

## »Eisgekühlter Hot«. Visualisierungen im westdeutschen Jazz der 1950er Jahre

Bernd Hoffmann (Köln)

### 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<sup>1</sup>,

---

<sup>1</sup> DAS ORCHESTER KURT EDELHAGEN (BRD 1957) (Dokument: WDR Archiv 0000501, Regie: Jürgen 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

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 dieses 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), JAZZ – RHYTHMUS DER ZEIT (BRD 1956) und PRÄLUDIUM IN JAZZ (BRD 1957), 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. Begeistert 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, 4100). 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), LIEBE, JAZZ UND ÜBERMUT (BRD 1957) oder DER PASTOR MIT DER JAZZTROMPETE (BRD 1962). Dort tritt schon mal Trompeter Louis Armstrong neben Marika Röck auf (DIE NACHT VOR DER PREMIERE, BRD 1959).

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, 15), 1957/1958 verantwortet die Jazz-Redaktion, geleitet von Joachim Ernst Berendt, bereits fünf permanente Sendereihen pro Jahr (Südwestfunk 1958, 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*.<sup>2</sup> 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.

---

<sup>2</sup> 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.

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, Atila Zoller) (Jost 2011, 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, 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 der Dekade 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, 182) unterscheiden sich die einzelnen Fangruppen nach »Bildungsstand und Intellekt«. Inwieweit das beginnende Club-Wesen (siehe unter Abschnitt 5) zu Beginn der Dekade stark von der westdeutschen Studentenschaft getragen wird, ist aufgrund der geringen Datenlage zur Personenstruktur der Hot- und Jazz-Initiativen jener Zeit abschließend 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-Profiles« 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, 156) Erst in einem weiteren Schritt – in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre – wird der Wunsch nach ästhetischer Anerkennung durch die US-amerikanischen Medien offensichtlich.<sup>3</sup> Vor allem sind es westeuropäische Improvisatoren, die diesen Prozess vorantreiben:

In der Befreiung von den traditionellen jazzmusikalischen Ordnungsprinzipien, von den harmonisch-metrischen 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, 11–12)

---

<sup>3</sup> 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.

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, 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 Jazzclub-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) gegenüber.<sup>4</sup> 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 ansteigt.<sup>5</sup> Die Vorschau auf regelmäßige Sendungen ausländischer Stationen erhebt für das Jahr 1955 ein jährliches Sendevolumen von 1204 Stunden, 1959 werden 1795 Stunden ausgestrahlt.<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Siehe die Programmdateien zu den Sendungen des SWF und SDR in *Jazz Podium* (1952), Nr. 12, S. 8–9 und *Jazz Podium* (1953), Nr. 1, S. 8.

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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



Diese Datenlage umschreibt, bei aller Schwierigkeit ihrer Dokumentation (siehe Fark 1971, 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, 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 Darstellung. Die beiden Kurzfilme JAZZ – RHYTHMUS DER ZEIT (BRD 1956) und PRÄLUDIUM IN JAZZ (BRD 1957) 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

---

regelmäßige Jazzsendungen für das Jahr 1959 (Vgl. Anon. 1959a) basiert gleichfalls auf den Angaben für die von *Jazzpodium* ausgewählten ausländischen Sender.

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) ist dabei überraschend. Die musikalische Motivlage dient auch bei PRÄLUDIUM IN JAZZ als Ausgangspunkt: Bildthematisch werden Architekturen des Barock und der neuen Sachlichkeit mit den imitatorischen Klängen des Wolfgang-Lauth-Quartetts unterlegt. Die 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, 4100)

Diese Kurzfilme – auch der früher produzierte Film JAZZ – GESTERN UND HEUTE (BRD 1954) – beschreiben musikalische Konzepte und kontrapunktieren sie mit assoziativen Bildfolgen. Darüber hinaus vermitteln sie ein eher distanzierendes 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, 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); Jazz als musikpädagogisches Hilfsmittel (LIEBE, JAZZ UND ÜBERMUT, BRD 1957); Jazz als autonome Jugendkultur (DIE GROSSE CHANCE, BRD 1957); Jazz als Revueunterhaltung (WENN FRAUEN SCHWINDELN, BRD 1957); Jazz als Identifikationsmusik gegenüber anderen Musikformen wie etwa der Volksmusik (WEHE, WENN SIE LOSGELASSEN) oder der aufkommenden Rockmusik (UND NOCH FRECH DAZU, BRD 1959). Für Alfons Dauer sind diese Spielfilme »Abfallprodukte des Jazz-Idioms« (Dauer/Longstreet 1957, 170; siehe auch Weihsmann 1988, 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 Vergünstigungssteuerermäßigung-Begutachtung« (Hoffmann 2003b, 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 (BRD 1958), VARIÉTÉ IM APOLLO (BRD 1959), ZEITVERTREIB (BRD 1959) und in der von Joachim Fuchsberger moderierten Sendung NUR NICHT NERVÖS WERDEN (BRD 1960) auf. 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 Reisesstationen 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, 4100) 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 eine Informationsgelegenheit für heimische Jazzszenen. Von der Regelmäßigkeit der Jazz-Sendestruktur im Hörfunk weit entfernt, findet JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN<sup>7</sup> mehrmals im Jahr statt, konzipiert und moderiert von Joachim Ernst Berendt. Nach der Erstausgabe dieser 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 Hessische Rundfunk; vermutlich im März 1959 (Anon. 1959c, 4100) beginnt die von Olaf Hudtwalker moderierte Sendereihe JAZZ FÜR

---

<sup>7</sup> 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.

## 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, 274)

Beide Sendereihen offerieren den US-amerikanischen, vor allem aber den westeuropäischen Berufsmusikern der verschiedenen Ensembledtypen 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 im Kontext 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.<sup>8</sup>

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.

---

<sup>8</sup> 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.

### 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*. Dabei 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, 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« apostrophierte und die vorzüglich in die auf Leistung gepolte Szenerie unseres Wirtschaftswunderlandes passten. (Jost 2011, 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 Orchesterdrill 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, 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, 4)

Im März 1954 beginnt eine neue wöchentliche Sendereihe des Südwestfunks: *Jazztime Baden-Baden* (Südwestfunk 1954, 21), und bei der Präsentation größerer Jazzensembles setzt Redakteur Joachim Ernst Berendt auf das Hausorchester des Senders. Schon im Januar und März des darauf folgenden Jahres wird die Edelhagen-Formation in den beiden ersten SWF-TV-Folgen von JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN auftreten (siehe auch Fark 1971, 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, 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, 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, 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 trotzigem Kommentar verbunden: »Die Jazzmusik ist nicht Angelegenheit der Amerikaner allein« (Anon. 1952a, 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, 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, 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, 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, 354)

Wie »europäisch« die Arbeit des Orchesters mit seinen über 3200 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) wieder entdeckt;
- 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 zehnmütigen Kurzfilme fassen dabei verschiedene Titel wie heutige Videoclips zusammen. Herrschen in den frühen Musical Shorts (nach 1926) vor allem die Totalen und Halbtotale vor, so verändert sich die Bildperspektive bei den Swingaufnahmen (ab 1932) beträchtlich, und die Detail- und Großaufnahme 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 Bläsesätze und die Rhythmusgruppe bilden weiterhin einen quadratischen Block, der erstmals auch von den Seitenflügeln her eingesehen wird. Damit zeigt sich das Orchester im Raum und 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:

- So zeigt der Regisseur im ersten Chorus das Orchester mit seinen verschiedenen Bläsesätzen; diese sind miteinander verknüpft durch lange Kamerafahrten an den einzelnen Satzgruppen entlang.
- 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.
- 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 im 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, fängt Hassert oft mit einer Bildeinstellung an, die schon mit dem Beginn des ersten Solos beide Beteiligten zeigt. Die Verlagerung der Tiefenschärfe erlaubt einen fließenden Übergang vom ersten zum zweiten Solisten. Der Zuschauer erlebt mit, wie der zweite Solist seinem Vorgänger zuhört, wie er sich auf seinen Einsatz vorbereitet, wie sich seine ganze Körperhaltung verändert 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 distanzierendes 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: Konsequenterweise vermeidet er den zentralen Blick von vorn auf das Orchester (also die Bandleaderposition) 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) *Ausklang*

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 Aufnahmen, den vielfach geäußerten Wunsch der damaligen Jazzfans, die »innere Anspannung« (Anon. 1959c, 4100) 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.

## **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 Röck, 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**

- DER BASS MUSS MIT (BRD 1966). [Titelzusatz: "Mit dem Orchester Kurt Edelhagen. Bericht von einer Reise mit Musik"] Regie: Ernst L. Freisewinkel. [s/w].
- COCKTAIL MIT CHRIS HOWLAND (BRD 1958). Regie: Jürgen Hassert, Ausstrahlung: 25.06.1958 NWRV Köln [s/w].
- JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (BRD 1955). SWF-Folge 1: Edelhagen All Stars, Ausstrahlung: 11.01.1955 ARD [Tondokument].
- JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (BRD 1955). SWF-Folge 2: Orchester Kurt Edelhagen / Edelhagen All Stars, Ausstrahlung: 16.03.1955 ARD [Tondokument].
- JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (BRD 1957). SWF-Folge 8: Frankfurter Phono-Messe: 5. Deutsches Jazz-Festival 1957, Auftritt der Deutschen Jazz-All-Stars 1957/58, Ausstrahlung: 09.08.1957 ARD [s/w].
- JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (BRD 1957). SWF-Folge 9: Jazzkonzert mit dem Orchester Eddie Sauter, Ausstrahlung: 25.10.1957 ARD [s/w].
- JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (BRD 1958). SWF-Folge 10: Preisträger des Deutschen Amateur Jazz Festivals 1957, Ausstrahlung: 11.02.1958 ARD [s/w].
- JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (1958, BRD). SWF-Folge 11: »Fontessa« das Modern Jazz Quartet, Ausstrahlung: 10.11.1958 ARD [s/w].
- JAZZ – GEHÖRT UND GESEHEN (1958, BRD). SWF-Folge 12: Jazz die neue Hausmusik: Preisträger des Deutschen Amateur Jazzfestivals 1958, Ausstrahlung: 13.12.1958 ARD [Tondokument].
- JAZZ FÜR JUNGE LEUTE (BRD 1960). HR-Sendereihe moderiert von Olaf Hudtwalker: Günther Kronberg Quintett, Inge Brandenburg, Ausstrahlung: 11.08.1960 ARD [s/w].
- NUR NICHT NERVÖS WERDEN (BRD 1960). Moderation: Joachim Fuchsberger, Ausstrahlung: 27.08.1960 ARD [s/w].
- DAS ORCHESTER KURT EDELHAGEN (BRD 1957). Regie: Jürgen Hassert, Ausstrahlung: 13.06.1957 ARD [s/w].
- VARIÉTÉ IM APOLLO (BRD 1959). Regie: Günther Hassert, Ausstrahlung: 6.06.1959 NWRV Köln 20.20–21.30 Uhr [s/w].
- 10 JAHRE EDELHAGEN BEIM WDR (BRD 1967). Sendung von Siegfried Schmitt-Joos, Ausstrahlung: 17.11.1967 West-Fernsehen [s/w].
- ZEITVERTREIB (BRD 1959). Orchester Kurt Edelhagen, Ausstrahlung: 10.04 1959 NWRV Köln [s/w].



## Diskografie

*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.

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

## Literatur

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

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

Anon. (1952b) Jazz-Sendungen in Süddeutschland [SWF/SDR]. In: *Jazz Podium* 12, S. 8 und 19. 1953. Jazz-Sendungen in Süddeutschland [SWF/SDR]. In: *Jazz Podium* 1, S. 8.

Anon. (1955a) Jazz-Sendungen im Rundfunk. In: *Jazz Podium* 4, S. 13. 1955b. Jazz-Sendungen im Rundfunk. In: *Jazz Podium* 6, S. 24.

Anon. (1955c) Zu unserem Titelbild: Vom Quartett zur glanzvollen Big Band. 10-jähriges Bandleader-Jubiläum von Kurt Edelhagen. In: *Jazz Podium* 12, S. 4.

Anon. (1957) Jazzprogramme im Rundfunk. In: *Jazz Podium* 1, S. 20.

Anon. (1958a) Aus dem Äther gefischt. Funk-Jazzprogramme. In: *Jazz Podium* 7, S. 149.

Anon. (1958b) Aus dem Äther gefischt. Funk-Jazzprogramme. In: *Jazz Podium* 8, S. 160.

Anon. (1959a) Radioprogramme. In: *Jazz Podium*, 1, S. 21.

Anon. (1959b) Jugendstunde: Jazz für junge Leute. Sendung vom 3. März 1959, 17.25–18.10 Uhr, ARD. In: *Hör Zu* 9, S. 57.

Anon. (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 / Jazzdebatten*. Hrsg. v. Wolfram Knauer. (= Darmstädter 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.
- Hoffmann, Bernd (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.
- Hoffmann, Bernd (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.
- Hoffmann, Bernd (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 kulturwissenschaftlichen Diskurs*. Hrsg. v. Helmut Rösing und Thomas Phleps. (= Beiträge zur Populärmusikforschung 25/26). Karben: Coda, S. 279–293.
- Hoffmann, Bernd (2002) Liebe, Jazz und Übermut. Der swingende Heimatfilm der 1950er Jahre. In: *Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften – heute*. Hrsg. v. Thomas Phleps. (= Beiträge zur Populärmusikforschung 29/30). Karben: Coda, S. 259–288.
- Hoffmann, Bernd (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.
- Hoffmann, Bernd (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.
- Hoffmann, Bernd (2008) ›Spiegel unserer unruhigen Zeit‹: Der Jazz-Almanach. Anmerkungen zur Rundfunk-Sendereihe des NWDR Köln (1948–1952). In: *Jazzforschung / Jazz Research* 40, S. 175–239.

- Hoffmann, Bernd (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.
- Hoffmann, Bernd (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.
- Jost, Ekkehard (2011) Jazzgeschichten aus Europa. Sendung 15 vom 24. Februar 2011, 22.00–23.00 Uhr, WDR 3, Köln. 9 Seiten Manuskript.
- Jost, Ekkehard (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 (2014) *Jazz on the Screen: A Jazz and Blues Filmography*. Washington, DC: Library of Congress. Online: <http://lcweb2.loc.gov/natl/lib/ih/warehouse/jots/200028017/0001.pdf> (Stand: 31. März 2016).
- 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.
- Schulz-Köhn, Dietrich (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 eine internationalen Phänomens*. (= Filmwissenschaft 16). Münster/Wien: LIT.

- Südwestfunk (1952) *Aus den Winterprogramm 1951/52. Jazz-Sendungen Hörfunk.* SWR: Baden-Baden, S. 15.
- Südwestfunk (1953) *Aus den Winterprogramm 1952/53. Jazz-Sendungen Hörfunk.* SWR: Baden-Baden, S. 14.
- Südwestfunk (1954) *Aus den Winterprogramm 1953/54. Jazz-Sendungen Hörfunk.* SWR: Baden-Baden, S. 21.
- Südwestfunk (1955) *Aus den Winterprogramm 1954/55. Jazz-Sendungen Hörfunk.* SWR: Baden-Baden, S. 26.
- Südwestfunk (1956) *Aus den Winterprogramm 1955/56. Jazz-Sendungen Hörfunk.* SWR: Baden-Baden, S. 21.
- Südwestfunk (1957) *Aus den Winterprogramm 1956/57. Jazz-Sendungen Hörfunk.* SWR: Baden-Baden, S. 18.
- Südwestfunk (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. März 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)
- Wulff, Hans J. (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. Online: [http://www.rrz.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0154\\_14.pdf](http://www.rrz.uni-hamburg.de/Medien/berichte/arbeiten/0154_14.pdf) (Stand: 2. Februar 2015).
- Wulff, Hans J. (2014b) *Mail an den Autor vom 31. März 2014: Anmerkungen zu JAZZ – RHYTHMUS DER ZEIT (BRD 1956).*

### **Empfohlene Zitierweise**

Hoffmann, Bernd: »Eisgekühlter Hot«. Visualisierungen im westdeutschen Jazz der 1950er Jahre. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 395–431, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p395-431>.

*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.