

JAZZ – GESTERN UND HEUTE. Anmerkungen zu einem Kurzfilm von Joachim Ernst Berendt

Bernd Hoffmann, Köln

1) Einleitung

Nur in Umrissen lassen sich heute die vielfältigen Erscheinungsformen und Aktivitäten westdeutscher Jazz-Communities während der 1950er Jahre skizzieren. Die Dynamik der Jazzrezeption in der Bundesrepublik Deutschland überrascht musikalisch mit einer Vielzahl stilistischer Formen, zudem beeindruckt der mediale Kontext, in dem Jazz einem begeisterten Publikum präsentiert wird. Innerhalb einer Dekade vollzieht sich – nahezu gleichzeitig zur politischen Konstituierung der jungen Republik – das Zusammenwachsen verschiedener, meist urbaner Fangruppen, die bald in die Struktur und Organisation von Hot- und Jazz-Clubs übergehen (Hoffmann 1999a, 2002). Die Entfaltung dieses Jazzlebens, erfüllt mit Wertvorstellungen wie Kreativität und demokratischer Freiheit (Taubenberger 2009), versteht sich aus der historischen Erfahrung des Dritten Reiches als anti-nationalsozialistisches Moment: Für die Konstituierung des Jazz in den 1950er Jahren wird dieses ideologische Merkmal zum beherrschenden Argument bei dem Wunsch nach gesellschaftlichem Ansehen. Auch den von Joachim Ernst Berendt 1953 produzierten Kurzfilm *JAZZ – GESTERN UND HEUTE* kennzeichnet über weite Strecken dieses Buhlen um Anerkennung. Schon ein Jahr nach dem Erscheinen des Films macht Berendt Werbung in eigener Sache, ohne sich als Produzent zu erkennen zu geben. In seinem Buch *Jazz – optisch*

beschreibt Berendt eine Szene aus diesem Film:

Tausende von Kilometern von New Orleans und Hollywood entfernt [spielen] die Two Beat Stompers in Frankfurt in einem Keller. Sie sind eine Gruppe junger Amateure – Zahnarzt, Hotelbesitzer, Student, Kaufmann usw. – und spielen Jazz in dem Stil, in dem diese Musik entstanden ist. Unser Bild stammt aus einem Jazzfilm, der nicht in Hollywood, sondern in Deutschland gemacht wurde und sich bis in die Szene hinein bemüht, alles zu vermeiden, was an den Hollywooder Filmrummel erinnern könnte: aus ›Jazz – gestern und heute‹, dem einzigen deutschen Jazzfilm (Berendt 1954, 57).



Abb. 1: Two Beat Stompers

Diese rund elfminütige »Filmstudie« (Dauer 1980, 52) ist für die Mediengeschichte des frühen westdeutschen Jazz von besonderer Bedeutung und steht als filmisches Dokument singulär innerhalb einer ersten von drei Rezeptionsphasen (1948–1953): In jener Zeitspanne konstituieren sich zahlreiche Hot- und Jazz-Clubs, u.a. mit der Perspektive der Re-Education wie der Anglo German Swing Club in Hamburg

(Hoffmann 2002, 3). Zudem setzen Konzerttourneen US-amerikanischer Künstler ein, die, wie beispielsweise das *Duke Ellington Orchestra* 1950, Westeuropa und die junge Bundesrepublik besuchen (Hoffmann 2000b). Abgebildet wird diese Situation im Hörfunk des öffentlich-rechtlichen Rundfunks, dem bald vorgeworfen wird, dem »Volk Beethovens« sei es »nicht würdig, den Negern nachzulaufen«. So die entsprechenden Kommentare in der »Hörerpost jedes deutschen Rundfunksenders« (Berendt 1950, 89). Der *Jazz-Almanach*, eine Sendereihe des NWDR Köln, beginnt 1948 und stellt innerhalb seiner vier Sendejahre über 1500 Musiktitel vor. Dieser skizzierte Dreiklang aus Konzertwesen, Clubleben und medialer Präsenz prägt den gesamten Zeitraum (1948–1962), allerdings verschieben sich einzelne Faktoren.

Aus der Perspektive der Jazzrezeption in Hörfunk, Fernsehen und Film zeigt sich die zweite Rezeptionsphase (1954–1957) als besonders ausgeprägt: Mittlerweile strahlen die öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten ein umfangreiches Radio-Jazz-Programm aus. Mit 844 Stunden (regelmäßige Jazzsendungen ARD und Westberliner Radiostationen) vergrößert sich das Sendevolumen enorm (Hoffmann 2015, 2217), auch mit Blick auf die ausländischen Rundfunkanstalten, deren Jazz-Programme in Deutschland zu hören sind und die über 1200 Stunden regelmäßige Ausstrahlungen im Jahr anbieten (Hoffmann 2015, 2221). Neben den Hörfunk-Strukturen positioniert sich nun das Fernsehen, konkret produziert der SWF ab 1955 die Sendung JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN. Wieder ist es der umtriebige Redakteur Joachim Ernst Berendt, der diese Sendereihe konzipierte und sie bis 1972 begleiten wird. In seiner frühen Hörfunk- wie Fernseharbeit spielt das beim SWF angestellte Orchester Kurt Edelhagen in vielen Sendungen eine prägende Rolle. Dies ändert sich schlagartig mit dem Weggang des Orchesters zum Westdeutschen Rundfunk. Dort entsteht lediglich nach nur

wenigen Probenwochen der Günther-Hassert-Film über die neue Orchesterformation, produziert im Mai 1957 in Köln. Im Bereich der Kurz- und Spielfilme ist ebenfalls eine Zunahme spürbar. Wie schon in JAZZ – GESTERN UND HEUTE orientieren sich die Kurzfilme JAZZ – RHYTHMUS DER ZEIT (BRD 1956, Georg Thiess), PRÄLUDIUM IN JAZZ (BRD 1957, Dieter Schiller und Gerd von Bonin) und JAZZ IM KREML [MOSKAU RUFT] (BRD 1957, R: Peter Schamoni) an der Filmästhetik des Kulturfilms. Zudem finden sich in Spielfilmen thematische Milieubeschreibungen, die mit stilistischer Vielfalt nahezu alle Facetten der zeitgenössischen populären Musik abbilden. Dauer sieht in ihnen vor allem »Abfallprodukte des Jazzidioms« (Dauer/Longstreet 1957, 170), dabei ignoriert er Materialbestände additiver Rhythmik (Hendler 2015) sowie die Salonorchestertradition in diesen »Schlager«-Filmen. Zur ideologischen Abgrenzung des Jazzkanons und damit indirekt zur Stabilisierung und gesellschaftlichen Aufwertung des Jazz verurteilen Autoren wie Berendt oder Dauer solche Filme vehement, zumal entsprechende Filme in der dritten und letzten Rezeptionsphase (1958–1962) deutlich zunehmen (Hoffmann 2002). Dabei zeigt Wulff, dass diese Produktionen nicht »nur als Kinofilme, sondern auch als Instrumente des Musikmarketing funktionieren« (Wulff 2015, 1).

Einen weiteren Aspekt bieten die westdeutschen Konzert-Veranstalter, die das gesteigerte gesellschaftliche Ansehen des Jazz ummünzen wollen. Von ihnen veranstaltete Jazz-Konzerte sollen durch die Finanzbehörden des Bundeslandes als kulturell »wertvoll« deklariert werden (Hoffmann 2003), um entsprechende Vergnügungssteuern einzusparen. Tendenziell flankiert dieser steuerliche Vorteil die kulturpolitische Entscheidung der Kölner Musikhochschule, mit dem gerade beim WDR etablierten Bandleader Kurt

Edelhagen und seinen Musikern einen Jazz-Informationen-Kursus für Studenten einzurichten (Von Zahn 1997, 94f). Abrunden soll diese Skizze der Jazzrezeption ein Blick auf die mediale Situation gegen Ende der 1950er Jahre: Mit der Sendereihe JAZZ FÜR JUNGE LEUTE etabliert der Hessische Rundfunk eine weitere regelmäßige TV-Ausstrahlung, gleichzeitig wächst noch einmal das Volumen der ARD-Hörfunk-Jazzsendungen auf knapp 1400 Stunden im Jahr (1959).

2) *Strategien der Visualität: Jazz abgefilmt*

Die Verbindung von technischen Aufnahmeapparaturen und den Schalldokumenten improvisierter Musik gehört zu den Ausgangslagen der Jazzgeschichte. Besonders die Nutzung dieser Dokumente und die Ausbildung einer kontinuierlichen Hörerbindung des Rundfunks erklären die stetig anwachsende Nachfrage und das Volumen der zahlreichen Jazz-Sendereien gegen Ende der Dekade. Zudem schafft die Dokumentation des Jazz »auf Platte« eine ganz eigene Form des Jazz-Expertentums; eine umfangreiche Schallplatten-Sammlung sowie die daraus abzuleitende diskographische Kompetenz ihrer Besitzer verleihen den frühen Hot Clubs Attraktivität und münden in der Festigung eines entsprechenden Jazzkanons. Durch die Technik des Films eröffnet sich der Jazzrezeption über den akustischen Aspekt hinaus eine neue Perspektive, »einerseits in Form von Filmaufzeichnungen von Live-Ereignissen, andererseits durch dokumentarische Filme zur Jazz-Geschichte und Jazz-Deutung« (Dauer 1980, 51). Für die Zuschauer und Jazzfans der 1950er Jahre ergibt sich eher zufällig eine Reihe von visuellen Strategien bei der Abbildung

improvisierter Musik. Gerade für den europäischen Betrachter bietet die Wahrnehmung eines authentischen »Gesamteindrucks« musizierender US-amerikanischer Jazzmusikerinnen und Jazzmusiker einen neuen medialen Zugang. Eine dieser Überlegungen zu den visuellen Konzepten sieht den »optischen Eindruck als Erweiterung der akustischen Aufnahme« (Anon. 1959, 4.100). Das Filmbild bestätigt die Authentizität des klingenden Materials und vermittelt darüber hinaus einen Einblick in die Dynamik kreativen Musik-Erfindens: »Ein besonderes Lob den Kameramännern, die durch hervorragende Einstellungen auf die zerfurchten Gesichter der Musiker deren innere Anspannung deutlich werden ließen« (Anon. 1959, 4.100). Die Kamera dokumentiert die physische Reaktion auf die psychischen Umstände des Musizierens, Regisseur Horst Lippmann versteht seine Regiearbeit in der 1955 beginnenden SWF-Fernseh-Reihe JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN so: »Nie ruinierte er [Horst Lippmann] einen musikalischen Aufbau durch hektische Überblendungen oder rasante Kamerazooms, stets ging es darum, der Musik die zentrale Rolle einzuräumen und das Bild lediglich zur Unterstützung hinzuzuziehen« (Rieth 2010, 142). Weiterhin nimmt die Kamera eine beobachtende Haltung ein: Das Abbilden instrumentalspezifischer Fertigkeiten oder die Interaktion von Musikern innerhalb eines Gruppengeschehens werden in Bildern festgehalten. Schließlich bieten Filmdokumentationen die Möglichkeit, historischen »Vorbildern« (Anon. 1959, 4.100) der afroamerikanischen Musik beim Musizieren zuzuschauen. Bereits im Produktionsjahr seines Kurzfilms beschäftigt sich Berendts erster journalistischer Text zum Thema Jazz und Film mit jener Vorbildfunktion des Jazzfilms. Er beschreibt sein Scheitern bei dem Versuch, »ein aus verschiedenen Jazzfilmen [der USA] zusammengestelltes Programm unter der Verantwortung der örtlichen Jazzclubs in allen dafür in Frage kommenden Städten Deutschlands zu

zeigen« (Berendt 1953, 1.8). In seiner Klageschrift »Jazzfilm«, ein trostloser Fall« berichtet er über das Unvermögen diverser Filmfirmen, bemerkenswerte Aufnahmen US-amerikanischer Jazzmusikerinnen und Jazzmusiker einem westdeutschen Publikum zur Verfügung zu stellen.

JAZZ – GESTERN UND HEUTE¹ führt die Tradition des Kulturfilms weiter, jener populärwissenschaftlichen Dokumentarfilme, die vor allem in der Zeit des Nationalsozialismus als Beiprogramm zu Hauptfilmen gezeigt wurden. Hierbei nutzt er den Film als medialen Spiegel seines eigenen journalistischen Handwerks: JAZZ – GESTERN UND HEUTE stellt eine Rundfunk-Sendung nach, gedreht in einem Hörfunk-Studio des SWF. Die drei handelnden Figuren: der Autor Berendt, die Sprecherin Else Brückner(-Rüggeberg) und die stumme Rolle eines Sendetechnikers, der

¹ Vermutlich wurde der Kurzfilm im Frühjahr 1953 in Baden-Baden aufgezeichnet. Die Aufnahmen des Kurzfilms zeigen die folgenden Besetzungen:

Two Beat Stompers:

Werner Rehn tr, Dick Simon tb, Werner Diez cl, Heinz Zimmerman bj, Robert Theobald p,

Wolfgang Dünn tu, Hort Lippmann dr. Die gespielten Titel: Buddy Bolden Blues, K: trad.; At the Jazz Band Ball, K: Nick La Rocca.

Hans Koller New Jazz Stars:

Hans Koller sax, Albert Mangelsdorff tb, Jutta Hipp p, Shorty Röder b, Karl Sanner dr. Die gespielten Titel: If I had you, K: Ted Shapiro; Fine And Dandy, K: Kay Swift.

[Ein Ausschnitt des Kurzfilms (Der Jazz »Heute«) ist zu sehen in *The Live and Art of Jutta Hipp*. BE Records, Jazz 6103-09.]

Siehe hierzu V/A: European Cool Jazz, Fremaux FA 5428. Titel: Unter den Linden, K: Hans Koller. Hans Koller New Jazz Stars, Baden Baden, Mai 1953;

Siehe auch *Cool Jazz. Made in Germany: Jutta Hipp, Roland Kovac, Bill Grah, Hans Koller, Attila Zoller, Rudi Shering* (2000). Jazz Realities JR-001; Svensk Jazzhistoria Vol. 7. Swedish Jazz 1952.1955. »The Golden Years«. CAP 22042 I-III.P2CAPRICE.

Tonbandeinspielungen vornimmt, die sich nach der jeweiligen Tonaufblendung in bewegte Bilder verwandeln. Zwei musizierende Gruppen² demonstrieren unterschiedliche Jazzstilistiken: Die *Hans Koller New Jazz Stars* werden dem Frankfurter Septett, den *Two Beat Stompers*, gegenübergestellt: Der moderne Jazz von »Heute« (Cool Jazz) trifft auf den alten Jazz von »Gestern« (New Orleans), so die Ausgangslage. Berendt erklärt anhand dieser konstruierten dialektischen, aber auch real gegebenen Spannung – gewonnen aus der Gegensätzlichkeit zweier Jazz-Stile – die immense Bedeutung dieser swingenden, improvisierten Musik für die Gesellschaften der freien und befreiten Welt. Deshalb zeigt er zwei Strategien der Authentifizierung im Film: Einerseits gibt er den beiden Gruppen ein jeweils auf sie zugeschnittenes Ambiente. Da sind die graphisch betonten Bühnenaufbauten für den Jazz von Heute, den Cool Jazz und dann die alkoholgeschwängerte Kelleratmosphäre des alten Jazz. Andererseits zeigt der Südwestfunk-Redakteur die Funktionalität und den Betrieb einer Radiostation, in der gerade diese Sendung mit der Beschreibung zweier Jazzstile produziert wird. Vom ideengeschichtlichen Ansatz zählt JAZZ – GESTERN UND HEUTE zu einem Genre, das Musikedokumentation und historische Erklärungsansätze vereinigt.

² Es ist bei der Produktion von JAZZ – GESTERN UND HEUTE anzunehmen, dass die musikalischen Aktivitäten beider Gruppen analog zur Technik der Soundies in zwei Schritten aufgezeichnet wurden: Zuerst wird die Musik in einem Studio eingespielt. Nach der Fehlerkorrektur der Aufnahme wird dann zur vorgespielten Musik der visuelle Part von den beteiligten Musikern dargestellt. Diese Technik wird besonders bei dem zweiten Berendt-Film PRÄLUDIUM IN JAZZ und hier bei den Quartett-Inhalten überdeutlich. Auch der Hassert-Film zur Edelhagen-Musik verwendet das Playback-Verfahren. Die zugrunde liegenden Tonbandaufnahmen sind im Archiv des WDR erhalten.

Abgesehen von abgefilmten Performances, die aufgrund ihres improvisatorischen Charakters auch im Spielfilmkontext oft dokumentarische Aspekte aufweisen, sind in den späten 1950er Jahren einige soziologisch orientierte Filme entstanden, die sich mit den Performance- oder Entstehungsbedingungen von Jazzmusik befassen (Strank/Tieber 2014, 17).

Berendts Film kann hier in einer Werkreihe mit *MOMMA DON'T ALLOW* (USA 1955, Karel Reisz/Tony Richardson) oder *CRY OF JAZZ* (USA 1959, Ed Bland) eingeordnet werden, er eröffnet sogar diesen Typus der Jazzfilme. Ihr historisierender Blick auf die frühen Formen der improvisierten Musik erklärt sich aus der plötzlich auftretenden, populären Revival-Bewegung und dem Erstarren neotraditioneller Formen im US-Jazz Anfang der 1940er Jahre.

Für den überaus erfolgreichen Rundfunkjournalisten³ und Buchautor Berendt scheint die Vermarktung seines Kurzfilms jedoch überaus problematisch, hatte er doch »erhebliche Schwierigkeiten bei der Suche nach einem Verleih erfahren, weil fast kein Filmtheater bereit war, einen Kurzfilm ohne das Prädikat ›künstlerisch wertvoll‹ zu zeigen, das ihn von der üblichen Vergnügungssteuer befreit hätte« (Hurley 2006, 40). Dabei wollte Berendt als Pressereferent der *Deutschen Jazz Föderation* gerade in der visuellen Umsetzung improvisierter Musik »neue, dem Thema Jazz entsprechende Wege beschreiten« (Rieth 2010, 141).

³ Der damalige Südwestfunk beginnt Anfang der 1950er Jahre mit einer wöchentlichen Jazzreihe (Südwestfunk 1952, 15), 1957/1958 verantwortet die Jazzredaktion, geleitet von Joachim Ernst Berendt, bereits fünf permanente Sendereihen pro Jahr (Südwestfunk 1958, 20).

Gleichwohl begründet JAZZ – GESTERN UND HEUTE als früher, westdeutscher Jazzfilm ein neues Rezeptionsfeld und steht damit isoliert da. Meine These ist, dass Berendt über diese Produktion Gedanken und Ideen zum Jazz vermittelt, deren Fortführungen in der zweiten und dritten Rezeptionsphase ausgebaut und paraphrasiert werden. So lässt sich seine Strategie der Aufwertung nahezu perfekt mit dem Gedanken des Jazz-ist-ein-Kunstwerk verbinden, denn die Formen der aktuellen Jazzmusik bringen – so Berendt – der »Ernsten Musik« die verloren gegangene Qualität spontan gestalteten Improvisierens zurück. Die Fortführung dieses Gedankens finden wir dann in Berendts späterem Kurzfilm PRÄLUDIUM IN JAZZ. Hier ist das studentische Leben an einer deutschen Musikhochschule Ausgangspunkt des Filmes und der Protagonist, Pianist Wolfgang Lauth, spielt sowohl barocke Kompositionen als auch imitatorische Improvisationen. Die Adaptionen der Kompositionen Johann Sebastian Bachs zeigen deutliche Parallelen zu den Konzepten des US-amerikanischen Modern Jazz Quartet. Bildthematisch werden die beiden Musikfarben gegensätzlich abgebildet: Gebäude und Gartenlandschaften des Barock zu Kompositionspassagen aus dem *1. Wohltemperierten Klavier*, Bauten der Neuen Sachlichkeit zu den Cool-Jazz-Klängen des Wolfgang-Lauth-Quartetts. PRÄLUDIUM IN JAZZ geht dabei teilweise über den dokumentarischen Ansatz der o. a. Filme hinaus, einige Bilderfolgen illustrieren konsequent die unterschiedliche Formensprache von Komposition und Improvisation.

3) *Auf dem Weg zum Kunstwerk*

Der Jazz-Film als dokumentierende Beobachtung musikalischen Geschehens, instrumentaler Fertigkeiten und kommunikativer Strukturen bietet hier eine weitere Meta-Ebene an: Neben den beobachtenden Momenten der Kamera tritt im Textkörper von *JAZZ – GESTERN UND HEUTE* die ideologische Ausrichtung dieses Projektes deutlich hervor. Insgesamt sind fünf Textpassagen über den Kurzfilm verteilt, diese wiederum aufgeteilt zwischen der Sprecherin Else Brückner(-Rüggeberg) und dem Autor. Mehrfach erklärt Berendt im Verlaufe des Textes konkrete jazzimmanente Bezüge, eingeleitet mit der Bemerkung »Fachleute sagen...« (Berendt 1953, 00:01:27). Seine Position im Film scheint klar definiert: Berendt ist Ideengeber, Autor, Musikvermittler und Jazzfachmann in einer Person. Brückners »Texte« hingegen färben eher die mediale Präsentation: »Und die Jazzfans denken mitunter, dass sich ihre Musik erkältet hat, dass sie nicht mehr hot – heiß – ist, sondern kühl« (Berendt 1953, 00:04:30).

Die Filmtexte können drei semantischen Feldern zugeordnet werden:

1. der jazzmusikalischen Argumentation,
2. der mythologische Schilderung,
3. der gesellschaftlichen Anerkennung.

Zu a)

Der Fachmann definiert die musikimmanenten Strukturen der jeweiligen Jazzstile. Für die Spielmanieren der frühen Formen, die Alfons Dauer unter dem Begriff der Variantenheterophonie zusammengefasst hat, bietet Berendt eine treffende Erklärung an: »Wenn Sie heraushören, dass das, was hier

erklingt, zumeist dreistimmig ist, auf Trompete, Posaune und Klarinette geblasen, dann haben Sie gleich das wesentliche Kennzeichen der Musik aus dem alten New Orleans« (Berendt 1953, 00:01:27). Die Beschreibung des Cool Jazz der 1950er Jahre verliert hingegen ein wenig an Profil. »Cool Jazz muss nicht notwendig dreistimmig sein wie der alte New Orleans Jazz, aber er ist das, was man kontrapunktisch nennt« (Berendt 1953, 00:10:12). Cool Jazz sei die Reduktion im Jazz, das »Allernotwendigste« (Berendt 1953, 00:04:30). Auffallend bei der Gegenüberstellung beider Jazzstile ist der fehlende Kommentar zu drei Stilstiken, die zwischen New Orleans und Cool Jazz liegen. Kein Hinweis auf den Chicago-Stil, die Swing-Ära New Yorks oder das Voranschreiten melodischer, harmonischer und rhythmischer Komplexität im Bebop. So wirkt das »Gestern« im Filmtitel konkret auf die USA bezogen, hingegen scheint das »Heute« stärker auf Europa ausgerichtet. Bereits 1952 argumentiert der Bandleader Kurt Edelhagen: »Die Jazzmusik ist nicht Angelegenheit der Amerikaner allein« (Anon. 1952, 29).

Zu b)

Diesen Eindruck einer vergangenen Epoche verstärkt Berendt konsequent: Das »alte New Orleans« wird zur gängigen Metapher, ebenso der »New Orleans Jazz, [benannt] nach der lebenslustigen Stadt am Mississippi-Delta, in der unsere Musik vor fünfzig Jahren entstanden ist« (Berendt 1953, 00:01:27). Die afroamerikanische Vergangenheit des Jazz erklärt der Rundfunkjournalist mit dem »Blues, [dem] alten traurigen Lied der Neger, in das eine Jahrhunderte lange Sklaverei und Unterdrückung eingeflossen sind« (Berendt 1953, 00:06:03). So farbig er die Historie des frühen Jazz zeichnet und sie damit auch ideologisch aufwertet, seine Darstellung

aktueller Improvisationsformen erscheint erheblich distanzierter. Die Entwicklung der Improvisationsstile hin zum Cool Jazz kennzeichnet er als »Weg«, den »jede Kunstform geht, vom ursprünglichen, vitalen, gefühlsmäßigen Ausdruck zur formvollendeten eleganten Zurückhaltung« (Berendt 1953, 00:04:30). Die Position, dass der Weg des Jazz als Prozess stilistischer Entwicklungen zu deuten sei, vertritt der Autor schon in seiner *Zeitkritischen Studie* (Berendt 1950). Zweifellos spannender erscheint deshalb die Zuschreibung seiner Stildefinitionen: Die Jazzformen von »Gestern« mit ihrer naturbezogenen Ursprünglichkeit, Vitalität und ihrem Gefühl werden authentisch im Sinne eines Originals wahrgenommen; die Jazzformen des »Heute« mit ihrem Willen zur spezifischen Form und zur Reduktion des Materialansatzes als Kunstwerk verstanden. Hierbei darf nicht außer Acht gelassen werden, dass gerade genretypische US-amerikanische Spielarten der Jazz-Biopics einen Bezug zur Ernsten Musik aufweisen. »Wie in den amerikanischen Swing-Biopics müssen sich auch deutsche Jazzmusiker in Filmen durch ihre Nähe zur Klassik authentifizieren« (Jahn 2015, 110).

Innerhalb dieses Strebens nach Anerkennung erscheint die Positionierung von Musizierenden mehrdeutig. Jazz-Amateure erschaffen Originale im stilistischen Umfeld traditioneller Jazzformen, Berufsmusiker hingegen Kunstwerke im Rahmen aktueller Improvisation. Diese unterschiedlichen Berufsbilder und Profile werden unter dem Aspekt der Örtlichkeiten des Jazz erneut thematisiert.

Zu c)

Die Spielideen der Improvisation verbinden nun die Aspekte Original und Kunstwerk; damit kann dem Jazz seine ersehnte gesellschaftliche

Anerkennung nicht verwehrt werden, denn die improvisatorische Qualität gehöre zum Selbstverständnis der »Tradition der großen europäischen Musik« (Berendt 1953, 00:10:12). Der Jazz ergänze so die künstlerischen Formate der europäischen, komponierten Musik und erwecke eine alte, in Vergessenheit geratene Kulturtechnik zu neuem Leben. Verkürzt gesagt: Jazz erweitert – als eigenständige Kunst-Werk-Form – die Ernste Musik um wesentliche Faktoren: Kreativität, Spontaneität, »kühle« Virtuosität. Berendt beendet seinen Kurzfilm mit den Worten: »Auf der Linie dieser Tradition liegt freilich vor allem, dass der Jazz die bei uns seit zweihundert Jahren vergessene hohe Kunst der Improvisation zu neuem Leben erweckt hat« (Berendt 1953, 00:10:12). Und er wird vier Jahre später diesen Gedanken der Nobilitierung in einem weiteren Kurzfilm erneut aufgreifen: PRÄLUDIUM IN JAZZ. Schon im Titel des Films überträgt Berendt den traditionellen Kunstanspruch der klassischen Musik auf die improvisierten Musik.

Bei aller sprachlichen Qualität wirkt das visuelle Konzept dieses Kurzfilms streckenweise stark bemüht. Neben der sachlichen und technischen Atmosphäre der Studiosituation betont die Inszenierung beider Formationen die vorgenommene Unterscheidung in der Musik-Profilierung der Gruppen. Die Berendt'sche Zuordnung fokussiert sich auf zwei gängige Auftrittsmöglichkeiten der improvisierten Musik: Jazz-Keller und Konzertbühne. In beide Jazzperformances lagert er jeweils ein Musizierideal ein und bebildert es. Gegenseitig bedingen sich also Musikerprofil und Auftrittsort. Im Jazz-Keller übt der Jazz-Amateur, auf der Konzertbühne improvisiert der Berufsmusiker. Zusammenfassend entstehen zwei Motivketten und Regelsätze für den frühen westdeutschen Jazz, die auf die folgenden kurzen Formeln zu bringen sind: Jazz-Amateure spielen originalen New Orleans Jazz im Jazzkeller; Berufsmusiker spielen Cool

Jazz und präsentieren diese Kunstwerke auf der Bühne.

Die von Berendt vorgetragene idealisierte Trennung musikalischer Szenen mag in der Retrospektive nicht haltbar erscheinen. Für die 1950er Jahre sieht Jost nur eine verschwindend kleine Zahl von Berufsmusikern in Westdeutschland auftreten. Der Jazzkeller wird als zentraler Versammlungsplatz der Jazz-Begegnung durch Amateure wie Berufsmusiker genutzt, ein authentischer Standort, der »sich im Laufe der 1950er Jahre zur wichtigsten ökonomischen Basis des freischaffenden Jazzgewerbes« (Jost 2010, 4) entwickelt. Gleichwohl legt das Filmkonzept hier nahe, beide Orte getrennt wahrzunehmen und differenziert zu betrachten. Im Jazzkeller⁴ treten die *Two Beat Stompers* auf, »ein Ensemble von jungen begeisterten Jazzfreunden, die alle keine Berufsmusiker sind; der Pianist zum Beispiel ist Zahnarzt, der Schlagzeuger Hotelbesitzer« (Berendt 1953, 00:06:03). Ein Freizeitvergnügen treffen wir hier an, hemdsärmelige Musiker – ein Mantel, hastig auf das Klavier geworfen – geöffnete Bierflaschen neben den Bandmitgliedern. Der Kamera-Ausschnitt, leicht von oben auf die Gruppe gerichtet, verstärkt die Empfindung eines tieferliegenden Raumes, um dort spontanes Musizieren einzufangen. Die exzentrische Perspektive der Kamera unterstreicht den Eindruck einer spontanen Spielsituation, sie will das Uninszenierte dieser Probe unterstreichen. Die Jazzamateure sitzen ziemlich geschlossen im Jazzkeller, allein durch diese bildliche Anordnung wird wiederum der Ensembledanke des alten Jazz stark betont.

⁴ Zur Thematik »Jazzkeller« siehe auch die 5. Folge der TV-Sendereihe JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN des SWF mit dem Titel: Amateure im SWF-Jazzkeller (Sendung: 16.11.1956, 21.10 Uhr).

Die seriöse Berufskleidung verrät das »andere« Jazzverständnis: Die *Hans Koller New Jazz Stars* agieren zurückhaltend, die Kamera wahrt die Distanz bis hin zu der Abbildung der Improvisierenden. Das Gruppengeschehen hat den Jazzkeller verlassen. Mit der gesellschaftlichen Akzeptanz des Jazz entwickelt sich die Bühne als neuer Konzertort. Dort wird, so die Botschaft Berendts, die Musik der Berufsmusiker dargeboten. Die leichte Untersicht lenkt den Blick auf ein im Bühnenraum verteiltes Ensemble: Ausführlich werden die Pianistin Jutta Hipp, der Posaunist Albert Mangelsdorff und der Bandleader Hans Koller (Saxofon) während des Improvisierens dokumentiert. Die im direkten Vergleich zum traditionellen Jazz im Cool Jazz zeitlich längere Visualisierung solistischer Passagen verweist auf die Bildtraditionen US-amerikanischer Musical Shorts.

Bei aller Unterschiedlichkeit der visuellen Konzepte und ihrer Präsentation im Film diskreditiert Berendt keineswegs die historischen Formen des Jazz. Denn New Orleans als ideologischer Ausgangspunkt bietet nicht nur den westdeutschen Jazzfans eine enorme Orientierungshilfe für die Systematisierung und Kanonisierung improvisierter Musik. Lediglich die Spielmanieren beider Formationen sind unterschiedlich: Die Expressionen des Hot betonen eine ältere (melodische) Stil-Konzeption als die Klangfarbe des Cool Jazz. Berendts Jazzvorstellung sieht zunehmend im Bühnenauftritt die zukünftige Präsentationsfläche der »Konzertmusik Jazz«, weniger im Jazzkeller und seinem »schwitzenden« Umfeld.

4) *Hot versus Cool*

Vehement fordert Berendt bereits 1950 die Akzeptanz des Jazz durch die Gesellschaft und formuliert einen eher befremdlich wirkenden »totalen« Anspruch des Jazz in seiner Zeitkritischen Studie:

Der Jazz will, koste es, was es wolle, das Sichwundern erzwingen. Er schließt deshalb von vornherein jeden aus, bei dem ihm dies nicht gelingt. Die Jazzmusik fordert von dem, der sie hört, die totale Beteiligung – die nicht denkbar ist ohne das Staunen. (Berendt 1950, 71)

Sein strategisches Ziel der Positionierung im gesellschaftlichen Diskurs der jungen Bundesrepublik deckt sich zwar mit einer Vielzahl von Aktivisten. Das reale westdeutsche Jazzleben aber zeigt sich in den Polarisierungen und im »Nahkampf« der verschiedenen Jazz-Generationen, denn im Hintergrund der Auseinandersetzungen zwischen den gegensätzlichen Strömungen steht durchaus ein Generationenkonflikt gemäß der Faustregel: Je älter die Fans, desto näher stehen sie den Formen des Hot Jazz. Auch *Jazz-Almanach*-Autor Schulz-Köhn darf zu diesen Hot Jazz-Fans gezählt werden. In seiner Sendereihe klagt er die »junge deutsche Generation« (Schulz-Köhn 1951a, SendeDokument SD73) wegen ihrer Bebop-Schwärmerei an und verweist dabei auf New-Orleans-Fans, die eben »seriöser und zuverlässiger« seien. Komplettiert wird sein Antibild des Jazz mit der Umkehrung jener Phrase, die einst in der Beschreibung des Hot Jazz emotionale Wärme signalisieren sollte: Der Bebop »ist eine kalte Musik, die nur aus dem Hirn und den Fingern, aber nicht aus dem Herzen kommt« (Schulz-Köhn 1949b, SD52).

Ein Drei-Fan-Gruppen-Modell scheint zu Beginn der 1950er Jahre plausibel: Es setzt sich aus den Hot-Jazz-Fans, den Swing-(Big Band)-Fans und den Modern-Jazz-Fans zusammen. Auch die Club-Struktur orientiert sich an einzelnen »dominanten« Geschmacksausrichtungen: So positioniert sich beispielsweise der Düsseldorfer Hot Club klar in Richtung Hot Jazz, während sich der Frankfurter Club stark den aktuellen Strömungen öffnet (Schwab 2004, 74f).⁵ Trotz aller clubinternen Zwistigkeiten darf die innerhalb lokaler Szenen entwickelte Club-Struktur mit Plattentauschbörse, Vortragsabenden und hauseigener Hot-Combo als Ausgangspunkt einer entsprechenden Fankultur angesehen werden. Als Schnittpunkt mehrerer Bemühungen, die gesellschaftliche Akzeptanz des Jazz voranzutreiben, bildet diese Club-Struktur in zahlreichen (west)-deutschen Städten eine ausgeprägte Form sozialer Kommunikation (siehe Hoffmann 1999a, 64f). Die von Berendt in seinem Kurzfilm idealisierte Trennung der verschiedenen Stil-Vorlieben verschleiert somit eigentlich einen szenetypischen Konflikt. Im medialen Kontext – etwa aus der Perspektive der NWDR-Sendereihe *Jazz-Almanach* – spielen die real stattfindenden Rangeleien eine durchgängige Rolle. Schulz-Köhns »Appell an die Toleranz« (Schulz-Köhn 1949a, SD39) oder seine Definition einzelner Fangruppen (siehe Schulz-Köhn 1949b, SD52) verweist bereits für den Beginn der Dekade auf Formen der Auseinandersetzung, die dem seriösen Bild des Jazz keineswegs zuträglich sind. 1949 skizziert der *Jazz-Almanach*-Autor die Konzeption und den Betrieb eines neu zu begründenden Szenetreffs; Die Sendung »Organisation und Tätigkeit eines Hot-Club« (Schulz-Köhn 1949c, SD59) thematisiert wiederum die Koordination verschiedener Jazzszenen in einem eigenen Jazzhaus. Die Konflikte

⁵ Im Frankfurter Jazzclub wurden die Anhänger traditioneller Jazzformen nach den Erinnerungen von Horst Lippmann gerne als »Hotböcke« (Rieth 2010, 96) bezeichnet.

zwischen den verschiedenen Szenen verlieren jedoch bis zur Mitte der Dekade erheblich an Bedeutung.

Der *Jazz-Almanach* belegt aber auch eine, den Berendt'schen Ideen durchaus vergleichbare Strategie im Umgang mit der »Kunst-Musik« (Schulz-Köhn 1951b, SD79; Schulz-Köhn 1951c, SD82). Mehrfach fordert der Jazz-Autor und Präsident des Düsseldorfer Hot Club, Dietrich Schulz-Köhn, seine Mitglieder auf, Kenntnisse im Umgang mit Strukturen der Ersten Musik zu erwerben. Nur mit einem vorzeigbaren Wissen im Bereich der Kunst-Musik seien Jazz-Gegner positiv zu stimmen und für den Jazz zu begeistern!

Eine weitere Argumentationslinie innerhalb der »Gemeinsamkeiten« von Jazz- und Kunst-Musik entwickelt sich vermutlich aus einer Titelgeschichte des Nachrichtenmagazins *Der Spiegel* über den erfolgreichen westdeutschen Bandleader Kurt Edelhagen. In einer Interviewpassage weist er auf die schwierige Kopplung von kreativem Musizieren und kommerziellem Erfolg hin, eine Aussage, die sein weiteres musikalisches Leben begleiten wird: »Unser Geschäft ist Tanzmusik.« Und: »Von der Tanzmusik müssen wir leben, damit wir Jazzmusik spielen können.« (Anon. 1952, 28). Ergänzend fügt Edelhagen hinzu, dass ihm bereits »einige alte Freunde« vorwerfen: »Er habe die Jazzmusik verraten, um mit Schlägern leichter sein Brot zu verdienen« (Anon. 1952, 28). Die Abgrenzung gegenüber »niedriger Unterhaltungsmusik« lässt sich mit einer Vielzahl von Quellen belegen: »Jazz hat nichts zu tun mit Schlagermusik« (Berendt 1956, 1) postuliert Berendt in einem weiteren Kurzfilm, für den er eine Beratungsfunktion innehat. Auch Dauer trennt hier scharf und bezeichnet Schlager als »Abfallprodukte des Jazzidioms« (Dauer/Longstreet 1957, 170). Dem Jazz zugetane Musikpädagogen, die diese populäre Musik in der Schule

unterrichten wollen, beziehen sich auf die Formen des Hot Jazz und lehnen den Jazz als Tanzmusik ab (Hoffmann 2000a, 287). Allerdings scheint die inhaltliche Abgrenzung zum unterhaltenden Genre schwierig, worauf Ekkehard Jost hinweist: »Bei genauerem Hinhören [wird] allerdings deutlich, wie stark die Unterhaltungsmusik dieser [19]50er Jahre vom Jazz jener Zeit durchdrungen war, ein Phänomen, das heute in dieser Form kaum noch nachvollziehbar erscheint« (Jost 2010, 2). Denn die zeitgenössische U-Musik jener Dekade versteht sich als »melting music«, als »Hybridisierungsagentur für alle möglichen Musik-Idiome« (Wulff 2016), die nicht nur Volksmusik und exotische Klang- und Musikwelten adaptiert, sondern auch die Ausdrucksformen des Jazz und des Blues assimiliert. Vielleicht erklärt diese Mechanik der Unterhaltenden Musik die permanente, wenn auch nutzlose Abgrenzungsstrategie der Jazz-Experten gegenüber der »Schlagerwelt«.

5) *Ausblick*

Die vorliegende Skizze des westdeutschen Jazzlebens, die um weitere systematisierte Aspekte der 1950er Jahre erweitert werden sollte (siehe Hoffmann 2015, 2218f), verdeutlicht die Distanz zwischen der Schilderung im Film und dem alltäglichen Jazzleben in Westdeutschland. Berendt zeichnet im Film einen Idealzustand für die 1950er Jahre, er erreicht dies sowohl durch die Strategie der Nobilitierung des Jazz als auch durch die Reduzierung auf wenige stilistische Elemente des Jazz. Gleichwohl bietet er für Außenstehende ein formelhaftes Regelwerk, das die Infrastruktur der improvisierten Musik für Nichteingeweihte erklären hilft. Seine zugespitzte

Betrachtungsweise des Jazz lautet: Authentischer, alter New Orleans-Jazz wird von Amateuren in der Regel im Jazzkeller dargeboten; den heutigen Cool Jazz musizieren meist Berufsmusiker auf der Bühne. Nicht nur die »wiederbelebten« alten Originale, sondern auch die aktuellen Kunstwerke des Cool ergänzen sich zu einer begreifbaren Vorstellung von improvisierter Musik. Auffällig ist, dass Jazz hier nur in zwei Stil-Kategorien skizziert wird: Da sämtliche anderen Stile verschwiegen werden, ist die inszenierte Ideologie stark einem teleologischen Geschichtsbild unterworfen, das das Alte in synchroner Perspektive immer automatisch zum Populär-Amateurhaften erklärt, hingegen die Materialveränderung als Merkmal des Künstlerisch-Innovativen deutet. In diachroner Perspektive hat das Alte seinen rechtmäßigen Platz in der Jazzgeschichte, die Communities basieren auf diesem ideologischen Gedankengut, Vertrautes kann nicht durch Neues ersetzt werden: Der moderne Jazz kann den Platz des alten Jazz nicht ausfüllen, diese Erfahrung hat der Funktionär Berendt längst gemacht.

Darüber hinaus suggeriert der Kurzfilm JAZZ – GESTERN UND HEUTE mit der (neuen) Stil-Perspektive »Cool Jazz« auch eine in die Zukunft gerichtete europäisch inspirierte Vision dieser Musik. Die bewusste Nähe aktueller Jazzformen (Cool Jazz) zum Kunstwerk-Charakter der »Kunst-Musik« entsteht vor allem durch die Spielqualität professioneller Musikerinnen und Musiker. Ihre improvisatorischen Geschicklichkeiten, so kommentiert der Rundfunkjournalist das Arbeitsprofil, eröffne dem Jazz in Deutschland den lange verweigerten Zugang zur Kunst. »Mehr als man gemeinhin denkt, hält [...] sich [der Jazz] an die Tradition der großen europäischen Musik« (Berendt 1953, 00:10:12). Berendt gibt damit eine Formulierung und Begrifflichkeit Anfang der 1950er Jahre vor, die nahezu wortgleich in der aktuellen Studie zu den Lebens- und Arbeitsbedingungen von Jazzmusikerinnen und Jazzmusikern auftaucht. »Wer in Deutschland

professionell Jazzmusik macht, ist hochmotiviert und engagiert sich für die eigene Kunst« (Renz 2016, 12). Dass sich Berendts Strategie der Nobilitierung des Jazz so deutlich mit kulturpolitischen Überlegungen einer heutigen Jazzmusiker-Gewerkschaft verknüpfen lässt, belegt die noch immer andauernde Suche nach einem eigenständigen kulturellen Profil des Jazz in der deutschen Gesellschaft.

Literatur

- Anon. (1952) Edelhagen: Präzis wie die Preußen. Eisgekühlter Hot. Bis die Lippen bluten: Der Jazz-Kapellmeister Kurt Edelhagen. In: *Der Spiegel* 43, S. 27–30.
- Anon. (1959) Jazz im Film ... und Fernsehen. In: *Jazz Podium* 4, S. 100.
- Berendt, Joachim Ernst (1950) Der Jazz: Eine zeitkritische Studie. In: *Der Deutschenspiegel. Schriften zur Erkenntnis und Erneuerung* 39. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt.
- Berendt, Joachim Ernst (1953) *Jazzfilm, ein trostloser Fall*. In: *Jazz Podium*, Heft 1, S. 8 und 19.
- Berendt, Joachim Ernst (1953) *Jazz – Gestern und Heute. Anmerkungen zu einem wiederentdeckten Kurzfilm*. Niederschrift des Filmtextes. [Textstellen-Angaben in Min.]
- Berendt, Joachim Ernst (1954) *Jazz optisch*. München: Nymphenburger Verlagshandlung.
- Berendt, Joachim Ernst (1956) *Jazz optisch*. [Fan-Edition] München: Nymphenburger Verlagshandlung. 2. Auflage (verkleinerte Ausgabe).
- Berendt, Joachim Ernst (1956) *Jazz – Rhythmus der Zeit* (BRD 1956). Regie: Georg Thiess, Mit George Maycock und seine Chic-Combo, Spectrum-Film Verlag: Jordan v. Boyadjieff [Kurzfilm, s/w]. Musikalische Fachberatung: Joachim E. Berendt. Niederschrift des Filmtextes. [Textstellen-Angaben in Min.]
- Dauer, Alfons M. / Longstreet, Stephen (1957) *Knaurs Jazz Lexikon*. München / Zürich: Droemersch Verlagshandlung.
- Dauer, Alfons (1980) Jazz und Film: Ein historisch-thematischer Überblick. In: *Jazzforschung / Jazz Research* 12. Graz: ADEVA, S. 41–58.
- Heining, Duncan (2012) *Trad Dads, Dirty Boppers and Free Fusioneers. British Jazz, 1960-1975*. Sheffield: Equinox Publishing.
- Hoffmann, Bernd (1999a) Zur westdeutschen Hot-Club-Bewegung der Nachkriegszeit. In: Robert von Zahn (Hg.): *Jazz in Nordrhein-Westfalen seit 1946*. Musikland NRW Bd.1, Köln: Emons Verlag, S. 64 – 98.
- Hoffmann, Bernd (1999b) Ein fiktives Gespräch über das Orchester Kurt Edelhagen. In: Robert von Zahn (Hg.): *Jazz in Nordrhein-Westfalen seit 1946*. Musikland NRW Bd.1, Köln: Emons Verlag, S. 352 – 359.

- Hoffmann, Bernd (2000a) Von der Liebe der deutschen Musikpädagogik zum Jazz-Kunstwerk. Zur Rezeption afro-amerikanischer Musik in der schulischen Situation der 50er Jahre. In: Helmut Rösing/Thomas Phleps (Hg.): *Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs. Beiträge zur Populärmusikforschung 25/26*, Karben: Coda 2000, S. 279–293.
- Hoffmann, Bernd (2000b) »Zu Gunsten der deutschen Jugend«- Die Rezeption afro-amerikanischer Musik in der Nachkriegszeit. In: Wolfram Knauer (Hg.): *Duke Ellington und die Folgen, Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung*, Bd.VI. Darmstadt / Hofheim: Wolke Verlag, S. 59–94.
- Hoffmann, Bernd (2002) Liebe, Jazz und Übermut – Der swingende Heimatfilm der 1950er Jahre. In: Thomas Phleps (Hg.): *Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften – heute –. Beiträge zur Populärmusikforschung 29/30*. Karben: Coda 2002, S. 259–288.
- Hoffmann, Bernd (2003a) BROADCASTING HOUSE / MUSIKHALLE – Hamburg 36, der Anglo – German Swing Club – eine programmatische Skizze. In: Horst Ansin / Marc Dröscher / Jürgen Foth / Gerhard Klußmeier (Hg.): *Anglo-German Swing Club Dokumente 1945 – 1952*. Hamburg: Dölling & Galitz Verlag 2003, S. 507–521.
- Hoffmann, Bernd (2003b) ... als »wertvoll« anerkannt - Jazz in NRW. In: Reiner Michalke (Hg.): *Musik life. Die Spielstätten für Jazz und Aktuelle Musik in Nordrhein-Westfalen*. Köln: bikk, S. 17–53.
- Hoffmann, Bernd (2008) »Spiegel unserer unruhigen Zeit«: Der Jazz-Almanach. Anmerkungen zur Rundfunk-Sendereihe des NWDR Köln (1948 – 1952). In: Franz Kerschbaumer / Franz Krieger (Hg.): *Jazzforschung / Jazz Research*. Band 40, Graz: Adeva Musik, S. 175–239.
- Hoffmann, Bernd (2015) »Eisgekühlter Hot«. Visualisierungen im Westdeutschen Jazz der 1950er Jahre. In: Franz Krieger und Franz Kerschbaumer (Hg.): *Jazz Research News*. Nr. 47, Graz: Adeva Musik, S. 2216–2240. In leicht geänderter Form in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12, April 2016, S. 395–431. Online: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB12/KB12-Hoffmann.pdf>
- Hurley, Andrew (2006) Joachim Ernst Berendt – Jazz, U-Musik, Pop-Jazz und die Ambivalenz (1950–1970). In: Wolfram Knauer (Hg.): *Jazz goes Pop goes Jazz. Der Jazz und sein gespaltenes Verhältnis zur Populärmusik*. Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung, Bd. 9, Hofheim: Wolke Verlag, S. 36–59.
- Jahn, Konstantin (2015) *Die semantischen Wandlungen des Jazz in der Filmmusik*. Dresden. 2015. Masch.Schriftl. Dissertation. Hochschule für Musik Carl Maria von Weber.

- Jost, Ekkehard (2010) *Jazzgeschichten aus Europa. Die bunte Palette – Stilistische Labyrinth im Jazz der Adenauer-Zeit*. WDR III Jazz, Sendung 15 vom 24. Februar 2010, 22.00–23.00 Uhr, Westdeutscher Rundfunk Köln. 9 Seiten Manuskript.
- Renz, Thomas (2016) *Jazzstudie 2016. Lebens- und Arbeitsbedingungen von Jazzmusiker/-innen in Deutschland*. Hildesheim: Universität Hildesheim.
- Rieth, Michael (2010) Horst Lippmann. Ein Leben für Jazz, Blues und Rock. Heidelberg: Palmyra Verlag.
- Schulz-Köhn, Dietrich (1949a) Appell an die Toleranz. In: *Jazz-Almanach*. NWDR Köln: 12.2.1949. So. 1:00–2:00 Uhr. Masch.-Schr. Ms. 3 Seiten, 23. Januar 1949. Handschriftliche Eintragung: »12.2.1949«. Handschriftliche Zählung der Sendereihe: »39« (SD=Sendedokument).
- Schulz-Köhn, Dietrich (1949b) Die Puristen und die Progressiven. In: *Jazz-Almanach*. NWDR Köln: 21.5.1949. So. 1:00–2:00 Uhr. Masch.-Schr. Ms. 3 Seiten, 27.4.49. Handschriftliche Eintragung: »21.5.49«. Handschriftliche Zählung der Sendereihe: »52« (SD=Sendedokument).
- Schulz-Köhn, Dietrich (1949c) Organisation und Tätigkeit eines Hot-Club. In: *Jazz-Almanach*. NWDR Köln: 5.11.1949. So. 1:00–2:00 Uhr. Masch.-Schr. Ms. 3 Seiten, 15. Oktober 1949. Handschriftliche Eintragung: »5.11.49«. Handschriftliche Zählung der Sendereihe: »59« (SD=Sendedokument).
- Schulz-Köhn, Dietrich (1951a) Die Lücken im deutschen Jazz-Repertoire. In: *Jazz-Almanach*. NWDR Köln: 27.1.1951. So. 1:00–2:00 Uhr. Masch.-Schr. Ms. 4 Seiten, 15.1.1950. Handschriftliche Eintragung: »27.1.51«. Handschriftliche Zählung der Sendereihe: »73« (SD=Sendedokument).
- Schulz-Köhn, Dietrich (1951b) Die Bemühungen des Jazz um die große Form. In: *Jazz-Almanach*. NWDR Köln: 11.8.1951. So. 1:00–2:00 Uhr. Masch.-Schr. Ms. 3 Seiten, 7.7.1951. Handschriftliche Eintragung: »11.8.51«. Handschriftliche Zählung der Sendereihe: »79« (SD=Sendedokument).
- Schulz-Köhn, Dietrich (1951c) Parallelen zwischen Jazz-Musik und Kunst-Musik. In: *Jazz-Almanach*. NWDR Köln: 27.10.1951. So. 1:00–2:00 Uhr. *Jazz-Almanach*. NWDR Köln: Masch.-Schr. Ms. 4 Seiten, 12.10.1951. Handschriftliche Eintragung: »27.10.51«. [»82« (SD=Sendedokument)].
- Schwab, Jürgen (2004) *Der Frankfurt Sound. Eine Geschichte und ihre Jazzgeschichte(n)*. Herausgegeben von der Stadt Frankfurt / Institut für Sozialgeschichte. Frankfurt: Societäts-Verlag.
- Strank, Willem / Claus Tieber (Hg.) (2014) *Jazz im Film. Beiträge zu Geschichte und Theorie eines internationalen Phänomens*. Filmwissenschaft 16. Münster/Wien: LIT.

- Südwestfunk (1952) *Aus dem Winterprogramm 1951/52. Jazz-Sendungen Hörfunk.*
SWR: Baden-Baden, S. 15.
- Südwestfunk (1953) *Aus dem Winterprogramm 1952/53. Jazz-Sendungen Hörfunk.*
SWR: Baden-Baden, S. 14.
- Südwestfunk (1954) *Aus dem Winterprogramm 1953/54. Jazz-Sendungen Hörfunk.*
SWR: Baden-Baden, S. 21.
- Südwestfunk (1955) *Aus dem Winterprogramm 1954/55. Jazz-Sendungen Hörfunk.*
SWR: Baden-Baden, S. 26.
- Südwestfunk (1956) *Aus dem Winterprogramm 1955/56. Jazz-Sendungen Hörfunk.*
SWR: Baden-Baden, S. 21.
- Südwestfunk (1957) *Aus dem Winterprogramm 1956/57. Jazz-Sendungen Hörfunk.*
SWR: Baden-Baden, S. 18.
- Südwestfunk (1958) *Aus dem Winterprogramm 1957/58. Jazz-Sendungen Hörfunk.*
SWR: Baden-Baden, S. 20.
- Taubenberger, Martina (2009) *The sound of democracy – the sound of freedom – Jazz-Rezeption in Deutschland (1945–1963).* Diss. Mainz: Johannes Gutenberg Universität: ArchiMeD. http://ubm.opus.hbz_nrw.de/volltexte/2009/2131/ (Stand: 10. März 2017).
- von Zahn, Robert (1997) *Jazz in Köln seit 1945. Konzertkultur und Kellerkunst.* Herausgegeben vom Historischen Archiv der Stadt Köln. Köln: Emons Verlag.
- Wulff, Hans J. (2015) Aufmerksamkeitslenkung, Lernprogramme und Verwertungsketten: Überlegungen zu programmatischen Strategien des Einsatzes von Schlagern im Schlagerfilm. In: Christofer Jost (Hg.) *Große Formen in der populären Musik.* Münster: Waxmann. In Druck.
- Wulff, Hans J. (2016) Brief an den Autor.

Filmographie

Filmproduktionen

- JAZZ – GESTERN UND HEUTE (BRD 1953). Regie: Horst Durban und Joachim Ernst Berendt. Mit den Two Beat Stompers und Hans Koller New Jazz Stars [Kurzfilm, s/w].
- JAZZ – RHYTHMUS DER ZEIT (BRD 1956). Regie: Georg Thiess. Mit George Maycock und seiner Chic-Combo, Spectrum-Film Verlag: Jordan v. Boyadjieff [Kurzfilm, s/w]. Musikalische Fachberatung: Joachim E. Berendt.

PRÄLUDIUM IN JAZZ (BRD 1957). Regie: H. Dieter Schiller und Gerd von Bonin, Idee und musikalische Beratung: Joachim Ernst Berendt. Bild: Gerd von Bonin. Musik: Wolfgang Lauth und Wolfgang Lauth Quartett/Septett, Gestaltung: H. Dieter Schiller und Gerd von Bonin. Mit Unterstützung Teldec (Decca) »Telefunken-Decca-Schallplatten« [Kurzfilm, s/w].

Fernsehproduktionen

JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (BRD 1955). SWF-Folge 1: Edelhagen All Stars, Ausstrahlung: 11.01.1955 ARD [Tondokument].

JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (BRD 1955). SWF-Folge 2: Orchester Kurt Edelhagen / Edelhagen. All Stars, Ausstrahlung: 16.03.1955 ARD [Tondokument].

JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (BRD 1957). SWF-Folge 8: Frankfurter Phonomeffe: 5. Deutsches Jazz-Festival 1957, Auftritt der Deutschen Jazz-All-Stars 1957/58, Ausstrahlung: 09.08.1957 ARD [s/w].

JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (BRD 1957). SWF-Folge 9: Jazzkonzert mit dem Orchester Eddie Sauter, Ausstrahlung: 25.10.1957 ARD [s/w].

JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (BRD 1958). SWF-Folge 10: Preisträger des Deutschen Amateur Jazz Festivals 1957, Ausstrahlung: 11.02.1958 ARD [s/w].

JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (1958, BRD). SWF-Folge 11: »Fontessa« das Modern Jazz Quartet, Ausstrahlung: 10.11.1958 ARD [s/w].

JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (1958, BRD). SWF-Folge 12: Jazz die neue Hausmusik: Preisträger des Deutschen Amateur Jazzfestivals 1958, Ausstrahlung: 13.12.1958 ARD [Tondokument].

JAZZ FÜR JUNGE LEUTE (BRD 1960). HR-Sendereihe moderiert von Olaf Hudtwalker: Günther Kronberg Quintett, Inge Brandenburg, Ausstrahlung: 11.08.1960 ARD [s/w].

DAS ORCHESTER KURT EDELHAGEN (BRD 1957). Regie: Jürgen Hassert, Ausstrahlung: 13.06.1957 ARD [s/w].

Diskographie

V/A: European Cool Jazz, Fremeaux FA 5428.

Cool Jazz. Made in Germany: Jutta Hipp, Roland Kovac, Bill Grah, Hans Koller, Attila Zoller, Rudi Shering (2000). Jazz Realities JR-001.

The Live and Art of Jutta Hipp. BE Records, Jazz 6103-09.

Empfohlene Zitierweise

Hoffmann, Bernd: JAZZ – GESTERN UND HEUTE. Anmerkungen zu einem Kurzfilm von Joachim Ernst Berendt. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 13, 2017, S. 122–150.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB13/KB13-Hoffmann.pdf>

Datum des Zugriffs: 31.10.2017.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © für diesen Artikel by Bernd Hoffmann.
All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*.
All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*.