazz Diplomacy. Promoting America in the Cold War Era*. Jackson 2009.

Entwicklung.⁵ Während Jazzgruppen traditionelle sowjetische Elemente wie den Liedcharakter mit Eigenschaften des westlichen Jazz wie dem Swing-Rhythmus und der größeren Relevanz von Bläuersätzen in der Orchestrierung verbanden, war der amerikanische Jazz der Nachkriegszeit mit kleineren Besetzungen sowie komplexerer Harmonie, Melodie und Rhythmik bei den zwischen 1930 und 1940 geborenen Jugendlichen besonders beliebt.⁶

Die Affinität der sowjetischen Jugend zur amerikanischen Kultur gewann im Kontext des Kalten Krieges eine stark politische Dimension.⁷ Die Gründe dieser Anziehungskraft lagen – wie am Beispiel der *Stiljagi*, jener ersten sich aus der politischen Elite rekrutierenden Jugendkultur, ersichtlich wird – kaum im dezidiert Politischen, sondern zumeist im möglichen Distinktionsgewinn gegenüber kriegsteilnehmenden Altersgenossen.⁸ In den 1950er Jahren, als Jazz von breiten Schichten der städtischen Jugend rezipiert wurde, erhöhte der Staat den ideologischen Druck gegen diese Musikrichtung und die mit ihr assoziierten Verhaltensweisen.⁹ Hunderte von Laienorchestern, die sich unter dem Dach lokaler *Komsomol*-Organisationen um die Weltjugendfestspiele im Sommer 1957 formiert hatten, machten auch scharfen Kritikern in Partei und Komponistenverband klar, dass Jazz weder ein Randphänomen war, noch ausschließlich von vermeintlich rückständigen und politisch wie gesellschaftlich wenig engagierten Jugendlichen getragen wurde.¹⁰ Unter dem Dach des *Komsomol*, der für den von Chruschtschow avisierten Neustart des kommunistischen Projekts Initiative und Enthusiasmus von unten generieren sollte, entstanden schließlich ab Ende der 1950er Jahre in verschiedenen Städten Klubs, in denen die Jazzenthusiasten legal die Möglichkeit hatten, ihr musikalisches Programm zu entwickeln und in die städtische Öffentlichkeit zu tragen.¹¹ Jugendcafés, die ab 1961 im ganzen Land geschaffen wurden, boten den

⁵ Vgl. Konstantin Volk: „Šanchajskij period“ russkogo džaza. Oleg Lundstrem i drugie. In: Kirill Moskov/A. Filipova (Hg.): Rossijskij džaz. St. Petersburg 2013, S. 79–109; Oleg Lundstrem: Tak my načali In: Aleksandr Medvedev/Ol'ga Medvedeva (Hg.): Sovetskij džaz. Problemy, sobytia, mastera. Moskau 1987, S. 307–314.

⁶ Vgl. Irina Novikova: Black Music, White Freedom: Times and Spaces of Jazz Countercultures in the USSR. In: Heike Raphael-Hernandez (Hg.): Blackening Europe: The African American Presence. New York 2004, S. 73–84.

⁷ Vgl. Gertrud Pickhan/Rüdiger Ritter (Hg.): Jazz behind the Iron Curtain. Frankfurt a. M. u. a. 2010.

⁸ Vgl. Mark Edele: Strange Young Man in Stalins Moscow. The Birth and Life of the Stiliagi, 1945–1953. In: JGO 50 (2002), S. 37–61.

⁹ Vgl. Juliane Fürst: The Arrival of Spring? Changes and Continuities in the Soviet Youth Culture and Policy between Stalin and Khrushchev. In: Polly Jones (Hg.): The Dilemmas of De-Stalinization. Negotiating Cultural and Social Change in the Khrushchev Era. London/New York 2006, S. 133–153.

¹⁰ Vgl. Margaret Peacock: The Perils of Building Cold War Consensus at the 1957 Moscow Festival of Youth and Students. In: CWH 12 (2012), S. 515–535; Pia Koivunen: The Moscow 1957 Youth Festival. Propagating a New Peaceful Image of the Soviet Union. In: Melanie Illic/Jeremy Smith (Hg.): Soviet State and Society under Nikita Khrushchev. London 2009, S. 46–65.

¹¹ Vgl. Gleb Tsipursky: Pleasure, Power, and the Pursuit of Communism: Soviet Youth and State-Sponsored Popular Culture During the Early Cold War, 1945–1968. [Diss. phil.] Chapel Hill 2011.

jugen, mehrheitlich nicht klassisch ausgebildeten Musikern schließlich auch eine Öffentlichkeit für instrumentalen und improvisierten Jazz.

In jenem musikalischen Programm versuchten die Enthusiasten, durch Publikationen, Diskussionen und Vorträge ihre favorisierte Form von Jazz in den Kanon der sowjetischen Hochkultur zu integrieren. Jazz, in kleinen, höchstens sechsköpfigen Ensembles als Instrumentalmusik gespielt, entzog sich durch Besetzung, Inhalt und Inszenierung dem Unterhaltungsparadigma, wonach *Sowetskii Dschas* üblicherweise der *Estrada* zuordnet war.¹² Mit drei Strategien bemühten sich Referenten, Organisatoren und Musiker, instrumentalen und improvisierten Jazz zu einem Teil sowjetischer Hochkultur zu machen und von den institutionellen Vorteilen dieser zu profitieren.¹³ Jazz sollte nicht als Tanz-, sondern als Kunstmusik konsumiert werden. Er sollte seine Zuhörer dazu bewegen, sich mittels Literatur und Vorträgen zu bilden. Zudem sollte Improvisation als legitimes Stilmittel sowjetischer Musik verankert werden. Entsprechend der im Stalinismus vermittelten Deutungen verstanden große Teile der kulturinteressierten städtischen Bevölkerung Improvisation als die unwürdige Abkürzung eines jahrzehntelangen, von musikalischer Ausbildung begleiteten Lernprozesses und nicht als ein genuines musikalisches Ausdrucksmittel, als das es die Jazzenthusiasten gegenüber der Öffentlichkeit und den ihnen wohlgesonnenen Vertretern des Komponistenverbands inszenierten.¹⁴

Nach 1953 starteten zahlreiche Jazzmusiker ihre berufliche Karriere in der *Birscha*. Mangels staatlicher Ausbildungswege, Qualifikationsnachweisen und Arbeitsplätzen begannen sie ihre Karriere nicht an Konservatorien, Musikschulen und in den großen *Estrada*-Orchestern der 1950er Jahre, sondern in kleinen Ensembles, die Tanzmusik spielten und die auf den zahllosen Tanzplätzen der sowjetischen Großstädte auftraten. Viele Ensembles hatten nur so lange Bestand, wie die Presse benötigte, einen diffamierenden Artikel über ihr letztes Konzert zu schreiben. Diese Musiker mussten in ihrer ersten Berufserfahrung auf die sonst weithin garantierten sozialen Sicherheiten, die beispielsweise mit einer festen Stelle in einer der Konzertorganisationen verknüpft waren, verzichten. Die Unsicherheit, die die Künstler in der konkurrenzgeladenen Atmosphäre der *Birscha*, jenes wöchentlichen Straßentreffens, bei dem zahllose Musiker um eines der weniger Engagements bei Restaurant- und Klubbesitzern wetteiferten, erfuhren, stellt daher ein zentrales Narrativ in vielen Biografien dar. Zumeist traten sie auf zahlreichen Tanzplätzen, in Klubhäusern, Fabriken oder Hochschulen auf und erreichten dort ein großes Publikum verschiedener Altersschichten. Für die Biografie und Erfahrungen eines jungen sowjetischen Jazzmusikers, der „seinen“ Jazz wenige Jahre später als Kunstmusik propagieren sollte, spielten die illegalen Praktiken der *Birscha* und der als *Chaltura* bezeichneten Tanzabende eine wichtige Rolle.

¹² Vgl. Art. *Èstrada*. In: *Bolšaja Sovetskaja Èncyklopedija*. Bd. 30. Moskau ³1978, S. 284f.

¹³ Vgl. Michel Abeßer: Staging a Cultured Community. Soviet Jazz after 1953. In: Thomas Bohn/Rayk Einax/Michel Abeßer: *De-Stalinisation reconsidered. Persistence and Change in the Soviet Union*. Frankfurt a. M./New York 2014, S. 223–238.

¹⁴ Vgl. Susan E. Reid: In the Name of the People. The Manege Affaire Revisited. In: *Kritika* 6 (2005), S. 673–716.

Die *Birscha*

Die *Birscha*, eine Institutionen, die das staatliche Konzertwesen seit seiner Etablierung in den 1920er Jahren begleitete, gewann im Laufe der 1950er Jahre an Relevanz.¹⁵ Ihre Hauptfunktion bestand in der Vermittlung von Musikern für die zahllosen Unterhaltungs- und Tanzabende sowie im Austausch und Handel von *Estrada*-Repertoire, aber auch von Instrumenten und Ersatzteilen. Staatliche Organe und Parteivertreter betrachteten die Arbeit der *Birscha* kritisch, da in ihr Prozesse abliefen, die eigentlich unter Kontrolle der Konzert- und Theaterorganisationen zu stehen hatten. Die *Birscha* zog ab Ende der 1950er Jahre in steigendem Maße Jugendliche, die nach 1930 geboren worden waren, an und galt als unkontrollierter halböffentlicher urbaner Raum, der verschiedene Formen jugendlicher Devianz zu fördern schien. In der Hauptverwaltung für musikalische Einrichtungen wurde 1953 bereits wenige Monate nach Stalins Tod vor der Existenz einer *tschernaja Birscha* („Schwarzen Börse“) gewarnt, deren Vertreter Kompositionen, die bereits vom sowjetischen Kulturministerium erworben worden waren, erneut an andere Sowjetrepubliken und Kulturorganisationen verkauften.¹⁶ Ihr Aufgabenfeld beschränkte sich dabei nicht auf die Musik, sondern erstreckte sich auch auf das Theater.¹⁷ Ab Mitte der 1950er Jahre gewann ihre Tätigkeit als Transmitter zwischen Angebot und Nachfrage des sowjetischen Musikmarkts an Relevanz.

Zur *Birscha* trafen sich in jeder größeren sowjetischen Stadt mehrfach in der Woche Musiker, Händler, Organisatoren und die sogenannten *Sakastschiki*, die im Auftrag von Restaurants, Cafés, Tanzplätzen, aber auch von Betrieben und wissenschaftlichen Instituten auf der Suche nach Künstlern waren, die kurzfristig für ein Engagement verpflichtet werden konnten.¹⁸ In Moskau etwa versammelten sich in den 1950er Jahren mehrmals pro Woche zwischen 17 und 20 Uhr bis zu 300 Musiker und Organisatoren auf dem Bürgersteig vor dem Gebäude der städtischen Konzertorganisation. Sie interagierten in „konkurrenzgeladener, aber freundschaftlicher Atmosphäre“. ¹⁹ Aufgrund ihrer Vermittlungsfunktion war die *Birscha* keine geheime Institution, sondern öffentlich präsent. Die Kulturbedörden der jeweiligen Stadt waren – auch gegen die Widerstände aus dem Kulturministerium – zu einer gewissen Toleranz gezwungen, solange die staatlichen Konzertorganisationen nicht in der Lage waren, den öffentlichen Bedarf an Musikern adäquat zu decken. Die Straße bildete hier faktisch die letzte Alternative zum

¹⁵ Vgl. Aleksej Kozlov: *Džaz, Rok i mednyje truby*. Moskau 2005, S.117; Starr: Red (wie Anm. 3), S. 216; Michail Kull': *Stupeni Voschošdennija*. Moskau 2009, S. 51.

¹⁶ Vgl. Offene Parteiversammlung der Basisparteiorganisation der Hauptverwaltung für musikalische Einrichtungen, 30. 7. 1953, RGALI, f. 957, op. 1, d. 15, l. 1–9, hier: l. 6.

¹⁷ Geschlossene Parteiversammlung der Parteiorganisation der Haupttheaterverwaltung des Komitees für Verwaltung von Kunstangelegenheiten des Kulturministeriums der UdSSR, 20. 11. 1953, ZAOPI, f. 957, op. 1, d. 14, l. 54–60, hier: l. 56.

¹⁸ Vgl. Kull': *Stupeni* (wie Anm. 15), S. 67.

¹⁹ Kozlov: *Džaz* (wie Anm. 15), S. 128.

Dienstzimmer der Konzertorganisation, in dem ein Musiker in der Hoffnung auf zusätzliche Auftrittsmöglichkeiten enttäuscht wurde oder ein Restaurantbesitzer unter Verweis auf die ungenügende Vorlaufzeit für die Repertoirekontrolle kein Ensemble zugewiesen bekam. Der topografische Ort der lokalen *Birscha* stand immer im Zusammenhang mit ihren Funktionen. In Nowosibirsk fand die informelle Vermittlung von musikalischen Engagements in der Kantine der örtlichen Musikschule statt.²⁰ Diese Tätigkeit konnte aber ebenso auf dem lokalen Schwarzmarkt geschehen, wo neben Engagements auch Schellackplatten, Tonbänder, Ersatzteile und die Neuigkeiten aus der Welt des westlichen Jazz gehandelt wurden.²¹ Die Regeln des planwirtschaftlichen Kulturbetriebs und der *Estrada*-Kultur strukturierten die Arbeitszeiten der *Birscha*. Vor allem am Monatsende, wenn nicht ausgegebene Gelder von den staatlichen Einrichtungen für Kultur- und Massenarbeit verbraucht werden mussten und vornehmlich in Betriebsfeiern investiert wurden, erlebte die *Birscha* eine Hochkonjunktur.²² Neben der Sommersaison, in der – wetterabhängig – eine hohe Zahl an Konzerten stattfand, erwiesen sich auch der Zeitraum um die Revolutionsfeierlichkeiten am 7. November und die Zeit kurz vor der Neujahrspause als Phasen, in denen die *Birscha* fast täglich stattfand.²³

Welche Typen von Musikern versammelten sich regelmäßig zu dieser hybriden Institution? Mit den Massenentlassungen aus dem Gulag-System strömten zahlreiche Musiker zurück in die Großstädte und hatten dort aufgrund ihrer vorangegangenen Lagerhaft und der fehlenden Rehabilitierung zunächst nur geringe Chancen auf eine Stelle innerhalb der Konzertorganisation. Sie waren also auf alternative Vermittlungsstellen angewiesen.²⁴ Ein zweiter Grund für das Anwachsen der *Birscha*-Besucher lag in der Reform des Konzertwesens im Jahr 1956, die nicht nur eine Neufestlegung der Musikergehälter, sondern auch die (Zwangs-)Pensionierung zahlreicher älterer Künstler mit sich brachte.²⁵ Insgesamt suchten jene Musiker die *Birscha* auf, die entweder keine prestigeträchtige Arbeit bekommen konnten, die von den Gehältern einer niedrig dotierten Planstelle in einer Konzertorganisation nicht leben konnten oder die diese Form von Arbeitsverhältnis gar nicht anstrebten.²⁶ In Moskau arbeiteten die Unterhaltungsmusiker, die offiziell von den Konzertorganisationen erfasst und kontrolliert wurden, in der *Mosestrada* oder

²⁰ Vgl. Sergej Beliĉenko/Valerij Kotel'nikov: Sinkopy na Obi, ili Oĉerki istorii džaza v Novosibirske. Nowosibirsk 2005, S. 72.

²¹ Vgl. ebd., S. 62.

²² Vgl. Oleg Stepurko: Džazovye zarisovki. In: Rossiskij brass-vestnik 3–4 (1993), online zugänglich unter <http://www.jazz.ru/books/stories/9.htm> (letzter Zugriff am 18. 10. 2017).

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Vgl. Ulli Hufen: Das Regime und die Dandys. Russische Gaunerchansons von Lenin bis Putin. Berlin 2010; Beliĉenko/Kotel'nikov: Sinkopy (wie Anm. 20), S. 73.

²⁵ Vgl. Schreiben der Abteilung Wissenschaft und Kultur des ZK KPSS über die Überarbeitung des Projekts zum Beschluss des ZK „Über Maßnahmen zur Verbesserung der Arbeit von Theatern und Konzertorganisationen“ vom 10. 10. 1956. In: Natalja G. Tomilina (Hg.): Apparat CK KPSS i kultura 1973–1978. Dokumenty. Moskau 2012, S. 441–444.

²⁶ Vgl. Kozlov: Džaz (wie Anm. 15), S. 131.

der MOMA (*Moskowskoje otdelenije muzykalnych anseblej*). Die *Mosestrada* bediente die großen Bühnen der Stadt und vereinte die „notenlesende professionelle Elite der sowjetischen Estrada“ (Alexei Koslow).²⁷ Letztlich bestimmte aber die Einstufung in eine hohe Kategorie und die damit verbundene große Zahl an Auftritten das monatliche Gehalt der Musiker. Deshalb war ein Teil der Künstler bestrebt, sich auf der *Birscha* einen Zusatzverdienst zu erwirtschaften.²⁸ Musiker der MOMA spielten in Restaurants, Cafés und Kinofoyers. Dadurch ergaben sich zwar andere Möglichkeiten des illegalen Zusatzverdienstes als bei Konzerten auf den großen Bühnen, die geringeren Gehälter der MOMA-Musiker machten jedoch in fast allen Fällen weitere Einkünfte unabdingbar. Hierfür bot sich die Gastronomie an, wo Musiker den Kunden für den Erhalt teils beträchtlicher Summen jeden musikalischen Wunsch zu erfüllen hatten.²⁹

Die von der staatlichen Konzertorganisation betriebene *tarifikazija* (das „Aufnahme- und Einstufungsverfahren“) schloss durch den Fokus auf Notenlesen einen großen Teil von Laienmusikern und Anfängern, besonders solche, die sich auf das Spielen von Jazz spezialisiert hatten, aus. Deren Bestreben, über die *Birscha* Geld zu verdienen, stand in einem latenten Konflikt mit dem sowjetischen Arbeitsrecht. Ein offizieller *sowmestitelstwo* („Nebenverdienst“) bedurfte in jedem Fall einer behördlichen Genehmigung und durfte die Hälfte des Gehaltes aus dem ersten Beschäftigungsverhältnis nicht überschreiten.³⁰

Zwischen der musikalischen Schattenwirtschaft und den Konzertorganisationen bestand eine symbiotische Beziehung, die allenfalls von unregelmäßigen staatlichen Aktionen gegen die Organisatoren illegaler Konzerte gestört wurde. Für Leiter von Restaurants und Cafés erwies sich das kurzfristige Engagement von Musikern als sehr einträgliches Geschäft. Hohe Gewinne für die Gastronomen versprachen die geringen Grundlöhne der in den 1950er Jahren steigenden Zahl von Musikern in Verbindung mit jener Gruppe zahlungskräftiger Unternehmer, die in der Schattenwirtschaft große Summen erwirtschafteten, diese aber kaum in legales Eigentum überführen konnten und somit umso mehr in Unterhaltung investierten. Hier konnten im Einzelfall sogar die Repertoireinspektoren der Kulturbehörden mitverdienen und so die ohnehin fragile Repertoirekontrolle konterkarieren.³¹

Neben jenen, für die das Netzwerk der *Birscha* die notwendige zusätzliche oder einzige Quelle war, den Lebensunterhalt zu bestreiten, trafen sich hier aber auch

²⁷ Ebd., S. 129.

²⁸ Stellvertretender Kulturminister der UdSSR V. Pachomov an die Kulturminister der Unionsrepubliken, die Leiter der Kreis-, Bezirks- und Stadtkulturverwaltungen und die Direktoren der Theater und Konzertorganisation, 17. 7. 1957, ERA, R-1797, op. 1, d. 298, l. 85–86.

²⁹ Vgl. Kozlov: Džaz (wie Anm. 15), S. 121–123.

³⁰ Vgl. N. A. Teplova: Sovetskoje pravo, učebnik dlja ekonomičeskich special'nostej. Moskau 1987, S. 327; Valdimir V. Šiškin: Kategorija „sovmetiel'stvo“, ee suščnost' i sootvetsvie obščeppravovym principam pravovogo regulirovanija, http://e-notabene.ru/lr/article_804.html (letzter Zugriff am 18. 10. 2017); Vladimir Fejertag: Dialog s svingom. David Gološčekin o džaze i o sebe. St. Petersburg 2006, S. 66.

³¹ Vgl. Kozlov: Džaz (wie Anm. 15), S. 129f.

Amateurmusiker ohne berufliche Ambitionen und einfache Zuhörer.³² Aus rein spielerischer Sicht mag in diesem Zusammenhang das Urteil des Jazzpianisten Michail Kull sogar zutreffend sein, wonach es in der ersten Hälfte der 1950er Jahre „in ganz Moskau nicht mehr als einige Dutzend gute, darüber hinaus hunderte schlechte, unmotivierter Musiker“³³ gegeben habe. Innerhalb dieser heterogenen Gruppe fanden sich die ersten Jazzmusiker, die sich am amerikanischen Idiom orientierten und aus dem passiven Rezipieren des amerikanischen Jazz in eine aktive Aneignung übergingen. Der Saxofonist Alexei Koslow bezeichnete diese Musiker tendenziös als jene, „die sich nicht anpassen wollten und loyal blieben“.³⁴ Für sie hatte der Besuch der *Birscha* eine gänzlich andere Bedeutung als für den durchschnittlichen *Estrada*-Künstler. Die *Birscha* bot ihnen Einblick in und Anschluss an einen Kommunikationsraum, in dem mehrere Generationen von *Estrada*-Musikern aufeinandertrafen, Erfahrungen in der musikalischen Praxis und in der Auseinandersetzung mit der Kulturbürokratie austauschten und Neuigkeiten kommunizierten, die es nicht in Schriftform gab. Dieses Milieu, mit dem für viele Jazzmusiker der Beginn einer musikalischen Karriere verknüpft war, prägte die Jazzkultur auch durch einen eigenen Slang, der die Gruppenidentität verstärkte und es nach außen abgrenzte.

Die Alterszusammensetzung der *Birscha*-Besucher hatte einen gemeinschaftsstiftenden Effekt: Drei Generationen von *Estrada*-Musikern mit jeweils eigener musikalischer Sozialisation und Erfahrung trafen hier aufeinander. Die ältesten Musiker entstammten der Vorkriegszeit, in der sie bereits in Jazzensembles gespielt und Schallplatten aufgenommen hatten. Sie bestritten in den 1950er Jahren noch gelegentlich Livekonzerte, verdienten aus gesundheitlichen Gründen aber ihr Geld häufig mit Reparaturarbeiten und dem Handel von Ersatzteilen.³⁵ Von Vertretern dieser Generation konnten Neuankömmlinge technische Grundlagen des jeweiligen Instruments sowie die Grundregeln des sowjetischen Musikmarkts erlernen. Die zweite Gruppe von Musikern, die nach dem Krieg mit dem Spielen begonnen hatte und die durch die Swingmusik der sogenannten Beutefilme aus deutschen Beständen oder der amerikanischen Filmen der 1930er und 1940er Jahre sozialisiert worden war, ordnet Koslow der Kultur der *Stiljagi* zu. Seine eigene Alterskohorte, der nach 1930 Geborenen, die musikalisch durch die Jazzsendungen der „Voice of America“ geprägt worden war, konstituiert eine dritte Generation, deren modische und musikalische Orientierung in Koslows Bezeichnung *schtatniki-boperami* („USA-begeisterte Bebop-Spieler“) zum Ausdruck kommt.

Koslow erlernte in der *Birscha* von verschiedenen älteren Musikern erste Griffmöglichkeiten auf dem Saxofon, das in der Sowjetunion auch noch Jahre nach Stalins Tod als verruchtes Instrument galt und für das Unterricht oder Lehrmaterial zu erhalten nahezu unmöglich war. Die Reihe derer, die zu Beginn ihrer musikali-

³² Vgl. ebd., S. 131–133.

³³ Kull: Stupeni (wie Anm. 15), S. 51 (Übersetzung durch den Verfasser).

³⁴ Kozlov: Džaz (wie Anm. 15), S. 131 (Übersetzung durch den Verfasser).

³⁵ Vgl. ebd., S. 132.

sche Karriere als Jazzmusiker und Komponisten die *Birscha* besuchten, ist lang und umfasst ebenso Amateure wie im Komponistenverband organisierte Musiker mit professioneller Ausbildung. Neben dem Saxofonisten Alexei Koslow zählten zu den Besuchern die Trompeter Andrei Towmjasan und Oleg Stepurko. Für den 1946 in Moskau geborenen Stepurko wurde die *Birscha* in den 1960er Jahren zum Ausgangspunkt seiner musikalischen Entwicklung. Zu den jazzorientierten Komponisten mit *Birscha*-Erfahrungen gehörten der Geiger, Pianist und Komponist Jan Frenkel, der für die Orchester von Eddie Rosner und Leonid Utjossow stilprägende Komponist Wadim Ljudwikoswki, aber auch Juri Saulski, der 1962 schließlich in den Komponistenverband aufgenommen wurde.³⁶

Indes war die *Birscha* mehr als ein kollektiver Selbsthilfemechanismus zur Vermittlung von Arbeit, Erfahrung und Instrumententechnik. Mit ihr entstand ein soziales Milieu, das sich über spezifische Binnenhierarchien und eine generische Sprache definierte. Die Autorität, die die älteren Musiker aufgrund ihrer Erfahrung genossen, kam in der Bezeichnung *Labuch* zum Ausdruck, die, so Koslow, für eine „hochrespektierte Person“, den „risikofreudigen Menschen des Untergrunds“, der jede beliebige Musik spielen könne, stehe.³⁷ Gemeinhin bezeichnet der Begriff einen Musiker, der Geld durch das Spiel von moderner oder minderwertiger Musik erwirtschaftet.³⁸ Eine Reihe weiterer Wörter, deren Ursprünge in der NEP-Zeit beziehungsweise in der sogenannten *blatnoi schargon* („Gauzersprache“) zu verorten sind, speisten ein spezifisches Vokabular, das besonders über die Nachkriegsgeneration Eingang in die Sprache der *Stiljagi* und damit auch in die des jazzaffinen Milieus fand.³⁹ Wörter wie *Baschli* („Geld“), *kirjat* („trinken“, „saufen“) und das auch in der heutigen Jugendsprache weitverbreitete *Tschuwak* beziehungsweise *Tschuwicha* („Typ“) generierten eine kollektive Abgrenzung nach außen gegen alle Nichteingeweihten und stifteten dadurch eine spezifische Identität. Einige Wörter dieses Slangs parodierten die in der offiziellen Sprache und Ideologie manifestierten weltanschaulichen und sozialen Anforderungen an die Musik und deren Interpreten. *Labat*, das Erhalten von schnellem Geld für bestellte Unterhaltungsmusik, meinte hier mehr als *sarabatywat* („erarbeiten“) oder *igrat* („spielen“). Auch die Adaption und Umdeutung des von staatlicher Seite pejorativ genutzten Wortes *Chaltura*, das im Allgemeinen schlecht gemachte, billige Arbeit bezeichnete, im konkreten Fall aber für nicht professionell inszenierte Unterhaltungsmusik geringer Qualität stand, ermöglichte eine ironische Distanzierung vom sowjetischen Kulturdiskurs, ohne aber dabei in offene Opposition zu ihm zu treten. *Chaltura* wurde von den Jazzenthusiasten schließlich als ein Synonym für „Jamsession“ ge-

³⁶ Vgl. ebd., S. 123; sowie Arkadij Petrov: Černyj Kot. Jurij Saul'skij – Žizn' I tvorčestvo. [unveröff. Manuskript] 2008.

³⁷ Kozlov: Džaz (wie Anm. 15), S. 120 (Übersetzung durch den Verfasser).

³⁸ Vgl. V. V. Šapoval: Otkuda prišlo slovo labuch? In: Russkoe slovo. Materialy I doklady mežvuzovskoj konferencij, posvjaščennnoj 60-letiju Orechovo-Zuevskogogo pedinstitutu. Orechowo-Sujewo 2001, S. 28–32, online zugänglich unter: <http://liloro.ru/romanes/shapoval14.htm> (letzter Zugriff am 18. 10. 2017).

³⁹ Vgl. Il'ja Zemcov: Encyclopedia of Soviet Life. New Brunswick 1991, S. 323.

braucht, dem der Neologismus *chalturit* als Verb für die gemeinsame Improvisation (engl. *to jam*) zur Seite gestellt wurde.

Die steigende Anzahl von Musikern aus Koslows Generation und ihre wachsende Erfahrung sowie die stärkere Auseinandersetzung mit dem Jazz in der Presse trugen dazu bei, dass sich die symbolischen Hierarchien in der *Birscha* änderten. Deren Besucher verband zwar kulturelle Marginalität und eine gemeinsame musikalische Praxis, sie folgten jedoch kaum gemeinsamen ästhetischen Präferenzen. Der für die junge Generation so relevanten Technik der Improvisation, jener positiv-ironisch umgedeuteten *Chaltura*, standen ältere Musiker kritisch bis ablehnend gegenüber. Sie bezeichneten diese Form des Musizierens beispielsweise als *igrat is-pod wolos* (wörtlich: „unter den Haaren hervorspielen“).⁴⁰ Koslow beobachtete ab Ende der 1950er Jahre eine Lagerbildung zwischen den älteren auf der einen und den jüngeren Musikern, die auf raffinierteren und nicht tanzbaren Bebop fokussiert waren, auf der anderen Seite. In ihrer Funktion als unreguliertem Sozialisationsraum für Jugendliche stieß die *Birscha* bei staatlichen Vertretern auf eine massive Skepsis. Die trotz der Konkurrenz um abendliche Engagements freundschaftliche Atmosphäre, die ironische Grundhaltung und der Humor ihrer langjährigen Besucher, die zahlreichen Anekdoten und Geschichten um die unsowjetischen Lebensläufe der *Labuchi*, aber auch die Möglichkeiten des Zugangs zum sowjetischen Schwarzmarkt übten auf einige städtische Jugendliche mit höherer Ausbildung Anziehungskräfte aus, die Partei, *Komsomol* und Geheimdienst herausforderten.⁴¹

Die *Chaltura*

Die Mehrdeutigkeit und Konjunktur des Begriffs *Chaltura* steht für das vielfältige Nebeneinander von offizieller und inoffizieller Konzertkultur, von ideologisch erwünschter und verpönter Musik und von Profi- und Amateurmusikern, das die sowjetische Sonosphäre nach 1953 prägte. Den innerhalb des *Birscha*-Milieus ironisch persiflierten Begriff *Chaltura* verwendeten offizielle Vertreter des Partei- und Kulturapparates zur Bezeichnung negativer Erscheinungsformen im Bereich der *Estrada*. *Chaltura* und seine Adjektivierung *chalturnyi* bezogen sich auf die vom akzeptierten Kanon abweichenden musikalischen Inhalte. Das ZK warnte bereits 1953 im Zuge des zeitweiligen Zusammenbruchs der Musikzensur durch *Glawlit* vor „stümperhaften, nicht [...] genehmigten Werken [„*chalturnye proiswedenija*“], die von rückständigen Komponisten an das breite Netz von Orchestern in Kinos, Klubs und anderen Organisationen verkauft werden“ würden.⁴²

⁴⁰ Vgl. Kozlov: *Džaz* (wie Anm. 15), S. 131.

⁴¹ „Segodnja paren' vodku p'et, a zavtra ...“. Bericht des Moskauer KGB über die Stiljagi für das ZK KPSS. In: Rodina (1992) 12–11, S. 64.

⁴² Abteilung Wissenschaft und Kultur des ZK der KPSS: Bericht der Abteilung an den ZK-Sekretär Pospelov, verfasst von A. Rumjancev, P. Tarasov, B. Jarustovski. „Über die Schwächung der Kontrolle für Inhalt und Qualität der Aufführung des Repertoires der Konzertaufführungs-

Ebenso konnte der Begriff *Chaltura* auf die Interpretation von akzeptablen Stücken bezogen werden, wenn in dieser vermeintlich fehlende technische Fähigkeiten oder als anstößig verstandene Performances erblickt wurden. In einem dritten Verwendungszusammenhang wurde der Begriff *Chaltura* für eine Kombination aus schlecht gemachter Musik und privatunternehmerischen – und damit illegalen – Geschäftsinteressen, die dem sozialen und politischen Impetus, der mit der Schaffung von Kunst im sowjetischen Kontext idealerweise verbunden war, zuwiderliefen, verwendet.⁴³

Als nicht-sanktionierter musikalischer Auftritt ist die Praxis der *Chaltura* bereits vor 1953 feststellbar. Die meisten der großen *Estrada*-Orchester verfügten noch zu Lebzeiten Stalins über eine kleinere Besetzung, die im Anschluss an reguläre Auftritte bei Tanzveranstaltungen spielte, um sich einen Zusatzverdienst zu erwirtschaften.⁴⁴ Auftrittsformen und Repertoirefreiheit hingen mit dem Charakter des avisierten Publikums und der Öffentlichkeit des Auftrittsorts zusammen. Der Pianist des *Estrada*-Orchesters von Leonid Utjossow, Michail Wolowaz, unterhielt mit anderen Musikern zusammen ein Jazzsextett, das 1949 nach dem offiziellen Auftritt Utjossows in Nowosibirsk noch im dortigen Haus der Roten Armee auf einer Tanzveranstaltung spielte.⁴⁵ Und auch hinter der Fassade des von den kulturellen Säuberungen des Spätstalinismus getroffenen Moskauer Musiklebens spielten in Restaurants, Klubs und Cafés kleine *Estrada*-Gruppen vor geschlossenen Gesellschaften.⁴⁶

Weniger kulturpolitische Lockerungen als die Auflösung der Musikzensurbehörde *Glavrepertkom* 1952 und die kulturpolitische Konzeptlosigkeit der Jahre 1953 bis 1956 verhalfen der musikalischen Schattenwirtschaft zu einer Expansion. Eine wachsende Zahl an Tanzplätzen und Klubs, aber auch Schulen, Universitäten und Institute, an denen Tanzabende ausgerichtet wurden, boten den Musikern der *Birscha* Möglichkeiten für Engagements. Die Zahl der Klubs, die unter Kontrolle des Kulturministeriums beziehungsweise der Gewerkschaften standen, wuchs zwischen 1951 und 1956 von 846 auf 2 200 beziehungsweise von 19 400 auf 28 854.⁴⁷ Die quantitative Lücke der staatlichen Konzertorganisationen verdeutlicht sich an der Tatsache, dass 1963 in Leningrad bereits 80 Tanzplätze existierten, die am Wochenende von circa 30 000 Jugendlichen aufgesucht wurden.⁴⁸ Dem standen 20 Orchester der lokalen Abteilung für Musikensemble sowie neun registrierte Amateurorchester gegenüber. *Chaltura*-Konzerte fanden

einrichtungen des Landes“. In: Z. K. Vodop’janova (Hg.): *Apparat CK KPSS i kul’tura: 1953–1957. Dokumenty*. Moskau 2001, S. 86–89, hier: S. 87 (Übersetzung durch den Verfasser).

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Vgl. Stepurko: *Zarisovki* (wie Anm. 22).

⁴⁵ Beličenko/Kotel’nikov: *Sinkopy* (wie Anm. 20), S. 63.

⁴⁶ Vgl. Edele: *Man* (wie Anm. 8), hier: S. 47f.

⁴⁷ Zahlen nach Tspursky: *Pleasure* (wie Anm. 11), S. 192.

⁴⁸ Vgl. Stenogramm des zweiten Plenums des Stadtkomitees des Komsomol „Über die weitere Entwicklung der gesellschaftlichen Grundlagen in der Organisation der jugendlichen Freizeit“, 18. 5. 1963, ZGAIPDSPb, f. k-881, op. 15, d. 15, l. 1–112, hier: l. 101.

sowohl bei geschlossenen Veranstaltungen, wie etwa bei Betriebsfeiern, als auch bei öffentlichen Veranstaltungen, wie zum Beispiel in den Kulturhäusern der Gewerkschaft, die besonders im großstädtischen Raum von den Konzertorganisationen als Konkurrenz wahrgenommen wurden, statt. Eine *Chaltura* wurde zudem oft in jenen städtischen Randgebieten veranstaltet, in die „der Arm der MOMA nicht reichte“.⁴⁹

Die *Birscha*-Netzwerke boten Anfängern die Möglichkeit, sich über kleine Engagements erste Erfahrungen und eine Reputation zu erarbeiten. Der sibirische Jazzmusiker Sergei Belitschenko berichtet von den Musikschulen in Nowosibirsk, dass Lehrer und fortgeschrittene Schüler abends nach dem Unterricht gemeinsam gegen Geld auf Tanzabenden spielten.⁵⁰ Auch der Trompeter Waleri Ponomarjow verdiente sich zu Beginn seines Studiums an einer Bezirksmusikschule in Tanzorchesteren auf *Chalturas*, die ihm über seine Lehrer vermittelt wurden, etwas dazu.⁵¹ Der in gewisser Weise typische Weg, den Alexei Koslow in den 1950er und Oleg Stepurko in den 1960er Jahren ging, führte über die langsame Ausweitung des Kreises an Bekannten auf der *Birscha* und der anfänglichen Patronage durch einen der *Labuchi* zu ersten eigenen Aufträgen und zur Gründung eigener Ensembles.⁵² Der Ablauf eines typischen Vergnügungsabends an einem sowjetischen Feiertag oder bei einer Betriebsfeier folgte einem festen Schema: Nach einem offiziellen Teil mit Begrüßung durch den Direktor beziehungsweise Leiter der Einrichtung und einer Grußadresse der örtlichen Parteileitung folgte meist ein Bankett, nach welchem der Tanzteil des Abends begann.⁵³ Ein meist vier- bis fünfköpfiges Amateurorchester spielte dann im Foyer der Einrichtung beliebte Stücke der 1930er, 1940er und 1950er Jahre und nahm auch Wünsche aus dem Publikum entgegen. Hier zeigte sich eine Stärke der *Labuchi* – sie konnten in den Worten von Alexei Koslow „alles spielen, was auch normal Leute hören wollten“.⁵⁴ Für die Nachwuchsmusiker bestand darin ein elementarer Lerneffekt. Die wertvollste Fähigkeit dieser Orchester war es, „aus dem Stand und meist ohne Probe etwas populäres und modisches“⁵⁵ spielen zu können. Das einfache Kombinieren von zwei oder drei Bläser- oder Streicherstimmen mit einem einfachen Rhythmusfundament aus Schlagzeug und Klavier ermöglichte es nach den Worten Michail Kulls, „fast alles zu spielen, was man will“. Kull bezeichnet dies in der Rückschau als die „Grundlage erster Improvisationsversuche“.⁵⁶

Dabei bewogen unterschiedliche Motive die Neueinsteiger, sich einem erfahrenen Musiker anzuschließen oder schließlich selbst ein Ensemble zusammenzustellen. Neben der musikalischen Praxis versprach Jazz für den Trompeter Waleri Pono-

⁴⁹ Vgl. Stepurko: Zarisovki (wie Anm. 22).

⁵⁰ Vgl. Beliĉenko/Kotel'nikov: Sinkopy (wie Anm. 20), S. 74.

⁵¹ Vgl. Valerij Ponomarev: Na obratnoj storone zvuka. Moskau 2003, S. 32.

⁵² Vgl. Kozlov: Džaz (wie Anm. 15), S. 125.

⁵³ Vgl. ebd.

⁵⁴ Ebd. (Übersetzung durch den Verfasser).

⁵⁵ Kull': Stupeni (wie Anm. 15), S. 41 (Übersetzung durch den Verfasser).

⁵⁶ Ebd., S. 42 (Übersetzung durch den Verfasser).

marjow in diesen Kontexten zudem Geld und die Möglichkeiten, „junge Frauen mit amerikanischer Musik zu gewinnen“.⁵⁷ Musikern eröffnete der *Chaltura*-Betrieb einen Einblick in die sehr unsichere und riskante Praxis der musikalischen Schattenwirtschaft. Ohne den administrativen Schutz einer offiziellen Einrichtung gab es zum Beispiel keine Garantie, die vereinbarte Gage auch zu erhalten. Die soziale Zusammensetzung des Publikums variierte stark und damit auch die Vorstellung über die Qualität des Spiels und die Art des Repertoires. Da die *Birscha* ein Tummelplatz für musikalische Amateure war, aber auch weil die Gegebenheiten vor Ort selten optimal waren, kam es zu zahllosen Konflikten. Um ein Solo nicht auf „toten Tasten“ zu spielen, kamen Pianisten häufig früher, um sich über die – meist schlechte – Qualität der Klaviere in Kulturhäusern und auf Tanzplätzen zu informieren.⁵⁸ Schon ein Musiker, der deutlich hinter das Niveau der anderen zurückfiel, konnte ein Engagement ruinieren und zu dem machen, was Zeitgenossen als *krowawaja chaltura* („blutige *Chaltura*“) bezeichneten. Nicht anders als in den Konzertorganisationen gab es in der *Birscha* eine hohe Fluktuation der Musiker, sodass häufig kurz vor Konzertbeginn ein Ersatzmusiker erschien, dem entweder die Qualifikation fehlte oder der die vereinbarten Stücke nicht kannte. Die Gründe hierfür lagen im ökonomischen Verhalten etablierter *Birscha*-Musiker, wie das des Schlagzeugers Wladimir Schurawski, der prophylaktisch mehrere Auftritte an einem Abend vereinbarte, sich selbst den finanziell ergiebigsten aussuchte und zu den übrigen Engagements Kollegen oder seine eigenen Schüler schickte, deren Niveau oder Vorbereitungsgrad selten ausreichte, die Erwartungen der Mitspieler und des Publikums zu befriedigen.⁵⁹

Abhängig von Ort und Publikum der *Chaltura* konnten für die Musiker im Fortgang des Abends, besonders mit steigendem Alkoholpegel, die Zuhörer und Tänzer zu einer Herausforderung werden. Dies betraf Betriebsfeiern ebenso wie Tanzabende, wurde aber besonders da virulent, wo viele Jugendliche aufeinandertrafen, was vonseiten der Kulturbehörden und des *Komsomol* mit besonderer Sorge beobachtet wurde. Der Bericht einer *Komsomol*-Patrouille, die 1962 die Leningrader Tanzplätze kontrollierte, verweist auf eklatante Sicherheitsmängel und exzessiven Alkoholkonsum, der sich nicht nur auf die jugendlichen Besucher beschränkte, sondern auch bei den *Druschinniki* des *Komsomol* zu beobachten war, die diese Veranstaltungen eigentlich kontrollieren sollten.⁶⁰ Das häufige Fehlen von Sicherheitskräften, aber auch die Tatsache, dass die Musiker selten auf einer Bühne auftraten, sondern mitten im Publikum spielten, machte den Kontakt zwischen Künstlern und Rezipienten sehr unmittelbar. Koslow berichtet von betrunkenen Gästen, die nicht nur ständig neue Musikwünsche äußerten, sondern

⁵⁷ Vgl. Ponomarev: Na obratnoj (wie Anm. 51), S. 31.

⁵⁸ Vgl. Kozlov: Džaz (wie Anm. 15), S. 126.

⁵⁹ Vgl. ebd., S. 126.

⁶⁰ Bericht des Stadtkomitees des *Wsesojuznyj leninskij kommunističeskij sojuz molodjoschj* (Gesamtsojetischer Leninscher Kommunistischer Jugendverband) (WLKSM) über die Durchführung von Razzien „Kulturpatrouille zur Überprüfung der Arbeit von Tanzplätzen der Stadt Leningrad“, August–September 1962, ZGAIPDSPb, f. k-881, op. 15, d. 9, l. 1–9.

„selbst einmal spielen wollten“ und diesem Wunsch teils auch mit Gewalt Nachdruck verliehen.⁶¹ Die dadurch verursachte Zerstörung von Instrumenten wog aus Sicht der Musiker umso schwerer, als dass der Erhalt einer guten Trompete oder eines funktionierenden Satzes Becken mit dutzenden Telefonaten, hunderten Stunden Arbeit oder auch dem Hoffen auf den Zufall verbunden war. Mit dem Alkohol und seinen Folgen waren die Musiker jedoch nicht nur in Gestalt betrunkenen Besucher konfrontiert, sondern auch während der eigenen sozialen Interaktion innerhalb der Schattenwirtschaft. Trinken, im Slang der *Birscha*: *kirjat*, diente nicht nur der symbolischen Besiegung eines Deals mit einem Auftraggeber, es war Teil der allabendlichen sozialen Rituale eines Orchesters, das teilweise bis in die Morgenstunden zu spielen hatte.⁶² Waren dies alles noch Probleme der musikalischen Praxis, die alle Generationen von *Birscha*-Musikern betrafen, ergaben sich für die nach 1930 geborenen Nachwuchsmusiker spezifische Fragen in Bezug auf das Repertoire.

Die *Birscha* bediente durch die *Chaltura* den sowjetischen Musikmarkt mit Populärkultur in Reinform. Hier wurden Utjossow- und Dunajewski-Stücke gespielt, waren die ideologisch verpönten Romanzen und Tangos von Oskar Strok und Pjotr Lewtschenko oder die neuesten Hits aus Kinofilmen zu hören, aber auch Swingnummern und zahllose südamerikanische Lieder und Tänze, die nach 1956 an Popularität gewannen.⁶³ Das Repertoire der Konzertorganisation hingegen konnte wegen der Zensur hinsichtlich Aktualität hiermit kaum konkurrieren, da es bis zu einem Jahr dauern konnte, bis ein Lied für die Live-Aufführung zugelassen war.⁶⁴ Musikern, die dem amerikanischen Jazzidiom anhingen, bot eine *Chaltura* Gelegenheit, die in mühsamer Arbeit transkribierten und angeeigneten amerikanischen Stücke des Swing und Bebop vor Publikum zu spielen. Dieses reagierte jedoch sehr unterschiedlich auf den ungewohnten Musikstil. Bei den Auftritten von Alexei Koslows ersten kleinen Orchestern im Rahmen von Betriebsfeiern versuchten die Besucher zunächst häufig zum Jazz zu tanzen, kamen aber oftmals nach kurzer Zeit zu den Musikern und baten darum, dass etwas „Normales“ gespielt werden solle. Je nach Besetzung und deren Fähigkeit, populäre Titel zu spielen, wechselten die Musiker entweder zu „irgendwelchen Tangos“ oder spielten weiter Jazz, was nicht selten dazu führte, dass das Ensemble nicht wieder eingeladen wurde.⁶⁵ Entscheidend für den langfristigen Erfolg und eine Legalisierung des eigenen Orchesters waren nicht nur die technischen Fähigkeiten der Musiker, sondern auch die richtige Mischung des Repertoires. Wladimir Feiertag, dem Leningrader Organisator und Jazzkritiker, gelang es in

⁶¹ Vgl. Kozlov: *Džaz* (wie Anm. 15), S. 127.

⁶² Vgl. ebd., S. 122.

⁶³ Vgl. Tobias Rupprecht: *Soviet Internationalism after Stalin: Interaction and Exchange between the USSR and Latin America during the Cold War*. Cambridge 2015.

⁶⁴ Stenogramm des zweiten Plenums des Stadtkomitees des WLKSM „Über die weitere Entwicklung der gesellschaftlichen Grundlagen in der Organisation der Jugendlichen Freizeit“, 18. 5. 1963, ZGAIPDSPb, f. k-881, op. 15, d. 15, l. 134.

⁶⁵ Vgl. Kozlov: *Džaz* (wie Anm. 15), S. 125.

den 1950er Jahren mit einer Mischung aus Foxtrott, Tango, Bossanova und einigen Swing-Arrangements von der städtischen Konzertorganisation übernommen zu werden und erfolgreich auf den Tanzplätze der Stadt aufzutreten.⁶⁶ Solange also die der Musik zugedachte Funktion – Unterhaltung und Tanz – erfüllt wurde, war das Spielen von Jazzstücken unter bestimmten Umständen durchaus möglich. Das von zeitgenössischen Akteuren wie dem Trompeter Waleri Ponomarjow beschriebene Maskieren amerikanischer Jazzstücke mit sowjetischen Titeln mag im Einzelfall funktioniert haben – etwa dann, wenn eine Repertoireliste im Vorfeld durch den Veranstalter kontrolliert wurde –,⁶⁷ im Ganzen aber unterschätzt dieses, auch in anderen sozialistischen Staaten immer wieder anzutreffende Narrativ die Kompetenz und den Instinkt der lokalen Kulturfunktionäre. Die Praxis der Umbenennung von westlichen Stücken ist weniger als subversiver Akt, denn als nicht kodifizierte Sprachregelung und Unterwerfungsgeste zu interpretieren, „die den Musikern eine (allerdings jederzeit widerrufbare) Möglichkeit gab, die vom Publikum gewünschte Unterhaltungsmusik zu spielen, ohne dass die Staatsorgane gezwungen waren, einzugreifen“.⁶⁸ Der ab 1956 einsetzende Boom an studentischen Jazzorchestern veränderte den Musikmarkt deutlich.⁶⁹ Auch wenn viele dieser Gruppen nicht lange existierten, schienen sie doch besonders für das jugendliche Publikum attraktiv zu sein und befriedigten – ohne merkwürdigen Einfluss der Konzertorganisation – eine steigende Nachfrage, die es einigen Gruppen möglich machte, über den Status des Amateurorchesters hinauszugehen. In der Altersstruktur der Musiker in Konzertorganisationen war eine allgemeine Verjüngung zu beobachten, die auch auf den Bühnen sichtbar wurde. 1963 stellte der Leningrader *Komsomol* die Existenz einiger hundert Jazzgruppen in der Stadt fest, die für durchschnittlich 50 Rubel am Abend bei Tanz- und *Komsomol*-Veranstaltungen spielten.⁷⁰

Jazzstücke, die über die – vielen Sowjetbürgern aus der Nachkriegszeit bekannte – Filmmusik von Glenn Miller in „Sun Valley Serenade“ hinausgingen, erregten jedoch nicht nur Ablehnung und Widerstand bei den Besuchern von Betriebsfeiern und Tanzplätzen, auch die Kulturbehörden zeigten sich den Interpretationen von Werken der Nach-Swing-Ära gegenüber irritiert und skeptisch. Der bereits zitierte Bericht der *Komsomol*-Patrouille in Leningrad von 1962 beschäftigt sich umfassend mit der fehlenden Kontrolle des Repertoires und des jugendlichen Tanzpublikums, bevor er auf das Problem von Jazzbands aus dem Amateurbereich verweist: „Orchester spielen manchmal nichttanzbare Musik (Weinstein, Feier-

⁶⁶ Vgl. Vladimir Fejertag: *Džaz ot Leningrada do Peterburga*. St. Petersburg 1999, S. 73–75.

⁶⁷ Vgl. Ponomarev: *Na obratnoj* (wie Anm. 51), S. 33.

⁶⁸ Mark Fabian Erdl/Armin Nassauer: *Kippfigur. Zur Geschichte der deutschen Jazzrezeption und ihrer Mythen von Weimar bis heute*. In: Georg Bollenbeck (Hg.): *Traditionsanspruch und Traditionsbruch. Die deutsche Kultur und ihre diktatorischen Sachverwalter*. Wiesbaden 2002, S. 185–220, hier: S. 198f.

⁶⁹ Vgl. Beličenko/Kotel'nikov: *Sinkopy* (wie Anm. 20), S. 75–85; Starr: *Red* (wie Anm. 3), S. 235–237.

⁷⁰ *Stenogramm* (wie Anm. 64), l. 147.

tag)“, von denen „Teile eigentlich Konzertprogramme“ sind.⁷¹ Deren Fans, so die Autoren, „stehen in Haufen vor der Bühne, feuern Musiker an und vergessen jene, die sich eine Karte zum Tanzen gekauft haben“.⁷² Das Konzept der musikalischen Improvisation stand somit im Widerspruch zur Vorstellung eines geordneten Ablaufs von Konzert und Abend: „Ein Repertoireprogramm wird häufig nicht ausgehändigt“ und die Musiker spielen, „was ihnen in den Kopf kommt“.⁷³ Der Tanzabend als der übliche Ort für eine *Chaltura* erwies sich aus Sicht des Publikums und der Behörden als ungeeigneter Platz für Jazz, der in Ästhetik und Performance einer Kunstmusik ähnelte. Die einzigen Alternativen in Moskau und anderen Großstädten boten die Abende an Universitätsinstituten und Forschungseinrichtungen, wo man „modernen Jazz spielen konnte und musste“.⁷⁴ Hier tanzten die Studenten nicht, sondern saßen auf dem Boden und hörten zu. An diesen Aufführungsorten bot sich den Nachwuchsmusikern erstmals ein kritisches und dankbares Publikum, jedoch war hier die Bezahlung zu gering, um ein Auskommen zu finden. Viele Jazzmusiker der Nachkriegsgeneration blieben bis zur Eröffnung der Jugendcafés in den 1960er Jahren im Amateurbereich tätig, während sie sich in den sowjetischen Universitäten zu Ingenieuren, Architekten und Naturwissenschaftlern ausbilden ließen.

Fazit

Der vorliegende Beitrag zeigt, dass das musikalische Projekt der Jazzenthusiasten, ihre Musik als Hochkultur in Klubs, Jugendcafés und auf Festivals zu inszenieren, mehr als eine äußere ideologische Anpassung an den sowjetischen Kulturkanon der Nach-Stalin-Zeit war. Auf der *Birscha* und den Tanzabenden – beides öffentliche Räume, in denen offizielle und inoffizielle Musikkultur aufeinandertrafen, – wurde die Nachkriegsgeneration der Jazzmusiker sozialisiert und gewann Erfahrungen, die sich nicht in musikalischen Lernprozessen erschöpften. Diese prägten ihre Vorstellungen von kulturellen Hierarchien und damit die Deutung des Jazz als Hochkultur.

Die *Birscha* funktionierte als semilegales Netzwerk zur materiellen Absicherung der Masse an Unterhaltungsmusikern, die in prekären Einkommensverhältnissen existierte. Die Aussicht auf erkleckliche Nebeneinkommen und eine geringere Reglementierung des Repertoires machten sie attraktiv. Die *Birscha* war aber auch ein Rekrutierungspool für Musiker, die durch sie bereits Spielpraxis vermittelt bekommen hatten und vielfach mehr Erfahrung aufwiesen als Absolventen der staatlichen Konservatorien, in deren Curriculum Unterhaltungsmusik als zweitrangige

⁷¹ Bericht des Stadtkomitees des WLKSM über die Durchführung von „Razzien der Kulturpatrouille zur Überprüfung der Arbeit von Tanzplätzen in Leningrad“, August–September 1962, ZGAIPDSPb, f. k-881, op. 15, d. 9, l. 1–9, hier: l. 4 (Übersetzung durch den Verfasser).

⁷² Ebd., hier: l. 3.

⁷³ Ebd.

⁷⁴ Vgl. Kozlov: Džaz (wie Anm. 15), S. 126.

Musikform kein Platz eingeräumt wurde. Der sowjetische Musikmarkt profitierte von der *Birscha*, wie die wenig konsistenten administrativen Gegenmaßnahmen des Staates, aber auch die Karrierewege etablierter Musiker und Komponisten der 1970er Jahre zeigen. Die Symbiose, die zwischen der *Birscha* und dem staatlichen Kulturapparat existierte, macht deutlich, dass nicht Illegalität, sondern Kontrolle durch den Staat als das entscheidende Kriterium bei der Definition von Schattenwirtschaft in Bezug auf die Sowjetunion angesehen werden sollte.⁷⁵

Die *Birscha* entwickelte sich in den 1950er und 1960er Jahren zu einer temporären Öffentlichkeit, die sich nicht eindeutig in die von Malte Rolf und Gábor Rittersporn entwickelte Typologie von sowjetischen „Öffentlichkeiten“ einfügt.⁷⁶ Weder der Begriff der „Gegenöffentlichkeit“ noch derjenige der „Verbandsöffentlichkeit“ erweist sich als zutreffend, da sich die Besucher kaum gegenüber Staat und Partei positionierten, zugleich aber als Musiker spezifische Probleme ihrer Berufsgruppe öffentlich und ohne Moderation der Partei verhandelten. Durch die Elemente des Schwarzmarkthandels und die Attraktivität spezifischer Verhaltensmuster, Codes und einer generischen Sprache dieser Institution nahm die *Birscha* eine Entwicklung der 1970er Jahre vorweg, die Jelena Zdrawomyslova am Beispiel des Leningrader Cafés „Saigon“ als „informal public spheres“ beschrieben hat.⁷⁷ Zahlreiche Besucher machten Musik nicht aus kulturellem Sendungsbewusstseins oder zwecks Gelderwerbs, sondern betrachteten ihre künstlerische Tätigkeit als Hobby und als soziale Aktivität mit Freunden. Sie nahmen damit eine distanzierte Haltung zum Paradigma der „gesellschaftlich nützlichen Arbeit“ ein, die für die „informal public sphere“ typisch war.

Für die Jazzmusiker der 1930er-Generation bedeuteten die *Birscha* und die mit ihr verbundenen Tanzabende einen Einstieg in die Sphäre der Unterhaltungsmusik, der über offizielle Ausbildungswege nicht möglich gewesen wäre. Im Kontakt und Austausch mit *Estrada*-Musikern älterer Generationen erarbeiteten sie sich spielerische Grundlagen, die in den sowjetischen Musikschulen nur selten vermittelt wurden und die für die Aneignung des amerikanischen Jazzidioms notwendig waren. Der Austausch mit Musikern der Vorkriegsgenerationen und das gemeinsame Bestreiten von Tanzabenden beförderte bei den 18- bis 25-jährigen Nachwuchsmusikern zudem die Fähigkeit des spontanen Zusammenspiels in kleinen Besetzungen. Diese Form von Improvisation leitete sich weniger aus einem ästhetischen Anspruch her, sondern vielmehr aus einer defizitären musikalischen Situation, in der sich Musiker mit geringer oder ohne Notenlesekompetenz trafen und

⁷⁵ Vgl. F. J. M. Feldbrugge: Government and Shadow Economy in the Soviet Union. In: Soviet Studies 36 (1984), S. 528–543, hier: S. 529.

⁷⁶ Vgl. Gábor T. Rittersporn/Malte Rolf/Jan C. Behrends: Von Schichten, Räumen und Sphären: Gibt es ein sowjetische Ordnung von Öffentlichkeiten? Einige Überlegungen in komparativer Perspektive. In: dies. (Hg.): Sphären von Öffentlichkeit in Gesellschaften sowjetischen Typs. Zwischen partei-staatlicher Inszenierung und kirchlichen Gegenwelten. Frankfurt a. M. u. a. 2003, S. 389–421.

⁷⁷ Elena Zdrawomyslova: Leningrad's Saigon. A Space of Negative Freedom. In: RSH 50 (2011), S. 19–43.

– trotz unterschiedlichem musikalischem Können – vor einem unterhaltungsorientierten Publikum eine Reihe von populären Stücken beliebig oft reproduzieren mussten.

Dieser soziale Mikrokosmos prägte das Milieu der Jazzenthusiasten nicht nur musikalisch. Neben einer gemeinschaftlichen Identität, die besonders auf Sprache, Humor und Anekdoten rekurrierte, gewannen die Protagonisten gemeinsame Vorstellungen über kulturelle Hierarchien, die aus ihrer Erfahrung mit der Unterhaltung der „einfachen Leute“ herrührten. Dem idealisierten amerikanischen Jazzidiom mit dem starken Schwerpunkt auf gemeinsamer Improvisation standen im Stalinismus nicht nur Vertreter der Partei ablehnend gegenüber, sondern auch breite Teile der Bevölkerung, die während eines Tanzabends unterhalten werden wollten. Die häufig ablehnende Reaktion des Publikums auf Jazzstücke westlicher Couleur, die Abhängigkeit der Restaurant-Ensembles von zahlungskräftigen Kunden, aber auch alkoholisierte Gäste, Schlägereien und Gewalt wurden zu Erfahrungen, die der Idee einer künstlerisch wertvollen Musik, wie sie die Jazzenthusiasten zu konstruieren begannen, entgegenstand. Auch wenn die *Chaltura* in ironischer Absicht sprachlich angeeignet und umgedeutet wurde, boten *Birscha* und Tanzabende ab dem Ende der 1950er Jahre für viele Jazzmusiker nicht mehr das geeignete Umfeld. Einen Konsens zwischen Partei und Bevölkerung in der Ablehnung von Jazz herzustellen, gelang weniger über den abstrakten Vorwurf, politische Musik des Klassenfeindes zu sein, als über seine Degradierung zur schlechten Musik, die von mittelmäßigen Musikern für einfach verdientes Geld gespielt werde. Mit wachsendem Anspruch der Musiker und ihres Selbstverständnisses führte der Weg über das Betonen von Professionalismus aus der *Chaltura* heraus. Der Jazz stand dann für eine gemeinschaftlich geteilte und durchaus mit dem sowjetischen Zeitgeist korrespondierende Zukunftsorientierung, die der populären, aber nostalgischen russischen Romanze diametral gegenüberstand. Wie weit die in diesem Zeitraum entstandenen hierarchischen Kulturvorstellungen reichten, zeigt sich in der Historisierung dieser Phase durch die Zeitgenossen selbst: „Es war die Zeit zahlloser weiterer Tanzorchester mit sehr buntem Repertoire und unbeständiger Besetzung – Ensemble entstanden spontan und zerfielen schnell wieder. Es lohnt kaum, über irgendwelche stilistischen Unterschiede von ähnlichen Ensembles zu sprechen. Die Mehrheit von ihnen hatte keinerlei künstlerische Ansprüche an sich gestellt. Das war entweder eine Form von Zusatzverdienst oder der Mode geschuldet [...]. Einige wirklich begabte Leute versanken über der gespielten Musik tief in Gedanken, empfanden tiefe Inspiration vom gemeinsamen Schaffen. Sie mussten fühlen, wie ihre Emotionen zu den Leuten übertragen wurden, sie entzündeten, sie zum Zuhören und nicht nur zum Tanzen zwangen. Dieses Gefühl gebar den Gedanken, dass Jazz ernsthafte Musik ist, die in sich große Inhalte trägt.“⁷⁸

Sergei Belitschenko überhöht hier das Wirken der Jazzenthusiasten in der *Birscha* zu einem genuin kreativen Akt. Dabei konstruiert er eine Polarität zwischen

⁷⁸ Beliĉenko/Kotel'nikov: Sinkopy (wie Anm. 20), S. 75 (Übersetzung durch den Verfasser).

inhaltsreicher, emotional authentischer Musik auf der einen sowie oberflächlicher und anspruchsloser Musik auf der anderen Seite. Diese Polarität erscheint als ein typisches Narrativ, mit dem seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts verschiedenste Skeptiker und Gegner der Massenkultur deren Unterschiede zur Hoch- oder Volkskultur charakterisierten. Es findet sich in ähnlicher Form auch in den offiziellen sowjetischen Deutungen zur westlichen Massenkultur. Dies zeigt, dass Vertreter der später als *Schestidesjatniki* bezeichneten Generation trotz ostentativer Distanz zum sowjetischen System in dessen Sprache („große Inhalte in sich tragen“) und in dessen zentralen Deutungskategorien sozialer Realität verschiedenartig verhaftet blieben.⁷⁹

Nicht zuletzt die soziale Herkunft und der Bildungsgrad spielten bei der langsame Separierung der Jazzmusiker aus dem Milieu der *Birscha* eine wichtige Rolle. Die Loslösung von den als *Labuchi* bezeichneten freien Musikern der älteren Generation ging einher mit einem wachsenden elitären Bewusstsein, das besonders auf bestimmte klangliche Attribute und auf das Konzept der Improvisation projiziert wurde, dem die Mehrzahl der älteren Musiker wie auch breite Teile der Bevölkerung ablehnend gegenüberstanden. Koslow suchte im Umfeld der *Birscha* die wenigen Musiker, die den typisch amerikanischen Sound spielen konnten, den er als *firmenny* bezeichnet. Während ein Großteil der Musiker über einen einfachen oder mittleren Schulabschluss verfügte, nahm die Mehrzahl der Jazzenthusiasten in den 1950er Jahren ein meist technisch-naturwissenschaftliches Studium auf. Ein Publikum, das ihre Musik und die damit assoziierte Leistung zu würdigen wusste, fanden die Musiker selten auf allgemeinen Tanzabenden, sondern zunehmend in universitären Instituten und Forschungseinrichtungen. Dadurch, dass vor allem hier Jazz gespielt wurde, verstetigte sich die Ansicht, sowjetischer Jazz sei Musik, die von progressiven und kultivierten Schichten entwickelt worden wäre. Nur durch die Positionierung zwischen parteilicher Reglementierung und vermeintlicher Ignoranz der breiten Masse ist es möglich, dass Sergei Belitschenko einerseits dem Jazz „demokratische Assoziationen“⁸⁰ zuspricht, während Koslow andererseits schon 1962 zu dem Ergebnis kam, dass die Idee, „Kultur zu den Massen zu tragen“, eine „Illusion“ sei.⁸¹

Abstract

The article focuses on the subculture of Soviet jazz musicians in the 1950s and investigates their motivations and strategies for transforming jazz music into an acceptable part of Soviet culture. In order to provide an interpretation of this culture, avoiding Cold War narratives of jazz as a music of resistance and democracy,

⁷⁹ Vgl. Malte Rolf: Kanon und Gegenkanon. Offizielle Kultur und ihre Inversion in der UdSSR. In: Osteuropa 60 (2010), S. 173–189.

⁸⁰ Vgl. Beličenko/Kotel'nikov: Sinkopy (wie Anm. 20), S. 176.

⁸¹ Vgl. Kozlov: Džaz (wie Anm. 15), S. 167.

the article analyses jazz musicians' social practices and values as well as musicians' interdependency within the Soviet musical black market. The *birscha* served as an informal public sphere, where entertainment musicians could obtain jobs, spare parts, and playing experience, all provided by older Estrada musicians of the pre-war period. The young amateur jazz musicians benefited from this intergenerational milieu, adapting and developing new musical techniques and a distinct language. Their biographical shared experiences of the precariousness of illegal concerts which entertained the common Soviet people help to explain the musicians' turn towards improvised and instrumental jazz, in other words to music enjoyed almost exclusively by students. This transformation of jazz into art music in the Soviet Union after 1953 was not only fueled by superficial ideological adaptations to the official canon, but was rather the result of protagonists' cultural hierarchies, aggravated through their shared experience of precarity in the musical shadow economy.