

JAZZBANDITEN oder die Mär vom seligen Amateur. Dixieland- und Skiffle-Szene als westdeutsche Jugend-Bewegung

Bernd Hoffmann

1. Vorspann

Die Entwicklung der populären Jazzmusik der Bundesrepublik Deutschland (BRD) darf in den 1950er Jahren nicht nur als Konkurrenz von Jazz-Stilistiken gelesen werden, sondern sie geht mit einer tiefen Differenzierung der sozialen Schichten und Klassen, einer zunehmenden Altersdifferenzierung von Jugendlichen und einem parallellaufenden ästhetisch-kritischen Diskurs im Musik-Journalismus und -Film einher. Der von Regisseur und Produzent Bodo Ulrich geschaffene, fiktionale Dokumentarfilm *JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB* ist Belegstück für eine als kommerziell und tanzwütig angesehene Jazz-Szene, die ihrerseits historische Referenzen zum US-amerikanischen New-Orleans-Revival der 1940er Jahre überbetont. Die 1958 produzierte Film-Geschichte des fiktiven Düsseldorfer Basin Street Clubs – in Analogie zur Louis Armstrong-Aufnahme des *Basin Street Blues* – bezieht ihre künstlerische und soziale Kompetenz aus den Mythen und Klischees des traditionellen Jazz der USA. Daher sind die *JAZZBANDITEN* eigentlich eine Story vom alten Jazz in der Stadt am Mississippi, erzählt wird dieser Dokumentarfilm aber an den Ufern des westdeutschen Rheins. Festgehalten in der Tradition des *cinéma vérité*, belegt diese Nacherzählung über eine urbane Jazz-Szene das filmische »Bewahren und Bezeugen« (Fahle 2020, 149), das die zahlreichen Situationen und Begebenheiten der *JAZZBANDITEN* chronologisch aufarbeitet und in der Montage bindet. »Die Chronologie [des Films] folgt der Absicht, Geschehnisse der Vergangenheit für die Gegenwart möglichst genau nachvollziehbar zu machen«. (Fahle 2020,

149) Der Dokumentarfilm dient also der Beweisführung für die gesellschaftliche Akzeptanz des traditionellen Jazz sowohl in ideologischer als auch in filmerzählender Perspektive.

Dieser Film repräsentiert rückblickend eine Dekade, die für die bundesrepublikanische Jazzentwicklung von immenser Bedeutung ist, in der sich erste Umrisse einer europäischen Improvisationskultur abzeichnen und eine neue visuelle Rezeption das »Jazz Sehen« fördert. Nicht nur die JAZZBANDITEN zeugen von der zunehmenden gesellschaftlichen Kraft, die von einem Jazz-Amateurwesen in der Bundesrepublik ausgeht – in positiver wie in negativer Hinsicht. Politisch gesehen wird Jazzmusik zum Mittel der »Einpassung in die politischen Realitäten der 1950er-Jahre« herangezogen und bestimmt so teilweise die »Gestaltung der ›Adenauerrepublik‹« (Malinowski 2021, 540) mit.



Abbildung 1: Filmplakat zu JAZZBANDITEN, 1959.

2. *Beidseits des Atlantik*

Wenn der kreolische Pianist Jelly Roll Morton 1938 in langen Interviewpassagen sein Musikerleben in New Orleans schildert, wird die Zeit des frühen US-amerikanischen Jazz lebendig. Die Fragen des Musikethnologen Alan Lomax fördern damals eine faszinierende Welt um die Jahrhundertwende zu Tage: die Band-Paraden durch die Straßen im Vieux Carré, die Umzüge der Marching Bands und Bandwaggons in den verschiedenen Vierteln der Stadt und schließlich die Aufführungen und Konzerte auf den Schaufelraddampfern des Mississippi (Dauer / Hoffmann 1995).¹ Später vorgelegte Fotografien (Keepnews / Grauer 1955, 3f.) bestätigen seine Aussagen und dokumentieren eine besondere städtische Atmosphäre und – darin eingebunden – die Aktivitäten einer urbanen Musikszene (Graves 1960, 5f.): Die Ikonografie des frühen Jazz hat hier ihren Anfang. Die Sichtbarmachung und Besichtigung einer regionalen Musiklandschaft kommt – Dekaden später – im US-amerikanischen Jazz-Revival der 1940er Jahre deutlich zur Geltung, verbunden mit der Erinnerung an den afroamerikanischen Hot Jazz und der Sehnsucht nach neotraditionellen Improvisationsformen (bei gleichzeitiger Ablehnung moderner Spielweisen wie dem Bebop). In der Vielgestaltigkeit der populären US-amerikanischen Musik bilden die traditionellen Spielformen ein retardierendes, schnell wachsendes Element, dem vor allem ein weißes, US-amerikanisches Jazzpublikum zugetan ist. Das Aufspüren alter Jazz-Legenden, vor allem die Suche nach historischen Schalldokumenten, die die

¹ Die New-Orleans-Rezeption taucht in westeuropäischen Spiel- und Sachfilmen verstärkt in den 1950er Jahren auf, als direkte Konsequenz der US-amerikanischen Jazz-Revival-Bewegung. An späterer Stelle wird diese Symbolik als (Bild-)Assoziation für den historischen Jazz anhand westdeutscher Filme thematisiert (siehe auch Dauer / Hoffmann 1995). Besonders bei Jelly Roll Morton (1993, rec. 1938). *Kansas City Stomp. The Library of Congress Recordings*, Vol. 1. Recorded by Alan Lomax. Rounder CD 1091; Jelly Roll Morton (1993, rec. 1938). *Anamule Dance. The Library of Congress Recordings*, Vol. 2. Recorded by Alan Lomax. Rounder CD 1092; Jelly Roll Morton (1993, rec. 1938). *Winin' Boy Blues. The Library of Congress Recordings*, Vol. 4. Recorded by Alan Lomax. Rounder CD 1094.

Anfänge dieser improvisierten Musik akustisch belegen, etabliert einen lokalen Bezug zu New Orleans, dessen problematischer Geschichtsdarstellung (Raeburn 2009, 35f.) vom singulären Entstehungsort des Jazz nur wenig widersprochen wird. Der Jazzhistoriker Ekkehard Jost beschreibt die Ausbreitung des Dixieland Revivals in den USA und die Übernahme von Repertoire und Spieltechniken auf westeuropäischem Boden. Die

Wiederentdeckung [alter Jazzformen – Anm. BH] und die Reaktivierung weiterer New Orleans-Veteranen, die Neu-Inszenierung des Chicago Jazz in New York [...] und schließlich das wie ein Lauffeuer um sich greifende Dixieland *Revival*, in dessen Verlauf zu beiden Seiten des Atlantik Tausende von jungen weißen Epigonen versuchten, wie die Alten zu spielen – all dies wurde in der Jazzliteratur der Zeit ausführlich gewürdigt. (Jost 1982, 99; Hervorhebung im Original)

In den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg treffen die Spielweisen des US-amerikanischen Revivals auf eine »betagte« europäische Hot-Jazz-Jugend,² die, in den Grenzen des damaligen Deutschen Reichs, ihre Musikvorlieben auf »alten Schallplatten-Schätzen« gesammelt und vor der Beschlagnahme durch die Nationalsozialisten bewahrt hatte. Auch im westeuropäischen Umfeld entwickelt sich in den direkten Nachkriegsjahren der Hang zu stärker unterhaltender Jazzmusik (siehe Duncan 2012, 11; Panassié 1959, 14). Gerade diese traditionelle Perspektive gibt dem aufkommenden westdeutschen Clubwesen mit seinen geselligen Zusammenkünften zum gemeinschaftlichen »Jazz hören« (Hoffmann 1999) einen starken programmati-

² Die von verschiedenen Autoren der frühen 1950er Jahre benannten »Generationen« des westdeutschen Jazz beziehen sich konkret auf Jazzszenen und weniger auf eine definierte Jugend-Kohorte. Der Generationen-Begriff orientiert sich dabei an einer bestimmten Stilistik: Hot Jazz, Swing oder moderne Spielarten (Bebop und Cool Jazz). Daraus ergibt sich bei Clubgründung eine Gleichzeitigkeit mehrerer Altersgruppen, die unterschiedliche musikalische Sozialisationen aufweisen (siehe Hoffmann 2020a, 59). Die angesprochene Jazzstil-Zuordnung (siehe Schulz-Köhn 1949a; ders. 1949b) erzeugt clubinterne Streitigkeiten und mündet in der Aufforderung einer gegenseitigen Akzeptanz (Schulz-Köhn 1950). Knapp eine Dekade später zeigt das Profil der Musizierenden und ihrer Fans eine enorme Bandbreite: In den JAZZ-BANDITEN treten verschiedene Berufe auf (siehe die detaillierte Zuordnung in Anm. 7). Die beachtliche Altersspanne der Agierenden beträgt 14 Jahre.

schen Impuls. Über eine Dekade hinweg bildet sich ein beachtliches Experimentum in den regionalen Clubszenen aus, oft angeleitet von Radiopräsentatoren, die auch als Clubpräsidenten fungieren. Neben der Darstellung früher Hot-Jazz-Vorbilder handeln diese Jazzfans an ihren »Programmabenden« moderne Spielweisen des Bebop oder des Cool Jazz sowie der Tanzmusik der Swing Big Bands ab und ergänzen so die Programmlisten der Radio-Jazzsendungen in den 1950er Jahren (Hoffmann 2008, 175f.). Die Ausgangslage einer, in der jungen Bundesrepublik, gesellschaftlich akzeptierten Jazz-Präsentation, ist in den direkten Nachkriegsjahren zuerst gering, verändert sich aber stetig. Allmählich fruchten die Aktivitäten öffentlich-rechtlicher Rundfunkanstalten, sie bilden dann das Rückgrat einer aufblühenden medialen Situation für den Jazz in jener Dekade; vereinzelt ergänzen Sachfilme diesen medialen Jazzdiskurs.³ Der Übergang vom »Jazz Hören« zum »Jazz Sehen« verändert – zumindest teilweise – die Rezeptionsgewohnheiten des informationshungrigen Publikums. Die neuen »Seh«-Gewohnheiten der Jazz-Öffentlichkeit, die Berendt paradigmatisch mit der Überschrift seiner 1955 etablierten SWF-Jazz-Sendereihe herausarbeitet: JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN, beginnen in einem ersten Schritt mit der visuellen Authentifizierung des klingenden Materials. Diesem folgt die Betrachtung kreativen Musik-Erfindens und die Möglichkeit der Beobachtung instrumentalspezifischer Fertigkeiten wie der Verfolgung von Interaktionen im improvisatorischen Kontext. Rare visuelle Zeugnisse historischer Vorbilder ergänzen dieses »Jazz sehen«, zumal die Kunst der Verfilmung und Abbildung des Jazz

³ Es werden die folgenden Sachfilme und Fernsehsendungen angesprochen (siehe dazu ausführlich im Quellenverzeichnis): JAZZ – GESTERN UND HEUTE (BRD 1953, Durban / Berendt), JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (BRD 1955ff., diverse Regisseure), MOMMA DON'T ALLOW (GB 1955, Reisz / Richardson), JAZZ – RHYTHMUS DER ZEIT (BRD 1956, Thiess), PRÄLUDIUM IN JAZZ (BRD 1957, Schiller / Von Bonin), DAS ORCHESTER KURT EDELHAGEN (BRD 1957, Hassert), JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB (BRD 1958, Bodo Ulrich).

einen immer breiteren Raum in der Wahrnehmung einnimmt (siehe Hoffmann 2016, 398f.; 2017, 107f.).

Die Darstellung der westdeutschen Medien wie die Wahrnehmung afroamerikanischer Musik bietet bei allen Bemühungen der Jazzfunktionäre zur gesellschaftlichen Profilierung ihrer Musik

eine überaus bunte Palette: die Ausflüge Louis Armstrongs in die Schlagerwelt, die Showauftritte von Lionel Hamptons Formation, Swing- und Big Band-Adaptionen deutscher Unterhaltungsorchester, das aus Großbritannien einströmende Revival des traditionellen New-Orleans-Stils. (Maase 2017, 160)

Für die Jazzrezeption in Westdeutschland erlaubt die 1955 gestartete Fernsehreihe des Südwestfunk (SWF) JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (siehe Hoffmann 2020a, 53f.) einen guten Überblick über die Aktivitäten von »Tausende[n] von Amateurbands« (Berendt 1960, 5). Begeistert beschreibt der Produzent und Redakteur der Fernsehreihe, Joachim E. Berendt, die Qualität und Vielfalt der geschätzten »50.000 Mitglieder in der Bundesrepublik« (Nass 1959, 87). Dieses Amateurwesen, durch zahlreiche Club-Konzerte und ausgiebige Hörerfahrung innerhalb eines Jahrzehntes etabliert, übt sich sowohl in historischen als auch modernen Improvisationstechniken. Das Jost'sche Verdikt vom Epigontum mag hier für eine Vielzahl von Musikerinnen und Musikern zutreffen, andererseits sehen damalige Kritiker auch die Fülle jugendlicher Improvisationsanstrengungen als Aufstiegsgarantie für eine zukünftige professionelle Musikkarriere in der Bundesrepublik Deutschland (Zimmerle 1956, 4). Dass sich das erfolgsverwöhnte westdeutsche Amateurwesen gegen Ende des Jahrzehnts und mit dem Beginn der 1960er Jahre immer stärker als Gegenbewegung zum modernen Jazz sieht, gibt dem fiktionalen Dokumentationsfilm JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB von Regisseur Bodo Ulrich (BRD 1958) eine eher

pikante Note; er wird mit dem Deutschen Jugendfilmpreis 1959 (Prädikat: besonders wertvoll, Prüfnummer 5135) ausgezeichnet. Die Filmbewertungsstelle lobt in ihrer Begründung den Film als ein überzeugendes Beispiel vorbildlicher Jugendarbeit: »Das Bezaubernde und Überzeugende an diesem Film ist die Unbekümmertheit [...]. Ohne irgendeine ideologische Ambition zu verfolgen, berichtet der Film vom Entstehen einer Jazzgruppe, ohne daraus eine ›Geschichte‹ zu machen. Die jungen Leute spielen für sich.« (Filmbewertungsstelle 1959, 1). In 14 Episoden schildert der fiktionale Dokumentarfilm den Ausbau eines Probenkellers als zentrale Anlaufstation für eine Gruppe von 17 jungen Menschen, die hier Jazzmusik gestalten oder rezipieren wollen. Die filmische Chronologie dieses Netzwerkes, bestehend aus den Mitgliedern (den »Breadhouse-Chickens«) und ihren weiblichen Fans, wird in den JAZZBANDITEN abgebildet.

3. Im Wesen des Dixieland

Der 88-minütige Film JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB entsteht gegen Ende der 1950er Jahre rund um die Stadt Düsseldorf. Regisseur, Kameramann und Drehbuchautor Bodo Ulrich, der »mittellose 28jährige Kulturfilm-Außenseiter« (N. N. 1959e, 88), entwirft seine Geschichte vom Basin Street Club und produziert sie in siebenmonatiger Dreharbeit: die Geschichte einer an Dixieland-Jazz interessierten Clique, den Aufbau eines Probenraums, der gleichzeitig als sozialer Rückzugsort der Gruppe dient, die Rekrutierung jugendlicher Instrumentalisten, ihre ersten Schritte des Improvisierens, erste zwischenmenschliche Kontakte – diese Film-Beobachtungen beschreiben im ersten ›sozialen‹ Teil musikalische Identifikation und Repertoireaneignung mit einer abschließenden Jam-Session. Den Situationen im Proberaum folgt ein ausführlicher zweiter Konzert-Teil auf ei-

ner Riverboat Party: Hier werden gängige Repertoirestücke des traditionellen Jazz von europäischen Ensembles aufgeführt.⁴ Die aneinandergereihten Auftritte lassen – im Sinne eines Konzertfilms – durch den spezifischen Aufführungsort (Schiff) das »Konzert [als] ein komplexes soziales Ereignis« erscheinen, »das auf ganz unterschiedlichen Ebenen lebensweltliche, soziale und ästhetische Bedeutungen umfasst, die im Konzertfilm alle thematisiert und in filmischer Form und Argumentation angesprochen werden« (Wulff, 2021, 3). Das Zitieren des traditionellen Materials und die Präsentation des Repertoirefeldes manifestiert den »Jazzgedanken« im Film. Der Live-Charakter des Musizierens verstärkt überdies die Idee eines fiktionalen Dokumentarfilms, atmosphärisch inspiriert von den Konzepten des Film Noir (siehe Duncan / Müller 2017, 19f.). Thematisch ähneln die JAZZBANDITEN dem britischen Kurzfilm MOMMA DON'T ALLOW (GB 1955, Reisz / Richardson), und während dort die Arbeiterjugend den Jazz als proletarische Musik wertschätzt (Wulff / Merschmann 2011, 507), erleben hier die gutbürgerlichen »Breadhouse-Chickens« ihren Zugang zur Improvisation. Zahlreiche bildsprachliche Hinweise der JAZZBANDITEN verweisen auf den Mythos des alten Jazz, der US-amerikanische Revival-Gedanke illustriert im Hintergrund die pseudo-dokumentarische Folie, vor der DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB abläuft. Ulrich beobachtet den dynamischen Gruppenprozess einer männlichen Jazz-Clique, deren Mitglieder sich über die Zeitspanne des Films zu Amateuren entwickeln, stets begleitet von ihren jeweiligen weiblichen »Fan-Beziehungen«. Das hier entstehende Amateurwesen schließt sich an jenes bundesrepublikanische »Nachwuchssystem« an, dem

⁴ Im zweiten Teil von JAZZBANDITEN wird eine Riverboat-Party dokumentiert. Hier treten die folgenden drei Ensembles auf: Papa Bue's Viking Jazzband, Dutch Swing College Band, Johnny Hüsgens All Stars. Im Drehbuch zu JAZZBANDITEN (Ulrich 1958) kann keine Zeit- bzw. Ortsangabe für die Riverboat-Party nachgewiesen werden, da das Dokument nur als 43-seitiges Fragment vorliegt. Der vollständige Text der JAZZBANDITEN basiert auf einer Transkription des Filmes (Hoffmann / Ulrich 2021).

Berendt mit der Berichterstattung zum jährlich stattfindenden deutschen Amateur Jazz Festival⁵ besondere mediale Aufmerksamkeit verleiht (Hoffmann 2020a, 53f.). Die dort vermittelte Wertschätzung gegenüber dem Status »Amateur«, zeigt – über eine Dekade hinweg – eine enorme Spannbreite und Veränderung: Die frühe Begeisterung für die Tradierung authentischer Spielweisen und ihrer Ensemblestrukturen in einer eigenständigen »Hausmusik« fördert vor allem der SWF-Redakteur Joachim E. Berendt (Pfannkuch 1988, 411f.). Diesem bewährten Jazzleben folgt gegen Ende der 1950er Jahre der Vorwurf der Kommerzialisierung improvisierter Musik und der gezielten Verflachung jazzmusikalischer Strukturen. Auch die JAZZBANDITEN thematisieren diesen ideologischen Vorwurf und begegnen ihm in ihrer »unverkrampten, lebendig inszenierten, stets glaubwürdigen« (N. N. 1959e, 88) Filmdarstellung. Für den westdeutschen Jazzjournalismus, dessen Bewertungen der traditionellen Jazz-Spielweise eigentlich recht unterschiedlich ausfallen, festigt sich gerade in der Phase der Abwertung der Begriff »Dixieland« für die traditionelle Jazzszene, als die »früheste[] Form der Nachahmung des [afroamerikanischen – Anm. BH] New Orleans-Jazz durch weiße Musiker« (Dauer 1957, 92). So definieren auch Bohländer und Holler (1979, 752) die frühen, traditionellen Stile aufgrund »ihrer gemeinsamen, verbindenden Merkmale« unter dem Sammelbegriff »Dixieland-Jazz«. Diese Stil-Markierung, mit der Anlehnung an ein umfangreiches, traditio-

⁵ Die erste Fernseh-Sendereihe JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (SWF) beginnt 1955 und bildet u. a. die westdeutsche Amateur-Jazzszene ab. Moderator Joachim Ernst Berendt präsentiert regelmäßig die Gewinnerinnen und Gewinner des jährlich stattfindenden Düsseldorfer Amateur Jazz Festivals im Fernsehen und formiert die Musikerinnen und Musiker zu einer Workshop-Band. Neben der Darstellung ihrer »hauptamtlichen« Berufe schreibt man dem Amateur-Status ein Wertesystem zu, das sich deutlich von dem der »Profi-Jazzler« unterscheidet: Betont werden leidenschaftliches Musizieren und ihre Suche nach historischer Authentizität, vor allem in der Beibehaltung einer überlieferten traditionellen Spielpraxis. Die Identifikation mit den alten Meistern steht im Vordergrund. Gleichzeitig eröffnet die Amateurseite einen zuverlässigen Ankerpunkt für neue Hörerbindungen, die die Einfachheit traditioneller Formsprachen bevorzugen. 1961 stellt die Fernseh-Sendereihe die jährliche Vorstellung des Düsseldorfer Amateur Jazz Festivals und seiner Gewinner ein.

nell US-amerikanisches Jazz-Repertoire, ist eine hybride Mischung aus älteren Jazzformen und wird zum gängigen Konstrukt einer Jazz-Szene. Vom modernen Jazz aus betrachtet wird dem Dixieland vor allem das Epigonentum, der starke Unterhaltungs- und Tanzmusikcharakter und die Überbetonung sozialer Aktivitäten vorgeworfen, während im Wesen des traditionellen Systems (Dixieland) die Ablehnung moderner Jazz-Spielarten, des neuen Repertoires, aber auch die Pflege des Jazz-Mythos New Orleans vorherrschen. Dass eine spätere Musikwissenschaft die mythologischen Bräuche der Jazz-Stadt New Orleans in Frage stellt und in ihrer historischen Aussage problematisiert, erscheint wie eine Bestätigung für die Abspaltung des Dixielands von der jazzmusikalischen Wertegemeinschaft des Jazz (Wilson 1994, 354):

Genau genommen, ist der New Orleans Jazz eine Fiktion, eine Legende. Denn was wir vom frühen Jazz wissen, von der Musik, wie sie Buddy Bolden, Freddie Keppard, Joe »King« Oliver, Ferdinand »Jelly Roll« Morton oder Edward »Kid« Ory vor 1920 gespielt haben, geht allein auf Rückschlüsse von Aufnahmen zurück, die ab 1923 in Chicago entstanden, sowie auf – widersprüchliche – Reminiszenzen von Zeitzeugen. Das Zeitalter der Jazz-Schallplatte beginnt mit den Aufnahmen, die die weiße »Original Dixieland Jass Band« 1917 in New York macht.

Was der Musikwissenschaftler Peter Niklas Wilson hier zusammenfasst und im Jazz-Diskurs abschließt, ist zu Zeiten der Entstehung des JAZZBANDITEN-Films noch stark umstritten. Dabei wird nicht die mythologische Verklärung der Jazz-Legende New Orleans vordergründig thematisiert, sondern ein ideologischer Kampf um eine eher weiße oder afroamerikanische Herkunft des Jazz ausgefochten. Zeitgleich lässt sich eine Hochkonjunktur der Jazz-Publizistik mit Themen des historischen Jazz in Westdeutschland beobachten.⁶ Diese paratextuelle Begleitung im printmedialen Bereich entwickelt

⁶ Siehe Monographien u. a. zu Louis Armstrong, Red Nichols, Django Reinhardt, Ella Fitzgerald oder der Stadt New Orleans. Die Verlage Pegasus (Wetzlar), Papillons-

Anfang der 1960er Jahre bei der Verbreitung des traditionellen Jazz ein enormes Potential. Sie bietet mit einer Vielzahl von Monografien und ›Jazz-entstehungsdeutungen‹ – gekoppelt an die Stadt New Orleans – eine unerwartet starke Informationsbasis für ein interessiertes Publikum.

Für die Erforschung der historischen Rezeption dieses Films werden in den weiteren Abschnitten folgende Fragen erörtert:

- Wie ordnen sich die JAZZBANDITEN als fiktiver Dokumentarfilm in die Reihe der »Jazzfilme« der 1950er Jahre ein? Verstärkt die wiederholte Berichterstattung über ausufernde Riverboat-Partys in den westdeutschen Regionalnachrichten den Eindruck einer tanzwütigen Jazzszene? Passt das Konzept des kommentierenden Films zu den musikalischen Live-Elementen? »Ideologisiert« das Beiheft zur JAZZBANDITEN-Produktion diesen Film mit ihren zahlreichen aktuellen Appellen an die westdeutsche Jazzszene?
- Mit dem Filmslogan »Jugend sieht Jugend durch's Objekt« betont die Produktionsfirma die Ausrichtung der JAZZBANDITEN in Richtung Jugendkultur. Dabei lässt schon der Altersunterschied im dargestellten Jazz-Ensemble Fragen nach einem einheitlichen Jugendbegriff aufkommen. Unterstützt der unterhaltende Faktor des traditionellen Jazz – der beim modernen Jazz strikt abgelehnt wird – trotzdem die Zuwendung jüngerer Generationen? Außerdem lässt die schematisch wirkende Trennung der Geschlechter und ihre zugeordneten Funktionalitäten (Musiker versus [weibliche] Fans) den moralischen Appell der JAZZBANDITEN brüchig erscheinen. Die von Erica Carter (1997, 234f.) skizzierte neue Ge-

Verlag (Basel) und Sanssouci Verlag (Zürich) sind hier zu nennen und ihre Autoren Hugues Panassié (1959), Jan Slawe (1953), James Graves (1960), A[d] Heerkens (1960), Jimmy Jungermann (1960), Horst H. Lange (1960), Ralph O'Brien (1960), Dietrich Schulz-Köhn (1960), Hans Jürgen Winkler (1962), Hermann Schreiber (1963).

neration konsumorientierter jungen Frauen gegen Ende der 1950er Jahre zeichnet sich durch einen bemerkenswerten »Eigensinn« aus, hier ist die Jazzperspektive ein signifikanter Einfluss. Diese Form der Rezeption wird im vorliegenden Film aber nicht aufgearbeitet.

- Im Kontext der musikalischen Rezeption ordnet sich der traditionelle Jazz in ein ausführliches Stil-Kompendium populärer Formen ein, d. h., die Repertoirefelder von Blues, Rhythm and Blues, Jump, Skiffle und Rock'n'Roll liegen gegen Ende der 1950er Jahre in greifbarer Nähe. Die Besetzung der JAZZBANDITEN⁷ betont die von Dauer dargestellte Variantenheterophonie des frühen Jazz (siehe Dauer 1985, 195). Eine jazzmusikalische Vorbildfunktion sowie stilistische Orientierung sind sowohl im afroamerikanischen Trompeter Louis Armstrong – in seiner Positionierung des Hot-Jazz-Gedankens (weniger im traditionellen, US-amerikanischen Repertoire) – als auch im britischen Posaunisten Chris Barber, der das traditionelle Stilformat um die Entwicklung der Skiffle-Perspektive erweitert, zu suchen.

⁷ Der »Kleine Steckbrief der Mitwirkenden«. Auflistung der Instrumentalisten und weiterer Beteiligter: Trompete: »Gerd«, Dr. Gerd Steinweg, 30 Jahre (Zahnarzt); Klarinette 01: »Ulli«, Klaus-Ulrich Reinke, 22 Jahre (Student); Klarinette 02: »Frankie«, Frank Bach, 18 Jahre (Oberprimaner); Posaune: »Bobo«, Dieter Deinel, 18 Jahre (Abiturient); Piano: »Freddy«, Alfred Kielgas (?), 21 Jahre (Student); Banjo: »Johnny«, Hans Evers, 18 Jahre (Konditor); Gitarre: »Akki«, Axel Buschmann, 21 Jahre (Grafiker); Kontrabass: »Dicker«, Heinz Schleuven, 21 Jahre (Ingenieur-Student); Tuba: »Dan«, Heinz Rech, 21 Jahre (Elektriker); Schlagzeug: »Ingo«, Ingo Frowein, 18 Jahre (Werbeagentur); Fahrer: »Manni«, Manfred Kunze, 23 Jahre (kaufmännischer Angestellter); Kassenwart: »Bodo«, Bodo Meyer 19 Jahre (kaufmännischer Angestellter); Fan 01: »Topsie«, Rita Oel, 18 Jahre (Modistin); Fan 02: »Christa« 16 Jahre; Fan 03: »Waltraut«, 22 Jahre (Stenokontoristin); Fan 04: »Ingrid«, Ingrid Winkel, 19 Jahre (Reisebüro); Fan 05: »Ellen«, Elisabeth Sander (?), 20 Jahre (Sekretärin). (Alle Angaben nach N. N. [Ulrich] 1959c.) Daraus kann folgende Ensemble-Besetzung gelesen werden: erste Reihe: tb, tr, cl; zweite Reihe: bj, tu, p, b, g, dr. (Dieser Ensembledtyp entspricht dem frühen traditionellen Formen in Anlehnung an New Orleans Jazz.)

4. Film-Spuren: Der Keller in der »Basin Street«

Im Kontext der westdeutschen »Jazzfilme«, die in den 1950er Jahren für den westdeutschen Film- und Fernsehmarkt produziert werden (siehe Anm. 3), spielt das Musizieren, die Dokumentation des Improvisierens wie der Ensemblearbeit eine zentrale Rolle. Vorherrschende stilistische Entwicklungen der Dekade werden demonstriert, meist von professionellen Improvisatorinnen und Improvisatoren aufgeführt. Ansichten einer parallel existierenden Amateur-Jazzszene bieten die Produktionen der Fernsehserie JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (siehe Hoffmann 2020a, 57f.). Hier entsteht die von Berendt postulierte und in Richtung einer seriösen Rezeption gut zu nutzende Begrifflichkeit vom Jazz, der »Hausmusik des 20. Jahrhunderts« (Hoffmann 2020a, 55). Bereits in seinem ersten Kurzfilm (1953) sieht der SWF-Jazzredakteur die »amateurische« Ensembleleistung der im Jazzkeller musizierenden Frankfurter Two Beat Stompers als Modell einer authentisch historischen Spielweise (Hoffmann 2017, 109). Diese positive Sichtweise prägt zunächst Berendts Fernseharbeit; später ändert er aber grundsätzlich seine Haltung zum Thema Dixieland.

Regisseur Bodo Ulrich, der auch das Drehbuch zur Geschichte des Düsseldorfer Basin Street Clubs geschrieben hat, beobachtet in den JAZZBANDITEN die musikalischen und sozialen Gruppenprozesse im Ensemble und die Reaktionen auf die Jazz-Akzeptanz der Bandmitglieder. Dieser inszenierte Dokumentarfilm mit Spielhandlung ist nicht nur eine ausführliche Studie über das Erlernen traditioneller Spieltechniken, sondern auch Soziogramm einer Band-Geschichte, die im Erleben einer Konzertaufführung (und der bewunderten Beherrschung jener Spielweisen) mündet. Ergänzend zum Ausmaß musikalischer Betätigungen werden bei einzelnen Mitgliedern des Ensem-

bles deren »Haupt«-Berufe in kurzen Sequenzen eingeblendet.⁸ Zahlreiche Episoden der »Band«-Werdung zeichnet der Film nach: Das Aneignen instrumentaler Fertigkeiten, der Verlust musikalischer Weggefährten, die Etablierung einer gemeinsamen Begegnungsstätte, ein gemeinsamer Ausflug mit den »Fans« der JAZZBANDITEN, Beobachtung und Bewertung »gegnerischer« Musikdarbietungen oder die Anfeindungen und Ignoranz von Andersdenkenden gegenüber der geliebten Musik. Als »Erfahrungsmodell«⁹ einer westdeutschen Jazzszene ist dieser Filmteil der abschließenden Riverboat-Party-Situation vorgelagert. Die dort dokumentierten Aufführungssequenzen von Dixieland-Bands lassen sich durchaus als Konzertfilm deuten, im Wulff'schen Sinne eines »Eventkomplexes« (Wulff 2021, 3) eng mit den Erfahrungen der Ensemblegeschichte verknüpft.¹⁰

In den JAZZBANDITEN überlagern sich Konzert- und Dokumentarfilm-Sequenzen, durchgehend kommentiert vom Filmemacher und Regisseur Bodo Ulrich. Dabei nutzt er die Flexibilität eines neuen technischen Instrumenta-

⁸ Eine ähnliche »Verknüpfung« von Hobby und Beruf sehen wir seit 1955 bei der jährlichen Fernseh-Darstellung der Gewinner:innen im Bereich des Düsseldorfer Amateur Jazz Festivals in Ausgaben der SWF-Sendereihe JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (siehe Hoffmann 2020a, 57f.). Siehe auch die Fernseh-Berichterstattung im Regionalfenster des WDR, HIER UND HEUTE: a) Deutsches Amateur Jazz Festival (R-1700, Erstsendedatum: 09.10.1962, Länge: 02:00 min). b) Deutsches Amateur Jazz Festival (R-1041, Erstsendedatum: 03.10.1960, Länge: 08:00 min).

⁹ Folgende benannte Situationen finden sich im Film: das Aneignen instrumentaler Fertigkeiten (42:25 min), der Verlust musikalischer Weggefährten (42:33 min), die Etablierung einer gemeinsamen Begegnungsstätte (25:38 min), gemeinsames Beobachten und Bewerten gegnerischer Musikdarbietung (30:04 min) oder die Anfeindungen und Ignoranz von Andersdenkenden gegenüber der geliebten Musik (57:38 min).

¹⁰ Wulffs »Eventkomplex« (Wulff 2021, 21) korrespondiert eng mit den Erfahrungen der Jazzbanditen-Ensemblegeschichte: Das Konzert als Event; Konzerteindrücke, die sich auf Situationen vor und nach dem Konzertbesuch beziehen; die Raumsituation, in denen die Akteure und das Publikum korrespondieren; die Proben als Vorbereitung auf das Konzert; die technische Ausstattung des Auftrittsräumens. Damit verweigert sich dieser Dokumentarfilm auch der geforderten Kategorisierung nach dem Konzept »Musikfilme im dokumentarischen Format« (siehe Heinze / Schoch 2012, 1).

riums für seinen Film, denn anstelle einer schweren Kamera auf Stativ verwendet Ulrich eine Handkamera mit 16-mm-Film. Hinzu kommt die neue Mobilität für die Tondokumentation, die, thematisch bedingt, besonders beansprucht wird. Der Regisseur verwendet das Filmmedium, um die Chronologie der Ensemblewerdung abzubilden. »Dokumentarfilme erfüllen damit eine gesellschaftliche Funktion, denn der (nur) so entstehende offene, rückgekoppelte Kommunikationsraum bildet eine Kopräsenz zwischen Realität und (filmische)r Wirklichkeit. Diese wird im *cinéma vérité* durch die Filme, aber auch durch [seine] Moderationen [...] vermittelt.« (Fahle 2020, 148)

Mit Ulrich und dem zeitgleich agierenden westdeutschen Regisseur Klaus Wildenhahn sind hier Vorboten neuer Konzepte, des *direct cinema* (Brinckmann 2010, 198f.) und des *cinéma vérité*, anzutreffen. »Die Etablierung des Dokumentarfilms durch das *direct cinema* und das *cinéma vérité* führt zu der paradoxen Situation, dass der Dokumentarfilm als eigenständige Gattung klar erkennbar wird« (Fahle 2020, 82). Den Anspruch einer begleitenden Beobachtung, die Authentizität der gefilmten Momente, strukturiert Ulrich mittels Drehbuch vor (Hoffmann / Ulrich 2021), wodurch improvisatorische Momente im Dokumentarfilm vernachlässigt werden (Hattendorf 1994, 67). Aber die Vielfalt ästhetischer Ausdrucksmöglichkeiten aus dem Fundus des Dokumentarischen »führt überdies dazu, dass Dokumentieren eine neue Attraktivität erreicht, die es [...] für Spielfilme besonders anziehend macht« (Fahle 2020, 92). Das »Leben« mit dem Jazz positioniert in den *JAZZBANDITEN* ein Narrativ mit zahlreichen Handlungssträngen, die an einem zentralen Ort, dem Keller der Bäckerei, ineinanderlaufen. Ein ähnlicher dokumentarischer Jazz-Topos entsteht kurze Zeit später mit der Hansjürgen Pohland-Produktion *TOBBY* (BRD 1961), einem fiktionalen Spielfilm um den Berliner Jazz- und Bluesmusiker Tobias Fichelscher. Hier wird

nicht der Probe- und Aufführungsraum zum Orientierungspunkt, sondern der quälende persönliche Konflikt eines Musikers nachgezeichnet, sein Jazzmusizieren zugunsten lukrativer Schlagermusik einzuschränken.



Abbildung 2: Szene bei Dreharbeiten zu *JAZZBANDITEN*: Campingreise der Clubmitglieder, Transport der Instrumente. Kamera: Bodo Ulrich.

Der Einsatz nichtdiegetischer Musik kaschiert auf geschickte Weise fehlende dokumentarische Konzertbelege stilistisch wegweisender Improvisatoren wie Louis Armstrong und Chris Barber. Als Trennfunktion, zur Kapitelgliederung im Film, dient die Komposition *Petite Fleur*, gespielt von der Chris Barber Jazz Band (Laurie Records LLP 1001). Den Untertitel zum Film assoziiert Ulrich mit dem *Basin Street Blues* (Odeon OS 1017), eine Unterlegmusik, gespielt von Louis Armstrong and His Hot Five mit Earl Hines. Alle instrumentaltechnischen Übungen oder Probenmitschnitte im Clubraum verdichten den Eindruck authentischer Aufführungspraxis (siehe Niney 2012, 72). Die diegetischen Konzertsequenzen der Bands von Papa Bue's Viking Jazzband, den Johnny Hüsgens All Stars (siehe Pfannkuch 1988, 415) und der Dutch Swing College Band bilden das finale Kapitel der *JAZZBANDITEN*.

Für einen inszenierten Dokumentarfilm (mit Spielhandlung) eher ungewöhnlich, setzt der Regisseur Bodo Ulrich typische visuelle und narrative Elemente des Film Noir ein: Häufige Nahaufnahmen von Personen, Bild-

Verzerrungen und eine durchgehende starke Hell-Dunkel-Belichtung. Hier sind erste Beispiele seines musikdidaktisch anmutenden Lichtinsel-Konzeptes belegbar, der Hervorhebung und Betonung von Klangverläufen durch visuelle Mittel. In seinen Regiearbeiten für den Westdeutschen Rundfunk (WDR; 1965–1967)¹¹ leuchtet Ulrich die Arrangements des Orchesters Kurt Edelhagen im Kontext ihrer musikalischen Strukturen aus, so wie es vor ihm Günther Hassert in seinen Studioaufnahmen mit diesem Ensemble 1957 aufbereitet hat (siehe Hoffmann 2020, 41).

Der Drehbuchautor Ulrich inszeniert die Ikonographie der Stadt als Rahmen für die Subkultur Jazz. Dieser äußere Rahmen umschließt den das System stabilisierenden Rückzugsort: der Club-Keller als Musikübungsraum, hier aber vor allem als geschlossener Raum für pubertierende Jugendliche. Dieser zentrale Aufführungsort der traditionellen Improvisationsmusik in Westdeutschland ist besonders treffend mit Michael Nauras Überschrift vom »Untertagebau der Jazzkeller« (Naura 1988, 405) gekennzeichnet, und Pfannkuchs Dokumentation zeigt die Überfülle an Jazz-Aufführungen in alten »Kohlenkellern« (Pfannkuch 1988, 411f.). Ulrichs filmische Einführung dieses Ortes ist im Fragment des Drehbuches zu lesen (Hoffmann / Ulrich 2021, 1):

In der Dämmerung bewegt sich ein einzelner Fußgänger zu einem alten Haus in der Ludenberger Straße in Düsseldorf. Es ist BOBO, eines

¹¹ Siehe hierzu die Filme: EIN GEWISSER SWING IST IMMER DRIN. KLAUS DOLDINGER ÜBER KLAUS DOLDINGER (BRD 1967, Schmidt-Joos / Ulrich). Archivnummer: 0160884. Erstsendedatum: 15.09.1967. Sendelänge: 52:33 min. Autor: Schmidt-Joos. Regie: Bodo Ulrich; KURT EDELHAGEN ÜBER KURT EDELHAGEN. EINE MUSIKALISCHE BIOGRAPHIE. WDR Dokumentation und Archive, Archivnr. 0161003. Autor: Siegfried Schmidt-Joos. Regie: Bodo Ulrich. Erstsendedatum: 17.11.1967. Sendelänge: 57:02 min. Es spielen die Edelhagen-All-Stars. Im Bereich des Dokumentarfilms sind folgende Regiearbeiten von Bodo Ulrich bekannt: DIE WEISSEN PFERDE ISLANDS (BRD 1954), ISLANDS WEISSER THRON (BRD 1954), VENTILE DER ERDE (BRD 1955), DIE VOGELFÄNGER VON MYKINES (BRD 1955), WIKI WAKI – FERIENRITT DREIER KNABEN (BRD 1955), HEISSE ERDE – KALTER STEIN (BRD 1956), DIE RICHTIGE MASCHE (BRD 1958).

der jugendlichen Mitglieder des »BASIN STREET CLUB«. Das schmiedeeiserne Zunftschild der Bäckerei Evers pendelt über dem Eingang des Hauses Nr. 49. Aus einem schwach erleuchteten Kellerfenster ertönt der ›Basin Street Blues‹. Auf originelle Weise wird das Publikum in den Jugend-Club eingeführt: die Kamera folgt nur den Beinen von BOBO, am Kellerfenster vorbei, durch den altmodischen Hausflur und schließlich die bemalte und mit Jazz-Plakaten reich verzierte Kellertreppe abwärts zur Tür des Clubs.¹²

Das Innen und das Außen des Düsseldorfer Basin Street Clubs werden über die eigene Jazz-Identität definiert: Die durch das Improvisieren erfahrbare musikalische Kreativität trägt zur Stärkung dieses psychologischen Innen-Raumes bei. In zunehmendem Maß entsteht durch die dort stattfindenden Jam Sessions bei den JAZZBANDITEN Identifizierung. Die ausgeprägte Thematisierung der Selbstfindung zeigt Ähnlichkeiten mit dem britischen Dokumentarfilm MOMMA DON'T ALLOW (GB 1955, Karel Reisz, Tony Richardson), die Positionierung von Innen und Außen: »Räumlich, indem dem Inneren des Clubs ein klares Außen zugeordnet ist, eine Gegenüberstellung, die klar als Grenze von Alltagswirklichkeiten markiert ist; draußen: das ist die Welt der Arbeit, der Normalität, die Welt außerhalb der Musik« (Wulff / Merschmann 2011, 3). Die innere Welt des britischen Systems ist die Rolle des exzessiven Tanzes (bis zur Selbstaufgabe), während im Düsseldorfer ›Schutzraum‹ das schrittweise Erlernen von Modellen für eine improvisatorische Basis (teilweise verzweifelt) eingeübt wird. Eher feindlich wird der Druck von außen auf den Innen-Raum inszeniert: Gerade in einem Moment besonders gelungener musikalischer Ensembleleistung interveniert die Polizei wegen Ruhestörung. Die Darstellung dieses emotionalen Augenblicks im Basin Street Club, der für die Etablierung der Band-Werdung von zentra-

¹² Das Motiv des »Jazzkellers« (Jost 2003: 638) wird in zahlreichen Spiel- und Sachfilmen der 1950er Jahre thematisiert. So treten dort die »Amateure« in Berendts Sachfilm JAZZ – GESTERN UND HEUTE (BRD 1953) auf. Weitere Szenen u. a. in WIR KELLERKINDER (BRD 1960, Wolfgang Bellenbaum), PARIS BLUES (USA 1961, Martin Ritt) mit Auftritt Louis Armstrongs, DIE GROSSE CHANCE (BRD 1957, Quest) mit Auftritt Albert Nicholas'.

ler Bedeutung ist, wird durch das Einschreiten einer, diese Musik ablehnenden älteren Generation, untergraben. Denn die glückliche Erfahrung des Zusammenfügens einzelner instrumentaler Stimmen zu einem definierten und akzeptablen Klangbild des traditionellen Jazz bestätigt die Monate andauernde Herrichtung des Probenraums wie seine ideologische »Inbetriebnahme« im Sinne der improvisierten Musik. Gleichwohl wirkt die Einbeziehung der Außenwelt (mit der Visualisierung einer Vielzahl ausgeübter Berufe) stabilisierend auf die Darstellung der Jazz-Amateure. Ihre Hobby-Musik wirkt eingebunden in eine von der Gesellschaft akzeptierte Arbeitswelt: Sprühender Funkenflug der Eisenhüttenverarbeitung oder unterkühlt wirkende Laboratmosphäre bilden die Sequenzen sowohl in der Berendt'schen Sendereihe als auch in den JAZZBANDITEN – ein gezielter Kontrast zu den Aktivitäten der Improvisation. Diese Bilderreihen vermitteln den Eindruck, dass Jazz in den unterschiedlichsten gesellschaftlichen Schichten angekommen ist und als aktuelle populäre Musik eine Massenbewegung darstellt: Es

musizieren eine kaum noch zu zählende Schar von Amateuren, von jungen und nicht mehr ganz jungen Leuten, die eins gemeinsam haben: die Liebe zum Jazz. Sie stehen dem Jazz nicht etwa passiv, als Zuhörer, gegenüber, sondern üben ihn höchst aktiv selber aus. An die 50 000 solcher Amateurmusiker mag es in Deutschland [gemeint ist Westdeutschland – Anm. BH] geben. Vielleicht ist diese Zahl aber auch viel zu niedrig geschätzt, denn es kommen täglich neue Musiker hinzu. [...] Und noch eins: »JAZZBANDiten« ist kein Propagandafilm für den Jazz. Er hat keine Tendenz. So, wie er es aufzeigt, geschehen dieselben Dinge jeden Tag irgendwo in Deutschland. Deshalb ist er wirklich ein Dokumentarfilm, der erste, der eine ebenso neue wie erfreuliche Entwicklung aufzeigt. (Nass 1959a: 7f.)

Die ideologisch gefärbte Argumentation von der gesellschaftlichen Geltung des Jazz durchzieht eine dem Film beigelegte Broschüre. Dieses Material, zusammengestellt vom Produzenten des Films, Bodo Ulrich (N. N. [Ulrich] 1959a–c) mit Texten u. a. von Nass (1959a), Reinke (1959) und Scheven (1959), behandelt neben Informationen zum Filmdreh (Stabliste, Crew etc.)

einige kurze, zeitgenössische Themen, die die Situation des westdeutschen Jazz-Amateurwesens direkt spiegeln. Diese Beiträge beschwören u. a. den Gemeinschaftsgedanken des »saubere[n], anständige[n] ›Dixieland«« (Nass 1959a, 8) und diffamieren eine andere musikalische »Massenbewegungen«, die der Halbstarke[n] mit ihrer »Krawallmusik«, dem Rock'n'Roll (N. N. 1959d, 14):

Für den echten Jazz-Enthusiasten hat nämlich der Rock'n'Roll nichts aber auch gar nichts mit seiner geliebten Musik gemeinsam. Er ist höchstens ein unartiger, vulgärer Ableger – ein musikalischer Bastard. [...] Diese Modeerscheinung hat hohe Wellen geschlagen, sie hat Krawalle und Skandale ausgelöst, eine gewisse Schicht unausgegebener Jugendlicher aufgeputscht.

Hier verkommt Film-Information zum Pamphlet über eine andere westdeutsche Jugendkultur. Auch die Notiz aus dem Nachrichtenmagazin *Der Spiegel* zitiert das dort verbreitete Image und übernimmt die ideologische Metapher vom »stets glaubwürdige[n] Jazz- und Jugendfilm« (N. N. 1959e, 88, siehe Abbildung 3).

Jazzbanditen (Deutschland). Der mittellose 28jährige Kulturfilm-Außenseiter Bodo Ulrich borgte sich eine Kamera und sechs kleine Scheinwerfer und verfilmte in siebenmonatiger Drehzeit die Entstehungsgeschichte eines westdeutschen Amateur-Jazzclubs, dessen junge Mitglieder sich ausnahmslos — ungeschminkt — selbst darstellen. Das Resultat ist ein unverkrampfter, lebendig inszenierter, stets glaubwürdiger Jazz- und Jugend-Film, der (trotz geringfügiger technischer Mängel) in Sujet, Photographie und Musik alle aufwendigen deutschen Schlagerfilme deklassiert und sich außerdem als sympathisches Pendant zu den Halbstarcken-Stücken erweist. (Bodo-Ulrich-Film.)

Abbildung 3: Zeitungsausschnitt zum Erscheinen der JAZZBANDITEN

Mit diesem printmedialen Beiwerk erscheint es schwierig, die Geschichte der JAZZBANDITEN vorurteilsfrei nachzuvollziehen; latent finden sich Abgrenzungsstrategien auch im Kommentar des Dokumentarfilms.¹³ Die im Film dargestellten »Jugendlichen« simulieren ein seriöses Jazz-Szenekonzept, »ihre Musik ist sauberer, anständiger ›Dixieland‹, ebenso sauber und anständig wie sie selbst« (Nass 1959a, 7). Mit dieser ›aufrechten‹ Gesinnung werben die JAZZBANDITEN für den pfleglichen Umgang mit ihrer Welt der neotraditionellen Improvisationsmusik.

Die Premierenkritiken betonen – »halbstarkenfrei« – die Gegnerschaft der JAZZBANDITEN zur Subkultur des Rock’n’Roll und attestieren der Ulrich-Dokumentation eine rationale und genau beobachtende Hinwendung zum Amateurwesen des westdeutschen Jazz (Burkhardt 1959):

Daß der musikalische Standard der »Breadhouse-Chickens«, so nennen sich die Untermieter der Bäckerei sinnigerweise, nicht sonderlich hoch ist, spielt in diesem Zusammenhang keine Rolle. Auch gibt es Stellen, wo man von der Lebendigkeit und Unverwüstlichkeit des alten Jazz einen Hauch verspürt, wo man trotz der falschen Töne echt bewegt ist. Und wenn das von den Zuschauern richtig erkannt wird, hat dieser für Jugendliche wie Erwachsene gleich sehenswerte, garantiert halbstarkenfreie Film, seinen Sinn erfüllt.

Und der WAZ-Kritiker Karl Sabel fasst den Eindruck des Films in jene plakative Formel: »Keine Liebeskonflikte, keine rüden Halbstarckenmanieren, dafür Anstand und herzhaftes Freude am Jazz und Beieinandersein.« (Sabel 1959)

¹³ Deutlich tritt die Ablehnung gegenüber anderen Szenen bei 30:04 min und 54:23 min hervor.

5. Saubere »Jugend« und ein Fisch für Christa

Die Außen-Reklame zum Film ziert ein traditionelles Motiv, das klassische Rhythmus-Instrument des Hot Jazz: ein Banjo. Emblematisch setzt Ulrich dieses Symbol für die »Jazzjugend« ein, die hier inflationär und mit wenig Trennschärfe mit dem Begriff

»Jugend« etikettiert wird. Dieser »Film von jungen Leuten« (siehe Plakat zu JAZZBANDITEN 1959, Abbildung 1) vermengt mehrere soziale Perspektiven bei seiner Vorgabe: »Jugend sieht Jugend durch's Objektiv« (ebd.). Die Gleichsetzung des Begriffs Jugend mit dem Personenkreis einer bestimmten Jazz-Szene hilft, die weitgefächerte Altersstruktur bei den JAZZBANDITEN zu verstehen. Ausgehend von dieser starken Divergenz (14 Jahre), haben wir es mit einem heterogenen Teilnehmerkreis von 17 Personen zu tun (siehe »Steckbrief«, Anm. 7), der aufgrund des Alters und der Berufe wenige Überschneidungen aufweist. Der 30-jährige Zahnarzt und die 16-jährige Musikinteressierte markieren Eckpunkte einer Altersstruktur, die nur durch den Bezug zum Jazz zusammengehalten und über die Normierung einer spezifischen Jazzstilistik definiert wird.

Diese Personalverteilung deckt sich strukturell mit dem »Drei Generationen-Modell« (siehe Hoffmann 1999, 67) in der Frühgeschichte des Düsseldorfer Hot Clubs (HCD). Dort erklären die unterschiedlichen Zeitpunkte der jeweiligen Jazzrezeption von Hot Jazz, Swing und modernen Spielweisen die entsprechenden Altersgruppierungen. Während die Geschlechterdifferenzierung im HCD nicht in den Vordergrund tritt, halten die JAZZBANDITEN an starker Geschlechtertrennung fest; analoge Einstellungen sind in westdeutschen Spielfilmen wie LIEBE, JAZZ UND ÜBERMUT (BRD 1957, Erik Ode), DIE GROSSE CHANCE (BRD 1957, Hans Quest) oder UND NOCH FRECH DAZU (BRD 1959, Rolf von Sydow) zu finden (Hoffmann 2002: 263). Bei

Frauen und Kindern verbleibt die ›Rolle‹ der Publikumsbegleitung bzw. die (männlichen) Instrumentalisten begeistert zu feiern. Ulrich nutzt die geschlechtsspezifische Verteilung im Film, um das Beziehungsgeflecht innerhalb der Jazz-Clique auszubalancieren: den Proberaum mit-einrichten, Abschiede begleiten, Motivieren des Partners beim Erlernen eines Instrumentes – das sind Funktionen, die den Frauen zufallen. Ihr anerkennendes Wissen um improvisatorische Kompetenzen der Musiker wird weniger thematisiert. Aus dem Rahmen fällt eine sehr behutsam erzählte Liebesgeschichte, beginnend auf der gemeinsamen Campingtour (vgl. Abbildung 2), die mit einem Geburtsgeschenk für Christa endet (zwei einsame Fische leben fortan gemeinsam in einem großen Glasbehälter) – was für eine Metapher!



Abbildung 4: Szene bei Dreharbeiten zu JAZZBANDITEN in der Düsseldorfer Altstadt.

Die Bemühung der begleitenden Filmpresse die JAZZBANDITEN als »sauber und anständig erscheinen« zu lassen (Nass 1959a, 7), vermeidet – krampfhaft – jegliche Nähe zu einer erotisierenden Konnotation des Jazz und widerspricht damit vehement den Beobachtungen der Hamburger Jugend-schutzbehörde, die bei Riverboat-Parties Anfang der 1960er Jahre »Übertretungen sexualmoralischer Konventionen« (Mrozek 2019, 476) festgestellt hat. Entsprechende Spielszenen sexueller Intimität tauchen bei den JAZZ-BANDITEN nicht auf. Auch die zwischenmenschliche Beziehung, das Gegen-

über der Geschlechterrollen wird bewusst ausgeblendet, um die ideologische Botschaft des Films nicht zu stören. Hier schließt sich der Kreis, vor allem in der Wahrung der Distanz gegenüber dem jugendkulturellen »Gegner« mit dessen Krawallen und Skandalen. Unweit des Basin Street Clubs ereignet sich gegen Ende der 1950er Jahre eine ähnliche Situation im Spielfilm *UND NOCH FRECH DAZU* (BRD 1959, Rolf von Sydow). Wieder sind die Geschlechterrollen strikt getrennt: Fred, der Bandleader, und sein Ensemble *Westend Vier plus Drei* werben mit einigen weiblichen Fans für die Eröffnung des Clubs *Jazz im Keller*. Musizierend auf einem Planwagen fahren sie durch die abendliche Stadt, bis eine Motorradgang ihren Werbezug stoppt. Das Schwarz-Weiß-Zeichnen von konkurrierenden Jugendkulturen, die hier bei der Inszenierung der »Halbstarken« einhergeht mit Zerstörungswillen, Wut auf bürgerliche Konventionen und Verbrechen, verortet die traditionell spielende Jazzgemeinschaft eher als moderate Form eines jugendkulturell eingefahrenen Protestes. Der Film *JAZZBANDITEN* kann als filmischer Ausdruck dieses Protestes angesehen werden. Die »Unbekümmertheit, mit der sich eine Gruppe junger Leute selber darstellt« (Filmbewertungsstelle 1959, 1), lässt die Frage aufkommen, ob die 17 Beteiligten die tendenziösen Absichten ihres »Propagandafilms« nicht durchschauen? Die »ideologische« Agitation, die die Filmbewertungsstelle mit der Begutachtung »besonders wertvoll« (Filmbewertungsstelle 1959, 2) deutlich verneint, liegt jedoch klar auf der Hand. Die von Maase (1996, 309) skizzierten Szenen von Teenagern, Halbstarken und Jazzfans aus der Bundesrepublik, die an einen »amerikanischen Stil« angelehnt sind, erhalten mit den Dixielandern eine neue, an konservativen Werten des westdeutschen Bürgertums orientierte Szene. Diese ist keineswegs deckungsgleich mit der Jazzszene von Bebop, Cool und Hardbop. Das starke Unterhaltungsbedürfnis, versehen mit ausgeprägter Tanzkultur, verlangt keine fortschreitende »Entwicklungsstrategie«

des Jazz wie sie Jost verlangt. Man sieht in der eigenen Szenestructur Geschmacks- und Umgangsformen etabliert, die »durch [ihren – Anm. BH] kommerziellen Erfolg anerkannt und aufgewertet werden« (Maase 1996, 310). Die verschiedenen Berufe, im und um das Ensemble herum, belegen fiktional vor allem eine Mischung aus Studierenden und handwerklichen Berufen; im Erklärungsmodell von Maase tritt dabei deutlich ein Segment hervor (Maase 2017, 161):

Die Liebhaber des Mainstream, von Swing und Dixieland [...] entstammen eher dem unteren und mittleren Segment der Mittelschichten und strebten mittlere Bildungsabschlüsse an. Bebop, Cool und Modern Jazz hatten ihre Anhänger vor allem im intellektuellen und elitären Milieu oppositionell gestimmter Oberschülerinnen und Oberschüler sowie an den Hochschulen.

Das Segment der »unteren Mittelschicht« mit Dixieland-Orientierung setzt sich somit klar von der Arbeiterberufswelt ab, in der überwiegend Rock'n'Roll rezipiert wird. Somit dokumentiert die Vorliebe für eine bestimmte musikalische Stilrichtung auch die Berufsstruktur in der Bundesrepublik Deutschland.

6. In Dixie-Land

Während der Renovierungsarbeiten am Evers'schen Keller treffen sich die Jazzbanditen zu einem Kneipenbummel in der Düsseldorfer Altstadt. Die Bandmitglieder begutachten mehrere Club-Live-Auftritte und bewerten das improvisatorische Vermögen einzelner Gruppen. Stilistisch bietet sich ein interessantes, heterogenes Bild unterschiedlicher populärer Live-Musiken. Der Einblick in dieses lokale und – im weiteren Sinne einer popmusikalisches Orientierung der 1950er Jahre – überregionale Musikfeld, fördert eine Vielzahl von stark blues-affinen Stilen (siehe Hoffmann 1994) zu Tage. Mit

den Entwicklungen bei Skiffle, Jump, traditionellem Blues und Rhythm and Blues treten ab der Mitte der Dekade weitere stilistische Veränderungen im Kontext afroamerikanischer Musiken hinzu, bei denen Jazzmusiker:innen in Westdeutschland involviert sind. Diese systemische Auffächerung – jenseits der bekannten und häufig benannten Konfrontationslinien: Schlager versus Dixieland versus Modern Jazz (Hoffmann 2019) – zeigt einen erweiterten Bereich populärer Musik- und Tanzformen, die sich durch ›einfache‹ harmonische Abläufe und responsoriale Gesangswechsel auszeichnen sowie eine gute rhythmische Grundlage für Tanzbewegungen bieten. »Während das intellektuelle Publikum nach Cool Jazz verlangte, wandte sich die junge *shuffle*-Szene in den deutschen Jazz-Bunkern und britischen Mod-Clubs schnelleren Rhythmen zu: R&B und Skiffle-Beat.« (Mrozek 2019, 481) In diesem Sinne erscheint der musikalische Gedankenaustausch dieser auf afroamerikanischen Spielkonventionen beruhenden Stile wie Skiffle, Jump, Blues und Rhythm and Blues gegenüber dem Dixieland »unterhaltungsnäher«. Die populäre, urbane Unterhaltung bindet den Dixieland stärker in den Kanon jener Stilistiken ein, die ›schwarze‹ Musik in der Bundesrepublik vor allem tanzend rezipieren.

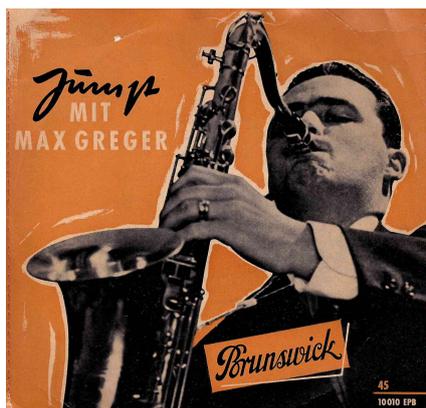


Abbildung 5: EP-Cover von Max Greger Combo (1954). *Jump mit Max Greger*. Brunswick EPB 10010.

Dabei produzieren westdeutsche Jazzmusiker wie beispielsweise die Max Greger Combo (siehe Abbildung 5)¹⁴ oder das Quartett des Tenorsaxophonisten Rudi Flierl (Earl-Bostic-Favoriten, Bertelsmann Schallplattenring 7589) weiterhin populäre Musik in Richtung Jump.

Zwei stilistische Orientierungspunkte der JAZZBANDITEN – es sind die musikalischen Vorbilder des Ensembles – möchte ich kurz skizzieren. Beide Musiker werden konkret benannt und tauchen im extradiegetischen Zusammenhang des Dokumentarfilmes auf:

- Der afroamerikanische Trompeter Louis Armstrong verkörpert in den USA das Repertoire des Hot Jazz und überträgt diese Spielkonvention auch auf das US-amerikanische Revival. Durch seine zahlreichen europäischen Tourneen wird er auch in der Bundesrepublik bekannt; schon die Nennung seines Namens ist im westdeutschen Spielfilm Ausweis für eine ›wahre‹ Kennerschaft des Jazz.¹⁵ Gerade die Auftritte in hiesigen Unterhaltungsfilmen, die den Trompeter präsentieren,¹⁶ häufen sich zum Ende der Dekade. Der für europäische Fans authentische (wahre) Zeitzeuge des New-Orleans-(Revivals) bietet nun ein Unterhaltungsrepertoire an und lässt die »Suchenden« zurück (Winkler 1962, 31):

¹⁴ Alsmann (2021): Der Titel »Jump« der Max Greger Combo (Brunswick EPB 10010) ist folgendermaßen besetzt: Fritz Weichbrodt (tp), Max Büttermann (tb), Hugo Strasser (cl), Max Greger (ts), Delle Haensch (cl, as, bs), Klaus Ogermann (p), Hans Lehmann (b), Silo Deutsch (dr). Der aus dem urbanen populären »Swing«-Jazz der 1930er Jahre hervorgehende Harlem Jump von Cab Calloway, Louis Jordan oder Chick Webb bildet mit seinen Elementen Boogie Woogie und Blues die Grundlage für die Jump-Rezeption in der Bundesrepublik.

¹⁵ Siehe die Filme mit Louis-Armstrong-Bezug (Auswahl): JAZZ – GESTERN UND HEUTE (BRD 1953, Durban / Berendt), DIE GROSSE CHANCE (1957, Hans Quest), JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB (BRD 1958, Bodo Ulrich), DIE NACHT VOR DER PREMIERE (BRD 1959, Georg Jacoby).

¹⁶ Siehe die Filme LA PALOMA (BRD 1959, Paul Martin), DIE NACHT VOR DER PREMIERE (BRD 1959, Georg Jacoby), AUF WIEDERSEHEN (BRD 1961, Harald Phillip), KÆRLIGHEDENS MELODI (Jugend, Jazz und Serenaden; Dänemark 1959, Bent Christensen).

Es läßt sich zur stillen Trauer der Jazzfreunde nicht lange verheimlichen, daß die Europa-Tourneen Satchmos nur mehr eine ›Melange‹ aus Jazz, Halb-Jazz und Show-Business sind. Wie ein roter Faden zieht sich durch Armstrongs Gastspiele in den Fünfziger Jahren die vorgekochte Mixtur.

Diese »Mixtur« trägt mit zu einer Destabilisierung des harten Repertoirekerns traditioneller Improvisationsweisen bei, wobei Louis Armstrong im westdeutschen Schlagerfilm gleichzeitig als authentische Größe des traditionellen Jazz gefeiert wird.

- Der im März 2021 verstorbene Posaunist Chris Barber verkörpert im Kontext der Übernahme des US-amerikanischen Jazz Revivals den europäischen Part in Großbritannien. Sein traditionelles Jazzrepertoire bringt ihm auf dem nationalen wie westeuropäischen Konzertmarkt viel Nachfrage; vor allem seine Neuausrichtung Skiffle, die starke Impulse in Richtung einer späteren Beat-Musiker-Generation gibt, verändert den traditionellen Jazz-Begriff in Großbritannien entscheidend. Die von Jost beschriebene »Blüte des rückwärtsgerichteten, britischen Traditional Jazz« (Jost 2003, 604) belegt den starken Einfluss der neu entstehenden Stilistik über den Rahmen der traditionellen Improvisationsmusik hinaus: »Skiffle Music [...] is light-hearted folk-music with a Jazz slant and a very definite beat« (Donegan 1958, V). Das Skiffle-Repertoire (JAZZ-BANDITEN: »Laß uns einen skiffeln«: gespielter Musiktitel im Film *Ice Cream*, 03:02 min) bieten neben der Übernahme von Titeln aus dem US-amerikanischen Revival einen neuen britischen, später westeuropäischen Bestand, dessen Kompositionen nicht mehr in die USA ›reimportiert‹ werden.

Ulrich nutzt diese Stilmixtur, die Ende der 1950er Jahre im westdeutschen Amateurwesen um sich greift, und erweitert im Film das dort vorgestellte traditionelle Jazzrepertoire u. a. mit Musiktiteln wie *Ice Cream*, *African*

Queen und *Opel Super 5*. Weiterhin verwendet er den aktuellen Chris Barber-Hit *Petite Fleur* zur akustischen Trennung einzelner Filmszenen und als Orientierungspunkt für ein jeweils neues Erzähl-Kapitel in den JAZZBANDITEN.

Mit dieser stilistischen Ausdifferenzierung sowohl im Bereich des traditionellen Jazz als auch bei den modernen Konzepten herrscht gegen Ende der Dekade eine Unübersichtlichkeit, die einzelne Jazzszenen der Bundesrepublik fragmentiert. Neben der Komplexität von Bebop und Cool Jazz erscheint mit dem Hardbop eine neue, von Soul und responsorialen Wechseln geprägte, relativ ›einfach‹ gehaltene Spielweise, in die auch bald die verbreitete kirchliche Spiritual- und Gospel-Rezeption der BRD eingebunden wird (Hoffmann 1998, 802). Spürbar wird in den verschiedenen Jazz-Szenen mit dem Beginn der 1960er Jahre ein Selbstwertgefühl für eine aufkeimende europäische Musikperspektive. (Diese These lässt sich gut an der Orchesterarbeit des Bandleaders Kurt Edelhagen darstellen: Seine 1957 beim WDR unter Vertrag stehende Big Band entwickelt innerhalb kurzer Zeit weniger Jahre ein eigenständiges ›europäisches‹ Programm durch Komponisten wie Francy Boland, Jimmy Deuchar, Francis Coppeters und Derek Humble [siehe Kurt Edelhagen & His Orchestra 2021].) So entwickeln sich in verschiedensten Stilistiken neue Repertoires, die nicht mehr grundsätzlich vom US-amerikanischen Tonträger- und Musikmarkt abhängig sind.

7. Ausklang

Hat es Ihnen gefallen? Uns jedenfalls gefällt's. Wie wir leben, wie wir arbeiten und unsere Musik machen. Es gibt Leute, die regen sich über uns junge Leute auf. Finden Sie wirklich, dass man sich über uns aufregen sollte? Ach ja, und nun noch der Titel unseres Filmes: JAZZBANDITEN. (Hoffmann / Ulrich 2021, 82:35 min)

Mit dieser Schluss-Sequenz endet das filmische Porträt des Düsseldorfer »Jazz«-Clubs, das Psychogramm einer Gruppe, die ihre Subkultur »Jazz« und »Skiffle« pflegt. Der historische Zufall will es, dass dem Basin Street Club eine ähnliche Jazz-Club-Institution in der nordrhein-westfälischen Landeshauptstadt vorangeht: der Hot Club Düsseldorf (HCD). Hier wird zu Beginn der 1950er Jahre das Hören und Tauschen von Jazz-Schallplatten in einer großen Gemeinschaft erlebt, so wie sich gleichzeitig zahlreiche Clubs in diversen lokalen Jazzszenen bundesweit gründen. Auch die Jazz-Aufführungspraxis nimmt zunehmend Raum ein (Hoffmann 1999, 69), doch lassen die schriftlichen Dokumente des HCD die persönlichen, instrumental-technischen Entwicklungen innerhalb der Gemeinschaft schwerlich nachvollziehen. Knapp eine Dekade später dokumentiert das Beispiel der JAZZBANDITEN ein anderes, urbanes Konzept im Umgang mit improvisierter Musik: Wir erleben Persönlichkeiten, die ein eigenes improvisatorisches Geschick entfalten und es mit Eifer im Ensembleklang einführen. So wandelt sich – unter dem Signum des Clubs – die Tauschbörse in einen Proben- und Aufführungsort.

Die Konzertdarbietung des unterhaltenden Dixieland (Film-Kommentar: »Wir tanzten bis die Socken qualmten« bei 80:41 min), die im Film mit einer Riverboat-Party auf dem Rhein illustriert wird, hat generell eine verheerende Außenwirkung auf die Jazzrezeption. Entsprechende Wochenschauberichte, die über diese Jazz-Ereignisse berichten, verstärken den Eindruck mangelnder Seriosität. Die Meldungen des regionalen Fernseh-Nachrichtensmagazins HIER UND HEUTE zeigen vielfach Riverboat-Parties mit fröhlich tanzenden Menschen, die sich an Bord amüsieren.¹⁷ Auch auf diesen Dixie-

¹⁷ HIER UND HEUTE (Köln) ist die Fernseh-Berichterstattung im Regionalfenster des WDR. Berichte über Riverboat-Aktivitäten: WDR-Archiv Nr. R-230 (Erstsendedatum: 07.07.1958, Länge: 02:50 min, Mülheim / Ruhr); WDR-Archiv Nr. R-228 (Erstsendedatum: 29.08.1958, Länge: 02:20 min, Bochumer Club); WDR-Archiv Nr. R-2224 (Erstsendedatum: 11.07.1964, Länge: 04:05 min, Rheinschiff »Goe-

land-Tanzveranstaltungen beruht die Jost'sche Beurteilung einer »geselligen Unterhaltungsmusik mit geringem künstlerischen Anspruch und [dem] Verzicht auf Innovation« (Jost 2003, 600). Gleichzeitig wird mit dem Erstarren des Amateursektors und seiner zunehmenden Unterhaltungsfunktion die Kluft zwischen Profi- und Amateur-Jazzmusiker:innen größer. Zu Beginn der 1960er Jahre endet die Fernsehproduktion des SWF beim Düsseldorfer Amateur Jazz Festival; der Redakteur der Sendereihe JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN, Joachim E. Berendt, spricht von einer »Dixieland-Epidemie« (Berendt 1961) und wendet sich fortan der Präsentation professioneller Jazzmusikerinnen und Jazzmusiker im Lande zu.

Als Psychogramm eines Musizierstils erscheint die sehenswerte Dokumentation der JAZZBANDITEN zu einem Zeitpunkt des versteckten Niedergangs der westdeutschen Jazzszene und zu einer Zeit des musikalischen Umbruchs. Abgelöst von dem ›Auftrag‹ der Bewahrung authentischer Spielformen des historischen Jazz zu Beginn der Dekade, lässt sich nun eine Orientierung an kommerziell erfolgreichen Musiken beobachten; beispielhaft ist die Entwicklung vom traditionellen Jazz zum Skiffle. Gleichzeitig wird die neue populäre Beat-Musik die Auflösung verschiedener populärer Formen des traditionellen Jazz befördern. Von diesen »Verwerfungen« sind die Konturen des modernen Jazz auf andere Weise betroffen – hier positioniert sich Mitte der 1960er Jahre der Free Jazz als neue Art der freien Improvisation, darunter Protagonisten wie der Saxofonist Peter Brötzmann, ein ehemaliger Amateurjazzmusiker.

Ulrichs Film dokumentiert den beeindruckenden Prozess einer musikinteressierten Gruppe, aber er gerät mit seiner Intension ungewollt in die Nähe der

the«). Siehe weiterhin Darstellung von populärer Musik in Wochenschauen. Aktuelle Berichte über populäre Musikformen wurden besonders ironisch kommentiert (Lehnert 2014, 19), oder aktuelle populäre Musik kommentiert satirisch Musikdarstellungen des politischen Gegners (Lehnert 2017, 14).

Jazz-Klischees im westdeutschen und österreichischen Schlagerfilm. Uraufgeführt am 14. April 1959 im Düsseldorfer Wintergarten, verdeutlichen die JAZZBANDITEN Bodo Ulrichs Kraft der filmischen Beobachtungsgabe und seinen Blick für die Inszenierung von Musik.



Abbildung 6: Abspann des Films JAZZBANDITEN (BRD 1958, Bodo Ulrich) mit dem Rheinschiff »Goethe« im Hintergrund.

Danksagung

Die Freigabe dieses Artikels erfolgt mit freundlicher Genehmigung des Instituts für Jazzforschung (Universität für Musik und darstellende Kunst Graz) und der Internationalen Gesellschaft für Jazzforschung. Erstdruck: JAZZBANDITEN oder die Mär vom seligen Amateur: Dixieland- und Skiffle-Szene als westdeutsche Jugend-Bewegung. In: *Jazz Research News* 58, Graz 2021. Hrsg. von Christa Bruckner-Haring und Lukas Proyer. S. 2662–2688 (= Hoffmann 2021). Nach dem Erscheinen der Erstfassung wurde der Text für die vorliegende Wiederveröffentlichung noch einmal erweitert.

Dem Filmmuseum Düsseldorf möchte ich für seine Unterstützung und die zur Verfügung gestellten Dokumente ganz herzlich danken.

Abkürzungen

as	Altsaxophon
b	Bass
b-tb	Bassposaune
bar-sax	Baritonsaxophon
bj	Banjo
bs	Basssaxophon
cl	Klarinette
dr	Schlagzeug
g	Gitarre
kb	Kontrabass
p	Klavier
tb	Posaune
tr	Trompete
ts	Tenorsaxophon
tub	Tuba

Quellen

Literatur und Archivalien

- Alsmann, Götz (2021): Hinweis zum Titel »Jump« der Max Greger Combo (Brunswick 10010 EPB) 1954, Münster. E-Mail an den Autor, 18.05.2021.
- Berendt, Joachim E. (1960): JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN. Folge XV: »Wir stellen vor: Die Preisträger des Deutschen Amateur-Festivals.« Manuskript und Sprecher: Joachim E. Berendt. Sendereihe SWF-Fernsehen: JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN. Folge 15. Maschinenschriftliches Ms. (16 S.). Sendedatum: 08.01.1960. Regie: Horst Lippmann. Dokument weist handschriftliche Überarbeitung auf.
- Berendt, Joachim Ernst (1961): Dixieland ist zur Epidemie geworden. In: *Die Welt* (1. April 1961). WDR Pressearchiv.
- Brinckmann, Christine N. (2010): Programmatik und Verfahren des Direct Cinema. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5/2, S. 198–202.
- Bohländer, Carlo / Holler, Karl Heinz (1979): *Reclams Jazzführer*. Zweite revidierte Auflage. Stuttgart: Philipp Reclam.
- Burkhardt, Werner (1959): Hamburger Filmpremieren, Jazz – alltäglich, Gondel: JAZZBANDITEN [18.05.1959]. In den Presseunterlagen der Produktionsakte (Bodo Ulrich), Filmmuseum Düsseldorf.

- Carter, Erica (1997): *How German Is She? Postwar West German Reconstruction and the Consuming Woman*. Michigan: University of Michigan Press.
- Dauer, Alfons Michael / Longstreet, Stephen (1957): *Knaurs Jazz Lexikon*. 170 Zeichnungen von Stephen Longstreet. München/Zürich: Knauer.
- Dauer, Alfons Michael (1984): Transkription 68 »Panama« Bunk Johnson's Original Superior Band (Louisiana). In: *Tradition afrikanischer Blasorchester und Entstehung des Jazz* (= Beiträge zur Jazzforschung / Studies in Jazz Research 7). Bd. 2: Notenteil. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt, S. 195–204.
- Dauer, Michael / Hoffmann, Bernd (1995): »Ich erfand den Jazz« – Der Pianist und Bandleader Jelly Roll Morton. In: *Musikwelten*. WDR Köln: WDR 5. 07.10.1995, 22:00–24:00 Uhr.
- Duncan, Heining (2012): *Trad Dads, Dirty Boppers and Free Fusioneers: British Jazz 1960–75*. London: Equinox.
- Duncan, Paul / Müller, Jürgen (2017): *Film Noir*. Mit Texten von Alain Silver und James Ursini. Köln: Taschen.
- Donegan, Lonnie (1958): Foreword. In: Archibald Brian Bird: *Skiffle. The Story of Folk-Song with a Jazz Beat*. London: Robert Hale Limited.
- Fahle, Oliver (2020): *Theorien des Dokumentarfilms. Zur Einführung*. Hamburg: Junius-Verlag.
- Filmbewertungsstelle Wiesbaden (08.01.1959): Antrag zum Film JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB. Hersteller: Bodo Ulrich Filmproduktion Düsseldorf. Prüfnummer 5135, Begründung.
- Graves, James (1960): *Damals in New Orleans. Eine Bilderchronik des frühen Jazz*. Zürich: Sanssouci Verlag.
- Hattendorf, Manfred (1994): *Dokumentarfilm und Authentizität. Ästhetik und Programmik einer Gattung*. Konstanz: Ölschläger.
- Heerkens, A[d] (1960): *Jazz. Beeld-encyclopedie – Encyclopédie Illustrée – Picture Encyclopedia – Bild Enzyklopädie*, Bd. 17. Alkmaar: Arti-Verlag.
- Heinze, Carsten / Schoch, Bernd (2012): Musikfilme im dokumentarischen Format. Zur Geschichte und Theorie eines Subgenres des Dokumentarfilms. In: *Rundfunk und Geschichte* 38/1–2, S. 32–58.
- Hoffmann, Bernd (1994): Blues. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil Bd. 1 (A–Bog). Hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter (2. Aufl.), Sp. 1600–1635.

- Hoffmann, Bernd (1998): Sacred Singing. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Sachteil Bd. 8 (Quer–Swi). Hrsg. von Ludwig Finscher. Kassel: Bärenreiter (2. Aufl.), Sp. 793–830.
- Hoffmann, Bernd (1999): Zur westdeutschen Hot-Club-Bewegung der Nachkriegszeit. In: *Jazz in Nordrhein-Westfalen seit 1946. Musikland NRW*, Bd. 1. Hrsg. von Robert von Zahn. Köln: Emons Verlag 1999, S. 64–98.
- Hoffmann, Bernd (2002): Liebe, Jazz und Übermut – Der swingende Heimatfilm der 1950er Jahre. In: *Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften heute* (= Beiträge zur Populärmusikforschung 29/30). Hrsg. von Thomas Phleps. Karben: Coda, S. 259–288.
- Hoffmann, Bernd (2008): »Spiegel unserer unruhigen Zeit« – Der Jazz-Almanach. Anmerkungen zur Rundfunk-Sendereihe des NWDR Köln (1948–1952). In: *Aktuelle Tendenzen im Jazz. Lectures of the 8th Jazz Musicological Symposium* (= Jazzforschung / Jazz Research 40). Hrsg. von Franz Kerschbaumer und Franz Krieger. Graz: Adeva, S. 175–239.
- Hoffmann, Bernd (2016): »Eisgekühlter Hot«. Visualisierungen im Westdeutschen Jazz der 1950er Jahre. In Franz Krieger und Franz Kerschbaumer (Hrsg.): *Jazz Research News*, 47. Graz 2015, S. 2216–2240. In leicht geändert Form: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12, S. 395–431.
- Hoffmann, Bernd (2017): JAZZ – GESTERN UND HEUTE. Anmerkungen zu einem Kurzfilm von Joachim Ernst Berendt. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 13, S. 103–128.
- Hoffmann, Bernd (2019): Abfallprodukte des Jazzidioms. Schlager als Gegenwelten improvisierter Musik. In: *Musik gehört dazu. Der deutsch-österreichische Schlagerfilm im Kontext seiner Zeit*. Hrsg. von Michael Fischer und Hans J. Wulff. Münster: Waxmann, S. 137–152.
- Hoffmann, Bernd (2020): Auf der populären Seite des Jazz-Spektrums. Fragen an den Autor Siegfried Schmidt-Joos zu seinem Edelhagen-Fernsehporträt (BRD 1967, Bodo Ulrich). In: *Rhythmen der Zeit – Jazz in Film und Fernsehen. Texte zur Visualisierung improvisierter Musik* (= Cinematographica diversa, marginalia et curiosa: Beiträge zur Filmwissenschaft und ihrer Grenzgebiete 5). Hrsg. von Hans Jürgen Wulff. Westerkappeln: Der Wulff.de, S. 41–44.
- Hoffmann, Bernd (2020a): Im Nebenberuf Jazz. Die Inszenierung westdeutscher Amateure in der SWF-Fernsehreihe JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN. In: *Rhythmen der Zeit: Jazz in Film und Fernsehen. Texte zur Visualisierung improvisierter Musik* (= Cinematographica diversa, marginalia et curiosa: Beiträge zur Filmwissenschaft und ihrer Grenzgebiete 5). Hrsg. von Hans Jürgen Wulff. Westerkappeln: Der Wulff.de, S. 53–65.

- Hoffmann, Bernd / Ulrich, Bodo (2021): Transkription des Films JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB (BRD 1958, Bodo Ulrich). Titel des Drehbuches: Basin Street Club. Maschinenschriftliches Ms. (15 S.), unter Verwendung einzelner Drehbuchseiten (siehe auch Ulrich 1958).
- Hoffmann, Bernd (2021): JAZZBANDITEN oder die Mär vom seligen Amateur: Dixieland- und Skiffle-Szene als westdeutsche Jugend-Bewegung. In: *Jazz Research News* 58. Hrsg. von Christa Bruckner-Haring und Lukas Proyer. Graz 2021, S. 2662–2688
- Jost, Ekkehard (1982): *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*. Frankfurt: Fischer.
- Jost, Ekkehard (2003) Jazzkeller. In: *Reclams Jazzlexikon*. Hrsg. von Wolf Kampmann. Stuttgart: Reclam, S. 638.
- Jungermann, Jimmy (1960) *Ella Fitzgerald. Ein Porträt* (= Jazz Bücherei 4). Wetzlar: Pegasus Verlag.
- Keepnews, Orrin / Grauer, Bill (1966): *A Pictorial History of Jazz. People and Places from New Orleans to the Sixties*. New York: Bonanza Books (2. Aufl.).
- Lange, Horst H. (1960): *Loring ›Red‹ Nicols. Ein Porträt* (= Jazz Bücherei 5). Wetzlar: Pegasus Verlag.
- Lehnert, Sigrun (2014): Ursprung und Entwicklung der Musik in der Wochenschau – Muster, Funktionen und Kontinuitäten vom Stummfilm bis zur Tagesschau. In: *Nach dem Film*, No 14: *Audio History*, www.nachdemfilm.de/issues/text/ursprung-und-entwicklung-der-musik-der-wochenschau (Zugriff: 05.08.2021).
- Lehnert, Sigrun (2017): Die Gegenwart »echt und lebenswahr« gestalten. Darstellung modernen Lebens in der Kino-Wochenschau (1950–1965) und die Herstellung filmischer Authentizität. In: *Zeitgeschichte digital*, <https://doi.org/10.14765/zzf.dok.5.1203> (Version: 24.08.2018, Zugriff: 05.08.2021); Archiv-Version in: *Visual-History*, www.visual-history.de/2017/12/28/die-gegenwart-echt-und-lebenswahr-gestalten/ (Version: 28.12.2017, Zugriff: 05.08.2017).
- Maase, Kurt (1996): Amerikanisierung von unten. Demonstrative Vulgarität und kulturelle Hegemonie in der Bundesrepublik der 50er Jahre. In: *Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts* (= Transatlantische historische Studien 6). Hrsg. von Alf Lüdtke, Inge Marßolek und Adelheid von Saldern. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 291–313.
- Maase, Kurt (2017): Am Ende einer Legende? Die Nachkriegsdeutschen und die ›amerikanische Musik‹: Eingängig und vertraut oder herausfordernd und rebellisch. In: *Amerika-Euphorie – Amerika-Hysterie. Populäre Musik made in USA in der Wahrnehmung der Deutschen 1914–2014*. Hrsg. von Michael Fischer und Christofer Jost. Münster/New York: Waxmann, S. 149–164.

- Malinowski, Stephan (2021): *Die Hohenzollern und die Nazis. Geschichte eine Kollaboration*. Berlin: Ullstein.
- Mrozek, Bodo (2019): *Jugend, Pop, Kultur. Eine transnationale Geschichte* (= Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 2237). Berlin: Suhrkamp Verlag.
- Naura, Michael (1988): Im Untertagebau der Jazzkeller. In: *That's Jazz – der Sound des 20. Jahrhunderts. Eine Musik-, Personen-, Kultur-, Sozial- und Mediengeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Ausstellungskatalog zur Ausstellung in Darmstadt Mai und Juni 1988. Hrsg. von Klaus Wolpert. Darmstadt: Eigenverlag Stadt Darmstadt, S. 405–410.
- Nass, Karl-Heinz (1959): Die deutsche Jazzszene, beleuchtet und zur Diskussion gestellt. In: *Jazz Podium* (8) 4, S. 87–90.
- Nass, Karl Heinz (1959a): Jazzmusik-Hausmusik unserer Zeit. Presse-Information (1959) zum Bodo-Ulrich-Film JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB (BRD 1958, Bodo Ulrich). Filmmuseum Düsseldorf, S. 7–8.
- Niney, François (2012): *Die Wirklichkeit des Dokumentarfilms. 50 Fragen zur Theorie und Praxis des Dokumentarischen*. Übers. von Heinz B. Heller und Matthias Steinle. Marburg: Schüren.
- N. N. [Ulrich, Bodo] (1959): Presse-Information zum Bodo-Ulrich-Film JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB mit Beiträgen von Karl Heinz Nass, Heinz Ulrich Reinke, Ekkehard Scheven und Heinz Schleuven. Filmmuseum Düsseldorf.
- N. N. [Ulrich, Bodo] (1959a): Stabliste. In: Presse-Information (1959) zum Bodo-Ulrich-Film JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB (BRD 1958, Bodo Ulrich). Filmmuseum Düsseldorf, S. 3.
- N. N. [Ulrich, Bodo] (1959b): Wer spielt was in den Jazzbanditen? In: Presse-Information (1959) zum Bodo-Ulrich-Film JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB (BRD 1958, Bodo Ulrich). Filmmuseum Düsseldorf, S. 4.
- N. N. [Ulrich, Bodo] (1959c): Kleiner Steckbrief der Mitwirkenden. In: Presse-Information (1959) zum Bodo-Ulrich-Film JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB (BRD 1958, Bodo Ulrich). Filmmuseum Düsseldorf, S. 22–23.
- N. N. (1959d): Wer ist schuld an Rock'n'Roll-Krawallen. In: Presse-Information (1959) zum Bodo-Ulrich-Film JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB (BRD 1958, Bodo Ulrich). Filmmuseum Düsseldorf, S. 14–15.
- N. N. (1959e): JAZZBANDITEN (Deutschland). In: *Der Spiegel* 13/45 (03.11.1959), S. 88.

- O'Brien, Ralph (1960): *Louis Armstrong. Eine Bildchronik*. Mit Texten von Louis Armstrong, Sidney Bechet, Bunk Johnson, Mezz Merrow u. a. Zürich: Sanssouci.
- Panassié, Hugues (1959): *Histoire du vrai Jazz*. Paris: Éditions Robert Laffont.
- Raeburn, Bruce Boyd (2009): *New Orleans Style and the Writing of American Jazz History*. University of Michigan: Chicago.
- Pfannkuch, Gert (1988): Amateurjazz in den fünfziger Jahren. In: *That's Jazz – der Sound des 20. Jahrhunderts. Eine Musik-, Personen-, Kultur-, Sozial- und Mediengeschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Ausstellungskatalog zur Ausstellung in Darmstadt Mai und Juni 1988. Hrsg. von Klaus Wolpert. Darmstadt: Eigenverlag Stadt Darmstadt, S. 411–420.
- Reinke, Ulrich (1959): Wir sind keine »Halbstarke«. Presse-Information (1959) zum Bodo-Ulrich-Film JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB (BRD 1958, Bodo Ulrich). Filmmuseum Düsseldorf, S. 16–17.
- Sabel, Karl (1959): Des Lebens Frische. Karl Sabel schreibt. In: *Westdeutsche Allgemeine Zeitung* (Essen, 23.05.1959). Abgelegt in den Pressestimmen der Produktionsakte. Filmmuseum Düsseldorf.
- Scheven, Ekkehard (1959): Das Leben soll nicht verkitscht werden. Presse-Information (1959) zum Bodo-Ulrich-Film JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB (BRD 1958, Bodo Ulrich). Filmmuseum Düsseldorf, S. 12–13.
- Slawe, Jan (1953): *Louis Armstrong. Zehn monographische Studien* (= Kleine Jazz-Bibliothek 2). Basel: Papillons-Verlag.
- Schulz-Köhn, Dietrich (1949a): Appell an die Toleranz. In: *Jazz-Almanach*. NWDR Köln: 12.02.1949 (eigtl. Sonntag 13.02.1949), 01:00–02:00 Uhr. Maschinenschriftliches Ms. (3 S.), 23. Januar 1949. Handschriftliche Eintragung: 12.2.1949. Handschriftliche Zählung der Sendereihe: 39.
- Schulz-Köhn, Dietrich (1949b): Die Puristen und die Progressiven. In: *Jazz-Almanach*. NWDR Köln: 21.05.1949 (eigtl. Sonntag 22.05.1949), 01:00–02:00 Uhr. Maschinenschriftliches Ms. (3 S.), 27.04.1949. Handschriftliche Eintragung: 21.5.49. Handschriftliche Zählung der Sendereihe: 52.
- Schulz-Köhn, Dietrich (1950): Kleiner Knigge für Jazzfans. In: *Sonderprogramm des Hot-Club Düsseldorf* Nr. 75a (Januar). Handschriftliche Dokumentation (2 S.). Düsseldorf.
- Schulz-Köhn, Dietrich (1960): *Django Reinhardt. Ein Porträt* (= Jazz Bücherei 6). Wetzlar: Pegasus Verlag.
- Schreiber, Hermann (Hrsg.) (1963): *Jazz-Geschichten* (= Das Kleine Buch 163). Mit Bildern von John Günther. Gütersloh: Sigbert Mohn Verlag.

- Ulrich, Bodo (1958): Drehbuch »Basin Street Club«. Maschinenschriftliches Ms., Fragment (43 S.), hektografiert. Filmmuseum Düsseldorf, Materialien zu seinen Projekten IX. U 45.
- Wilson, Peter Niklas (1994): Grundbegriffe der Neuen Musik und des Jazz. Eine subjektive Auswahl. In: *Die Befreiung der Musik. Eine Einführung in die Musik des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. von Franz X. Ohnesorg. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe Verlag, S. 337–361.
- Winkler, Hans Jürgen (1962): *Louis Armstrong. Ein Porträt* (= Jazz Bücherei 12). Wetzlar: Pegasus Verlag.
- Wulff, Hans J., in Zusammenarbeit mit Melmut Merschmann (2011): MOMMA DON'T ALLOW (Großbritannien 1956, Karel Reisz & Tony Richardson). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 5/4, S. 506–510.
- Wulff, Hans J. (2021): Eine Notiz zum Konzertfilm [»Classicumentaries/Concertumentaries«: Eine Notiz zum Konzertfilm], Westerkappeln, unveröffentlichtes Ms.
- Zimmerle, Dieter (1955): Festtage der Amateur-Musiker. 1. Treffen deutscher Amateur Jazz Bands in Düsseldorf. In: *Jazz Podium* (4) 11, S. 13.
- Zimmerle, Dieter (1956): Der Wert der Amateurmusik. Gedanken zum 2. Deutschen Amateur Festival der DJF. In: *Jazz Podium* (5) 9, S. 4.

Filme

- JAZZ – GESTERN UND HEUTE (BRD 1953, Durban / Berendt). Regie: Horst Durban und Joachim Ernst Berendt. Mit den Two Beat Stompers und Hans Koller New Jazz Stars. Kurzfilm, s/w.
- MOMMA DON'T ALLOW (GB 1955, Reisz / Richardson). Dokumentarfilm/Kurzfilm 22 min, Regie/Buch: Karel Reisz, Tony Richardson. Produktion: British Film Institute, Experimental Film Fund. Kamera: Walter Lassally. Ton: John Fletcher. Musik: Chris Barber Jazz Band. Länge: 22 min (2.000 ft / 610 m). Verleih: British Film Institute. (Deutsche Kinemathek) DVD: *Samstagnacht bis Sonntagmorgen* (Arthaus Film 2008), Nr. 3506073.
- JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (BRD 1955ff., diverse Regisseure). SWF-Sendereihe. Konzeption: Joachim Ernst Berendt. Folgende Sendedaten liegen 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.

JAZZ – RHYTHMUS DER ZEIT (BRD 1956, Thiess). Regie: Georg Thiess. Musik: George Maycock und seine Chic-Combo. Spectrum-Film Verlag: Jordan von Boyadjieff. Kurzfilm, s/w.

PRÄLUDIUM IN JAZZ (BRD 1957, Schiller / Von Bonin). 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.

DAS ORCHESTER KURT EDELHAGEN: DAS IST MEIN STECKENPFERD (BRD 1957, Hassert). Regie: Günther Hassert. Erstsendedatum: 13.06.1957 ARD. WDR Dokumentation und Archive: Archivnummer 0000501. Besetzung: Trompeten: Jimmy Deuchar, Milo Pavlovic, Fritz Weichbrodt, Dusko Goykovich; Posauern: 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). Fragmente, Kurzfilm, s/w.

JAZZBANDITEN – DIE STORY VOM BASIN STREET CLUB (BRD 1958, Ulrich). Titel des Drehbuches: Basin Street Club. Drehbuch: 1958. Drehjahr: 1958. Länge: 88 min. Bodo Ulrich Filmproduktion, Düsseldorf. Uraufführung: 14.04.1959, Düsseldorf (Wintergarten); weitere Aufführungen: 8. Mannheimer Kultur- und Dokumentarfilmwoche 1959, Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen 1959; als ARD-Sendung (WDR-Beitrag) 14.06.1963, 17:00–18:05 Uhr. Nachweis: Filmmuseum Düsseldorf. Deutscher Jugendfilmpreis 1959, Prädikat: besonders wertvoll, Abendfüllender Dokumentarfilm, Prüfnummer: 5135.

EIN GEWISSER SWING IST IMMER DRIN. KLAUS DOLDINGER ÜBER KLAUS DOLDINGER (BRD 1967, Schmidt-Joos / Ulrich). WDR Dokumentation und Archive: Archivnummer 0160884. Autor: Siegfried Schmidt-Joos. Regie: Bodo Ulrich. Erstsendedatum: 15.09.1967. Sendelänge: 52:33 min.

KURT EDELHAGEN ÜBER KURT EDELHAGEN. EINE MUSIKALISCHE BIOGRAPHIE. WDR Dokumentation und Archive: Archivnummer 0161003. Autor: Siegfried Schmidt-Joos. Regie: Bodo Ulrich. Erstsendedatum: 17.11.1967. Sendelänge: 57:02 min. Es spielen die Edelhagen-All-Stars.

TOBBY. Regie: Hansjürgen Pohland. BRD 1961. 81 min. Hansjürgen Pohland Filmproduktion modern art film. Deutsche Kinemathek.

Diskographie

Armstrong, Louis (1952, rec. 1928). [Louis Armstrong and His Hot Five with Earl Hines.] Odeon OS 1017.

Barber, Chris: Chris Barber's Jazz Band (1959). *Petite fleur*. Laurie Records LLP 1001.

Edelhagen, Kurt: Kurt Edelhagen & His Orchestra (2021, rec. 1957–1974). *The Unreleased WDR Jazz Recordings, 1957–1974*. Jazzline Classics D 77091.

Flierl, Rudi (1957). *Earl-Bostic-Favoriten*. Bertelsmann Schallplattenring 7589.

Gerger, Max: Max Greger Combo (1954). *Jump mit Max Greger*. Brunswick EPB 10010.

Morton, Jelly Roll (1993, rec. 1938). *Anamule Dance*. *The Library of Congress Recordings*, Vol. 2. Recorded by Alan Lomax. Rounder CD 1092.

Morton, Jelly Roll (1993, rec. 1938). *Kansas City Stomp*. *The Library of Congress Recordings*, Vol. 1. Recorded by Alan Lomax. Rounder CD 1091.

Morton, Jelly Roll (1993, rec. 1938). *Winin' Boy Blues*. *The Library of Congress Recordings*, Vol. 4. Recorded by Alan Lomax. Rounder CD 1094.

Abbildungsnachweise

Abb. 1: mit Genehmigung des Filmmuseums Düsseldorf.

Abb. 2: mit Genehmigung des Filmmuseums Düsseldorf.

Abb. 3: Quelle: N. N. 1959e, 88.

Abb. 4: mit Genehmigung des Filmmuseums Düsseldorf.

Abb. 5: Quelle: www.discogs.com.

Abb. 6: mit Genehmigung des Filmmuseums Düsseldorf.

Empfohlene Zitierweise

Hoffmann, Bernd: JAZZBANDITEN oder die Mär vom seligen Amateur. Dixieland- und Skiffle-Szene als westdeutsche Jugend-Bewegung. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 17 (2023), S. 107–148, DOI: 10.59056/kbzf.2023.17.p107-148.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.