Cinematographica diversa, marginalia et curiosa: Beiträge zur Filmwissenschaft und ihrer Grenzgebiete

Heft 5, 2020

Rhythmen der Zeit - Jazz in Film und Fernsehen. Texte zur Visualisierung improvisierter Musik

von Bernd Hoffmann



Westerkappeln: DerWulff.de 2019 Alle Rechte vorbehalten ISSN 2699-2981 Kontakt: hwulff@uos.de

Inhalt

- 3 / Vorwort
- 5 / "Eisgekühlter Hot". Visualisierungen im westdeutschen Jazz der 1950er Jahre. Zuerst in: Franz Krieger / Franz Kerschbaumer (Hg.): *Jazz Research News* (Graz), 47, 2015, S. 2216-2240. In leicht geändert Form in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 12, April 2016, S. 395-431.
- 24 / Pyramiden auf dem Roten Platz. Die Tourneen des Orchesters Kurt Edelhagen hinter den Eisernen Vorhang und in den Nahen Osten (1964-66).

Erscheint in Englisch in Jazzforschung Graz, Band 50/51.

- 41 / "Auf der populären Seite des Jazz-Spektrums". Fragen an den Autor Siegfried Schmidt-Joos zu seinem Edelhagen-Fernsehporträt (BRD 1967, WDR Köln). Originalbeitrag.
- 45 / "Globe Unity" oder der inszenierte Blick. Zur filmischen Darstellung des Free-Jazz-Ensembles bei den 3. Berliner Jazztagen 1966.

Originalbeitrag. Zuerst als Vortrag auf der Tagung "Documenting Jazz" in Birmingham 2020.

53 / Im Nebenberuf Jazz. Die Inszenierung westdeutscher Amateure in der SWF-Fernsehreihe *Jazz – Gehört und Gesehen*.

Originalbeitrag.

- 66 / Liebe, Jazz und Übermut. Der swingende Heimatfilm der 1950er Jahre. Zuerst in: Thomas Phleps (Hg.): *Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften – heute.* Beiträge zur Popularmusikforschung 29/30. Karben: Coda 2002, S. 259-288.
- 85 / Lindy Hop und Cotton Club Tanz im frühen US-amerikanischen Film. Zuerst in: Stephanie Schroedter (Hg.): *Bewegungen zwischen Hören und Sehen. Denkbewegungen über Bewegungskünste*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2012, S. 501-518.
- 97 / Alltag im Jazz-Himmel. Die Musical Shorts der 1930er Jahre. Zuerst in: Andreas Eichhorn / Helmke Jan Keden (Hg.): *Musikkulturen und Musikpädagogik*. Festschrift für Reinhard Schneider. Musik – Kontexte – Perspektive 4. München: Allitera Verlag 2014, S. 101-123.
- 114 / Das swingende Zäpfchen des Cab Calloway. "Humoristische" Abbildungen im Musical Short der 1930er Jahre.

Originalbeitrag.

124 / Das Reale und das Imaginäre. Der New Yorker Cotton Club und seine ungleichen Hausorchester Duke Ellington und Cab Calloway.

Originalbeitrag. Erscheint in: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 15.

Vorwort

In meinem beruflichen Alltag habe ich über Jahrzehnte Jazz-Konzerte begleitet und sie bei einem Hörfunk-Mitschnitt gleich zweimal erlebt, im Konzertsaal und - einige Schritte von der Bühne entfernt – in der direkten akustischen Nachbildung. Die Gleichzeitigkeit beider musikalischer Eindrücke wie ihr ständiger Vergleich – im Übertragungswagen und am Konzertort – prägen bis heute meine Rezeption von Jazz-Ereignissen, eine Art déformation professionnelle, die versucht, dem authentischen Konzertgeschehen mit seiner medialen Abbildung nahe zu kommen. Das Wahrnehmen zweier Gesichter einer akustischen Begebenheit, stets begleitet von Diskussionen um die "richtige" Klangabbildung eines Instrumentes oder eines Ensembles, trainiert das genaue Hinhören und schult die Festlegung auf einen zu dokumentierenden Klang. Vielleicht hat dieses ständige, meist störungsfreie Nebeneinander auf die Dauer die Rezeptionsgrenzen zwischen Original und Abbildung bei mir verschoben. Das Fehlen manipulativer Strukturen in solchen Konzertmitschnitten eröffnet und ermöglicht das Einnehmen einer "dokumentarischen Haltung", die für eine spätere Rundfunkausstrahlung nahezu selbstverständlich ist. Über den direkt abgebildeten Klang spiegeln solche authentischen Aufnahmen immer auch den Konzertraum und die Mikrophonierung des Ensembles. Ein Gesamtklang umhüllt die Aufführung und stabilisiert so die Verortung der improvisierten Musik in der eigenen Wahrnehmung, "Jazzperformances", so formuliert der Philosoph Daniel Feige, sind "damit in irreduzibler Weise an den Ort und die Dauer ihres Sich-Ereignens gebunden" (Feige 2019, S. 10). Die mediale Abbildung des Jazz hat damit den Großteil dieser improvisierten Musik vor der Vergänglichkeit bewahrt.

Dass in der Frühphase westdeutscher Jazz-Rezeption dieses mediale Abbild (Schallplatte und Hörfunk) das Live-Erlebnis einer US-amerikanischen Bühnenperformance ersetzt und damit die Erfahrung der Visualität improvisierter Musik in Deutschland wenig entwickelt, steigert die Jagd nach "Authentischem Jazz" im Angesicht medialer Grundversorgung durch das öffentlichrechtliche System. Für dessen Wahrnehmung und den Transfer von der akustischen Dokumentation in eine akustisch-visuelle Quelle ist der umtriebige Jazzredakteur Joachim E. Berendt eine entscheidende Ankerfigur. Seine 1955 beginnende SWF-Fernsehreihe trägt den Titel: Jazz - Gehört und Gesehen. Auch dort wird die Suche nach historischer Authentizität betrieben, denn Berendt fordert die begeisterten Nachahmer des New Orleans-Jazz in seiner Sendereihe zur Beibehaltung überlieferter traditioneller Spielweisen auf (Berendt 1961, S. 1). Sind es im zeitlichen Rahmen der 1950er Jahre Aufwertungsstrategien, die Jazz im gesellschaftlichen Kontext populär werden lassen und Hinweise auf die Qualität des Improvisierens im Kontext der Ernsten Musik geben, so bilden sich in der anschließenden Dekade die Abgrenzungen zwischen den Jazz-Stilen und den beteiligten Musiker- und Zuhörerszenen aus. Die Abbildungsweisen jazzmusikalischer Wirklichkeiten lassen sich in den Filmdokumenten jener Jahrzehnte ablesen, ganz im Gegensatz zur genormten Bilderwelt der Musical Shorts, die eher den Marketingkonzepten USamerikanischer Filmfirmen unterliegt. Beiden noch so gegensätzlichen Bild-Perspektiven des Jazz gilt mein Interesse.

Die Schwerpunkte dieser *Texte zur Visualisierung improvisierter Musik* scheinen auf den ersten Blick in zwei, weit voneinander liegenden Filmwelten vorhanden. Aber immer wieder gibt es konkrete Bezüge zwischen beiden Darstellungsformen: Hasserts *Edelhagen Orchester* (BRD 1957, Günther Hassert) wäre ohne die akribische visuelle Aufarbeitung musikalischer Band-Arrangements im Musical Short-Kontext nicht denkbar. Auch die, den Free Jazz andeutenden

Schicht-Bild-Motive des *Globe Unity*-Konzertmitschnitts (BRD 1966, ZDF) verweisen auf expressive Tanzinszenierungen im späten europäischen Stummfilm.

Die Überschrift dieses 5. Bandes der Beiträge zur Filmwissenschaft und ihrer Grenzgebiete lautet *Rhythmen der Zeit: Jazz in Film und Fernsehen*. In dieser Überschrift versteckt, ist der konkrete Bezug auf den westdeutschen Kurzfilm *Rhythmus der Zeit*, den Georg Thieß 1956 mit starkem didaktischen Bezug zur Erklärung improvisatorischer Strukturen veröffentlicht hat. Dass Jazz im Film und im Fernsehen der 1950/60er Jahre "einträchtig" nebeneinander abgebildet werden, lässt ganz unterschiedliche visuelle Perspektiven entstehen, denen nachzuspüren ein weiteres interessantes Kapitel der Jazzrezeption aufschlagen würde.

Beim Heraussuchen und Wiederlesen einiger "alter" Texte ist mir die Veränderung des Faches "Jazzforschung" erneut bewusst geworden, die durch die "Entdeckung" und Aufarbeitung des visuellen Parts vollzogen wurde. Gleichwohl haben – neben den Bildern – vor allem Hörfunk-Sendereihen, für den Kollegen der WDR-Volksmusik-Redaktion, Jan Reichow, mein Ohr geweitet, und dies in der Zusammenarbeit mit Maximilian Hendler und Alfons M. Dauer. Mit Maximilian Hendler entsteht seit einigen Jahren eine ausführliche Dokumentation zum Produktionsstandort New York im Spiegel seiner akustischen und visuellen Werke.

Mein besonderer Dank gilt dem Filmwissenschaftler Hans Jürgen Wulff, der mich bei vielen der hier vorliegenden Texte beraten hat. Seine Hilfestellung und Ermunterung haben diesen 5. Band der Beiträge zur Filmwissenschaft und ihrer Grenzgebiete entstehen lassen. Tatkräftige Unterstützung habe ich hierbei von Maren Wessels erhalten, ihre Mitarbeit hat mich stets vorangetrieben, diese Beiträge zur Filmwissenschaft zu vollenden. Mit meinem Bandleader Marcus Bartelt habe ich viele musiktheoretische und analytische Fragestellungen erörtert, die den swingenden Zusammenhang von Musik und visueller Übersetzung verdeutlicht haben. Danken möchte ich meinem Sohn Leo Hoffmann, dessen Studium an der Filmschule Köln mir eine visuelle Komponente der Jazzdarstellung eröffnet hat, sowohl für die verschiedenen Ausgaben des WDR Jazzfestes als auch für den Blick auf historische Jazz-Filmdokumente der 1920er bis zu den 1960er Jahren.

Viele weit verstreuten Texte sind hier zusammengetragen und fokussieren das "Grenzgebiet" Jazz und Film. Die vorliegenden Texte basieren auf Vorträgen, die in Zusammenarbeit mit Radio Jazz Research, der Kieler Filmmusikforschung, dem ASPM und dem Grazer Institut für Jazzforschung entstanden sind.

[*] Für Impulse und wertvolle Diskussionen gilt mein großer Dank Götz Alsmann, Jürgen Arndt, André Döring, Andreas Eichhorn, Markus Heuger, Günther Huesmann, Ekkehard Jost (†), Max Kallmeyer, Thomas Köhler, Tobias Kremer, Carsten Krey, Franz Krieger, Martin Laurentius, Siegfried Loch, Karsten Mützelfeldt, Winfried Pape (†), Thomas Phleps (†), Fred Ritzel, Helmut Rösing, Michael Rüsenberg, den Kolleginnen und Kollegen von Radio Jazz Research, Willem Strank, Arne Schumacher, Bodo Twirdy, Herbert Uhlir, Robert von Zahn, Oliver Weindling, Ruth Wirtz, Werner Wittersheim, Paul Zauner und Felix Zimmermann.

Literatur:

Berendt, Joachim E. (1961), Jazz – gehört und gesehen. Folge XXV. Deutsche Jazz-Amateure. Joachim E. Berendt stellt die Preisträger des deutschen Amateur-Jazzfestivals 1961 vor". Sendereihe Südwestfunk-Fernsehen: *Jazz - Gehört und Gesehen*. Folge 25. Masch.-Schr. Ms. 7 Seiten, Sendung 1.12.1961. Regie: Horst Lippmann. – Feige, Daniel (2019), Kleine Hermeneutik des Jazz. In: *Musik und Ästhetik* 23, 3 [91], Juli 2019, S. 9-29.

"Eisgekühlter Hot". Visualisierungen im westdeutschen Jazz der 1950er Jahre

1. Einleitung

Mit der zunehmenden Aufarbeitung visueller Quellen entdeckt die Jazzforschung einen bislang wenig beachteten Bestand historischer Dokumente. Während die Formen der Bebilderungen des Jazz und der afroamerikanischen Musik in US-amerikanischen Musical Shorts, Soundies oder Snader Telecriptions einen interessanten Ansatz in der Ergänzung akustischer Dokumente bieten, bleiben entsprechende Untersuchungen zur deutschen Jazz-Rezeption im Film Mangelware (siehe Wulff 2011; ebenso Strank/Tieber 2014). Mit der "Wiederentdeckung" eines Günther-Hassert-Films über das Orchester Kurt Edelhagen, der im Mai 1957 in Köln produziert und in der ARD im Juni desselben Jahres ausgestrahlt wird ¹, eröffnet die Fragestellung einer visuellen Aufarbeitung des Jazz einen interessanten Blick auf die westdeutsche Jazzszene der 1950er Jahre. Die Vielzahl akustischer und visueller Quellen des Orchesters Edelhagen betont in jener Dekade die besondere Stellung dieser Formation im westdeutschen Jazz. Die Visualisierung des Hassert-Films zeigt das Orchester dann in historischen und "aktuellen" Bildern: Hier spiegeln sich US-amerikanische Vorbilder im Film wider, zudem wird aber ein "neuer Blick" etabliert, der den Wunsch nach Individualität im europäischen Jazz ausdrücklich betont.

Es soll ein Jahrzehnt swingender, improvisierter Musik skizziert werden, die als US-amerikanische Besatzungsmusik im Nachkriegsdeutschland zuerst mühsam an "gesellschaftlichem Boden" gewinnt, gegen Ende des Jahrzehnts dann aber überaus populär in den Medien präsentiert wird. Die zunehmende Befürwortung des Jazz spiegelt sich in verschiedenen visuellen Formaten, die für diese Dekade herangezogen werden können: Neben den Kurzfilmen Jazz - Gestern und Heute (BRD 1953, Joachim Ernst Berendt), Jazz - Rhythmus der Zeit (BRD 1956, Georg Thieß) und *Präludium in Jazz* (BRD 1957, Dieter Schiller), die – wie der Hassert-Film – die Kunst der Improvisation von professionellen Jazzmusikern thematisieren und in Szene setzen, sind es die aufkommenden Sendereihen Jazz – Gehört und Gesehen und Jazz für junge Leute im Jugendprogramm der ARD, die diese Musik einem breiten Fernsehpublikum vermitteln. Begeisternd beschreibt ein Kritiker des Jazzpodium das Ins-Bild-Setzen eines Jazzkonzertes und lobt die authentische Visualisierung der improvisierten Musik: "Ein besonderes Lob den Kameramännern, die durch hervorragende Einstellungen auf die zerfurchten Gesichter der Musiker deren innere Anspannung deutlich werden ließen" (Anon. 1959c, S. 100). Eine gesonderte Betrachtung verdient der DEFA-Film Vom Lebensweg des Jazz (DDR 1956), der die verschiedenen stilistischen Formen afroamerikanischer Musik in ihrem historischen Kontext konsequent als Ausdruck der Unterdrückung unter einem rassistischen und kapitalistischen System interpretiert. Vom Ansatz wenig seriös, jedoch immens beliebt, vermitteln die zahlreichen Spielfilme im "Jazz-Milieu" eher die gängigen Klischees über den Jazz jener Zeit (Hoffmann 2002): Musikparade (BRD 1956, Géza von Cziffra), Liebe, Jazz und Übermut (BRD 1957, Erik Ode) oder Der Pastor mit der Jazztrompete (BRD 1962, Hans Schott-Schöbinger). Dort tritt schon mal Trompeter Louis Armstrong neben Marika Rökk auf (*Die Nacht vor der Premiere*, BRD 1959, Georg Jacoby).

In Ergänzung zu dieser wenig beachteten visuellen Komponente und dabei wesentlich systematischer lässt sich die stetig ansteigende Popularitätskurve in einem anderen medialen Kontext darstellen: Alle westdeutschen Rundfunkanstalten erweitern innerhalb dieser Dekade beträchtlich die Volumina regelmäßiger Jazz-Sendereihen im Hörfunk. Allein der damalige Südwestfunk beginnt Anfang der 1950er Jahre mit einer Jazzreihe (Südwestfunk 1952, S. 15), 1957/1958 verantwortet die Jazz-Redaktion, geleitet von Joachim Ernst Berendt, bereits fünf permanente Sendereihen pro Jahr (Südwestfunk 1958, S. 20). Nahezu alle öffentlich-rechtlichen Radiostationen der BRD und West-Berlins weisen ähnliche Steigerungsquoten auf, ihre Sende- und Konzert-Aktivitäten spiegeln sich vielfach in den Szeneinformationen der Fanzeitschrift *Jazzpodium*². Diese Ausgangslage umreißt in Ansätzen die Dynamik der Medien in Sachen Jazz: Es ist eine überaus konstruierte Welt, die die alltäglichen Beziehungen der Mitglieder innerhalb der diversen Szenen größtenteils verdeckt.

Die folgenden fünf Beschreibungen mögen kurzgefasst die Beziehungsstrukturen im westdeutschen Jazzleben jener Dekade veranschaulichen:

- 1) Bald nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs existieren wieder Ensembleformen im Bereich der Unterhaltungsmusik sowie Auftrittsmöglichkeiten, die den Typus des Profi-Musikers wiederbeleben und ihm ein bescheidenes Auskommen garantieren. Während der 1950er Jahre entstehen zwei unterschiedliche Profile im westdeutschen Jazz: Musiker, die vor allem in den Big Bands von Kurt Edelhagen, Erwin Lehn, Werner Müller, Franz Thon oder Willy Berking arbeiten, und Improvisatoren, die avancierte Spielmodelle entwickeln und das Konzertieren in kleinen Besetzungen (im Jazzclub) bevorzugen (Helmut Brandt, Joki Freund, Johannes Rediske, Jutta Hipp, Hans Koller, Albert Mangelsdorff, George Maycock, Michael Naura, Atilla Zoller) (Jost 2011, S. 3). Konzeptionell bevorzugen die kleinen Ensembles vor allem die Jazzstile Cool Jazz und Hardbop: Genutzt werden dabei Stilmittel ganz unterschiedlicher Provenienz, eine Form der Multistilistik,
 - in der eine Nummer wie das George Shearing-Quintett klang, eine andere Jump- oder Boogie-Elemente verarbeitete, in einer dritten Anleihen bei Artie Shaws *Grammercy Five* machte und in einer vierten die seinerzeit so beliebten barocken Fugati und sonstige kontrapunktisch organisierten Strukturen ins Spiel brachte (Jost 2014, S. 3).
- 2) Die Ausrichtung der westdeutschen Amateurmusiker orientiert sich gerne an neotraditionellen Spielweisen, die meist als "klassischer" New-Orleans- oder Chicago-Jazz empfunden werden. Die Beliebtheit dieser Spielkonzeptionen verfestigt im Laufe dieses Jahrzehnts ein spezifisches Repertoire; das Musizieren von Amateuren und semiprofessionellen Jazzmusikern in neotraditioneller Spielmanier wird unter dem stilistisch unscharfen Begriff Dixieland zusammengefasst.
- 3) Die Hinwendung der Fans zum Jazz und die Bildung gemeinschaftlicher Initiativen folgen unterschiedlichen stilistischen Vorlieben. Grob lassen sich drei Präferenzen im Zusammenhang mit dieser Musik ausmachen (Hoffmann 2000a): Die Ausrichtung an afroamerikanischen Vorbildern des traditionellen Jazz, die Orientierung an Big-Band-Konzepten und die Vorliebe für die modernen Stilistiken Bebop, Cool Jazz und Hardbop. Nach Taubenberger (2009, S. 182) unterscheiden sich die einzelnen Fangruppen nach "Bildungsstand und Intellekt". Inwieweit das beginnende Club-Wesen (siehe unter Abschnitt 5) zu Beginn der Deka-

- de stark von der westdeutschen Studentenschaft getragen wird, ist aufgrund der geringen Datenlage zur Personenstruktur der Hot- und Jazz- Initiativen jener Zeit nicht zu beurteilen.
- 4) Der Wunsch nach Anerkennung des Jazz (Hoffmann 2008) in der westdeutschen Gesellschaft motiviert Musiker, Journalisten und Fans, sowohl durch publizistische Formen (Arndt 2014) als auch durch die ideologische Abgrenzung gegenüber Tanzmusik und Schlager (Hoffmann 2000b), eine Profilierung und Aufwertung herbeizuführen.
- 5) Die rasante Ausbildung der Hot- und Jazzclub-Struktur (Hoffmann 1999a und 2003a) in Westdeutschland, mit eigenen Schallplatten-Abhörrunden, Vorträgen auswärtiger Experten und Bandprojekten nach dem Vorbild des Hot Club de France, schafft ein flächendeckendes Netzwerk für das aufstrebende Konzertwesen. Das Aufkommen von speziellen Festivalkonzepten wie das *Deutsche Amateur Jazzfestival* in Düsseldorf, neu entstehende Organisationsformen wie die *Deutsche Jazzföderation* oder das Publizieren der Fachzeitschrift *Jazzpodium* zeugen von zahlreichen und bald unüberschaubaren Aktivitäten im westdeutschen Jazzleben.

Die vorgestellten fünf Aspekte bilden nur einen Ausschnitt der Themenvielfalt im westdeutschen Jazzleben jener Dekade. Während die gesellschaftliche Akzeptanz gegenüber dem Jazz im eigenen Lande wächst, werden bald vereinzelt Stimmen laut, die das Streben nach künstlerischer Selbstständigkeit und die Ausbildung eines eigenen "Jazz-Profils" in der Bundesrepublik thematisieren (Hoffmann 1999a/2003a). Doch die Abhängigkeit vom US-amerikanischen Jazz-Kanon und all seinen nach Europa reichenden Strukturen lockert sich zunächst zögerlich. "1953 spielen die deutschen Musiker [...] durchaus individuelle Interpretationen ihrer musikalischen Vorbilder, bleiben dabei in Spiel wie Ästhetik einem epigonalen Amerikanismus verhaftet" (Knauer 1996, S. 156). Erst in einem weiteren Schritt – in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre – wird der Wunsch nach ästhetischer Anerkennung durch die US-amerikanischen Medien offensichtlich³. Vor allem sind es westeuropäische Improvisatoren, die diesen Prozess vorantreiben:

In der Befreiung von den traditionellen jazzmusikalischen Ordnungsprinzipien, von den harmonischmetrischen Schemata und dem rhythmischen Regulativ des *beat*, begannen sich jüngere europäische Musiker gleichzeitig auch von dem quasi gesetzgeberischen Einfluss ihrer einstigen amerikanischen Leitbilder zu lösen (Jost 1987, S. 11-12).

Diese verschieden gelagerten Formen der Abnabelung vom Mutterland des Jazz spielen in die Mechanik der westdeutschen medialen Jazzpräsentationen hinein. Zwar wird dieser Hergang gerne erst mit den Erfahrungen der europäischen Free-Jazz-Entwicklung in direkten Zusammenhang gebracht, die entsprechenden Strukturen entwickeln sich jedoch bereits nach 1955. Ein gutes Beispiel hierfür ist die Konzeption des Jazzorchesters Edelhagen (1957 beim Westdeutschen Rundfunk), das sich aus wichtigen westeuropäischen Improvisatoren zusammensetzt und im neu geschaffenen Klangkörper der Big Band ein eigenes Repertoire entfaltet und pflegt. Diesen Balanceakt zwischen US-amerikanischer und europäischer Jazz-Wahrnehmung belegt der Hassert-Film mit seinen fünf visualisierten Band-Titeln.

2. Zur medialen Situation in Hörfunk, Film und Fernsehen

Nach einer ziemlich wirren Übergangsperiode in den späten vierziger Jahren hat sich um 1950 die Situation des Jazz in Deutschland geklärt (Dauer/Longstreet 1957, S. 170).

Vor allem im Kontext der Hörfunk-Sendungen lässt sich an Dauers Ausführungen anknüpfen: Die medialen Präsentationsformen zum Thema Jazz gewinnen in jener Dekade im Bereich des öffentlich-rechtlichen Rundfunks an enormer Bedeutung. Die Hörfunk-Sendereihe Der Jazz-Almanach des NWDR, die im April 1948 beginnt, demonstriert anhand ihrer neunzig Manuskripte (Hoffmann 2008) die ausführliche Präsentation des US-amerikanischen Jazzrepertoires; aber schon hier taucht die Thematik der europäischen Jazzrezeption in immerhin elf Sendungen auf, darunter das organisatorische Konzept einer westdeutschen Jazzelub-Einrichtung oder die Berichterstattung zu den Europa-Tourneen von Louis Armstrong (1949) und Duke Ellington (1950). Gleich mehrere Ausgaben des Jazz-Almanach thematisieren – mit dem Blick auf die organisierte westdeutsche Szene – die clubeigenen Positionskämpfe von Hot-Jazz-Anhängern, Swing-Fans und Modern-Jazz-Befürwortern. Hier ruft der Autor und Düsseldorfer Hot-Club-Präsident Dietrich Schulz-Köhn zu "Toleranz" (Schulz-Köhn 1949) und gegenseitigem "Respekt" (Schulz-Köhn 1950) auf. Die Manuskript-Sammlung des Jazz-Almanach verweist auf die Struktur der NWDR-Jazzsendungen im Zeitraum 1948–1952: Eine regelmäßige Jazz-Sendereihe ist von 1.00-2.00 Uhr am frühen Sonntagmorgen platziert. Dieser extremen Positionierung stehen ab 1953 die Sendezeiten des Süddeutschen Rundfunks (74 Stunden im Jahr) und des Südwestfunks (81 Stunden im Jahr) gegenüber⁴. Die Auswertung der regelmäßigen Sendereihen ergibt für die ARD und alle Westberliner Sender 1955 einen Jahresmittelwert von 844 Stunden, der nur vier Jahre später (1959) auf insgesamt 1393 Stunden ansteigt⁵. Die Vorschau auf regelmäßige Sendungen ausländischer Stationen erhebt für das Jahr 1955 ein jährliches Sendevolumen von 1204 Stunden, 1959 werden 1795 Stunden ausgestrahlt⁶.

Diese Datenlage umschreibt, bei aller Schwierigkeit ihrer Dokumentation (siehe Fark 1971, S. 187), eine enorme Popularisierungswelle im Hörfunk- Bereich, die sich institutionell mit der Gründung von mehreren Jazzredaktionen oder Klangkörpern innerhalb der ARD (u.a. Orchester Edelhagen beim SWF/WDR, Orchester Lehn beim SDR; HR-Jazzensemble) niederschlägt. Vor allem stützt der flächendeckende Ausbau von UKW Sendestrukturen, die in weit besserer Qualität Programm ausstrahlen können, die quantitative Ausweitung spezifischer Jazz-Sendungen. Somit kommt die neue Perspektive der visuellen Orientierung für die Darstellung des Jazz nicht wirklich überraschend.

Der sich in den fünfziger Jahren vollziehende Wandel im allgemeinen Verständnis und in der Wertung des Jazz spiegelt sich also, wenngleich weniger deutlich als im Hörfunk, auch im Fernsehen wider (Fark 1971, S. 190).

Alle hier vorzustellenden westdeutschen Bilddokumente erscheinen (meist) im letzten Drittel des Jahrzehnts; es werden in jenem Zeitraum ganz unterschiedliche Formate produziert, die Jazz visualisieren. Ein kurzer Überblick mag diese Vielfalt auffächern, auch um die Eigenschaften des Hassert-Films besser einordnen zu können. Die Unterscheidung in Film- und Fernseh- Anfertigungen dient dabei sowohl der produktionsästhetischen als auch der inhaltlichen Darstel-

lung. Die beiden Kurzfilme Jazz – Rhythmus der Zeit (BRD 1956, Georg Thieß) und Präludium in Jazz (BRD 1957, Dieter Schiller) entstehen in zeitlicher Nähe zur Band-Darstellung Edelhagens. Zwei bedeutende Protagonisten der damaligen Jazzszene, die Pianisten Wolfgang Lauth und George Maycock, werden mit ihren Improvisationskonzepten vorgestellt. Der starke didaktische Anschein des 1957 mit dem Deutschen Kurzfilmpreis in Silber ausgezeichneten Films Jazz – Rhythmus der Zeit beruht auf informativen Texteinblendungen zum improvisatorischen Geschehen. Regisseur Georg Thiess vermischt die Darstellung improvisatorischer Momente der Chic-Combo mit assoziativen Alltagsmotiven, die sich aus der Thematik der einzelnen gespielten Titel ergeben. Die vier Musikstücke sind mit dem Hinweis auf den Kurzfilm zudem als Single-Platte erschienen (Philips Klingende Kostbarkeiten 423192 BE). Wulff sieht in diesem Kurzfilm sogar eine "Enzyklopädie der photographisch-filmischen Stile der Zeit" (Wulff 2014b). Die Ähnlichkeit der formalen Anlage mit dem Paramount Music Short Symphony in Black von Duke Ellington (USA 1935, Fred Waller) ist dabei überraschend. Die musikalische Motivlage dient auch bei *Präludium in Jazz* als Ausgangspunkt: Bildthematisch werden Architekturen des Barock und der neuen Sachlichkeit mit imitatorischen Klängen des Wolfgang-Lauth-Quartettes unterlegt. Adaptionen der Kompositionen Johann Sebastian Bachs zeigen Parallelen zu den Konzepten des US-amerikanischen Modern Jazz Quartet. Die beiden Architekturstile verdeutlichen hier die musikalischen Gegensätze: Barocke Kompositionsverfahren und improvisatorische Varianz werden im Spielmodell des Lauth-Quartetts zusammengeführt. Im Kurzfilm wird neben der Quartett-Besetzung ein Oktett vorgestellt.

Photographisch gesehen ist der Film sehr gut – seine Darstellung von Hochhauswänden, einem stillen Parkweg und Ähnlichem zur Musik des Oktetts macht nachdenklich und lässt den Zuhörer durch die verschiedenen möglichen Gedankenverbindungen sozusagen "mitimprovisieren" (Anon. 1959c, S. 100).

Die Kurzfilme – auch der früher produzierte Film *Jazz – Gestern und Heute* (BRD 1953, Joachim E. Berendt) – beschreiben musikalische Konzepte und kontrapunktieren sie mit assoziativen Bildfolgen. Darüber hinaus vermitteln sie ein eher distanziertes Bild der agierenden Berufsmusiker, von denen eine verschwindend kleine Zahl in (West-)Deutschland arbeitet. Nur am Rande tauchen die Spielstätten dieser improvisierenden Musiker auf, Jazzclubs und Jazzkeller, die "seinerzeit einen unverzichtbaren Bestandteil des urbanen nächtlichen Amüsierbetriebes" bilden und "sich im Laufe der 1950er Jahre zur wichtigsten ökonomischen Basis des freischaffenden Jazzgewerbes" (Jost 2014, S. 1) entwickeln.

Als Gegenwelt zu den aufgeführten Kurzfilmen bieten die Inszenierungen der Jazzmilieus in Schlager-, Musik-, Operetten- und Revuefilmen (Wulff 2014a) eine breite thematische Palette: Jazz als Kulmination "klassischer" Werkbearbeitung (*Wehe, wenn sie losgelassen*, BRD 1958, Géza von Cziffra); Jazz als musikpädagogisches Hilfsmittel (*Liebe, Jazz und Übermut*, BRD 1957, Erik Ode); Jazz als autonome Jugendkultur (*Die große Chance*, BRD 1957, Hans Quest); Jazz als Revueunterhaltung (Wenn Frauen schwindeln, BRD 1957, Paul Martin); Jazz als Identifikationsmusik gegenüber anderen Musikformen wie etwa der Volksmusik (*Wehe, wenn sie losgelassen*, BRD 1958, Géza von Cziffra) oder der aufkommenden Rockmusik (*Und noch frech dazu*, BRD 1959, Rolf von Sydow). Für Alfons M. Dauer sind diese Spielfilme "Abfallprodukte des Jazz-Idioms" (Dauer/Longstreet 1957, S. 170; siehe auch Weihsmann 1988, S. 597), dabei

vermitteln sie eine beachtliche Vielfalt der Motive und überaus unterhaltsame Perspektiven, in denen der Jazz als Milieuhintergrund dient (Hoffmann 2002). Gerade diese unterhaltende Funktion der Filme konterkariert offensichtlich das Bestreben von Aktivisten, den Jazz als eine seriöse Musikform in der Bundesrepublik zu etablieren. Wie wenig Toleranz gegenüber jenen Jazzaktivitäten beispielsweise im Bundesland Nordrhein-Westfalen herrscht, zeigt die in der Mitte der Dekade beginnende Klagewelle von Konzertveranstaltern und Festivalorganisatoren gegen die ablehnenden Entscheidungen des Kultusministeriums bezüglich der "Beantragung einer Vergnügungssteuerermäßigung-Begutachtung" (Hoffmann 2003b, S. 29). Jazz- Konzerte und ihre Ausrichter werden bis weit in die 1960er Jahre mit der geringsten Steuervergünstigung im Veranstaltungswesen bedacht, da laute Begeisterungsrufe und Tanzbewegungen des Publikums während eines Konzertes dem Anspruch einer "kulturell besonders wertvollen" Veranstaltung in den Augen des NRW-Kultusministeriums nicht entsprechen.

Wie schwierig eine solche Trennlinie zwischen kulturellem Anspruch und Unterhaltung zu ziehen ist, belegt der Blick auf die Fernsehproduktionen des Westdeutschen Rundfunks in jener Zeit. Mit der Institutionalisierung des Edelhagen-Orchesters 1957 beginnt nicht nur eine umfangreiche Big-Band- Produktion für den Hörfunk (bis 1972), das Orchester wird auch zunehmend für Fernseh-Unterhaltungsproduktionen des NWRV Köln eingesetzt. Die Unterhaltungsformate sind dabei recht unterschiedlich: Spiel- oder Rateshows, Revue- und Varieté-Auftritte sowie Begleitung von Ballett-Formationen; das Orchester tritt beim *Cocktail mit Chris Howland* (WDR, BRD 1958, Günther Hassert), *Varieté im Apollo* (WDR, BRD 1959, Günther Hassert), *Zeitvertreib* (WDR, BRD, Kurt Wilhelm) und in der von Joachim Fuchsberger moderierten Sendung *Nur nicht nervös werden* (WDR, BRD 1960/1961). Diese und weitere Bilddokumente bieten reichlich Material für die Analyse der Entertainment- Formen im öffentlich-rechtlichen Fernsehen. Hervorzuheben ist das sechsminütige Auftreten bei der *Weltreise des armen Gigolo* im Düsseldorfer Apollo; hier werden die Reisestationen Wien, Budapest, Sofia, Konstantinopel, Ankara und Teheran parodistisch porträtiert und mit entsprechend banalen Soundklischees verkörpert.

Diese Welt der Shows deckt sich kaum mit den Erwartungen des westdeutschen Jazzpublikums, das auf ihrer Suche nach Authentizität auch die Visualisierung des Jazz begrüßt. Den "optischen Eindruck als Erweiterung der akustischen Aufnahme" zu nutzen, erscheint als ein faszinierender Ansatz. Die Möglichkeit der Beobachtung des Improvisierenden, seine "innere Anspannung" (Anon. 1959c, S. 100) zu spüren und die Entstehung des künstlerischen Prozesses im Bild mitzuerleben, dies fordern die Zuschauer und Jazzfans. Diese neue visuelle Perspektive wird vor allem in zwei Sendereihen der ARD angeboten: Jazz – Gehört und Gesehen und Jazz für junge Leute öffnen im Jugendprogramm der öffentlich-rechtlichen Fernsehanstalten Südwestfunk und Hessischer Rundfunk Informationsgelegenheiten für heimische Jazzszenen. Von der Regelmäßigkeit der Jazz-Sendestruktur im Hörfunk weit entfernt, findet Jazz – Gehört und Gesehen⁷ mehrmals im Jahr statt, konzipiert und moderiert von Joachim Ernst Berendt. Nach der Erstausgabe der Sendereihe am 11. Januar 1955 vermitteln die regelmäßigen Ausgaben über Jahre einen guten Überblick zu verschiedenen Themen, beispielsweise die Preisträger-Konzerte der Deutschen Amateur Jazzfestivals 1957 und 1958 oder der Auftritt des Modern Jazz Quartet im Fernsehstudio des SWF. Einen ähnlichen medialen Vermittlungsansatz entwirft der Hessi-

sche Rundfunk; vermutlich im März 1959 (Anon. 1959c, S. 100) beginnt die von Olaf Hudtwalker moderierte Sendereihe *Jazz für junge Leute*:

Die Sendung bestand in der Regel aus einigen live im Fernsehstudio eingespielten Titeln, etwa von Formationen um Albert Mangelsdorff, Joki Freund, Günther Kronberg, Emil Mangelsdorff, Hans Koller, Pepsi Auer, Klaus Doldinger, Fritz Münzer, Michael Naura, Gunther Hampel und anderen, die von Interviews mit Musikern und kurzen Gesprächen mit einigen im Studio anwesenden Zuschauern aufgelockert wurden (Schwab 2004, S. 274).

Beide Sendereihen offerieren den US-amerikanischen, vor allem aber den westeuropäischen Berufsmusikern der verschiedenen Ensembletypen eine durchaus akzeptable mediale Plattform. Hinzu kommen hier die jährlichen Poll-Gewinner, die in speziellen Session-Besetzungen, den All Star Bands, konzertieren, sowie die Auftritte der Preisträgergruppen von Amateurfestivals. Somit werden sowohl neue Gruppen für das Fernsehen zusammengestellt als auch über bestehende Formationen und ihre Auszeichnungen ausführlich berichtet. Trotz aller bloß punktuellen Präsenz im Jazzgeschehen bieten beide Jazz-Reihen einen immensen Fundus für die Dokumentation improvisierter Musik der Bundesrepublik. Ein Fernsehdokument, das aus der Formatierung dieser Sendereihen herausragt, ist die von Regisseur Günther Hassert 1957 für den Westdeutschen Rundfunk konzipierte Visualisierung einiger Titel des neuen Edelhagen- Repertoires. Erhalten sind fünf Big-Band-Titel und ein atmosphärischer Einstieg, bei dem die Bandmitglieder im Stimmzimmer ihre Instrumente vorbereiten. Das aufgeführte Repertoire scheint identisch mit der Auswahl der Kompositionen und Arrangements, die das Jazzorchester zum Auftakt der Produktionen für den Hörfunk eingespielt hat; so konnte die Francy-Boland-Komposition Elmo, die ohne Tonspur archiviert war, durch die Hörfunk-Fassung wieder mit Musik unterlegt werden. Diese aktuelle Vertonung greift auf ein Verfahren aus der Soundie-Produktion zurück: Nach den Tonaufnahmen wird die visuelle Komponente erstellt, die Künstler imitieren den Gestus der Improvisation auf ihren Instrumenten. Hassert greift in dieser Fernsehproduktion auf die Bildtraditionen der US-amerikanischen Musical Shorts (Hoffmann 2012) zurück, vor allem die visuellen Konzepte der 1930er Jahre werden von ihm in eine moderne Bildsprache transformiert, indem die Bild-Akzentuierungen den vorgegebenen formalen Strukturen der musikalischen Abläufe folgen (Hoffmann 2014). Eine ähnliche Bildsprache bietet die Studioproduktion des belgischen Fernsehens "Free and Easy" von Quincy Jones und seiner Big Band im Jahre 1960 [8].

Die starke mediale Entwicklung der westdeutschen Hörfunk- und Fernseh- Jazz-Reihen, die sich innerhalb der 1950er Jahre vollzieht und hier nur mit wenigen Beispielen umrissen wird, soll im Folgenden anhand des Arbeitsprofils von Kurt Edelhagen erneut reflektiert werden. Denn seine Jazzorchester-Tätigkeiten beim Südwestfunk und der Wechsel zum Westdeutschen Rundfunk vermitteln nur skizzenhaft den Querschnitt der Bandleader-Arbeit jener Dekade. Im Anschluss soll die visuelle Konzeption des Hassert-Films ausführlich erörtert werden.

3. "Der Jazz-Kapellmeister Kurt Edelhagen"

"Bis die Lippen bluten" lautet im Herbst 1952 die martialische Unterzeile der Titelgeschichte "Der Jazz-Kapellmeister Kurt Edelhagen" im Hamburger Nachrichtenmagazin *Der Spiegel*. Da-

bei fängt die andere Überschrift des Titelblatts (Anon. 1952a, Titelblatt) vortrefflich die aufgezeigte Widersprüchlichkeit der diversen Strömungen im westdeutschen Jazz ein: "Eisgekühlter Hot". Sie illustriert einerseits die Formen im neu aufkommenden Cool Jazz der frühen 1950er Jahre, verweist andererseits auf die entwickelten Strukturen westdeutscher Hot-Clubs mit ihrer in traditionellen Stilen aufspielenden Amateurmusikerschaft, die mit Begeisterung und Ausschließlichkeit die historischen Aufnahmen afroamerikanischer Künstler nachahmen und den schwarzen authentischen Jazz imitieren. Vervollständigen wir diese Überschrift, dann deutet der Kapellmeister auf die Funktionalität im Unterhaltungsmusikmetier hin, die der Kern der Dichotomie westdeutscher Szenen ist: Hier die Suche nach eigener Kreativität – eingefangen in neuen Bandkonzepten und stilistisch weiterführenden Improvisationen – und dort die Alltäglichkeit des Entertainment-Betriebes, die jede Form der Individualität von Sound und Konzept zugunsten der Produktion einfacher melodischer und harmonischer Strukturen ablehnt. "Unser Geschäft ist Tanzmusik", zitiert das Nachrichtenmagazin den Bandleader Kurt Edelhagen, "von der Tanzmusik müssen wir leben, damit wir Jazzmusik spielen können" (Anon. 1952a, S. 28). Ein Kennzeichen verbindet die getrennten Areale von Jazz, Tanzmusik und später den Spielfilmmusiken: Es ist die ausgiebige Orchesterschulung und – daraus resultierend – der hohe, austrainierte Ensemblestandard, der die Edelhagen-Aufnahmen auszeichnet und aus dem Gros der westdeutschen Big Bands stark hervorhebt.

Die Musik des Edelhagen-Orchesters brachte wie kaum eine andere die ideologischen Grundmuster jener Jahre nach 1950 zum Ausdruck: Disziplin, Präzision und Effektivität, Tugenden also, die man hierzulande gerne als >typisch deutsch<a pastrophierte und die vorzüglich in die auf Leistung gepolte Szenerie unseres Wirtschaftswunderlandes passten (Jost 2011, S. 3).

Für Jost gehört die Arbeit des Bandleaders schon vor dem Beginn der Dekade zu den wenigen in ganz Europa zu beachtenden Big Bands. Auf Orchester-Drill und exzessives Proben angesprochen, wird auch im Nachhinein der Stolz des Bandleaders auf seine "Tugenden" offensichtlich:

Präzision heißt ja bei mir nicht, dass ich mich bewerbe, gemeinsam im Verein mit Krupp das Präziseste herzustellen, sondern dass ich einen gewissen Ausdruckswillen habe und dass ich diesen Ausdruckswillen so bis ins Letzte gehend versuche zu realisieren, wie es nur überhaupt möglich ist (zit. nach Hoffmann 1999b, S. 356).

Die Äußerung Edelhagens entsteht nur kurze Zeit nach der überaus erfolgreichen Orchesterreise 1964 in die UdSSR. Die umfangreiche und disziplinierende Orchesterschulung wird bald ein Markenzeichen der Edelhagenschen Arbeit. In dieser Dekade arbeiten Bandleader und Orchester bereits bei drei westdeutschen Rundfunksendern: beim AFN in Frankfurt am Main 1948, beim Bayerischen Rundfunk in Nürnberg 1949 und ab 1952 beim Südwestfunk in Baden-Baden. Im April 1957 beginnt seine Tätigkeit beim Westdeutschen Rundfunk in Köln und endet im Jahre 1972. Neben den Titelbildern zahlreicher US-amerikanischer Jazzmusikerinnen und Jazzmusiker feiert das *Jazzpodium* 1955 "den westdeutschen Jazzmusiker" Kurt Edelhagen anlässlich seines zehnjährigen Bandleader- Jubiläums:

Dieses Ziel konnte nur durch harte Arbeit erreicht werden, der so manch andere Band aus Bequemlichkeitsgründen aus dem Wege ging. Unbeirrbar verfolgte Edelhagen die selbstgestellte Aufgabe, suchte sich weiterhin geeignete Musiker, mit denen er seine Band ergänzen konnte, und hatte durch intensive Probenarbeit bald einen Klangkörper geschaffen, der aus dem Gros der zu jener Zeit recht

zahlreichen Club-Bands herausragte und die Aufmerksamkeit der Fachleute auf sich zog (Anon. 1955, S. 4).

Im März 1954 beginnt eine neue wöchentliche Sendereihe des Südwestfunks: *Jazztime Baden-Baden* (Südwestfunk 1954, S. 21), und bei der Präsentation größerer Jazzensembles setzt Redakteur Joachim Ernst Berendt auf das Hausorchester des Senders. Schon im Januar und März des darauffolgenden Jahres wird die Edelhagen-Formation in den beiden ersten SWF-TV-Folgen von *Jazz – Gehört und Gesehen* auftreten (siehe auch Fark 1971, S. 190).

Einen besonderen Aufschwung bedeutete es dann für Kurt Edelhagen, als er einen Ruf des Südwestfunks Baden-Baden erhielt, wo dem Orchester durch die Bemühungen Joachim Ernst Berendts ein Betätigungsfeld eröffnet wurde, das den Wünschen Edelhagens in weitestem Maße entgegenkam: konnte er dort doch seine Ziele im Hinblick auf den Jazz in idealer Weise verfolgen. [...] In der "Jazztime Baden-Baden" des Südwestfunks hat Kurt Edelhagen die Möglichkeit, die Resultate seiner mit Liebe und Energie verfolgten Arbeit auf dem Gebiet des Jazz von heute einem großen Publikum vorzustellen (Anon. 1955, S. 4).

Die Kopplung aus Orchesterarbeit und stetiger medialer Präsenz im öffentlich-rechtlichen Rundfunk und Fernsehen, den zahlreichen Einspielungen für die Tonträgerindustrie (Edelhagen 2003) sowie einer ausführlichen Tourneetätigkeit in Westeuropa festigen bis zur Mitte der 1950er Jahre den internationalen Ruf der Edelhagen-Band. Auch US-amerikanische Big-Band-Hörer sammeln entsprechende Einspielungen, verweisen aber auch auf die Vorbildfunktion der Kenton-Formation für das westdeutsche Orchester.

There is no doubt of the tremendous influence that Stan Kenton has had on the musical scene abroad. Kurt Edelhagen [...] has absorbed much of this musical heritage but [...] he has added his own touches to give it a slightly different flavour rather than just a carbon copy. [...] Edelhagen is one of the few leaders abroad whose fame has spread beyond the borders of his own country (Edelhagen 1955/56).

Mit dem Weggang nach Köln zerbricht diese wegweisende und synergetische Kooperation zwischen Edelhagen und Berendt. Dessen Versuch, den amerikanischen Bandleader Eddie Sauter in Baden-Baden nach Edelhagen zu platzieren, scheitert. Gleichwohl lassen sich ähnliche Mechanismen medialer Positionierung wie bei Edelhagen nun bei Sauter- Konzerten nachweisen (Leyh 1957, S. 10) – so tritt etwa das Orchester in der 9. Folge von *Jazz – Gehört und Gesehen* auf. Nach einem Jahr der Zusammenarbeit aber geht Eddie Sauter in die USA zurück. Sein Vorgänger Edelhagen hingegen fügt der durchaus vergleichbaren Orchesterarbeit beim Westdeutschen Rundfunk zwei weitere Arbeitsfelder hinzu:

- (1) Das ab der zweiten Hälfte der 1950er Jahre für Edelhagen und sein Orchester überaus lukrativ erscheinende Produktionssystem der westdeutschen Filmindustrie eröffnet dem Bandleader wie seinen zahlreichen Musikern bald enorme Verdienstmöglichkeiten (siehe Wulff 2014a, Eintrag Edelhagen).
- (2) Die Etablierung eines "Jazz-Informationskursus" an der Kölner Musikhochschule richtet den Blick auf die Entwicklung und Ausbildung einer künftigen Jazzszene (Hoffmann 2008, S. 226). Viele von Edelhagens Bandmitgliedern bilden 1958 den Lehrkörper des anstehenden Studienganges Jazz.

Diese Investition in eine kreative Zukunft und eine kommende Generation von Jazzmusikern deutet sich bereits im *Spiegel-*Text von 1952 an; Edelhagens Hinweis auf die Ausformung eines

autonomen "europäischen Jazz-Stils" ist mit dem trotzigen Kommentar verbunden: "Die Jazzmusik ist nicht Angelegenheit der Amerikaner allein" (Anon. 1952a, S. 29). Auf dem Weg zu einer stilistischen Eigenständigkeit Europas sieht Wolfram Knauer "fast alle [...] modernen [west-]deutschen Combos", die "durchaus [...] in der Lage [waren], mit den musikalischen Vorbildern eigenständig umzugehen und keine bloße Stilkopie zu liefern" (Knauer 1996, S. 146).

Ähnlich argumentieren die Liner Notes zum Sampler *Cool Jazz – Made in Germany* (Jazz Realities JR-001), der Aufnahmen der Jahre 1954/55 beinhaltet.

Das stilistische Profil eines westeuropäischen Cool Jazz, das für einige Momente in Einspielungen von Jutta Hipp and her Combo (1954), Hans Koller New Jazz Stars (1954), dem Bill Grah Trio (1954), dem Hans Koller Quartet (1955) und Attila Zoller (1955) hörbar wird, verliert mit zunehmender Stärke der neuen stilistischen Ausrichtung, dem US-amerikanischen Hard Bop, an Substanz und Kontur. Die Orientierung des Edelhagenschen Jazzorchester-Repertoires festigt sich erst mit der Entwicklung des Ensemblekonzeptes beim Westdeutschen Rundfunk. Für den Tenorsaxofonisten Kurt (Bubi) Aderholt, der den Bandleader über Jahre schon vor dem Wechsel nach Köln in verschiedenen Formationen begleitet hat, erreicht Edelhagen erst in Köln seine stilistische Eigenständigkeit und ein erkennbares Repertoire-Profil:

Wie das in Deutschland so ist, so ein Orchester fand nie seine eigene Linie. Da hieß es vom Publikum: 'Spiel doch mal *Skyliner*, oder spiel doch mal wie Glenn Miller, oder mach doch mal Kenton!' Da ist keiner auf die Idee gekommen, zu fragen: Spiel doch mal wie Edelhagen. Aber, die Repertoirelinie dieser Band – wie man sie [als definiertes Band-Repertoire] von Basie und Kenton her kennt –, die ist erst hier in Köln entstanden durch die ständige Arbeit einiger erstklassiger Arrangeure (zit. nach Hoffmann 1999, S. 355).

Und der Arrangeur und ehemalige WDR-Big-Band-Leader Jerry van Rooyen verstärkt diesen Anspruch einer eigenen musikalischen Identität des Orchesters:

Edelhagen wollte mit seiner Kölner Band nicht mehr amerikanische Orchester kopieren, denn er war hier immer auf der Suche nach Arrangeuren: Sein Trompeter Jimmy Deuchar hat viel für ihn geschrieben, Francy Boland, Rob Pronk, später Bora Rokovic, die arrangierten nicht wie amerikanische Musiker (zit. nach Hoffmann 1999, S. 355).

Wie bei seiner Arbeit beim Südwestfunk trifft Edelhagen auch beim WDR auf eine ähnliche mediale Vermittlungsstrategie: Das Jazz-Profil der Edelhagen-Aufnahmen wird im Gegensatz zum Tanzorchester-Repertoire auf Schallplatte hauptsächlich über den öffentlich-rechtlichen Rundfunk ausgestrahlt. Wieder ist die Rundfunk-Arbeit Ausgangspunkt und Vermittlungsplattform für einen Orchesterklang, der bald internationale Aufmerksamkeit erzielt. So erinnert sich der ehemalige Bassist der WDR Big Band, Jean Warland: "Langsam gewöhnten wir uns daran, die Sendung des WDR in Brüssel regelmäßig zu hören, denn da spielte eine europäische Band, wie es vorher noch keine andere zu hören gab" (Hoffmann 1999, S. 354).

Wie "europäisch" die Arbeit des Orchesters mit seinen über dreitausend WDR-Einspielungen ist, die bis 1972 entstehen, kann an dieser Stelle nicht erörtert werden. Aber das – für das Fernsehen – in Szene gesetzte Repertoire der ersten Arbeitswochen bietet einen guten Einblick in die Anfänge des Edelhagen-Konzeptes beim Westdeutschen Rundfunk.

4. Der Hassert-Film: Der "westdeutsche" Jazz-Film

Mit der ersten Fernsehproduktion des Orchesters beim Westdeutschen Rundfunk entsteht ein Bilddokument, das bereits die wenige Wochen zuvor beginnende Hörfunk-Aufnahmetätigkeit in Studio 7 dokumentiert. Die fünf für die TV-Sendung am 13.06.1957 in der ARD ausgestrahlten Arrangements geben bezüglich der Unterschiedlichkeit des Repertoires auf den ersten Blick verschiedene Orientierungspunkte: einerseits arrangierte klassische US-amerikanische Song-Kompositionen für die Big Band, andererseits drei Jazzkompositionen, die aus dem direkten Edelhagen- Umfeld stammen. Der aus Bayern stammende Arrangeur Heinz Kiessling und der belgische Pianist Francy Boland werden über viele Jahre für die Formation beim Westdeutschen Rundfunk schreiben; besonders gilt dies auch für den schottischen Trompeter Jimmy Deuchar. Bei genauerem Hinsehen aber erscheint das Repertoire aus Europa stark an den Vorbildern aus den USA ausgerichtet. Die formale Anlage der Titel *Tubbus* (Deuchar), *Fünf Snobs* (Kiessling) und *Elmo* (Boland) offenbart die Verwendung aktueller oder historischer Vorlagen aus den USA:

- Harmonisch und strukturell ist *Tubbus* in seiner 32-taktigen A-B-A-C-Form an klassische Bopthemen wie jene von Sonny Rollins angelehnt.
- Der Titel *Elmo*, der ein ausführliches Posaunensolo des belgischen Instrumentalisten Christian Kellens beinhaltet, ist ein klassischer zwölftaktiger Blues.
- Kiesslings *Fünf Snobs* zeigen die stärkste Übernahme eines US-amerikanischen Modells; gleich mehrere ausgedehnte Passagen wie die verwendete Satztechnik für die Sectionfeatures belegen u. a. die Anlehnung an Jimmy Giuffres Komposition *Four Brothers*.

Zwei direkte Kompositionsübernahmen aus den USA erreichen in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre trotz ihres historischen Materialbestands eine gewisse Popularität:

- Avalon, komponiert 1920, wird durch den Spielfilm The Benny Goodman Story (USA 1956, Valentine Davies) wiederentdeckt;
- die Kenny-Dorham-Komposition *Prince Albert* macht 1955 Schlagzeuger Art Blakey und seine *Jazz Messengers* bekannt; sie basiert auf der Form A-B-C-A.

Die Übernahme der formalen Strukturen aller fünf Titel basiert – trotz europäischer Titeloptik – auf US-amerikanischen Mustern. Da hier verschiedene stilistische Modelle wie Blues, Swing, Cool oder Hard Bop Verwendung finden, gleichen sich die Orchester-Arrangements diversen Vorlagen klangtechnisch an. In der Bilderfolge der Hassert-Produktion werden die Strukturen der Kompositionen, fußend auf musikalischen Formteilen, durch Bildschnitttechniken markiert und positioniert. Damit übernimmt der WDR-Regisseur ein klassisches Gestaltungsmittel der US-amerikanischen Musical Shorts, die über eine eigene Bildtradition verfügen (Hoffmann 2012 und 2014). Diese meist zehnminütigen Kurzfilme fassen dabei verschiedene Titel wie heutige Videoclips zusammen. Herrschen in den frühen Musical Shorts (nach 1926) vor allem die Totalen und Halbtotalen vor, so verändert sich die Bildperspektive bei den Swing-Aufnahmen (ab 1932) beträchtlich, und die Detail- und Groß- Aufnahme hebt den jeweiligen Protagonisten in den Vordergrund. Als ein Modell der Musical-Short-Bebilderung in der zweiten Hälfte der 1930er Jahre dient der Klarinettist Artie Shaw mit seinem Orchester im Vitaphon- Short B 214, produziert 1938 in New York. Dort treten zwei visuelle Faktoren in den Vordergrund: Die Groß-

und Detailaufnahmen bleiben dem Solisten und Bandleader Artie Shaw vorbehalten, zudem wird der Orchesterkörper nicht mehr in der Bandstand-Situation nur zentral von "vorne" abgebildet. Die Bläsersätze und die Rhythmusgruppe bilden weiterhin einen quadratischen Block, der erstmals auch von den Seitenflügeln eingesehen wird. Damit zeigt sich das Orchester im Raum platziert und nicht in einer hoch auftürmenden Kulisse.

Günther Hassert und Kurt Edelhagen gehen 1957 noch einen Schritt weiter. Zwar übernehmen sie einige Bild-Konventionen der Musical Shorts, so die Position des Klangkörpers im Raum und die zentrale Achse zwischen Bandleader und Orchester. Gleichzeitig vermitteln diese Studioaufnahmen auch eine Art Gegenposition zu bisherigen Darstellungsformen, vor allem zu den Soundie-Produktionen der 1940er Jahre.

Die Platzierung des Edelhagen-Orchesters erfolgt in zwei Rechtecken, die in einem Winkel von 135 Grad zueinander angeordnet sind. Im linken Rechteck spielen erhöht die Rhythmusgruppe und davor die fünf Saxofonisten. Das zweite Rechteck bietet Platz für den höher sitzenden Trompeten-Satz, davor ist der Posaunen-Satz positioniert. Aus diesem schematischen Aufbau fällt ein wenig die Position des Schlagzeugs heraus, das den entstandenen Winkel zwischen den beiden Rechtecken im hinteren Raum ausfüllt. Die Gruppierung in zwei Rechtecke verteilt also das gesamte Orchester auf einer größeren Grundfläche und vermeidet dadurch die Bildung eines einzigen Ensembleblocks, vor dem der Bandleader agiert. Mit den beiden Rechtecken entstehen also gleich zwei "zentrale" Plätze für Solisten oder Instrumentalkombinationen vor den jeweiligen Bläsersätzen. Hassert unterbindet mit diesem Orchesteraufbau den einen umfänglichen Bildausschnitt, der alle musizierenden Ensemblemitglieder "auf einen Blick" einfängt. Vielmehr ersetzt er den frontalen Blick auf das Orchester durch zwei häufig verwendete Sichtachsen, die quer über beide Rechtecke verlaufen und den gesamten Orchesterapparat einfangen. So imitiert er einerseits den Blick des Pianisten auf die beiden gegenüberliegenden Bläsersätze (Trompeten und Posaunen), andererseits schauen die erhöht sitzenden Trompeter ihrerseits auf die Spielroutinen der Rhythmusgruppe. Da Hassert die Musik der Edelhagen Big Band strukturiert präsentieren möchte, übergeht er so eine bekannte standardisierte Einstellung bei der Dokumentation musizierender Großgruppen.

Zweifellos bildet das musikalische Ausgangsmaterial die Grundlage für das Visualisierungskonzept, d. h. die Abfolge der gespielten Chorusse bietet den Rahmen für die detaillierte Übersetzung der Bildschnittfolgen. Wie beim Musical Short bestimmen die musikalischen Formteile die Schnittfolgen: So bietet die Kiessling-Komposition *Fünf Snobs* eine interessante Visualisierung großformatiger Ensembles. Die vorhandenen 20 Formteile werden durch 14 Bildschnitte oder Bildimpulse (Beginn von Kamerafahrten an Musikern vorbei bzw. Fahrten auf Musiker zu) markiert. Hier ist die kameratechnische Abbildung ausgereifter und zeigt ein erweitertes Bildvokabular. Die vier Chorusse, die in der Reihung Tutti-Soli-Tutti erscheinen, werden unter drei entsprechenden visuellen Aspekten verarbeitet

(1) So zeigt der Regisseur im ersten Chorus das Orchester mit seinen verschiedenen Bläsersätzen; diese sind miteinander verknüpft durch lange Kamerafahrten an den einzelnen Satzgruppen entlang.

- (2) Groß- und Detailaufnahmen wählt Hassert für die Soli der Saxofone im zweiten und dritten Chorus. Nach der horizontalen Kamerabewegung der Fahrten im ersten Chorus entsteht jetzt der vertikale Blickwinkel und die stark fokussierte Bildfolge auf den Improvisierenden und sein Instrument.
- (3) Im abschließenden vierten Chorus wird zwar die musikalische Mechanik des ersten Chorus wiederholt, der Blickwinkel dazu aber beträchtlich ausgeweitet. Nun visualisiert der Regisseur das Geflecht der instrumentalen Stimmführungen, indem er mittels einer enormen Tiefenschärfe mehrere Musizierende in einem Fokus in Beziehung setzt und so miteinander verbindet: Die visuellen Bezüge folgen der klingenden Struktur des Arrangements bis ins Detail. Dabei fällt die geringe Bildpräsenz des Bandleaders auf, der lediglich im letzten Chorus mit wenigen Impulsen die Routine des Orchesters unterstützt.

Das Visualisierungskonzept der *Fünf Snobs* lässt sich in Bezug auf seine Formteil-Struktur auch bei den anderen Titeln der Hassert-Produktion nachweisen. Die Deuchar-Komposition *Tubbus* besteht aus 23 Formteilen, davon werden 12 durch Schnitt, Kamerafahrt oder Schwenk markiert; bei *Elmo* werden von 18 Formteilen 10 gekennzeichnet; bei *Prince Albert* kommen bei 21 Formteilen 10 markierte vor und *Avalon* besteht aus 17 Formteilen, wovon 12 gekennzeichnet sind.

Alle fünf für das Fernsehen produzierten Orchestertitel zeigen konsequent die Übernahme der Bildtradition der US-amerikanischen Musical-Shorts. Aber Hassert entwickelt eine aus wiederkehrenden Motiven konzipierte Bildsprache, die weit über den visuellen Kontext der Musical Shorts hinausgeht:

- (a) Eine neue "Perspektive" entsteht durch die Übertragung des Filmkonzeptes in ein Fernsehformat. Auffällig ist die verwendete, enorme Lichtmenge, mit der das Orchester in üppige Helligkeit getaucht wird. Auch die lichttechnische Gestaltung, die "Dunkelheit" bei Bolands *Elmo*, verstärkt den Eindruck der visuellen Plastizität, die sich von der Raumpositionierung der Artie-Shaw-Band stark absetzt. Zudem erleichtert das starke Licht die Darstellung mehrerer Musiker in einer Einstellung.
- (b) Der Aufführungsort bildet einen in sich geschlossenen Raum, der keinerlei Möglichkeiten vorsieht, durch Öffnungen eine Außenwelt wahrzunehmen.
- (c) Den musikalischen Sachverhalt setzt Hassert mit einer Vielzahl von Einstellungen um, die als wiederkehrende Bildmotive die Struktur der Arrangements erläutern und didaktisch vermitteln.

Ist die konsequente Akzentuierung der Formteile durchaus in der Tradition der Musical Shorts zu sehen, so zeigt der Regisseur darüber hinaus bestimmte musikalische Prozesse im Bild:

• Immer wieder werden die drei Satzgruppen der Big Band (Saxofone, Posaunen, Trompeten) durch Kamerafahrten vorgestellt. Dieses Hervorheben der Sätze basiert meist auf spezifischen Tutti-Satz-Passagen, die den Eindruck der Geschlossenheit einzelner Klangfarben optisch hervorheben. Gleichzeitig vermitteln diese Kamerafahrten die Spielattitüde einzelner Musiker im Satz und spezifische instrumentale Handhabungen. Hierbei werden teilweise ungewöhnliche Kamerapositionen eingesetzt, die den Improvisierenden von schräg unten zeigen.

- Wenn zwei Improvisatoren auftreten, f\u00e4ngt Hassert oft mit einer Bildeinstellung an, die schon mit dem Beginn des ersten Solos beide Beteiligten zeigt. Die Verlagerung der Tiefensch\u00e4rfe erlaubt einen flie\u00e4enden \u00dcbergang vom ersten zum zweiten Solisten. Der Zuschauer erlebt mit, wie der zweite Solist seinem Vorg\u00e4nger zuh\u00f6rt, wie er sich auf seinen Einsatz vorbereitet, wie sich seine ganze K\u00f6rperhaltung ver\u00e4ndert und wie er den musikalischen Faden aufnimmt und fortspinnt.
- Dieses Motiv der Schärfenverlagerung nutzt Hassert auch, um Musiker, die in einem Instrumentalsatz spielen, als einzelne Spieler innerhalb einer Satzgruppe zu positionieren. Dabei wird mit der Großaufnahme des einzelnen Musikers im Satz begonnen, dann werden sukzessive die anderen Satzmitglieder gezeigt. Diese Bildersequenzen gehen Hand in Hand mit entsprechenden Passagen im Arrangement.
- Als illustratives Motiv taucht immer wieder die Aussicht auf das Orchester aus dem Blickwinkel des Bassisten auf. Diese Perspektive als nicht sitzender Instrumentalist eröffnet das Panorama auf den gesamten (Studio)-Raum mit einer ungewöhnlichen Totale aller musizierenden Kollegen. Die bis dahin gebräuchliche Front-Totale, die ein distanziertes Wahrnehmen des musikalischen Ereignisses schafft, wird hier durch Nähe vermittelnde multiperspektivische Kameraführung ersetzt.

Hasserts Gegenposition zu den Darstellungskonventionen der US-amerikanischen Musikfilme veranschaulichen diese fünf Einspielungen bis ins Detail: Konsequent vermeidet er den zentralen Blick von vorn auf das Orchester (also die Bandleader-Position) und wählt diesen Mittenplatz nur bei eng begrenzten Ausnahmen, nämlich für solistische Aktivitäten oder Instrumentalkombinationen im Sinne der Spieltradition des New-Orleans- Jazz. Mehrfach verbindet Hassert bildlich den solistischen Beitrag mit dem Ensembleklang des Tutti, indem er nach dem Abschluss der Improvisation auf den Solisten zufährt, über ihn hinwegschwenkt und dabei aus dem Modus der Nahaufnahme in die Totale wechselt, um die dann sichtbar werdende Satzgruppe und ihre kontrastierende Tutti-Energie einzufangen.

Auffallend wenig wird der Bandleader ins Bild gebracht; eine solche visuelle Konzentration auf den agierenden Klangkörper ohne die stetige Präsenz und Impulse gebende Präsentation des Bandleaders wäre in US-amerikanischen Produktionen jener Zeit nicht denkbar.

5. Ein neues Orchesterbild

In der Visualisierung des Edelhagen-Orchesters durch Günther Hassert wird in Ansätzen ein neues Bild des Jazz gezeichnet, und die bis ins Detail spürbare Nähe zur Musik vermittelt einen intensiven Bezug, den die zahlreichen TV-Konzertmitschnitte jener Zeit nicht aufweisen können. Allerdings lässt sich die Beachtung aller jazzmusikalischen Formalitäten im Hassert-Konzept nur mit einem Produktionsverfahren erreichen, das seit den 1940er Jahren bei der Soundie-Herstellung alltäglich ist: Die akustische Einspielung bildet den Ausgangspunkt, die nachfolgende visuelle Anfertigung erfolgt im Playbackverfahren. Dies bedeutet jedoch einen immensen Arbeitsaufwand: Die Perfektion der visuellen Inszenierung korrespondiert mit der Spieldisziplin des Orchesters – eine wechselseitige Beziehung, die Sinnbild ist für den enormen Ehrgeiz Edelhagens zu Beginn seiner WDR-Tätigkeit. Hassert erfüllt also, bei aller Stilisierung der Aufnah-

men, den vielfach geäußerten Wunsch der damaligen Jazzfans, die "innere Anspannung" (Anon. 1959c, S. 100) der Improvisierenden im Bild festzuhalten, d.h. den schöpferischen Prozess musikalischer Kreativität nicht nur hörbar, sondern auch sichtbar werden zu lassen. Knapp zehn Jahre später zeichnet die Reisedokumentation einer Edelhagen-Tournee durch den Nahen Osten (*Der Baß muß mit*, BRD 1966) einen anderen, sehr persönlichen und entspannten Eindruck vom Leben eines reisenden Jazz- Orchesters.

Mit seinem Fernsehfilm hat Günther Hassert 1957 ein janusköpfiges Dokument geschaffen, das der musikalischen Orientierung an US-amerikanischen Jazztraditionen eine elaborierte, europäische Bildsprache gegenüberstellt. Diese Bildsequenzen illustrieren musikalische Prozesse und sie fangen gezielt den Gestus der Improvisation ein. Strukturen und Konzepte aber verweisen stets auf das gängige Jazz-Bildvokabular der USA, während Hasserts Filmsprache durchaus die Suche nach einer eigenständigen westeuropäischen Jazz-Sprache vermittelt.

Anmerkungen

- [1] Das Orchester Kurt Edelhagen (BRD 1957) (Dokument: WDR Archiv 0000501, Regie: Günther Hassert, Ausstrahlung: 13.06.1957 ARD). Die Besetzung: Trompeten: Jimmy Deuchar, Milo Pavlovic, Fritz Weichbrodt, Dusko Goykovich; Posaunen: Helmut Hauk (b-tb), Christians Kellens, Ken Wray, Manfred Gätjens; Saxofone: Kurt "Bubi" Aderhold (2. ts), Jean-Louis Chautemps (1. ts), Derek Humble (1. as), Franz von Klenck (2. as), Eddie Busnello (bar-sax); Rhythmus: Francis Coppieters (p), Johnny Fischer (b), Stuff Combe (dr). Ablauf:
- 1) 00.00 01.59 Stimmzimmer-Impressionen
- 2) 01.49 04.35 Tubbus K: Jimmy Deuchar
- 3) 04.58 08.10 Fünf Snobs K: Heinz Kiessling
- 4) 08.03 10.58 Elmo K: Francy Boland
- 5) 11.09 15.14 Prince Albert K: Kenny Dorham
- 6) 15.22 17.34 Avalon K: Vincent Rose
- [2] Siehe hierzu eine Beispielreihe von Aktivitäten der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten, dokumentiert in *Jazz Podium* (1956): Nr. 4, S. 6, 17; Nr. 5, S. 6, 11, 19; Nr. 6, S. 4, 13; Nr. 7, S. 7; Nr. 8, S. 12, 13, 14, 15; Nr. 9, S. 3, 10; Nr. 10, S.3; Nr. 11, S. 13, 16; Nr. 12, S. 3, 8, 10, 14, 15, 17.
- [3] In der HR-Sendereihe *Jazz für junge Leute* (ARD-Sendung am 11.08.1960) befragt Moderator Olaf Hudtwalker den AFN Kollegen Charly Hickman über seine Erfahrungen im Umgang mit europäischem Jazz in den USA. Hickman beklagt vehement die Ahnungslosigkeit der US-amerikanischen Jazzkritiker über die Situation des Jazz in Europa.

- [4] Siehe die Programmdaten zu den Sendungen des SWF und SDR in *Jazz Podium* (1952), Nr. 12, S. 8–9 und *Jazz Podium* (1953), Nr. 1, S. 8.
- [5] Siehe Anon. 1955a und Anon. 1955b: Der Mittelwert von 844 Stunden Hörfunk für regelmäßige Jazzsendungen im Jahre 1955 basiert auf den Angaben für die ARD und weitere Westberliner Rundfunkanstalten. Der Mittelwert von 1393 Stunden Hörfunk für regelmäßige Jazzsendungen im Jahre 1959 basiert auf den Angaben für die ARD und weitere Westberliner Rundfunkanstalten (Vgl. Anon. 1959a). In der Tendenz bestätigen die Auswertungen der Jahre 1957 (654 Stunden im Jahr) (Vgl. Anon. 1957) und 1958 (693 Stunden im Jahr) (Vgl. Anon. 1958a) den skizzierten Trend für regelmäßige Jazzsendungen: Das heißt, die von Jazzpodium vorgenommene Auswahl berücksichtigt nur die Hälfte der sendenden ARD-Radiostationen in den Jahren 1957 und 1958.
- [6] Siehe Anon. 1955b: Der Mittelwert von 1204 Stunden Hörfunk für regelmäßige Jazzsendungen im Jahre 1955 basiert auf den Angaben für die von *Jazzpodium* ausgewählten ausländischen Sender; der Mittelwert von 1795 Stunden Hörfunk für regelmäßige Jazzsendungen für das Jahr 1959 (Vgl. Anon. 1959a) basiert gleichfalls auf den Angaben für die von *Jazzpodium* ausgewählten ausländischen Sender.
- [7] Für die SWF-Sendereihe *Jazz Gehört und Gesehen* liegen folgende Sendedaten für den untersuchten Zeitraum vor: Folge 1: 11.05 1955, Folge

2: 16.03.1955, Folge 8: 09.08.1958, Folge 9: 25.10.1957, Folge 10: 11.02.1958, Folge 11: 10.11.1958, Folge 12: 13.12.1958, Folge 13: 02.03.1959, Folge 14: 30.10.1959.

[8] Siehe Quincy Jones and Big Band: Free and Easy-Tour. Studioproduktion, Belgisches Fernsehen RBTF *Jazz pour tous* Februar 1960, Jazz Icons TDK DVWW-JIOJ 2006.

Filmographie:

Artie Shaw and his Orchestra (USA 1938). Regie: Roy Mack, Mit Helen Forrest und Tony Pastor, Vitaphone Release B 214 [Musical Short, s/w].

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 seine Chic-Combo, Spectrum-Film Verlag: Jordan v. Boyadjieff [Kurzfilm, s/w].

Liebe, Tanz und 1000 Schlager (BRD 1955). Regie: Paul Martin. Mit Kurt Edelhagen und sein Orchester. Hazy-Osterwald-Sextett, Bill Ramsey, Musik: Heinz Gietz, DVD Universum Film 2011 [Spielfilm, s/w].

Die Nacht vor der Premiere (BRD 1959). Regie: Georg Jacoby. Musik: Lothar Olias. Mit Louis Armstrong and the All Stars, Marika Rökk, Helmut Zacharias [Spielfilm, f].

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].

Symphony in Black (USA 1935). Regie: Fred Waller. Paramount Music Short: Duke Ellington and His Orchestra [A Rhapsody of Negro Life] [Musical Short, s/w].

Vom Lebensweg des Jazz (DDR 1956). Regie: Wolfgang Bartsch und Peter Ulbrich. DEFA 0990 [Kurzfilm, s/w].

Fernsehproduktionen

Cocktail mit Chris Howland (BRD 1958). Regie: Günther Hassert, Ausstrahlung: 25.6.1958 NWRV Köln [s/w].

Das Orchester Kurt Edelhagen (BRD 1957). Regie: Günther Hassert, Ausstrahlung: 13.6.1957 ARD [s/w].

Der Baß muß mit (BRD 1966). [Titelzusatz: "Mit dem Orchester Kurt Edelhagen. Bericht von einer Reise mit Musik"] Regie: Ernst L. Freisewinkel. [s/w].

Jazz – *Gehört und Gesehen* (BRD 1955). SWF-Fernsehen, Folge 1: Edelhagen All Stars, Ausstrahlung: 11.01.1955 ARD [Tondokument].

Jazz – Gehört und Gesehen (BRD 1955). SWF-Fernsehen, Folge 2: Orchester Kurt Edelhagen / Edelhagen All Stars, Ausstrahlung: 16.03.1955 ARD [Tondokument].

Jazz – Gehört und Gesehen (BRD 1957). SWF-Fernsehen, Folge 8: Frankfurter Phono-Messe: 5. Deutsches Jazz-Festival 1957, Auftritt der Deutschen Jazz-All-Stars 1957/58, Ausstrahlung: 9.8.1957 ARD [s/w].

Jazz – Gehört und Gesehen (BRD 1957). SWF-Fernsehen, Folge 9: Jazzkonzert mit dem Orchester Eddie Sauter, Ausstrahlung: 25.10.1957 ARD [s/w].

Jazz – Gehört und Gesehen (BRD 1958). SWF-Fernsehen, Folge 10: Preisträger des Deutschen Amateur Jazz Festivals 1957, Ausstrahlung: 11.02.1958 ARD [s/w].

Jazz – Gehört und Gesehen (1958, BRD). SWF-Fernsehen, Folge 11: "Fontessa" das Modern Jazz Quartet, Ausstrahlung: 10.11.1958 ARD [s/w].

Jazz – Gehört und Gesehen (1958, BRD). SWF-Fernsehen, 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: 11.8.1960 ARD [s/w].

Kurt Edelhagen über Kurt Edelhagen. 10 Jahre Edelhagen beim WDR (BRD 1967). Sendung von Siegfried Schmitt-Joos, Ausstrahlung: 17.11.1967 West-Fernsehen [s/w].

Nur nicht nervös werden (BRD 1960). Moderation: Joachim Fuchsberger, Ausstrahlung: 27.8.1960 ARD [s/w].

Varieté im Apollo (BRD 1959). Regie: Günther Hassert, Ausstrahlung: 6.6.1959 NWRV Köln 20.20–21.30 Uhr [s/w].

Zeitvertreib (BRD 1959). Orchester Kurt Edelhagen, Ausstrahlung: 10.4 1959 NWRV Köln [s/w].

Diskografie

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

George Maycock und seine Chic-Combo (1956). "Lonely Man Blues", "Maycock's Bop", "That's Right – What's Wrong?", "Walkin Sam". Vinyl-Single, Format 7inch. Philips Klingende Kostbarkeiten 423192 BE, Minigroove 45.

Jazz- und Tanzorchester Kurt Edelhagen. Trumpet Blues. (2000). Turicaphon 73462 LC 0194 Jazz Elite Special.

Kurt Edelhagen Orchestra (1956). Golden Era Records [West Coast Audio] Reseda, California 91335, LP-2702 [Aufnahme 1955/1956].

Kurt Edelhagen and his Band. Kurt Edelhagen Presents (1957). Polydor LPHM 46052, Aufnahme vom 10.-13. Juli 1957.

Literatur

Anon.(1950), Stan Kenton: Nichts, als die Tür schließen. In: *Der Spiegel*, 27, S. 40-41.

--- (1952a), Edelhagen: Präzis wie die Preußen. Eisgekühlter Hot. Bis die Lippen bluten: Der JazzKapellmeister Kurt Edelhagen. In: *Der Spiegel*, 43, S. 27-30.

- --- (1952b), Jazz-Sendungen in Süddeutschland [SWF/SDR]. In: *Jazz Podium*, 12, S. 8 u. 19.
- --- (1953), Jazz-Sendungen in Süddeutschland [SWF/SDR]. In: *Jazz Podium*, 1, S. 8.
- --- (1955a), Jazz-Sendungen im Rundfunk. In: *Jazz Podium*, 4, S. 13.
- --- (1955b), Jazz-Sendungen im Rundfunk. In: *Jazz Podium*, 6, S. 24.
- --- (1955c), Zu unserem Titelbild: Vom Quartett zur glanzvollen Big Band. 10-jähriges Bandleader-Jubiläum von Kurt Edelhagen. In: *Jazz Podium*, 12, S. 4.
- --- (1957), Jazzprogramme im Rundfunk. In: *Jazz Podium*, 1, S. 20.
- --- (1958a) Aus dem Äther gefischt. Funk-Jazzprogramme. In: *Jazz Podium*, 7, S. 149.
- --- (1958b) Aus dem Äther gefischt. Funk-Jazzprogramme. In: *Jazz Podium*, 8, S. 160.
- --- (1959a) Radioprogramme. In: *Jazz Podium*, 1, S. 21.
- --- (1959b) Jugendstunde: Jazz für junge Leute. Sendung vom 3. März 1959, 17.25-18.10 Uhr, ARD. In: *Hör Zu*, 9, S. 57.
- --- (1959c) Jazz im Film ... und Fernsehen. In: *Jazz Podium*, 4, S. 100.

Arndt, Jürgen (2014), Schlager, Jazz und Argumente: 1953 und 60 Jahre danach oder: Als der Jazz seine Stimme verlor. In: *Jazz Debates / Jazz-debatten*. Hrsg. v. Wolfram Knauer. (= Darmstätter Beiträge zur Jazzforschung 13). Hofheim: Wolke, S. 21-40.

Berendt, Joachim Ernst (1953), Jazzfilm, ein trostloser Fall. In: *Jazz Podium*, 1, S. 8 und 19.

Fark, Reinhard (1971), Die mißachtete Botschaft: Publizistische Aspekte des Jazz im soziokulturellen Wandel. Berlin: Spiess.

Hoffmann, Bernd (1999a), Zur westdeutschen Hot-Club-Bewegung der Nachkriegszeit. In: *Jazz in Nordrhein-Westfalen seit 1946*. Hrsg. v. Robert von Zahn. (= Musikland NRW 1). Köln: Emons, S. 64-98.

- --- (1999b), Ein fiktives Gespräch über das Orchester Kurt Edelhagen. *Jazz in Nordrhein-Westfalen seit 1946*. Hrsg. v. Robert von Zahn. (= Musikland NRW 1). Köln: Emons, S. 352-359.
- --- (2000a), Zu Gunsten der deutschen Jugend. Die Rezeption afroamerikanischer Musik in der Nachkriegszeit. In: *Duke Ellington und die Folgen*. Hrsg. v. Wolfram Knauer. (= Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 4). Darmstadt, Hofheim: Wolke 2000, S. 59-94.
- --- (2000b), Von der Liebe der deutschen Musikpädagogik zum Jazz- Kunstwerk. Zur Rezeption afroamerikanischer Musik in der schulischen Situation der 50er Jahre. In: *Populäre Musik im kultur*wissenschaftlichen Diskurs. Hrsg. v. Helmut Rösing und Thomas Phleps. (= Beiträge zur Popularmusikforschung 25/26). Karben: Coda, S. 279-293.
- --- (2002), Liebe, Jazz und Übermut. Der swingende Heimatfilm der 1950er Jahre. In: *Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften heute.*Hrsg. v. Thomas Phleps. (= Beiträge zur Popularmusikforschung 29/30). Karben: Coda, S. 259-288.
- --- (2003a), Broadcasting House / Musikhalle Hamburg 36. Der Anglo-German Swing Club eine programmatische Skizze. In: *Anglo-German Swing Club Dokumente 1945-1952*. Hrsg. v. Horst Ansin [u. a.]. Hamburg: Dölling & Galitz, S. 507-521.
- --- (2003b), ... als >wertvoll< anerkannt Jazz in NRW. In: *Musik life. Die Spielstätten für Jazz und Aktuelle Musik in Nordrhein-Westfalen*. Hrsg. v. Reiner Michalke. Köln: bikk, S. 17-53.
- --- (2008), "Spiegel unserer unruhigen Zeit": Der Jazz-Almanach. Anmerkungen zur Rundfunk-Sendereihe des NWDR Köln (1948–1952). In: *Jazz-forschung / Jazz Research* 40, S. 175-239.

- --- (2012), Ruß im Gesicht. Zur Inszenierung US-amerikanischer Musical Shorts. In: *Jazzforschung / Jazz Research* 44, S. 159–184. Zuletzt in: (2014) *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11, S. 380-427.
- --- (2014), Alltag im Jazz-Himmel. Die Musical Shorts der 1930er Jahre. In: *Musikkulturen und Musikpädagogik. Festschrift für Reinhard Schneider*. Hrsg. v. Andreas Eichhorn und Helmke Keden. (= Musik Kontexte Perspektive 4). München: Allitera, S. 101-123.

Jost, Ekkehard (1987), *Europas Jazz 1960–80*. Frankfurt/Main: Fischer.

- --- (2011), Jazzgeschichten aus Europa. Sendung 15 vom 24. Februar 2011, 22.00-23.00 Uhr, WDR 3, Köln. 9 Seiten Manuskript.
- --- (2012), *Jazzgeschichten aus Europa*. Hofheim: Wolke.

Knauer, Wolfram (1996), Emanzipation wovon? Zum Verhältnis des amerikanischen und deutschen Jazz in den 50er und 60er Jahren. In: *Jazz in Deutschland*. Hrsg. v. Wolfram Knauer. Hofheim: Wolke, S. 141-157.

Laade, Wolfgang / Ziefle, Werner / Zimmerle, Dieter (1953), *Jazz-Lexikon*. Stuttgart: Gerd Hatje.

Lauth, Wolfgang (1999), *These Foolish Things*. *Jazztime in Deutschland – Ein swingender Rückblick*. Mannheim: Verlag der Quadrate-Buchhandlung.

Leyh, Teddy (1957), Eddie Sauter Premiere. In: *Jazzpodium* 6, S. 10 und 12.

Meeker, David (2012), Jazz on the Screen: A Jazz and Blues Filmography. Washington, D.C.: Library of Congress.

Schulz-Köhn, Dietrich (1949), Appell an die Toleranz. In: *Jazz-Almanach*. Sendung des NWDR Köln: 12.2.1949, 1:00-2:00 Uhr. Masch.-schr. Ms. 3 Seiten, 23. Januar 1949. Handschriftliche Eintragung: 12.2.49. Handschriftliche Zählung der Sendereihe: 39.

--- (1950), Kleiner Knigge für Jazz-Fans. In: *Jazz-Almanach*. Sendung des NWDR Köln: 22.4.1950. 1:00–2:00 Uhr. Masch.-schr. Ms. 4 Seiten, 10.4.1950. Handschriftliche Eintragung: 22.4.50. Handschriftliche Zählung der Sendereihe: 63.

Schwab, Jürgen (2004), *Der Frankfurt Sound*. *Eine Stadt und ihre Jazzgeschichte(n)*. Frankfurt: Societäts-Verlag.

Strank, Willem / Tieber, Claus (Hg.) (2014), Jazz im Film. Beiträge zu Geschichte und Theorie eines internationalen Phänomens. (= Filmwissenschaft 16). Münster/Wien: LIT.

Südwestfunk (1952), Aus den Winterprogramm 1951/52. Jazz-Sendungen Hörfunk. SWR: Baden-Baden, S. 15.

- --- (1953), Aus den Winterprogramm 1952/53. Jazz-Sendungen Hörfunk. SWR: Baden-Baden, S. 14.
- --- (1954), Aus den Winterprogramm 1953/54. Jazz-Sendungen Hörfunk. SWR: Baden-Baden, S. 21
- --- (1955), Aus den Winterprogramm 1954/55. Jazz-Sendungen Hörfunk. SWR: Baden-Baden, S. 26.
- --- (1956), Aus den Winterprogramm 1955/56. Jazz-Sendungen Hörfunk. SWR: Baden-Baden, S. 21.
- --- (1957), Aus den Winterprogramm 1956/57. Jazz-Sendungen Hörfunk. SWR: Baden-Baden, S. 18.
- --- (1958), Aus den 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. Online: http://ubm.opus.hbz.nrw.de/volltexte/2009/2131/(Stand: 31.3.2016).

Weihsmann, Helmut (1988), Jazz und Film: ein kurzer historischer Abriß. Stilistischer Überblick. In: *That's Jazz – der Sound des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in Darmstadt vom 29. Mai bis 28. August 1988*. Hrsg.v. Klaus Wolpert. Darmstadt, S. 589-606.

Wulff, Hans J. (2011), Jazz zwischen Unterhaltung und Kunst. Eine Tagung zu den Beziehungen von Jazz und Film. In: *H/Soz/Kult: Kommunikation und Fachinformation für die Geschichtswissenschaften*. Online: http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/ id=3851 (letzter Zugriff 20.10.2011)

- --- (2014a), Der deutsche Schlagerfilm: Kleines biofilmographisches Lexikon der Sänger der Musik- und Schlagerfilme von 1945–1965. Kompiliert von Hans J. Wulff. In: *Medienwissenschaft / Hamburg: Berichte und Papiere* 154.
- --- (2014b), Mail an den Autor vom 31. März 2014: Anmerkungen zu *Jazz Rhythmus der Zeit* (BRD 1956).

Pyramiden auf dem Roten Platz Die Tourneen des Orchesters Kurt Edelhagen hinter den Eisernen Vorhang und in den Nahen Osten (1964-66)

Für LEO

1. Am Kabinettstisch

Das Publikum des Bonner Bundespresseballs bewegt sich gern zu den Rhythmen dieser international bekannten Big Band, die hier, unweit des Rheinufers, eine ihrer vielen Funktionen erfüllt. Das Orchester Kurt Edelhagen spielt anfangs der 1960er Jahre für die politische Prominenz der rheinischen Hauptstadt zum Tanz und erfüllt damit eine alte Aussage des Bandleaders: "Von der Tanzmusik müssen wir leben, damit wir Jazzmusik spielen können" (NN 1952, 28). Für diese Formulierung, die in einem Gedankenzug die Tanzmusik und den Jazz benennt, gibt es von den Jazzfans der jungen Bundesrepublik heftige Kritik.

Dass sich solche Repertoirefelder zu nahekommen, gilt ideologisch in der aufkommenden Jazz-Euphorie der 1950er Jahre als Sakrileg (Wulff 2019, S. 16).

Die frühe westdeutsche Jazzrezeption mit ihrer Ausbildung diverser stilistischer Szenen, dem Aufbau eines Hot Club-Netzwerkes und verschiedener regionaler Konzert-Aktivitäten (siehe Hoffmann 1999a; 2000) mündet in einer Aufwertungsphase der schwingenden Musik, vor allem flankiert von den öffentlich-rechtlichen Medien, die diese Musikfarbe für das Radio entdecken. Während des Jahrzehnts erweitern westdeutsche Rundfunkanstalten ihr Sendungsangebot zum Jazz beträchtlich und schaffen neben den Radioformaten eine "klingende" Ensemble-Infrastruktur, die u.a. verschiedene Facetten des swingenden Musizierens in großen Formationen beinhaltet. Der Schlüssel zur Arbeitsweise dieser "Mehrzweck-Orchester" (Schmidt-Joos 1967; Kremer 2020), geleitet beispielsweise von Kurt Edelhagen, Erwin Lehn oder Max Greger, liegt in der Multifunktionalität ihrer Arbeitsstruktur und weniger im definierten Fundus eines sich stets wiederholenden und wiedererkennbaren Spielbestandes. Nach einer ähnlich vielfältigen Programmstruktur arbeiten (bis) heute die Big Bands am öffentlich-rechtlichen Rundfunk, die HR-, NDR- oder WDR Big Band.

Für die Darstellung der Tournee-Geschichte(n) des Orchesters Kurt Edelhagen wird die Frage nach der Funktionalität und jazzhistorischen Relevanz der Mehrzweck-Orchester (MZO) von enormer Bedeutung sein. Denn die zu zeigende Multifunktionalität und Repertoire-Vielfalt (siehe Kap. II) schlägt sich in einer programmatischen Mischung aus Jazz, aktueller Unterhaltungsmusik und Schlager nieder.

Generell lässt sich für die 1950er Jahre die gesellschaftliche Aufwertung des Jazz beobachten – die Etablierung eines "Studienganges Jazz" an der Kölner Musikhochschule wäre eine solche Form der Anerkennung. Eine Skizze zur Situation des Jazz der 1950er Jahre aufgreifend (Hoffmann 2016, S. 398-400), können die dort beschriebenen Strukturen¹ und Szenen in der angrenzenden Dekade fortgeschrieben werden. Der von Knauer konstatierte Einfluss des US-amerikanischen Jazz (Knauer 1996. S. 156) wird mit dem Beginn der 1960er Jahre nachlassen, diese Veränderung ist – in der Regel – direkt mit spezifischen Szenen verknüpft. Gleichzeitig zeigt sich im westeuropäischen, speziell im westdeutschen Kontext an der Schwelle zu den 1960er

Jahren eine internationale Community von hochqualitativen Improvisatorinnen und Improvisatoren, wie sie beispielweise für die Konzeption der Edelhagen-Band ab 1957 in Köln² herangezogen wird und eine ganz eigene Netzwelt bildet. Weiterhin wird die Dekade von einer Laienmusik-Bewegung mit geschätzten 50.000 Mitgliedern (Nass 1959, S. 87) flankiert: Ein Teil dieser Amateur-Szene in der Bundesrepublik wird bald als Anhänger des wenig innovativen Dixieland (Berendt 1961;1962) diffamiert werden. Schließlich bildet sich als "Gegenpol" zu den amateurgestützten Jazzclubs eine eigenständige, mit freien Formen der Improvisation experimentierende Free Jazz-Szene. Hier schafft die Uraufführung von "Globe Unity" bei den Berliner Jazztagen 1966³ eine erste Orientierungshilfe für neue Konzepte der Improvisation.

Mit der beschriebenen, stilistischen Ausdifferenzierung geht eine Vielgestaltigkeit der Jazzszenen einher, deren Kern eine Musikerschaft mit hohen instrumentaltechnischen und improvisatorischen Fähigkeiten ist. Aus diesem westeuropäischen Fundus schöpfen unzählige Big Bands, zum Teil angestellt im föderalen, öffentlich-rechtlichen Rundfunksystem der Bundesrepublik. Die Absicht des Auswärtigen Amtes, "ein Jazz-Orchester gen Rußland in Marsch [zu] setzen" (NN 1959a, S. 46), liebäugelt dabei mit jener Szene und es erreicht den für seine Ost-Kontakte bekannten Impresario Jacques Helmut Mattner. Dieser legt wiederum "den Beamten des UdSSR-Kulturministeriums eine Auswahl von 500 Schallplatten vor – hauptsächlich Aufnahmen der Orchester Max Greger, Erwin Lehn und Kurt Edelhagen. Die Reaktion der Russen war überraschend positiv" (NN 1959a, S. 46). Obwohl der Austausch von Gastspielen beider Nationen anfänglich mit Hindernissen beginnt, absolviert das Orchester Max Greger 1959 in fünf Wochen eine Tournee mit 36 ausverkauften Konzerten⁴; entsprechende Kontroll- bzw. Zensurmaßnahmen, die die begeisterten Publikumsreaktionen in der UdSSR eindämmen wollen (G.K.1959), werden in westdeutschen Zeitungen thematisiert (NN 1959b; NN 1959c). Nach der Greger-Tournee übernimmt Mattner auch 1964 die Konzertreise des Edelhagen-Orchesters in die UdSSR mit circa 24 Auftritten und reist von dort mit dem Ensemble zu Aufführungen in die DDR. Die Tourneen der beiden westdeutschen Ensembles rahmen zeitlich die Orchesterfahrt des US-amerikanischen Klarinettisten Benny Goodman 1962 ein. Durch seine weltweite Reisetätigkeit für den Jazz erwirbt Goodman "his status as a Cold War cultural ambassador and a symbol of American exuberance" (Davenport 2009, S. 56).

Am 16. Juni 1964 findet im Bonner Kanzleramt die 126. Kabinettssitzung statt, einer der Tagesordnungspunkte: die Beziehungen [der BRD] zur Sowjetunion⁵. Aus dem veröffentlichten Protokoll ist ersichtlich, dass über die erfolgreich verlaufene Tournee des Edelhagen-Orchesters gesprochen wird⁶. Am Kabinettstisch könnten grundsätzliche Fragen wie die folgenden zu dieser und ähnlich gelagerten Reisen diskutiert worden sein:

- a) Wer schickt das Ensemble auf die Reise, wer gestaltet das Profil des Angebots, welches Repertoire wird gespielt?
- b) Wie sind die politischen Verhältnisse im Gastgeberland, gibt es eine Zensur für das mitgebrachte Repertoire?
- c) Wie entfaltet sich der Kontakt zum Publikum des Gastgeberlandes, wie reagieren die lokalen "Jazz"-Szenen?
- d) Wie funktioniert die direkte mediale Aufarbeitung der Tournee, die Beobachtungen und Notizen in Funk und Fernsehen?
- e) Nach der Tournee: Wie stark ist eine "Nach-Berichterstattung" erfolgt, entstehen bald Mythen über diese Tournee?

2. Jazz in Mehrzweck-Orchestern

Der internationale Erfolg des Edelhagen-Orchesters spiegelt besonders gut die Dynamik der Jazzrezeption in den gesamten 1950er Jahren. Dabei spielen einerseits die Polemik der Tanzmusik-Gegner, andererseits die stilistische Inkonsequenz der bunt gemischten Konzertprogramme eine dominierende Rolle (Hoffmann 2019, S. 140f). Mit den Werkverträgen des Bandleaders Kurt Edelhagen beim Bayerischen Rundfunk (ab 1949), Südwestfunk (ab 1952) und dem Westdeutschen Rundfunk (ab 1957) herrscht zudem eine beachtliche nationale Hörfunk-Medienpräsenz, die sich nach 1955 gelegentlich auf filmische Darstellungen (ARD) ausweitet. Die beiden WDR-Filme zu Edelhagen von Hassert (1957) und Ulrich (Schmidt-Joos 1967) stellen in ihren Filmstudien die strapaziöse und strenge Orchesterarbeit dar, deren Tenor bereits das Hamburger Nachrichtenmagazin "Der Spiegel" in seiner Titelgeschichte zu Edelhagen aufgreift: "Präzis wie die Preußen. [...] Bis die Lippen bluten" (NN1952, S. 27f). Hinweise auf die Betonung der "Präzisionsarbeit" in Kombination mit aufwendigem Probenalltag durchziehen Edelhagens Statements zu seinem Orchesterstil, aber auch, mit dem Akzent auf Übertriebenheit, die seiner Musiker⁷. Die Vorstellung von Präzision und Disziplin durchzieht alle drei Phasen seiner Orchester-Arbeit, die mit ausschließlich deutschen Musikern schon vor 1952 beginnt, sich dann mit (west)-europäischen Musikern ab 1957 fortsetzt und schließlich mit seiner internationalen Besetzung ab der Mitte der 1960er Jahre endet. Das Konzept höchster Präzision ist der gemeinsame Nenner aller Edelhagen-Ensembles und dies gilt auch für alle Genres, die das Orchester neben Jazz bespielt.

In der folgenden Skizze zu den Repertoirefeldern der diversen Edelhagen Orchester tritt das Profil der Mehrzweck-Funktionalität deutlich hervor. Es ist eine auf den ersten Blick getrennte Genre-Struktur – die WDR-Pressestelle beschreibt dies als "zweigleisige Arbeit" (WAA 6515) –, durch die sich aber die Möglichkeiten eines Austauschs von Material anbietet. Für das Titelangebot der UdSSR-Tournee werden diese Möglichkeiten offensiv genutzt: Zahlreiche Twist-Titel, Elvis-Presley-Parodien und ein ausführliches "italienisches" Schlagerprogramm kommen zur Aufführung; ein "buntes Programm" meldet die Zeitschrift Jazzpodium (NN 1964b).

Obwohl zu Beginn der 1960er Jahre der "zenith of schlagerjazz mix-ups" (Strank 2019, S. 177) bereits überschritten ist, ergibt sich aufgrund der zahlreichen Verpflichtungen ein enormes Arbeitsvolumen. So kommentiert der Pianist Francis Coppieters die Schlagermusik-Produktion im nationalen Kontext: "Vergessen Sie nicht die Schallplatten-Industrie, die in Köln beheimatet war und auf großen Touren lief. Kurt hat bei diesen Produktionen auf saubere Arbeit gesetzt, er hat lange gefeilt an den Aufnahmen. Das hat ihm immer sehr gefallen." (Hoffmann 1999, S. 356). Die ebenfalls in Köln produzierten Filmmusiken für eine ganze Reihe von "swingenden Heimatfilmen" (siehe Strank 2019, S. 176/177) bedeuten lange Aufnahmesitzungen, die kontrastiert werden durch entsprechende ARD-Fernseh-Unterhaltungsshows; Saxofonist Wilton Gaynair beschreibt seine Eindrücke: "Für 'Varieté-Zauber' haben wir Tage und Wochen in diesem [Fernseh]-Bunker gesessen und Varieté-Musik gespielt und das war für uns alle nicht sehr toll" (Hoffmann 1999, S. 357). Neben der ARD-Fernseharbeit kommt ein ausführlicher Hörfunk-Anteil hinzu. So regelt ein Vertrag zwischen Edelhagen und dem Westdeutschen Rundfunk, verabschiedet auf der 167. Sitzung des Verwaltungsrates am 16.12.1966 (WAA 13340A), das Volumen seiner Produktionen für das Jahr 1967: 420 Jazz-Titel (Studioaufnahmen) und sechs öffentliche Veranstaltungen (in NRW). Hinzu kommen Auftritte der Big Band auf Tanzpartys, Bällen und im Karneval. Weit über Köln hinaus erlangt schließlich die "Marke" Edelhagen durch die Etablierung eines "Studienganges Jazz" an der heimischen Musikhochschule besondere gesellschaftliche Reputation in der Bundesrepublik, ein "Informationskursus", wie es der belgische Pianist Coppieters formuliert, der mit tatkräftiger Unterstützung des WDR positioniert wird (Von Zahn 1997, S. 94f.). Knapp fünf Jahre betreut Edelhagen die Kölner Jazzstudenten, dann fordert die zunehmende Reisetätigkeit des Orchesters eine organisatorische Verlagerung hin zu einer stärkeren Tournee-Tätigkeit. Die 1960er Jahre können als die internationale Phase des Orchesters angesehen werden, denn nun spielen mehrere nord- wie südamerikanische Jazzmusiker im Orchester; es ist eine Dekade, die zahlreiche Tourneen aufweist. Zwei Orchesterreisen sollen hier vorgestellt werden:

- Im Mai/Juni 1964 findet eine Reise des Orchesters nach Moskau, Leningrad und Sotschi mit vermutlich 24 Konzerten in der UdSSR und zwei Konzerten (Dresden, Ost-Berlin) in der DDR⁸ statt.
- Im Dezember 1965 und Januar 1966 absolviert das Ensemble neun Konzerte⁹ in Casablanca, Rabat, Algier, Tunis, Kairo, Alexandria, Tripolis und Beirut im Auftrag des Goethe-Institutes.

Beide Tourneen, die in ihrer Gegensätzlichkeit viel über die verschiedenen Ansätze von Reisetätigkeit des Orchesters aussagen, sind eingelagert in das kulturelle Klima der Zeit – nämlich in das Spannungsfeld zwischen Schlager, Amateur-Dixie, elaboriertem Jazz, wirtschaftlicher Vernunft, künstlerischem Anspruch und offizieller Repräsentation im In- und Ausland. Im direkten Vergleich lassen sich die Funktion der Reisen, deren politische Hintergründe und vor allem die Konzert-Repertoires beider Tourneen betrachten und aufeinander beziehen. Hingegen müssen Fragen zur sowjetischen Zensur, zum inszenierten Exotismus im Nahen Osten und medialen Mythenbildung als gesonderte Beispiele thematisiert werden. Deutlich tritt dabei die Strategie der jeweiligen Tournee in den Vordergrund: Ist die Reise hinter den Eisernen Vorhang (nur drei Jahre nach dem Bau der innerdeutschen Grenzanlagen) eher als "vorsichtiger" Kulturaustausch gedacht, so dient die "Good Will Tournee" (Schmidt-Joos 1967 45.17 min) in den Nahen Osten eher der bildungsbürgerlichen Optik der Auslandskultur-Abteilung des Auswärtigen Amtes. Jedoch: Ohne den medialen Erfolg der 1964er UdSSR-Reise wäre bei den Programmverantwortlichen des Goethe-Institutes wahrscheinlich nie der Wunsch aufgekommen, dass ein Orchester Edelhagen in offiziellem staatlichen Auftrag mit "(west-)deutscher Jazz-Kultur" für die Bundesrepublik wirbt.

3. Eine Frage des Repertoires. Oder: "Eine Lederhose braucht keine Bügelfalten"

Wie ein Bindeglied zwischen den beiden hier dargestellten Tourneen erscheint der Auftritt beim 2. Internationalen Jazzfestival Prag 1965, am 26. November. Dieser Mitschnitt des tschechoslowakischen Fernsehens dokumentiert ein sehr kompakt spielendes Orchester bei seinem Festivalauftritt; die überaus harsche Kritik des US-amerikanischen Kritiker John Hammond, die Band sei "stiff and disappointing" (1965, S. 44), ist schwerlich nachzuvollziehen. Die Prager Veranstaltung setzt die Konzertreihe Edelhagens "hinter dem Eisernen Vorhang" fort, nach Moskau, Leningrad, Sotschi und den beiden Auftritten in der DDR. Die stärkere Auslandstätigkeit der Band schlägt sich auch – nach 1959 – in der Änderung des Orchesternamens nieder: die Kurt

Edelhagen All Star Band. Steht das Prag-Konzert für ein swingendes Big Band-Programm¹⁰ so setzt sich das Programmgeschehen der UdSSR/DDR-Reise deutlich von diesem Prager Auftritt ab. Dafür ähneln die Konzerte im Nahen Osten mit ihrer Titelauswahl denen in der Tschechoslowakei. In Moskau und den anderen russischen Städten aber dominieren 1964 populäre Musikfarben wie Twist und Schlager den Konzert-Kontext, sodass von einem expliziten Jazz-Auftritt wenig übrigbleibt. Eine "Programmfarbe" taucht jedoch in beiden Reisen auf: Das Orchester greift auf ein Big Band-Repertoire zurück, das nationales "Stimmungsgut" einfängt: "Schwarze Augen" als Schlagzeug-Feature, arrangiert von Stuff Combe, oder ein "Russisches Potpourri", in dem der Pianist Bora Rokovic folkloristische Themen zu einem Medley fügt. Das russische Publikum reagiert positiv und lässt die Diskussion um die problematische Bearbeitung russischen Liedgutes bei den Goodman-Konzerten (Abesser 2018, S. 458) vergessen. Ähnliches gilt für die Reise in den Nahen Osten: Die Titel "Salut Arabia", "Africa Calling", eine Komposition des Saxofonisten Wilton Gaynair oder "Brotherhood of Man", als Pianosolo für Bora Rokovic arrangiert, zeigen generell das Herausstellen einzelner Bandmitglieder, die als Solisten, Arrangeure und Komponisten zum Programm beitragen. Daneben sind Blues und Spirituals im Nahen Osten zu hören. Schließlich ist ein Querschnitt aus "Porgy and Bess" in beiden Repertoires zu finden. Der Anteil des Jazz innerhalb des "bunten Programms" in Moskau¹¹ bleibt auffallend gering. Die Süddeutsche Zeitung (Arnsperger 1964), die Frankfurter Allgemeine Zeitung (NN1964a/1964c) und die Kölnische Rundschau berichten über Twist, Presley-Parodien und ein ausführliches Schlagerangebot, das die Sängerinnen und Sänger Monika Grimm, Ines Taddio, Will Brandes und das Medium Terzett darbieten. Eine plastische Schilderung des Moskauer Auftritts gelingt dem Korrespondenten der Kölnischen Rundschau, Heinz Lathe: "Monika Grimm muss ihren aufreizend gesungenen 'Mackie Messer' bis zu dreimal vortragen. Ines Taddio entflammt die Besucher mit ihrem Schlager von den 24 000 Küssen. Tagesgespräch in Moskau ist Will Brandes, der an seine Parodie über Elvis Presley nun regelmässig eine Parodie über Louis Armstrong anhängen muss, bei der ihn das halbe Orchester, um das Mikrophon geschart, begleitet. Während der schwierigen Passagen des Orchesters klingt immer wieder an bestimmten Stellen des Saales spontaner Beifall auf. Dort sitzen die Spezialisten, die moderne Unterhaltungsmusik bereits mit Kennergeschmack einzuschätzen wissen. Dies ist eine für Moskau überraschend große Gruppe" (WAA13361B). Der Jazz-Anteil bestimmt rund ein Drittel des Programms; der Tanzmusik- und Schlager-Aspekt tritt hervor, ummantelt von einem Mehrzweck-Orchester-System, das die Wechsel innerhalb verschiedener Repertoires präzis beherrscht. Bei der Rückreise des Orchesters über die DDR werden einige der Schlager-Solisten ausgetauscht. So dokumentiert die Schallplatte AMIGA 850037 neben Taddio und Brandes folgende Schlager-Künstlerinnen und Künstler im Ostberliner Friedrichstadtpalast: Mariona, Sven Jenssen und Wolfgang Sauer¹². Diese Mischung in Richtung einer deftigen Unterhaltung widerspricht der Auffassung, dass hier ein künstlerisch hochstehendes Jazz-Programm die Auftritte dominiert hätte. "Wir sind sehr kommerziell" gesteht Edelhagen dem russischen Bandleader Oleg Lundström in einem aufgezeichneten Gespräch (Deutschendorf 1964). Ein zentrales Programmelement des Konzertabends widmet sich dem Twist und Arnsperger berichtet, wie eine "Gruppe Zuschauer" von Edelhagen "einige Lieder im twistrhythm" (Arnsperger 1964) fordert. Dass neben dem Modetanz Twist außerordentliche Arrangements wie Francy Bolands "Chinatown" aufgeführt werden, erkennen die "Spezialisten" im Moskauer Publikum. Bei ihnen handelt es sich um Mitglieder der auch in der UdSSR besonders aktiven Amateur-Dixieland-Szene (Abesser 2018, S. 427). In der Rückschau kommentiert Edelhagen im Zeit-Interview die Publikumsreaktionen beim Moskauer Konzert: "Wir mussten uns nicht anstrengen, unsere Zuhörer zu begeistern; wir mussten Mühe darauf verwenden, uns und damit unser Auditorium unter Kontrolle zu

halten. Selbst das Wort 'Twist' vermochte bereits elektrisierend zu wirken" (Höfer 1964, S. 41). Dass solche Begeisterungsstürme von den anwesenden Korrespondenten der westdeutschen Presse ausführlich kommentiert werden, lässt das politische System der UdSSR reagieren. Die Berichterstattung versiegt nach neun Moskauer Auftritten schlagartig und die Konzerte in Leningrad und Sotschi werden von den Korrespondenten nicht mehr behandelt. Ob dies auf redaktionelle Entscheidungen zurückgeht oder ob die sowjetischen Behörden weitere Artikel unterbinden, ist nicht zu klären. Auch die WDR-Hörfunk-Dokumentation (Deutschendorf 1964) konzentriert sich auf die Konzerte in der sowjetischen Hauptstadt. Zwei Mitglieder des Edelhagen Ensembles berichten anekdotisch über die Weiterfahrt nach Leningrad, die Saxofonisten Gerd Dudek (Mützelfeldt 2012, S. 3) und Carl Drewo (Drewo 1999).

Bei der Edelhagen-Reise durch den Nahen Osten, die teilweise immerhin die institutionellen Anfänge der Goethe-Häuser (Dunkel 2014, S. 163) markiert, ist in den Archiven des Westdeutschen Rundfunks kein Hinweis auf eine Pressebegleitung nachweisbar. Lediglich wenige Informationen in der Hörfunk-Sendung "Mittwinter in Afrika" (Deutschendorf 1966) beschreiben die Reaktionen auf die Konzerte in Algerien ("Edelhagens Musik zündete - welche Temperamentsausbrüche"), Tunesien ("Die Begeisterung der Tunesier war uneingeschränkt") und Ägypten ("Hunderte der Zuschauer in der Ewart Memorial Hall der amerikanischen UNI [in Kairo] tobten vor Begeisterung"). Das Repertoire der Nahost-Tournee, rekonstruiert aus einer HF- (Deutschendorf 1966) und der WDR-TV-Sendung "Der Baß muß mit" (Freisewinkel 1966), erfährt zwar keine Kommentierung durch Pressestimmen, zeigt aber mit den alten afroamerikanischen Formen wie Blues und Spiritual sowie viel nahöstlicher Musik-Atmosphäre ein leicht verdauliches Jazz-Programm¹³.

Die Leiter der Goethe-Institute in Casablanca, Rabat, Algier, Tunis, Kairo, Alexandria, Tripolis und Beirut bemühen sich, den Jazz Edelhagens als Attraktion aus der Bundesrepublik in das kulturelle Angebot eines jeden besuchten Landes einzufügen (Deutschendorf 1966).

Edelhagen scheint sich dieser schwierigen Vermittlerrolle bewusst, die sein Programmentwurf tragen muss: "Die Chance unserer, für ihre Ohren recht fremden [Jazz-] Musik war das stark entwickelte rhythmische Gefühl der Araber. Das war gewissermaßen die Brücke, über die wir für mein Gefühl den Zugang zu ihrem Musikverständnis fanden. Darüber hinaus haben der Jazz und die arabische Musik Verwandtes. Auch die arabische Musik ist motorisch berauschend" (Freisewinkel 1966, S. 5). Dieses stark pädagogisch wirkende Repertoire erinnert an verschiedene Ausgaben der Reihe "Konzerte für die Jugend"¹⁴, die Edelhagen für den Westdeutschen Rundfunk ab 1959 im Sendegebiet, dem Bundesland Nordrhein-Westfalen, mit 31 Ausgaben etabliert hat.

4. "Fresh Air Behind The Curtain" – Begegnungen mit einem anderen politischen System

Die markante Überschrift Hammonds zu seinem Prager Festivalbesuch (1965, S. 44) eröffnet, auch in Bezug auf Edelhagens Auftritte, die Debatte zur politischen Funktion des Jazz im Kalten Krieg. Das Sinnbild der "frischen Luft", mit der US-amerikanische Kritiker die Botschaft Jazz allegorisch aufrüsten, verweist auf ein überlegenes demokratisches System; es ist ein gern verwendetes Narrativ der US-amerikanischen Regierung nach dem 2. Weltkrieg. Davenport (2009) und Von Eschen (2004) beschreiben dieses "Kampfmittel" im Diskurs zweier politischer Syste-

me und betonen hierbei den Status einer gesellschaftlich anerkannten Musik, deren Bild lediglich getrübt wird durch die vorherrschende Rassenproblematik in den USA. Die US-amerikanischen Jazz-Botschafter repräsentieren die improvisatorischen Musikszenen einer ganzen Nation im Ausland, hingegen glauben speziell beteiligte afroamerikanische Künstler wie Louis Armstrong, dass in diesem Kontext schwarze Musik eine Rolle spielt "in the fight against racism by dismantling cultural and racial boundaries" (Davenport 2009, S. 90).). Letztlich verlagert sich die in den USA vehement geführte Diskussion, symbolisiert durch die Gleichsetzung der Begriffe "Jazz" und "Black Music" (Niederauer 2014, S. 82), in die Außenwahrnehmung improvisierter Musik. Der Konflikt um die Rassentrennung wird in Zeiten des Kalten Krieges von sowjetischer Seite instrumentalisiert und eingesetzt, wenn es - im Vorfeld von Tournee-Absprachen um das Profil von "Jazz"-Konzerten hinter dem Eisernen Vorhang geht. Die ausführlichen Gefechte und Winkelzüge zwischen State Departement und den Kulturbürokratien des Warschauer Paktes um Programme und Repertoire auftretender US-amerikanischer Künstlerinnen und Künstler hat Abesser (2018) anhand der Fallstudie Benny Goodman-Tournee 1962 überzeugend aufgearbeitet. Diese akribische Analyse einer ideologisch-künstlerischen Beziehung über Grenzen hinweg berücksichtigt leider nicht die kulturellen Kontakte zwischen den westeuropäischen und den osteuropäischen Staaten (siehe Felber 2012). In Bezug auf die westdeutsche Dynamik dieses Austauschs sind es vor allem künstlerische Beziehungen der späten 1950er und 1960er Jahre, in denen – trotz Mauerbau – vereinzelt große Ensembles gen Osten aufbrechen. Als Markenzeichen westdeutscher Kultur, im "Gegenwert" zu einer Bolschoi-Ballett-Tournee, wird 1959 das Orchester Max Greger angeboten.

Für den Jazz im bundesrepublikanischen Alltag bedeutet diese Wahl, nach einem Jahrzehnt des Emporsteigens, das Erreichen einer lang angestrebten gesellschaftlichen Akzeptanz. Dass die Greger-Formation bei der Münchener Repertoire-Begutachtung von der russischen Seite dann gebeten wird, auf der Tournee als "Trachtenkapelle" aufzutreten (GK 1959), zeigt – ähnlich den Vorfällen bei den US-amerikanischen Jazz-Botschaftern – die Einstellung russischer Kulturfunktionäre, populäre Musikexporte aus dem Westen anzubieten, sie aber gleichzeitig zu diskreditieren (von Eschen 2004, S. 83). Die abgestimmte Bühnenpräsentation beschreibt der Korrespondent der Welt am Sonntag: "Das Orchester war auf den Plakaten als 'Jazz-Kapelle' angekündigt worden; aber regelrechten Jazz gab es nicht. Es war eigentlich ein ganz braves, biederes Tanzmenü aus den [19]30er Jahren, [...] mit einem Jodelduett und einem bayrischen Watschentanz" (Schewe 1959). Zahlreiche Störversuche beeinflussen auch die Programmfindung des Edelhagen Orchesters, umso beachtlicher die explizit moderate Haltung des Bandleaders: "Ich habe unsere Tournee [...] nicht als eine Propaganda-Reise für den Jazz, sondern als eine Informationsfahrt in Sachen Jazz aufgefasst, um ein breites Publikum über die neuesten Stil-Errungenschaften zu unterrichten und Anregungen zu vermitteln" (Höfer 1964, S. 41). Trotz dieser verbindlichen Haltung gegenüber den russischen Gastgebern gerät die Premiere der neun Moskauer Edelhagen-Konzerte in Schieflage: Der "unter einem Pfeifkonzert schon einmal herabgelassene und dann doch wieder hochgezogene Vorhang senkt sich nun endgültig vor dem noch spielenden Orchester. [...] Am Seiteneingang zur Bühne prügeln zum Saalschutz abkommandierte sportgestählte Jungkommunisten unterdessen auf die hartnäckig herandrängende Flut der Autogrammjäger ein" (Arnsperger 1964). Offensichtlich ist die dargebotene Konzert-Mischung am 16. Mai 1964 mit zahlreichen Twist- und Schlager-Titeln zu populär, so sehen es jedenfalls die offiziellen Stellen: "Weniger belustigt sind die Musikfunktionäre des sowjetischen Kulturministeriums [...], sie regen an, [man] möge [...] die Twistnummern streichen" (Arnsperger 1964). Schon am zweiten Konzertabend erklingt dann ein verändertes Programm:

Da der Dirigent vermeiden möchte, die Veranstalter zu verärgern, hört das sowjetische Publikum jetzt ein umgestelltes gedämpftes Edelhagen-Repertoire (NN 1964C).

Diese Zensurmaßnahmen auf "offener Bühne" zeigen die schwierigen Arbeitsbedingungen, denen das Orchester ausgesetzt ist, worüber die begleitenden westdeutschen Pressevertreter ausführlich berichten. Da mit der Edelhagen Tournee der Austausch von Ensembles im Rahmen des (west)deutsch-sowjetischen Kulturabkommens offiziell ausläuft, bewerten einige Medien das "Ende" der Begegnungen aus einer eher politischen Perspektive. Für das spätere Narrativ einer erfolgreichen Band-Tournee hinter den Eisernen Vorhang entscheiden ausschließlich die Konzerte in Moskau, für die Auftritte in Leningrad und Sotschi liegen keine entsprechenden Presseinformationen vor. Dass die Staatsmacht zudem die Edelhagen-Musiker in ihren Hotelzimmern abhört (Drewo 1999, S. 26), wie es der Saxofonist Carl Drewo berichtet, bestätigt das Bild eines Überwachungsstaats mit umfassenden Kontrollmechanismen. Überdeckt werden solche Maßnahmen durch Eindrücke der Korrespondenten, die persönliche Kontakte im Rahmen der Tournee sowohl mit sowjetischen Musikern (Jam-Sessions) als auch mit einheimischen Jazz-Fans miterleben (WAA13361B). Die Darstellung von begeisterten Menschen, die ein junges und modernes Russland repräsentieren, liegt im starken Interesse einer sowjetischen Bürokratie. Diese politische Steuerung von Begegnungen erscheint bereits bei der Goodman-Tournee als ein zentrales Moment, das die Berichterstattung ungewollt reflektiert (Abesser 2018, S. 458f.).

Für die Tourneegeschichte des Edelhagen-Orchesters setzt die Dynamik solcher Begegnungen in Russland einen starken sozialen Akzent, der nach ähnlichen Situationen bei der Nahost-Tournee suchen lässt. Dort engt die permanente Reisetätigkeit des Orchesters und die kurze Verweildauer an einem Spielort den Austausch mit den verschiedenen lokalen Szenen deutlich ein. Eine inszenierte Form der Begegnung, wie sie in Russland 1964 forciert wird, wäre – auf einem anderen politischen Boden – überaus nützlich und wichtig für die Reputation der jeweiligen Goethe-Institute vor Ort gewesen.

Die Bereitschaft der überwiegend US-amerikanischen Jazz Ambassadors, improvisierte, swingende Musik als Statement freiheitlich demokratischer "Fresh Air" politisch aufzuladen, wird durch gezielte Maßnahmen der sowjetischen Bürokratie konterkariert: Agitation, Zensur, Repertoire-Begrenzung, Bespitzelung und Zuschauerkontrolle gehören zum Katalog eines Systems, das zwar die Palette der populären West-Musik dem eigenen Volk anbieten möchten, gleichzeitig aber einen allzu intensiven Kontakt unterbindet. Die Edelhagen-Reise kann also als Variante der Jazz-Botschafter-Idee verstanden werden. In Zusammenhang mit den beiden Auftritten in der DDR beeindruckt die Aussage des Bandleaders, die eine andere Haltung deutlich werden lässt: "Die Konzerte in Ostberlin und vor allem in Dresden waren das Schönste, was ich je erlebt habe und je erleben werde. Sie waren in einem gewissen Sinne aber auch das Gefährlichste und Schwierigste. Die Zwölftausend im Eisstadion waren in einem derartig hochexplosiven Zustand, daß ein Funke die Detonation herbeigeführt hätte. Mehr noch als in der Sowjetunion mußten wir uns vor diesen jungen Landsleuten unter Kontrolle halten, damit sie nicht die Kontrolle über sich verloren. Vielleicht war das der unhörbare Teil unseres Erfolges: dass es zu keinem Skandal kam" (Höfer 1964, S. 41). Dieser Interview-Ausschnitt ist schwerlich mit dem Konzept der Jazz Ambassadors (Berkeley 2018) in Einklang zu bringen, denn das Bemühen, im anderen deutschen Staat keine Unruhen auszulösen, ist offensichtlich. Auch hier in Dresden und Ost-Berlin spielt das Orchester jene "Moskauer Mischung", teilweise mit anderen westdeutschen Sängerinnen und Sängern.

5. Mediale Mythenbildung: Moskau und der Nahe Osten

Ein eigenes Kapitel für die Reiseabenteuer und Anekdoten des Edelhagen Orchesters lässt sich einbinden in die folgende mediale "Presseschau", bestehend aus Hörfunk-Sendungen zu den Tourneen, regionalen Kurzberichten in der Abendschau¹⁵ und einem einstündigen Dokumentarfilm zur Nahostreise. Diese, von elektronischen Medien geprägte Berichterstattung ist eindeutig systemgebunden: Die Fahrten in ferne Länder werden nun zum Programminhalt des öffentlichrechtlichen Rundfunks. Es sind, in einer zweiten Rezeptionsphase, Feature- und Dokumentarfilm-Formate, die nicht der Pflicht zur Tagesaktualität unterliegen. In der FAZ-Nachbesprechung zur Deutschendorf-Sendung (1964) stellt der Rezensent einen "eklatanten Mangel an Information" (D.K.1964) fest. Weiterhin vermisst der Autor eine politische Bewertung der Tournee, "ein nachdenkliches Wort [...] zur Kulturreise unserer Estradenmusiker [ist] noch nicht gesprochen". Sowohl die beiden Hörfunksendungen von Deutschendorf als auch der in großen Teilen inszenierte "Dokumentarfilm" (Freisewinkel 1966) berichten eher in Form von Tagebuch-Eintragungen von den Reisen. Episodenartig werden Anekdoten aneinandergereiht, die einem "bunten" Eindruck vermitteln und das Leben rund um den Konzertbetrieb einfangen sollen. Besonders der Freisewinkel-Film ist offensichtlich bemüht, den Aspekt der sozialen Kontakte, in Erinnerung an die musikalischen Begegnungen bei den Moskauer Jam-Sessions, auf Situationen im Nahen Osten zu übertragen. Als Kunstgriff begleitet er den Orchesterwart Harry, der ein in Köln "vergessenes" Instrument nun für jeden Auftritt im Nahen Osten neu organisieren muss. Ein Großteil des Reiseberichtes zeigt also Orchesterwart Harry bei seinen Bemühungen, im Orient ein europäisches Instrument aufzutreiben. Der Suche nach dem Kontrabass wird ein, für den Film angemietetes, marokkanisches Orchester gegenübergestellt, das "authentische" orientalische Klänge zuliefert. Reiterspiele ergänzen die inszenierte Szenerie, in deren dokumentarischem Zentrum eine ausführliche Interpretation der Beatles-Komposition "Can't buy me love" durch die Edelhagen-Band steht. Die Musiker sind in Instrumentengruppen auf der Cheops-Pyramide platziert. Der Bandleader dirigiert sein Orchester vom Schimmel aus. Mittels Montagetechniken werden dann, in einer aufwendigen Nachproduktion, Sound- und Filmebenen neu konzipiert, die Darstellung des orientalischen Klangkörpers und der Auftritt des Orchesters auf der Pyramide, durchlaufen eine weitgehende Veränderung. Diese so bearbeitete Musikdarbietung verliert damit jede Authentizität, sie löst sich stark aus der Chronologie der Reise. Die Repräsentation des Orchesters, verbunden mit dem Bild eines antiken Weltwunders, lässt an eine Form von "Propaganda" im Sinne der Jazz Ambassadors denken.

Gerade für die regionale, nordrhein-westfälische Jazzszene daheim erbringt eine solche Inszenierung einen enormen Imagegewinn, zumal die starke finanzielle Unterstützung des Orchesters im Sender kontrovers diskutiert wird (WAA 13340A). Solche "großartigen" Bilder sind aber auf der UdSSR-Reise nicht entstanden, und der Kommentar des WDR Unterhaltungschefs Hannes Hoff offenbart das Dilemma einer "vergessenen" Tournee: "Da das Material, das der Schlagzeuger Stuff Combe in Moskau aufgenommen hat, informatorisch absolut uninteressant ist [...], und Herr Edelhagen erst Mitte September von seinem Gastspiel in Lausanne zurückgekehrt ist, sah ich keine Möglichkeit, eine wenigstens halbwegs aktuelle Sendung über das Moskau-Gastspiel in die Wege leiten zu können" (WAA 13361A). So wird dieser Imageschaden anderthalb Jahre später im Nahen Osten aufgearbeitet und mit dem Orchester neben der Cheops-Projektion ein orientalischer Alltag durch Anmietung von Bardamen, Reitern und Musikern in potemkinscher Manier zelebriert. Der mit hohem Aufwand produzierte Film "Der Baß muß mit"

wird knapp ein halbes Jahr nach der Tournee ausgestrahlt, "ein Publikumsmisserfolg, [wir] können das nicht so bald wiederholen" (WAA 13340B) urteilt die Fernsehdirektion des Westdeutschen Rundfunks.

Während die filmische Dokumentation opulente Orchesterbilder liefert, werden Teile des Mitschnitts vom Moskauer Konzert – aufgenommen vermutlich am 16. oder 17. Mai 1964 – auf Schallplatte veröffentlicht und dabei in ihre stilistischen Bestandteile zerlegt. Denn die zahlreichen Twists und Schlager, Hauptbestandteil des sowjetischen Repertoires, sucht man zwischen den fünf Arrangements von Francy Boland, Stuff Combe, Rob Pronk und Bora Rokovic vergebens. Hier sind einerseits "neue Klassiker" der Big Band-Literatur wie "Chinatown" und andererseits Medleys russischer Volkslieder zu finden. Diese Schallplatte vermittelt ein gänzlich anderes Bild von der Edelhagen-Tournee in Russland, da nur Jazztitel veröffentlicht werden: Sängerinnen und Sänger von Twist, Schlager und Parodie tauchen nicht auf. Das Mehrzweck-Orchester wird auf die Klangfarbe Jazz reduziert, so wie sie im WDR-Hörfunk programmatisch definiert und mit Hunderten von neuen Jazz-Aufnahmen pro Jahr entfaltet wird. Auf der Rückseite des Plattencovers befindet sich – stark gekürzt – das Interview mit Edelhagen, geführt von Werner Höfer (1964, S. 41): Auch hier kein Hinweis auf Monika Grimm, Ines Taddio, Will Brandes sowie die Konzerte in der DDR. Dort wählt das Label Amiga ebenfalls eine stilistisch strenge Repertoiretrennung: Jazz-Farbe und Schlager-Parodien erscheinen getrennt in verschiedenen Verkaufskategorien. Die positive Reaktion in der Bundesrepublik auf die Russland-Tournee wird dadurch verstärkt, dass man in der Nachbetrachtung fast ausschließlich die Jazz-Anteile der Konzerte würdigt und – durchaus manipulativ – die übrigen Genres ausblendet. Nach dem Auslaufen der "Konzerte für die Jugend", nimmt nun die Präsenz auf internationalen Jazz-Festivals einen breiteren Raum ein. Die zunehmende Konzerttätigkeit der Edelhagen All Star Band außerhalb der Grenzen der Bundesrepublik, lassen zwar das nordrhein-westfälische Angebot schrumpfen, bereichern aber mit der Ausstrahlung dieser auswärtigen Mitschnitte gleichzeitig das heimische Jazz-Radio-Angebot. Paradoxerweise stärken sie das Image und die regionale Bedeutung Edelhagens im Bundesland NRW.

6. Tourneen als kulturelle Botschaft

Geschichten werden Geschichte: "Die abenteuerliche Busfahrt, von der gesprochen wurde, wird keiner der Teilnehmer vergessen. Von der tunesisch-algerischen Grenze mit Vollgas über die engen Kurven der Landstrasse! Man dachte an die glattradierten Reifen des etwas schütteren Fahrzeugs. Da – plötzlich – stop! Der Bus besass kein Licht, also umladen in zwei Kleinbusse. [...] Wenn die Busse ins Schleudern kämen! Bei der Kopflastigkeit, alle Instrumente waren oben auf den Dächern verstaut ... und vertäut" (Deutschendorf 1966, S. 7). Solche Reiseabenteuer sind Beleg für die Strapazen vor Ort und den nahezu preußisch anmutenden Wunsch, trotz aller Hindernisse ein zugesagtes Konzert zu ermöglichen. Eingebettet in die kontinuierliche Radio-Präsenz des Ensembles funkeln diese Geschichten neben der sterilen Atmosphäre der täglichen Studio- und Probenarbeit. Das werbewirksame Bild der Reisen begründet sich weitgehend auf der Zusammenarbeit des Orchesters mit privaten Konzertveranstaltern und dem Goethe-Institut. Erst nach der leicht missglückten Nahost-Tournee entdeckte der Westdeutsche Rundfunk den Werbeeffekt und entsendet im Mai 1966 das "Jazz-Orchester nach Frankreich" (WAA D1126). Die Konzerte in Bordeaux und Paris finden im Rahmen des deutsch-französischen Freundschaftsvertrages statt und werden vom französischen Rundfunk ausgestrahlt. So ist ein neues

Kapitel der europäischen Jazzgeschichte und seiner Präsentationsformen im öffentlich-rechtlichen Rundfunk aufgeschlagen.

Die zahlreichen weiteren Reisen der Edelhagen All Star Band, u.a. zu internationalen Jazzfestivals, regen letztlich auch zu Planspielen im WDR an und zu Überlegungen, wie eine mediale "Vermarktung" des Orchesters, im Verbund mit dem Auswärtigem Amt oder dem Goethe-Institut, vom Westdeutschen Rundfunk zu organisieren sei: "Wenn Übereinstimmung darüber zu erzielen ist, daß diese breite Programmnutzung [des Edelhagen-Repertoires] möglich ist, wäre mit dem AA und dem Goethe-Institut zu verhandeln, um für die Jahre 69, 70 und 71 eine ca. 5-wöchige Auslandstournee zu arrangieren durch Lateinamerika, Ostasien, Osteuropa. Eine Afrikatournee erscheint m.E. erst später angebracht" (WAA 13340C).

Diese Reisepläne werden nicht in die Tat umgesetzt, vielmehr reduziert sich die Zusammenarbeit Edelhagens mit dem WDR im Jahre 1972, um dann 1976 auszulaufen: "Edelhagen aus dem Takt gebracht" (NN 1976). Seinen größten gesellschaftlichen Erfolg bereiten ihm die Olympischen Spiele in München: Seine All Stars untermalen den "Einmarsch der Nationen".

Anmerkungen

[1] Die westdeutschen Jazz-Szenen der 1950er Jahre differenzieren sich zu Beginn des Jahrzehnts in verschiedene stilistische Felder: a) Die Hot-Jazz Fans sammeln überwiegend historische Aufnahmen afroamerikanischer Musikerinnen und Musiker. Im Laufe der Dekade wird "Dixieland" in dieser Stilistik vorherrschen. b) Die eher Tanzorientierten bevorzugen die großen Ensembles und richten sich vor allem an weißen US-amerikanischen Big Bands aus. c) Das moderne Gesicht des Jazz, fokussiert auf die Stile Bebop und Cool Jazz, wird durch die aktuelle Schallplatten-Jazz-Produktion, die allmählich auch in Westdeutschland zu erhalten ist, etabliert. Bereits in den Gründerjahren westdeutscher Hot- und Jazz-Clubs schaffen diese hier grob skizzierten stilistischen Unterschiede permanenten Gesprächsstoff in der Auswahl von vorzutragenden Themen für die Club-Mitglieder (Hoffmann 1999a).

[2] Siehe das Filmdokument: DAS ORCHESTER KURT EDELHAGEN (BRD 1957) (Dokument: WDR Archiv 0000501, Regie: Günther Hassert, Ausstrahlung: 13.06.1957 ARD). Die Besetzung: Trompeten: Jimmy Deuchar, Milo Pavlovic, Fritz Weichbrodt, Dusko Goykovich; Posaunen: Helmut Hauk (b-tb), Christian Kellens, Ken Wray, Manfred Gätjens; Saxofone: Kurt "Bubi" Aderhold (2. ts), Jean-Louis Chautemps (1. ts), Derek Humble (1. as), Franz von Klenck (2. as), Eddie Busnello

(bar-sax); Rhythmus: Francis Coppieters (p), Johnny Fischer (b), Stuff Combe (dr).

[3] Das Konzert des von Schlippenbach-Ensembles ist dokumentiert (vermutlich als Sende-Zuspiel-Band) im WDR Archiv Nr. 0161806 / Länge 069.08 Min. / Sendedatum 27.01.1967 in der TV Serie "Proszenium", Reihe: Berliner Jazztage 1966, Titel: Eröffnungskonzert der Berliner Jazztage 1966. Zwei weitere Konzerte sind unter dieser Bandnummer zu finden: Boris Blacher "Improvisation über Plus Minus Eins, für Jazz-Quintett und Streichquartett"; das Albert Ayler Quintett. Diese WDR Archiv-Nummer ist eine Übernahme des ZDF (Produktionsnummer 860300) für das 3. Programm des Eigenprogramm WDR (Regionales Angebot der Landesrundfunkanstalten).

[4] Siehe Max Greger Profil (Edelhagen/Holzt-Edelhagen 1988.49f.); dort sind nicht seine Arbeiten zu Filmmusiken aufgeführt, eine Auswahl: Fanfaren der Liebe (1951), Hinter Klostermauern (1952), Das alte Försterhaus (1956), Weißer Holunder (1957), Mein Schatz, komm mit ans blaue Meer (1959) und Schlagerparade (1960).

[5] In dieser Sitzung wurde neben dem "großen Erfolg" Edelhagens in direktem Zusammenhang die Verweigerung der Bundesregierung diskutiert, eine aktuelle Aufenthaltsgenehmigung für das Nachwuchsensemble des Bolschoi-Theaters zurückzunehmen, da die Zusage für eine Veranstaltung in West-Berlin nicht eingehalten wird.

[6] Am Tag der Bonner Sitzung tritt das Ensemble "auf der Heimreise" von der UdSSR noch in der DDR auf, das Konzert im Ostberliner Friedrichstadt-Palast wird später auf dem DDR-Label Amiga veröffentlicht (AMIGA 850036 und 850037).

[7] Edelhagen zu seiner Orchesterarbeit "Dies ist meine Präzision, eigentlich mehr eine Form der Selbstdarstellung, [...] aber diese Präzision zerstört niemals die Seele und niemals den Ausdruck." (Schmidt-Joos 1967.32.06min). Am 18. Juli 1964, Hörfunk WDR 2 formuliert Edelhagen: "Präzision heißt ja bei mir nicht, dass ich mich bewerbe, gemeinsam im Verein mit Krupp das Präziseste herzustellen, sondern dass ich einen bestimmten Ausdruckswillen habe und das ich diesen Ausdruckswillen so bis ins Letzte gehend versuche zu realisieren, wie es überhaupt nur möglich ist" (Hoffmann 1999.365).

Der Arrangeur Jerry van Rooyen: "Ich war oft dabei im Studio und hatte nicht den Eindruck, daß er jedes Stück dreiundzwanzigmal aufnehmen wollte. Aber er war schon ein Perfektionist, verlangte Präzision, und dagegen kann man nichts sagen. In meinem Umgang mit Jazzmusikern habe ich gelernt, daß ein zu häufiges Wiederholen problematisch ist: Die Spannung und Frische bleibt auf der Strecke" (Hoffmann 1999.365).

Posaunist Jiggs Whigham: "Edelhagen hat uns auf Perfektion getrimmt. Manchmal war es meiner Meinung nach zuviel. Es hat Zeiten gegeben, in denen wir ein Stück vier bis fünf Stunden gearbeitet und aufgenommen haben" (Hoffmann 1999.365).

[8] Drei Städte weist die UdSSR-Tourneeplanung aus: Moskau mit neun Konzerten (16. - 25.05.64, ~100000 Zuschauer), Leningrad mit vermutlich elf Konzerten (26.05. - 07.06.64) und Sotschi vier Konzerte (08.06. - 11.06.64). Insgesamt gibt es wahrscheinlich 24 Auftritte. Auf der Rückreise über die Verkehrsanbindung Ost-Berlin ergeben sich zwei Konzerte in Dresden (15.06.64) und Ost-Berlin (16.06.64). Die Tournee-Besetzung des Orchesters Kurt Edelhagen: Hans Wilfert (tr), Achmed Muffavak Falay (tr), Fritz Weichbrodt (tr), Milorad Pavlovic (tr); Raymond Droz (tb), Manfred Gätjens (tb), Otto Bredl (tb), Nick Hauck (tb); Derek Humble (as), Heinz Kretzschmar (as), Gerd Dudek (ts), Karl Drewo (ts), Bubi Aderhold(bs); Bora Rokovic (p), Joe Sydow (b), Stuff Combe (dr).

[9] Die "Afrika-Tournee" kann anhand der Disposition für den WDR-Dokumentarfilm "Der Baß muß mit" (BRD 1966, WDR), WAA 300 belegt werden: 28.12.65 Casablanca, 29.12.65 Rabat, 31.12.65 Algier, 3.1.66 Tunis, 5.01.66 Kairo 01, 6.01.66 Kairo 02, 7.01.66 Alexandria, 9.01.66 Tripolis, 10.01.66 Beirut. Die Tournee-Besetzung des Orchesters Kurt Edelhagen: Hanne Wilfert (tr), Shake Keane (tr), Fritz Weichbrodt (tr), Milo Pavlovic (tr); Jiggs Whigham(tb), Manfred Gätjens (tb), Otto Bredl (tb), Nick Hauck (tb); Derek Humble (as), Heinz Kretzschmar (as), Wilton Gaynair (ts), Karl Drewo (ts), Bubi Aderhold(bs); Bora Rokovic (p), Joe Sydow (b), Dai Bowen (dr), Willy Johanns (voc).

[10] Das Konzertprogramm in Prag anhand des Mitschnitts beim 2. Internationalen Jazz Festival Prag am 26. November 1965, ausgestrahlt vom tschechoslowakischen Fernsehen: 1. JAJA Blues, K: Wilton Gaynair, 2. A Sleepin Bee, K: H. Arlen, 3. The Brotherhood of Man, K: Clark Terry, 4. Breaking Away, K: Wilton Gaynair, 5. Oh, when the Saints go marching' in, K: Trad.

[11] Die Dokumentation WDR Archiv File 60700764101 verzeichnet als Sängerin beim Moskauer Konzert: Caterina Valente. Das vorgetragene Gesangsrepertoire ist nicht zu Valente passend, zumal die Sängerin zu jenem Zeitpunkt über Wochen in einem US-amerikanischen Jazzclub aufgetreten ist, siehe NN (1964e) Push Valente for Singles. In: Billboard, International Music-Record Newsweekly (Billboard-Hollywood: New York City) 70, 18.4.1964, S. 3.

[12] Siehe die Amiga-Ausgaben mit Mitschnitten vom Ostberliner Konzert: Amiga 850035 LP. Das Orchester Kurt Edelhagen und Wolfgang Sauer (WS): Potpourri aus "Porgy and Bess", Mackie Messer (WS), Chinatown, Basin Street Blues (WS), Stompin'At The Savoy, For You, My Love (WS), St. Louis Blues; Amiga 850036 LP. Orchester Kurt Edelhagen: Motto - There's No You, Schwarze Augen, I Close My Eyes, Lock` Your Blues, Potpourri Sowjetische Lieder, Till, Carioca; Amiga 850037 LP. Das Orchester Kurt Edelhagen und verschiedenen Künstler: Sven Jenssen: Potpourri aus "My Fair Lady", Ines Taddio: 24.000 Küsse, Mariona: Ich habe Sehnsucht, Sven Jenssen: Eine Lederhose braucht keine Bügelfalten, Will Brandes: Hello, Dolly, Ines Taddio: Quando-Quando, Will Brandes: Giovane Giovane, Mariona: O lala, Paris. Siehe hierzu auch Single: Amiga 550206 mit Ines Taddio und Will Brandes.

[13] Das Konzertprogramm der Tournee wurde den beigefügten Musiker der Hörfunk- (Deutschendorf 1966) und WDR-Fernseh-Sendung (Freisewinkel 1966) entnommen.

[14] Für den Zeitraum 1959-1964 existieren im WDR-Archiv 31 Konzertmitschnitte der nordrhein-westfälischen Reihe "Konzerte für die Jugend", als Beispiel hier drei Mitschnitte: Die Edelhagen All Star Band spielt am 8. Oktober 1963 im Kölner Gürzenich [WDR-File 6070311201], am 23. Januar 1964 im Städtischen Saalbau Essen (gemeinsam mit dem Wilton Gaynair Quartet)[WDR-File 6070314101] und am 29. Januar 1964 in Mülheim/Ruhr (gemeinsam mit dem Johnny Griffin Sextet)[WDR-File 6070313201].

[15] Siehe die Sendungen: WDR Dokumentation und Archive: *Hier und Heute*. Archivnummer R-2177 Erstsendedatum: 14.05.1964. Länge: 7:10 min. Beitragstitel: Kurt Edelhagen in die UdSSR. Abflug des Orchesters von Köln-Wahn, Ausschnitt aus einer Probe mit Interview.

WDR Dokumentation und Archive: *Hier und Heute* Archivnummer: R-2204 Erstsendedatum: 18.06.1964. Länge: 5:10 min. Beitragstitel: Edelhagens Rückkehr. Die Kapelle Edelhagen kehrte aus der Sowjetunion zurück. Wir empfingen sie auf dem Flughafen Düsseldorf Lohausen und hörten die Berichte der Teilnehmer dieser Reise.

WDR Dokumentation und Archive: *Hierzulande – Heutzutage. Almanach der Woche*. Archivnummer: H 2003. Erstsendedatum: 20.12.1965. Länge 6:20 min. Beitragstitel: Gigi Campi interviewt Kurt Edelhagen und Ursula Deutschendorf über die [kommende]Nordafrika-Tournee.

WDR Dokumentation und Archive: *Hier und Heute*. Archivnummer: R-2679. Erstsendedatum: 11.01.1966. Länge: 4:47 min. Beitragstitel: Orchester Edelhagen aus Afrika zurück.

Literatur

[*] Abkürzung: WDR Archiv Akten: WAA; Schreibweisen von MusikerInnen und Ensembles sind der Ausführung des Archivs im Westdeutschen Rundfunk angepasst. Abesser, Michel (2018), Den Jazz Sowjetisch machen. Kulturelle Leitbilder, Musikmarkt und Distinktion zwischen 1953 und 1970. Köln: Böhlau.

Arnsperger, Klaus (1964), Russische Klatschsalven für deutschen Twist. Die Moskauer Jugendlichen zeigen stürmische Begeisterung in Moskau für das Jazzorchester Kurt Edelhagen. Moskau 18. Mai 1964. In: *Süddeutsche Zeitung*, 19.Mai 1964. WDR Pressearchiv.

Berendt, Joachim Ernst (1961), Dixieland ist zur Epidemie geworden. In: *Die Welt*, 1. April 1961. WDR Pressearchiv.

--- (1962), Amateure verdienen zuviel. In: *Twen*, 4, April, S. 12-13. WDR Pressearchiv.

Bundesarchiv, Deutsches (1964), 126. Kabinetts-sitzung am 16. Juni 1964. Top G. Beziehungen zur Sowjetunion.Online, URL: www.bundesarchiv.de/cocoon/barch/0000/k/k1964k/kap1_2/kap2_25/index

Davenport, Lisa E. (2009), *Jazz Diplomacy. Promoting America in the Cold War Era*. Jackson: University Press of Mississippi.

D.K. (1964), Edelhagen in der UdSSR. Funk. Westdeutscher Rundfunk Sendung am 6. August. In: *Die Zeit*, 33, 14. August 1964. WDR Pressearchiv.

Drewo, Claudia (1999), Carl Drewo – Ein Leben für den Jazz. Serie: Sonderpublikationen, Nr. 159. Land Salzburg, Hallwang: Landespressebüro.

Dunkel, Mario (2014), "Jazz – Made in Germany" and the Transatlantic Beginnings of Jazz Diplomacy. In: *Music and Diplomacy from the Early Modern Era to the Present.* Ed. by Rebeka Ahrendt, Mark Ferraguto & Damien Mahiet. New York: Palgrave MacMillan 2014, S. 147-168.

Edelhagen, Viola / Holst-Edelhagen, Joachim (1988), *Die Big Band Story. Die Big-Bands nach 1945 in der BRD*. Frankfurt: Eisenbletter & Naumann Verlag.

Felber, Andreas (2012), "Swinging Diplomacy" an der Donau? Wiens Jazzszene im Spiegel des Kalten Kriegs. In: *Jazz Unlimited. Beiträge zur Jazzrezeption in Österreich*. Hrsg v. Christian Glanz, Manfred Permoser. Wien: Mille Tre Verlag 2012,

S. 257-272 (Anklänge. Wiener Jahrbuch für Musikwissenschaft. 2011-12.).

GK, München (1959), Bitte, keinen extremen Jazz. Ein Münchener Orchester fuhr zu einem Gastspiel nach Moskau. In: *Die Zeit* (Ausgabe Bayern) v. 5.6.1959. WDR Pressearchiv.

Hammond, John (1965), Fest: Fresh Air Behind Curtain. International New Reports. [Bericht über 2. Internationales Jazzfestival Prag 1965]. In: *Billboard* [International Music-Record News Weekly, Billboard-Hollywood: New York City) 71, 6. November 1965, S.44.

Höfer, Werner (1964), Jazz – und ein paar Tränen. 26. Juni 1964. In: *Die Zeit*, 26, 1964. WDR Pressearchiv.

Hoffmann, Bernd (1999a), Zur westdeutschen Hot-Club-Bewegung der Nachkriegszeit. In: *Jazz in Nordrhein-Westfalen seit 1946, Musikland NRW. 1.* Hrsg v. Robert von Zahn. Köln: Emons 1999, S. 64-98.

- --- (1999b), Ein fiktives Gespräch über das Orchester Kurt Edelhagen. In: *Jazz in Nordrhein-Westfalen seit 1946, Musikland NRW. 1*.Hrsg v. Robert von Zahn, Köln: Emons 1999, S. 352-359.
- --- (2000), "Zu Gunsten der deutschen Jugend". Die Rezeption afro-amerikanischer Musik in der Nachkriegszeit. In: *Duke Ellington und die Folgen*. Hrsg v. Wolfram Knauer. Hofheim: Wolke Verlag 2000, 59-94 (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung. 6.).
- --- (2016), "Eisgekühlter Hot". Visualisierungen im Westdeutschen Jazz der 1950er Jahre. In Franz Krieger & Franz Kerschbaumer (Hg.): *Jazz Research News*, 47, Graz 2015. 2216-2240. In leicht geändert Form: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 12, April 2016, S. 395-431, online: http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB12/KB12-Hoffmann.pdf.
- --- (2017), "Jazz Gestern und Heute". Anmerkungen zu einem Kurzfilm von Joachim Ernst Berendt. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 13, 2017, S. 103-128.
- --- (2019), "Abfallprodukte des Jazzidioms". Schlager als Gegenwelten improvisierter Musik. In: *Musik gehört dazu. Der deutsch-österreichi*-

sche Schlagerfilm im Kontext seiner Zeit. Hrsg. von Michael Fischer & Hans J. Wulff. Münster: Waxmann, S. 137-152

Knauer, Wolfram (1996), Emanzipation wovon? Zum Verhältnis des amerikanischen und deutschen Jazz in den 50er und 60er Jahren. In: *Jazz in Deutschland*. Hrsg. v. Wolfram Knauer. Hofheim: Wolke, S. 141-157.

Meeker, David (2012), *Jazz on the Screen: A Jazz and Blues Filmography*. Washington, D.C.: Library of Congress.

Mützelfeldt, Karsten (2012), Kurt Edelhagen in Russland. WDR 3 Jazznacht Westdeutscher Rundfunk. Siebenseitiges handschriftl. Ms. WDR 3. Köln 8.2.2012.

Nass, Karl-Heinz (1959), Die deutsche Jazzszene, beleuchtet und zur Diskussion gestellt. *Jazz Podium*, 4, S .87-90.

Niederauer, Martin (2014), *Die Widerständigkeiten des Jazz. Sozialgeschichte und Improvisation unter den Imperativen der Kulturindustrie.* Frankfurt [...]: Peter Lang (Musik und Gesellschaft. 35.).

NN (1952), Edelhagen: Präzis wie die Preußen. Eisgekühlter Hot. Bis die Lippen bluten: Der Jazz-Kapellmeister Kurt Edelhagen. In: *Der Spiegel*, 43, 1952, S. 27-30.

- --- (1959a), Zirkus. Sowjet-Gastspiel. Du schuld. In: Der Spiegel, 2, 7. Januar, 1959, S. 46-47.
- --- (1959b), Bitte, keinen extremen Jazz. Ein Münchner Orchester fuhr zu einem Gastspiel nach Moskau. In: *Die Zeit*, 5.6.1959. WDR Pressearchiv.
- --- (1959c), Moskau wünscht heiße Musik. In: *Welt am Sonntag*, 7.6.1959. WDR Pressearchiv.
- --- (1964a), Eigener Bericht Düsseldorf. Edelhagen spielt in Moskau. In: Frankfu*rter Allgemeine Zeitung*, 23.4.1964. WDR Pressearchiv.
- --- (1964b), Jubel um das Edelhagen Orchester beim UdSSR Gastspiel. In: *Jazzpodium*, 6, S. 135.

--- (1964c), Gedämpfter Edelhagen in Moskau. Moskau 18. Mai 1964. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.5.1964. WDR Pressearchiv.

--- (1964d) Internationale Jazz-Gäste in der DDR. Amiga Aufnahmen. Aufnahme und Besetzung Kurt Edelhagen. WAA 13361. WDR Pressearchiv.

--- (1964e), Push Valente for Singles. In: *Bill-board* [International Music-Record Newsweekly. Billboard-Hollywood: New York City] 70, 18. April 1964.

--- (1965), Prozesse. Bolschoi-Ballett. Alle aus dem Hause Höcherl. In: *Der Spiegel*, 42, 1965, S. 67-68.

--- (1976), Tauziehen beim WDR um eine weltberühmte Band. Edelhagen aus dem Takt gebracht. In: *Welt am Sonntag*, 1. Februar 1976. WDR Pressearchiv.

Schewe, Heinz (1959), Moskau wünscht heiße Musik. Tanzorchester Max Greger spielt auf. Eigener Bericht 6.Juni 1959. In: *Welt am Sonntag*, 7. Juni 1959. WDR Pressearchiv.

Strank, Willem (2019), When Jazz Meets German Cinema: A Brief Oberview. In *Cinema Changes: Incorporations Of Jazz In The Film Soundtrack*. Ed. by Wennekes, Emile / Audissimo, Emilio. Turnhout; Brepols, S. 169-188 (Speculum Musicae. 34.).

Von Eschen, Penny M. (2004), *Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*. Cambridge, Mass.: Havard University Press.

Von Zahn, Robert (1997), *Jazz in Köln seit 1945*. *Konzertkultur und Kellerkunst*. Hrsg. v. Historischen Archiv der Stadt Köln. Köln: Emons.

--- (1999), Jazz in Nordrhein-Westfalen seit 1946, Musikland NRW. 1. Köln: Emons.

WAA 300. "Der Baß muß mit". Archivnummer: 0003748 Erstsendedatum: 10.07.1966 Sendelänge: 056:45 min Afrikatournee Orchester Edelhagen. Bericht von einer Reise mit Musik. Orchester Kurt Edelhagen. Redaktion: Heinz Schröter, Regie Ernst-Ludwig Freisewinkel. WDR Pressearchiv.

WAA 6515. Westdeutscher Rundfunk. Pressestelle: Das Orchester Kurt Edelhagen. Presseinformation vom 30.9.1971. WDR Pressearchiv.

WAA 11140. "Edelhagen aus dem Takt gebracht". Tauziehen beim WDR um eine weltberühmte Band. "Welt am Sonntag" vom 31. Januar 1976. 1.Februar 1976. WDR Pressearchiv.

WAA 12444. Schröter-Deutschendorf, Ursula: Der Blues hat 12 Takte. Kurt Edelhagen in der UdSSR. Russische Impressionen am Rande einer Konzertreise. Manuskript-Transkription. Interview-Ausschnitt Kurt Edelhagen, Gespräch mit Oleg Lundström. Produktion 6.8.1964 für HF-Sendung, Information Sendeleitung für ARD Angebot. WDR Pressearchiv.

WAA 12453. Schröter-Deutschendorf, Ursula: Mittwinter in Afrika! Beobachtungen und Notizen am Rande einer Konzertreise. Manuskript-Transkription. Sendung 5.3.1966. Hörfunk-WDR Programm1.19.45-21.30 Uhr. WDR Pressearchiv.

WAA 13340A. Abschluß eines neuen Vertrages mit Herrn Kurt Edelhagen. Verwaltungsleitung 27.12.1966 / Verwaltungsrat 167. Sitzung vom 16.12.1966. Anlage [Vertragskonditionen].

WAA 13340B. Reaktion Hörerpost 5.8.1966 zu "Der Baß muss mit!" WDR Pressearchiv.

WAA 13340C. Abweichende Meinung Dr. Lang zu Notiz von Dr. Drück (18.12.1967). Produktionskonzept Edelhagen im WDR. WDR Pressearchiv.

WAA 13361A. WDR-FS-Unterhaltung Hoff, [Hannes]: Moskau Nachlese. Hausmitteilung 2.10.1964. WDR Pressearchiv.

WAA 13361B. Lathe, Heinz: Moskau - 100 000 bei Edelhagen. Am Montag nach Leningrad-Empfang in der Botschaft-Fahrt durch Dörfer. Kölnische Rundschau, Köln vom 22.5.1964. Pressespiegel WDR.

WAA 19871A. Freisewinkel, Ernst L.: Der Baß muss mit! (Bericht von einer Reise mit Musik) masch. schriftliches MS (11 Seiten. End-Manuskript). Produktion 485951 (Länge 56.34). WDR Pressearchiv.

WAA 19871B. *Der Baß muß mit*. WDR Archivnummer: 0003748 Erstsendedatum: 10.7.1966.

Sendelänge: 056:45 min Afrikatournee Orchester Edelhagen. Bericht von einer Reise mit Musik. Orchester Kurt Edelhagen. Redaktion: Heinz Schröter, Regie Ernst-Ludwig Freisewinkel. WDR Pressearchiv.

WAA D1126A. WDR Information. AMIGA-Aufstellung: Internationale Jazz-Gäste 1964 in der DDR. WDR Pressearchiv.

WAA D1126B. WDR Information 6.5.1966. "Jazz-Orchester nach Frankreich". WDR Pressearchiv.

Wulff, Hans Jürgen (2019), Editorial: Schlagerfilme im Kontext ihrer Zeit. In. *Musik gehört dazu. Der deutsch-österreichische Schlagerfilm im Kontext seiner Zeit.* Hrsg von Michael Fischer & Hans J. Wulff, Münster: Waxmann 2019, S.7-20.

Medien-Dokumente:

Fernsehen:

Berkeley, Hugo (2018), The Jazz Ambassadors. The untold story of America's coolest weapon in the Cold War. BBC/ZDF/ARTE. PBS.JAA M601.

WDR Dokumentation und Archive: *Präzision mit Seele*. 100 Jahre Kurt Edelhagen. Autor: Tobias Kremer. Westart - Jazzline. Produktionsnummer 7346021.Westdeutscher Rundfunk, Köln. Erstsendedatum: 5.06.2020, 1.10-2.10 Uhr. https://www1.wdr.de/mediathek/video/sendungen/westart-jazzline/video-praezision-mit-seele----jahrekurt-edelhagen-100.html.

WDR Dokumentation und Archive: *Das Orchester Kurt Edelhagen*. WDR Archivnummer 0000501, Erstsendedatum 13.6.1957. Regie: Günther Hassert.

WDR Dokumentation und Archive: Der Baß muß mit. WDR Archivnummer: 0003748 Erstsendedatum: 10.7.1966. Sendelänge: 056:45 min. Afrikatournee Orchester Edelhagen. Bericht von einer Reise mit Musik. Orchester Kurt Edelhagen. Redaktion: Heinz Schröter. Regie Ernst-Ludwig Freisewinkel.

WDR Dokumentation und Archive: *Kurt Edelhagen über Kurt Edelhagen*. Archivnummer: 0161003. Erstsendedatum: 17.11.1967. Länge:

057:02 min. Siegrid Schmidt-Joos, Autor. Eine musikalische Biographie. Regie: Bodo Ulrich WDR Dokumentation und Archive: Berliner Jazztage 1966. Eröffnungskonzert mit dem Orchester Kurt Edelhagen. Pavel Blatný *Dedicated to Berlin*. Archivnummer: 0161807 Erstsendedatum: 7.11.1966. Länge 033:24 min. Regie: Ernst-Ludwig Freisewinkel

Sendereihe Südwestfunk-Fernsehen: *Jazz – Gehört und Gesehen*. Folge 01. Edelhagen All Stars. Sendung 11.1.1955. Regie: Joachim E. Berendt Sendereihe Südwestfunk-Fernsehen: *Jazz – Gehört und Gesehen*. Folge 02. Edelhagen All Stars. Sendung 16.3.1955. Regie: Joachim E. Berendt WDR Dokumentation und Archive: *Hier und Heute*. Archivnummer R-2177 Erstsendedatum: 14.05.1964. Länge: 7:10 min. Beitragstitel: Kurt Edelhagen in die UdSSR. Abflug des Orchesters von Köln-Wahn, Ausschnitt aus einer Probe mit Interview.

WDR Dokumentation und Archive: *Hier und Heute* Archivnummer: R-2204 Erstsendedatum: 18.6.1964. Länge: 5:10 min. Beitragstitel: Edelhagens Rückkehr. Die Kapelle Edelhagen kehrte aus der Sowjetunion zurück. Wir empfingen sie auf dem Flughafen Düsseldorf Lohausen und hörten die Berichte der Teilnehmer dieser Reise.

WDR Dokumentation und Archive: *Hierzulande – Heutzutage. Almanach der Woche*. Archivnummer: H 2003. Erstsendedatum: 20.12.1965. Länge 6:20 min. Beitragstitel: Gigi Campi interviewt Kurt Edelhagen und Ursula Deutschendorf über die [kommende]Nordafrika-Tournee. WDR Dokumentation und Archive: *Hier und Heute*. Archivnummer: R-2679. Erstsendedatum:

11.1.1966. Länge: 4:47 min. Beitragstitel: Orchester Edelhagen aus Afrika zurück Tschechoslowakisches Fernsehen 1965. Auftritt Orchester Kurt Edelhagen am 26. Oktober 1965 beim II. Internationalen Jazzfestival Prag. YouTube: youtu.be/l3giNP4-V7Q, Abruf 25. April 2020. Siehe Meeker (2012) Film 17130.

Hörfunk:

WDR Dokumentation und Archive: Valente, Caterina. FILE 6070764101.1.01 [43:20 min]. Valente, Caterina (14.1.1931) {vocF} [1,2,3,5,6,7,8,15,17] Dirigent: Edelhagen, Kurt, Ensemble: Kurt Edelhagen All Star Band. Aufnahmedatum: 00.05.1964, Moskau in S004984.2.01 K [45:00 min]

WDR Dokumentation und Archive: FILE 6070765101.101, Kurt Edelhagen All Star Band. Monika Grimm, Will Brandes Aufnahmedatum: 00.05.1964 [28:16 min].

WDR Dokumentation und Archive: File 6070763101.1.01, Kurt Edelhagen All Star Band, Medium Terzett, Carl Drewo Quartet, Aufnahmedatum: 00.05.1964 [40:59 min].

WDR Dokumentation und Archive: Schröter-Deutschendorf, Ursula: Der Blues hat 12 Takte. Kurt Edelhagen in der UdSSR. Russische Impressionen am Rande einer Konzertreise. WDR Archiv Akte 12444. Produktion 6.8.1964 für HF-Sendung, Information Sendeleitung für ARD Angebot. WDR Dokumentation und Archive: Schröter-Deutschendorf, Ursula: Mittwinter in Afrika! Beobachtungen und Notizen am Rande einer Konzertreise. Manuskript 10 Seiten. WDR AA 12453. Sendung 5.3.1966. Hörfunk-WDR Programm1.19.45-21.30 Uhr.

Schallplatten:

Amiga 850035 LP. Das Orchester Kurt Edelhagen und Wolfgang Sauer (WS): Potpourri aus "Porgy and Bess", Mackie Messer (WS), Chinatown, Basin Street Blues (WS), Stompin At The Savoy, For You, My Love (WS), St. Louis Blues.

Amiga 850036 LP. Orchester Kurt Edelhagen: Motto - There's No You, Schwarze Augen, I Close My Eyes, Lock' Your Blues, Potpourri Sowjetische Lieder, Till, Carioca.

Amiga 850037 LP. Das Orchester Kurt Edelhagen und verschiedenen Künstler: Sven Jenssen: Potpourri aus "My Fair Lady", Ines Taddio: 24.000 Küsse, Mariona: Ich habe Sehnsucht, Sven Jenssen: Eine Lederhose braucht keine Bügelfalten, Will Brandes: Hello, Dolly, Ines Taddio: Quando-Quando, Will Brandes: Giovane Giovane, Mariona: O lala, Paris. Siehe hierzu auch Single: Amiga 550206 mit Ines Taddio und Will Brandes. Westdeutscher Rundfunk Köln: Kurt Edelhagen und sein Orchester in Moskau. Pressung und Vertrieb: T 75451. WDR LP 64047/64048.

"Auf der populären Seite des Jazz-Spektrums" Fragen an den Autor Siegfried Schmidt-Joos zu seinem Edelhagen-Fernsehporträt (WDR Köln, BRD 1967)¹

Es gibt nur wenige Fernseh-Filme, die der Westdeutsche Rundfunk als Porträtstudien seines Vorzeige-Bandleaders Kurt Edelhagen angelegt hat². Mit der Arbeit am Kölner Sender verbindet sich primär die Produktion zahlreicher Jazz-Aufnahmen für den WDR-Hörfunk und in Unterhaltungsshows des ARD-Verbundes tritt die All Star Band zudem im musikalischen Hintergrund auf. Diese Studio-Präsenz beginnt 1957 und ist stark auf die 1960er Jahre konzentriert, hinzu kommen zunehmend Auftritte des Orchesters bei internationalen Jazzfestivals sowie längere Auslandstourneen. Die eigene Bandgeschichte darzustellen und sich als Bandleader mit seiner zehnjährigen Jazz-Orchesterarbeit beim Westdeutschen Rundfunk vorzustellen, ist die Idee dieses Films "Kurt Edelhagen über Kurt Edelhagen", der 1967 in einem WDR-Fernsehstudio produziert wird. Diesem Film zeitlich vorgelagert sind zwei weitere Filmdokumentationen, die einerseits eine Umsetzung der ersten Hörfunk-Bandeinspielungen und ihre musikalische Visualisierung durch den Regisseur Günther Hassert beinhalten. Hier werden im Mai 1957 nach visuellen Konzepten US-amerikanischer Musical Shorts Titel wie Tubbus (K: Jimmy Deuchar), Fünf Snobs (K: Heinz Kiessling), Elmo (K: Francy Boland), Prince Albert (K: Kenny Dorham) und Avalon (K: Vincent Rose) realisiert. [Siehe den Text: "Eisgekühlter Hot". Visualisierungen im westdeutschen Jazz der 1950er Jahre, Seite 5.] Andererseits beschreibt der Pseudo-Dokumentarfilm "Der Bass muß mit" die, durch das Goethe-Institut mitfinanzierte Nahost-Tournee über die Jahreswende 1965/66.

Die szenische Bildarbeit des Regisseurs Günther Hassert, die Platzierung des Orchesters und seine Abbildung im Kontext musikalischer Strukturen setzt nun der Regisseur Bodo Ulrich in dieser "musikalischen Biografie" fort: Satzgruppen werden optisch hervorgehoben und die Arrangements der Big Band entsprechend ausgeleuchtet. Diese klingenden Flächen werden durch Gespräche zwischen Edelhagen und dem Autor des Porträts Siegfried Schmidt-Joos unterbrochen, Musikausschnitte der frühen, eigenen Bandgeschichte kommentiert.

Der TV-Film "Kurt Edelhagen über Kurt Edelhagen" soll hier im Interview mit dem damaligen Autor Siegfried Schmidt-Joos angesprochen werden, seinen Eindruck von den Bedingungen, die diese Produktion begleitet haben. Zu dem Interview tritt an mancher Stelle ein Gesprächsausschnitt zwischen Edelhagen und Schmidt-Joos.

1. Wer hatte die Idee zu diesem Film?

Erlauben Sie mir bitte, Ihre erste Frage etwas ausgreifender zu beantworten. In der zweiten Hälfte der Sechzigerjahre wurde in der Bundesrepublik über die Positionierung des Jazz in der Gesellschaft heftig gestritten. Joachim-Ernst Berendt wollte diese Musik mit allen Mitteln der Hochkultur attackieren, während ich befürchtete, der Jazz könne durch Zersplitterung im Free Jazz und die Attacke der Beatmusik seine Attraktivität für junge Menschen verlieren. Seine Popularität war, wie ich als "Spiegel"-Mitarbeiter am 18. August 1965 im Kultur-Aufmacher von Heft 34, "Verstimmt und verstummt", konstatiert hatte, gegenüber dem Jazz-Boom der Fünfzigerjahre beträchtlich zurückgegangen. Im Dezember 1965 druckte das "Jazz-Podium" meinen

polemischen Beitrag "Ein Votum für populären Jazz". Die Kernsätze lauteten: "Von der Überzeugung ausgehend, dass der Jazz eine künstlerische Musik sei, haben wir nach 1945 in Deutschland an seinem Kunst-Image gearbeitet. Wir haben ihn, worum uns sämtliche amerikanischen Kritiker beneiden, in die Nähe der besten Exponenten der Hochkultur, in die Nähe Shakespeares, Bachs, der Oper, des Balletts und der zeitgenössischen Lyrik zu rücken vermocht. Aber wir haben vergessen, dass sich der Jazz als Entertainment oder als folkloristische Funktionsmusik hierzulande nicht im gleichen Maße wie in Amerika von selbst versteht." Die Kontroverse wurde neben Printmedien und Rundfunk auch im Fernsehen ausgetragen. Beispiele waren meine im WDR für das ARD-Nachmittagsprogramm produzierten Gesprächssendungen "Free Jazz – Pop Jazz" (12.5.1967) sowie "Jazz und Pop" (4.10.1968). Auch bei meinen 60 Minuten langen TV-Porträtsendungen wählte ich nur Künstler aus, die auf der populären Seite des Jazz-Spektrums zu Buche schlugen – nach Bill Ramsey, Paul Kuhn und Klaus Doldinger für den 17. November 1967 also auch Kurt Edelhagen.

2. Die Fernseh-Redaktion (Jugendprogramm) hat mit Ihnen diesen Film entwickelt?

Mein redaktioneller Partner im WDR war von 1965 bis 1971 Hans-Gerd Wiegand, der das Jugendprogramm gestaltete und später das mehrfach prämierte Magazin "Baff" erfand. Er hatte mich in Bremen besucht und zur Mitarbeit an einen Alternativangebot zu Radio Bremens "Beat-Club" angeworben, der in jenem Herbst mit großem Erfolg gestartet war. Wir empfanden unsere Sendungen, die später das Etikett "Swing in" bekamen und auch Künstler wie u.a. Aretha Franklin, B.B. King, Brian Augers Trinity mit Julie Driscoll oder das American Folk Blues Festival präsentierten, stets als eine Art Beat-Club für Abiturienten. Wiegand und alle seine Vorgesetzten wollten diesen Film.

3. Wie war das Produktionsvorhabens des Films in der Struktur des WDR angesiedelt?

Der WDR unter seinem Intendanten Klaus von Bismarck war damals ein innovatives kulturelles Zentrum, vor allem im Fernsehbereich. Programmchef Günter Rohrbach, später Chef der Münchner Bavaria, versammelte die Elite des Neuen Deutschen Films um den Sender. Siegfried Mohrhof als Leiter des Familienfernsehens ermutigte den jungen Journalisten Gert K. Müntefering, Jahrgang 1935, mit der Serie "Die Sendung mit der Maus" das Kinderfernsehen zu revolutionieren, und Hans-Gerd Wiegand, wie Müntefering ebenfalls nur ein Jahr älter als ich, machte sich gerade daran, das Gleiche mit dem Jugendprogramm zu tun. Das war die Hierarchie. Aber ich bin sicher, dass auf jeder Ebene sehr eigenverantwortlich gearbeitet wurde. Der für das Orchester wohl eigentlich verantwortliche WDR-Unterhaltungschef Hannes Hoff blieb bei "Edelhagen über Edelhagen" jedenfalls außen vor.

- 4. Gab es vor der Produktion Absprachen mit Edelhagen? Nein.
- 5. Sie haben im Film eine ausführliche Passage dem Mehrzweck-Orchester-Prinzip gewidmet. Wie es der Begriff "Mehrzweck" sagt, wurde das beim WDR fest angestellte Orchester für unterschiedliche Aufgaben eingesetzt. Es spielte bei Fernsehgalas und auf exklusiven Tanz-Veran-

staltungen, bei Musikfestivals, in Film- und Schallplattenstudios, begleitete Pop-Prominenz auf Tourneen und vertrat die Bundesrepublik mittels eigener Auslandstourneen in Ost-Europa und Nordafrika. Das erforderte ein höchst vielfältiges Repertoire. Jazz wurde in großem Stil für den WDR-Hörfunk produziert.

Aus "Kurt Edelhagen über Kurt Edelhagen"

Also einmal habe ich 16 Individualisten und außerdem die Verantwortung eben für diese 16. Es gibt in Deutschland keine großen Säle. Nicht viele, jedenfalls. Und so bleiben Rundfunk und Fernsehen übrig. Die Schwierigkeit liegt eben darin, dass wir einmal einen Ball spielen müssen, zum anderen mal einen bunten Abend, dann wieder ein Jazz Konzert und dann haben wir im Fernsehen irgendeine Varieté- Zaubersendung. Und da liegen meine größten Schwierigkeiten. Und die Schwierigkeit der Musiker, die spielen einmal die *Rhapsody in Blue* und dann spielen sie wieder den *St. Louis Blues* – Swing Musik. Die müssen viele Seelen haben, meine ich.

6. Sie haben ganz eigene Formen in den Film eingebracht, so zum Beispiel das Zuhören wie in einer Hörfunk-Sendung.

Ich habe beispielsweise einen damals zehn Jahre alten und etwa dreieinhalb Minuten langen Jazztitel des seinerzeit beim Südwestfunk in Baden-Baden ansässigen Kurt Edelhagen-Orchesters einspielen und mit unseren Kameras einfangen lassen, wie die gegenwärtigen Musiker im Studio darauf reagieren. Außerdem ließ ich eine Collage aus verschiedenartigen, stilistisch konträren Aufnahmen des heutigen Orchesters einspielen und von dem davon überraschten Bandleader spontan kommentieren. Es wurde in dieser Frühphase des Deutschen Fernsehens (auch von uns) viel experimentiert. Wir nannten das damals "journalistische Unterhaltung". Im Gegensatz zum "Hören wie in einer Hörfunksendung" war auf dem Bildschirm immer etwas los, und die beiden beschriebenen Passagen funktionieren auch heute noch. Ich würde sie zweifellos wieder so machen.

7. Die Sitzordnung des Orchesters war konzipiert für den Film?

Soweit ich mich erinnere, sollte die Sitzordnung im Studio dem Band-Profil bei Live-Konzerten entsprechen. Dieses Problem und seine Lösung lagen außerhalb meiner Zuständigkeit.

8. Wie war Ihre Zusammenarbeit mit dem Regisseur Bodo Ulrich?

Bodo Ulrich hat einen professionellen Regie-Job gemacht und sich inhaltlich nicht eingemischt. Sein kreativer Anteil an der Produktion bestand vor allem darin, dass er die jeweils in Rede stehenden Solisten oder Satzgruppen durch Spots beleuchtete. Bodo Ulrichs eigener Film "Jazzbanditen" wurde 1958 gedreht.

Aus "Kurt Edelhagen über Kurt Edelhagen"

Ich liebe das Schönste und ich mag das Schönste und möchte auch das beste Orchester haben. Und habe mit diesen Leuten eben mehr gearbeitet. Nicht nur mein Brot verdient, nicht

nur meine Miete damit bezahlen können mit dem Erwerb, sondern ich liebe dieses Orchester und will es so schön wie nur möglich haben.

9. Wie war der Ablauf der Produktion? Wo wurde produziert?

Die Sendung wurde nach einem oder zwei Einrichtungstagen in einem der TV-Studios im WDR-Komplex am Appellhofplatz im Live-Stil ohne Unterbrechungen oder Wiederholungen aufgezeichnet.

10. War Edelhagen damals in der Szene und in der Presse eine Reizfigur?

In der Szene hatte der Bandleader keinen besonders guten Ruf. Hard Core-Fans, die wir bis heute "Die Jazzpolizei" nennen, verachteten oder verteufelten Kurt Edelhagen wie alle Jazz-Aktiven, die sich der Sünde des so genannten Kommerzialismus schuldig gemacht hatten. Aber auch manche seiner Orchestermusiker bekannten, sie wüssten nicht, "wieviel Edelhagen wirklich am Jazz lag". Dusko Gojkovic schilderte ihn in seinem Buch "Jazz ist Freiheit" als arrogant, herrisch und den Musikern gegenüber oft als beleidigend. Der Trompeter kündigte seinen Dienstvertrag, als Edelhagen versucht habe, seine Einladung zum Newport Jazz Festival in den USA zu hintertreiben. Sein vermeintlicher Egoismus, seine Präzisionssucht und seine Neigung zu preußischem Drill wurden gelegentlich auch von Journalisten bemerkt. Für das von seiner Band nach Folklore-Motiven aus aller Welt swingend eingespielte Anderthalb-Stunden-Medley zum Einzug der Nationen ins Münchner Olympiastadion 1972, dem "Die Welt" bescheinigte, es sei "Goldes wert", hatte er gegenüber der Presse als eigenes Arrangement deklariert. Im "Spiegel" Nr. 37/1972 hieß es dazu nach einigen einschlägigen Zeitungszitaten unter der Überschrift "Erhabenster Tag": "Das ist alles gar nicht wahr. Die Arbeit haben seine Arrangeure Dieter Reith, Jerry van Rooyen und Peter Herbolzheimer gemacht." An der Kölner Musikhochschule soll Kurt Edelhagen als Lehrer aber beliebt gewesen sein, weil er manchen Lebensweg von Studierenden geebnet habe.

Anmerkungen:

[1] WDR Dokumentation und Archive: "Kurt Edelhagen über Kurt Edelhagen". Eine musikalische Biographie. Archivnummer: 0161003. Erstsendedatum: 17.11.1967. Sendelänge: 057:02 min. Autor: Siegfried Schmidt-Joos. Regie: Bodo Ulrich. Es spielen die Edelhagen-All-Stars.

[2] WDR Dokumentation und Archive: Das Orchester Kurt Edelhagen. WDR Archivnummer 0000501, Erstsendedatum 13.6.1957. Regie: Günther Hassert.

WDR Dokumentation und Archive: *Der Bass muß mit*. WDR Archivnummer: 0003748; Erstsendedatum: 10.7.1966. Sendelänge: 056:45 min. Afrikatournee Orchester Edelhagen. Bericht von einer Reise mit Musik. Orchester Kurt Edelhagen. Redaktion: Heinz Schröter. Regie: Ernst-Ludwig Freisewinkel.

WDR Dokumentation und Archive: Karriere in Jazz. 25 Jahre Orchester Kurt Edelhagen. Produktion 538950. Erstsendedatum 10.1.1971.

"Globe Unity" oder der inszenierte Blick. Zur filmischen Darstellung des Free-Jazz-Ensembles bei den 3. Berliner Jazztagen 1966

1. Einleitung

Beim Schwenk über das Berliner Publikum verharren die Fernsehkameras plötzlich in ihrer Bewegung – ein Zuschauer hat sich das großformatige Programmheft des Festivals über den Kopf gestülpt, er schützt seine Ohren: Keinen Free Jazz bei den Berliner Jazztagen! Die Reaktion des Publikums ist durchaus gemischt, zaghafte Begeisterung und schroffe Ablehnung hallen durch den Scharoun-Bau: "Männerulk in der Berliner Philharmonie" schreibt eine Boulevard-Zeitung am nächsten Tag (zitiert nach Jost 2011, S. 1). Damit bewahrheitet sich jene Prognose des Konzert-Ansagers Joachim Ernst Berendt, der in seiner Moderation vor dem Konzert des Globe Unity-Ensembles orakelt: "Wenn Sie jetzt von Alexander von Schlippenbachs Stück schockiert sind, bedenken Sie, dass im Grunde Sie nur reagieren, wie alle derartigen neuen Entwicklungen in der Kunst [den Protest BH...] ihr(es) Publikum(s) einplanen" (WDR-Archiv 0161806). Die Provokation des Free Jazz als Kunstaktion?

Die Jazztage werden veranstaltet von den Berliner Festwochen. 1966, bei der 3. Ausgabe dieses jungen Festivals in einer geteilten Stadt, ist der immense mediale Aufwand durch die mitgestaltende Kraft von vier ARD-Stationen¹ beträchtlich. Schon bei der Eröffnung des jährlichen Festivalrhythmus (1964) veranstalten westdeutsche Rundfunkanstalten drei, 1965 sind es vier Konzert-Programme. Für den Schwerpunkt des Jahres 1966 "Jazz und andere Kunstbereiche" werden Kompositionsaufträge an den Komponisten Boris Blacher und den in Köln lebenden Jazz-Pianisten und Studenten im Informationskursus Jazz an der dortigen Musikhochschule, Alexander von Schlippenbach, vergeben. Die Beauftragung durch den RIAS Berlin mündet zum Auftakt der Jazztage 1966 in einem Fernsehkonzert. Für die mediale Jazzgeschichte der Bundesrepublik hinterlässt die Dokumentation dieses Abends (3. November 1966) ein interessantes Werk, denn neben dem ungewohnt "freien" improvisatorischen Ansatz des Ensembles Globe Unity entwickelt die Bildgestaltung bei der magnetischen Aufzeichnung eine - für Jazz-Konzerte - wenig verbreitete Visualisierungsform. Diese improvisierte Visualisierung, die Auf- und Bearbeitung des Free Jazz-Konzertes "Globe Unity, für dreizehn Instrumente" ist als mediales Ergebnis nur den Zuschauern der damals "neuen" Dritten TV-Programms WDR² vorbehalten. Und dieses Fernsehkonzert geht über die Grenzen des Dokumentarischen hinaus. Dabei skizziert der US-amerikanische Filmhistoriker Krin Gabbard einige wesentliche Essentials von Dokumentarfilmen:

"To keep it interesting, jazz documentaries are more likely to use unusual camera angles, overlapping images, and quick cuts from the musicians to more animated faces in the audience" (Gabbard 2003, S. 116).

Die von Gabbard beschriebene Bildinszenierungskonzepte gehören auch zum Arsenal der Visualisierungsstrategien dieser Globe Unity-Aufzeichnung. Es wird zu zeigen sein, dass diese "Bilder" in direkter Korrespondenz mit den musikalischen Strukturen agieren. Die Visualisierung des Konzertes verlässt also teilweise die Absicht der Dokumentation und erzeugt eine ganz eigene, mediale Deutung, die sich vom Geschehen der Bühnen-Aufführung ablöst. Gleichzeitig

stützt die Erstellung dieser sich überlagernder Bildsequenzen den "chaotischen" musikalischen Eindruck und illustriert den Ansatz von "Globe Unity" festgefahrene improvisatorische Strukturen aufzubrechen. Hier wird die Bildsprache europäischer Stummfilme der 1920er Jahre bei der Darstellung von improvisierenden Jazz-Bands wieder aufgegriffen:

"Kurze Montage-Sequenzen (mehrfache Überblendungen) vermitteln eine chaotisch wirkende Collage von überdreht agierenden Musikern und ihrem Instrumentarium" (Hoffmann 2011, S. 89/90).

Beide Abbildungsformen inszenieren also – durchaus ähnlich – den "unfassbaren" Jazz mit einem Überangebot an visueller Information.





Überlagerung mehrerer Bildschichten, Globe Unity-Konzertaufzeichnung (ZDF, BRD 1966)

2. Zur Visualisierung des westdeutschen Jazz

Diese experimentelle Form der Konzertdokumentation läuft zusammen mit einer stilistischen Entwicklung des Jazz, die in der Berliner Philharmonie an jenem Abend ein neues Kapitel aufschlägt. Das freie Improvisieren entfaltet sich, fehlende Rücksichten auf tradierte Normen des Jazz oder auf überkommene Klangvorstellungen rücken in den Vordergrund. Das aktuelle, freie Spiel bedingt die Orientierungslosigkeit eines visuellen Systems, das dieses freie Spiel improvisatorischer Kräfte abbilden soll. Dabei ist, bis zu diesem jazzhistorischen Moment, die Regelhaftigkeit improvisatorischer Konzepte in den traditionellen Jazzstilen visuell gut nachvorziehbar. So zeigen beispielsweise die Musical Shorts der Big Band-Ära jene artifizielle Bebilderung von Solisten und Formation; die Abbildung des Swing repräsentiert den Bandleader (vorn) und das Ensemble (im Hintergrund) (Beispiel: Artie Shaw 1938. Vitaphone B214). Dass diese Sehweisen im Visualisierungskonzept des westdeutschen Jazz aufgegriffen und beispielsweise 1957 mit dem Orchester Kurt Edelhagen inszeniert werden, zeigen die Studioaufnahmen des Regisseurs Günther Hassert. Der eigentliche Erfahrungsschatz bei der Umsetzung der medialen Visualisierung von Improvisation entsteht durch die ARD-Fernsehreihe "Jazz – Gehört und Gesehen" (Hoffmann 2016.407), einer, ab 1955 mehrmals jährlich ausgestrahlten Sendung, die sowohl westdeutsche wie US-amerikanische Jazzmusikerinnen und Jazzmusiker zeigt. Hier liegt der Aspekt des "Jazz-Sehens" im Festhalten improvisatorischer Momente, letztlich der authentischen Verknüpfung von Bild- und Ton-Elementen. Diese von Joachim E. Berendt produzierte Sendereihe öffnet sich auch den Berliner Jazztagen, bis 1972 werden zahlreiche Festival-Konzerte an "Jazz – Gehört und Gesehen" abgeben. Im Spiegel des stark wachsenden massenmedialen Angebots von Jazz-Radio- und -TV-Sendungen, das sich ab der Mitte der 1950er Jahren ausformt, wird das Format der (Live)- Konzertübertragung eine gängige Darstellungsform und seine Abbildung mit allen definitorischen Attributen fließen in das westdeutsche Jazzleben ein. Das Format des Tourneefilms weitet das Jazz-Erlebnis, weg von der dokumentarischen Abbildung eines Konzertverlaufs. Diese Form der Beobachtung inszeniert zwar das jeweilige Konzertereignis als punktuellen Ankerpunkt der Darstellung, gleichzeitig treten nun aber mehrere Konzerte in Konkurrenz zueinander. Sowohl die Infrastruktur und Mechanik einer Tournee – das Backstage-Geschehen – als auch die Befindlichkeiten der beteiligten Musikerinnen und Musiker, die indirekt die eigenen künstlerischen Aktivitäten auf der Bühne kommentieren, erweitern die Thematik.

Das Nebeneinander der verschiedenen Jazzszenen ist in der jungen Bundesrepublik ein Erbe der Jazzrezeption im Nationalsozialismus. Die Dynamik der sich gegenseitig abgrenzenden Jazz-Szenen Hot, Swing und Bebop wird in späteren Dekaden mit veränderten Stilformen fortgeführt. Dieser Prozess ist an anderer Stelle ausführlich erörtert (Hoffmann 1999; 2000). Anfang der 1960er Jahre verfestigt sich jedoch die Abgrenzungsstrategie:

"Das Resultat war eine Spaltung des Jazzpublikums und der Musiker in extreme Oldtimer [BH: Dixieland] und nicht minder extreme Modernisten [BH: Free Music]" (Schmidt-Joos 1965, S. 76).

Auch die mediale Aufarbeitung des Jazz folgt dieser stilistischen Trennung, wie auch jede Hotoder Jazz-Club-Struktur auf ihr eigenes Repertoire zurückgreift. Anhand der hier vorliegenden Studie zum westdeutschen Amateur-Jazz (Siehe den Text: Im Nebenfach Jazz. Die Inszenierung westdeutscher Amateurmusiker in der SWF-Sendereihe: "Jazz – gehört und gesehen") zeigt sich ein deutlicher Zuspruch zu dieser Laienmusik-Bewegung, die gegen Ende der 1950er Jahre geschätzte 50.000 Mitglieder in der Bundesrepublik zählt (Nass 1959, S. 87). Das Jazzleben des Amateurs gleichzusetzen mit dem Format "Dixieland" ignoriert die zahlreichen, an modernem Jazz interessierten Fans. Auch für die nun einsetzende Stilistik des Free Jazz sind zahlreiche Jazzmusikerinnen und Jazzmusiker zu benennen, die den Weg der "freien" Improvisation einschlagen. Kommilitonen der ersten Jazz-Studierenden-Generation an der Kölner Musikerhochschule wie Manfred Schoof (Trompete) oder Alexander von Schlippenbach (Komposition, Piano) ergänzen diese Hinwendung zu freieren Spieltechniken (Kisiedu 2020, S. 77f.). Das Globe-Unity-Konzept steht für einen "gewaltiger psycho-musikalischer Kraftakt, der nicht nur das altgewohnte Regelsystem der Jazzimprovisation aus den Angeln hob, sondern in dessen Folge letztlich auch die jazzmusikalische Identität selbst in Frage gestellt wurde" (Jost 2011, S. 3). Inwieweit hier kompositorisches Konzept und "Organisationstruktur" einer "Bigband des Free Jazz" (Jost 1975, S. 225) bei "Globe Unity" zum Tragen kommen, beantwortet ebenfalls Ekkehard Jost:

"Schlippenbach gelang es dabei, für eine große Gruppe von Free Jazz-Spielern einen kompositorischen Bezugsrahmen zu schaffen, der einerseits eine strukturelle Vielfalt organisierte, ohne auf die alten Bigband-Klischees zurückzufallen und der gleichzeitig der individuellen kreativen Entfaltung der beteiligten Musiker und den spontanen Interaktionen zwischen ihnen weiten Raum ließ" (Jost 2011, S. 2).

3. Musikalische Strukturen von "Globe Unity"

Zwei wegweisende Formationen des beginnenden westdeutschen Free Jazz bilden den Kern von Globe Unity⁴: Das Peter Brötzmann Trio und das Manfred Schoof Quintett. Hinzu kommt eine

"Bläsergruppe", in der u.a. Gunter Hampel (flu), Willem Breuker (sax), Claude Beron (tr) spielen. Mit einer gedoppelten "Rhythmusgruppe", den beiden Schlagzeugern Mani Neumeier und Jackie Liebezeit sowie den Bassisten Buschi Niedergall und Peter Kowald, konzipiert Pianist Alexander von Schlippenbach eine aus mehreren Klangschichten zusammengesetzte Ensemblefläche. Auf das rhythmisch-perkussive Plateau (in der Aufnahme mit wenig Bass-Volumen), legt er die flächigen Cluster der Bläser: Als einzige Stelle, wo eine ¾ Time entsteht, ist eine Art Hauptstimme zu hören, eine nicht vollständige Zwölfton-Reihe (WAA: ab 2.18).

HAUPTMELODIE (TROMPETE) MOTIV 1 BEI 2'18



Die Soli von Peter Brötzmann (WAA: ab 5.37), Gerd Dudek (WAA: ab 8.48) und Manfred Schoof (WAA: ab 13.07) werden grundsätzlich von Bläsern oder / und Rhythmusgruppe in verschiedenen instrumentalen Registern, Klangfarben oder Lautstärken begleitet. Schoof zitiert, wenn auch rudimentär, mehrmals Motive der Charlie Parker Komposition "Be Bop" (WAA: ab 13.55). Thematische Bezüge sind bei Brötzmann und Dudek weniger zu beobachten. Im Kommentar des Festivalberichts schreibt hierzu der Journalist Manfred Miller:

"Bis auf zwei mit fast erschreckender Intensität und Energie geblasene Soli (Peter Brötzmann, Manfred Schoof) lösten sich die Solisten zu wenig aus dem Gruppenklang, als daß das Spiel wechselseitiger Steigerung, das der Komponist wohl im Sinn hatte, immer zu realisieren gewesen wäre" (Miller 1966b. S. 324).

Auch der dritte Solist, Tenorsaxophonist Gerd Dudek, entkommt der komplexen Laut-Schichtung nicht. Zum Ende der knapp achtzehn minütigen Performance folgt ein, an Cecil Taylor erinnerndes Pianosolo. Bis auf diesen pianistischen Part sehen wir von Schlippenbach das Orchester "dirigieren", oft setzt er ein durchdringendes perkussives Signal ein, um die Klangschichten neu auszurichten. Das Aufblitzen alter Jazz-Strategien, die aus dem Big Band-Kontext bekannt sind, bieten zum rhythmisch intensiven Powerplay dieses Ensembles einen reizvollen Kontrast. Gleichwohl beginnt hier eine neue stilistische Konfiguration, die – so der britische Musiker Steve Beresford – "starting to codify its own terms and taboos" (S. Beresford, zit. nach Barre 2017. S. 2).

4. Die visuelle Umsetzung des Globe Unity-Konzertes

Die Schaffung eigener Ausdrucksmittel entwickeln sich nun zum Kristallisationspunkt musikalischer Aktivitäten bei Globe Unity. Abgelehnt werden:

- a) harmonisch-metrischer Schemata,
- b) die rhythmische Basis wandelt sich in unregelmäßige Ketten von Akzentuierungen und
- c) die melodisch-linear orientierte Improvisation wird zugunsten von klangfarblichen Aspekten ersetzt.

Damit verliert die visuelle Umsetzung auf dem Terrain des Jazz musikalische Orientierungspunkte wie Form, Swing sowie die melodische Fortführung und Steigerungstechnik innerhalb einer Improvisation. Als Resultat ergeben sich für die Umsetzung des Bildes wenige Anhaltspunkte. Diese visuelle Undurchsichtigkeit löst sich (im Sinne alter Abbildungsmechanismen) auf, wenn die klassische Solo-begleitende Tutti-Struktur ins Bild gesetzt wird. Eine Korrespondenz zwischen Schoof und dem Ensemble, eingefangen in einem Blick auf das Tutti, bestimmt das Soziale der Performance und betont die dialogische Form.

Generell aber ist das klingende Material (Free Jazz) musikalisch unzulänglich und im fokalen System eine wahrnehmungsmäßige Überforderung. Viele Zuschauer erkennen diese Aufführung als Performance, die mit der Ansage Berendts und dem Aufbau auf offener Bühne ihr "performatives Vorspiel" beginnt. Das eigentlich experimentelle Feld dieses Dokumentarfilms liefern die vier Kameras durch eine Vielzahl von Schichtbildern, die "Kombination von Bildteilen aus unterschiedlichen Quellen zu einem Bildganzen.... ähnlich der Collage oder Fotomontage" (Lexikon der Filmbegriffe: Compositing). Vom Punkt des Betrachters werden drei verschiedene Bildebenen etabliert (Vorne, Mitte, Hinten), die der Bühne eine Bildtiefe geben und somit das Gefühl von Raumtiefe im zweidimensionalen Raum erzeugen. Zum Spiel mit Schärfe und Unschärfe entstehen Bilder mit übereinander gelegten Schichten, die sich in ihrer Achse sowohl quer bewegen als auch Bildausschnitte vergrößern oder verkleinern. Diese Technik erinnert an Komposit-Fotografie, ein Verfahren, das "mehrere Einzelbilder in ein einziges synthetisches Bild zusammenführt" um somit "Bildillusion" herzustellen" (Lexikon der Filmbegriffe: Komposit-Fotografie). Für das Verfahren im dokumentarischen Film, setzt "die 'wirkliche Aufnahme' [...] voraus und verspricht, dass es sehr wohl etwas vor der Kamera gibt [...] und dass das Kamera-Auge sich sehr wohl irgendwo in unserer wirklichen Welt in diesem Augenblick befunden hat" (Niney 2012, S. 235). Die Schicht-Bild-Mischung (SBM) geht über die dokumentarische Ebene der Konzertübertragung weit hinaus und fügt - ohne die erklärende Sprache - eine Kommentierung hinzu: Die Interaktion zwischen den einzelnen Elementen und ihre synthetische Mischung verstärkt beim Betrachter die Repräsentation von Ratlosigkeit, vielleicht von Chaos und übersetzt die akustische Wahrnehmung in eine neue visuelle Sprache.

Der Kieler Filmwissenschaftler Willem Strank gibt hier zu bedenken: "Dieser grundsätzliche Widerspruch zwischen Medium [hier: Filmdokument] und Objekt [Konzertaufzeichnung] macht es vermutlich so notwendig, musikästhetische Chiffren wie 'Improvisation', 'Individualität', 'Authentizität' und – besonders [...] – 'Freiheit' auch filmisch zu inszenieren, damit die für den Jazz – und für den Extremfall Free Jazz [...] – konstitutive Kategorie der Gegenwärtigkeit nicht verloren geht" (Strank 2014, S. 192). Alle genannten Chiffren sind bereits in der Frühzeit westdeutscher Jazz-Darstellung Synonyme für den abgebildeten Prozess improvisatorischer Kreati-

vität. Das Betrachten kreativer Musikerinnen und Musiker im TV, das gleichzeitige "Hören" und "Sehen" ihrer Spieltechniken und Spielweisen, bestimmen die zustimmenden Kommentare des Fernsehpublikums ab der Mitte der 1950er Jahre.

Die hier verwendete Bild-Chiffre (SBM), die bei der Aufzeichnung des Konzertes durch die Bildmischung live hinzugefügt wird⁴, inszeniert und erweitert die dokumentarische "Kunst" des Mediums als experimentellen Blick. Diese Bild-Chiffre ist im Sinne Pillais "the framed image, the visual composition which, in itself, effects a transformation of what 'jazz' means by imaging a diegetic world for it "(Pillai 2017, S. 123). Rein quantitativ überwiegen die Sequenzen des Schicht-Verfahren bei der TV-Präsentation des Konzertes deutlich, bevorzugt dient es zur Abbildung der solistischen Beiträge. Dabei widerspricht die Zusammenführung von teilweise drei Bildebenen wie die stetige Verdoppelung improvisierender Gestalten der ideologischen Annahme des Free Jazz, dass "die Rollenverteilung [...] in Solisten und Satzbläser völlig aufgehoben zu sein scheint" (Jost 1975, S. 225). Das TV-Bild manifestiert und überzeichnet die solistischen Partien, gerne in Kontrastierung zum klar gezeichneten Tutti der Satzbläser. Diese TV-Konzertaufzeichnung zeigt eine Kombination aus authentischen Bildfolgen und vor allem nicht authentischen Bildern (= SBM): Nicht authentische Bilder entstehen, wenn authentische Bilder bearbeitet, verfremdet und für die Bilddarstellung manipuliert werden.

5. Ausblick: Free Jazz, die politische Musik

In der Gesamtschau aller aufgezeichneten Konzerte an jenem 3. November 1966 in der Berliner Philharmonie, also den Konzerten mit Kompositionen von Boris Blacher, den Ensembles von Albert Ayler und der Kurt Edelhagen All Star Band wird diese SBM-Technik als kommentierende Funktion nicht eingesetzt. Die Bildillusion der Schicht-Bild-Mischung erhält zudem eine ideologische Ummantelung, die das Publikum in der "Gegenwärtigkeit" der Berliner Jazztage 1966 so nicht erlebt. Das Programmheft des Festivals postuliert im Sinne der neuen Stilistik Free Jazz: "Dort, wo Free Jazz gelingt, dort, wo freier Ausdruck des Einzelnen durch Freiheit aller zusammen voll verwirklicht wird, dort wird der Jazz der Avantgarde zum Modell einer utopischen Gesellschaft [...] Das utopische Modell soll im konkreten politischen Handeln auf die Gesellschaft übertragen werden" (Miller 1966a, S. 14/15). Die Überhöhung des Free Jazz-Konzeptes in eine Kategorie des "politischen Handelns" stellt diese Miller-Aussage in die Reihe früherer Aufwertungsstrategien improvisierter Musik und des Jazz. Die gesellschaftliche Akzeptanz des Jazz betont die Jazzpublizistik nahezu durchgehend während der 1950er Jahre: Nach Berendts Angebot (1953) an die Ernste Musik über den Jazz dort wieder das Element der Improvisation zu vitalisieren (Hoffmann 2017, S. 104f) und nach dem Hinweis authentische Spieltechniken des frühen Jazz durch westdeutsche Amateurmusiker zu bewahren [siehe den Beitrag in diesem Band, S. 52], umhüllt Miller den "revolutionären" Gestus des Free Jazz mit einer politischen Attitüde. Diese "gesellschaftsformende" Aufwertungsstrategie repräsentiert den Free Jazz seither mit einer wenig messbaren Qualität von politischer Musik und so zeigt Michael Rosenbergs Analyse zur Aussage des Jazzmusikers Mark Turner: "Jazz ist stets politisch" (Rüsenberg 2020), dass diese damals neue, improvisierte Musik die Kategorie einer politischen Musik gerne besetzt und darauf öffentlich verweist.

Die Unterschiedlichkeit in der Wahrnehmung eines Konzertereignisses und "ihrer" TV-Darstellung könnte dabei nicht größer sein: Das Erlebnis vor Ort wird durch verschiedene Hinweise

auf die "neue" Jazz-Stilistik erweitert, hingegen erlebt der TV-Zuschauer "unvorbereitet" eine manipulierte, (SBM-) kodierte Bilderwelt, die nicht mit dem authentischen Gestus einer Konzertdokumentation vergleichbar ist. Gleichwohl entsteht hier eine Koppelung von musikalischem Ausdruck, visueller Konzeption und gesellschaftlicher Existenzberechtigung, die dieser Free Jazz-Aufführung im Stimmgewirr der Berliner Jazztage 1966 ein Alleinstellungsmerkmal bieten.

Dieser "Jazz der Avantgarde" beeinträchtigt bei den kommenden Ausgaben der Berliner Jazztage die programmatischen Dispositionen des Festivals und verteilt das Berliner Publikum in die verschiedenen Fan-Gruppen. Den Berliner Jazztagen erwächst dadurch bereits 1968 eine stilistische Alternative, das frei improvisierte Total Music Meeting, ausgelöst durch eine Auseinandersetzung mit dem Saxophonisten Peter Brötzmann. Von diesem ausgewiesenen Free Jazz-Festival gibt es während der ersten Jahre keineswegs solche experimentellen Konzertbilder.

Literatur:

Gojkovic, Dusko / Köchl, Reinhard / Tippelt, Peter / Wiedamann, Richard (1995), *Jazz ist Freiheit*. Regensburg: Con Brio Verlagsgesellschaft (Schriftenreihe des Bayerischen Jazzinstituts. 1.).

NN (1972), Olympia-Musik. Erhabenster Tag. In: *Der Spiegel*, 37. S. 44. Schmidt-Joos, Siegfried (1965), Deutscher Jazz. Verstimmt und Verstummt. In: *Der Spiegel*, 34, S. 75-76.

Anmerkungen:

[1] Bei den 3. Berliner Jazztage 1966 waren folgende ARD-Anstalten beteiligt: RIAS Berlin, SWF, SFB und WDR.

[2] Das Konzert des von Schlippenbach-Ensembles ist dokumentiert (vermutlich als Sende-Zuspiel-Band) im WDR Archiv und Dokumentation: Nr. 0161806 [Schnittpunkt: 17.34-38.17Min.] / Länge 069.08 Min. / Sendedatum 27.01.1967 in der TV Serie "Proszenium", Reihe: Berliner Jazztage 1966, Titel: Eröffnungskonzert der Berliner Jazztage 1966. Zwei weitere Konzerte sind unter dieser Bandnummer zu finden: Boris Blacher "Improvisation über Plus Minus Eins, für Jazz-Quintett und Streichquartett"; das Albert Ayler Quintett. Diese WDR Archiv-Nummer ist eine Übernahme des ZDF (Produktionsnummer 860300) für das 3. Programm des Eigenprogramm WDR (Regionales Angebot der Landesrundfunkanstalten).

Im Text wird WDR Archiv Nr. 0161806 abgekürzt: "WAA".

[3] Die Besetzung von Globe Unity am 3.11.1966: Manfred Schoof (tp), Gerd Dudek (ts), Alexander von Schlippenbach (p), Buschi Niebergall (b), Jacky Liebezeit (dr), Peter Brötzmann (as), Peter Kowald (b), Mani Neumeier (dr), Claude Beron (tp), Willem Breuker (sax), Gunter Hampel (bcl, fl), Horst Gmeinwieser (tb), Willi Litzmann (tba).

[4] Pillai wirft die Frage auf, ob solche TV-Musik-darstellung, die "with the manipulation of diegetic space and post-production editing techniques visualising the artistry of jazz" (Pillai 2017.118) ihren dokumentarischen Charakter verlieren. Die Bilder entstehen durch vier elektronische Bosch-Kameras, davon sind drei mit Objektrevolvern und eine mit einem großen Zoom ausgestattet. Die Bilder werden live im vierkanaligen Bildmischpult der Firma "Fernseh GMBH" (Bosch) gemischt und auf eine MAZ (vermutlich RCA 2 Zoll TR70) übertragen.

Literatur:

Berendt, Joachim E. (1966): Konzert-Ansage bei Berliner Jazztage 3.11.1966. WDR Archiv Nr. 0161806 / Länge 069.08 Min. / Sendedatum 27.01.1967 in der TV Serie "Proszenium", 3. (WDR) Programm. Reihe: Berliner Jazztage 1966, Titel: Eröffnungskonzert der Berliner Jazztage 1966.

Beresford, Steve zit. nach Barre, Trevor (2017): Convergences, Divergences and Affinities, The second wave of Free Improvisation in England, 1973-1979. London: Compass Publishing.

Gabbard, Krin (2003): Saving it Twice. Preserving Jazz in Documentaries, Compilation Films and Short Subjects. In: La Polla, Franco: *All That Jazz. From New Orleans to Hollywood and Beyond*. [Anlässl. d. 56. festival internazionale del film Locarno]. Milano: Ed. Olivares, S. 109-121.

Hoffmann, Bernd (1999), Zur westdeutschen Hot-Club-Bewegung der Nachkriegszeit. In: *Jazz in Nordrhein-Westfalen seit 1946, Musikland NRW.* 1. Hrsg v. Robert von Zahn. Köln: Emons, S. 64-98.

--- (2000), "Zu Gunsten der deutschen Jugend". Die Rezeption afro-amerikanischer Musik in der Nachkriegszeit. In: *Duke Ellington und die Folgen*. Hrsg, v, Wolfram Knauer. Hofheim: Wolke, S. 59-94)Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung. 6.).

--- (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*. 40, Graz: Adeva Musik, S. 175-239.

--- (2011) Way down upon the Suwannee River: >Jazz<-Adaptionen im frühen experimentellen Tonfilm der USA. In: *Musik – Pädagogik – Dialoge: Festschrift für Thomas Ott* Hrsg. v. Andreas Eichhorn und Reinhard Schneider. München: Allitera Verlag, S. 86-103 (Musik – Kontexte – Perspektive. 1.)..

--- (2016), "Eisgekühlter Hot". Visualisierungen im Westdeutschen Jazz der 1950er Jahre. In Franz Krieger und Franz Kerschbaumer (Hg.): *Jazz Research News* (Graz), 47, 2015, S. 2216-2240. In leicht geändert Form: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 12, April 2016, S. 395-431, URL: http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB12/KB12-Hoffmann.pdf.

Jost, Ekkehard (1975): Free Jazz. Stilkritische Untersuchungen zum Jazz der 60er Jahre. Schott. Mainz.

--- (2011): Jazz-Geschichten aus Europa (24). Europa spielt sich frei (1) – Die westdeutsche Jazzszene in Aufbruchsstimmung WDR III. Köln 19. Januar 2011(22.00-23.00 Uhr). Ms. (8 S.).

Kisiedu, Harald (2020): European Echoes. Jazz Experimentalism in Germany, 1950-1975. Hofheim: Wolke

Lexikon der Filmbegriffe: Compositing. Internetzugriff: filmlexikon.uni-kiel.de: 10. Januar 2020

Lexikon der Filmbegriffe: Komposit-Fotografie. Internetzugriff: filmlexikon.uni-kiel.de: 10. Januar 2020

Miller, Manfred (1966a): Free Jazz. Beitrag zu einer Analyse. In: *Programmheft Berliner Jazztage 1966*. Veranstaltung der Berliner Festwochen, S. 14-15.

Miller, Manfred (1966b): Berliner Jazztage 1966. In *Jazz Podium* (Stuttgart), 12, S. .324 -328.

Nass, Karl-Heinz (1959): "Die deutsche Jazzszene, beleuchtet und zur Diskussion gestellt". *Jazz Podium* (Stuttgart), 4, S. 87-90.

Niney, François (2012): Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen. Marburg: Schüren 2012.

Pillai, Nicholas (2017): *Jazz as Visual Language*. *Film, Television and the Dissonant Image*. London: Tauris.

Schmidt-Joos, Siegfried (1965): Deutscher Jazz. Verstimmt und Verstummt. In *Der Spiegel* (Hamburg), 34, S. 75-76.

Strank, Willem (2014): Free Jazz Documentaries. In Strank, Willem / Tieber, Claus (Hg): *Jazz im Film. Beiträge zu Geschichte und Theorie eines intermedialen Phänomens*. Münster/Wien: Lit Verlag, S. 183-193.

Im Nebenberuf Jazz. Die Inszenierung westdeutscher Amateure in der SWF-Fernsehreihe Jazz – Gehört und Gesehen

1. Einleitung

Für die Darstellung des westdeutschen Jazz ist ein Blick auf dessen mediale Situation von besonderem Interesse. Zu Beginn der 1950er Jahre erleben die Jazzfans der jungen Bundesrepublik eine Fülle verschiedener Spielformen: Sowohl die traditionellen Stile wie New Orleans-, Chicago-Jazz und Swing als auch moderne Spielweisen wie Bebop und Cool Jazz zeugen von dem beeindruckenden Reichtum improvisierter Musik. Denn die politische Situation der direkten Nachkriegszeit [1] lässt die zahlreichen Jazzstile nahezu gleichzeitig "auftauchen". Diese stilistische Entfaltung bildet sich auch in Hörfunksendereihen zum Jazz deutlich ab: Die erste, auf Schallplatten gestützte Hörfunksendereihe des NWDR Der Jazz-Almanach (1948–1952) strahlt Berichterstattungen zu Armstrongs (Schulz-Köhn 1949c) und Ellingtons (Schulz-Köhn 1950) Europa-Tourneen aus. Gleichwohl zeigt die Analyse der von Dietrich Schulz-Köhn moderierten Sendereihe (Hoffmann 2008) eine starke stilistische Ausrichtung an Formen des traditionellen Jazz, während Autoren anderer Rundfunkanstalten moderne Jazzstile in ihren Sendungen bevorzugen. Für die Mediensituation auffallend ist "die systematische Erweiterung von Hörfunk-Sendereihen im öffentlich-rechtlichen Rundfunk" zum Thema Jazz bis in die zweite Hälfte der 1950er Jahre. In dieser Dekade wächst das Volumen der Hörfunk-Jazzsendungen innerhalb der Arbeitsgemeinschaft der Rundfunkanstalten Deutschlands (ARD) auf knapp 1400 Stunden im Jahr 1959 (Hoffmann 2016, S. 401f).

Berichte über Musikeraktivitäten, Reportagen zu Szenen vor allem aber aktuelle Schallplattenveröffentlichungen und ihre inhaltliche Bewertung sind die Stützen der Jazzsendungen, deren informeller Ansatz auf der engagierten Bildungsarbeit der Hot- und Jazz-Clubs für ihre Mitglieder beruht (Hoffmann 1999, S. 65).

Im Januar 1955 beginnt – mit dem Thema "Eine kleine Geschichte der Jazzmusik" (Berendt 1955) – ein neuer medialer Diskurs in der westdeutschen Jazzrezeption. Ausgerechnet ein Hörfunkautor, der Südwestfunkredakteur Joachim Ernst Berendt, konzipiert nach seinem erfolgreichen Kurzfilm *Jazz – Gestern und Heute* (BRD 1953, Joachim E. Berendt) eine Fernsehsendereihe zur improvisierten Musik: *Jazz – Gehört und* Gesehen [2]. Wird das Jazz- "Hören" und "Sehen" ergänzt um zwei wesentliche Tätigkeiten der Clubmitglieder: Schallplatten sammeln und Jazz musizieren, so umreißen diese vier Tätigkeiten die Sinnhaftigkeit des westdeutschen Jazzlebens jener Dekade.

Die Anmutung des Jazz-Hörens in Rundfunk-Jazz-Sendungen wird – so zeigt es Pillai an der BBC-Jazz-Fernsehserie *Jazz 625* – zum Ausgangspunkt visueller Konzepte von Jazz-Fernsehsendungen (Pillai 2017, S. 118). Dabei wandelt sich die Darstellung des Jazz von der akustischen Abbildung eines Radio-Konzertes hin zur Visualisierung improvisatorischer Kunst. Die Herstellung bewegter Bilder bietet den westdeutschen Jazzfans die Möglichkeit "den schöpferischen Prozess musikalischer Kreativität [während der Improvisation] nicht nur hörbar, sondern auch sichtbar" (Hoffmann 2016, S. 424) nachzuvollziehen. Auch die Bebilderung des Kurzfilms *Jazz – Gestern und Heute* (BRD 1953) nutzt die Funktionalität einer Radiosendung (beim

SWF). Diese enge Verzahnung von Jazz-Hören und -Sehen greift auf die Mechanik und Ästhetik von Rundfunk-Prozessen zurück. Diese (Radio-)Erfahrungen im Umgang mit den musikalischen und soziologischen Strukturen der improvisierten Musik helfen bei der Beobachtung wie "Jazz" im Spielprozess entsteht. Auf ähnliche Konzepte verweist Doctor in frühen BBC-Jazz-Fernsehsendungen:

"Even the title, *Jazz Is Where You Find It*, was meant to conjure up a vision of jazz as a creative process, rather than a finished product "(Doctor 2016, S. 107).

Das Beobachten kreativen Musizierens richtet sich auf einzelne instrumentale Fähigkeiten der abgebildeten Musikerschaft, vor allem aber betrifft es die Wechselwirkungen innerhalb der Ensemble-Leistung, wie sie besonders in der dreistimmigen Varianten-Heterophonie traditioneller Jazzstile ausgeübt wird. Tieber zählt deshalb die "Kommunikation der Musiker [...] zu den zentralen Merkmalen im Jazz. Ohne permanente Abstimmung und das Eingehen auf die Mitmusiker ist Jazz de facto nicht möglich [...]. In der filmischen Repräsentation des Jazz, ob dokumentarisch oder fiktional, spielt dieser Aspekt stets eine wichtige Rolle" (Tieber 2014.32/33). Jazz-Sehen vermittelt also den Moment des Entstehens improvisierter Musik.

Folgt man den Berendtschen Visualisierungsstrategien, so ergeben sich schon im Kurzfilm aus dem Jahr 1953 verschiedene Beobachtungsperspektiven bei Profi-Musikern und Amateuren; Ihre jeweiligen visuellen Präsentationsformen unterstützen die stilistische Differenz: Im Jazzkeller spielen die Amateure traditionellen New Orleans Jazz, auf der Konzert-Bühne musizieren die Profi-Musiker Cool Jazz. Die hier vermittelten Bildassoziationen und -konstellationen mögen Berendts Beobachtungen aus der Alltäglichkeit westdeutscher Jazzszenen sein, für die Bildsprache seiner 1955 beginnenden Sendereihe *Jazz - Gehört und Gesehen* bieten sie aber zahlreiche Anhaltspunkte.

2. Wer ist ein Jazz-Amateur?

Visuelle Quellen zum Jazz sind zu Beginn der Dekade ein rares Gut: Bereits 1953 schildert Berendt den vergeblichen Versuch, US-amerikanische Jazzfilme der westdeutschen Szene zugänglich zu machen (Berendt 1953a, S. 8). So produziert er verschiedene Kurzfilme zum Thema Jazz und beginnt 1955 mit der Sendereihe *Jazz – Gehört und Gesehen* für den Südwestfunk. In den ersten sieben Jahren werden 25 Ausgaben ausgestrahlt, davon sollen hier sieben Sendungen zum Themenbereich "Amateure" vorgestellt werden [3].

Diese Amateure sind "ein Ensemble von jungen begeisterten Jazzfreunden, die alle keine Berufsmusiker sind. Der Pianist zum Beispiel ist Zahnarzt, der Schlagzeuger Hotelbesitzer" (Berendt 1953b, bei 6.03Min). Die Berendtschen Jazzfreunde werden (im Kurzfilm 1953) als die Bewahrer authentischer, traditioneller Spielweisen des Hot Jazz (New Orleans Jazz) skizziert und zu Beginn der späteren TV-Sendereihe als "Laien" beschrieben. Nahezu ein Jahrzehnt überwiegen die positiven Stimmen, besonders in der Fachzeitschrift *Jazzpodium*. Sowohl das lebendige Musizier-Ideal, als auch das große künstlerische Reservoire der Amateure, bieten eine ideale Ausgangslage für eine sich später anschließende semi- oder professionelle Jazzkarriere in Deutschland (wie bei dem Saxofonisten Klaus Doldinger), wie die Fachzeitschrift hervorhebt.

"Vor zehn Jahren gab es in Deutschland vielleicht 20 oder 30 Amateurbands. Heute gibt es tausende, die Jazz als eine moderne, lebendige, zeitnahe Form der Hausmusik spielen" (Berendt 1960, S. 5).

moderiert Berendt in Folge 15 von *Jazz – Gehört und Gesehen*. Die Idee der Hausmusik, übernommen aus dem Dilettantenmusizieren früherer Jahrhunderte und nun reduziert auf den swingenden "Volkston", wird in der Sendereihe immer wieder propagiert. Und Berendt stellt – wie in seinem Kurzfilm – auch im Fernsehen die Nähe zur Ernsten Musik her:

"Mehr als die Hälfte der Jazzamateure, die ich Ihnen in dieser Sendung vorgestellt habe, spielen außerdem und genauso gern Klassische Musik" (Berendt 1958b, S. 3).

So beschreibt Berendt die Qualität aktueller Formen des Jazz mit Hilfe des Amateurthemas in seiner Fernsehsendereihe und verkündet in Folge 25:

"Endlich einmal wieder machen junge Leute in nennenswerter Anzahl selbst Musik" (Berendt 1961b, S. 1).

Er schreibt dort den Amateuren ein ästhetisches Wertsystem zu, das sich deutlich von dem der professionellen Jazzmusiker unterscheidet. Betont werden: - das leidenschaftliche Musizieren; - die Suche nach historischer Authentizität, vor allem in der Beibehaltung einer überlieferten traditionellen Spielpraxis; - die Identifikation mit den alten Meistern des Jazz; - die Öffnung der Amateurseite für neue Hörerbindungen, die die Einfachheit traditioneller Formsprache bevorzugen und die den Jazz als "Unterhaltende Tanzmusik" rezipieren.

Im Sinne einer gesellschaftlichen Aufwertungsstrategie verwendet Berendt (nicht zum ersten Mal) Assoziationen zur Ernsten Musik wie den Begriff "Hausmusik", seine musikliebenden Dilettanten sind die Jazz-Amateure des 20. Jahrhunderts. Der SWF-Redakteur verdeckt mit dieser Aufwertungsstrategie die unterschiedlichen Interessenslagen der stilistisch divergierenden Jazzszenen. "Die dem beruflichen Status der Musiker entsprechende Aufspaltung der deutschen Jazzszene in eine professionelle und eine amateurische fand ihre Entsprechung in einer stilistischen Differenzierung. ...die Amateure spielten zum überwiegenden Teil traditionellen New Orleans und Dixieland Jazz" (Jost 2012, S. 180). Diese stilistische Polarisierung wiederholt in der zweiten Hälfte der Dekade jene bekannten Positionierungskämpfe, die bereits in den Anfängen der westdeutschen Hot Club-Gründungen auftauchen (Schulz-Köhn 1949a/1949b): die clubinternen Konfrontationen zwischen Hot Jazz-, Swing- und Bebop-Fans, letztlich die Machtfrage innerhalb einer Clubstruktur, festgemacht an stilistischen Vorlieben der Mitglieder.

Mit dem Beginn der 1960er Jahre verändert sich die Beliebtheit und Anerkennung des Amateurstatus. Vor allem sind es zahlreiche Berufsmusiker, die die "nachgeahmte" Authentizität der traditionellen Jazzspielweisen bezweifeln und diese Darbietungen mit dem Begriff "Dixieland" stigmatisieren:

"Das Niveau des Dixieland Jazz wäre nicht so gesunken, wenn man ihn nicht so einseitig den Amateuren überlassen hätte. Die Dixieland-Welle, wie sie so unaufhaltsam über Deutschland hinwogt, ist dem Jazz gewiß nicht sehr förderlich" (Jackel 1962, S. 91).

Sind es nur finanzielle Verteilungskämpfe zwischen Profis und Amateuren, die um die Pfründe der Live-Spielstätten konkurrieren? Ist es eine Entscheidung des zahlenden (und tanzenden) Publikums für einen einfachen und bekannten Jazz, denn der Schritt professioneller Musiker in Richtung freie Improvisation ist in Teilen der Szene schon vollzogen:

Es muss doch etwas an der Dixieland-Musik dran sein, daß man auf diese schmähliche Art und Weise versucht, damit Geschäfte zu machen. Es steht außer Zweifel, dass gerade diese musikalischen Perversionen bei der jungen Generation, insbesondere bei der motorradfahrenden Landbevölkerung, sehr gut ankommen (Anon.1955c, S. 15).

Ein bitteres Fazit zieht Posaunist Albert Mangelsdorff. Er beklagt die mangelnde Akzeptanz der modernen Stile durch das westdeutsche Publikum und die Verdrängung von attraktiven Spielorten:

Die Spielmöglichkeiten, die uns wirklich Freude machen könnten, sind sehr gering und auch seitens Rundfunk und Schallplatte ist die Nachfrage viel zu klein, als dass die Musikerschaft des Jazz dort eine Existenzgrundlage finden könnte (Mangelsdorff 1962, S. 9).

3. Das Deutsche Amateur Festival als Fernseh-Ereignis

Gegen Ende der 1950er Jahre gewinnt die Laienmusik-Bewegung an Bedeutung, die, nach Karl-Heinz Nass, geschätzte 50.000 Mitglieder (Nass 1959, S. 87) in der Bundesrepublik zählt. Die *Union Deutscher Jazzmusiker* versucht die divergierenden Interessengruppen auszubalancieren (Zimmerle 1956, S. 4). Bereits ab der Mitte des Jahrzehnts findet das Deutsche Amateur Jazz Festival in Düsseldorf statt. Sowohl traditionell als auch modern spielende Amateur-Ensembles bewerben sich bei dem vom Hot-Club der Stadt ausgerichteten Wettbewerb. Die ausführliche Berichterstattung im *Jazzpodium* belegt die Diskussionslage der Veranstalter (Anon.1956d, S. 3; Anon.1959, S. 100), flankiert von ausführlichen Statements einer engagierten Leserschaft (Anon.1955, S. 15). Begeistert wird die Annahme des Konzepts gewürdigt und die von Festivalausgabe zu Festivalausgabe steigenden Anmeldungen (Anon.1955, S. 26; Anon.1957, S. 104) in den verschiedenen Kategorien aus West-, vereinzelt aus Ostdeutschland. An anderer Stelle berichtet *Das Jazzpodium* über die starke Zunahme von modernen Jazzgruppen gegenüber traditionellen Bands beim Wettbewerb (Anon.1956d, S. 3). Die stilistische Schere "traditionell" versus "modern" klafft hier – über die Jahre und von Festivalausgabe zu Festivalausgabe – immer weiter auseinander.

Mit Karl Heinz Lyrmann, einem der Organisatoren des Festivals, spricht Berendt über die Begutachtung der Gewinner bei der ersten Fernsehübertragung vom Festival:

Lyrmann: Es ist eine fachmännische Jury da – bestehend aus den bekannten deutschen Jazzkritikern und den Jazzreferenten der Rundfunkanstalten. Diese Jury stuft die Bands und die Solisten punktemäßig ein, und es werden dann am Schluß entsprechende Preise verteilt.

Berendt: Dieses Prinzip des Wettmusizierens ist ja ein sehr gesundes Prinzip. Es war in der ganzen alten europäischen Musikkultur bis hin zum Barock lebendig.

Lyrmann: Die Musiker, die wir nun heute hier in dieser Fernsehsendung haben, sind diejenigen, die auf dem Amateur-Festival als die besten bezeichnet wurden und also entsprechende Preise erhalten hatten (Berendt1956a, S. 3/4).

Die Fernsehbegleitung des Südwestfunks bietet die Möglichkeiten dort auftretende Musiker in verschiedenen visuellen Formen (in Konzert-Mitschnitten, Studioaufzeichnungen und Porträtstudien) darzustellen. So nimmt die Inszenierung der Berufswelten der Düsseldorfer Festivalteilnehmer einen großen Teil der jeweiligen Sendung ein, stets mit dem Hinweis auf die personelle Kopplung von Arbeitsfeld und dem Engagement im Nebenberuf.

Die Regisseure Peter Beauvais und Horst Lippmann realisieren diese Amateurmusik-Sendungen mit großem Aufwand, aus drei wiederkehrenden Bildsequenzen setzen sie die Sendungen zusammen:

- Die jeweilige Festivalberichterstattung ist die Dokumentation eines Konzerts;

- Die Einspielfilme beschreiben durchgehend das berufliche Umfeld der jeweiligen Gewinner (darunter Berufe wie Lokomotivführer, Zahntechnikermeister, Pelzwarensortierer, Fliesenleger);
- Das musikalisch-visuelle In-Szene-Setzen einzelner "erstplacierter Solisten" wird in einer Studioproduktion zu einem späteren Zeitpunkt fixiert.

Platziert in "Altertümlichen Zimmern" (Berendt 1956a, S. 1) und der "Dachstube" (Berendt 1960, S. 1) entstehen schließlich weitere Bildassoziationen zum Thema "Hausmusik" oder zu den Amateur-Musikern, die für ihren "geliebten Nebenberuf" in "Wohnstuben" proben.

Die Darstellung der Gewinner und die Nennung ihrer "hauptamtlichen" Berufe folgen einem damals üblichen Prozedere: In den sieben SWF-Sendungen von *Jazz – Gehört und Gesehen* werden insgesamt 129 Amateur-Musiker (Gewinner) benannt: Von 80 traditionellen und 49 modern spielende Improvisatoren werden stets ihre Berufe genannt, darunter Arbeiter, Angestellte, Beamte und Selbständige. In allen Jahrgängen des Festivals aber vertreten die Schüler und Studenten die stärkste Gruppe (siehe auch Fark 1971, S. 184).

Es sind in den ersten Jahren des Festivals durchgehend unbekannte Musikerinnen und Musiker, die in diesen Sendungen präsentiert werden. Die Bewertung und Auswahl durch die Jury schafft pro Festivalausgabe einen Pool von Musikerinnen und Musikern: Die Gewinner einzelner Sparten (es sind zum überwiegenden Teil männliche Improvisatoren) kombiniert Berendt für die Fernseh-Sendung in neuen Ensembles. Amateure wie Volker Kriegel, Ingfried Hoffmann und Klaus Doldinger werden mit visuell sorgfältig inszenierter Musik, durchaus im Sinne der US-amerikanischen Musical Shorts-Visualisierungen der 1930er Jahre, als "All-Star-Bands" des jeweiligen Festivaljahres dem TV-Publikum vorgeführt. Dieser zunächst optische Schritt ins semi-professionelle, später dann ins professionelle Lager verwandelt eine kleine Anzahl von Amateuren in professionelle Jazzmusiker. Während dieses Veränderungsprozesses aber bleiben viele "Noch-Amateure" im Mechanismus des Wettbewerbs gefangen und blockieren – Jahr um Jahr – die nachstrebenden Generationen. Berendts Vorwurf, es seien immer die gleichen Gewinner und die gleichen Gesichter, die in Düsseldorf gekürt werden, zeigt die Schattenseite des *Deutschen Amateur Jazz Festivals*. Die so entstehende Blockade innerhalb der Bewerberszene des Festivals trägt auch zur Distanzierung und letztlich zur Aufgabe der Medienpartnerschaft bei.

Die beigefügte Liste der Gewinnergruppen gibt einen Überblick über die ersten Festivaljahre, so wie sie in der TV-Sendereihe abgebildet wurden [4]. Die Darstellung der Gewinner und die Nennung ihrer "hauptamtlichen" Berufe folgen einem damals üblichen TV-Procedere: Berufe wie Jurist, Postbeamter, Lokomotivführer, Zahntechnikermeister, Pelzwarensortierer und Fliesenleger sind in alle Jahrgängen vertreten, stärkste Gruppen aber bilden Schüler (6) und Studenten (46) [5].

4. Werte-Verlust

Der mediale Erfolg der Amateure verlagert die Balance zwischen dem Profi- und Amateur-Lager und wir werden in dessen Folge Zeuge einer langanhaltenden Diffamierungskampagne, sowohl in Zeitschriften wie Hörfunk-Jazz-Reihen. Mit dem Beginn der 1960er Jahre verändert sich die Anerkennung des Amateurstatus. Vor allem sind es zahlreiche Berufsmusiker, die die "nachahmende" Authentizität traditioneller Jazzspielweisen grundsätzlich bezweifeln: "Es gibt

Amateure, die häufiger für Geld spielen als viele Berufsmusiker. (...) Der eigentliche Amateur, der für seine Musik grundsätzlich kein Geld nimmt, ist kaum noch zu finden. Dennoch blicken manche Amateure herablassend auf die Berufsmusiker und glauben, nur sie selbst seien ein echter Jazzer" (Anon.1959, S. 87). Die Liste der "Verfehlungen", die die professionellen Musiker den Amateuren ankreiden, wird ständig erweitert, sie deckt sich teilweise argumentativ mit jenen Vorwürfen früherer Jahre. Hinzu kommen spezielle Zielkonflikte: Bei der Koordinierung und Ausrichtung der Club- und Konzert-Infrastruktur fühlen sich professionelle Musiker vernachlässigt. Ihr "selbst erlassenes Reinheitsgebot" (Jost 2012, S. 178) verhärtet die Reaktionen des Profi-Lagers und sie sprechen den Amateuren jeden Sinn für kreatives und aktuelles Improvisieren ab. Der abfällige Begriff "Dixieländer" diffamiert die "geldgierigen", ein traditionelles Repertoire pflegenden Amateure, die nur den historischen Jazz als Tanzmusik propagieren wollen und eine ernsthafte ästhetische Auseinandersetzung mit der modernen "Kunstmusik" Jazz schlicht negieren.

Die so Geschmähten sehen sich als Anhänger einer europäischen Fangemeinde und Bewegung (siehe für die britische Szene beispielhaft dargestellt: Gelly 2017, S. 18), die

- 1) die fortschreitende Komplexität aktueller Improvisationskonzerte nicht mittragen,
- 2) den aufkommenden Free Jazz-Diskurs ablehnen und
- 3) die Verknüpfung Kunstwerk und Jazz in Frage stellen.

Damit steht die Amateur-Szene im klaren Kontrast zu den Berendtschen Aufwertungsstrategien, die der SWF-Redakteur über seine Fernsehsendereihe *Jazz – Gehört und Gesehen* gern einer westdeutschen Gesellschaft näherbringen möchte. Auch das Amateur-Festival als gedachter Spiegel und Aushängeschild dieser Szene zeigt strukturelle Defizite: Hier herrscht keine improvisatorische Vielfalt, die es schon aufgrund der schieren Anzahl an Bewerbern geben müsste. Die Gewinnerliste in den diversen Kategorien der traditionellen und modernen Spielweisen belegt eine überraschende Unbeweglichkeit. Über Jahre treten bereits bekannte und schon früher ausgezeichnete Ensembles und Solisten auf. Musiker wie der Saxophonist und Klarinettist Klaus Doldinger, der sein Toningenieur-Studium später zugunsten der Profi-Jazz-Laufbahn aufgibt, gewinnt vier Jahre hintereinander mit den "Feetwarmers" die traditionelle, parallel dazu zwei Jahre mit "Oscar's Trio" die moderne Ensemblekategorie. Die fehlende Abwechslung und die Konfrontation zwischen Amateuren und Profis belastet zusätzlich die Sendereihe *Jazz – Gehört und Gesehen.* 1962 vollzieht der SWF die Auflösung der Zusammenarbeit vor der 8. Ausgabe des Düsseldorfer Festivals. Traditioneller Jazz taucht nach dem Verlassen der Düsseldorfer Kooperation nur noch sporadisch in der Sendereihe auf.

Doch eine Düsseldorfer Spezialität gefällt dem Jazz-Produzenten Berendt besonders: Die Zusammenstellung neuer Ensembles traditioneller wie moderner Spielart, bestehend aus den Gewinnern der jeweiligen Festivalausgabe. Bald überträgt er dieses Konzept in ein anderes Wettbewerbsmodell des Jazz: Gestützt auf den jährlichen Poll-Befragungen des *Jazzpodiums* werden wegweisende Instrumentalisten des bundesdeutschen Jazz gekürt und mit ihnen die deutschen All-Star-Bands gebildet.

5. Riverboat ahoi

Diese Skizze zur Mediengeschichte der TV-Sendereihe *Jazz – Gehört und Gesehen* erlaubt einige Einblicke in die Wechselwirkung von improvisierter Musik und ihrer gesellschaftlichen Rezeption. Die sich neu konstituierende Jazz-Szenerie der Nachkriegszeit und der 1950er Jahre mit ihrem Konglomerat aus Musikerschaft (professionellen Musikern und Amateuren), Expertentum (Journalismus in Radio, Fachzeitschrift), Infrastruktur (Club- und Konzertwesen), diversen Musikstilen und entsprechenden Fangruppen mündet mit dem Beginn der 1960er Jahre in einen stilistischen Aufbruch und dramatischen Wechsel von Hard Bop zum Free Jazz. Diese vier genannten Faktoren erscheinen zu Beginn der Dekade eng gebündelt. Später sind sie stark aufgefächert und stoßen sich gegenseitig ab, d.h. hier lässt sich ein konfrontativer, historischer Prozess beobachten.

Sind frühere Untersuchungen aus Ermangelung detaillierter Quellenarbeit beim Aspekt der Rezeption des Jazz in der westdeutschen Gesellschaft zu wenigen bis zu keinen Ergebnissen gekommen (Fark 1971, S. 187f.), so hilft die Sichtung Medien basierten Materials hier bei der Darstellung des Beziehungsgeflechtes innerhalb der improvisierter Musik. Dabei verstehen sich die Jazz-Experten und -Journalisten als Vermittler (und Träger) spezifischer, ästhetischer Konzepte. Die Dynamik der vier o.a. Faktoren soll in zwei zeitlich unterschiedlichen Szenarien dargestellt werden, um ihre Prozesshaftigkeit zu erläutern:

Auf die erste Jazz-Situation (nach 1953) hat Berendts Kurzfilm einen enormen Einfluss. Zwei Ensembles stellen Stile des Jazz vor, der Film informiert über die Kunstfertigkeit der Improvisationskonzepte und ihre Disposition für die "Ernste Musik". Ähnlich argumentiert Schulz-Köln in einer Vielzahl seiner *Jazz Almanach*-Sendungen. Die offensichtliche Strategie der Journalisten ist die Positionierung und Anerkennung des Jazz in der westdeutschen Gesellschaft, d.h. die positive Bewertung einer Musikrichtung zu befördern, die in Zeiten des Nationalsozialismus "entartet" genannt wurde. Sie propagieren den Jazz als stilistische Vielfalt und beschreiben Stile, die sich durch den Gestus Improvisation aufeinander beziehen. Weiterhin ist Jazz eine neue "seriöse" Musik (mit populären Musikwurzeln), die die bundesrepublikanische Jugend in eine musizierende Szene verwandelt.

Angenommen wird dabei ein geschlossenes System, das alle Aktivitäten der Spielenden, Stile, Fangruppen und Clubs miteinander verbindet und austauscht. Nur entlegene Fandiskurse in Hot Clubs zeigen erste Sollbruchstellen durch ihre stilistisch völlig einseitigen Hörgewohnheiten. Sie bilden später wiederum die Keimzelle einer klar an bestimmten Spielweisen orientierten Jazzszene, die dabei konsequent andere Stilistiken ausgrenzt.

• Die zweite Jazz-Situation, zu Beginn der 1960er Jahre, zeigt das Zerfallen der von Funktionären betreuten Szenerie. Die Beherrschung kommunikativer Prozesse durch Experten/Journalisten zeigt in der ersten Situation (siehe oben) die Steuerung des Fan-Bewusstseins; Diese (vor allem Dixieland-Fans) lehnen die Beeinflussung und Bevormundung nun ab. Ihre im Jazz-Kontext ungewöhnliche Popularität lässt diese Fans die "seriösen" Vorurteile ignorieren: Die Einfachheit der musikalischen Sprache Dixieland und der hohe Unterhaltungswert der Tanzmusik Jazz. Am Vorabend der freien Improvisation sind die Überzeugungen im Amateur- und Profi-Lager stark voneinander entfernt und die Förderung einer nicht professionellen Musikerschaft medial wenig attraktiv.

Eine andere populäre Musikkultur dringt als neue Jugendkultur in das Wertesystem des westdeutschen Jazz ein: Rock & Roll. Jazzexperten verweisen auf diese Formen der Rockmusik und
machen sie (nachträglich) für den "Niedergang" des Publikumsinteresses am Jazz verantwortlich. Dabei hätten "Tausende von Amateurbands" (Berendt 1960, S. 5) durchaus die Chance gehabt, eine Alternative zur neuen populären Musikfarbe zu bilden. Diese Bewegung aber, die nun
im Berendtschen Urteil zur "Dixieland Epidemie" (Berendt 1961c) verkommt, geht der JazzIdee verloren: Zu tief, zu unversöhnlich sind die Gräben zwischen den Avantgardisten und den
Traditionalisten. Orientierungslos sind die Dixielanders dem Herandrängen der neuen Strömungen populärer Musik ausgeliefert und suchen sich schließlich dort eine neue Heimat.

Die Sendereihe *Jazz – Gehört und Gesehen* spiegelt nach den Amateur-Sendungen nun die professionellen Improvisatoren der Bundesrepublik. Vor allem aber dokumentierte diese Reihe zahlreiche Konzerte US-amerikanischer Ensembles auf ihren Tourneen durch Europa. Diese Mitschnitte sind heute ein historisch bedeutsames Material für die Geschichte der Visualisierung des Jazz aus den USA.

Anmerkungen

- [1] Der Begriff "Trizonesien" ist in der Nachkriegszeit im Rheinland entstanden und spielt an auf die drei Besatzungszonen, die von den amerikanischen, britischen und französischen Militärverwaltungen geleitet wurden. Diese drei Zonen bilden den politischen Raum der neu gegründeten Bundesrepublik Deutschland. Siehe zur Rezeption des Jazz in der Nachkriegszeit – Hoffmann 1999.62f. / Hoffmann 2008.178f.
- [2] Sendereihe des SWF: Jazz Gehört und Gesehen. Nach Meeker (2005, S. 9) ist diese Sendereihe mit 85 Ausgaben innerhalb von knapp zwei Jahrzehnten (1955-1974) sowohl die erste Sendereihe zum Jazz im deutschen Fernsehen als auch die an Sendungen umfangreichste FS-Produktion in der westeuropäischen Medienlandschaft.
- [3] Die sieben ausgewählten Sendungen zum Thema "Amateure":
- a) "Jazz mit Laien. Eine Fernsehsendung von Joachim-Ernst Berendt um die Preisträger des Deutschen Amateur-Jazzfestivals." Sendereihe Südwestfunk-Fernsehen: *Jazz Gehört und Gesehen*. Folge 4. Sendung 21.6.1956. Regie: Peter Beauvais.
- b) "Amateure im SWF-Jazzkeller. Eine Sendung von Joachim Ernst Berendt um die Preisträger des 2. Deutschen Amateur Jazz-Festivals." Sendereihe

- Südwestfunk-Fernsehen: *Jazz Gehört und Gesehen*. Folge 5. Sendung 16.11.1956. 21.10-21.55 Uhr. Regie: Peter Beauvais.
- c) "Jazz gehört und gesehen. Eine Sendung um die Preisträger des Deutschen Amateur-Jazz-Festivals". Sendereihe Südwestfunk-Fernsehen: *Jazz Gehört und Gesehen*. Folge 10. Sendung 11.02.1958. 21.30 Uhr. Regie: Peter Beauvais. d) "Jazz die neue Hausmusik". Sendereihe Südwestfunk-Fernsehen: *Jazz Gehört und Gesehen*. Folge 12. Manuskript Joachim Ernst Berendt. Sendung 13.12.1958. Regie: NN
- e) "Jazz gehört und gesehen. Folge XV. Wir stellen vor: Die Preisträger des Deutschen Amateur-Festivals. Manuskript und Sprecher: Joachim E. Berendt". Sendereihe Südwestfunk-Fernsehen: *Jazz Gehört und Gesehen*. Folge 15. Sendung 8.1.1960. Regie: Horst Lippmann.
- f) "Jazz gehört und gesehen. Folge XIX. Deutsche Jazz-Amateure. Joachim E. Berendt stellt die Preisträger des deutschen Amateur-Jazzfestivals 1960 vor". Sendereihe Südwestfunk-Fernsehen: *Jazz Gehört und Gesehen*. Folge 19. Manuskript Joachim Ernst Berendt. Sendung 9.1.1960. Regie: Horst Lippmann
- g) "Jazz gehört und gesehen. Folge XXV. Deutsche Jazz-Amateure. Joachim E. Berendt stellt die Preisträger des deutschen Amateur-Jazzfestivals 1961 vor". Sendereihe Südwestfunk-Fernsehen: *Jazz Gehört und Gesehen*. Folge 25. Sendung 1.12.1961. Regie: Horst Lippmann.

[4] Gewinnergruppen bei Deutschen Amateur Jazz Festivals:

Jahr	traditionell	Modern
1955	Two Beat Stompers (Frankfurt)	Stefan von Dobrzynski-Quartett
1956	Two Beat Stompers (Frankfurt)	Stefan von Dobrzynski-Quartett
1957	Feetwarmers (Düsseldorf)	Modern Jazz Group Freiburg
1958	Feetwarmers (Düsseldorf)	Modern Jazz Group Freiburg
1959	Feetwarmers (Düsseldorf)	Modern Jazz Group Freiburg
		Oscar's Trio (Düsseldorf)
		Heinz Sauer Trio (Frankfurt)
1960	Feetwarmers (Düsseldorf)	Oscar's Trio (Düsseldorf)
1961	Dixieland Swing Cats (Frankfurt am	Dieter von Götze-Trio (Frankfurt am Main)
	Main)	

[5] Auswertung der "Hauptberufe" anhand der Nennung in den Sendemanuskripten.

1955	15	11 traditionell / 4 modern	2 Student (1 Theaterwissenschaften)
			2 Gerichtsreferendare
			Kaufmann
			Postbeamter
			Leiter Jazzlokal
			Musikwissenschaftler
			Feinkosthändler
			Musiker (Vibraphon, Piano)
			Dolmetscher
			Grafiker / Bauhilfsarbeiter
			Schüler
			Mediziner
			Ingenieur
1956	18	11 traditionell / 7 modern	6 Studenten (2 Volkswirtschaft, Musik
			(anderes Instrument: Klarinette), Mathe-
			matik, Germanistik, Bauingenieurswe-
			sen)
			Fliesenleger
			Verkäufer
			Lehrling
			Schüler
			Mediziner
			Regisseur
			Werbegrafiker
			Feinkosthändler
			Kraftfahrer
			Maler/Restaurateur
			Feinmechaniker
1957	25	14 traditionell / 11 modern	10 Studenten (4 Musik (anderes Instru-
			ment), 2 Jura, 1 Germanistik, 1 Geodä-
			sie, 1 Phonetik, 1 Biologie, 1 Chemie)
			2 Werbegrafiker
			Ingenieur
			Beamter Versorgungsamt
			Schüler
			Pfarrer

	1	T	T
			Kraftfahrer
			Kirchenmaler
			Maschinenschlosser
			Friseur
			Kranführer
			Fliesenleger
			1
1050	10	12 / 11 / 5 1	Mediziner (2.14 iii 1.14 iii 1.15 iii 1.15 iii 1.15 iii 1.15 iii 1.15 ii 1.15
1958	18	13 traditionell / 5 modern	10 Studenten (2 Musik, 1 Lehramt, 1
			Mathematik, 1 Lehramt, 1 Architektur)
			2 Schüler
			Fliesenleger
			Schauspieler
			Elektroingenieur
			Kaufmann
			Versicherungsagent
			Einzelhändler (Schallplatten)
1959	17	9 traditionell / 9 modern	9 Studenten (3 Musik, 2 Toningenieur, 2
1939	1 /	9 traditionen / 9 modern	
			Jura, 1 Grafik, 1 Ingenieur)
			Lokomotivführer
			Fliesenleger
			Zahntechnikermeister
			Pelzwarensortier
			Journalist
			Technischer Zeichner
			Kaufmann
			Schüler
1960	17	13 traditionell / 5 modern	6 Studenten (2 Toningenieur, 1 BWL, 1
			Maschinenbau, 1 Anthropologie, 1 Mu-
			sik (anderes Instrument: Posaune)
			4 Juristen
			Lokomotivführer
			Schüler
			Journalist
			Assistent (Techn. Hochschule)
			Drucker / Schriftsetzer
			Maler
			Lehrer
1961	16	9 traditionell / 8 modern	3 Studenten (1 Jura, 1 Chemie)
			Kaufmann
			Toningenieur
			Bühnenbildner
			Konstrukteur
			Lehrling
			Cutter
			Diplomvolkswirt
			Diplomvoikswirt Drucker
			Feinkostvertreter
			Werbeagent
			Rechtsreferendar

Literatur

- Anon. (1955a), Nachrichten aus Westdeutschland. In: *Jazz Podium*, 09.16
- --- (1955b), Erste Amateur-Konkurrenz der DJF in Düsseldorf. In: *Jazz Podium*, 10.03
- --- (1955c), Podium Jam Session. 1. Thema: Dixieland-Psychose. In: *Jazz Podium* 12.15
- --- (1956a), Kurz Notiert In: *Jazz Podium* 03.16
- --- (1956b), Deutsches Jazz-Amateur-Festival im Fernsehen. In: *Jazz Podium* 06.16
- --- (1956c), 2. Deutsches Amateur-Festival bietet großes Programm. In: *Jazz Podium* 08.14
- --- (1956d), Das 2. Amateur Festival der DJF. In: Jazz Podium 09.03
- --- (1957), 3. Deutsches Jazz-Amateur-Festival. . In: Jazz Podium 08.17
- --- (1959), Jazz im Film ... und Fernsehen. In: *Jazz Podium* 4.100
- Berendt, Joachim Ernst (1953a) Jazzfilm, ein trostloser Fall. In: *Jazz Podium* 1, 8/19
- --- (1953b), *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]. Niederschrift des Filmtextes. [Textstellen-Angaben in Min.]
- --- (1953c), Das Jazzbuch. Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik. Frankfurt/Hamburg: Fischer Bücherei.
- --- (1955), Jazz gehört und gesehen. Eine Sendung von Joachim Ernst Berendt. Sendereihe Südwestfunk-Fernsehen: *Jazz Gehört und Gesehen*. Folge 1. Manuskript Joachim Ernst Berendt. Transkription der Sendung, Masch.-Schr. Ms. 3 Seiten, Sendung 11.1.1955. [Fragment der Sendung.]
- --- (1956a), Jazz mit Laien. Eine Fernsehsendung von Joachim-Ernst Berendt um die Preisträger des Deutschen Amateur-Jazzfestivals. Sendereihe Südwestfunk-Fernsehen: *Jazz Gehört und Gesehen*. Folge 4. Masch.-Schr. Ms. 18 Seiten, Sendung

- 21.6.1956. Regie: Peter Beauvais. [Masch.-Schr. Dokument weist handschr. Überarbeitung auf].
- --- (1956b), Amateure im SWF-Jazzkeller. Eine Sendung von Joachim Ernst Berendt um die Preisträger des 2. Deutschen Amateur Jazz-Festivals. Sendereihe Südwestfunk-Fernsehen: *Jazz Gehört und Gesehen*. Folge 5. Masch.-Schr. Ms. 20 Seiten, Sendung 16.11.1956. 21.10-21.55 Uhr. Regie: Peter Beauvais. [Masch.-Schr. Dokument weist handschr. Überarbeitung auf].
- --- (1958a), Jazz gehört und gesehen. Eine Sendung um die Preisträger des Deutschen Amateur-Jazz-Festivals. Sendereihe Südwestfunk-Fernsehen: *Jazz Gehört und Gesehen*. Folge 10. Masch.-Schr. Ms. 14 Seiten, Sendung 11.2.1958. 21.30 Uhr. Regie: Peter Beauvais. [Masch.-Schr. Dokument weist handschr. Überarbeitung auf].
- --- (1958b), Jazz die neue Hausmusik. Sendereihe Südwestfunk-Fernsehen: *Jazz Gehört und Gesehen*. Folge 12. Manuskript Joachim Ernst Berendt. Transkription der Sendung, Masch.-Schr. Ms. 4 Seiten, Sendung 13.12.1958. Regie: NN.
- --- (1960), Jazz gehört und gesehen. Folge XV. Wir stellen vor: Die Preisträger des Deutschen Amateur-Festivals. Manuskript und Sprecher: Joachim E. Berendt. Sendereihe Südwestfunk-Fernsehen: *Jazz Gehört und Gesehen*. Folge 15. Masch.-Schr. Ms. 16 Seiten, Sendung 8.1.1960. Regie: Horst Lippmann. [Masch.-Schr. Dokument weist handschr. Überarbeitung auf].
- --- (1961a), Jazz gehört und gesehen. Folge XIX. Deutsche Jazz-Amateure. Joachim E. Berendt stellt die Preisträger des deutschen Amateur-Jazzfestivals 1960 vor. Sendereihe Südwestfunk-Fernsehen: *Jazz Gehört und Gesehen*. Folge 19. Manuskript Joachim Ernst Berendt. Transkription der Sendung, Masch.-Schr. Ms. 5 Seiten, Sendung 9.1.1960. Regie: Horst Lippmann.
- --- (1961b), Jazz gehört und gesehen. Folge XXV. Deutsche Jazz-Amateure. Joachim E. Berendt stellt die Preisträger des deutschen Amateur-Jazzfestivals 1961 vor". Sendereihe Südwestfunk-Fernsehen: *Jazz Gehört und Gesehen*. Folge 25. Masch.-Schr. Ms. 7 Seiten, Sendung 1.12.1961. Regie: Horst Lippmann. [Masch.-Schr. Dokument weist handschr. Überarbeitung auf].

--- (1961c), Dixieland ist zur Epidemie geworden. In: *Die Welt*, 1. April 1961. WDR Pressearchiv.

Bohländer, Carlo/Holler, Karl Heinz (1979), *Reclams Jazzführer*. Zweite revidierte Auflage. Stuttgart: Philipp Reclam.

Dauer, Alfons Michael/Longstreet, Stephen (1957), Knaurs Jazz Lexikon. 170 Zeichnungen von Stephen Longstreet. München/Zürich: Knaur.

Doctor, Jennifer R. (2016), Jazz Is Where You Find It. Encountering Jazz on BBC Television 1946-1966. In: *Watching Jazz. Encounters with Jazz on Screen*. Hrsg. v. Heile, Björn / Elsdon, Peter / Doctor, Jennifer. New York: Oxford University Press. S. 103-143.

Fark, Reinhard (1971), Die mißachtete Botschaft. Publizistische Aspekte des Jazz im soziokulturellen Wandel. Berlin: Volker Spiess.

Gabbard, Krin (1996), *Jammin' at the Margins*. *Jazz and the American Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.

Gelly, Dave (2014), An Unholy Row. Jazz in Britain and its Audience 1945-1960. Sheffield/Bristol: Equinox.

Heining, Duncan (2012), *Trad Dads, Dirty Boppers and Free Fusioneers*. *British Jazz, 1960-1975*. Sheffield/Bristol: Equinox.

Hoffmann, Bernd (1999), Zur westdeutschen Hot-Club-Bewegung der Nachkriegszeit. In: *Jazz in Nordrhein-Westfalen seit 1946, Musikland NRW Bd.1*, Hrsg.v. Robert von Zahn. Köln: Emons Verlag 1999, S. 64-98; Siehe auch PopScriptum, Band 8: *Afroamerikanische Musik In Deutschland*. Schriftenreihe herausgegeben vom Forschungszentrum Populäre Musik der Humboldt-Universität zu Berlin 2006, URL: https://www2.huberlin.de/fpm/popscrip/themen/pst08/pst08 hoffmann.htm.

--- (2008), Spiegel unserer unruhigen Zeit. Der Jazz-Almanach. Anmerkungen zur Rundfunk-Sendereihe des NWDR Köln (1948 – 1952). In: *Jazz-forschung / Jazz Research Band 40*, Hrsg. v. Franz Kerschbaumer / Franz Krieger. Graz: Adeva Musik 2008, S.175-239.

--- (2015), Eisgekühlter Hot. Visualisierungen im Westdeutschen Jazz der 1950er Jahre. In: *Jazz Re*-

search News. Nr. 47, Hrsg. v. Franz Krieger und Franz Kerschbaumer. Graz 2015. S. 2216-2240. In leicht geändert Form: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung, 12, Kiel 2016, S. 395-431, URL: http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB12/KB12-Hoffmann.pdf.

--- (2017), Jazz – Gestern und Heute. Anmerkungen zu einem Kurzfilm von Joachim Ernst Berendt. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 13, Kiel 2017,S.103-128. http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB13/KB13-Hoffmann.pdf.

Jackel, Conny (1962), Jazz in Deutschland. Meister fallen nicht vom Himmel. In: *Jazz Podium*, 4.S. 89-91.

Mangelsdorff, Albert (1962), Jazz in Deutschland. Gestern und Heute. In: *Jazz Podium*, 1.S. 7-9.

Meeker, David (2012), *Jazz on the Screen: A Jazz and Blues Filmography*. Washington: Library of Congress.

Mouëllic, Gilles (2000), *Jazz et Cinéma. Collection Essais*. Paris: Cahiers du Cinéma.

Nass, Karl-Heinz (1959), Die deutsche Jazzszene, beleuchtet und zur Diskussion gestellt. In: *Jazz Podium*, 4. S. 87-90.

Pillai, Nicolas (2017), *Jazz As Visual Language*. *Film, Television And The Dissonant Image*. London/New York: I.B.Tauris.

Schulz-Köhn, Dietrich (1948), Duke Ellington und sein berühmtes Orchester. *Jazz-Almanach*. NWDR Köln: 29.5.1948. So. 1:00-2:00 Uhr. Masch.-Schr. Ms. 4 Seiten, Handschriftliche Eintragung: 29.5.48. Handschriftliche Eintragung: 4.

--- (1949a), Appell an die Toleranz. *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.

--- (1949b) Die Puristen und die Progressiven. *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. --- (1949c), Louis Armstrongs Europa Tournée. *Jazz-Almanach*. NWDR Köln: 3.12.1949. So. 1:00-2:00 Uhr. Masch.-Schr. Ms. 3 Seiten, 17.11.1949. Handschriftliche Eintragung: 3.12.49. Handschriftliche Zählung der Sendereihe: 60.

--- (1950), Duke Ellington. *Jazz-Almanach*. NWDR Köln: 15.7.1950. So. 1:00.2:00 Uhr. Masch.-Schr. Ms. 3 Seiten, 7.6.1950. Handschriftliche Eintragung: 15.7.50. Handschriftliche Zählung der Sendereihe: 66.

Tieber, Claus (2014), Improvisation/improvisieren. Anmerkungen zu einem missverständlichen Begriff und seiner Bedeutung in der filmischen Repräsentation von Jazz. In: *Jazz im Film. Beiträge zu Geschichte und Theorie eines intermedialen Phänomens*. Hrsg. v. Strank, Willem / Claus Tieber.Wien/Münster: Lit-Verlag. S. 27-38.

Zimmerle, Dieter (1955), Festtage der Amateur-Musiker. 1.Treffen deutscher Amateur Jazz Bands in Düsseldorf. In: *Jazz Podium*, 11, S. 13.

--- (1956), Der Wert der Amateurmusik. Gedanken zum 2. Deutschen Amateur Festival der DJF. In: *Jazz Podium*, 9, S. 4.

Liebe, Jazz und Übermut. Der swingende Heimatfilm der 1950er Jahre.

Einleitung

Am frühen Samstagnachmittag swingt es vor allem auf den öffentlich-rechtlichen Kanälen: Peter Alexander probt mit seiner Band im Kuhstall und Margot Hielscher singt in ihrer Filmrolle des Hallo Fräulein (BRD 1949, Rudolf Jugert) dem US-amerikanischen Besatzungsoffizier vermeintliche Swing-Standards vom New Yorker Broadway vor. Klischeebeladen und burlesk sind die Darstellungen afroamerikanischer Musik im deutschsprachigen Spielfilm der 1950er Jahre und nicht überall trifft stilistisch und strukturell jene Vokabel zu, die vor allem die jugendlichen Film-Protagonisten stets im Munde führen: Jazz. Auch überschwängliche Verehrung oder polemische Diffamierung dieser Musik sind keine unbekannten Reaktionen, sie existieren bereits zu Beginn des 20. Jahrhunderts (Hoffmann 2001). So spielt der 1958 entstandene Film Münchhausen in Afrika (BRD 1958, Werner Jacobs) in Anfangs- und Schluss-Sequenz geschickt mit den stereotypen Klischees des Kolonialismus und der politischen Kontrolle über die Menschenfresser im Dschungel, die weiße Gefangene bei swingender Unterhaltungsmusik zum Mahle vorbereiten. Auf dem Weg von der "vorindustriell strukturierten Gesellschaft zur hochentwickelten Industriegesellschaft" (Doering- Manteuffel 1963, S. 207) kommt der rasch expandierenden Filmindustrie jene systemstabilisierende politische Funktion zu, die sie als mediales Segment bereits in NS-Deutschland innehatte. Ein breites Angebot auf dem Unterhaltungsfilmsektor hilft im bundesrepublikanischen Alltag ebenso die nationalsozialistische Vergangenheit zu verdrängen wie die Anlaufschwierigkeiten der direkten Nachkriegszeit. Dabei zeigt der Unterhaltungsfilm neben seiner kulturpolitischen Funktion "eine eher untergründige Kontinuität zwischen den dreißiger und den fünfziger Jahren, eine latente Identität in den Gefühlshaltungen, im Realitätsverhältnis (...), vom Medium Film vielleicht sensibler und nuancenreicher reflektiert (...) als von anderen Formen der Massenkultur und der Trivialkunst" (Kreimeier 1985, S. 287). Oberflächlich entpolitisiert, basiert diese Sparte des bundesdeutschen Nachkriegsfilms weiterhin auf den ästhetischen Konzepten des UFA-Musikfilms. Als neuer Aspekt treten allerdings der direkte Bezug bzw. die Reaktion auf verschiedene jugendkulturelle Strömungen hinzu, zumal auch die US-amerikanische Filmindustrie gesellschaftliche Randgruppen und jugendliche Unangepasstheit als Filmstoff entdeckt (Hobsch 1998, S. 22).

Der "gefilmte" Jazz der Nachkriegszeit wie der Adenauer-Ära dient durchweg als visuelle Klangfarbe, die den Hintergrund diverser Spielfilmhandlungen tönen, oder als Sujet: Dann taucht die Filmhandlung das soziale Interieur der Hot Clubs (Hoffmann 1999a) und ihrer spezifischen Jugendkultur ins Scheinwerferlicht. Die vergleichende Beschreibung bundesdeutscher Filmpräsentationen des Jazz sowie der Darstellungsformen seiner InstrumentalistInnen und/oder Fans sollen Basis der folgenden Medienskizze sein, die sich zwar auf die 1950er Jahre beschränkt, aber die Wirksamkeit sozialhistorischer Rezeptionsmotive der afroamerikanischen Musik in Deutschland als historisch durchgängig zu beschreiben vermag. Denn spätestens mit der Übernahme alter, schon in den 1920er Jahren auftretender Topoi – etwa die Ersetzung des Salonorchestergeigers durch den Jazzmusiker –, vor allem aber mit dem Phänomen der "Verjazzung" sogenannter E-Musik-Kompositionen (Hoffmann 1993) werden altbekannte Mechanismen und Bilder lebendig, die – politisch bedingt – in NS-Deutschland vorübergehend ausge-

blendet wurden. Diese, nun in der Filmwirklichkeit der 1950er Jahre erneut und verstärkt aufscheinenden älteren Rezeptionsmotive der deutschen Jazzgeschichte koppeln sich in mehrfacher Sicht durch ihre stilistisch-zeitliche Asynchronie von der realen Jazzszene der Nachkriegszeit wie der Adenauer-Ära ab. Denn der Filmwirklichkeit gelingt es nur in wenigen Einstellungen, die stilistische Vielfalt der bundesdeutschen Jazzszene einzufangen. Die medial wie live dargebotene Präsenz von Swing, Bebop und Cool Jazz, garniert mit Tourneen der Hot Jazz-Veteranen Armstrong und Ellington, präsentiert hier ebenso ein jazzstilistisch wenig einheitliches Bild, wie die zeitgleiche US-amerikanische Jazzentwicklung mit New Orleans-Revival oder die aktuellen Strömungen von Cool Jazz und Hardbop vielfach segmentiert ist.

Noch vor der Konstituierung der Bundesrepublik (1949), setzt die Rezeptionsgeschichte der Nachkriegsära ein. Wenig wissen wir von der zögerlichen Jazzorientierung in kleinen Informationszirkeln, in denen gemeinsam Jazzplatten gehört und getauscht werden, wenig von der Entwicklung und Pflege des Hot Club-Gedankens. Dieses Mosaik aus meist städtischen Szenen fügt sich aufgrund fehlender jazzhistorischer Untersuchungen vorerst nur zu einem recht verschwommenen Bild. Schemenhaft zeigt sich ein Rezeptionsverhalten verschiedener Generationen von Jazzmusikerinnen und Jazzfans, die mit überaus unterschiedlichen Hörgewohnheiten wie stilistischen Vorgaben – gebunden an Hot Jazz, Swing, Bebop und beginnenden Cool Jazz – die Diskussionen, d.h. die Gruppendynamik an manchem Clubabend beleben. Knapp ein Jahrzehnt später wird dieses gesellige Beisammensein als jugendkulturell verbrämtes Rührstück in Romanzen wie schicksalhaften Begegnungen mit "Negermusikern" szenisch aufgelöst und im "Untertagebau der Jazzkeller" (Naura 1988) romantisch-filmisch verklärt. Im Rezeptionsschatten dieser amorphen bundesdeutschen Szene finden wir also die Themen und Motive, die für die Spielfilm-Präsentation herangezogen werden. Von den Jazzmusikern, Jazzmusikerinnen und Jazzfans werden derartige Produktionen scheinbar ignoriert, jedenfalls fehlt jegliche printmediale Information zum Thema Jazz im Spielfilm in der deutsch-österreichischen Fachpresse Das Internationale Podium bzw. in der späteren bundesrepublikanischen Zeitschrift Jazzpodium¹. Erst das Verlassen der Spielfilmebene und die Hinwendung zur Dokumentation unter Mitwirkung von Musikern und Fans – wie im Fall der Düsseldorfer JAZZBANDiten (BRD 1958, Bodo Ulrich) – ergibt eine, allerdings geringe Reaktion². Trotzdem lässt sich der jazzorientierte Spielund Dokumentarfilm der 1950er Jahre nicht durchweg als "Symptom einer autoritären Gesellschaftsstruktur" beschreiben, wie Kreimeier (1985, S. 285) es generell für cineastische Produktionen dieses Zeitraums annimmt. Die den Staatsapparat repräsentierenden Instanzen treten so gut wie nie in Erscheinung und in der Tendenz erscheint eher der eingespielte Mechanismus des NS-Revuefilms für Filmkonzepte dieses nichtpolitischen Unterhaltungsfilms zutreffend:

Daß die allermeisten Konflikte in den Revuefilm-Fabeln im Grunde gar nicht existieren, sich zum immer guten Ende in Luft bzw. eben in Tanz auflösen, daß sie vielmehr nur konstruiert wurden, um so elegant wie möglich gelöst werden zu können, diese — auch heute im Unterhaltungstheater und -film noch beliebte — Methode darf wohl als besonders hinterhältiges Ablenkungs- und Verdummungsmanöver bezeichnet werden (Steinbeck 1979, S. 69).

Die 42 deutschsprachigen Spiel- und Dokumentarfilme, die im Zeitraum 1949-1962 produziert wurden (siehe Filmographie), reproduzieren durchweg einige der seit Jahrzehnten in Deutschland konditionierten (Abwehr-)Reaktionen gegenüber afroamerikanischer Musik. Sie reichen von der Akzeptanz afro-amerikanischer Musik als interessantem Materialbestand, den europäische Komponisten des 20. Jahrhunderts zu nutzen haben, über den Einfluss auf die Unterhaltungsmusik in Operette, Revue und Kabarett bis hin zur Welle der Ablehnung, zeitgeschichtlich fokussiert im nazistischen Schlagwort "Entartete Musik".

Diese und weitere Rezeptionsaspekte lassen durchaus unterschiedliche Motivfelder aufleuchten, die sich in den beiden Facetten des swingenden Heimatfilms – dem "Landjazzfilm" und dem "Stadtjazzfilm" – anlagern und zugleich auf je unterschiedliche Weise den Außen- oder Innenansichten der deutschen Jazzrezeption zugeordnet werden können³. Für Weihsmann sind ausnahmslos alle entsprechenden Filmtitel aus rein finanziellen Überlegungen produziert worden, da "der oft missbrauchte Begriff Jazz für jedes noch so triviale und irrelevante Thema herhalten musste (solange es Spannung versprach) und in den Filmen als typisches Produkt der manipulierten Kultur- und Freizeitindustrie eingesetzt wurde" (Weihsmann 1988, S. 597).

Der Landjazzfilm: Das Motiv Abwehr

Eingebettet in die sanften Hügel einer voralpinen Landschaft zeigt sich der Landjazzfilm vor seiner stimmungsvollsten Seite. Hier probt die Jazzband im Kuhstall und der Bandleader (alias Peter Alexander) gibt einen virtuosen Gesangsvortrag, eingekeilt zwischen den ausladenden Hinterteilen zweier Rindviecher. Auch die Alm wird in *Wehe, wenn sie losgelassen* (BRD 1958, Géza von Cziffra) zum Probenraum: Swing auf blühender Kräuterwiese. Gertraud Steiners Vorschlag, die moderne Variante des Heimatfilms als "Touristenfilm" zu kennzeichnen, trifft auf eine große Anzahl der untersuchten Filme zu:

Handlungsträger sind nicht mehr die Einheimischen in den Dörfern, sondern die Urlauber, die sich zeitweise in diesen Orten aufhalten, Deshalb neigt der Touristenfilm noch mehr als der übrige Heimat-Film dazu, Landschaft und Milieu als Requisiten für eine lustspielhafte Handlung zu verwenden. Sie werden nicht um ihrer selbst willen gezeigt, was einen gewissen Realismus bedingen würde, sondern als synthetische Ideallandschaften mit illusionistischen Schauplätzen benötigt (Steiner 1987, S. 68).

Diese "Handlungsträger" sind im Landjazzfilm durchweg ältere semiprofessionelle MusikerInnen und ein aus Kindern bestehendes Publikum. Keinesfalls sind diese Kinder mit den älteren Jugendlichen vergleichbar, die im Stadtjazzfilm auftreten resp. zuhören. Konfrontiert werden die Musiker und Musikerinnen des Landjazzfilms mit dem Abwehrverhalten einer an Traditionen orientierten Gesellschaft und der daraus abgeleiteten Aggression gegen das Neue und Ungewohnte, in der Rezeptionsgeschichte afroamerikanischer Musik in Deutschland seit langem ein bekanntes, durchgängiges Motiv. Die handgreifliche Stigmatisierung in der Exposition von Wehe, wenn sie losgelassen werden (BRD 1958, Géza von Cziffra) (Anhang 1) findet sich – thematisch durchaus vergleichbar – auch in Spielfilmen wie Mein Schatz ist aus Tirol (BRD 1958, Hans Quest) oder Ja, Ja die Liebe in Tirol (BRD 1955, Géza von Bolváry) und steht, aufgrund der positiven Zeichnung des Jazzmilieus, in direktem Gegensatz zu dem 1951 produzierten Film Wenn die Abendglocken läuten (BRD 1951, Alfred Braun).

Dem Touristenfilm der 1950er Jahre ist das Motiv der Abwehr vielfach konstitutiv. Hier dokumentieren sich - im "ideologischen Unterbau des deutschen Alltags" (Kreimeier 1985, S, 287) – die versteckten Vorurteile einer Gesellschaft, ihre "sozialen Muster und ungeschriebenen Normen" (Steiner 1987, S. 3). In der heilen Welt des bundesdeutschen und österreichischen Heimatfilms leben die Verdrängungsstereotypen der Weimarer Republik weiter, aber ebenso die positiven Reflexe afro-amerikanischer Musik im NS-Unterhaltungsfilm, denen Fred Ritzel (1992) nachspürt. Sie lassen sich plakativ in *Wir machen Musik* (Deutschland 1942, Helmut Käutner) belegen, während *Traummusik* (Deutschland 1940, Géza von Bolváry) eine Gegenposition zur swingenden Unterhaltungsmusik einnimmt. Im Film der 1950er Jahre führt diese ambivalente

Haltung oft zur Überzeichnung, mitunter sogar zur Karikatur tumber Jazzgegner - Menschen, die dem "Neuen" gegenüber stets abgeneigt scheinen. Der Landjazzfilm bietet mehrere Szenarien, die die dargestellte Jazzwelt als instabil und unprofessionell erscheinen lassen:

- Die Musikerinnen spielen nicht für ein konkretes Publikum bzw. Milieu, in das sie eingebunden und von dem sie musikalisch und sozial akzeptiert sind, d.h. sie sind de facto "fahrende Gesellen".
- Die Musikerinnen befinden sich in Wettbewerbssituationen, durch die ihre musikalische Qualität als Gruppe erst bestätigen werden muss; d.h. der Weg vom (Jazz-)Amateur zum semiprofessionellen Musiker wird nachgezeichnet.
- Die Musikerinnen müssen trotz einiger Bekanntheit auf dem Lande Tätigkeiten verrichten, die Ihrem eigentlichen Arbeitsprofil nicht entsprechen.

Neben diesen Merkmalen wird die Klangfarbe Jazz während den 1950er Jahren mit zwei anderen Regionalismen der populären Musik konfrontiert: einerseits dem in der Wiener Operette intensiv genutzten ungarischem Puszta-Milieu und dem relativ oft eingesetzten Italien-Sujet. So zeigt die Minstrelsy-Szene in Gitarren der Liebe (BRD 1954, Werner Jacobs) nicht nur den Tiefpunkt einer Jazzdarbietung in einer italienischen Trattoria (Anhang 2), sondern suggeriert zugleich, dass sich das Format Jazz in solch einem Umfeld nicht lange halten kann, da die nationale (italienische) Klangfarbe den Ton angibt. Die Hinwendung zum Heimatfilm zeigt sich in der stimmigen Argumentationslinie: italienische Landschaften, italienische Lieder und italienische MusikerInnen. Im direkten Vergleich zwischen italienischem Interieur und Landjazzfilm wird der Hintergrund des Lokalkolorits besonders deutlich: Wechseln bei Gitarren der Liebe (BRD 1954, Werner Jacobs) nur die Klangfarben und Stimmungen innerhalb eines definierten Ambiente, so erscheint der Jazzmusiker, aus diesem Blickwinkel betrachtet, vor allem in gegensätzliche Situationen eingebunden, die keine sozio-kulturellen Beziehungen zueinander aufweisen. Den aus dieser Sicht faktisch heimatlosen Jazzmusiker symbolisiert im Film Tausend Melodien (BRD 1956, Hans Deppe) der Bebop-Geiger Martin, der Schlagersängerinnen begleitet und - der Liebe wegen - den Primas einer Puszta Kapelle mimt, in seinem Herzen aber ein verkannter, großartiger Violinist für anspruchsvolle E-Musikliteratur ist. Ein anderes Beispiel liefert uns einer der Protagonisten jener swingenden Filme, Peter Alexander, der in seinen verschiedenen Rollen als Pianist, Gitarrist, Trompeter, Posaunist oder Schlagzeuger, immer aber als Sänger auftritt. Dieser multifunktionale Akzent lässt sich übrigens ebenso gut am Profil des Kölner Edelhagen-Orchesters aufzeigen sowie an der erregt geführten Diskussion über ein Bandrepertoire zwischen Jazz und funktioneller Tanzmusik (Hoffmann 1999b).

Auch in einer Filmsequenz von *Liebe, Jazz und Übermut* (BRD 1957, Erik Ode) ist die Abwehr gegenüber vagabundierenden Städtern auslösendes Motiv - diesmal im Streit mit dem Besitzer des Landgasthofes. Denn mittellos sitzt dort eine durchaus erfolgreiche Band, besetzt mit durchweg älteren Jazzmusiker-Semestern und betrogen vom eigenen Manager, der mit dem Band-Geld durchgebrannt ist. Ratlos erwarten die Musiker finanzielle Hilfe, die aber nicht eintrifft, und so müssen sie im weiteren Verlauf des Films – als E-Musik-Instrumentallehrer getarnt – in einem Internat für Musikbegabte unterrichten. Im Sinne von Helmut Rösings Identitätsthese Nr. 2 (2002, S. 14) kann der Verweis des Gastwirts auf die "Volksmusik" seiner Heimat, die er gegen den Jazz verteidigen will, als kulturelle Zuschreibung gesehen werden, die ihre Legitimation aus einer romantisierenden Vergangenheitsvorstellung bezieht. Somit symbolisiert das Auftreten des Jazz sowohl eine (musikalische) Umbruchsituation wie den schnellen, gesellschaftlichen Wandel (Anhang 3). Diese Filmsequenz trifft nicht den eigentlichen Filmablauf, der in ein Puzzle verschiedenster Motive und Handlungsstränge zerfällt. Ungewöhnlich ist der Auftakt mit

dem Konzert einer "Negersängerin", die sich im Verlauf des Films zu einer zentralen Hintergrundsfigur entwickelt: Als Mitglied des US-amerikanischen Vorstandes, der im Nachkriegsdeutschland eine Schule für hochbegabte Musikschüler unterhält, informiert sie anonym die Heimleiterin (Grete Weiser), die das Musikinternat mittlerweile in ein Waisenhaus umfunktioniert hat, über einen bevorstehenden Kontrollbesuch aus den USA. Nun muss in kürzester Zeit den Kindern eine klassische Musikbildung entsprechend der – von Schallplatte kopierten, somit gefälschten und in die USA verschickten – Tondokumente eingetrichtert werden. Die arbeitslosen Jazzmusiker verwandeln sich in seriöse Instrumentallehrer – als Prüfungsstück gibt der Bandleader (Peter Alexander) Chopins *Etüde in c-moll*, op. 25, Nr.12 –, doch die Jugendlichen haben längst die Meisterklasse in eine swingende Big Band verwandelt, die mit der berühmten afro-amerikanischen Sängerin später sogar in den USA auf Tournee gehen wird.

Das Motiv Verjazzung

Ein zentrales musikalisches Moment stellt in *Liebe, Jazz und Übermut* (BRD 1957, Erik Ode) das Auftreten dieser Meisterklasse dar, einer kombinierten Streicher/Big Band, die bei geöffneten Fenstern sinfonische Werke probt und nach deren Schließen fließend zu Big Band-Titeln wechselt. Gleich zwei ausführliche Sequenzen (in Liebe, Jazz und Übermut und Wehe, wenn sie losgelassen werden), die mit klassischer Musik beginnen, enden jeweils am Schluss des Films in kompakten Big Band-Sounds. Dieses Konzept der Transformation klassischer Musik in "Jazzmusik" gehört zu den ältesten Rezeptionsmechanismen. Bereits Alfred Baresel (1925, S. 9) beschreibt früh die "Synkopierung" einer Volksliedmelodie. Entsprechende Bearbeitungen von Tannhäuser- und Fliegender Holländer-Fragmenten durch das US-amerikanische Paul Whiteman-Orchesters nimmt dann die konservative und rechtsnationale Presse zum Anlass, schon während der Weimarer Republik, erst recht in NS-Deutschland gegen diese "entartete Musik" zu agitieren. Die Verwandlung einer alten in eine neue Klangfarbe zieht sich wie ein roter Faden durch die deutsche Jazzgeschichte. Der Düsseldorfer Hot Club geht zu Beginn seiner Vereinstätigkeit sogar noch einen Schritt weiter. Zur Profilierung vor Jazzgegnern und zwecks Präsentation seriösen musikalischen Materials werden die Jazz-Vortragsabende 1950 umfunktioniert und Schallplattenaufnahmen sinfonischer Werke von Mozart, Schubert oder Bruch vorgeführt sowie analysiert – all dies auch ein Beleg für den heute übertrieben wirkenden Wunsch nach kultureller Akzeptanz.

In *Hallo Fräulein* (BRD 1949, Rudolf Jugert), dem wohl frühsten Nachkriegsfilm, der die Jazzrezeption des amerikanischen Sektors thematisiert, spielen in einer Schlüsselszene beide musikalischen Sphären, die der E- und der U-Musik, eine entscheidende Rolle. Weil die Sängerin – aufgrund ihrer Ausbildung während des Nationalsozialismus nur die klassische Klangfarbe kennen gelernt hat, wird sie zwangsläufig im swingenden Unterhaltungsmusikton der Amerikaner versagen (Anhang 4). Die zunächst negative Einstellung des Besatzungsoffiziers verändert sich indes auffallend schnell; bald leitet er die kleine Big Band, die die Protagonistin bei Konzerten und Rundfunkaufnahmen begleitet. Doch kurz vor dem finanziellen Durchbruch, den die Truppe bei den *Tagen der Musik* in Stuttgart erhofft, wird die Band gerade wegen der Jazzfarbe abgelehnt. Eine Werkshalle wird zum improvisierten Konzertsaal und das Stuttgarter Publikum bejubelt den Auftritt. Der Gegenspieler des Besatzungsoffiziers - ebenfalls in die Sängerin verliebt - lehnt die Jazzmusik zunächst kategorisch ab. Später aber betont er in einer Tischrede den völkerverbindenden Charakter des Jazz, definiert faktisch über die Unterhaltungsmusik der USA

einen gemeinsamen, kulturpolitischen Rahmen resp. die zukünftige Einflusssphäre amerikanischer Außenpolitik (Anhang 5). Diese Aussage steht isoliert im Kontext der Jazzrezeption und ist vielleicht auf den direkten Einfluss der amerikanischen Besatzungsmacht zurückzuführen, die *Hallo Fräulein* (BRD 1949, Rudolf Jugert), unterstützend zensiert hat: "Im Grunde ist der Film ein Propagandafilm im Kontext der Umerziehung der Deutschen" (Ritzel 1998, S. 6).

Das Motiv Moral

In einer überaus integren Weise werden durchweg die Tanz- und Jazzmusiker bei ihrer Arbeit dargestellt: Sie murren nicht, wenn wieder einmal die längst fällige Gage fehlt oder ihr Essen über eine Woche lang aus Spinat besteht (*Liebe, Jazz und Übermut, BRD 1957*, Erik Ode). Eine solche anspruchslose Haltungen finden wir häufig. Dahinter steht die klare Botschaft: Alle Jazzmusiker sitzen in einem Boot und erdulden für das gemeinsame Ziel ihrer Jazz-Zugehörigkeit gehorsam alle Schmerzen.

Auch die Kopplung von Jazz und Nachtclubmilieu – jazzhistorisch gesehen durchaus kein Tabubruch – besticht durch gepflegte Präsentation im Sinne US-amerikanischer Musicalverfilmungen. Tanzszenen und Gesangsdarbietungen wechseln sich ab, selbst wenn das Ergebnis wie in Wenn Frauen schwindeln (BRD 1957, Paul Martin) kuriose Züge aufweist (Anhang 6). Zahlreiche Revuefilmanleihen – etwa in Liebe, Tanz und 1000 Schlager (BRD 1955, Paul Martin), Musikparade (BRD 1956, Géza von Cziffra), Sag es mit Musik (BRD 1956/57, Ignazio F. Iquina), Hotel Allotria (BRD 1956, Ludwig Bender) oder Casino de Paris (Frankreich, BRD, Italien 1957, André Hunebelle mit Caterina Valente) – betonen durchgehend den Tanz- und Schlagercharakter aktueller Moden. Ganz im Sinne der oben beschriebenen Funktionalisierung tritt beispielsweise in dem 1957 entstandenen Spielfilm Vier Mädels aus der Wachau (Österreich 1957, Franz Antel) die Präsentation einer adäquaten Jazzklangfarbe bei der Begleitung der Sänger und Tänzer in den Hintergrund. Doch gehen die Spielfilme ab Mitte der 1950er Jahre immer stärker dazu über, Ensembles und ihre Mitglieder als "authentische" Note in die Handlung einzubauen: Die Band von Max Greger tritt unter eigenem Namen in Das alte Forsthaus (BRD 1956, Harald Philipp) auf und den afroamerikanischen Trompeter Louis Armstrong erlebt das deutschsprachige Kinopublikum 1959 gleich in zwei Produktionen: Die Nacht vor der Premiere (BRD 1959, Georg Jacoby) und Peter schießt den Vogel ab (BRD 1959, Géza von Cziffra).

Die bürgerliche Hilflosigkeit im Umgang mit der Moral dieser Unterhaltungsmusikszene wird 1956 sehr treffend in *Die Ehe* des *Dr. med. Danwitz* (BRD 1959, Arthur Maria Rabenalt) unter der Regie von Arthur Maria Rabenalt skizziert. Hier wird die mondäne Welt, der sich die Ärztin und Ehefrau des Protagonisten als Model nähert, um die wirtschaftliche Situation einer gemeinsamen Zukunft zu sichern, in den grellen Farben einer Nachtklubszene gezeichnet. In Umkehrung gleichsam tritt in einer Filmsequenz von *Wenn Frauen schwindeln* (BRD 1957, Paul Martin) ein moralisch unanfechtbarer Bandleader auf, der eine angebliche Kleptomanin, die eigentlich Reporterin ist, auf den Pfad der Tugend zurückführt.

Den Übergang zum Stadtjazzfilm bereitet der 1956 gedrehte deutsche Spielfilm *Der schräge Otto* (BRD 1956, Géza von Cziffra) vor: Bühnenshowelemente von durchaus weltmusikalischer Perspektive lassen den Eskapismus der Weimarer Operette wieder lebendig werden.

Im Gegensatz zum noch zu skizzierenden, die Hot Club-Szene spiegelnden Feld der Stadtjazzfilme ergibt das Motivbündel des Landjazzfilms – Abwehr, Moral und Verjazzung – zwar eine heterogene, wenn auch komplementäre Motivlage der Außenansicht des Jazz in der Bundesrepublik Deutschland. Für das Angebot auf dem Unterhaltungsfilmsektor scheint die von Hobsch (1998, S. 19) beobachtete Steigerung der Heimatfilm-Produktion bei gleichzeitigem Beliebtheitsverlust nach 1955 auch im Genre des Landjazzfilm zu greifen. Konkret fehlt dem bislang vorgestellten Material die wichtigste Komponente der Rezeption in den 1950er Jahren: die jazzspielende Jugend.

Der Stadtjazzfilm: Das Motiv Clubleben bzw. Jazznorm

Von den Innenansichten des deutschen Jazz erzählen drei, in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts produzierte Spielfilme: Die große Chance (BRD 1957, Hans Quest) porträtiert ausgiebig den musikalischen Kosmos eines fiktiven Heidelberger Hot Clubs, Jazzbanditen (BRD 1958, Bodo Ulrich) das Leben im Düsseldorfer Hot Club, Und noch frech dazu (BRD 1959, Rolf von Sydow) inszeniert erstmals die Konfrontation zweier unterschiedlicher jugendkultureller Strömungen. In allen drei Filmen stützen die atmosphärischen Schilderungen die romantisierende Darstellung eines sozio-musikalischen Beziehungsgeflechts, das in der Verklärung von gemeinsamem Improvisieren und (Musik-) Erleben ein zentrales Moment der dargestellten Hot Club-Szenerie sieht: "Die Verankerung von Individuen in einer Gruppe erfolgt maßgeblich über die Stiftung von kultureller Identität und durch Distinktion gegenüber anderen Gruppen" (Rösing 2002, S. 19) – hier überaus plakativ in Szene gesetzt durch (handgreifliche) Kontroversen zwischen den "Jazzheinis" und "Rockern" in Und noch frech dazu (BRD 1959, Rolf von Sydow) durch Störung der Identitätsbestätigung via Saalschlacht- und Prügelszenen während eines Jazzkonzerts. Deutlich wird hier auch die musikalisch determinierte soziale Differenz. Das bürgerliche Milieu der Hot Clubs, eine Welt der Gymnasiasten und Studenten, definiert sich vor allem durch die Live-Präsentation im Club, das Moment real erlebter Improvisation, während die meist im Arbeitermilieu angesiedelte Gegenkultur durchweg auf audioreproduzierende Mittel wie die Musikbox zurückzugreifen hat. Eine weitere Komponente geschmacklicher Determinierung bringt der sich Anfang der 1960er Jahre dem Jazz öffnende DEFA-Film ins Spiel: hier begegnen wir jazzspielenden Arbeitern, "deren Story auf Industriebaustellen oder in Fabriken angelegt" (Jordan 2000, S. 110) ist.

Die eigentliche Suche nach kultureller Identität aber scheint im Stadtjazzfilm bereits abgeschlossen, die Rollen sind verteilt: auf der Bühne die handelnden Musiker, die aus dem Stegreif Neues erfinden, und davor im Kellergewölbe ein seltsam ruhiges Publikum, das betont unterkühlt diesen kreativen musikalischen Prozess goutiert. Interessanterweise finden bei den Jazzmusikern keine gruppendynamischen Prozesse statt. Die Rangordnung zwischen Bläser- und Rhythmusgruppe gilt auch in der Filmwirklichkeit, und so sind ihre Protagonisten vor allem Jazztrompeter.

Im "Untertagebau" gelten eben andere Gesetze. Aggressiv setzen sich die Kellerkinder gegen Besucher (Eindringlinge) zur Wehr – bspw. gegen einen juvenilen Geistlichen, dem in *Die gro-βe Chance* (BRD 1957, Hans Quest) erst seine souveräne Handhabung jazzideologischer Feinheiten (es geht um die harmonische Progression in Gershwins *Lullaby* und – s.o. – den Grad der Verjazzung der Werke J.S. Bachs) die Bewunderung der Club-Szene einbringt. Nun steht der Gründung eines Spiritual-Chores unter seiner Leitung nichts mehr im Wege (Anhang 7). Und dass die Jazzgesellschaft durchaus eine eigene Ordnung pflegt, muss Pfarrer Röll, *Der Pastor*

mit der Jazztrompete (BRD 1962, Hans Schott-Schöbinger), erfahren, als die Tänzer des Hot Club von St. Veit im Verein mit dem Bürgermeister gegen den in der Jugendarbeit engagierten Geistlichen vorgehen.

Das Motiv Jugend

Wie im wirklichen Jazzleben begegnen wir im Stadtjazzfilm einem männerbündlerischen System, das dem anderen Geschlecht zwar manche Komposition widmet, auf der Jazzbühne aber höchstens eine Sängerin zulässt. Hier liegen Film- und Club- Wirklichkeit anscheinend dicht beieinander. Zitat aus den *Mitteilungen* des Düsseldorfer Hot Clubs:

Es muss ganz besonders gewürdigt werden, dass im hcd eine Reihe von jungen Damen regelmäßig teilnehmen, die das Bild auflockern und dem Club eine gesellschaftliche Note geben, die man sonst schmerzlich vermissen würde. Dass sie nicht nur eine dekorative Rolle spielen, sondern auch etwas vom Fach verstehen, wissen die Mitglieder selbst am besten (zit. n. Hoffmann 1999a, S. 72).

Diese Textpassage ist mehr als nur eine Ansammlung unglücklicher Formulierungen, Zwar bestätigt das Mitgliederquiz (veröffentlicht im Programm 77 vom 27.1.1950) die Vermutung, dass die weiblichen Mitglieder des Clubs die schwierigen biographischen Fragen und vorgelegten Hörproben gleich gut wie Ihre männlichen Kollegen beantworten. Doch in solchen Beschreibungen offenbart sich ein Frauenbild, das mit den propagierten Idealen des Düsseldorfer Clubs und seiner Musik nicht deckungsgleich scheint. Wie lautet der 12. Glaubenssatz in Schulz-Köhns Kleinem Knigge für Jazz-Fans: "Der echte Fan ist tolerant" (Schulz-Köhn 1950, S. 1).

Auf Spielfilmebene durchziehen zum Teil haarsträubende Dialoge über Strukturen im Jazz und über instrumentalspezifische Fertigkeiten einzelner Improvisatoren die Filmhandlungen. Diese "realistischen Fachgespräche" unter Musikerinnen und Fans lehnen sich zwar stark an das Motiv der Jazznorm an, öffnen aber meist die Hot Club-Perspektive in Richtung Tanzunterhaltung durch Jazz. Für die Initiatoren der real-existierenden Hot Clubs erfüllt diese nicht kunstwerkgerechte Rezeptionshaltung den Tatbestand besonders unreflektierter Jazzkenntnis, die vereinzelt auch in den eigenen Reihen bekämpft werden muss (Anhang 8). Gegen Ende der 1950er Jahre laufen die Präsentationsfelder des Land- und Stadtjazzfilms parallel. Aber nur in der urbanen Szenerie des Stadtjazzfilms finden die gesellschaftlich dominierenden jugendkulturellen Strömungen ihren Ausdruck, wenngleich ausschließlich in der Konfrontation unterschiedlicher Lebenswelten. Präsentiert bereits 1953 der US-amerikanische Spielfilm The Wild One (USA 1953, Lásló Benedek) mit Marlon Brando einen anderen Jugendtypus (Bessen 1989, S. 278), der mit der Jazzszenerie nicht mehr kompatibel scheint, so verwendet das als Kajütenjunge Max getarnte Mädchen in Musikparade (BRD 1956, Gezá von Cziffra) den Begriff der Halbstarken noch im Kontext der Großstädtischen Jazzclubszene (Anhang 8). Mit Lederkleidung, Motorrad und coolem Verhalten, beschallt von einer Musikbox (Struck 1979, S. 10), sind denn auch die Halbstarken (BRD 1956, Georg Tressler) die "andere Jugendkultur" im Stadtjazzfilm. Noch in dem 1959 entstandenen Spielfilm Und noch frech dazu (BRD 1959, Rolf von Sydow) lebt die Handlung vom Kontrast zwischen diesen Jugendkulturen, sogar durch die einzelnen Familien geht der Riss unterschiedlicher Banden-Zugehörigkeit. Klischeeüberladen verurteilt wird die Aggressivität der Motorradgang (Störung des Jazzkonzerts und anschließende Saalschlacht): Nur auf Seiten der Jazzmusikerinnen gibt es die guten Menschen. In Und noch frech dazu (BRD 1959, Rolf von Sydow) begegnen wir dieser, selbstverständlich durch die Halbstarken-Motorradgang angeheizten Stimmung beim unfreiwilligen Stop des Jazz-Planwagens, auf dem die

Musiker und Fans wie im alten New Orleans durch die Straßen der Stadt fahren, um Werbung für eine Hot Club-Neueröffnung zu machen (Anhang 9).

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Im Landjazzfilm wird die ideologisch aufgeladene Konstruktion von Heimat als eine abwehrbereite Position gegenüber der vagabundierenden Jazzwelt verwendet. Nur wenige Filmmotive zielen auf ein Aufeinanderzugehen oder bieten Lösungsansätze zum Umgang mit den zu Extremen stilisierten Lebenswelten. Die Dynamik des Landjazzfilms lebt vor allem von der Konfrontation, die sich dramaturgisch meist erst gegen Filmende auflöst – in Wohlgefallen natürlich wie in dem jazzspielenden Waisenhaus in *Liebe, Jazz und Übermut* (BRD 1957, Erik Ode), indem der Jazz als idealtypisch überhöhten musikalischen Heimat der elternlosen Insassen installiert wird.

Im Stadtjazzfilm hingegen umrahmen die "heimatlosen Klänge" die ideologische Heimat des Jazzkellers: Der konkrete Raum und soziale Rahmen einer Szene soll den gegenseitigen Respekt zwischen Musiker und Publikum widerspiegeln. Das Film-Bild vermittelt eine Mischung aus amerikanischer Jazzmusikerpräsentation und europäischer Hot Club-Idee. Tendenziell lehnen sich die Motive des Stadtjazzfilms an die Präsentationsformen des Jazzkonzert- Dokumentationsfilms US-amerikanischer Prägung an.

Für die Jazzrezeption der 1950er Jahre ist das zeitgleiche Nebeneinander beider Facetten des swingenden Heimatfilms entscheidend; quantitativ gibt es keine Dominanz. In der Dramatisierung des Sujets freilich spiegelt das mediale Konstrukt Heimat die beiden unterschiedlichen Darstellungsformen des deutschen Jazzspielfilms. Vor allem die aus dem Heimatkonstrukt generierten Substrate Vertrautheit und Geborgenheit, die der Stadtjazzfilm im ideologischen Gepäck mit sich führt, avancieren schließlich zum beliebten Rezeptionsprofil real existierender Jazz-Landschaften in der Bundesrepublik Deutschland.

Anmerkungen

[1] Die folgenden Textbeiträge der deutschsprachigen Fachzeitschriften, die sich mit dem Thema "Jazz im Film" beschäftigen, beschreiben durchweg Konzertdokumentationen und Musikerinnenporträts von amerikanischen Improvisatoren. Die Informationen dienen der Kenntnisnahme wie der Sammlung entsprechender Materialien; vgl. hierzu: Lippman, Horst (1946), Sechs neue amerikanische Musikfilme für die US Zone in Deutschland. In: Die Jazz Club News, Frankfurt, 9, S. 25. K.B. (1952), Jazz im Film. "Toxie im Märchenland". In: Das Internationale Podium mit den offiziellen Mitteilungen der deutschen Jazzföderation (Hg. u. Chefredaktion Wien: Herbert Weiss, Redaktion Deutschland: Hans Gericke, Redaktion des Jazz-Spiegels der Deutschen Jazz-Föderation: Dieter Zimmerle), Nr. 58, München-Wien 1952, S. 10. N.N. (1952), "Satchmo" als Filmstar. Amerikanische Jazz-Spitzenfilme kommen nach Deutschland. In: Das Internationale Podium mit den offiziellen Mitteilungen der deutschen Jazzföderation, September, Nr. 56/57, S. 12. Rolf Duedder (1952), Jazz im Film. "Satchmo" als Filmstar. Amerikanische Spitzenfilme kommen nach Deutschland. In: Das Internationale Podium mit den offiziellen Mitteilungen der deutschen Jazzföderation, September, Nr. 56/57, S. 12. W.H. (1952), Jazz im Film. Treffpunkt Quartier Latin. In: Das Internationale Podium mit den offiziellen Mitteilungen der deutschen Jazzföderation, September, Nr. 56/57, S. 12. N.N. (1953), Jazz im Film. In: Die Schallplatte (Verlagsinformationen der Teldec [Telefunken/ Decca]), 01, S. 10. Joachim Ernst Berendt (1953), "Jazzfilm", ein trostloser Fall. In: Jazz Podium 1, Januar, S. 8. Joachim Ernst Berendt (1953), Ein Film mit Kurt Edelhagen. In: Jazz Podium, 2, Februar, S. 8. Rd. (1953), Appell an das soziale Gewissen. Zwei Filme, die sich mit dem Rassenproblem beschäftigen. In: Jazz Podium, 4, April, S. 10. Hans G. Orling (1953), Thema: Filmkomponisten. In: Vierviertel (Hrsg. v. Kurt Balzer u. Gisela Mossner), 8, August, S. 4-5. N.N. (1954), Der Major spielte nur Jazz ["Die Glenn Miller Story"]. In: Jazz Podium, 2, Februar, S. 10. N.N. (1956), Die Benny Goodman Story / Carmen Jones / Der Mann mit dem goldenen Arm. In: Jazz Podium, 5, Mai, S. 21. N.N. (1956), Immer mehr Jazzmusiker beim Film. In: Jazz Podium, 5, Mai, S. 22. N.N. (1956), Kurz notiert ... [Jazz in verschiedenen Filmen]. In: Jazz Podium, 8, August, S. 14.

[2] N.N. (1959), Erster deutscher abendfüllender Jazz-Film. In: Jazzpress, 12, Berlin, S. 2. N.N. (1985), Jazzbanditen. Ein Film mal nicht aus der Traumkiste. In: Jazzpress, 1, Berlin, S. 5. Siehe hierzu auch die polemische Darstellung von Jürgen Struck (1985, S. 28).

[3] Mit dem perspektivischen Wechsel zwischen Außen- bzw. Innenansichten des bundesdeutschen Jazz greife ich auf eine Unterscheidung in meinem Vortrag zum Ellington-Symposium des Darmstädter Jazzinstitutes zurück (Hoffmann 2000). Dort wurde anhand der Europatournee des Ellington-Orchesters 1950 versucht, sowohl die print- wie audiomedialen Informationen – also die nach außen gerichteten Stimmen des bundesdeutschen Jazz – wie die Reaktionen diverser städtischen Jazzszenen zu bewerten: Während sich die Medienreaktionen überaus positiv mit Ellington und seiner Musik auseinandersetzen, erheben sich innerhalb der Hot Club-Bewegung teilweise kritische Stimmen, die an der Art der Kompositionen Ellingtons bei dieser Tournee, vor allem aber an deren Präsentation erhebliche kunstwerkliche Zweifel äußern.

Zur Innenansicht des Jazz, also der Beschreibung eines städtischen Jazzvereins und seiner Entwicklung während den 1950er Jahren, sowie zur Programmstruktur der "Schallplatten-Vortragsabende" im Düsseldorfer Hot Club (Hoffmann 1999a).

Literatur

Baresel, Alfred (1926), *Das Jazz-Buch*. Leipzig: J.H. Zimmermann.

Berendt, Joachim E. (1953), "Jazzfilm", ein trostloser Fall. In: *Jazz Podium* 1, Januar, S. 8.

--- (1953), Ein Film mit Kurt Edelhagen. In: *Jazz Podium*, 2, Februar, S. 8.

Bessen, Ursula (1989), *Trümmer und Träume. Nachkriegszeit und fünfziger Jahre auf Zelluloid.*Eine Dokumentation. Bochum: Brockmeyer.

Doering-Manteuffel, Anselm (1983), *Die Bundesrepublik Deutschland in der Ära Adenauer*. Außenpolitik und innere Entwicklung 1949-1963. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Düdder, Rolf (1952), Jazz im Film. "Satchmo" als Filmstar. Amerikanische Spitzenfilme kommen nach Deutschland. In: *Das Internationale Podium* mit den offiziellen Mitteilungen der deutschen Jazzföderation, September, Nr. 56/57, S. 12.

Hobsch, Manfred (1998), *Liebe, Tanz und 1000 Schlagerfilme*. Ein illustriertes Lexikon mit allen Kinohits des deutschen Schlagerfilms von 1930 bis heute. Berlin: Schwarzkopf und Schwarzkopf.

Hoffmann, Bernd (1993), From Mozart to No Art - Zur Ideologisierung von Bearbeitungen. In: *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreβ zum Mozartjahr 1991 in Baden/Wien Bericht*. Hrsg. v. Ingrid Fuchs. Tutzingen: Schneider, S. 395-404.

- --- (1999a), Zur westdeutschen Hot-Club-Bewegung der Nachkriegszeit. In: *Jazz in Nordrhein-Westfalen seit 1946 (Musikland NRW 1)*. Hrsg. v. Robert von Zahn. Köln: Emons-Verlag, S. 64-98.
- --- (1999b), Ein fiktives Gespräch über des Orchester Kurt Edelhagen. In: *Jazz in Nordrhein-Westfalen seit 1946 (Musikland NRW 1)*. Hrsg. v. Robert von Zahn. Köln: Emons-Verlag, S. 352-359.
- --- (2000), "Zu Gunsten der Deutschen Jugend" Die Rezeption afroamerikanischer Musik in der Nachkriegszeit. In: *Duke Ellington und die Folgen (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung VI)*. Hrsg. v. Wolfram Knauer., Hofheim: Wolke, S. 59-94.
- --- (2001), Der Reflex afro-amerikanischer Musik in deutschsprachigen Musik- und Rundfunkzeitschriften 1900-1945. Graz: Adeva-Verlag.

Jordan, Günter (2000), Schatten vergangener Ahnen, Bilder aus der Arbeitswelt: die 60er und 70er Jahre. In: *Der geteilte Himmel. Arbeit, Alltag und*

Geschichte im ost- und westdeutschen Film. Hrsg. v. Zimmermann, Peter und Gebhard Moldenhauer. Konstanz: UVK Medien, S. 103-132.

K.B. (1952), Jazz im Film. "Toxie im Märchenland". In: *Das Internationale Podium mit den offiziellen Mitteilungen der deutschen Jazzföderation* (Hg. u. Chefredaktion Wien: Herbert Weiss, Redaktion Deutschland: Hans Gericke, Redaktion des Jazz-Spiegels der Deutschen Jazz-Föderation: Dieter Zimmerle), Nr. 58, München-Wien 1952, S. 10.

Kriest, Ulrich (2000), Wenn die Baumwollfelder blüh'n. Ungeordnete Gedanken zur Darstellung von Jazz im westdeutschen Nachkriegsfilm. In: *Film im Dienst*, 53, 18, August, S. 23-25.

Kreimeier, Klaus (1985), Der westdeutsche Film in den fünfziger Jahren. In: Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur (Deutsche Text Bibliothek 5). Hrsg. v. Dieter Bänsch. Tübingen: Gunter Narr, S. 283-305.

Lippman, Horst (1946), Sechs neue amerikanische Musikfilme für die US Zone in Deutschland. In: *Die Jazz Club News*, Frankfurt, 9, S. 25.

Naura, Michael (1988), Im Untertagebau der Jazzkeller. In: *That's Jazz - der Sound des 20. Jahrhunderts*. Katalog zur Ausstellung in Darmstadt vom 29. Mai bis 28. Hrsg. v. Klaus Wolpert. Darmstadt, S. 405-410.

N.N. (1952), "Satchmo" als Filmstar. Amerikanische Jazz-Spitzenfilme kommen nach Deutschland. In: *Das Internationale Podium mit den offiziellen Mitteilungen der deutschen Jazzföderation*, September, Nr. 56/57, S. 12.

- --- (1953), Jazz im Film. In: *Die Schallplatte* (Verlagsinformationen der Teldec [Telefunken/Decca]), 01, S. 10.
- --- (1954), Der Major spielte nur Jazz ["Die Glenn Miller Story"]. In: *Jazz Podium*, 2, Februar, S. 10.
- --- (1956), Die Benny Goodman Story / Carmen Jones / Der Mann mit dem goldenen Arm. In: *Jazz Podium*, 5, Mai, S. 21.
- --- (1956), Kurz notiert ... [Jazz in verschiedenen Filmen]. In: *Jazz Podium*, 8, August, S. 14.

- --- (1959), Erster deutscher abendfüllender Jazz-Film. In: Jazzpress, 12, Berlin, S. 2.
- --- (1985), Jazzbanditen. Ein Film mal nicht aus der Traumkiste. In: *Jazzpress*, 1, Berlin, S. 5.

Orling, Hans G. (1953), Thema: Filmkomponisten. In: *Vierviertel* (Hrsg. v. Kurt Balzer u. Gisela Mossner), 8, August, S. 4-5.

Rd. (1953), Appell an das soziale Gewissen. Zwei Filme, die sich mit dem Rassenproblem beschäftigen. In: *Jazz Podium*, 4, April, S. 10.

Ritzel, Fred (1992), "... aber dem Publikum gefällt sie!" "Jazzmusik" im Nazi- Unterhaltungsfilm. In: *Musik und Unterricht*, 17, November, S. 36-44.

--- (1998): "Was ist aus uns geworden? - Ein Häufchen Sand am Meer...". Emotions of post-war Germany as extracted from examples of popular music. In: *Popular Music*, Vol. 17/3 [dt. Fassung: www.uni-oldenburg.de/ritzel/Material/Deutsch Pop4].

Rösing, Helmut (2002), Populäre Musik und kulturelle Identität. Acht Thesen. In: *Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften*. Hrsg. v. Thomas Phleps und Helmut Rösing. Karben: Coda-Verlag, S. 11-34.

Schulz-Köhn, Dietrich (1950), Kleiner Knigge für Jazzfans. In: *Sonderprogramm des Hot-Club Düsseldorf* Nr. 75a (Januar) [zweiseitige Dokumentation, handschriftl. Ms.]. Düsseldorf.

Steinbeck, Dietrich (1979), Oper und Turnen. Zur Rolle des Tanzes im nationalsozialistischen Revuefilm. In: *Wir tanzen um die Welt. Deutsche Revuefilme 1933-1945*. Hrsg. v. Helga Belach. München: Hanser, S. 53-72.

Steiner, Gertraud (1987), *Die Heimat-Macher.* Kino in Österreich 1946-1966 (Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik 26). Wien: Verlag für Gesellschaftskritik.

Struck, Jürgen (1985), Rock around the Cinema. Spielfilme/Dokumentationen, Video-Clips. Reinbek: Rowohlt.

Weihsmann, Helmut (1988), Jazz und Film: ein kurzer historischer Abriß. Stilistischer Überblick. In: *That's Jazz – der Sound des 20. Jahrhunderts. Katalog zur Ausstellung in Darmstadt vom 29.*

Mai bis 28. August 1988. Hrsg.v. Klaus Wolpert. Darmstadt: Stadt Darmstadt, Institut Mathildenhöhe, S. 589-606.

W.H. (1952), Jazz im Film. Treffpunkt Quartier Latin. In: *Das Internationale Podium* mit den offiziellen Mitteilungen der deutschen Jazzföderation, September, Nr. 56/57, S. 12.

Filmographie

- 1) Hallo Fräulein (BRD 1949, Rudolf Jugert)
- 2) Wenn die Abendglocken läuten (BRD 1951, Alfred Braun)
- 3) Gitarren der Liebe (BRD 1954, Werner Jacobs)
- 4) Tausend Melodien (BRD 1956, Hans Deppe)
- 5) Liebe, Tanz und 1000 Schlager (BRD 1955, Paul Martin)
- 6) Wunschkonzert (BRD 1955, Erik Ode)
- 7) Ja, ja die Liebe in Tirol (BRD 1955, Géza von Bolváry)
- 8) Musikparade (BRD 1956, Géza von Cziffra)
- 9) Die Ehe des Dr. med. Danwitz (BRD 1956, Arthur Rabenalt)
- 10) Sag es mit Musik (BRD 1956, Ignacio F. Iqui-
- 11) Christel von der Post (BRD 1956, Karl Anton)
- 12) Hotel Allotria (BRD 1956, Ludwig Bender)
- 13) Küß mich noch einmal (BRD 1956, Helmut Weiß)
- 14) Der schräge Otto (BRD 1956, Géza von Cziffra)
- 15) Casino de Paris (Frankreich, Italien, Deutschland 1957, André Hunebelle)
- 16) Das haut hin (BRD 1957, Géza von Cziffra)
- 17) Die große Chance (BRD 1957, Hans Quest)
- 18) Liebe, Jazz und Übermut (BRD 1957, Erik Ode)
- 19) Die Lindenwirtin vom Donaustrand (BRD 1957, Hans Quest)
- 20) Wenn Frauen schwindeln (BRD 1957, Paul Martin)

- 21) Zwei Herzen voller Seligkeit (BRD 1957, J.A. Holman)
- 22) Vier Mädels aus der Wachau (Österreich 1957, Franz Antel)
- 23) Wehe, wenn sie losgelassen (BRD 1958, Geza von Cziffra)
- 24) Wenn die Conny mit dem Peter (BRD 1958, Fritz Umgelter)
- 25) Jazzbanditen (BRD 1958, Bodo Ulrich)
- 26) Münchhausen in Afrika (BRD 1958, Werner Jacobs)
- 27) Mein Schatz ist aus Tirol (BRD 1958, Hans Quest)
- 28) Der Csärdäsfürst (BRD 1959, Harald Philipp)
- 29) Immer die Mädchen (BRD 1959, Fritz Remond)
- 30) La Paloma (BRD 1959, Paul Martin)
- 31) Und noch frech dazu (BRD 1959, Rolf von Sydow)
- 32) Die Nacht vor der Premiere (BRD 1959, Georg Jacoby)
- 33) Peter schießt den Vogel ab (BRD 1959, Géza von Cziffra)
- 34) Marina (BRD 1960, Paul Martin)
- 35) Mit Himbeergeist geht alles besser (Österreich 1960, Georg Marischka)
- 36) Auf der Sonnenseite (BRD 1961, Ralf Kirsten)
- 37) Eine Handvoll Noten (DDR 1961, Otto Schneidereit)
- 38) Und Du mein Schatz bleibst hier (Österreich 1961, Franz Antel)
- 39) Davon träumen alle Mädchen (BRD 1961, Thomas Engel)
- 40) Der Pastor mit der Jazztrompete (BRD 1962, Hans Schott-Schöbinger)
- 41) Revue um Mitternacht (DDR 1962, Werner Kolditz)
- 42) Die Post geht ab (BRD 1962, Helmut M. Backhaus)

Anhang 1

Sequenz: Prügelszene (01:20) aus

Wehe, wenn sie losgelassen (1958, Regie: Geza von Cziffra, 80 min.)

Ausgangssituation:

In einem (süddeutschen) Landgasthof proben in zwei nebeneinanderliegenden Räumen, nur durch eine zusammenfaltbare Tür getrennt, ein Jazzquintett (Besetzung: Saxophon, Klavier, Gitarre, Kontrabass und Schlagzeug) sowie der Männergesangsverein *Fröhliche Knaben*. Während sich die sieben Sänger in ihren schwarzen Anzügen in Reihe aufstellen und das Lied *Oh, wie wohl ist mir am Abend* intonieren, spielt die Jazzgruppe gleichzeitig eine swingartige Komposition, die von den Instrumentalisten mit typischen Bebop- Floskeln angereichert wird. Der Chordirigent fühlt sich von der Jazzmusik belästigt und betritt mit seinen Chormitgliedern den anderen Proberaum. Es beginnt der folgende Dialog.

Chordirigent:

"Hören Sie hier endlich auf Krach zu machen!"

Jazznianist:

"Was heißt Krach, wir machen Musik, Krach machen Sie."

Jazzschlagzeuger:

"Sie werden doch ihr Geheul nicht als Gesang bezeichnen."

Chordirigent:

"Geheul..." (geht auf den Schlagzeuger los)

Jazzpianist:

"Moment, Moment, oh, Sie schauen blass aus."

Er schlägt dem Chordirigenten mit der Faust ins Gesicht; anschließend (zur Musik *Auf in den Kampf, To-rero*) allgemeine Prügelei zwischen den beiden Gruppen; das Instrumentarium der Jazzband wird völlig zerstört.

Anhang 2

Sequenz: Minstrelsy (01:14)

Gitarren der Liebe (1954, Regie: Werner Jacobs, 90 min).

Ausgangssituation:

Außenaufnahme der Trattoria *Portwerde*; die Kamerafahrt endet in der geöffneten Tür mit Blick auf eine spielende Jazzband (Besetzung: Violine, Kontrabass, Schlagzeug, Trompete und Saxophon). Die Bandmitglieder treten im gestreiften Anzug auf, die Kontrabassistin – im roten Kleid – hat ihr Gesicht durch eine Minstrel-Maske völlig unkenntlich gemacht, Das Quintett spielt Boogie-Woogie-Floskeln, wobei die Band im Filmton eine starke instrumentale Erweiterung (Big Band) erfahren hat. Gelangweilte, ältere Besucher des Restaurants betrachten angewidert die Charleston-Tanzbewegungen der Bassistin.

Besucherin (zu ihrem Tischnachbarn):

"Ein furchtbarer Klamauk!"

Gast (ruft von einem anderen Tisch):

"He, Wirt! Ich möchte zahlen."

Wirt:

"Sie möchten schon zahlen?"

Gast:

"Bei dieser Musik!"

Gast verlässt mit Partnerin fluchtartig das Restaurant. Die Musik endet, es folgt spärlicher Beifall. Wirt (beschimpft die Musiker): "Wissen Sie was das ist? Das ist der Untergang des Abendlandes!"

Anhang 3

Sequenz: Volkslied / Arbeitslose Musiker (01:14) aus Liebe, Jazz und Übermut (1957, Regie: Erik Ode, 90 min).

Ausgangssituation:

Arbeitslose Musiker einer Jazzband wohnen in einem (süddeutschen) Landgasthof und sind seit längerer Zeit säumig. Trotz ihrer regionalen Bedeutung können sie entsprechende finanzielle Mittel nicht aufbringen, da ihr Manager sie um die Einnahmen aus früheren Konzerten betrogen hat. Die Szene eskaliert, nachdem der Besitzer des Landgasthofes einige jugendliche Dorfbewohner um sich versammelt hat, die die Fremden vertreiben sollen.

Bandleader:

"Kein Geld, kein Engagement und das mitten in der Saison."

Bandmitglied:

"Was machen wir denn jetzt?"

Bandleader:

"Was wir jetzt machen? Arbeiten!"

Landgasthof-Besitzer (dialektbereinigt, drohend eine Mistgabel schwingend):

"Mit Arbeiten meint ihr wohl das, was ihr auf euren Instrumenten für eine Musi(k) macht. Aber damit ist es aus.

[Zu den Dorfbewohnern gewendet:] Kommt Jungs, nehmt den Mist hier und sperrt sie ein!" [Es entsteht längere Prügelei.]

Landgasthof-Besitzer (dialektbereinigt):

"Da haben wir ja noch was vergessen, das schwarze Rohr da."

[Er nimmt sich die Klarinette des Jazzmusikers und bricht das Instrument mit dem Knie entzwei.]

"Die ist beschlagnahmt, bis Ihr auf Heller und Pfennig Eure Schulden bezahlt habt."

Klarinettist:

"Was heißt beschlagnahmt, Sie können uns doch nicht unser Handwerkszeug wegnehmen." Landgasthof-Besitzer (dialektbereinigt):

"Handwerkszeug, dass ich nicht lache."

[Der Klarinettist geht daraufhin zur Mistgabel und bricht diese ebenfalls entzwei.]

Landgasthof-Besitzer (dialektbereinigt):

"Hättet ihr ein anständiges Handwerk gelernt, ihr Jazz Gangster."

[Erneute Rauferei.]

Landgasthof-Besitzer (dialektbereinigt):

"Greif mich nicht an, sonst hole ich meine Alte."

[Er wendet sich von der Rauferei ab und ruft)

"Da schaut hin, schaut euch die Mädel an! Da nehmt euch ein Beispiel, immer ein Volkslied auf den Lippen."

[In der vermutlich bayrischen Landschaft fährt ein Heuwagen mit singenden Erntehelferinnen vorbei:

"Cindy, oh Cindy, dein Herz muss traurig sein, der Mann den Du geliebt, ließ Dich allein".] Landgasthof-Besitzer (dialektbereinigt):

"Das ist etwas anderes als Eure grässliche Katzenmusi(k)."

Anhang 4

Sequenz: Was ist deutscher Jazz? (01:15) aus:

Hallo Fräulein (1949, Regie: Rudolf Jugert, 84 min.)

Ausgangssituation:

Amerikanischer Besatzungsoffizier überprüft in einer westdeutschen Kleinstadt mehrere weibliche Personen, die sich als Tänzerinnen und Sängerinnen ausgegeben haben, darunter auch die Protagonistin des Films. Ihre Prüfung schließt die Vorladung ab. Das Gespräch findet sowohl in deutscher wie in englischer Sprache statt. (Hier werden teilweise die Übersetzungen der Film-Untertitel wiedergegeben).

```
Offizier (engl.):
        "Und was machen Sie?"
Sängerin (engl.):
        "Ich singe auch."
Offizier (engl.):
        "Hoffentlich allein."
Sängerin (engl.):
        "Ja, allein."
Offizier (engt,):
        "Und was singen Sie?"
Sängerin (engl.):
        "Brahms, Schubert..."
[Der Offizier reagiert sofort und spielt am Klavier ein Thema aus dem Schubert-Lied Die Forelle.]
         ... und moderne amerikanische Musik."
Offizier (engl.):
        "Sie lieben Jazz?"
Sängerin (engl.):
        "Ja, sehr."
Offizier (engl.):
        Wo haben Sie denn richtigen Jazz gehört?
```

Anhang 5

Sequenz: Jazz Definitionen (00:57) aus

Hallo Fräulein (1949, Regie: Rudolf Jugert, 84 min.)

Ausgangssituation:

Nach einem erfolgreichen Konzert der Sängerin, unter Leitung des amerikanischen Besatzungsoffiziers, trifft sich die Band und einige Freunde zu einem Nachtmahl. Zur Eröffnung des Essens spricht der Tourneeorganisator, der die Sängerin liebt, sich aber der vorgestellten Musik gegenüber ablehnend verhält.

Rede des Tourneeorganisators:

"Ich habe ja nie ein Hehl daraus gemacht, dass diese Musik für mich nichts bedeutet, obwohl ich ihre große Wirkung nicht bestreiten kann - nach heute Abend schon gar nicht. Aber etwas anderes bedeutete für mich heute Abend etwas, bedeutete eigentlich sehr viel für mich."

Frauenstimme:

"Da bin ich ja gespannt."

Rede des Tourneeorganisators:

"Als ich das Orchester spielen sah, da saßen so friedlich nebeneinander der Franzose neben dem Deutschen, der Ungar mit dem Tschechen, der Amerikaner mit dem Deutschen und der Grieche mit dem Italiener. Und aus diesem Nebeneinander und Miteinander, ja da spürte man plötzlich ein Füreinander und ich muss Ihnen gestehen, das war für mich der schönste Erfolg an diesem erfolgreichen Abend, Diese Musik, die mir so nichtig erschien, erhielt plötzlich den größten Wert, erfüllte plötzlich das höchste Ziel, nämlich Getrennte zu verbinden, aus Feinden Freunde zu machen und aus einer Fülle unterschiedlicher Einzelstimmen eine Harmonie zu formen – eine moderne Harmonie."

Anhang 6

Sequenz: Blonder Trompeter (01:13) aus

Wenn Frauen schwindeln (1957, Regie: Paul Martin, 100 min.)

Ausgangssituation:

Liedvortrag in einer Revue.

"Als Blondie in mein Leben trat, da war's um mich vorbei,

Da war mir's schon im Januar so komisch wie im Mai,

Denn dieser tolle Mann setzt die Trompete an,

Dass ich nicht mehr schlafen kann.

Mein blonder Trompeter, oh blase den Blues als Liebegruß.

Mein blonder Trompeter, oh blase den Blues mit Schmalz und Schmus.

Oh Blondie, Blondie, spiel für mich, stoß in dein Wunderhorn,

Und wenn das Lied zu Ende ist, dann spiel es noch mal von vorn,

Mein blonder Trompeter, oh blase den Blues als Abschiedsgruß.

Das allerschönste Geigenspiel mit noch so viel Gefühl,

Das jede zweite Frau verführt, lässt meine Seele kühl,

Doch legt mein Blondielein für mich ein Solo ein,

Das geht mir durch Mark und Bein."

Anhang 7

Sequenz: Jazz Definitionen (01:17) aus

Die große Chance (1957, Regie: Hans Quest, 95 min.)

Ausgangssituation:

In einem Kellergewölbe spielt eine Jazzband (Besetzung: Saxophon, Trompete, Piano, Bass und Schlagzeug). Solist ist der Trompeter Walter, im Publikum hören neben den älteren Jugendlichen auch drei Kinder zu, darunter der jüngere Bruder des Jazztrompeters.

Junge Eugen:

"Na ist mein Bruder nicht ganz große Klasse? Kann der Trompeter blasen?"

Junge 2:

"Einmalig, Lippenansatz wie bei Armstrong."

Der Kaplan betritt den Jazz-Keller.

Trompeter Walter (zum Kaplan):

"Wenn Sie etwa glauben, dass Sie hier verwirrte Halbstarke retten können, dann täuschen Sie sich."

Zuruf aus dem Publikum:

"Sehr richtig, Walter."

Trompeter Walter:

"Eugen ist hier genauso gut aufgehoben wie bei Ihren Abenden."

Weiterer Zuruf aus dem Publikum:

"Bleibt Ihr ruhig auf euren Kanzeln und lasst uns hier zufrieden."

Zuruf aus dem Publikum:

"Aber Heinz!"

Kaplan:

"Wir sind längst von unseren Kanzeln heruntergestiegen. Wenn ein Junge wie Eugen und seine Freunde lieber hierherkommen als zu mir, dann muss an Eurer Musik etwas dran sein."

Trompeter Walter:

"Da ist auch was dran, Herr Kaplan."

Kaplan:

"Dann macht doch weiter, oder stör ich etwa?"

Trompeter Walter:

"Wir lassen uns von niemanden stören, Herr Kaplan. [An die Band gerichtet:] Wir spielen weiter."

Pianist (spielt eine Komposition und hat Probleme bei der Harmonisierung der Komposition):

"C, Fis, ... Ist doch Mist."

Kaplan:

"C, Es, G, B, - C, Es, G, B, Sie müssen über C-mol I^7 auf F^7 mit der hochalterierten Quinte gehen, und denken Sie doch an das Wiegenlied."

Trompeter Walter:

"Welches Wiegenlied?"

Kaplan:

"Das Wiegenlied, das wir von Gershwin aus Porgy and Bess kennen."

Pianist (probiert die angegebenen Voicings aus):

"Donnerwetter, es stimmt."

Kaplan (steht vom Tisch auf und wendet sich zum jungen Publikum):

"Ja, natürlich stimmt's. Bei Stan Kenton stimmt's auch, der hat bei Schönberg gelernt."

Stimme aus dem Publikum:

"Bei wem soll der gelernt haben?"

Kaplan:

"Bei Schönberg oder bei Johann Sebastian Bach, wie Sie wollen. Kennen Sie Cuban Fires (auf dem Stan Kenton- Album)? Das ist die Partita C-moll von Johann Sebastian Bach. Aber ich glaube, es ist Zeit für mich. Gute Nacht."

Pianist:

"Gute Nacht."

Jazz-Publikum erhebt sich und applaudiert.

Kaplan:

"Gute Nacht allerseits."

Stimme aus dem Publikum:

"Kommen Sie mal wieder, Herr Kaplan."

Anhang 8

Sequenz: Jazz Definitionen (01:23) aus

Musikparade (1956, Regie: Geza von Cziffra, 90 min.)

Ausgangssituation:

Gespräch zwischen Jazz-Trompeter und Kajüten-Junge (verkleidetes Mädchen) an der Reling eines Hotelschiffes auf der Spree. Trompeter spielt einige Jazz-Phrasen, Kajüten-Junge bringt das Frühstück für die einlogierte Tanzband.

Kajütenjunge:

"Das kann nicht jeder mit so einem Vibrato und Hot- Intonation.

Jazztrompeter:

"Was verstehst denn du davon?"

Kajütenjunge:

"Jazz habe ich studiert."

Jazztrompeter:

"So ..."

Kajütenjunge:

"Sie wissen doch beispielsweise wer Bunk Johnson war?"

Jazztrompeter:

"Bunk Johnson war einer der besten Jazztrompeter aus New Orleans."

Kajütenjunge:

"Und wissen Sie auch, warum er so gut blasen konnte?"

Jazztrompeter:

"Der war ebenso talentiert..."

Kajütenjunge:

"Ne, der hat sich dafür ein extra Gebiss machen lassen."

Jazztrompeter:

"Ja, du bist ja ein Fachmann, du bist richtig. (beißt in einen Apfel) Mein Gebiss ist echt."

```
Männlicher Jazzmusiker 1:
```

"Ich sag denen mal, dass wir hier vorbeifahren.

Kajütenjunge:

"Sie haben eben angeborenes Talent."

Jazztrompeter:

"Danke Max, Du bist mir sympathisch."

Kajütenjunge:

"Sie mir auch. Darf ich Peter zu Ihnen sagen?"

Jazztrompeter:

"Klar, alle Freunde von Paulchen nennen mich Peter."

Kajütenjunge:

"Danke, Peter, wissen Sie, am liebsten habe ich Dixieland und Bebop. Und Sie?"

Jazztrompeter:

"Auch... Tanzt du gern, Max?"

Kajütenjunge:

"Na und ob. Sie sollen mal sehen wie ich so einen Mambo hinlege."

Jazztrompeter:

"So einen Mambo. Sag mal Max, hast du eine feste Freundin oder so was?"

Kajütenjunge:

"Klar, mehrere."

Jazztrompeter:

"Junge, Junge, alle Achtung."

Kajütenjunge:

"Wissen Sie, wir haben sogar unseren eigenen Jazzclub in Tegel Die Flohkiste mit Jam-Sessions und so."

Jazztrompeter (nachäffend):

...mit Jam-Sessions und so ... Wer ist wir?"

Kajütenjunge:

"Na mein Bruder, seine Freunde vom Boxclub, ich und andere Halbstarke."

Anhang 9

Sequenz: Straßen-Szene Jazzheinis/Motorradgang (01;18) aus *Und noch frech dazu* (1959, Regie: Rolf von Sydow, 110 min.)

Ausgangssituation:

Ein Planwagen mit einigen spielenden Jazzmusikern fährt durch die abendliche Stadt. Der Wagen macht Reklame für eine Jazzclub-Eröffnung: Jazz im Keller, die Westend Vier plus Drei - Eröffnung Morgen - 20.00. In der ersten Einstellung fährt der offene Planwagen an einer Motorradgang vorbei.

Motorradfahrer 1:

"Ekelhafter Krach, müssen wir gleich mal abstellen."

[Szenenwechsel, Planwagen fährt auf Straßensperre aus Motorrädern zu, Musik auf dem Wagen erstickt.] Männlicher Jazzmusiker 1:

"He, was ist denn?"

Motorradfahrer 2:

"Wieso ist was?"

Männlicher Jazzmusiker 2:

"Wollt ihr da 'nen Parkplatz aufmachen?"

Motorradfahrer 2:

"Haben wir doch schon."

Weiblicher Jazzfan 1:

"Natürlich, mein lieber Bruder muss auch dabei sein."

Männlicher Jazzmusiker 1:

"Ich sag denen mal, dass wir hier vorbeifahren. [An die Wagenbesatzung gewandt:]) Bleibt ruhig oben, mit den Typen werde ich schon alleine fertig."

[Zwischenszene auf dem Wagen.]

Männlicher Jazzmusiker 3:

"Was denn, gibt's hier nichts zu trinken?"

Männlicher Jazzmusiker 4 (Pianist):

"Ausgerechnet in unserer Gegend muss mir das passieren. Mein Alter denkt, ich bin beim Kammermusikabend."

Weiblicher Jazzfan 2:

"Soll ich Klein-Richard einen Entschuldigungszettel schreiben?"

[Szene vor der Straßensperre.]

Männlicher Jazzmusiker 1:

"Nun habt Ihr Euer Späßchen gehabt und jetzt lasst Ihr uns mal durch, ja?"

Motorradfahrer 2:

"Fahrt doch woanders lang, Ihr Jazzheinis!"

Lindy Hop und Cotton Club – Tanz im frühen US-amerikanischen Film

1. Im Repertoire der Syncopated Music

Jenseits der scheinbar ältesten Zeitmarke der US-amerikanischen Jazzgeschichtsschreibung, den ersten Aufnahmen der Original Dixieland Jazz Band aus dem Jahre 1917, entdeckt die Jazzforschung zunehmend umfangreiche Aufnahmen US-amerikanischer Musik, deren Bezüge zu frühen Formen des Jazz offensichtlich sind. Diese populäre Unterhaltungsmusik wird weit vor Beginn des 20. Jahrhunderts im Repertoire der Syncopated Music fassbar: Coon Song, Cake Walk und Ragtime bilden vor allem als Tänze und Showinhalte die Basis einer US- amerikanischen Unterhaltungskultur (Hendler 2010), die nach 1900 über neue massenmediale Verbreitungswege vermittelt wird. Auf Tonträgern wie dem Phonographen von Thomas Alva Edison, dem Grammophon von Emil Berliner oder den Piano-Rollen mechanischer Musikinstrumente sind zahlreiche Dokumente jener Syncopated Music erhalten, ein rhythmisch orientiertes Repertoire, das auch die Institutionalisierung des nationalen Rundfunks und der Filmindustrie in den USA begleitet. Als Genre der US-amerikanischen populären Musik stützt sich die Syncopated Music auf rhythmische Konzepte wie den Scotch Snap oder den kubanischen Cinquillo und lässt sich damit vor allem auf Timeline-Modelle zurückführen, die im karibischen Tanzmusikraum vorherrschen. Im Entertainment der Vaudeville- und Minstrel-Shows bilden Coon Song und Cake Walk schon vor dem US-amerikanischen Bürgerkrieg den musikalischen Hintergrund. Diese Repertoires (später kommt der Ragtime hinzu) überspannen mit ihren Nachschöpfungen einen zeitlichen Rahmen bis in die dritte Dekade des 20. Jahrhunderts: Im aufkommenden US-amerikanischen Tonfilm ist es – als scheinbar schon historisch vergangen geglaubtes Klangmaterial – noch immer belegbar [1]. Vor allem die Coon Songs der unzähligen Minstrel-Shows des späten 19. Jahrhunderts haben einen Anteil an der rassistisch aufgeladenen visuellen Stereotypie des schwarz geschminkten, die aufgerissenen Augen heftig rollenden Darkie. Dieser tritt in zwei Gestalten auf: als Figur des schwarzen Dandys Zip Coon und als ungeschlachter Plantagensklave Jim Crow. Ihre Tradition reicht bis in den frühen Tonfilm hinein. Daneben bildet die Syncopated Music in der US- amerikanischen Unterhaltungsmusik schon vor Ende des 19. Jahrhunderts den formgebenden Rahmen für die frühen Spielmodelle des Jazz; erst dort findet die wesentliche perspektivische Verschiebung im polymetrischen Bereich in Richtung Swing statt. Dieses neue mikrorhythmische Konzept wiederum wird in der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre greifbar und lässt sich klar in der Gegenüberstellung der beiden rhythmischen Konzepte schon im ersten US-amerikanischen Tonfilm The Jazz Singer (USA 1927, Alan Crosland) belegen.

Mit der Entwicklung des Formates Tonfilm finden Tanzbewegungen und populäre Klänge Ende der 1920er-Jahre zu einer faszinierenden neuen medialen Einheit – über die afroamerikanische Kultur hinaus. Schallplattenaufnahmen können dieses visuelle Moment naturgemäß nicht dokumentieren. Das für den Film inszenierte Leben vor der Kamera vermittelt auch dem Jazzhistoriker eine wenig bekannte Materialsicht: neben den agierenden Musikerinnen und Musikern, den Tänzerinnen und Tänzern, den mit langen Taktstöcken bewaffneten Bandleadern, präsentieren sich die Räumlichkeiten dieser inszenierten Begegnungen, Tanzsäle und Bühnenaufbauten in all ihrer Pracht, umrahmt von einem tanzenden Publikum. Der Jazz erscheint in der Mitte der 1920er-Jahre als die funktionale Basis einer populären US-amerikanischen Tanzmu-

sik. Erste Darstellungen virtuoser Tanzbewegung lassen sich in ganz unterschiedlichen Filmformaten nachweisen, in Spielfilmen, Kurzfilmen oder videoclipartigen Musikpräsentationen, beispielsweise der Firmen Vitaphone oder Paramount. Die populäre Klangfarbe Jazz korrespondiert dabei mit einer Reihe von Tanzstilen: Shimmy, Charleston, Shuffle, Drag, Baltimore, Black Bottom, Stomp oder Boogie Woogie.

Aber auch Tänze des auslaufenden 19. Jahrhunderts (Cake Walk und Habanera) können mit ihren "alten" Bewegungsmustern im Stumm- und frühen Tonfilm für kurze Momente fixiert werden. Durch die Betrachtung dieser visuellen Quellen wird der Jazzwissenschaft sowohl eine dokumentarische als auch eine künstlerische Ebene hinzugefügt, eingebunden sind in diesen Kontext Tanzbewegungen "als kulturelle Deutungs- und Verständigungs-konstrukt[e]" (Brandstetter/Klein 2007, S. 12).

Das Zusammenwirken der Stereotype schwarzer Kultur, Körperlichkeit, Musik, Tanz sowie die reaktive Rezeption einer weißen amerikanischen und europäischen Gesellschaft soll am Beispiel von Experimentalfilmen (der Firmen Orlando E. Kellum, 1921 [2] und Lee DeForest Phonofilms 1922/23 [3], Music Shorts (der Produktionslabels Vitaphone (siehe Katalog Liebman 2003), Columbia, Paramount und RKO oder Spielfilmen (Stumm-/Tonfilme mit dem Sujet Broadway, neben *The Jazz Singer* (USA1927, Alan Crosland), u. a. *Singing Fool* (USA 1928, Lloyd Bacon), *Hallelujah*, (USA1929, King Vidor), *Broadway* (USA1929, Paul Fejos), *Hollywood Revue of 1929* (USA1929, Charles Reisner) aufgezeigt werden. Die dort präsentierten Tänze zeigen jene für die Frühzeit der US-amerikanischen Unterhaltungsindustrie typische Multistilistik und Mischungen weißer und schwarzer Bewegungsformen in der Tradition der Minstrel-Shows. Für die Filmgeschichte sieht Nagl hier die Möglichkeit der "Archäologie sozialer Praxis" (Nagl 2009, S. 35), die dabei um Ansätze aus den Bereichen Musik- und Tanzwissenschaft erweitert wird.

2. Zur Visualisierung ethnischer Differenz: Minstrelsy und tanzende Masken

In anklagendem Ton beschreibt der afroamerikanische Romancier Ralph Ellison die Wahrnehmung schwarzer Kultur, die scheinbare Unsichtbarkeit schwarzer Menschen im Alltag einer weißen US-amerikanischen Gesellschaft und ihre Ohnmacht im politischen System der USA. Zu Beginn der 1950er-Jahre wird sein Roman Invisible Man (1952) Ausgangspunkt für die Positionierung der afroamerikanischen Gesellschaft, wird standortbestimmend und letztlich impulsgebend für zahlreiche geisteswissenschaftliche Strömungen, die in ihren Diskursen die schwarze Kultur und Ästhetik thematisieren. Zeitgleich erscheint eine der "pointiertesten Analysen des Kolonialsystems, die die Theoretiker der Postcolonial Studies maßgeblich beeinflusste" (Gotto 2009, S. 93) der Text Schwarze Haut, weiße Masken (Fanon 1952) des auf Martinique geborenen Afro-Kariben Frantz Fanon. Beide wegweisenden literarischen Werke problematisieren Fremdbestimmungen und soziale Beziehungen gesellschaftlicher Gruppen in kolonialistisch ausgerichteten Systemen innerhalb und außerhalb der USA. Beide Autoren schildern aus eigener Erfahrung kulturelle Unterdrückung und Festlegung auf einen schwarzen Fremd-Körper im Umfeld einer von Weißen dominierten Gesellschaft. Versteht Ellison die Unsichtbarkeit eher als Frage von historischen Machtkonstellationen im politischen System der USA, so entwickelt Fanon über die Begrifflichkeit der Maske eine Theorie des repressiven Rassismus, der aufgrund

seiner kolonialen Mechanik die Stigmatisierung von gesellschaftlichen Gruppen beinhaltet. Bezogen auf die Repräsentation schwarzer Kultur im Film argumentiert Nagl:

Zentral für Fanons Erfahrung sind nicht nur die drei "Blicke", mit denen sich die Filmtheorie seit Laura Mulvey ausführlich befasst hat: der Blick der Kamera, der Blick der Schauspieler in der Diegese und der Blick des Publikums auf die Leinwand. Fanon ist mit einem traumatisierenden vierten Blick konfrontiert: dem aggressiven Blick der Zuschauer untereinander, mit dem sie sich gegenseitig prüfen und "anrufen", und der nun plötzlich auf ihn gerichtet ist (Nagl 2009, S. 555).

Sowohl Ellison als auch Fanon betonen immer wieder die gesellschaftliche und psychische Spannung zwischen den diskriminierenden äußeren politischen Umständen und den Mentalitäten der Unterdrückten, der Suche nach der eigenen Identität und ihrer inneren Abhängigkeit vom herrschenden System. Die Filmwissenschaftlerin Lisa Gotto (2006) hat – ausgehend von Fanon und weiteren Theoretikern der Postcolonial Studies wie Homi K. Bhabha und Stuart Hall - diese Formen kultureller Aggression, die sie als Unterdrückung in Produktionen des Hollywoodkinos deutet, untersucht und als spezifisch bildsprachlichen Reflex im filmischen Kontext analysiert: eine schon seit der Stummfilmära vorherrschende "Tendenz der separatistisch kodierten Ikonographie" (Gotto 2001, S. 60). Die Visualisierung dieser ethnischen Differenz manifestiert sich vor allem in einer "klassischen" Sphäre US-amerikanischer Unterhaltung, in der Jahrhunderte überdauernden Bühnen- und Filmtradition der White und Black Minstrelsy. Diese Bebilderung einer dunklen Hautoberfläche, d.h. die Projektion spezifisch weißen, im 19. Jahrhundert durchgehend rassistischen Gedankenguts auf einen schwarz bemalten Körper, aufgetragen mit gebranntem Kork, mit Ruß oder Schminke, wird zum zentralen Moment einer spezifisch afroamerikanischen Repräsentationsstereotypie (Hoffmann 2001, S. 53f.). Mit der Entstehung des US-amerikanischen Stummfilms wird das stigmatisierende Motiv in die bewegte Bilderwelt transformiert und später durch die exotische Wirkungsgeschichte schwarzer Körperkultur und Erotik ergänzt. Die Hautfarbe dient als Rechtfertigung für die Nacktheit, präsentiert in den Afro-Moden der 1920er-Jahre, der Harlem Renaissance in New York oder der Pariser Négrophilie (vgl. Blanchard et. 2001).

Plakativ lässt sich diese Wahrnehmung des schwarzen Körpers in der neuen wie der alten Welt anhand zweier Fotografien der Tänzerin Josephine Baker aus den 1920er-Jahren illustrieren. Einerseits präsentiert sie sich als erotisches Symbol, das - versehen mit einem Hauch animalischer Sexualität – ihre körperlichen Reize unbekümmert zur Schau stellt. Andererseits übernimmt sie als Darstellerin der Revue Chocolate Dandies bis in die grimassierende Gesichtsphysiognomie und ihre Tanzperformance hinein die Bildlichkeit der Minstrelsy. Die beiden Pole schwarzer Stereotypie – einerseits die erotische Darstellung, andererseits die clowneske Gebärde – erhalten aber durch die Bewegungen des tanzenden Körpers eine zusätzliche, gemeinsame Aussage [4]. Bildbelege für eine solche Verschränkung bietet bereits 1878 die Negro-Burleske von Jilson und Reed im Alcazar d'Hiver, einem Pariser Kaffeehaus mit Konzertbetrieb, in der die Tanzszene des US-amerikanischen Cake Walk nachgeahmt wird (Chalaye 1998, S. 323). Die staksig angewinkelten Beine und die hochgezogenen Knie zitieren den Bewegungsablauf dieses frühen US-amerikanischen Gesellschaftstanzes, dessen spezifische Haltung später, 1903, in der französischen Karikatur von George Edward ironisiert wird. Drei Tanzpaare tanzen dort den Cake Walk: ein weißes bürgerliches Paar tanzt vor einem schwarzen Paar, dem ein Affenpaar folgt (Blanchard et.al. 2001).

Zeitgleich erscheint mit *Le cake-walk infernal* (Frankreich 1903, Georges Méliès) eine surrealistische Version des Theater- und Filmproduzenten Georges Méliès, eine komödianti-

sche Persiflage des Modetanzes, die in ihrer skurrilen Umsetzung die Wahrnehmung afroamerikanischer Kultur in der alten Welt plastisch vermittelt.

Bereits diese wenigen Beispiele einer Cake-Walk-Rezeption deuten die Beziehung zwischen Maske und Tanzbewegung an. Die Maskierung erscheint durch den Tanz verstärkt und hält sich als Motiv der Transformation (Gotto 2009, S. 95) bis in die zweite Hälfte der 1930er-Jahre. In *Swing Time* (USA 1936) tanzt Fred Astaire im Minstrel-Kostüm zur Musik von Jerome Kern; drei überlebensgroße Schatten begleiten ihn.

Weitere Filmdokumente, vor allem aus dem Bereich der Music Shorts, thematisieren in jenem Jahrzehnt die Minstrelsy [5], in der die Tänzer mit Syncopated-Music-Formen begleitet werden.

3. Tanz im frühen US-amerikanischen Film

Mit dem Wechsel vom Wanderkino zum ortsfesten Filmtheater vollzieht sich im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts eine entscheidende Veränderung auf dem gesamten Filmmarkt. Der US-amerikanische Filmmarkt überholt dabei die Märkte Frankreichs und Englands. Diese expansive finanzielle Situation forciert die Ausdehnung der Studiosysteme nicht nur in Hollywood, sondern spült gleichzeitig besonders national orientierte US-amerikanische Themen in das Feld der Filmsujets. Diese Tendenz wird durch die Tonfilmvermarktung gegen Ende der 1920er-Jahre noch verstärkt. Die dargebotene "konstruierte, dramaturgisch und filmisch zurechtgestutzte, fiktive Realität" (Engell 1992, S. 69) der bewegten Bilder umhüllt die Präsentation der bewegten Bilder mit exotisch-erotischem Flair. Für den filmhistorischen Bezug zwischen Kamera und "primitivem" Körper entwickelt sich das Tanzen – in gleich welchem Filmgenre – zu einem elementaren Moment. Die Unterstützung des musiktheatralischen Systems Broadway verschafft dem Film-Tanz darüber hinaus spezifische Körper- und Raumpräsentationsformen.

Jenseits der zu Beginn der 1930er-Jahre einsetzenden Standardisierung der Bilder, Töne und Bewegungen, bietet vor allem die Frühzeit des Tonfilms im Bereich der Spielfilme und Music Shorts eine unüberschaubare Vielfalt. Da in vorliegendem Beitrag bei der Auswahl der Beispiele das videoclipartige Genre der Music Shorts besonderes Augenmerk erhält, tritt die thematische Ausprägung der Spielfilmsujets Broadway und Rezeption der Südstaaten tendenziell weniger hervor. Geprägt von den film- und tontechnischen Bedingungen jener Zeit entsteht ein Unterhaltungssegment, das scheinbar recht zögerlich die Raumpräsentation des Tanzes für die Shortformen entwickelt. Die in der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre produzierten frühen Beispiele – hervorzuheben sei *A Plantation Act* mit Al Jolson (Vitaphone Release 359, USA 1926, Philip Roscoe) als romantische Verklärung der Südstaaten, kombiniert mit einer in Minstrel-Manier idealisierten afroamerikanischen Arbeitswelt – vermitteln eher eine statische Tanzpraxis, wie sie die Bandleaderin, Tänzerin und Sängerin Hazel Green & Company (Vitaphone Nr. 2112, USA 1927) präsentiert.



Filmstill aus Swing Time (USA 1936, George Stevens)



Filmstill aus Plantation Act (mit Al Jolson), Vitaphone Nr. 359 (USA 1926, Philip Roscoe)

Die Unbeweglichkeit der spielenden Musiker und das starre Bild dieser Performance vor Augen, bietet es sich an, über die Vor- und Nachteile des beginnenden Tonfilms nachzudenken. Deutlich sind die Positionen der Mikrophone herauszuhören, meist versteckt in der Kulisse eines bürgerlichen Wohnzimmers. Vor diesem statischen Bild der Band belebt ein neues Element die Szenerie, der Bewegungslust des Filmes Dynamik verleihend: die Platzierung von Tänzerinnen oder Tänzern vor der Band. Bei den Music Shorts der Firmen Vitaphone, Columbia, Paramount und

RKO sind die Anfänge der getanzten Videoclips zu sehen; aus der vorausgegangenen Stummfilmzeit sind solche Bandpräsentationsformate nicht bekannt: Musik- und Tanzstil bilden eine zeitbezogene, unlösbare Klammer. Zu den Klängen der "Jazzband" sehen wir für einen kurzen Moment Tap-Dance-Bewegungen; ähnliche Tanzmusikroutinen sind auf zahlreichen Music Shorts zwischen 1927 und 1930 dokumentiert.

Eine der wenigen ausführlichen Tanzszenen der afroamerikanischen Formation Harlem Lindy Hoppers darf in jenem Zeitfenster als Gegenentwurf zur statischen Präsentation gelten; gleichwohl hat der Music Short After Seben (USA 1929, NN) den Charakter eines Fundstückes und die Situation des Tanzwettbewerbs der afroamerikanischen Harlem Lindy Hoppers wirkt bei aller "fiktiven Realität" relativ authentisch (Meeker 1981, Film 38) in der Kulisse einer schwarzen Kneipe. Präsentiert wird der Dance Contest von dem weißen Vaudeville-Komiker James Barton, der nach drei Tanzeinlagen seine Soloperformance anschließt. Passend zum Minstrel-Kostüm verrenkt er karikaturhaft seine Extremitäten, verdreht den Körper. Die Harlem Lindy Hoppers sind mit drei Tanzpaaren beteiligt, die, sich von Paar zu Paar steigernd, entsprechende Lindy-Hop-Bewegungen ausführen. Dabei nimmt der Grad der Tanzimprovisation und der tänzerischen Freiheit zu, bei seinem Abgang zitiert das dritte Paar eine Cake-Walk-Passage als Referenz eines alten Tanzstils. Die Harlem Lindy Hoppers beherrschen "spezifische[n] Bewegungsprofile", die "als Teil von kulturellen Praktiken" (Jeschke/Zedelmaier, 2005, S. 13/14) im afroamerikanischen Tanz aufzufinden sind (Günther 1982). Bedeutsam für die Jazzdarstellung ist die musikalische Begleitung der Chick Webb's Band, die zwei der populärsten Titel Ende der 1920er-Jahre spielt: Sweet Sue und Tiger Rag. Den Eindruck der Authentizität verstärkt die Gestaltung der von dem afroamerikanischen Schlagzeuger Chick Webb geleiteten Band, die spieltechnisch den formalen Rahmen der Syncopated Music verlässt, eindeutig swingend phrasiert, obwohl sie gängiges Syncopated-Music-Repertoire interpretiert.

Den Gedanken der ethnischen Differenz betont der 1930 entstandene frühe Farbfilm King of Jazz, ein aus zahlreichen revueartigen Elementen zusammengesetzter, großformatiger Music Short. Die Identität afroamerikanischer Kultur wird hier in rassistischer Weise als Ergebnis ihrer Provenienz definiert: der Jazz sei im afrikanischen Dschungel entstanden – zu den Schlägen einer afrikanischen Voodoo Drum. So die Ansage des Bandleaders Paul Whiteman, der Gershwins Rhapsody in Blue in Szene setzen lässt, eine von ihm initiierte Komposition, mit der vor allem in der europäischen Jazzrezeption seine Idee des Symphonic Jazz propagiert wurde. Eine der Gershwin-Komposition vorausgehende getanzte Eröffnung von Jacques Cartiers, dessen Körper schwarz bemalt und mit Federn geschmückt ist, gibt diesem oft gespielten Werk eine völlig neue ideologische Ausrichtung: Cartiers' Stampfen auf dem Fell einer überdimensionierten Conga fokussiert die afrikanischen Wurzeln des Jazz, die Whiteman mit seinem Symphonic-Jazz-Konzept zähmt, dabei unterbleibt jedoch jede differenzierte Wahrnehmung afroamerikanischer Kultur.



Filmstill aus King of Jazz (USA 1930, John Murray Anderson)

Der wilde Tanz des Whiteman'schen Solotänzers geht dann nahtlos in den ursprünglich komponierten Beginn der *Rhapsody in Blue* über. *King of Jazz* kontrapunktiert den sinfonischen Jazzgedanken durch diese getanzte "afrikanische Einleitung": die ethnische Differenz zwischen schwarzer und weißer Musik wird plakativ betont und mit einem bis heute gerne genutzten Stereotyp versehen.

Die 1929 produzierten Kurzfilme *Black and Tan* (USA1929, Dudley Murphy) und *St. Louis Blues* (USA 1929, Dudley Murphy) entstehen mit schwarzen Schauspielerinnen und Schauspielern unter der Leitung des Regisseurs Dudley Murphy: *Black and Tan* präsentiert den jungen Duke Ellington als Bandleader des Cotton Club, *St. Louis Blues* porträtiert die Bluessängerin Bessie Smith in einer unglücklichen Liebesgeschichte. Beide kurzen Tonfilme bieten Einblicke in stilisierte Lebenssituationen urbaner Afroamerikaner, die vorgestellte Klangfarbe Jazz wirkt zeitgeschichtlich aktuell. Sowohl beim Ellington Orchestra als auch bei der J.P. Johnson Band fallen die alten Syncopated-Music-Formen weg (Hoffmann 2007, S. 98).

Die von weißen New Yorker Intellektuellen überaus bewunderte Harlem Renaissance kann als Auslöser dieser beiden Tonfilmproduktionen angesehen werden, bei denen auch auf die Minstrel-Maske verzichtet wird. Vielmehr erleben wir in *Black and Tan* eine afroamerikanische Schauspielerin, die spielend die Aufnahmebedingung der Cotton-Club-Chorusline – *high yellow* zu sein – erfüllt. Ironie der Filmgeschichte: Fredi Washingtons Haut wirkt so weiß, dass sie nur wenige Jahre später unter demselben Regisseur, Dudley Murphy, in *The Emperor Jones* (USA 1933), nach zahlreichen Drehtagen dunkler eingefärbt wird, da ihre Filmrolle eine sexuelle Beziehung zum schwarzen Herrscher Jones vorsieht und den Verantwortlichen der Filmproduktion der Hautkontrast plötzlich zu stark erscheint. In *Black and Tan* ist dieser Kontrast zum mitspielenden Bandleader Duke Ellington weniger stark ausgeprägt; überhaupt zeigt Murphy die Schattierungen schwarzer Hautfarbe recht unvoreingenommen. Sein europäischer Blick gilt nicht dem sozialen System einer afroamerikanischen Hautfarbenskala, deren Begrifflichkeit sich beispielsweise im formenreichen Bluesrepertoire der späten 1920er- Jahre manifestiert. Hier reicht

die Eigen-Wahrnehmung einer Jahrhunderte andauernden Mulattisierung von der korrelierenden Zuordnung spezifischer Hautfarben zu sozialer Kompetenz oder partnerschaftlicher Verantwortung bis hin zu Bilderfolgen diverser afroamerikanischer Hauttypen (Hoffmann 1997, S. 43f) in Janet Jacksons Videoclip *Got Til It's Gone* (USA 1997, Mark Romanek).

Als Mitgestalter des surrealistischen *Ballet Méchanique* (1923/24) hat Dudley Murphy den europäischen Film und seine Motivsprache kennengelernt. *Black and Tan* weist Spuren expressionistischer Elemente auf, Lichteffekte werden "als potentielles Dunkel" (Engell 1992, S. 139) inszeniert: die wogenden Silhouetten von ausgestreckten, hin und her schwingenden Armen an der Zimmerdecke, die im Zeichen des nahenden Todes den angestimmten afroamerikanischen Spiritual Song rhythmisch begleiten. Diese expressionistische Bebilderung der Klage, eine vielfach zitierte emotionale Geste afroamerikanischer Religiosität (vgl. auch *Hallelujah*, 1929), beschließt den 17-minütigen Kurzfilm.

Dudley Murphy inszeniert den zentralen Raum seines Filmes, den New Yorker Cotton Club: an der Stirnseite musiziert das Ellington Orchestra auf einem leicht erhöhten Podest; alle Tanzsituationen finden vor dieser Bühne statt, ein schwarz glänzender, spiegelnder Boden reflektiert und vervielfältigt das Geschehen vor Ort. Neben dieser filmarchitektonischen Konzeption verändert Murphy die Dynamik im Raum mit Hilfe gespiegelter Prismen. Diese speziellen Kameravorsätze erzeugen eine kaleidoskopartige Wirkung. Mit der siebenfachen Parallelführung von Bewegungen erinnern sie an die expressionistische Bildmetapher europäischer Filme. Das Kaleidoskop symbolisiert hier den krankheitsbedingt überaus problematischen Gesundheitszustand der Tänzerin, die schließlich durch ihre extreme Tanzdynamik ihren Körper überfordern wird. Vor die Wildheit des Solotanzes setzt Murphy den Bewegungsapparat der afroamerikanischen Gruppe Hotspots, die mit ihrer in Linie getanzten Kompaktheit eine immense Körperbeherrschung und Tanzroutine vermittelt. Immer wieder zerreißt aber das Kaleidoskop den Tanzvortrag; Orchester und Tanzgruppe bewegen sich synchron in einem gespiegelten Prisma.

Nach den Hotspots positioniert Murphy den zur Musik des Ellington Orchestra tanzenden Körper von Fredi Washington auf der schwarz polierten Glasfläche, so dass ihre Bewegungen losgelöst im Raum erscheinen und die Fliehkraft die gerundete Ornamentik des Perlenkleides prachtvoll entfaltet. Diese ungewöhnliche Kameraeinstellung eröffnet zwar mit dem Blick von unten eine faszinierende Perspektive des Bewegungsablaufes, nimmt aber gleichzeitig der Tänzerin jegliche Intimität. Fredi Washingtons Tap-Dance-Ausführungen, gespiegelt und vervielfältigt vom gläsernen Boden, wirken wild und exotisch: Sie tanzt um ihr Leben. Nach dem Zusammenbruch der Solotänzerin, der zu ihrem Tode führen wird, nehmen die Cotton-Club-Tänzerinnen den Bewegungsduktus des Tap Dance wieder auf. Dann zerbricht die exotische Clubatmosphäre, die Ellington-Musiker verlassen in Sorge um die erkrankte Tänzerin vorzeitig die Bühne. Der Vorhang fällt, düster nähern sich die wogenden Schatten an der hohen Wand des Sterbezimmers.



Filmstill aus Black and Tan (USA 1929, Dudley Murphy)

4. Tanz der Scheinwelten

Mit Aufkommen der US-amerikanischen Unterhaltungskultur und Inbetriebnahme der Minstrelsy beginnt die Inszenierung des schwarzen, tanzenden Körpers als ideologisch gefärbte, geschminkte' Scheinwelt. Die Bühnenpräsenz geschwärzter Figuren lässt schon im frühen 19. Jahrhundert eine unterhaltende Identität des afroamerikanischen Sklavenwesens der USA entstehen, die auch durch den US-amerikanischen Bürgerkrieg gesellschaftlich nicht wieder aufgelöst wird. Im Gegenteil: die Kombination von visueller, klanglicher und getanzter Bühnentradition, musikhistorisch durch das Repertoire der Syncopated Music belegt, trägt diese Darstellungen bis in die neuen Massenmedien hinein. Zwar reduziert sich ihre ideologische Tendenz über die Jahrzehnte, auf der visuellen Ebene von der Minstrelsy zur Maske, auf der musikalischen vom Coon Song über den Ragtime zum Jazz. Bruchlos verbinden diese semantischen Felder rassistische Auffassungen des 19. Jahrhunderts mit den unterhaltenden Gesten afroamerikanischer Musik im 20. (und 21.) Jahrhundert. Kann deshalb aber die Transformation der aufgemalten Minstrel-Maske in einen schwarzen, erotischen Körper als Wesenszug US-amerikanischer Unterhaltung verstanden werden, der über visuelle, klangliche und getanzte Traditionen vermittelt wird? Obwohl die schwarze Kultur für die Filmwissenschaftlerin Lisa Gotto in Produktionen des Hollywoodkinos über Jahrzehnte systematisch ausgegrenzt wurde, zeigt eine aktuelle Bestandsaufnahme die immense Präsenz afroamerikanischer Musik- und Tanzformen in den Medien unserer Tage. Trotz, oder vielleicht aufgrund permanenter Stigmatisierung hat sich im Laufe eines Jahrhunderts eine Typen- und Genrevielfalt entwickelt, die es wert erscheint, systematisch erhoben und betrachtet zu werden.

Filmographie

- T7 001			
I. Kurzfilme:	D : G	E 1 1 1002	
Le cake-walk Infernal	Regie: Georges Méliès	Frankreich 1903	
Black and Tan	Regie: Dudley Murphy	USA 1929	
St. Louis Blues	Regie: Dudley Murphy	USA 1929	
II. Spielfilme: Birth of a Nation	Pagie: David I. Work Griffith	USA 1915	
Ballet Méchanique	Regie: David L. Wark Griffith Regie: Fernand Léger, Ass.: D. Murphy	Frankreich 1923/24	
Variété/Variety/Vaudeville	Regie: Ewald André Dupont	Deutschland 1925	
Das Spielzeug von Paris	Regie: Michael Curtiz [Kertesz]	Österreich 1925	
Das Spietzeug von 1 aris Der Prinz und die Tänzerin	Regie: Richard Eichberg	Deutschland 1926	
So This Is Paris	Regie: Ernst Lubitsch	Frankreich/USA 1926	
Metropolis	Regie: Fritz Lang	Deutschland 1927	
Jugendrausch	Regie: Georg Asagaroff	Deutschland 1927	
Jugenarausch	Ladislaw Starewitsch	Deutschiana 1927	
Sunrise – A Song of Two Humans	Regie: Friedrich. W. Murnau	USA 1927	
The Jazz Singer	Regie: Alan Crosland	USA 1927 USA 1927	
La Revue des Revues	Regie: Joe Francys	Frankreich 1927	
	Regie: Lloyd Bacon	USA 1928	
Singing Fool Cold Diagons of Proadway	Regie: Roy del Ruth	USA 1929	
Gold Diggers of Broadway Hearts in Dixie	Regie: Paul H. Sloane		
	Regie: King Vidor	USA 1929 USA 1929	
Hallelujah Proadway	Regie: Paul Fejos	USA 1929 USA 1929	
Broadway Broadway Babies	Regie: Mervyn Leroy	USA 1929 USA 1929	
Broadway Melody	Regie: Harry Beaumont	USA 1929 USA 1929	
Hollywood Revue of 1929	Regie: Charles ,Chuck' Riesner	USA 1929 USA 1929	
Dance of Life	Regie: John Cromwell	USA 1929	
On with the Show	Regie: Alan Crosland	USA 1929	
Syncopation	Rgie: Bert Glennou	USA 1929	
Sally	Regie: John F. Dillon	USA 1929	
The Great Gabbo	Regie: James Cruze	USA 1929	
Glorifying the American Girl	Regie: John W. Harkrider, Millard Webb	USA 1929	
Einbrecher	Regie: Hanns Schwarz	Deutschland 1930	
Delikatessen	Regie: Geza von Bolvary	Deutschland 1930	
King of Jazz	Regie: John Murray Anderson	USA 1930	
The Emperor Jones	Regie: Dudley Murphy	USA 1933	
The Emperor Jones	Regie. Dudiey Mulphy	OSA 1733	
HI M · Cl			
III. Music Shorts:	Decision Office to E. Wellers	TICA 1001	
A Bit of Jazz	Regie: Orlando E. Kellum	USA 1921	
The famous Van Eps Trio	F 1- D (
(Fred van Eps – bj, Nathan Glantz	<u> </u>	TICA 1022	
Songs of Yesterday	Regie: Lee DeForest	USA 1922	
Abbie Mitchell's New York Dixie		TIC A 1022	
Eubie Blake plays	Regie: Lee DeForest	USA 1922	
Eubie Blake – p	Danies I as DaFarrent	LICA 1022	
Snappy Tunes Eulia Plaka p/yaa	Regie: Lee DeForest	USA 1923	
Eubie Blake – p/voc, Noble Sissle – voc			
	Pagia: N. N.	IICA 1026	
A Plantation Act Vitaphone Release 359: Al Jolson	Regie: N. N.	USA 1926	
Blossom Seeleyand Bennie Fields	Regie: N. N.	USA 1928	
Biossom seeleyana Dennie Fleias	Regic. IV. IV.	USA 1740	

Vitaphone Release 548			
Tal Henry and His North Carolinas	Regie: N. N.	USA 1929	
Vitaphone Release 732			
Rhythms – Leo Reisman and	Regie: N. N.	USA 1929	
His Hotel Brunswick Orchestra			
Vitaphone Release 770			
Horace Heidt and	Regie: Murray Roth	USA 1929	
His Californians			
Vitaphone Release 902			
Harlem-Mania Norman Thomas Quintette	Regie: Roy Mack	USA 1929	
Vitaphone Nr. 827:			
Ziegfeld Midnight Frolic	Regie: Joseph Santley	USA 1929	
NTA Paramount: Eddie Cantor			
Ol'King Cotton	Regie: Ray Cozine	USA 1930	
NTA Paramount: George Dewey Washington – voc			
George Hall and his Orchestra	Regie: Roy Mack	USA 1936	
Vitaphone Nr. 2056			
Red Nichols & His World Famous Pennies	Regie: Joseph Henabery	USA 1935	
Vitaphone Nr. 1898: 5 Titel, darunter: When It's Sleepy Time Down South			
One for The Book	Regie: Roy Mack	USA 1939	
Vitaphone Nr. B-224-225			

IV. Videoclip:

Got Til It's Gone Regie: Mark Romanek USA 1997

Anmerkungen:

- [1] Cinquillo- und Secondary Rag-Formeln finden sich beispielsweise im Bereich Ton-Spielfilm in: The Broadway Melody (1929): Timecode 16'44"; 22'35"; 55'26"; 57'23"; Glorifying the American Girl (1929): Timecode 29'08"; Gold Diggers of Broadway (1929) [5 Fragmente]: Titel Tip Toe Through The Tulip; Hollywood Revue of 1929 (1929): Timecode 04'21"; 11'59"; 28'25"; 37'20"; 52'20" (alle Zeiten DVD01); Timecode 09'26" (alle Zeiten DVD02); It's a Great Life (1929): Timecode 81'30"; 90'40"; On with the Show (1929): Timecode 12'59"; 39'44"; 90'13"; Sally (1929): Timecode 01'00"; The Great Gabbo (1929): Timecode 22'37"; 34'20"; 61'10"; 74'00".
- [2] Ein Experimentalfilm der Firma Orlando E. Kellum (United States Patent 1346376: Phonograph-driving mechanism) ist u. a. *A Bit of Jazz* (1921) mit The Famous Van Eps Trio.
- [3] Experimentalfilme der Firma Lee DeForest Phonofilms: *Songs of Yesterday* (1922) mit Abbie Mitchell's New York Dixie Review; *Eubie Blake plays* ... (1922) mit Eubie Blake; *Snappy Tunes* (1923) mit Eubie Blake und Noble Sissle.

- [4] Siehe hierzu Josephine Baker in der Revue Chocolate Dandies, 1924. Daphne Ann Brooks "The End of the Line: Josephine Baker and the Politics of Black Women's Corporeal Comedy". In: *S&F Online* (The Scholar and Feminist Online), Hrsg. von Barnard Center for Research on Women 6, Nr. 1/2, 2007/8, S. 4 (http://www.bar nard.edu/sfonline/baker/brooks_01.htm (letzter Zugriff: 12.01.2012).
- [5] Vgl. ähnliche Bewegungsprofile u.a. in den Music Shorts: Blossom Seeley and Bennie Fields, Vitaphone Release 548, USA 1928; Tal Henry and His North Carolinians, Vitaphone Release 732, USA 1929; Leo Reisman and his Hotel Brunswick Orchestra, Rhythms, Vitaphone Release 770, USA 1929; Norman Thomas Quintette, Harlem-Mania, Vitaphone Release 827, USA 1929; Horace Heidt and His Californians, Vitaphone Release 902, USA 1929.

Literatur:

Blanchard, Pascal, Eric Deroo und Gilles Manceron (2001), *Le Paris Noir*, Paris: Hazan.

Brandstetter, Gabriele und Gabriele Klein (2007), "Bewegung in Übertragung. Methodische Überlegungen am Beispiel von Le Sacre du Printemps". In: Methoden der Tanzwissenschaft. Modellanalysen zu Pina Bauschs Le Sacre du Printemps. Hrsg. von Gabriele Brandstetter und Gabriele Klein. Bielefeld: Transkript, S. 9-24,

Brooks, Daphne Ann (2007/8) "The End of the Line: Josephine Baker and the Politics of Black Women's Corporeal Comedy". In: *S&F Online* (*The Scholar and Feminist Online*). Hrsg. v. Barnard Center for Research on Women 6, Nr. 1/2.

Chalaye, Sylvie (1998), Du Noir au nègre: L'image du Noir au théâtre (1550–1960). Bildnachdruck von Lévy: "Jilson & Reed" Alcazar d'Hiver (1878). Paris: Harmattan. S. 323.

Ellison, Ralf (1952), *Invisible Man*. New York: Random House.

Engell, Lorenz (1992), Sinn und Industrie: Einführung in die Filmgeschichte. Frankfurt/Main Campus Verlag.

Fanon, Frantz (1952), *Peau noire, masques blancs*. Paris: Éditions du Seuil.

Gotto, Lisa (2001), Vaterfiktionen. Zur Darstellung von Vaterfiguren im Hollywoodkino der 80er und 90er Jahre. Stuttgart: Ibidem.

- --- (2006), Traum und Trauma in Schwarz-Weiß. Ethnische Grenzgänge im amerikanischen Film. Konstanz: UVK (Kommunikation audiovisuell, Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München. 38.).
- --- (2009a), Marke Maske Medium. Zur filmischen Visualisierung ethnischer Differenz. In: Film transnational und transkulturell. Europäische und amerikanische Perspektiven. Hrsg. v. Ricarda Strobel u. Andreas Jahn-Sudmann. Paderborn, München: Wilhelm Fink, S. 93-106
- --- (2009b), "Trans / formieren". Zum Verhältnis von Bild und Ton in *The Jazz Singer* (Alan Crosland, USA 1927). In: *Jazzforschung/Jazz Research*

41 (hrsg. von Franz Kerschbaumer und Franz Krieger). Graz: Adeva, S. 119-134.

Günther, Helmut (1982), Die Tänze und Riten der Afro-Amerikaner. Vom Kongo bis Samba und Soul. Bonn: Motion.

Hendler, Maximilian (2010), *Syncopated Music. Frühgeschichte des Jazz.* Graz: Adeva (Beiträge zur Jazzforschung. 14.).

Hoffmann, Bernd (1997), "Welche Farbe hat mein Heftpflaster?" – Zur Wertung der Hautfarbe in der Afro-Amerikanischen Gesellschaft. In: *Musik und Unterricht* 8,46, 1997, S. 43-52.

- --- (2001), Anmerkungen zu poetischen und visuellen Konzepten im afroamerikanischen Videoclip. In: *Populäre Musik im kulturwissenschaftliche Diskurs II*. Hrsg. von Thomas Phleps. Karben: Coda, S. 53-66 (Beiträge zur Popularmusikforschung. 27/28.).
- --- (2007), Und der Duke weinte Afro-Amerikanische Musik im Film. Zu Arbeiten des Regisseurs Dudley Murphy (1929). In: *Jazzforschung/Jazz Research* 39 (hrsg. v. Franz Kerschbaumer u. Franz Krieger). Graz: Adeva, S. 119-152.

Jeschke, Claudia und Helmut Zedelmaier (2005), Einleitung. In: Andere Körper – Fremde Bewegungen. Theatrale und öffentliche Inszenierungen im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Claudia Jeschke und Helmut Zedelmaier. Münster: Transkript 2005, S. 7-16.

Liebman, Roy (2003), Vitaphone Films. A Catalogue of the Features and Shorts. Jefferson/London: McFarland.

David Meeker, David (1982), *Jazz in the Movies*. London: Da Capo Press.

Nagl, Tobias (2009), *Die unheimliche Maschine.* Rasse und Repräsentation im Weimarer Kino, München: Edition Text und Kritik.

Nathan, Hans (1977), Dan Emmett and the Rise of Early Negro Minstrelsy. Oklahoma: University of Oklahoma Press.

Alltag im Jazz-Himmel Die Musical Shorts der 1930er Jahre

1. Einleitung

Im Kurzfilm-Format der US-amerikanischen Musical Shorts findet die Jazzforschung heute ein umfangreiches Repertoire historischer populärer Musikformen. Ihre Bebilderungen des Jazz und der afroamerikanischen Musik illustrieren vor allem das Jahrzehnt der swingenden Ensembles und Big Bands, das "dominierende besetzungsmäßige Aggregat der Swing-Ära" (Jost 1982, S. 80). Die Musical Shorts bilden einen wichtigen Formattypus der ab 1926 entstehenden Sound Shorts; als Ergänzung werden sie zu längeren Spielfilmen in allen Tonfilm präsentierenden Lichtspieltheatern der USA gezeigt. 14 größere Produktionsfirmen, die zum Teil spezialisierte Abteilungen großer Filmkonzerne sind, erarbeiten für den US-amerikanischen Kinomarkt dieses spezielle Kurzfilmformat. Dieser Kinomarkt, der sich gegen Ende der 1920er Jahre in der grundlegenden Umrüstung auf Tonfilm-Projektion [1] befindet, beliefert bereits 1929 über 5000 Filmtheater der USA mit Tonfilmen. Das jährliche Ausgabevolumen der US-amerikanischen Sound Shorts-Herstellung der 1930er Jahre liegt bei rund eintausend Titeln [2], hierzu zählen neben den Musical Shorts ganz unterschiedliche Formate wie Dokumentationen, Reportagen, News- oder Zeichentrickfilme. Das quantifizierende Moment der Musical Shorts einzuschätzen, erscheint überaus schwierig. Aufgrund der geringen und zudem sehr heterogenen Quellenlage können nur Schätzungen vorgenommen werden, die eher Tendenzen andeuten: Dies gilt sowohl für den Zeitraum 1926 bis 1940, der insgesamt stärksten kommerziellen Nachfrage von Sound Shorts, als auch für die unterschiedlichen Veröffentlichungsansätze diverser Labels in Bezug auf die Musical Shorts. Nach Bradley (2005) kann zwischen den letzten Monaten des Jahres 1926 und Anfang 1932 von circa 4500 produzierten Kurzfilmen ausgegangen werden, wobei sich die verschiedenen musikalischen Genres, die mittels Musical Shorts abgebildet werden, mit rund 25 Prozent niederschlagen. Das Produktionsvolumen der Musical Short-Formate bei Firmen wie Columbia, Disney, Educational, Fox, MGM, Paramount, Pathé/ RKO, Pathé, Universal und Warner Bros./Vitaphone zeigt dabei quantitativ enorme Unterschiede, auch die Fokussierung auf bestimmte Genres und musikalische Szenen ist keineswegs einheitlich. "Genau hier wurde bereits seit den ersten Tonfilmzeiten am meisten authentischer Jazz aufgezeichnet. Die kurzen Features waren anfänglich nur für eine einstimmende Unterhaltung gedacht; sie nahmen später aber zusehends eigene Bedeutung und sogar eigene Formen an" (Dauer 1980, S. 47). Es sind vor allem die rund zehnminütigen Ausgaben, die One Reel-Formate, die ein Ensemble oder einen Star zeigen; aus mehreren Musiktiteln setzt sich ein solcher clipartiger Kurzfilm zusammen [3], der in verschiedenen inhaltlichen Formen auftreten kann: Von der schlichten Bandpräsentation mit Gesangssolist und Tanzgruppe im Studio, der Begleitung bei Tanzveranstaltungen bis hin zur verfilmten Kurzgeschichte erscheinen die Musical Shorts in einer Vielzahl, die mit der Gegensätzlichkeit von Themen und Motiven gerne auf den musikalischen Kontrast abzielt und dabei den virtuosen Aspekt der abgebildeten Künstler betont. Liebman (2003) bietet in Vitaphone Films: A Catalogue of the Features and Shorts eine entsprechende historische Materialsammlung, in der der beeindruckende Bestand des Vitaphone-Labels veröffentlicht wurde.

Für die Jazzforschung bietet sich die Sichtung des musikalischen Repertoires aus stilkritischer Perspektive im Zeitraum 1926 bis 1940 nahezu an; die Musical Shorts vermitteln gleich zwei Ausformungen populärer US-amerikanischer Musik: Die historischen Formen der Synco-

pated Music bestimmen stark die Zeit bis 1932, während die stärker jazzorientierten Formationen im Musical Short eher nach diesem Zeitpunkt vermehrt auftreten. Hinzu kommt, dass die Bilder der Minstrelshows und Black Face-Aktivitäten mit der Syncopated Music, also mit Ragtime und Cakewalk, korrelieren. Die Verwendung von Ragtime- und Cakewalk-Formeln im Musical Short zeigt eine bemerkenswerte musikstilistische Asynchronität zum Kurzfilmformat, denn diese Formen der Syncopated Music gelten Ende der 1920er Jahre bereits als veraltet. Nur wenige Musical Shorts zeigen sich vor 1932 im aktuellen musikalischen Kontext. Dies wird jedoch während der 1930er Jahre die Regel sein, überwiegend aufgeführt von afroamerikanischen Ensembles, die bei ihren Band-Präsentationen auch vokale Darbietungen und Tap Dance-Einlagen einbinden. "The popularity of Ellington, Lunceford, Calloway and other black bands made whites even less likely to deny the centrality of black artists during a decade when the type of jazz known as swing was becoming the dominant popular music of the United States" (Gabbard 1996, S. 19). Diese "nationalen" Bekanntheitsgrade der genannten schwarzen Big Bands öffnet Meeker auf Basis der Filmdokumente in Richtung weißer Formationen und trifft mit seiner Aufzählung die Produktionspalette der Musical Shorts der 1930er Jahre weit genauer. "During the decade it became quite routine for audiences to see the popular bands of the period such as the ones led by Duke Ellington, Louis Armstrong, Jimmie Lunceford, Les Hite, Louis Prima, Paul Whiteman, Cab Calloway, Ted Lewis and Benny Goodman" (Meeker 2005, S. 6). Ergänzend müssen hier die Formationen von Artie Shaw, Jimmy Dorsey und Jack Teagarden sowie die Mills Blue Rhythm Band genannt werden, da ihre Produktionen für die Rezeption der Musical Shorts besonders aussagekräftig sind.

An anderer Stelle ist die Entwicklung der Musical Shorts als ein zweiphasiges Modell vorgestellt worden [4], vor allem die Frühzeit dieser Kurzfilme wird im angeführten Text behandelt. Fortführend sollen nun hier die Musical Shorts im Zeitrahmen von 1932 bis 1940 thematisiert werden, an deren kommerziellem Ende Anfang der 1940er Jahre die Soundies als neues Format stehen, womit die Kurzfilm-Produktion der Sound Shorts faktisch zum Erliegen kommt.

2. Zur Normierung des Swing

Die Überschrift "Alltag im Jazz-Himmel" soll Chiffre sein für die Ausformungen der zweiten Musical Short-Phase: Einerseits wird auf die einsetzende Alltäglichkeit kommerzieller Verbreitung und die damit einhergehende Standardisierung des Musical Short-Formats Bezug genommen, andererseits der "fiktive Ort" Jazzhimmel im Paramount Music Short *Rhapsody in Black and Blue* (USA 1932, Aubrey Scotto) angedeutet, in dem Louis Armstrong und sein Orchester für den skurrilen Jazzfan auftreten. Verschiedene Autoren (Meeker 2005, Nr. 2674; Smith 1988, S. 381) bewerten das Armstrong'sche Erscheinungsbild im Leopardenkostüm kritisch, dabei fügt sich diese Episode gut zum neuen Personalstil, denn neben dem Bandleader und Solisten tritt stärker der Entertainer Armstrong in den Vordergrund, der mit launigen Ansagen und Späßen das Publikum unterhält. Dieser Entertainment-Faktor kaschiert nur notdürftig den latenten Rassismus, der über die am Broadway gepflegte Minstreltradition seine Fortführung im musikalischen Kurzfilm erfährt (Hoffmann 2013, S. 169). Das, was bei den Tonaufnahmen jenes Jahrzehnts allenthalben zum Vorschein kommt (Hendler 2011, S. 195), setzt sich bei den Musical Shorts konsequent fort: Den größten Erfolg bei Weißen haben schwarze Musiker, wenn sie sich selbst parodieren.

Der Trompeter Louis Armstrong bietet zudem ein aussagekräftiges musikalisches Beispiel für den rasanten stilistischen Wandel im frühen Jazz. Diese Veränderungen wirken wiederum di-

rekt auf die Visualisierungsansätze von Jazz-Musik im Kurzfilm und der damit verbundenen perspektivischen Entwicklung innerhalb des Music Short-Formats. Louis Armstrongs Einspielungen der Hot Five- (1925) und Hot Seven-Besetzungen (1927) markieren neben vielen anderen Jazzorchestern die Abkehr vom Konzept der Variantenheterophonie New Orleans'scher Prägung, d.h. die dreistimmigen, ineinander verwobenen Bläsersätze werden zugunsten eines stärker solistisch geprägten Improvisierens aufgegeben. Jazzmusikalisch ändert sich die Balance innerhalb der Ensemblestruktur: Rhythmusgruppe und weitere Bläserstimmen erhalten weitgehend klangstützende Funktionen. Deutlich wird dieser Stilwandel ab 1927 im Ensemble-Kontext von Louis Armstrong and His Stompers in Richtung Swingformation. "Aus dem Lead-Trompeter des klassischen New Orleans-Jazz wurde der Starsolist vor einem begleitenden Orchester" (Dauer 1957, S. 22). Diesen Perspektivwechsel im Jazz vollziehen vor allem Formationen der New Yorker Jazzszene zu Beginn des neuen Jahrzehnts, deren augenfällige Veränderung die Erweiterung der Besetzung bedeutet, darunter Ensembles der afroamerikanischen Bandleader Duke Ellington, Fletcher Henderson (Dauer 1957, S. 144f), Jimmie Lunceford oder Elmer Snowden (Dauer 1957, S. 284). Die Vergrößerung zu standardisierten Big Band-Sätzen – teilweise auch mit eigener Geigen-Section – führt konsequent zum Gegensatz Solo-Tutti, und damit zu einem strukturellen Kontrast, der die Visualisierung der Musical Shorts und anderer Filmformate stark bestimmen wird. Mit der Etablierung des Swingstils zeigen schwarze und weiße Big Bands ein Spielprofil, das mehr als ein Jahrzehnt populäres Musikformat der USA sein wird. "Was die Swing-Ära vor allem zur Entwicklung des Orchesterapparates beisteuerte, war eine zunehmende Normierung der Besetzungen, die schließlich in eine weitgehende Standardisierung der Arrangements mündete und zu guter Letzt in vielen Fällen die Unterdrückung jeder kreativen Äußerung zur Folge hatte" (Jost 1980, S. 80). Dieser von Jost beschriebene Aspekt – hin zur populären Musik – markiert jenen perspektivischen Wechsel im strukturellen Geschehen früher Jazzstilistik, der die improvisierte Musik für einen Moment seiner Geschichte der kommerziellen Mechanik internationaler Vermarktung unterwirft. Damit wird die Visualisierung logisches Beiwerk einer massenmedialen Präsentation.

Die zweite Musical Short-Phase, die zeitlich die Entstehung und Etablierung der Swingstilistik spiegelt, zeigt mehrere Aspekte, die es auf ihre "Bild"-Übertragung hin zu erörtern gilt:

- a) Es verwischen die Grenzen zwischen Band-Präsentation und Entertainment-Funktion des Bandleaders sowohl bei den weißen als auch bei den afroamerikanischen Big Bands;
- b) die programmatischen Abläufe der Band-Präsentationen zeigen ein wiederkehrendes Muster: Big Band, Auftritt der Band-Vokalistin resp. -Vokalist, Tanzformation plus Big Band. Die Standardisierung von Repertoire und Klangfarbe ist offensichtlich und unterscheidet sich bei den weißen sowie den afroamerikanischen Big Bands nur minimal;
- c) Jazzformationen resp. ihre Bandleader fördern einen für sie typischen "populären" Big Band-Klang, der einen hohen Wiedererkennungswert aufweist. Infolgedessen sind spezifische Formationen im medialen Angebot der Massenmedien leicht erkennbar und ideal einsetzbar für akustische Werbemaßnahmen mit speziellen Swing-Orchestern.

Folgen somit den spezifischen Klängen die entsprechenden Bildfolgen im Kurzfilm-Format oder zeigen die untersuchten Dokumente eine bislang verborgene Qualität der Akzentuierung musikalischer Strukturen im visuellen Kontext der Musical Shorts?

Ähnliche perspektivische Wechsel beeinflussen das Umfeld des US-amerikanischen Experimentaltonfilms, deren Bildprofilen der frühen 1920er Jahre [5] die Versuchsanordnung einer Ton-Film-Aufnahme regelrecht anzusehen ist. Eine erstaunliche Unbeweglichkeit kennzeichnet

diese Experimentalfilme, die auch Spiel- und Tanzsituationen der Syncopated Music aufgezeichnet haben. Das Vorherrschen der Bild-Totalen sowie fehlende weitere Einstellungen vermitteln bei Kurzfilmen wie dem Fred van Eps Trio: A Bit of Jazz (USA 1921, Kellum Talking Picture), der Abbie Mitchell's New York Dixie Review Songs of Yesterday (USA 1922, Kellum Talking Picture) oder bei Sweet Georgia Brown, gespielt von Ben Bernie and His Orchestra (USA 1925, Lee De Forest), einen "dokumentarischen" Eindruck; dies geschieht zeitlich vor der kommerziellen Nutzung des Tonfilms. Im weiteren Verlauf der Tonfilmentwicklung wird das Vorherrschen der Totale aufgebrochen und die Filmbilder wandeln sich, das zeigt der Vergleich der vier angegebenen Vitaphone-Shorts [6] aus den Jahren 1926, 1927, 1932 und 1938. Die durchschnittliche Verweildauer der einzelnen Filmsequenzen verändert drastisch die "Fließgeschwindigkeit" der Shorts, aber auch die visuellen Perspektiven, d. h. die Kameraeinstellungen nehmen an Vielfalt zu und demonstrieren gegen Ende der 1930er Jahre eine Musikumsetzung im Bild, die durchaus späteren Clipformaten ähnelt. Nicht zuletzt belegen Bewegungsmuster wie Tap Dance-Darbietungen die schon früh einsetzende Liaison von Tanz und Bild im Musical Short; solche Tanzdarbietungen erhalten bei afroamerikanischen Bands einen zunehmend wettbewerbsähnlichen Charakter und sind bei ihren Band-Präsentationen während der 1930er Jahre aus diesem Format nicht mehr wegzudenken [7]. Im zeitlichen Verlauf der zweiten Musical Short-Phase steht also immer häufiger die optische Präsentation solistischer Improvisationspartien im Vordergrund: Nahaufnahmen von Instrumenten, bespielt von den behänden Fingern der Virtuosen, bestimmen durchgehend die Darstellungen vor allem von Bandleadern und wenigen Band-Solisten; das begleitende Ensemble wird hierzu kontrastierend als musizierender Bilderrahmen im Hintergrund drapiert, denn "Satzgruppen- oder Section-Musiker waren gleichsam die Kulis der Swing-Ära" (Jost 1982, S. 82). Die Musical Shorts der zweiten Phase zeigen eine enge ästhetische und eigenständige Zusammenarbeit von Musikpräsentation und Bildsprache, dabei bestimmt das Starimage der Bandleader und der Solisten den "Look" der Swing Band-Kurzfilme. So zeigt die Schnittauswertung des Artie Shaw-Shorts (Vitaphone B 214) aus dem Jahr 1938, dass die Kameraperspektiven Groß- und Detail-Aufnahme grundsätzlich nur der Präsentation des Bandleaders vorbehalten bleiben; weitere Solisten dieses Musical Shorts werden distanziert porträtiert, wobei die Schnittsequenz während dieser Passagen einen eher statischen Eindruck vermittelt. Eine ähnliche Bildstrategie zeigt Jimmy Dorsey and His Orchestra (Vitaphone B 144) aus dem Jahre 1938. Auch unter dem Aspekt der Bildmontage ist permanenter Wandel spürbar: Eine aufwendige, drei Bildebenen durch Überblendungen verbindende Filmstruktur weisen die einzelnen Sätze der Ellington'schen Symphony In Black – A Rhapsody of Negro Life (Paramount, USA 1935, Fred Waller) auf. Regisseur Joseph Henabery positioniert 1939 im Musical Short Symphony of Swing (Vitaphone B 235) die einzelnen Sections des Artie Shaw Orchesters in gegenüberliegenden, leicht asymmetrischen Bildpartien. Das Bestreben der Short-Regisseure, die Spielsituation großer Formationen aufzufächern und der Zeit entsprechend in Szene zu setzen, ist offensichtlich und wird offensiv gehandhabt (siehe das folgende Kapitel).

Das Musical Short-Format endet Anfang der 1940er Jahre nicht mit dem Aufkommen der Soundies, vielmehr werden diese skizzierten Bildideen auch im zeitlich verkürzten Rahmen des neuen Kurzfilmformats abgebildet. Eine entsprechende Untersuchung müsste diesen Transformationsprozess gesondert darstellen.

3. Außenansichten: Die Bühne im Musical Short

Als ein zentrales Moment der zweiten Musical Short-Phase und ihrem überaus beliebten Ausgangsort erscheint vielfach die Präsentationsplattform für die gezeigten Formationen: mit "draped stage", "stage" und "bandstand" umschreibt Liebman zahlreiche Szenerien für die Band-Präsentationen in seinem historischen Vitaphone-Katalog (Liebman 2003, S, 174f). Vor allem die New Yorker Musical Shorts wählen bei ihren Studioproduktionen meist aufwändig gestaltete Bühnen mit futuristischen Aufbauten, gegen Ende der 1930er Jahre gern mit einem anonymen Publikum bereichert, das dem Vortragenden entweder tanzend oder an Tischen sitzend, lauscht. Die Orchesterbühne ist zentraler Austragungsort von Musik, darüber hinaus aber auch mentaler Fixpunkt für das Thema Broadway, welches beharrlich bei den Musik-Kurzfilmen mitschwingt. Damit mündet auch das – auf den ersten Blick – andere aufscheinende Short-Format, der inszenierte Musical Short, der im Gegensatz zur durchgehenden Band-Präsentation eine ausführliche Story aufweist, letztlich wieder auf der Bühne und zeigt damit den Kontrast von Solist und Formation. Dieses Moment der "zeitgebundenen Stereotypie" (Dauer 1980, S. 47) trifft somit beide Ausdrucksformen der Musical Shorts: die der vornehmlichen Band-Präsentationen sowie der stärker an einer Story orientierten Shorts.

Schon die Musical Shorts der ersten Generation zeigen den Wunsch der Regisseure, die eher unbeweglichen Positionen spielender Musiker aufzubrechen. Neben den oft genutzten Tap Dance-Einlagen gibt es zahlreiche Beispiele für die visuelle "Aufarbeitung" der Spielsituation: das Hotel Brunswick Orchestra von Leo Reisman wird im "Shadowgraph effect" (Meeker 2005, S. 887) abgebildet, während Harry Reser and His Eskimos (USA 1936, Roy Mack) ihre diversen Songs auf einer Styropor-Eis-Fläche aufführen, flankiert von zierlichen Iglus für die Three Yates Sisters und The Modernaires. Solche permanenten exotischen Beilagen können aber nicht den Blick für eine grundsätzlich standardisierte Abfolge im Rahmen der Band-Präsentation verstellen. Selbst die drei, ständig mit Musical Short-Produktionen beschäftigen Regisseure Roy Mack, Fred Waller und Joseph Henabery üben sich in der Systematik dieser eingefahrenen, ritualisierten Band-Präsentation [8], die hier anhand des Vitaphone Short Jimmie Lunceford and His Dance Orchestra (USA 1936, Roy Mack) skizziert werden soll: Weitere Solisten neben den Bandmitgliedern der Lunceford'schen Formation sind die Sängerin Myra Johnson und die Tap Dance-Gruppe The Three Brown Jacks. Der afroamerikanische Bandleader Jimmie Lunceford moderiert in kurzen Sätzen den Ablauf des Short-Programmes, als Instrumentalsolist oder Sänger tritt er nicht auf. Die Big Band wird mit vier Instrumentalsätzen abgebildet: drei Trompeten, drei Posaunen, fünf Saxophonen und den vier Mitgliedern der Rhythmusgruppe [9]. Diese Vitaphone-Veröffentlichung Release 2062 besteht aus fünf verschiedenen Kompositionen, die den knapp über zehnminütigen Short in Partien von circa 90 bis 135 Sekunden einteilen: Die Einleitung Rhythm coming to life again, komponiert von Sammy Cahn, Saul Chaplin und Jimmie Lunceford, beginnt in großorchestraler Besetzung, die mitunter jazzhistorische Verweise in Richtung Syncopated Music einbindet. Als Bildmontage werden hier mehrere Elemente gemischt, darunter eine Spielszene mit einem Teufel, Musiker im Schattenriss und Tänzerinnen, die die Botschaft der Komposition visuell darstellen sollen.

Mit dem Beginn der zweiten Komposition, vom gleichen Autorenteam, Rhythm is our business, endet der montageartige Teil und bleibt nun bis zum Ende des Shorts real: das Zentrum der zahlreichen totalen Einstellungen ist die Bühne mit zahlreichen Applikationen im Hintergrund. In diesem Titel sind mehrere Soli zu hören, zudem übernimmt ein Mitglied des Saxophon-Satzes als Sänger einzelne Refrainteile.

Diese vokale Komponente wird im dritten Teil ausführlich durch die Sängerin Myra Johnson vertreten, die nach der Ankündigung von Jimmie Lunceford den Bandstand mit übertriebener Gestik betritt. In *You can't pull the wool over my eyes* begleitet das Orchester die Sängerin durchgehend.

Der räumliche Kontrast zwischen der Solistin und der Formation zeigt eine beträchtliche Distanz, die wiederum überleitet zur vierten Partie. Die wettkampfartigen Vorführungen der drei afroamerikanischen Tänzer *The Three Brown Jacks* setzen im Feld der Bewegung die Solistenreihenfolge fort, auch hier in Moonlight on the Ganges bleibt die Big Band ein begleitender Faktor. Erst im abschließenden fünften Part Nagasaki, geschrieben von Mort Dixon und Harry Warren, entsteht mit einem klassischen Bandfeature und virtuosen Solisten aus allen Orchestersätzen die beachtliche musikalische Potenz der Bandmitglieder.

Variieren auch die einzelnen Bestandteile in dieser Form der Band-Präsentation und bleibt die Nutzung des Bewegungsparameters bei weißen Orchesterdarstellungen weniger ausgeprägt, so gehört die hier aufgezeigte standardisierte Abfolge dennoch zum Kern der Musical Short-Produktionen der 1930er Jahre. Interessant scheint in diesem Zusammenhang ein weiterer optischer Gegensatz zu sein, den nur wenige Kurzfilmdokumente auszeichnen, der aber schon bei einigen Shorts der ersten Generation zu beobachten ist. Die unterschiedliche Musizierhaltung afroamerikanischer und weißer Big Band- Mitglieder erscheint in jenem Zeitraum überaus kontrastreich: Einerseits die wild gestikulierenden Improvisatoren von Lunceford, Calloway und der Mills Blue Rhythm Band, andererseits die unterkühlte Disziplin und Orchesterroutine weißer Klangkörper [10], die durch eine entsprechend distanzierte Visualisierung noch verstärkt wird. Diese divergierende innere Form der Band-Präsentation bietet der Rezeption des Swing im Musical Short paradoxerweise beide Wahrnehmungen an: Sie widerspricht dem Kreativitätsverlust durch Normierung des Klangmaterials und unterstützt gleichzeitig den Eindruck, dass die Anonymität der Spielenden mit ihrer Klangerzeugung im Hintergrund zunimmt. Ein "bestimmter, durch das Arrangement vorgegebener Sound" (Jost 1982, S. 80) erhält hier seine Entsprechung auf visueller Ebene.

Die vitalere Form afroamerikanischer Band-Präsentation wirkt besonders dann identitätsstiftend, wenn der lebendige schwarze Orchesterkörper als sozialer Partner des Bandleaders vermittelt wird und zudem ein gemeinschaftliches Erleben jenseits der Bühnenarbeit stattfindet. Diese soziale Kompetenz und Beziehungshaltung zeichnet vor allem die Musical Shorts im Zusammenhang mit dem afroamerikanischen Bandleader Cab Calloway aus, die unter dem Aspekt der verfilmten Kurzgeschichte zwar auch die Bühnendarstellung ausgiebig nutzen, gleichzeitig aber mit wechselnden Orten eine Story rund um den Künstler und sein musikalisches Leben beschreiben.

4. Stories und Filmgeschichten

Die Inszenierung sozialen Lebens nimmt im Musical Short breiten Raum ein: Hier werden fiktive Orte in Szene gesetzt, die Filmstory entwirft Scheinwelten, die vor allem urbanes afroamerikanisches Leben thematisieren. Tendenziell bieten die Musical Shorts der Firma Paramount eher verfilmte Kurzgeschichten, während das größere Vitaphone-Label die drapierten Bühnen bevorzugt. Am Übergang zwischen Band-Präsentation und Kurzfilmgeschichte lassen sich einige Shorts benennen, die die Bühnensystematik dekorativ verpacken: Eubie Blake lässt sein Orches-

ter in einer Kuchenform auftreten (*Pie, Pie Blackbird* USA 1932, Roy Mack) und Regisseur Roy Mack stellt über einen brennenden Kuchen jenen assoziativen Bezug zu den tanzenden Skeletten der Nicholas Brothers. Bei *Smash Your Baggage* (USA 1932, Roy Mack) positioniert der Regisseur die Bühne in einer großen Bahnhofshalle, dort treten gemeinsam Passagiere und Bahnbedienstete auf. *The Black Network* (USA 1936, Roy Mack) illustriert das Leben und mediale Arbeiten in einer schwarzen New Yorker Rundfunkstation; mit der Radio-Live-Übertragung aus dem Cotton Club mischt Regisseur Fred Waller das reale und fiktive Leben des Bandleaders Cab Calloway; dieser tritt 1933 dort die Nachfolge Duke Ellingtons an.

Die Person des populären Bandleaders steht exemplarisch für diesen Aspekt der 2. Musical Short-Phase: Sowohl die Paramount Kurzfilme Cab Calloway's Jitterbug Party (USA 1935, Fred Waller) als auch Cab Calloway's Hi-De-Ho (USA 1934, Fred Waller), beide von Fred Waller in Szene gesetzt, beziehen sich auf die reale musikalische Situation des Cotton Clubs und flechten kurze Spielsequenzen sowie thematische Bezüge um weitere vorgestellte Kompositionen. Darunter erscheint gleich zweimal der Hit der Calloway-Band Minnie the Moocher, eine stark vokal geprägte Partie des Bandleaders, die auch hier seine Formation in die permanente Rolle der Begleitung zwingt. Nur wenige Jahre später wird Regisseur Roy Mack das Thema erneut aufgreifen, dann für das Label Vitaphone [11]. Im Vergleich beider Regisseure setzt Waller auf die filmische Scheinwelt (Stanfield 2005, S. 6) des Cotton Club und schafft mit dem anschließenden nächtlichen Spaziergang durch den Stadtteil Harlem eine Verbindung zwischen zwei fiktiven Orten (Hoffmann 2013, S. 166), zu dem als Projektion eines attraktiven Kommunikationsmedium der Moment der Rundfunkübertragung des Callowayschen Clubkonzertes tritt. Mack hingegen wählt das oft genutzte Szenario der Traumsequenz (Hoffmann 2013, S. 170), hier vermittelt über eine Wahrsagerin, die Calloways musikalische Zukunft und kommende Popularität weissagt. Letztlich setzen beide Inszenierungsstrategien auf die Mischung realer und surrealer Filmsequenzen, die den afroamerikanischen Bandleader bei aller naturalistischen Darstellung romantisch verklären und die Perspektive schwarzen urbanen Lebens "schön" zeichnen. Diese romantische Verklärung tritt deutlich - beim Blick auf die Calloway begleitenden Bandmitglieder – im privaten Raum der Harlem Rent Party hervor, die hier – im Gegensatz zum Clubkonzert – das spontane Erfinden von Jazzimprovisation und die persönliche Geselligkeit miterleben lassen. Das Orchester wird als sozialer Körper wahrgenommen. Es handelt sich hier nicht mehr "nur" um anonyme Orchestermusiker, sondern um Tänzer und Musiker jenseits des abendlichen Konzertablaufes - auch dies ist ein Teil der Story des schwarzen Bandleaders, der mit fünf weiteren Musical Shorts und einigen Spielfilmauftritten im Jahrzehnt eine umfangreiche Veröffentlichungsliste aufweisen kann [12]. Ansonsten nimmt die Band-Präsentation in der Musical Short-Welt des Cab Calloway einen breiten Raum ein, die verfilmten Kurzgeschichten vermitteln zwar diese Bühnenerfahrung, gleichzeitig bestimmen aber konsequent gehandhabte Wechsel von Situation und Ort den Fortgang der Story und damit die eigentliche Spielfilmkonzeption der Musical Shorts.

Beim Blick auf die animierten Musical Shorts (siehe 5. Kategorie in Hoffmann 2013, S. 164) wird die Popularität Calloways sichtbar. In den 1930er Jahren verweisen dreizehn Kurzfilme [13] auf Karikaturen und Bandprojekte des afroamerikanischen Sängers und Entertainers. Die Bekanntheit Calloways in jener Zeit erhält jedoch wenig Widerhall in der US-amerikanischen Filmforschung: Bogle (1988), Guerrero (1993) und Gabbard (2004) thematisieren den Künstler Calloway entweder gar nicht oder sehen nur den "späten" Calloway, zumal die Aufarbeitung der Musical Shorts mit dem Verweis auf wenige Produktionen eher am Rande erwähnt wird. Die

Thematik der Animation nimmt in der zweiten Musical Short-Phase ein umfangreiches Oeuvre ein, das, ideologisch stark beladen, im Umfang dieser Überlegungen nicht erörtert werden kann.

5. Musik- und Bild-Strukturen im Musical Short

Nach den Überlegungen zur Stilistik des Jazz, den Betrachtungen zu den verschiedenen Formen der Band-Präsentation und verfilmter Kurzgeschichten wird sich die abschließende Szenerie mit den strukturellen Einheiten von Musik und Bild auseinandersetzen. Diese kleinsten Bestandteile des Musical Short sollen anhand der bereits bekannten vier Vitaphone-Produktionen [14] aus den Jahren 1926, 1927, 1932 und 1938 in zwei Analyseschritten aufgeschlüsselt werden: Ausgehend von der Darstellung des musikalischen Materials und seiner formalen Strukturen wird in einem zweiten Schritt die Beziehung musikalischer Formverläufe auf ihre jeweilige visuelle Umsetzung hin durchleuchtet. Die enge Bezugnahme zwischen Formabschnitt und Bildmontage erscheint als aussagekräftiges Merkmal der Kurzfilme und soll unter dem Aspekt der "Form-Teil-Bild-Wandlung" anhand der Vitaphone-Veröffentlichungen aus beiden Phasen erörtert werden.

In den vier Musical Shorts werden siebzehn Kompositionen und Songs visualisiert, die auf insgesamt 162 Formteilen basieren; dabei wird eine beachtliche Formenvielfalt im Zeitraum 1926-1938 sichtbar. (Zur Analyse der Formteile s. Von Appen / Frei-Hauenschild 2012) So orientieren sich die drei Kompositionen, die Al Jolson im Vitaphone Release 359 konsequent mit seinem deklamatorischen Gesangsstil vorträgt, an einer Ablaufform: Einleitung, Verse, [:A-B-A'-C:], jeweils acht Takte lang. Aus dem Blickwinkel historischer Verlaufsformen scheinen hier Muster der Syncopated Music als Vorlagen zu dienen, die teilweise auch 1927 im Vitaphone Release 2112 verwendet werden. Weiterhin nutzt das Vitaphone-Orchestra unter der Leitung von Hazel Green zweimal eine klassische Jazz-Form, die bereits mit dem Ende der 1920er Jahre zum Standardmodell wird: die A-A-B-A Form. Auch die Noble Sissle Band (Vitaphone Release 1491) gebraucht 1932 diese A-A-B-A Form; hinzugenommen wird der Titel St. Louis Blues, der in seiner Kombination aus zwölftaktiger Bluesform und sechzehntaktiger Habanera-Formel die harmonische Grundlage für zwei ausführliche Zitate bildet: Nobody knows the trouble I've seen und The Hymn. Im abschließenden Tiger Rag (mit dem Verlauf: A-A'-BB'- D-E) wird im Gegensatz zur ersten Musical Short-Phase eine Formvielfalt sichtbar, die bei der Artie Shaw-Veröffentlichung noch zunehmen wird. Sissle nutzt beim Tiger Rag ein formbezogenes Verfahren, das bereits die Frühzeit des Jazz kennzeichnet. Vorgetragen im halsbrecherischen Tempo (352 bpm) funktioniert der sechzehntaktige Formteil E als Soloform, der mit neun Wiederholungen den Abschluss der Einspielung bildet. Auf eine ähnliche Anlage hat Dauer bei der Aufnahme der Bunk Johnson's Superior Band (Dauer 1985, S. 198) im Titel Panama hingewiesen. Auch Shaw (Vitaphone Release B 214) verwendet beim letzten Titel Prosschaij dieses Verfahren, hier sind es insgesamt acht C-Formteile mit denen dieser Musical Short aus dem Jahre 1938 endet. Die Titel Begin the Beguine [15] (A-A'-B-A-C-C') und Stop the Clock (A-A-B-A) bieten einen standardisierten Formverlauf, während Non-Stop Flight mit seinen drei Chorus-Folgen eine erstaunliche Variabilität innerhalb seines Ablaufes aufweist; hier ist kein Chorus den beiden anderen A-B-A-B'- Formteilen annähernd gleich.

Mehrfach ist bereits die visuelle Umsetzung der Künstler und Band-Präsentationen angesprochen worden; im Zeitraum 1926–1938 ändern sich Kameraeinstellung und Bildmontage

grundlegend im Rahmen der Musical Short-Ästhetik. Bei Jolson bestimmen lediglich zwei Einstellungen das Bild, im Vitaphone Release 2112 (1927) treten zu Totale und Halbtotale ganz vereinzelt Medium Shorts hinzu. Systematisiert wirkt diese Umsetzung erst 1932, die perspektivische Auffächerung der Halbtotalen und mehrfache Schwenks im Ablauf der Reihenfolge solistischer Beiträge verdichten die Darstellung der Musik in Vitaphone Release 1491. 1938 beeindrucken die Handhabung der Kamerapositionen und die Montage der Bildsequenzen; sie illustrieren den Kontext der gespielten Musik und erzeugen darüber hinaus jene optische Trennung von Solist und Tutti. Diese visuelle Inszenierung der Artie Shaw Big Band stützt sich auf ein bisweilen zu beobachtendes dramaturgisches Mittel, das nun in der konsequenten Nutzung der Kameraeinstellungen das Jazzorchester in ungewohnter Plastizität darstellt. Dabei wird der Raum der Bühne beträchtlich erweitert und der bisherige Podestplatz mit dahinter auftürmender Kulisse aufgegeben. Die Big Band spielt im Raum, hinter der Formation bleibt ein Freiraum, abgeschlossen von einem mächtigen Panoramafenster, in dem die Skyline New Yorks erscheint. Aufgebrochen wird die Dominanz der zentralen Vorderansicht auf das Orchester: Regisseur Roy Mack nutzt beide Seitenflügel für neue Einblicke in die Formation und schafft so eine dramaturgische Tiefe. Die seitlichen Perspektiven blicken links auf einen sorgsam aufgereihten Trompeten- wie Posaunensatz, rechts ergänzt ein ähnlicher Bildaufbau mit den Mitgliedern des Saxophon-Satzes das Bühnenbild. Noch konsequenter montiert 1939 ein anderer Regisseur, Joseph Henabery, die Seiten-Satz-Perspektive in Shaws Symphony of Swing (USA 1939, Joseph Henabery). Seine Bildmontage formt den Trompeten-, Posaunen- und Saxofonsatz zu Ornamenten des Swing, die mit Gloriolen den Bandleader Shaw umkränzen. Im Kontrast zu den vierundzwanzig Seitenperspektiven des Klangkörpers zeigt Mack in sechs Groß- und einer Detailaufnahme den weißen Klarinettisten Artie Shaw; diese Bildeinstellungen bleiben grundsätzlich dem Bandleader vorbehalten. Beide Sichtweisen, die des Bandleaders und des Orchesters, werden durch mehrfaches Zoomen (neun Zoomvorgänge) miteinander verwoben: Shaws Hände greifen die Klarinette, dann öffnet sich das Bild und mit der entstehenden Distanz zum Solisten wird das mitmusizierende Ensemble im Hintergrund und schließlich in der Totale sichtbar.

Die aufgezeigte Formenvielfalt im musikalischen Terrain und die weiterentwickelten Perspektiven der Bebilderung bewirken in der zweiten Musical Short-Phase eine spürbare Intensivierung des Kurzfilmmaterials. Auch wenn Fragestellungen wie die Verwendung von Melodien, rhythmischer Konzepte oder das Improvisationsverhalten hier nicht erörtert werden, zeigt die Verschränkung einzelner musikalischer Strukturmerkmale mit bildtechnischen Sequenzen die sich entwickelte Bild-Musik-Sprache im Musical Short. Für den Zeitraum 1926–1938 sind die Ausgangsdaten der Form-Teil-Bild-Wandlung bei der Plantation Act-Produktion gering, von 30 Formteilen sind nur fünf Formteile durch einen Bildschnitt markiert (16.6%). Dies ändert sich bereits im Jahre 1927: der Hazel Green Auftritt beinhaltet 48 Formteile, die mit 16 Bildschnitten umgesetzt werden (33.3%). Bei der gleichen Anzahl an Formteilen im Rahmen der Noble Sissle Band (1932) wird die verstärkte Formumsetzung ins Bild bis 1932 spürbar, 29 Formteil-Schnitte markieren den musikalischen Verlauf (58.1%). Trotz der Reduzierung der Formteile (36) wächst bei Artie Shaw der Faktor der Bildübersetzung (24), mit 66.6% scheint hier die intensivste Bebilderung von Formteilen im Musical Short erreicht zu sein. Im Detail wird das Regelwerk deutlich, mit dem die Regisseure die musikalischen Formen betonen: In den Noble Sissle- und Artie Shaw-Kurzfilmen wird grundsätzlich der Beginn von Formgruppen (A-A-B-A oder die zwölftaktige Bluesform) markiert. Zusätzliche Bildschnitte gelten den Bandsolisten, die über spezifische Formteile improvisieren und entsprechend der Soloform von der Kamera begleitet werden. Ein auffälliger Gegensatz ist hier die Szene der Sängerin Helen Forrest, die mit der Shaw-Band auftritt. Ihren Gesangstitel Stop the Clock nimmt Regisseur Roy Mack wörtlich und friert die

gesamte Situation ein. Keine Kameraeinstellung verändert sich über die Dauer ihrer Interpretation, knapp neunzig Sekunden markiert kein Schnitt die entsprechenden Formteile der A-A-B-A-Form. In den finalen Bandstücken der Sissle- und Shaw-Shorts erfolgen die ausgedehnten Improvisationspassagen der Bandsolisten jeweils im letzten Formteil. Auf diese Extensionen wurde bereits unter dem Blickwinkel der geöffneten Form hingewiesen. Die Bildmontage übernimmt jetzt diesen formbezogenen Aspekt und unterstützt den Effekt der Steigerung mit der durchgängigen Akzentuierung der kurzen, teilweise wenige Sekunden dauernden Formteile. Die Intensivierung der Bandpräsentation basiert auf der Kombination beider Ästhetiken, die hier fugenlos ineinandergreifen. Es wäre sinnvoll, diesen Prozess des Ineinandergreifens von Bild und Musik auf der Grundlage eines umfangreicheren Musical Short-Samplers zu erstellen. Offensichtlich ist, dass die Visualisierung der Musical Shorts auf der Basis musikalischer Formen beruht und damit ein Herstellungsverlauf gewählt wird, der sich von späteren Videoclipformaten grundsätzlich unterscheidet.

Dieser Versuch einer Zuordnung von musikalischen und visuellen Parametern soll ein erster Schritt zur Dekodierung produktionsästhetischer Prozesse im Kurzfilm der 1930er Jahre sein. Mehr als ein Schlaglicht auf einen verloren geglaubten Materialbestand kann dieser kurze Aufriss zur Musical Short-Forschung nicht werfen. Für den Jazzforscher bieten diese Dokumente eine Fundgrube zur historischen Betrachtung und Aufarbeitung US-amerikanischer Ensembles der 1920er und 1930er Jahre.

Anmerkungen

- [1] Siehe hierzu die statistischen Zahlen zur Kinonutzung in den Vereinigten Staaten von Gomery (1992, S. 216), Crafton (1997, S. 253) und Hoffmann (2011, S. 88).
- [2] Diese Berechnungen erfolgen auf der Datenlage der Publikationen Edwin Bradleys (2005) und Roy Liebmans (2003) sowie der Bestandssichtung des US-amerikanischen Vitaphone-Projektes.
- [3] Schon die frühen Formate zeigen diese Variabilität im Repertoire. Am Beispiel des Musical Short A Plantation Act, der den Warner-Schauspieler und Sänger Al Jolson 1926, zeitlich vor dem Erfolg des Spielfilms The Jazz-Singer präsentiert, lässt sich diese Kontrastwirkung der Musiktitel belegen: "SELECTION: 'When the Red, Red Robin Comes Bob, Bob Bobbin (Along' (Woods); 'April Showers' (De Sylva-Silver); 'Rock-a-bye Your Baby with a Dixie Melody` (Lewis-Young- Schwartz) SCENE: Exterior of a cabin in the cotton fields. Jolson was dressed as a plantation field hand and performed in blackface" (Liebman 2003, S. 13). Die angegebenen Musiktitel sind bei Liebman und Meeker (2005) nicht immer identisch mit dem vorliegenden Filmdokument.

- [4] Bernd Hoffmann (2013), hier S. 160.
- [5] Siehe hierzu Bernd Hoffmann (2011).
- [6] Ein Vergleich mit vier Vitaphone-Produktionen aus den Jahren 1926, 1927, 1932 und 1938 zeigt den enormen Zuwachs der Bildsequenzen im Musical Short. Herrschen in den frühen Musical Shorts vor allem die Totalen und Halbtotalen vor, so verändert die Präsentation des Starimages die Bildperspektive der Swingaufnahmen beträchtlich. Es wurden folgende Filmdokumente auf ihre Schnittsequenz hin ausgezählt:
 - a) Al Jolson in *A Plantation Act* (USA 1926), Vitaphone Release 359, Regie: Philip Roscoe, Produktionsort Warner Bros.' Brooklyn, New York 563 Sekunden = 8 Schnitte, Schnittverteilung: Faktor 12.48%.
 - b) Hazel Green & Company (USA 1927, Bryan Foy), Vitaphone Release 2112, Regie: Bryan Foy, Produktionsort Warners' Burbank, California 483 Sekunden = 24 Schnitte, Schnittverteilung: Faktor 4.16%.
 - c) Noble Sissle & Band in *That's the Spirit* (USA 1932, Roy Mack), Vitaphone Release 1491, Regie: Roy Mack, Produktionsort Warner Bros.' Brooklyn, New York 660 Sekunden = 53 Schnitte, Schnittverteilung: Faktor 1.87%.

d) Artie Shaw and his Orchestra (USA 1938, Roy Mack), Vitaphone Release B 214, Regie: Roy Mack, Produktionsort Warner Bros.' Brooklyn, New York – 600 Sekunden = 69 Schnitte, Schnittverteilung: Faktor 1.43%.

Diese vier Filmbeispiele vermitteln in ihrem historischen Verlauf die deutliche Zunahme der Schnitte innerhalb von 12 Jahren und die damit zunehmende Kürze der Sequenzen. Besteht Plantation Act (1926) durchgängig aus Kamera-Einstellungen der Totalen (6.92%) und Halbtotalen (90.76%), so verändert Regisseur Roy Mack vor allem die visuelle Beziehung zwischen Artie Shaw und seiner Big Band (1938). Neben der Totalen (19.16%) und der aus drei Perspektiven bestehenden Halbtotalen (38%) wird der Medium Shot (28.66%), der den jeweiligen Instrumentalisten vom Knie an aufwärts zeigt, ausführlich verwendet. Die Groß- (8.16%) sowie Detail-Aufnahmen (1.33%) bleiben generell der Abbildung des Klarinettisten Artie Shaw vorbehalten.

[7] Siehe Hoffmann (2012). Hierzu tritt der Wettbewerbscharakter in einigen afroamerikanischen Musical Shorts deutlich hervor: Pie, Pie Blackbird (USA 1932, Roy Mack), Vitaphone Release 1391: Eubie Blake and His Orchestra; *Smash Your Baggage* (USA 1932, Roy Mack), Vitaphone Release 1387: Elmer Snowden's Small's Paradise Band; *Mills Blue Rhythm Band* (USA 1933, Roy Mack), Vitaphone Release 1586: Fredi Washington, Sally Gooding, The Three Dukes; *Jimmie Lunceford and His Dance Orchestra* (USA 1936, Joseph Henabery), Vitaphone Release 2062: The Three Brown Jacks, Myra Johnson.

[8] Die folgende Auswahl von Band-Präsentationen zeigt Formationen ohne und mit Tanzpublikum: Red Nichols and his Five Pennies (USA 1929, Murray Roth), Vitaphone Release 870; Noble Sissle & Band in That's the Spirit (USA 1932, Roy Mack), Vitaphone Release 1491; Jazz à la Cuba (USA 1933, NN), Paramount Music Short: Don Aspiazu and His Famous Cuban Orchestra; Ben Pollack and his Orchestra with Miss Doris Robbins (USA 1934, Joseph Henabery), Vitaphone Release 1696; Don Redman and His Orchestra (USA 1934, Joseph Henabery), Paramount Music Short; By Request (USA 1935, Roy Mack), Vitaphone Release 1880: Claude Hopkins Orchestra; Isham Jones and his Orchestra with Gypsy Nina & The Boylans (USA 1935, Roy Mack), Vitaphone Release 1639; Symphony In Black [A Rhapsody of Negro Life] (USA 1935, Fred Waller), Paramount

Music Short: Duke Ellington and His Orchestra; George Hall and his Orchestra (USA 1936, Roy Mack), Vitaphone Release 2056; Jimmie Lunceford and His Dance Orchestra (USA 1936, Joseph Henabery), Vitaphone Release 2062: The Three Brown Jacks, Myra Johnson.

[9] Besetzung der Formation nach Meeker [Film 3669]: "Jimmie Lunceford and his Orchestra: Eddie Thomkins, Paul Webster, Sy Oliver, tr; Elmer Crumbly, Russell Bowles, Eddie Durham, tb; Willie Smith, Laforet Dent, Joe Thomas, Earl Carruthers, Dan Grissom, sax; Ed Wilcox, p; Al Norris, g; Moses Allen, b; Jimmie Crawford, dr.". (Meeker 2005, S. 817)

[10] Siehe hierzu die folgenden Musical Shorts: Dick Rich and His Melodious Monarchs (USA 1928), Regie: N. N., Vitaphone Release 2595; Gus Arnheim and His Ambassadors (USA 1928), Regie: N. N., Vitaphone Release 2585; Horace Heidt and His Californians (USA 1929), Regie: Murray Roth, Vitaphone Release 902); Rhythms (USA 192), Regie: N. N., Vitaphone Release 770: Leo Reisman and His Hotel Brunswick Orchestra; Aby Lyman [and] Band (USA 193), Regie: Joseph Henabery, Vitaphone Release 1485; Red Nichols and his World Famous Pennies (USA 1935), Regie: Joseph Henabery, Vitaphone Release 1898; Artie Shaw and his Orchestra (USA 1938), Regie: Roy Mack, Vitaphone Release B 214; Jimmy Dorsey and his Orchestra (USA 1938) Regie: Roy Mack, Vitaphone Release B 144; Hoagy Carmichael (USA 1939), Regie: Leslie Roush, Paramount Music Short: Jack Teagarden and His Orchestra; Symphony of Swing (USA 1939), Regie: Joseph Henabery, Vitaphone Release B 235: Artie Shaw and his Orchestra with Helen Forrest & Tony Pastor.

[11] Cab Calloway and his Orchestra in *HI DE HO* (USA 1937, Roy Mack), Vitaphone Release 2078.

[12] Laut Meeker (2005) wird Cab Calloway und seine Band in folgenden Kurz- und Spielfilmen aufgeführt: Breaking the News (Film 952, USA 1939); Manhattan Merry-Go-Round / Manhattan Music Box (Film 4360, USA 1937); Meet the Maestros (Film 4480, USA 1938); Paramount Pictorial No 837 The World At Large (Film 5195, USA 1933); The Singing Kid (Film 6149, USA 1936). Weiterhin gibt es einen Bandauftritt in The Big Broadcast (USA 1932).

[13] Im Format Animationsfilm wird die Person des afroamerikanischen Bandleaders überwiegend in Karikaturen dargestellt, zahlreiche Gestalten des Tierreiches tragen Calloway's Gesichtszüge. Schon die in der ersten Hälfte der 1930er Jahre produzierten Kurzfilme zeigen eine unseriöse Darstellung afroamerikanischer Künstler. Gegen Ende des Jahrzehnts weisen die Figuren problematische "Charaktere" auf, die in vereinzelten Fällen zur späteren Indizierung der Shorts durch die eigene Produktionsfirma geführt haben [siehe Clean Pastures (USA 1937)]. Die aufgeführten dreizehn Kurzfilme belegen nach Meeker (2005) das Format des Animationsfilms mit Darbietungen, Abbildungen oder Filmmusiken des schwarzen Bandleaders: Betty Boop's rise to fame (Film 15152, USA 1934), Clean Pastures (Film 1373, USA 1937), Have you got any castles (Film 2872, USA 1938), Hollywood Bowl (Film 9632, USA 1938), Little ol' bosko and the cannibals (Film 9625, USA 1937), Minnie the moocher (Film 4568, USA 1932), Mother Goose goes to Hollywood (Film 4713, USA 1938), The old man of the mountain (Film 5030, USA 1933), The old mill pond (Film 5031, USA 1936), Porky at the Crocadero (Film 5404, USA 1938), Snow-White (, Film 6230, USA 1933), Swing wedding/Minnie the moocher's wedding day (Film 6649, USA 1937) und Wholly smoke (Film 7390, USA 1938).

[14] Die unter Anmerkung 6 aufgeführten vier Vitaphone-Produktionen sind hier um die Anzahl der in den vorgestellten Songs befindlichen Formteile ergänzt und in einem weiteren Schritt mit der Montageliste der Kurzfilme abgeglichen.

(a) Al Jolson in *A Plantation Act* (USA 1926), Vitaphone Release 359, Regie: Philip Roscoe, Produktionsort Warner Bros.' Brooklyn, New York – 563 Sekunden = 8 Schnitte, Schnittverteilung: Faktor 12.48%, 30 Formteile, davon 5 Formteil- Schnitte = 16.6 %. Die Titel: *When the red, red Robin comes Bob, Bob, Bobbing Along* [00.13–02.30]; *April Showers* [02.47–05.33]; *Rock-a-bye your Baby with a Dixie Melodie* [06.17–09.19].

(b) Hazel Green & Company (USA 1927), Vitaphone Release 2112, Regie: Bryan Foy, Produktionsort Warners' Burbank, California – 483 Sekunden = 24 Schnitte, Schnittverteilung: Faktor 4.16%, 48 Formteile, davon 16 Formteil- Schnitte = 33.3%. Die Titel: *I've grown so lonely* [00.04–01.05]; Ain't she sweet [01.08–02.25]; *A Bird's View of My old Kentucky*

Home [02.28–04.46]; That's why I love you (Part 1+2) [04.58–06.56/07.00–07.57]. (c) Noble Sissle & Band in That's the Spirit (USA 1932), Vitaphone Release 1491, Regie: Roy Mack, Produktionsort Warner Bros.' Brooklyn, New York -660 Sekunden =53Schnitte, Schnittverteilung: Faktor 1.87%, 48 Formteile, davon 29 Formteil-Schnitte = 58.0%. Die Titel: Rockin Chair [0.02-0.36]; St. Louis Blues [2.22-4.30]; Washboard Serenaders [4.40-5.38]; Jig Time [5.56-7.27]; Tiger Rag [7.43–10.23]. (d) Artie Shaw and his Orchestra (USA 1938), Vitaphone Release B 214, Regie: Roy Mack, Produktionsort Warner Bros.' Brooklyn, New York – 600 Sekunden = 69 Schnitte, Schnittverteilung: Faktor 1.43%, 36 Formteile, davon 24 Formteil-Schnitte = 66.6%. Die Titel: Nightmare [0.00–0.58]; Begin the Beguine

[15] Die Komposition *Begin the Beguine* stammt von Cole Porter und ist von ihrer formalen Anlage und melodischen Struktur her mit der traditionellen Biguine der französischen Antilleninsel nicht vergleichbar.

[1.03–4.07]; Let's stop the Clock [4.15–5.47];

Non-stop flight [5.55–7.52]; Prosschai [8.34–

Literatur

9.51].

Bogle, Donald (1988) *Blacks in American Films and Television. An Encyclopedia*. New York: Garland (Garland Reference Library of the Humanities. 604.).

Bradley, Edwin M. (2005) *The First Hollywood Sound Shorts*, 1926-1931. Jefferson, N.C.: McFarland.

Crafton, Donald (1997) *The Talkies. American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*. New York: Scribner [...] (History of the American Cinema. 4.).

Dauer, Alfons Michael (1980) Jazz und Film: Ein historisch-thematischer Überblick. In: *Jazzforschung/Jazz Research*, 12 [hrsg. v. Alfons Dauer/Franz Kerschbaum, Graz], S. 41-58.

--- (1985) Tradition Afrikanischer Blasorchester und Entstehung des Jazz. Notenteil. In: *Beiträge zur Jazzforschung/Studies in Jazz Research*, 7 [Graz].

Dauer, Alfons Michael/Longstreet, Stephen (1957) Knaurs Jazz Lexikon. 170 Zeichnungen von Stephen Longstreet. München/Zürich: Droemer.

Gabbard, Krin (1996) *Jammin' at the Margins*. *Jazz and the American Cinema*. Chicago, Ill.: University of Chicago Press.

--- (2004) Black Magic. White Hollywood and African American Culture. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.

Guerrero, Ed (1993) *Framing Blackness: The African American Image in Film*. Philadelphia: Temple University Press.

Hendler, Maximilian (2010) Syncopated Music: Frühgeschichte des Jazz. In: *Beiträge zur Jazzforschung/Studies in Jazz Research*, 14 [Graz].

Hoffmann, Bernd (2011) Way down upon the Suwannee River. "Jazz"-Adaptionen im frühen experimentellen Tonfilm der USA. In: *Musik – Pädagogik – Dialoge. Festschrift für Thomas Ott. Musik – Kontexte – Perspektive.* Bd.1, Hrsg. v. Andreas Eichhorn/Reinhard Schneider. München: Allitera, S. 86-103.

--- (2012) Lindy Hop und Cotton Club. Tanz im frühen US-amerikanischen Film. In: *Bewegungen zwischen Hören und Sehen, Denkbewegungen*

über Bewegungskünste. Hrsg. v. Stephanie Schroedter. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 501-518.

--- (2013) Ruß im Gesicht. Zur Inszenierung US-amerikanischer Musical Shorts. In: *Jazzforschung/Jazz Research* 44, 2012 [hrsg. v. Franz Kerschbaumer/Franz Krieger, Graz], S. 159-184.

Jost, Ekkehard (1982) *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*. Frankfurt: Fischer.

Liebman, Roy (2003) *Vitaphone Films: A Catalogue of the Features and Shorts*. Jefferson/London: McFarland.

Meeker, David (2005) *Jazz on the Screen. A Jazz and Blues Filmography*. Washington: Library of Congress.

Stanfield, Peter (2005) *Jazz and Blues in American Film 1927-63*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.

von Appen, Ralf / Frei-Hauenschild, Markus (2012) AABA, Refrain, Chorus, Bridge, PreChorus – Songformen und ihre historische Entwicklung. In: *Black Box Pop. Analysen populärer Musik. Beiträge zur Popularmusikforschung 38*, Hrsg. v. Dietrich Helms / Thomas Phleps. Bielefeld: Transcript, S. 57-124.

Filmliste

Die kursiven Titel stellen originale Produktionsüberschriften dar, eine systematisierte Schreibweise der Produktionstitel ist deshalb nicht gegeben.

1921

A Bit of Jazz (USA 1921), Regie: Orlando E. Kellum, Phonokinema Short Film: The Famous Van Eps Trio.

1922:

Eubie Blake plays ... (USA 1922), Regie: Lee DeForest, Lee DeForest Phonofilms: Eubie Blake.

Songs of Yesterday (USA 1922), Regie: Lee DeForest, Lee DeForest Phonofilms: Abbie Mitchell's New York Dixie Review.

1923:

Snappy Tunes (USA 1923), Regie: Lee DeForest, Lee DeForest Phonofilms: Eubie Blake & Noble Sissle.

1925:

Sweet Georgia Brown (USA 1925), Regie: Lee DeForest, Lee DeForest Phonofilms: Ben Bernie's Orchestra.

1926:

Behind the Lines (USA 1926), Regie: N.N., Vitaphone Release 339: Elsie Janis in a Vaudeville Act, Accompanied by the Chorus from the 107th Army Regiment.

La Fiesta (USA 1926), Regie: N.N., Vitaphone Release 294: Anna Case & New York Metropolitan Opera Chorus & Vitaphone Symphony Orchestra, Leitung: Hermann Heller.

His Pastimes (USA 1926), Regie: N.N., Vitaphone Release 302: Roy Smeck "Wizard of the String"

Overture to Tannhauser [Wagner] (USA 1926), Regie: N.N., Vitaphone Release 314: New York Philharmonic Orchestra, Leitung: Henry Hadley.

A Plantation Act (USA 1926), Regie: Philip Roscoe, Vitaphone Release 359: Al Jolson.

Theme and Variations from the Kreutzer Sonata [van Beethoven] (USA 1926), Regie: N.N., Vitaphone Release 279 [& 281]: Efrem Zimbalist and Harold Bauer "Renowned Violinist and Famous Pianist".

1927:

Earl Burnett and his Biltmore Hotel Orchestra (USA 1927), Regie: N.N., Vitaphone Release 2285: "Collegiate Jazz Artist".

Hazel Green and Company (USA 1927), Regie: Bryan Fox, Vitaphone Release 2112: Foremost Feminine [Orchestra] Director and Singer.

Roger Wolfe Kahn and his Orchestra (USA 1927), Regie: N.N., Vitaphone Release 468 / 469: Popular Victor Recording Orchestra.

1928:

The Band Beautiful (USA 1928), Regie: N.N., Vitaphone Release 2573: The Ingenues.

The Cowboy and the Girl (USA 1928), Regie: N.N., Vitaphone Release 2236: Ray Mayer and Edith Evans.

Dick Rich and His Melodious Monarchs (USA 1928), Regie: N.N., Vitaphone Release 2595.

Earl Burnett and His Biltmore Hotel Orchestra (USA 1928), Regie: N.N., Vitaphone Release 2294: Collegiate Jazz Artist.

Gus Arnheim and His Ambassadors (USA 1928), Regie: N.N., Vitaphone Release 2585.

Larry Ceballos' Roof Garden Revue (USA 1928), Regie: N.N., Vitaphone Release 2627.

1929:

After Seben (USA 1929), Regie: S. Jay Kaufman, Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.] [Two-Reel Short]: James Barton.

Black and Tan Fantasy (USA 1929), Regie: Dudley Murphy, RKO Radio Pictures [Two-Reel Short]: Duke Ellington and His Orchestra, Fredi Washington.

The Five Hotshots, Hall Johnson Choir Coming Home (USA 1929), Regie: N.N., Metro Movietone Act / MGM: The Revellers Singing.

Green's Twentieth Century Faydettes (USA 1929), Regie: N.N., Vitaphone Release 710.

Harlem-Mania (USA 1929), Regie: Roy Mack, Vitaphone Release 827: Norman Thomas Quintette.

Horace Heidt and His Californians (USA 1929), Regie: Murray Roth, Vitaphone Release 902.

Lonely Vagabond (USA 1929), Regie: N.N., Metro Movietone Act / MGM: George Dewey Washington in Song.

Me And The Boys (GB 1929), Regie: Victor Saville, British Music Short: Body, Mc Partland, Teagarden, Goodman, Morgan, Breidis, Bauduc.

Mexican Tipica Orchestra (USA 1929), Regie: N.N., Vitaphone Release 707: National Mexican Orchestra.

Phil Spitalny and His Pennsylvania Orchestra (USA 1929), Regie: N. N., Metro Movietone Act / MGM.

Radio Rhythm (USA 1929), Regie: N.N., Paramount Music Short: Rudy Valleé and His Connecticut Yankees.

Red Nichols and his Five Pennies (USA 1929), Regie: N.N., Vitaphone Release 870.

Rhythms (USA 1929), Regie: N.N., Vitaphone Release 770: Leo Reisman and His Hotel Brunswick Orchestra.

St. Louis Blues (USA 1929), Regie: Dudley Murphy, RKO Radio Pictures [Two- Reel Short]: Bessie Smith, James P. Johnson Band; Hall Johnson Choir.

Ziegfeld Midnight Frolic (USA 1929), Regie: Joseph Santley, Paramount Music Short: Eddie Cantor.

1930:

Belle of the Night (USA 1930), Regie: Mort Blumenstock, Paramount Short [Two-Reel Short]: Dorothy McNulty.

Crazy House (USA 1930), Regie: N.N., MGM Colortone Novelty: Comedy Benny Rubin, Vernon Dent, Albertina Rasch Ballett.

King of Jazz (USA 1930), Regie: John Murray Anderson, Universal Pictures.

Ol'King Cotton (USA 1930), Regie: Ray Cozine, Paramount Music Short: George Dewey Washington.

Yamekraw (USA 1930), Regie: Murray Roth, Vitaphone Release 1009: James P. Johnson.

1931:

I surrender Dear (USA 1931), Regie: Mack Sennett, Educational Featurette [Two-Reel Short]: Bing Crosby, Arthur Stone, Julia Griffith.

Musical Moods (USA 1931), Regie: Roy Mack, Vitaphone Release 1308: Horace Heidt and His [Famous] Californians.

1932:

Aby Lyman [and] Band (USA 1932), Regie: Joseph Henabery, Vitaphone Release 1485.

The Big Broadcast (USA 1932), Regie: Frank Tuttle.

I'll be glad When You're Dead, you rascal you (USA 1932), Regie: Dave Fleischer, Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Louis Armstrong and Orchestra.

Minnie the Moocher (USA 1932), Regie: Dave Fleischer, Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Cab Calloway and His Orchestra.

Pie, Pie Blackbird (USA 1932), Regie: Roy Mack, Vitaphone Release 1391: Eubie Blake and His Orchestra.

Rhapsody in Black and Blue (USA 1932), Regie: Aubrey Scotto, Paramount Music Short: Louis Armstrong and His Orchestra.

Rudy Valleé Melodies (USA 1932), Regie: N. N., Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: With the Famous Bouncing Ball.

Smash Your Baggage (USA 1932), Regie: Roy Mack, Vitaphone Release 1387: Elmer Snowden's Small's Paradise Band.

That's the Spirit (USA 1932), Regie: Roy Mack, Vitaphone Release 1491: Noble Sissle & Band, Cora La Redd, Washboard Serenaders.

Those Blues (USA 1932), Regie: Fred Waller, Paramount Music Short: Vincent Lopez and His Orchestra. **1933**:

Barber Shop Blues (USA 1933), Regie: Joseph Henabery, Vitaphone Release 1551: Claude Hopkins and Band / Four Step Brothers.

Bundle of Blues (USA 1933), Regie: N.N., Paramount Music Short: Duke Ellington and His Orchestra.

I heard (USA 1933), Regie: Dave Fleischer, Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Don Redman and His Orchestra.

Jazz à la Cuba (USA 1933), Regie: N.N., Paramount Music Short: Don Aspiazu and His Famous Cuban Orchestra.

Mills Blue Rhythm Band (USA 1933), Regie: Roy Mack, Vitaphone Release 1586: Fredi Washington, Sally Gooding, The Three Dukes.

The Old Man of the Mountain (USA 1933), Regie: Dave Fleischer, Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Cab Calloway and His Orchestra.

Rufus Jones for President (USA 1933), Regie: Roy Mack, Vitaphone Release 1553–54: Ethel Waters, Sammy Davis, Hamtree Harrington, The Russell Wooding's Jubilee Singers.

Snow-White (USA 1933), Regie: Dave Fleischer, Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Cab Calloway, Vocal .

1934:

Ben Pollack and His Orchestra (USA 1934), Regie: Joseph Henabery, Vitaphone Release 1696: Doris Robbins.

Cab Calloway's Hi-De-Ho (USA 1934), Regie: Fred Walzer, Paramount Music Short: Cab Calloway and His Orchestra.

King of a Day (USA 1934), Regie: Roy Mack, Vitaphone Release 1687-1688: [Originaltitel Black Orchids] Bill Robinson.

1935:

Cab Calloway's Jitterbug Party (USA 1935); Regie: Fred Waller. Paramount Music Short: Cab Calloway and His Orchestra.

Red Nichols and his World Famous Pennies (USA 1935), Regie: Joseph Henabery, Vitaphone Release 1898.

Symphony in Black (USA 1935), Regie: Fred Waller, Paramount Music Short: Duke Ellington and His Orchestra [A Rhapsody of Negro Life].

1936:

Harry Reser and His Eskimos, The Three Yates Sisters, The Modenaires (USA 1936), Regie: N.N., Vitaphone Release 1983.

Jimmie Lunceford and His Dance Orchestra (USA 1936), Regie: Joseph Henabery, Vitaphone Release 2062: The Three Brown Jacks, Myra Johnson.

George Hall and his Orchestra (USA 1936), Regie: Roy Mack, Vitaphone Release 2056.

1937:

Cab Calloway and his Orchestra in HI DE HO (USA 1937), Regie: Roy Mack, Vitaphone Release 2078.

Record Making with Duke Ellington and his Orchestra (USA 1937), Regie: Havrilla, Paramount Pictorial Magazine, Ausgabe Nr. 889.

1938:

Artie Shaw and his Orchestra, with Helen Forrest & Tony Pastor (USA 1938), Regie: Roy Mack, Vitaphone Release B 214.

Jimmy Dorsey and his Orchestra with Bob Eberle & Evelyn Oaks (USA 1938), Regie: Lloyd French, Vitaphone Release B 144.

Mother Goose Goes Hollywood (USA 1938), Regie: Wilfred Jackson, A Walt Disney Silly Symphony, RKO Radio Pictures, Walt Disney Production.

Woody Herman & His Orchestra (USA 1938), Regie: Roy Mack, Vitaphone Release B 209. [Nach Liebman 1940 veröffentlicht].

1939

Hoagy Carmichael (USA 1939), Regie: Leslie Roush, Paramount Music Short: Jack Teagarden and His Orchestra.

Symphony of Swing, Artie Shaw and his Orchestra with Helen Forrest/TonyPastor (USA 1939), Regie: Joseph Henabery, Vitaphone Release B 235.

Das swingende Zäpfchen des Cab Calloway "Humoristische" Abbildungen im Musical Short der 1930er Jahre

1. Einleitung

Im US-am erikanischen Repertoire der Musical Shorts, die als zehnminütige Tonfilme bereits vor den "sprechenden" Spielfilmen produziert werden, lassen sich viele Performances mit populärer Musik nachweisen. Für die Jazzrezeption ergeben sich in diesem Kontext zahlreiche videoclip-artige Kurzfilme, mit denen sich eine Geschichte der US-amerikanischen Improvisationsmusik bebildern und nachzeichnen lässt. Als Kino-Beiprogramm zwischen 1926 und 1940 entstanden, darf man von circa eintausend Produktionen pro Jahr ausgehen, erhalten geblieben ist ein kleiner Materialbestand. Circa vierzehn US-amerikanische Firmen konzipieren diese Filme, die in der beginnenden Tonfilmära besonders die Nachfrage der Talking Movies beantworten, bei denen Bild und Ton gleichzeitig produziert werden. Die historische Systematik der Musical Shorts, gegliedert in eine dreiphasige Struktur [siehe den Text "Alltag im Jazzhimmel", S.96], wird ab der Mitte der 1930er Jahre um einen Teilaspekt erweitert: Neben die realen Künstlerinnen und Künstler treten eine Anzahl animierter Figuren in Trickfilmen, die – wie im "realen" Musical Short – Stories und Musik-Präsentation miteinander verknüpfen. Diese animierten Trickfilme, die Cartoons, nutzen durchgehend Zeichentrick-Techniken oder bestehen in Teilen aus ebensolchen Sequenzen. Bei einer Auswahl von Cartoons soll die Darstellung afroamerikanischer Künstlerinnen und Künstler untersucht werden,



Bandleader Cab Calloway

durchaus in Sichtweite des ideologischen Feldes der Minstrelsy, die die erste historische Phase (1926-1931) der realen Musical Shorts stark dominiert hatte. Diese Darstellungsformen in frühen Musical Short wie *Plantation Act* (Vitaphone, USA 1926, Philip Roscoe) oder *After Seben* (Paramount, USA 1929, S. Jay Kaufman) verlieren sich mit dem Beginn der 1930er Jahre, denn "lebendige" afroamerikanische Künstlerinnen und Künstler betreten das Musical Short-Terrain: Louis Armstrong, Cab Calloway, Duke Ellington, Don Redman oder Ethel Waters. Die zunehmende Standardisierung der videoclip-artigen Kurzfilme lässt in dieser Dekade eine Normierung und Vorhersehbarkeit entstehen, die sich so in den Cartoons nicht nachweisen lässt. Dafür

tauchen dort wieder altbekannte visuelle Typisierungen auf – das Black-Face-Milieu von *Plantation Act &* Co spielt nun am Dorfteich. Als quakende Frösche werden in *Swing Wedding // Minnie the Moocher's Wedding Day* (USA 1937, Hugh Harman, Rudolf Ising) Cab Calloway, Bill Robinson, Fats Waller, Louis Armstrong, Ethel Waters und die The Mills Brothers karikiert.

Ich möchte anhand der wechselhaften Beziehung und der gelegentlichen Kombination von "realem" Musical Short und "animiertem" Zeichentrickfilm folgende Aspekte erörtern:

- (1) Konzepte und Strategien der Musical Shorts und ihr Niederschlag im Trickfilm;
- (2) die Visualisierung afroamerikanischer Musikerinnen und Musiker im Zeichentrickfilm;
- (3) ihre ideologische Repräsentanz: konkret die Stereotypen der Filmbilder in der Bilderwelt des Trickfilms;
- (4) Parodie und Zensur in der Thematik des "afroamerikanischen" Cartoons.

Generell gilt: Für die USA-Jazzgeschichte der 1920er bis zu den 1940er Jahren, lassen sich im Repertoire der Musical Shorts zahlreiche Facetten populärer Musik beobachten, Einblicke in die Mechanik einer Jazz- "Entstehung" finden sich weniger. Die oben avisierte Zeitspanne bietet zahlreiche Stile und Genres an, von der Salonmusik bis hin zum Swing. Am Medienstandort New York verknüpfen sich starke musikalische, theatralische, visuelle und produktionsästhetische Kräfte auf dem engen Raum einer Stadt. Von besonderer Bedeutung sind hierbei der Broadway und die Tin Pan Alley, bevor zahlreiche Filmfirmen nach Hollywood aufbrechen.

2. Musical Shorts und animierte Trickfilme

Die animierten Trickfilme bilden wie Musical Shorts überwiegend musikalische Performances ab. Auf den ersten Blick scheinen die Ähnlichkeiten zwischen beiden Genres verblüffend, der Look der Musical Shorts wird im Trickfilm gerne übernommen. Dabei wird gerne die Präsentation historischer Vorbilder des Jazz im animierten Film gleichermaßen wie in der Realverfilmung abgebildet. Unterschiedlich hingegen erscheint im Animationsfilm die Zusammenführung von story-betonten und band-präsentierenden Shorts. Diese Mischform charakterisiert US-amerikanische Trickfilme wie *Clean Pastures* (USA 1937), *Swing Wedding* (USA 1937) oder *The Old Mill Pond* (USA 1936). Zweifellos erschließt dabei die Popularität und Akzeptanz verschiedener schwarzer Jazzkünstlerinnen und –künstler des Musical Short-Segments ihre thematische Behandlung im Trickfilm.

Abgesehen von den hybriden Trickfilm-Formen [Stichwort: Betty Boop] der Fleischer Studios (Hänselmann 2016, S. 44f.), produziert in der ersten Hälfte der 1930er Jahre, mit Darstellungen von Louis Armstrong, Cab Calloway und Don Redman¹, lassen sich folgende Differenzen zwischen Musical Shorts und animierten Shorts ausmachen:

 Die Gleichzeitigkeit von Bild- und Tonaufnahmen, Basis der Musical Short-Produktion, entfällt bei der Entstehung der Trickfilme. Daher fehlt im animierten Kurzfilm die Authentizität des dokumentierenden Filmbildes und somit die visuelle Legitimation des klingenden Materials; Weiterhin können instrumentale Fertigkeiten einzelner Künstler nicht sinnstiftend wiedergegeben werden und komplexe Vorgänge wie die Abbildung kreativen Musik-Erfindens
oder die Interaktion zwischen Musikern entfallen gänzlich im Trickfilm.

Gleichwohl haben auch die animierten Kurzfilme im Sinne Tiebers "eigene [Film]-Gesetzmäßigkeiten" (Tieber 2016, S. 2), die mit ihren historischen Präsentationsformen tief in der US-amerikanischen Unterhaltungsindustrie verwurzelt und von dort in das Filmschaffen der USA eingesickert sind. (Hoffmann 2014, S. 164).

Als zeitliche Einordnung habe ich die drei Phasen des Musical Short-Verlaufs für unser Thema modifiziert:

- (1) 1926 1930: Beginn der Tonfilmproduktion und Auftreten von Minstrelsy im Kurzfilm;
- (2) Überlappend um 1930 1936: Rückgang der Minstrelsy und das Erscheinen von afroamerikanischen Künstlerinnen und Künstlern;
- (3) Überlappend um 1935 1940: vorherrschende Darstellung afroamerikanischer Künstlerinnen und Künstler im animierten Film.

Die gemeinsame Zeitachse zeigt an, dass beide Genrefelder miteinander korrespondieren (bei den hybriden Konzepten, wie den Betty Boop-Filmen ist dies eine Selbstverständlichkeit und soll hier nicht in den Fokus gerückt werden). Die Übertragung von Bild- und Bewegungsmaterial aus der Frühzeit des Tonfilms kehrt nach 1935 im animierten Zeichentrickfilm wieder. Transportiert wird dabei die Stimmung der Minstrel-Momente, nun projiziert und ausgebreitet im animierten Film.

3. Coon-Songs und Minstrelsy als Karikatur

Als "Karikaturen" kennzeichnet die Film-Sammlung Meeker (Meeker 2012) zahlreiche Animationsfilme der späten 1930er Jahre². Die teilweise von den Filmfirmen heute zensierten Shorts stellen eine Reihe von afroamerikanischen und weißen Jazz-Musikerinnen und –Musikern vor, wobei die Ausrichtung an populären schwarzen Künstlern überwiegt: Cab Calloway, Louis Armstrong, Fats Waller, Bill Robinson, Jimmie Lunceford, The Mills Brothers oder Ethel Waters. Weiße Künstlerinnen und Künstler wie Al Jolson, Bing Crosby, Benny Goodman, Paul Whiteman oder die Andrews Sisters treten in diesem Zusammenhang als Ergänzungen im "afroamerikanischen" Trickfilm auf. Diese Funktion übernimmt umgekehrt vor allem Bandleader Cab Calloway bei den "weißen" animierten Kurzfilmen.

Sehen wir die "karikierenden" Elemente in der Präsentation übertriebener Bewegungsmuster – hierzu zählen Grimassenschneiden oder gesteigerte Gestik – und/oder überzeichneten körperlichen Merkmalen wie überdimensionierten wulstigen Lippen, so lassen sich diese Bildmuster im frühen Musical Short *Plantation Act* (Vitaphone, USA 1926, Philip Roscoe) oder *After Seben* (Paramount, USA 1929, USA 1929, S. Jay Kaufman) konkret nachweisen: Die hier jeweils durch Al Jolson oder James Barton vertretenen Black Face-Charaktere bieten mit übertriebener Körpergestik und Clownerie gestalterische Vorlagen, die sich in den historischen Kontext der Minstrelsy einordnen lassen.

Schon Ende des 18. Jahrhunderts lassen sich in den USA Lieder finden, in denen sich Weiße spöttisch und geringschätzig über "die Schwarzen" äußerten, wobei "schwarzes" Liedgut (oder

was dafür gehalten wird) die kompositorische Basis bildet. Die Minstrelsy zieht im 19. Jahrhundert dieses Genre an sich und vervielfältigt es in ungeahntem Ausmaß. (In diesem Milieu wird in den 1840er Jahren das Instrument entwickelt, das seither als ideale Begleitung für diese Songs gilt: das Banjo). Das zunehmend rassistische Lied-Repertoire, zusammengefasst im Typus des Coon-Songs, beliefert als Material die Bühnen und die Minstrelshows, um später als visuelle Komponente den Film zu "bereichern".

Diese "Bebilderung" einer dunklen Hautoberfläche, d. h. die Projektion spezifisch weißen, im 19. Jahrhundert durchgehend rassistischen Gedankenguts auf einen schwarz bemalten Körper, aufgetragen mit gebranntem Kork, mit Ruß oder Schminke, wird zum zentralen Moment einer spezifisch afroamerikanischen Repräsentationsstereotypie. Mit der Entstehung des US-amerikanischen Stummfilms wird das stigmatisierende Motiv in die bewegte Bilderwelt transformiert und später durch die exotische Wirkungsgeschichte schwarzer Körperkultur und Erotik ergänzt. Die Hautfarbe dient als Rechtfertigung für die Nacktheit, präsentiert in den "Afro"-Moden der 1920er-Jahre (und) der Harlem Renaissance in New York (Hoffmann 2012, S. 504). [Siehe den Text "Lindy Hop und Cotton Club" in diesem Band, S. 85-96.]

In der gesellschaftlichen Wahrnehmung der USA verwischen dabei oft die Sphären der afroamerikanischen Bevölkerung und die afrikanischer Völker, im animierten Film herrscht "a dehumanizing image of African natives" (Goldmark 2005, S. 89) vor.

Von den 1920er Jahren an lösen sich zahlreiche "Black-Face"-Rollen von ihrem diffamierenden Kontext und zeigen ausführlich das Anlegen einer Maske. Als wiederkehrende Bildstereotypie bleiben die wulstigen Lippen, rollende oder hervortretende Augen, also ein Gesichtsausdruck, wie ihn die afroamerikanische Sängerin Missy Elliot in *Supa Dupa Fly* (USA 1997, Hype Williams) als politischen Kommentar verwendet. Konstantin Jahns Hinweis, dass sich die Minstrelsy gern in zwei Stereotypen zeigt, in der Darstellung "vergnügungssüchtige[r] Clowns" oder als "(sexuell) gefährliche Wilde" (Jahn 2010, S. 30), lässt sich anhand einiger Bilddokumenten zeigen. In diese beiden Rezeptionsstränge hinein möchte ich den afroamerikanischen Bandleader Cab Calloway positionieren, der – so beschreibt ihn der Afroamerikanist Alfons Dauer "als Sänger einen ganz persönlichen Stil entwickelt, in dem er das herkömmliche ekstatische Ausdrucksmittel des Scatgesangs stilisiert und in das Milieu des Schlagergesangs übertragen hat" (Dauer 1957, S. 69).

Mit Hilfe des schwarzen Bandleaders lassen sich beide Rezeptionsstränge zusammenfassen: Im Musical Shorts *Hi-De-Ho* (USA 1934, Fred Waller) spielt er die Rolle des Liebhabers, in der Fassung mit dem Regisseur Roy Mack (USA 1937, Roy Mack) gibt er eher den quirligen Entertainer³.

Mit der Gegenüberstellung einer Bildsequenz aus den Musical Short *Hi-De-Ho* (USA 1934, Fred Waller) und dem Zeichentrickfilm *Clean Pastures* (USA 1937, Friz Freleng), greife ich Maltins Überlegung auf: "Die Anwendung von Karikaturen veredelt[e] ansonsten gewöhnliche Stories (...), die sich auf die bekannten Manierismen oder Individualität dieser Berühmtheiten" (Maltin 1995, S. 418) beziehen. Für Berendt und Finkelstein gehört Calloway zu den Begründern der Harlemer Swing-Orchestertradition, sein "Harlemjump" entsteht bereits Mitte der 1920er Jahre. Und seine "mitreißende Vitalität" (Berendt 1953, S. 52) überträgt der Orchesterleiter in einer Präsentationsmanier des "Zuckens" auf die Funktion des Bandleaders.

4. Wilde Bewegungen – der Versuch einer Ikonographie

Hier verwischen nun Show-Realität und animierter Duktus, beide Filmmomente verbindet ein diegetischer Ton im jeweiligen Rahmen einer surrealen Bandpräsentation. Diese Montage der übertriebenen Körper-Gestik des Bandleaders soll den Blick auf das US-amerikanische Kurz-film-Repertoire fokussieren im Sinne einer sich wiederholenden Zeichen-Ausstattung, die hier nicht systematisiert werden kann. Denn neben der Musik, dem Tanz (Körpereinsatz) und der Visualisierung im afroamerikanischen Musical Short sehe ich weitere, wiederkehrende und oft verwendete Motivfolgen, die als ikonographische Zeichen auf Afroamerikaner im MS projiziert werden. Sie basieren auf der Theater-Praxis der "vaudeville or minstrel shows" (Goldmark 2005, S. 83) für den Zeichentrick und den Musical Short (Hoffmann 2012, S. 159f):

- (1) Die Körper-Aufführungspraxis des Bandleaders kann auf die Bewegungsmechanik der Minstrelsy zurückgeführt werden, konkret sind hier Musical Shorts wie *Plantation Act* (USA 1926, Philip Roscoe) oder *After Seben* (USA 1929, S. Jay Kaufman) zu nennen.
- (2) Die Gruppe von Trauernden, die die Toten beweint und deren hoch gereckte, wiegende Arme zu den jeweiligen Spirituals meist im Schattenriss abgebildet werden⁶. Dieses religiöse Motiv versinnbildlicht in seiner kontrastreichen Gestik das Abschiednehmen in MS wie *Black and Tan* (USA 1929, Dudley Murphy).
- (3) Im Bereich der Unterhaltung tritt das Accessoire der großen Federbüsche auf, es schmückt afroamerikanische Tänzerinnen als klassisches Erkennungsmerkmal der schwarzen Chorusline: Zu sehen in Duke Ellington Orchestra: *Symphony in Black: A Rhapsody of Negro Life* (Paramount Pictures, USA 1935, Fred Waller), Duke Ellington Orchestra: *Black and Tan* (RKO Radio Pictures, USA 1929, Dudley Murphy) oder Phil Spitalny Orchestra *Big City Fantasy* (Vitaphone, USA 1934, Joseph Henabery).
- (4) "Reste" eines alten Tanzes, des Cake Walk, lässt die hohen angewinkelten Beine (im Marschschritt) beim Abgang von der Bühne den Minstrel-Breakdown assoziieren und ist u.a bei der *Mills Blue Rhythm Band* (USA 1933/4, Roy Mack) zu bewundern.

Die hier aufgeführten vier "Zeichen" möchte ich als Beispielreihe vorlegen, durchaus im Einklang mit dem Ansatz von Marcus Wood (2013, S. 52f) beim "Vorstellen der Sklaverei in den visuellen Kulturen Brasiliens und Amerikas". Beim Abgleich des skizzierten Vokabulars mit den Vorlagen des animierten Kurzfilms der 1930er Jahre überrascht es nicht, dass sich alle vier ikonographischen Zeichen in Trickfilmen, hier bevorzugt in den "11 Zensierten" [s. Anm. 2] festmachen lassen. Daraus möchte ich die These ableiten, dass die Körper-Aufführungspraxis des afroamerikanischen Bandleaders Cab Calloway im Einklang und in der historischen Erfahrung der Minstrelsy inszeniert wird; d.h. auch ohne "Blackface-Maske" übernimmt Calloway die übersteigerte Minstrel-Attitüde und macht sie zu seinem "Markenzeichen". Damit verhält er sich deutlich anders als andere afroamerikanische Bandleader im Musical Short wie Lunceford, Redman und auch Ellington. Damit vollzieht Calloway mit seiner immer im Bild-Vordergrund spielenden Performance eine klare Trennung zum musizierenden Orchester und nähert sich dem Gestus weißer Bandleader im MS). [Siehe auch den Vergleich der beiden Bandleader Ellington und Calloway im Text "Das Reale und das Imaginäre. Der New Yorker Cotton Club und seine ungleichen Hausorchester Duke Ellington und Cab Calloway" in diesem Band, S.124-134.]

5. Stereotype: Minstrel-Maske und Yellowface im animierten Film

Eine zweite Perspektive der Calloway-Rezeption handelt von der "Benutzung" des Gesichtes:

Wieder kommt die Blackface-Tradition ins Spiel und ihre Anwendung im afroamerikanischen Milieu. Gilt die Übernahme der Theaterpraxis von Vaudeville-



Blackface-Maske: Al Jonson – Plantation Act (USA1926, Philip Roscoe)



Blackface-Maske: Cab Calloway – Clean Pastures (USA 1937, Friz Freleng)

und Minstrel-Shows für das Musical Short und den animierten Film gleichermaßen, so muss beim Einsatz des Gesichtes stark differenziert werden. Als "High Yellow" gehört Calloway zu einer "besonders attraktiven" afroamerikanischen Bevölkerungsgruppe (siehe Hoffmann 1997, S. 43), er zeigt diese soziale "Errungenschaft" auch in zahlreichen Musical Shorts (siehe u.a. Jitterbug Party, USA 1935, Fred Waller). Sein Erscheinen lässt sich in eine Reihe weiterer afroamerikanischer Künstler (Armstrong, Ellington, Lunceford) sortieren, die in ihren Musical Shorts (nach 1932) ohne Blackface-Maske auftreten. Das Anlegen der Maske inszeniert der wei-Be Sänger Al Jolson in US-amerikanischen Spielfilmformaten (u.a. The Jazz Singer, Singing Fool), aber nicht mehr im Musical Short. Für den animierten Film wird die Maske mit rollenden Augen, grell hervortretendem, aufgerissenem Mund zum visuellen Stereotyp, aber eine ausführliche Themensetzung zur Blackface-Behandlung im Animierten Film liegt meines Wissens noch nicht vor. Die zunehmende ideologische Bindungslosigkeit zur Minstrelsy, die in den Muscial Shorts bis auf den beschriebenen Zeichenvorrat auftaucht, bleibt im Black-Face-Stereotyp erhalten. Die visuelle Beweglichkeit der Maske entfaltet sogar weitere "Hautfarben" und wandelt Calloway stellenweise in ein "yellowface" (Richards 2017; Ito 1997). Zu den Klängen von Chinatown dirigiert Calloway sein Orchester, die Komposition wird also zum Auslöser für die Verwandlung. Der Filmwissenschaftler Hans Jürgen Wulff gibt zu bedenken, "dass yellowfaces immer als Maskierungen – als Weiße in der Maske von Gelben – erkennbar blieben" (Wulff 2018). So vermischen sich auch in Calloways Gesicht Spuren beider Maskenvorräte, die sich letztlich gegenseitig aufheben.





Yellowface-Maske: Cab Calloway – Porky at the Crocadero (USA 1938, Frank Tashlin)

Die Bewegungsabläufe, vor allem aber die Gesichtsmimik kennzeichnen einen Entertainer und Sänger, der in seinem körperlichen Ausdruck viele historische Bestandteile einer theatralischen Kunst konserviert hat. Calloway eignet sich als Präsentationsfolie dieser frühen Showelemente, wobei die Cartoons die Eigenarten verstärken und durch ihre "Übertriebenheit" sichtbar machen.

Turbulent treibt die Szene am Dorfteich dem Ende entgegen und aus der populären, swingenden Musik, die die Situation begleitet, verkünden erste "dissonante Klänge" ein nahendes Ende mit Schrecken: *The Old Mill Pond* (USA 1936, ab Min. 6:15). Das gezeichnete Furioso am Dorfteich wird mit Free Jazz unterlegt, einer Improvisationsmusik, die Schlippenbachs Konzept *Globe Unity* (von den 3. Berliner Jazztagen 1966) um zwei Jahrzehnte vorwegnimmt. Ein ähnliches Klangmaterial fokussiert die Situation in *Swing Wedding* (USA 1937, ab Min. 7:02). Zwar kehrt am Ende der Cartoons die schläfrige Ruhe am Dorfteich wieder, aber der unerwartete, plötzliche Free Jazz-Duktus "zerstört" die swingende Mechanik überaus nachhaltig. Zu den übertrieben gezeichneten Bewegungen des Bandleaders Calloway passt die freitonale Improvisationsmusik und lößt damit den Bezug zur realen Funktion des Bandleaders.

6. Warum zensierte Kurzfilme?

Wer afroamerikanische Foren zu den Black Cartoons aufsucht, der stößt unweigerlich auf die ausführlichen Diskussionen zum Thema Zensur. In der zweiten Hälfte der 1930er Jahre präsentieren zahlreiche animierte Trickfilme eine Auseinandersetzung mit Vorstellungen von afroamerikanischen Leben: "Glückspiel, Jazz und Wassermelonen – die Ikonographie und der rassistische Humor des Minstrel werden zum Standardnarrativ der Cartoons" (Jahn 2014, S. 98). Der Kurzfilm *Clean Pastures* (USA 1937, Friz Freleng) gehört zu einer "Sammlung" zensierter Filme, die bis heute nicht freigegeben worden sind: Die "Censored Eleven" sind durchgängig Minstrelsy, "der gesamte Plot zieht seinen Witz aus den Vorurteilen gegenüber Schwarzen" (Jahn 2014, S. 97). Alle diese verbotenen Kurzfilme sind im Internet in schlechter Bildqualität zugänglich, deshalb sollten sie für die Forschung in hinreichender Qualität zur Verfügung stehen. Die Sammlung der elf Cartoons werden mit dem Eintritt der USA in den zweiten Weltkrieg zensiert, denn im Kampf gegen den Nationalsozialismus benötigt man auch schwarze Soldaten und keine Minstrels, die ein Gewehr nicht halten können.

Hier beginnt erst die Suche nach weiteren Präsentationsmodellen, die die Musical Shorts und die animierten Cartoons konservieren.

Anmerkungen:

- [1] siehe u.a. die zum Teil animierten Kurzfilme:
 - (a) I'll Be Glad When You're Dead You Rascal You (USA 1932, Dave Fleischer) mit Louis Armstrong and his Orchestra und Betty Boop;
 - (b) Snow-White [Betty Boop in Snow-White] (USA 1933, Dave Fleischer) mit Cab Calloway and his Orchestra und Betty Boop;
 - (c) I heard (USA 1933, Dave Fleischer) mit Don Redman and his Orchestra und Betty Boop.
- [2] Die Untersuchung berücksichtigt die folgenden Cartoons:

Clean Pastures (USA 1937, Friz Freleng)

Music Directed/Conducted by: Carl W. Stalling. Soundtrack Personnel: Peter Lind Hayes, The Basin Street Boys, Dave Weber, The Sportsmen, vocal.

Songs: "Swing for sale" by Sammy Cahn, Saul Chaplin, performed by Cab Calloway and Louis Armstrong characters; "Sweet Georgia Brown" by Ben Bernie, Maceo Pinkard, Ken Casey; "I love to sing-a" by E. Y. Harburg, Harold Arlen. With: Caricatures of Cab Calloway, Louis Armstrong, Fats Waller, Al Jolson, Bill Robinson, The Mills Brothers, Jimmie Lunceford. Meeker (2012) Film 1373

Have You got any castles (USA 1938, Frank Tashlin)

Music by Carl W. Stalling. With: Caricatures of Bill Robinson, Cab Calloway and his Orchestra, The Inkspots, Fats Waller, Paul Whiteman, and others.

Meeker (2012) Film 2872

Hollywood Bowl (USA 1938, Elmer Perkins)

Music by: Frank Churchill. With: Caricatures of Ben Bernie, Cab Calloway, Bing Crosby, Benny Goodman, Rudy Vallee, Martha Raye and others.

Meeker (2012) Film 9632

Little Ol'Bosko and the Cannibals (USA 1937, Hugh Harman, Rudolf Ising)

Music by Scott Bradley, Soundtrack Personnel: Ruby Dandridge, The Four Blackbirds, vocal. With: Caricatures of Cab Calloway, Louis Armstrong, Fats Waller, Bill Robinson. Meeker (2012) Film 9625

Swing Wedding // Minnie the Moocher's Wedding Day (USA 1937, Hugh Harman, Rudolf Ising)

Music by Scott Bradley. Soundtrack Personnel: Inc: The Four Blackbirds, vocal.

Songs: "Mississippi mud" by James Cavanaugh, Harry Barris; "Minnie the moocher's wedding day" by Ted Koehler, Harold Arlen; "Sweethearts on parade" by Charles Newman, Carmen Lombardo; "Runnin' wild!" by Joe Grey, Leo Wood, A. Harrington Gibbs.

With: Caricatures (as frogs) of Cab Calloway, Bill Robinson, Fats Waller, Louis Armstrong, Ethel Waters, The Mills Brothers. Clips from this animated short were re-edited and released under the title "Hot Frogs" (1942).

Meeker (2012) Film 6649

Mother Goose goes to Hollywood (USA 1938, Wilfred Jackson)

Music by Edward H Plumb. Soundtrack Personnel: The Four Blackbirds, vocal.

With: Caricatures of Cab Calloway, Fats Waller, The Andrews Sisters, Harry James, Eddie Cantor and others.

Meeker (2012) Film 4713

Porky at the Crocadera (USA 1938, Frank Tashlin)

Music Directed/Conducted by: Carl W. Stalling Songs: "In the shade of the old apple tree" by Harry H. Williams, Egbert Van Alstyne; "Little man, you've had a busy day" by Maurice Sigler, Al Hoffman, Mabel Wayne; "Chinatown, my Chinatown" by William Jerome, Jean Schwartz; "The lady who couldn't be kissed" by Harry Warren. With: Porky the Pig imitates Benny Goodman, Rudy Vallee, Paul Whiteman, Cab Calloway, Guy Lombardo.

Meeker (2012) Film 5404

The Old Mill Pond

USA 1936, Hugh Harman, Rudolf Ising Music by Scott Bradley. Soundtrack Personnel: The Four Blackbirds, vocal.

Songs: "Kicking the gong around" by Ted Koehler, Harold Arlen; "Tiger Rag" by Harry De Costa, Edwin B. Edwards, Nick La Rocca, Tony Spargo, Larry Shields.

With: Caricatures of Cab Calloway and his Orchestra, Bill Robinson, Louis Armstrong, Fats Waller, The Mills Brothers.

Meeker (2012) Film 5031

[3] Die "Überzeichnung" des afroamerikanischen Bandleaders Cab Calloways im realen Musical Short wirkt besonders im Kontrast zu seinem Vorgänger im Harlemer Cotton Club, zu Duke Ellington. Die visuellen Bezüge zwischen den beiden Bandleadern, die jeweils ihr Orchester im Harlemer Club als Hausband vor Ort geleitet haben, sind in den Musical Shorts gut sichtbar und in diesem Band beschrieben [siehe S. 96]. Im Profil der USamerikanischen Cartoons wirkt dieser Gegensatz einer afroamerikanischen Bandleader-Typologie noch stärker: Sampson (1998, S. 148) hat mit seiner quantitativen Dokumentation die Karikaturen-Häufigkeit von Ellington (1) und Calloway (26) im animierten Cartoon aufgelistet.

Literatur

Bogle, Donald (1973), Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks. An Interpretive History of Blacks in American Films. New York: Viking Press.

Boyd, Todd (1997), Am I black enough for you? Popular Culture from the 'Hood and beyond. Indiana: Indiana University Press.

Burma, John (1990), Humor as a Technique in Race Conflict. In: *Mother Wit from the Laughing Barrel. Readings in the Interpretation of Afro-American Folklore*. Hrsg v. Alan Dundes, Alan. Jackson u. London: University Press of Mississippi S. 620-627.

Dauer, Alfons Michael/Longstreet, Stephen (1957), Knaurs Jazz Lexikon. 170 Zeichnungen von Stephen Longstreet. München/Zürich: Knaur.

Goldmark, Daniel Ira (2005), *Tunes for 'Toons: Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley: University of California Press.

Hänselmann, Matthias C. (2016), Der Zeichentrickfilm. Eine Einführung in die Semiotik und Narratologie der Bildanimation. Marburg: Schüren.

Shipton, Alyn (2010), *Hi-De-Ho. The Life of Cab Calloway*. New York: Oxford University Press.

Hoffmann, Bernd (1997), "Welche Farbe hat mein Heftpflaster?". Zur Wertung der Hautfarbe in der afro-amerikanischen Gesellschaft. In: *Zeitschrift für Musikpädagogik* 8,46 (= Themenheft: *Populäre Musik. Musik und Unterricht*. Hrsg.v. Jürgen Terhag), S. 43-52.

- --- (2012), Ruß im Gesicht. Zur Inszenierung US-amerikanischer Musical Shorts. In: Jazzforschung/ Jazz Research 44 [hrsg. v. Franz Kerschbaumer/ Franz Krieger. Graz: Adeva], S. 159-184.
- --- (2014), Alltag im Jazz-Himmel. Die Musical Shorts der 1930er Jahren. In: *Musik Kontexte Perspektive, 4. Musikkulturen und Musikpädagogik.* Festschrift für Reinhard Schneider. Hrsg. von Andreas Eichhorn / Helmke Jan Keden. München: Allitera Verlag, S. 101-123.

Ito, Robert B. (1997), "A Certain Slant". A Brief History of Hollywood Yellowface. In: *Bright Lights, Film Journal*, 18, online.

Jahn, Konstantin (2010), *Hipster, Gangster, Femmes Fatales: Eine cineastische Kulturgeschichte des Jazz.* München: edition text + kritik.

--- (2014), Die semantischen Wandlungen des Jazz in der Filmmusik. Phil. Diss., Hochschule für Musik Carl Maria von Weber, Dresden.

Maltin, Leonard (1995), *Der klassische amerikanische Zeichentrickfilm*. (OT: *Of Mice and Magic*). München: Heyne.

Meeker, David (2012), *Jazz on the Screen: A Jazz and Blues Filmography*. Washington, D.C.: Library of Congress.

Richards, Jeffrey (2017), China and the Chinese in popular Film. From Fu Manchu to Charlie Chan. New York: Tauris.

Sampson, Henry T. (1998), *That's Enough, Folks. Black Images in Animated Cartoons, 1900-1960*. Lanham/London: The Scarecrow Press.

Tieber, Claus (2016), Jazz und Film: Ein weites Feld. Anmerkungen zur filmischen Repräsentation von Jazz und deren Grenzen. Ms., Radio Jazz Research Group Tagung am 31.3.2016, Christian-Albrechts-Universität zu Kiel.

Wood, Marcus (2020), *Black Milk: Imagining Slavery in the Visual Cultures of Brazil and America.* Oxford/London: Oxford University Press.

Wulff, Hans Jürgen (2018), Mail an den Autor.

Das Reale und das Imaginäre Der New Yorker Cotton Club und seine ungleichen Hausorchester Duke Ellington und Cab Calloway

1. Einleitung

Anfang der 1930er Jahre fällt die Maske der Minstrelsy – die US-amerikanischen Musical Shorts wechseln in ihrem Kurzfilm-Repertoire zu einer neuen Mode. Nicht mehr der weiße Schauspieler mit geschwärztem Gesicht steht im Vordergrund, sondern afroamerikanische Künstlerinnen und Künstler musizieren in ihrer eigenen, schwarzen Welt [1]. Dieser Übergang zur zweiten Phase des Genres (ab 1931–1936) (Hoffmann 2013, S. 104f.) findet überwiegend im New Yorker Stadtteil Harlem statt und in dessen künstlerischem Zentrum: dem Cotton Club. Neue Präsentationsformen beleben die filmischen Aufführungen [2] und Live-Übertragungen aus dem Cotton Club werden zur Alltäglichkeit bei der Darstellung swingender Musik im Rundfunk. Dort treten die schwarzen Jazz-Orchester von Jimmie Lunceford, Don Redman, Cab Calloway oder Duke Ellington auf.

The popularity of Ellington, Lunceford, Calloway and other black bands made whites even less likely to deny the centrality of black artists during a decade when the type of jazz known as swing was becoming the dominant popular music of the United States (Gabbard 1996, S. 19).

Neben dem Cotton Club bespielen diese Ensembles eine Reihe weiterer Jazzclubs im New Yorker Stadtteil, und sie wirken – im Vergleich zur Musical Short-Darstellung weißen Big Bands – stets überzeugend durch ihre außerordentliche Vitalität auf dem Bandstand.

Die Darstellung des afroamerikanischen Jazz im Format der Musical Shorts und einiger früher US-amerikanischer Spielfilme bildet vor allem größere Ensembleformen des Swing ab, die ihre Aufführungen in einer eigenen Szene präsentieren. Zahlreiche New Yorker Jazzclubs bilden in der lokalen Situation von Harlem für die frühen 1930er Jahre einen Kristallisationspunkt schwarzer Jazzstilistik. Allen voran wird der Cotton Club durch seine Radio-Übertragungen als Ausgang des Transfers afroamerikanischer Musikkultur in das mediale Repertoire der weißen Mastergesellschaft verstanden. Die Porträts des dort auftretenden schwarzen Künstlertums orientieren sich – bei allen afroamerikanischen Inhalten – stark an den Vorstellungen der weißen Unterhaltungsindustrie, zumal die Darstellungsformen der hier behandelten Musical Shorts von weißen Regisseuren bestimmt werden. Dass die Herstellung der Musical Shorts fest in der (weißen) Produktionsästhetik der Unterhaltungsbranche verankert ist, hat Wennekes (2016, S. 66) anhand des damaligen Marktführers, der Firma Vitaphone, ausgeführt: "they offer a segregated picture of the era: jazz was an almost exclusively white man's affair at Warner's in those years".

Mit der Swing-Ära beginnt, stark ausgerichtet an der lokalen Situation der Stadt New York, eine neue historische Perspektive. Nach den Jahren der "Wanderung" wandelt sich das einstige volksmusikalische Idiom und differenziert sich im Kontext seiner beginnenden massenmedialen Attraktivität in verschiedene populäre Stilistiken. Der Afroamerikanist Alfons M. Dauer hebt in diesem Zusammenhang die beginnende Internationalisierung des Jazz hervor; im Kern und als treibende Kraft dahinter die afroamerikanische Musikszene New Yorks: "In Harlem wird [...] aus der verstädterten Publikumsmusik [Jazz] eine subtile Musikform kosmopolitischen Charakters" (Dauer 1957, S. 136). Jazzforscher Ekkehard Jost sieht gerade diese afroamerikanische

Szene – um den Cotton Club – als "bekannteste[n] Brennpunkt der kommerzialisierten Erscheinungsformen der African Craze im Unterhaltungsgewerbe Harlems" (Jost 1982, S. 61). Zweifellos führt das Label Harlem in seiner jazzhistorischen Wahrnehmung und Vermarktung ein vielbeachtetes Eigenleben, teilweise aufgeladen durch die Darstellung schwarzer Musikkultur im Film (Gabbard 2004, S. 38f; Hoffmann 2014, S. 384f). Sowohl Dauer als auch Jost beziehen die massenmediale Entwicklung für die Jazzgeschichte mit ein: Denn ohne medialen Verbreitungsweg scheint ein internationaler Transfer dieser Improvisationsmusik undenkbar. Die von Peter Stanfield beschriebene filmische "Scheinwelt" der Musical Shorts, einer "white sponsored fantasy world of blackness" (Stanfield 2005, S. 6), wird dabei ein ausschlaggebender Faktor für die ästhetische Wahrnehmung afroamerikanischer Kultur sein. Die Inszenierung der schwarzen Kultur soll anhand eines zentralen musikalischen Szenetreffpunkts in Harlem skizziert werden, dem Cotton Club. Im US-amerikanischen Film liefert der dort aufgeführte Jazz "nicht nur den atmosphärischen, sondern auch den soziokulturellen Hintergrund der filmischen Diegesen" (Strank/ Tieber 2014, S. 24).

Die Frage der Kontextualisierung schwarzer Kultur – wie sie weiße Regisseure in mit afroamerikanischen Künstlern produzierten Shorts bebildern - wird die Darstellung des Spielortes Cotton Club, die Bandpräsentation der Orchester (im Rahmen der Radioübertragung) oder die Präsentation afroamerikanischer Tanz- und Musikkultur bestimmen. Dass die Kurzfilme und die Rundfunkpräsenz in ihrem Zusammenwirken den Ruf des Spielortes festigen, gehört zu den ablaufenden medialen Mechanismen. So gilt es die Wechselwirkungen zwischen dem Spielort und dem Medienort Cotton Club aufzuzeigen, die sowohl die Präsentationsplattform Club als auch die mediale Vermarktung miteinander verbinden. Die von der US-amerikanischen Unterhaltungsindustrie forcierte Funktionalität des Cotton Club beginnt einerseits mit der Ausrüstung als Medienort (für Radioübertragung) und dem Transferort, an dem ein weißes Publikum das Angebot der afroamerikanischen Kultur rezipiert. Andererseits bietet der Club für das afroamerikanische Unterhaltungsgewerbe die angesagte Location; der Club ist somit Spiegel und Aufstiegsstruktur innerhalb der schwarzen künstlerischen Community. Hierzu zählen auch die Haus-Orchester des Clubs (Ellington, Calloway, Redman), die mittels ihrer filmischen Inszenierungen wieder auf den Medienort verweisen. Dabei verkörpern die beiden Bandleader Cab Calloway und Duke Ellington im Musical Short recht unterschiedliche "Ideale" schwarzen Künstlertums. Sie decken, gerade in ihrem gegensätzlichen Habitus, verschiedene Perspektiven der urbanen Publikumsmusik Jazz ab – ihr gemeinsamer realer und medialer Ausgangspunkt: der Cotton Club.

2. Der Cotton Club: Realität und mediale Fiktion

Mit dem Aufkommen afroamerikanischer Künstlerinnen und Künstler in Musical Short-Produktionen der zweiten Phase (ab 1932–1936) etablieren sich ausführliche Clubshows im Film, vor allem sind es Formate, die starke exotistische Elemente enthalten. Das schwarze Bühnenleben, das eine "afrikanische" oder "südstaatliche" Scheinwelt präsentiert, wird – jenseits der ruralen Ebene – gerne als weiteres Sujet im urbanen Miteinander des Stadtviertels Harlem dargeboten. Die Film-Bilder führen Showinhalte und afroamerikanisches Alltagsleben zusammen und schaffen damit eine mediale "Verbindung zwischen zwei fiktiven Orten" (Hoffmann 2013, S. 166), idealtypisch präsentiert in *Cab Calloway's Jitterbug Party* (USA 1935, Fred Waller). Auch Calloways 1935 entstandener Kurzfilm eröffnet mit einer Konzertsequenz im Cotton Club, dem

eine Wanderung der Bandmitglieder und ihrer Angehörigen durch das nächtliche Harlem folgt. Dieser Musical Short betont die enge Verzahnung von Clubstandort und Stadtteil, das Ineinanderfließen von Musikmachen im Club, wie dem späteren Amüsement, der Jam-Session im Kreis der Kollegen und der Präsentation des Tanzes Jitterbug.

Die Bandleader Duke Ellington und Cab Calloway sind mit ihren jeweiligen Ensembles eingebunden in das System Cotton Club. In ihrer Funktion als Hausorchester präsentieren sie nicht nur ihr eigenes Bandrepertoire, sie begleiten auch Tanzvorführungen, vokale Darbietungen oder Virtuosen-Beiträge. Auch hier bieten die Musical Shorts beispielhaft Anschauungsmaterial: *In Black and Tan Fantasy* (USA 1929, Dudley Murphy) begleiten Duke Ellington and his Orchestra die Tänzerin Fredi Washington (Hoffmann 2007). In *Mills Blue Rhythm* Band (USA 1933, Roy Mack) unterstützt das titelgebende Ensemble die Sängerin Sally Gooding sowie die Tanzformation The Three Dukes. Zahlreiche wegweisende schwarze Jazzorchester der Swingperiode sind im Cotton Club über längere Zeiträume aufgetreten, so die Big Bands von Fletcher Henderson und Jimmie Lunceford. Knapp fünf Jahre lang (1927–1931) präsentiert Ellington seine dort kreierte Jungle-Music (Nicholson 1999, S. 212), ihm folgt anschließend das Ensemble von Cab Calloway (1931–1934).

Das Programmprofil des Cotton Clubs wie seine mediale Zur-Schau-Stellung, das Haskins 1977 in seiner Sozialgeschichte beschreibt, eröffnet verschiedene thematische Felder: die Präsentation von Musikmoden, von Körperkultur, Tanzformen und Virtuosen-Vorträgen. Dort hinein spielen die umfangreichen Hinweise zur Hautfarben-Nomenklatur innerhalb der afroamerikanischen Cabaret-Szene, "the performance and multiplication of blackness in Harlem's everynight life" (Vogel 2009, S. 163). Für die fortwährende Kontextualisierung des Clubs ist die fast ausschließliche Hinwendung zu einem weißen Publikum nicht zu unterschätzen. Wie stark der exotische Reiz hellhäutiger, afroamerikanischer Tänzerinnen im Club normiert wird, zeigt das Arbeitsprofil der dort auftretenden Chorusline: "The chorus girls had to be uniformly 'high-yaller', at least 5'6", dancers, and able to carry a tune. And they could not be over twenty-one" (Haskins 1977, S. 33f). Die Hautfarben-Skala der afroamerikanischen Bevölkerung weist den weiblichen und männlichen High-Yellows einen besonderen sozialen Rang in den 1930er Jahren zu, verbunden mit hohem sozialem Prestige innerhalb der Community [3].

Verschiedene afroamerikanische Ensembles nutzen den Club-Spielort als Kulisse für ihre Auftritte, Filmdokumente belegen die Einbeziehung der Location in Musical Short-Stories oder analog zu Bandpräsentationen. Ähnlich dem Repertoirefeld der Broadwayfilme, angereichert mit Geschichten naiver Chorus-Girls als Sinnbild einer vitalen New Yorker Show- und Entertainment-Industrie (Shearer 2016), bildet sich im Profil des Cotton Clubs das entsprechende afroamerikanische Gegenstück. Auch hier werden Tanzperformances von den jeweiligen Hausorchestern begleitet, werden die Short-Stories um idealisierte Lebensabschnitte einzelner Künstlerinnen und Künstler gewoben.

Bei beiden Bandleadern, Ellington wie Calloway, scheint es von jazzhistorischer Bedeutung für den späteren Bekanntheitsgrad zu sein, dass die Ensembles mit ihrem jeweiligen Orchestermaterial im Rundfunk übertragen werden:

1927 übersiedelte Ellington in den "Cotton Club", wo ebenfalls die Darbietungen der auf zwölf Mann vergrößerten Band von einem Sender übernommen und schon bald in ganz USA ausgestrahlt wurden (Bohländer/Holler 1979, S, 200),

kommentiert Reclams *Jazzführer*. Auch Calloways Band, dessen Orchester 1931 die Position des Hausorchesters übernimmt, wird durch die Rundfunkübertragungen begünstigt: "Aus dem

Cotton Club erfolgten regelmäßig Radioübertragungen, die das Orchester zu einem Begriff machten" (Dauer 1957, S. 103).

Die Musical Shorts ahmen nun die reale Situation der Live-Übertragung in ihren Kurzfilmen nach und geben ihr gleichzeitig eine Wandlung ins Imaginäre. Konkret werden die auf einer Story basierenden Kurzfilme um die Atmosphäre der Radioübertragung bereichert; Vergleichsweise gering findet man diesen medialen Transfer im weißen Musical Short abgebildet. Jazzhistorische Interpretationen sehen das Medium Rundfunk in den USA als maßgeblich beteiligt an der Popularisierung der swingenden Musik, dabei sprengt die technische Übermittlung eines Konzertes via Radiowellen bewusst den Rahmen einer Clubsituation und ermöglicht so die nationale Verbreitung eines lokalen Events. Hier beginnt der transmediale Transfer afroamerikanischer Ensemblemusiken innerhalb der USA, verortet in Harlem und bebildert im Kontext des Cotton Clubs. So entsteht auch verstärkt jenseits einer afroamerikanischen Community die ständig wachsende, mediale Nachfrage nach schwarzen Entertainmentformen in der US-amerikanischen Radiolandschaft, gebunden an den einen Ort im Stadtteil Harlem.

Aufnahmen von historischen Modellen des Jazz (New Orleans- und Chicago-Jazz) werden (übrigens) erst nach der Swing-Ära langsam in den Massenmedien auftauchen, aufgefunden durch die Suche nach authentischen Frühformen (Hendler 2010, S. 230) und ihren entsprechenden Erklärungsmodellen für eine US-amerikanische Entstehung dieser improvisierten Musik.

3. Die Bandleader Ellington und Calloway im Musical Short

Anhand zweier Musical Shorts mit den genannten afroamerikanischen Künstlern soll die inszenierte Aura des Cotton Clubs thematisiert werden. Bei beiden Kurzfilmen führt Fred Waller Regie, der für seine filmischen Spezialeffekte bei Paramount Pictures bekannt ist und zahlreiche Produktionen dieses Filmformates in den 1930er Jahren anfertigt.

"Einen eleganten Paramount Music Short" nennt Meeker (1981, Filmnr.: 3205) den Kurzfilm mit der Unterzeile *A Rhapsody of Negro Life*. Dieser mehrteilige Short Symphony *In Black* (USA 1935, Fred Waller) zeigt Parallelen zur sinfonischen Jazzmusik, auch wenn sich Ellington dem Paradestück – Gershwins "Rhapsody in Blue" – klangfarblich und vor allem rhythmisch nicht nähert. Diese mehrsätzige Programmmusik setzt Ellingtons kompositorisches Bemühen zum Thema Schwarzes Leben in Amerika fort. Bei dem ersten Beispiel afroamerikanischer Musikdarstellung der 1930er Jahre stellt Waller den Komponisten und Bandleader Duke Ellington in den Vordergrund. Duke Ellington und sein Ensemble nehmen 1927 die Arbeit im Cotton Club auf, bald entstehen Kompositionen wie *Black and Tan Fantasy* (1927), *Creole Love Call* (1928) und *Mood Indigo* (1930). Das Material der Fantasy und weiterer Kompositionen dient als Filmmusik für Ellingtons ersten RKO-Kurzfilm *Black and Tan* (USA 1929, Dudley Murphy), eine dramatische Filmgeschichte im Rezeptions-Schatten des Cotton Clubs. Duke Ellington and his Cotton Club Orchestra stärken ihre Präsenz mit weiteren Band-Auftritten in zahlreichen Filmen und Musical Shorts. Zusätzlich sehen wir in der ersten Hälfte der 1930er Jahre Ellington als News-Wert (Paramount Pictorials Nr. 837, USA 1933, und 889, USA 1937).

Neben zahlreichen Kompositionen wie Sophisticated Lady (1933) schreibt Ellington mehrsätzige Suiten wie die Perfume Suite (1944) oder Black, Brown and Beige (1944). Diese thematische Satzfolge in großformatigen Kompositionen findet sich bereits in der Symphony in Black angelegt. In deren viertem Satz Harlem Rhythm hören wir einen einfachen Blues in Des mit ei-

ner achttaktigen Piano-Einleitung. Jedoch wird das zwölftaktige Bluesschema tatsächlich nur einmal in der vollständigen Form gespielt, bevor die nächsten beiden Chorusse jeweils um zwei Takte gekürzt werden, indem die eigentlich letzten beiden (Tonika-)Takte der alten zugleich auch die ersten beiden Takte der neuen Bluesform darstellen.

Regisseur Waller zeigt Schöpfer und Schöpfung im Prozess der kompositorischen Entstehung. Gleichzeitig bieten seine Filmbilder den orchestralen Partien eine Stütze bei der strukturellen Dekodierung der Komposition an und dies alles vor dem aufbereiteten Hintergrund schwarzer Musikkultur (Hoffmann 2013, S. 167).

Am Ende der jeweiligen Bildsequenz Komponist-Orchester-Tänzer liefern stereotype Bewegungsbilder aus dem Cotton Club die Erklärung zum Titel *Harlem Rhythm*. Die plakative Inszenierung und Ellingtons Verhalten im Film zeigen einen afroamerikanischen Tonkünstler, dessen Klangideen idealtypisch umgesetzt werden. "Auf diese Weise entwerfen filmische Texte Welten als Modelle von Realität, die mit dieser in historischer und variabler Beziehung stehen" (Decker/Krah 2008, S. 225). Die Abbildung des Clubgeschehens illustriert im Sinne semiotischer Zeichensysteme das Modell Ellington. Auch das zweite Modell (Calloway) nutzt den Cotton Club als Referenzpunkt.

Cab Calloway übernimmt 1931 die Position des Hausorchesters, nach dem Weggang der Ellington Band. Viele der Prozesse des ersten Modells wiederholen sich beim Sänger und Entertainer Calloway. Berendt betont das wegweisende historische Profil Calloways für den Harlem-Jump, aus dem später R&B hervorgeht. "Alle die großen typischen Harlemorchester [...] kommen von ihm her" (Berendt 1953, S. 52). Hingegen spielte das Orchester für Alfons Dauer einen "einfachen, ziemlich groben Swingstil" (Dauer 1957, S. 69). Calloways Hit "Minnie the Moocher" (USA 1932, David Fleischer) wird als hybrider, gleichnamiger Cartoon mit Betty Boop produziert und später als Bandauftritt in The Big Broadcast (USA 1932, Frank Tuttle) veröffentlicht. 1934 erscheint Cab Calloway's Hi-De-Ho (USA 1934, Fred Waller), ein Titel, der - für Musical Short-Verhältnisse ungewöhnlich – bereits 1937 erneut verfilmt wird: Hi De Ho (USA 1937, Roy Mack). In der Fassung von 1934 wird Calloway als Bandleader und Liebhaber porträtiert; der Musical Short vor Ort im Cotton Club gedreht. In einer Beziehung zu einer verheirateten Frau spielt er den strahlenden Charmeur und Liebhaber und präsentiert ihr (und dem weißen Publikum) den Song The Lady with the Fan; somit erleben wir Calloway in der Rolle des unmoralischen Bandleaders, eine typische Pre-Code-Situation (Doherty 1999, S. 104f), die die Sexualität des Künstlers thematisiert. Entsprechende Anzüglichkeiten werden ab Mitte der 1930er Jahre aufgrund eines Regelwerkes der Filmindustrie tabuisiert.

Die Form dieses Gesangsfeatures ist 14-taktig, der Chorus lässt sich in einen 8-taktigen A-Teil mit 2-taktiger Verlängerung (Tag) und einen 4-taktigen B-Teil unterteilen.

Calloway kann im Gegensatz zu Ellington auf kein beständig anwachsendes Werkverzeichnis zurückgreifen. Seine Hits tauchen in Wiederholungen auf, sein kompositorisches Repertoire ist stark begrenzt. Dafür beherrscht Calloway eine übertriebene Körper- und Gesichtsgestik, die als Körper-Aufführungspraxis im Einklang und mit der historischen Erfahrung der Minstrelsy inszeniert wird. Auffällig ist, dass die Übertragung dieser Gestik ab Mitte der 1930er Jahre im Cartoon zahlreiche Nachahmungen findet, da die Figur Calloway überproportional oft als Karikatur eines afroamerikanischen Musikers auftaucht (Sampson 1998, S. 148) und das im Verhältnis eins (Ellington) zu 26 (Calloway).

Die Modelle Ellington und Calloway vermitteln durch ihre Differenz eine enorme Spannweite in der Rezeption afroamerikanischer Musikkultur, die für eine spätere jazzhistorische Wahr-

nehmung und personale Bewertung von entscheidender Bedeutung sein wird. Stellen wir die Gegensätze beider Profile gegenüber, so zeigt die mediale Inszenierung der Charaktere im Musical Short ein spezifisches Werte- und Normensystem. Ich habe Gegensatzpaare zur besseren Trennung der Profile gebildet.

- (1) Der persönliche Gestus: Ellington: vornehmer, kultivierter Bandleader; Calloway: wild, überdreht, Liebesabenteurer;
- (2) Die künstlerische Kreativität: Ellington: Werkentwicklung, Instrumentation für einzelne Ensemble-Mitglieder; Calloway: Hitvermarktung; Bandleader steht grundsätzlich im Vordergrund;
- (3) Die Bühnenperformance: Ellington: Dirigat des Orchesters vom Piano aus; Calloway: Motorisch hyperaktiv, Ensemble nur als Kulisse.

Die Auswertung beider Modelle zeigt scheinbar deutlich die Betonung der Ellington'schen "Seriosität". Die Nähe des komponierenden Ellington zu den Konzepten des (weißen) sinfonischen Jazz im Sinne der *Symphony in Black* beflügelt jene Aufwertungsstrategie und dient der ideologischen Absicherung: Jazz als Improvisationskonzept im Konzert der Ernsten Musik. Dieser Aspekt des ernsthaften Jazz, gekoppelt mit der zunehmend erforderlichen Konstruktion von Authentizität im afroamerikanischen Hot Jazz, verdrängt die Darstellung übertriebener Jazz-Charaktere. Dass die Vereinheitlichung der Abbildung im Musical Short *Symphony in Black* bis zur Hautfarben-Angleichung einzelner Musiker (durch Bühnenschminke) im Orchester Ellington reicht, hat Jones als "Hollywood minstrel coefficient" (Jones 2019, S. 226) auf eine griffige Formel gebracht. Die Darstellung des seriösen Jazz bietet somit eine geschlossene ästhetische Abfolge: Komponist, Werkinterpretation und visuelle Umsetzung im Musical Short.

4. Spielorte und Medienorte im kulturellen Raum

Einen zentralen Gesichtspunkt afroamerikanischer Musikdarstellung lässt diese Auswertung unberührt: den Faktor des Entertainments. Denn mit der realen Bühnenpräsenz Calloways kommen jene Aspekte von Vitalität und Performance-Kunst in die Produktionen der Musical Shorts. Zudem wird seine raumgreifende Attitude durch Ensemble-Leistungen angereichert, durch die Bewegungen seiner Musiker beim solistischen Improvisieren, ihre Tanz-Performances vor der Band oder durch die Begleitung einer dreiköpfigen Tap-Formation (siehe Hoffmann 2012). Calloways hohe Kunst der Unterhaltung, sein vokaler und tänzerischer Kontakt zum Publikum des Cotton Clubs ist real in der Zeit seiner Hausorchesteranstellung und wird über die transmediale Wiederholung im Film zur Imagination urbaner, afroamerikanischer Kultur.

Sehen wir also den Cotton Club, in dem sich zwei verschiedene "Medien der kulturellen Selbstverständigung" (Decker/Krah 2008, S. 225) ausbalancieren: Spielort und Medienort. Der Spielort Cotton Club wird erst über den Medienort Cotton Club erfahrbar gemacht. In der massenmedialen Wiederholbarkeit der Musical Shorts verliert zwar der Spielort seine reale Kraft, denn im Medienort Cotton Club wird die afroamerikanische Musikdarstellung fixiert und in das System Harlem eingelagert und als "Ideologem [...] bestätigt" (ebd.). Im Stanfieldschen Sinne erfüllen diese Stereotype die Vorstellung einer Scheinwelt des afroamerikanischen Alltags, produziert von der weißen US-amerikanischen Musikindustrie.

Inwieweit der reale Spielort in dieser Gesamtsicht neben dem Medienort bemerkbar ist, muss für jedes Filmbeispiel erörtert werden: Wallers Einblendungen in Ellingtons *Symphony* sind stärker an der medialen Inszenierung interessiert als Calloways realistischer Film-Auftritt im Cotton Club. Damit wird in der Analyse dieser

Jazz-kulturell konnotierte Raum zum eigentlichen kontextstiftenden Part und gar nicht so sehr die mit den Künstlern assoziierte Musik. [...] Die Performances schaffen zwar die ideologische zeichenhafte Vergleichbarkeit ('sinfonischer' Jazz Ellingtons vs. 'Cabs Tanzkapelle'), aber dass sie an denselben Raum gebunden werden, eint sie als zwei Seiten einer kontextuellen Medaille (Strank 2018).

Als Filmkulisse der Musical Shorts scheint die Club-Situation, die Szenerie vor Ort, besonders tauglich: Der Spiel- und Medienort eignet sich als Präsentationsplattform der Ensembles. Aber auch im Hintergrund einer Back Stage-Story funktioniert der Künstlerbetrieb an der Ecke 142. Straße und Lenox Avenue. Im Funktionszusammenhang einer Rundfunk-Übertragung, die von der Jazzforschung vielfach für den Club belegt wird, verbindet sich die Attraktivität des neuen Massenmediums Rundfunk mit der Darstellung der künstlerischen Alltäglichkeit zu einem zentralen Moment afroamerikanischer Kultur. Hier werden vor allem die Spontaneität der Improvisation und die überaus lebhafte Performance der Bandmitglieder goutiert.

Diese "kontextuelle" Balance zwischen Spielort und Medienort, die der Cotton Club im Kurzfilm bietet, lässt sich einerseits am Präsentationsprofil der Künstler und andererseits an ihrer medialen Rezeption festmachen. Ist das Modell des Entertainers stärker an den Spielort gebunden und steht seine jazzhistorische Rezeption im visuell-performanten Kontext, so wird hingegen der Medienort in der Jazzgeschichtsschreibung auffallend oft über den akustisch vorgelegten Kontext verifiziert: die Schallplatte als Werkdokumentation. Gerade das Beispiel Ellington zeigt: Tritt die mediale Präsenz eines Künstlers aus dem Bezugsrahmen des Clubs heraus, die sich über die Cotton-Jahre hinweg kompositorisch im "jungle style" (Dauer 1957, S. 103) verortet und zu seiner dortigen musikalischen Identität geführt hat, wird die Wahrnehmung der Balance zwischen Spiel- und Medienort empfindlich gestört. Das Hervortreten des Jazzkomponisten Ellington mit einer Fülle neuer Werke mit auffälligen Orchester-Instrumentationen nach seiner Zeit als Hausorchester-Bandleader lässt auf lange Sicht den Bezug zum Cotton Club verblassen.

5. Epilog

Den Hörern der NWDR-Radio-Sendereihe "Jazz-Almanach" (1948–1952) wird knapp zwanzig Jahre nach den Cotton Club-Auftritten von Ellington und Calloway vermittelt, welcher der beiden afroamerikanischen Bandleader der 1930er Jahre ein besonderes Gewicht in der Geschichtsschreibung des Jazz verdient: 138 Titel werden im Laufe der Sendereihe mit Schallplatten von Ellington und seinen Ensembles vorgestellt, hingegen nur drei Titel von Cab Calloway. Den Vorspann (die eröffnende Melodie) zur Sendereihe "Jazz-Almanach" spielt das Orchester Duke Ellington: den "Cotton Club Stomp" (Hoffmann 2008, S. 228f).

Anmerkungen

[1] Zur Thematik der Hautfarbenskala wie den Zuschreibungen "weiß" und "schwarz" siehe Hoffmann (1994, 1617) und Hoffmann 1997.

[2] Ol' King Cotton (USA 1930, Ray Cozine), Paramount Music Short: George Dewey Washington; Yamekraw (USA 1930, Murray Roth), Vitaphone Release 1009: James P. Johnson; Pie, Pie Blackbird (USA 1932, Roy Mack), Vitaphone Release 1391: Eubie Blake and His Orchestra; Rhapsody in Black and Blue (USA 1932, Aubrey Scotto), Paramount Music Short: Louis Armstrong and His Orchestra; Smash Your Baggage (USA 1932, Roy Mack), Vitaphone Release 1387: Elmer Snowden's Small's Paradise Band; That's the Spirit (USA 1932, Roy Mack), Vitaphone Release 1491: Noble Sissle & Band, Cora La Redd, Washboard Serenaders; Bundle of Blues (USA 1933, N. N.), Paramount Music Short: Duke Ellington and His Orchestra; Mills Blue Rhythm Band (USA 1933, Roy Mack), Vitaphone Release 1586: Fredi Washington, Sally Gooding, The Three Dukes; Cab Calloway's Hi-De-Ho (USA 1934, Fred Waller), Paramount Music Short: Cab Calloway and His Orchestra; Cab Calloway's Jitterbug Party (USA 1935, Fred Waller). Paramount Music Short: Duke Ellington and His Orchestra Symphony in Black [A Rhapsody of Negro Life] (USA 1935, Fred Waller), Paramount Music Short: Jimmie Lunceford and His Dance Orchestra (USA 1936, Joseph Henabery), Vitaphone Release 2062: The Three Brown Jacks, Myra Johnson; Cab Calloway and His Orchestra in "Hi De Ho" (USA 1937, Roy Mack), Vitaphone Release 2078.

Dieses Film-Repertoire, das mit seiner Produktionspalette mittlerweile einen vermutlich abgeschlossenen filmischen Bestand darstellt, ist heute nur noch als quantitativ kleine Sammlung verfügbar. Mit den Musical Shorts, jenen rund zehnminütigen, videoclip-artigen Kurzfilmen, ist zwischen 1926 und 1940 ein Kino-Beiprogramm entstanden, das mit rund eintausend Produktionen pro Jahr verschiedene Filmgenres bedient. Circa vierzehn USamerikanische Firmen konzipieren diese Filme, die in der beginnenden Tonfilmära besonders die Nachfrage der "Talking Movies" aufgreifen, bei denen Bild und Ton gleichzeitig produziert werden. In der Gesamtsicht des vorliegenden Musical Short-Repertoires mit zugeordneten 1091 Stil-Elementen (die in New York produziert wurden) überwiegen allein die "weißen" Kurzfilme (847 Elemente = 77.6%) um das 3.4 fache. Im Kontext des

Gesamtrepertoires sind die Musical Shorts "afroamerikanischer" Künstler entsprechend gering (244 Elemente = 22,3%). Siehe hierzu die Aufstellung im Vortrag Hendler, Maximilian / Hoffmann, Bernd: New York – Populäre Musik und massenmediale Verkehrswege (Graz, 18. November 2017).

[3] Dies betrifft auch beide Bandleader, denn sowohl Ellington als auch Calloway sind nach dieser Nomenklatur hellhäutig im Sinne von "High-Yellow"

Literatur

Berendt, Joachim Ernst (1953), *Das Jazzbuch*. *Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik*. Frankfurt/Hamburg: Fischer Bücherei.

Bohländer, Carlo/Holler, Karl Heinz (1979), *Reclams Jazzführer*. Zweite revidierte Auflage. Stuttgart: Philipp Reclam.

Decker, Jan-Oliver / Krah, Hans (2008), Zeichen (-Systeme) im Film. In: *Zeitschrift für Semiot*ik 30,3/4, S. 225–235.

Dauer, Alfons Michael / Longstreet, Stephen (1957), Knaurs Jazz Lexikon. 170 Zeichnungen von Stephen Longstreet. München/Zürich: Knaur.

Doherty, Thomas (1999), *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930-1934. Film and Culture.* New York: Columbia University Press.

Gabbard, Krin (1996), *Jammin' at the Margins*. *Jazz and the American Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.

--- (2004), *Black Magic. White Hollywood and African American Culture*. New York/London: Rutgers University Press.

Haskins, Jim (1977), The Cotton Club: A Pictoral and Social History of the most famous Symbol of the Jazz Era. New York: Random House.

Hendler, Maximilian (2010), *Syncopated Music.* Zur Frühgeschichte des Jazz. Beiträge zur Jazzforschung / Studies in Jazz Research 14. Graz: ADE-VA.

Hendler, Maximilian / Bernd Hoffmann (2017), New York – Populäre Musik und massenmediale Verkehrswege (Vortrag Graz, 18. November).

Hoffmann, Bernd (1994), BLUES (Stichwort). In: Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik. Hrsg. Von Ludwig

Finscher. 2. Erw. Ausgabe, Sachteil 1, (A-Bog) Kassel: Bärenreiter, S. 1600-1635.

--- (1997), "Welche Farbe hat mein Heftpflaster?"
– Zur Wertung der Hautfarbe in der afroamerikanischen Gesellschaft. In: *Populäre Musik: Musik und Unterricht*. Hrsg v. Jürgen Terhag. Zeitschrift für Musikpädagogik 46, S. 43-52.

--- (2007), Und der Duke weinte – Afro-Amerikanische Musik im Film. Zu Arbeiten des Regisseurs Dudley Murphy (1929). In: *Jazzforschung / Jazz Research 39*, Hrsg v. Franz Kerschbaumer und Franz Krieger (Hrsg.). Graz: Adeva Musik, S.119-152.

--- (2008), "Spiegel unserer unruhigen Zeit": Der Jazz-Almanach. Anmerkungen zur Rundfunk-Sendereihe des NWDR Köln (1948–1952). In *Jazzforschung / Jazz Research 40*, Hrsg v. Franz Kerschbaumer und Franz Krieger (Hg.). Graz: Adeva Musik, S.175-239.

--- (2012), Lindy Hop und Cotton Club: Tanz im frühen US-amerikanischen Film. In: Bewegungen zwischen Hören und Sehen: Denkbewegungen über Bewegungskünste. Hrsg. v. Stephanie Schroedter. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 501-518.

--- (2013), Ruß im Gesicht. Zur Inszenierung US-amerikanischer Musical Shorts. In: *Jazz Research* 44 (2012), Hrsg v. Franz Kerschbaumer und Franz Krieger (Hg.). Graz: Adeva Musik, S. 159-184

--- (2014), Alltag im Jazz-Himmel: Die Musical Shorts der 1930er Jahre. In: *Musikpädagogik und Musikkulturen: Festschrift für Reinhard Schneider* (= Musik-Kontexte-Perspektiven 4). Hrsg. v. Andreas Eichhorn und Helmke Jan Keden. München: Allitera Verlag, S. 103-125.

Jones, Ryan Patrick (2019), Dignity in the Twilight of Minstrelsy: Race, Nuance, and Aspiration in Duke Ellington's Symphony in Black: A Rhapsody of Negro Life. In: *Cinema Changes: Incorporations of Jazz In The Film Soundtrack*. Hrsg v. Emile Wennekes und Emilio Audissino. Speculum Musicae Vol. 34. Brepols. S.219-238.

Meeker, David (1981), *Jazz in the Movies*. London: Talisman Books.

Nicholson, Stuart (1999), *Reminiscing in Tempo: A Portrait of Duke Ellington*. Boston: Northern University Press.

Sampson, Henry T. (1998), *That's Enough, Folks. Black Images in Animated Cartoons*, 1900-1960. Lanham/London: The Scarecrow Press.

Shearer, Martha (2016), New York City and the Hollywood Musical. Dancing in the Streets. London: Palgrave, Macmillan.

Stanfield, Peter (2005), *Jazz and Blues in American Film 1927–63*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.

Strank, Willem / Tieber, Claus (2014), Jazz im Film: Ein weites Feld. In: *Jazz im Film. Beiträge zu Geschichte und Theorie eines intermedialen Phänomens*. Hrsg. v. Willem Strank und Claus Tieber. Wien/Münster: Lit Verlag, S. 11–26.

Strank, Willem (2018), Mail an den Autor (20. Juni 2018).

Vogel, Shane (2009), *The Scene of Harlem Cabaret: Race, Sexuality, Performance*. Chicago/London: The University of Chicago Press.

Wennekes, Emile (2016), "All Aboard!": Soundies and Vitaphone Shorts. In: *Watching Jazz. Encounters with Jazz Performance on Screen*. Hrsg v. Björn Heile/ Peter Elsdon/Jenny Doctor. Oxford: Oxford University Press, S. 57–72.

Liste der Musical Shorts:

Black and Tan Fantasy (USA 1929; Regie: Dudley Murphy; RKO Radio Pictures [Two-Reel Short]: Duke Ellington and His Orchestra, Fredi Washington, The Five Hotshots, Hall Johnson Choir).

Ol'King Cotton (USA 1930), Regie: Ray Cozine, Paramount Music Short: George Dewey Washington.

Yamekraw (USA 1930), Regie: Murray Roth, Vitaphone Release 1009: James P. Johnson.

The Big Broadcast (USA 1932), Regie: Frank Tuttle.

Minnie the Moocher (USA 1932), Regie: Dave Fleischer, Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Cab Calloway and the Orchestra.

Smash Your Baggage (USA 1932), Regie: Roy Mack, Vitaphone Release 1387: Elmer Snowden's Small's Paradise Band. *Bundle of Blues* (USA 1933), Regie: Fred Waller, Paramount Music Short: Duke Ellington and His Orchestra.

Mills Blue Rhythm Band (USA 1933), Regie: Roy Mack, Vitaphone Release 1586: Fredi Washington, Sally Gooding, The Three Dukes.

The Old Man of the Mountain (USA 1933), Regie: Dave Fleischer, Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Cab Calloway and the Orchestra.

Snow-White (USA 1933), Regie: Dave Fleischer, Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Cab Calloway, Vocal.

Cab Calloway's Hi-De-Ho (USA 1934), Regie: Fred Waller, Paramount Music Short: Cab Calloway and His Orchestra.

King of a Day (USA 1934), Regie: Roy Mack, Vitaphone Release 1687–1688.

Cab Calloway's Jitterbug Party (USA 1935); Regie: Fred Waller. Paramount Music Short: Cab Calloway and His Orchestra.

Symphony In Black (USA 1935), Regie: Fred Waller, Paramount Music Short: Duke Ellington and His Orchestra [A Rhapsody of Negro Life].

Record Making with Duke Ellington and his Orchestra (USA 1937), Regie: Havrilla, Paramount Pictorial Magazine, Ausgabe Nr. 889.

Cab Calloway and his Orchestra in "HI DE HO" (USA 1937), Regie: Roy Mack, Vitaphone Release 2078

Mother Goose Goes Hollywood (USA 1938), Regie: Wilfred Jackson, A Walt Disney Silly Symphony, RKO Radio Pictures, Walt Disney Production.

Bernd Hoffmann, geboren 1953, arbeitet seit 1978 für den Hörfunk der ARD und weitere deutschsprachige Sender in Europa. Von 2002 – 2019 leitet er die Jazz-Redaktion des Westdeutschen Rundfunks bei WDR 3.

Zudem führt er Lehraufträge an verschiedenen Universitäten und Fachhochschulen durch. Er promoviert mit dem Thema "Der Reflex afro-amerikanischer Musik in deutschsprachigen Musik- und Rundfunkzeitschriften" und habilitiert im Bereich Populäre Musik/Jazz an der Universität für Musik und Darstellende Kunst 2003 in Graz (KUG).

Schwerpunkte seiner wissenschaftlichen Arbeit sind die Rezeption des Jazz in Deutschland, die Darstellungen historischer Genres der afroamerikanischen Musik (Syncopated Music, Blues, Sacred Singing) sowie Überlegungen zu visuellen und musikalischen Konzepten in Bereich des frühen Tonfilms wie der Videoclip-Analyse. Ein weiterer Aspekt ist die Visualisierung improvisierter Musik im westdeutschen Jazz der 1950er-1970er Jahre.

Für den Westdeutschen Rundfunk konzipiert er 2004 den WDR Jazzpreis und als Förderung der nordrhein-westfälischen Improvisationsszene WDR 3 Campus: Jazz. Seine – für den WDR Köln realisierte –

Produktion "Vince Mendoza: Blauklang" wurde 2009 für den Grammy nominiert. Als Kooperation mit dem ORF (Österreich) und dem Austausch zweier nationaler Jazzszenen entsteht ab 2006-2018 die siebzigteilige Sendereihe: WDR3/Ö1 Jazznacht.

Mit dem internationalen Arbeitskreis "Radio Jazz Research", in dessen Vorstand er ist, wurden über 40 internationale Meetings durchgeführt.

2019 erhält er den WDR Ehren-Jazzpreis für seine herausragende Arbeit für den Jazz im Hörfunk des Westdeutschen Rundfunks.