

Das war nicht nett von Dir!

Anmerkungen zum Diskurs über afroamerikanische Musik in (West-) Deutschland

DIETMAR ELFLEIN

Der Diskurs über die Aneignung afroamerikanischer Musik in Deutschland fokussiert sich bisher auf Jazz und Blues in den 1950er und 60er Jahren. Mitte der 1970er Jahre folgt dann mit Abstrichen Discomusik und ab den 1980ern in chronologischer Reihenfolge Hip-Hop, House und Techno, wobei bei letzteren eine afroamerikanische musikalische Traditionslinie immer wieder in Frage gestellt wird. Soul und Funk kommen in dieser Erzählung nicht oder nur am äußersten Rande vor. Ich möchte hier und jetzt beginnen, diese Lücke zu schließen und vor allem den Gründen für den Ausschluss von R&B, Soul und Funk aus dem Diskurs um die Aneignung afroamerikanischer Musik in Deutschland nachzuspüren. Hegemonial erscheint hierbei der Jazzdiskurs der 1950er Jahre, dessen Abgrenzung gegenüber Tanzmusik – und also solche wird R&B, Soul und Funk betrachtet – ich anhand ausgewählter Veröffentlichungen nachzeichne, da so sowohl Musiker_innen als auch Musiken aus dem Diskurs um wertvolle Musik ausgeschlossen werden, die als deutsche Aneignungsversuche von R&B und Soul zu betrachten sind. Die im Jazzdiskurs entwickelten Erzählungen haben wiederum Auswirkungen auf den Bluesdiskurs und dessen Konstruktion als authentische afroamerikanische Musik im Gegensatz zum weiterhin wertlosen Soul. Mit der Beatwelle, die via der britischen Mods Teile von Soulmusik – absichtlich oder unabsichtlich – eingemeindet, kommen neue Diskursteilnehmer_innen ins Spiel, die die Konstruktionsbedingungen von Authentizität in der populären Musik und damit auch die Bedingungen der Ausgrenzung von R&B, Soul und Funk modernisieren. Unter bestimmten Bindungen kann Soul jetzt

wertvoll werden. In der zweiten Hälfte der 1960er Jahre trifft Soulmusik zudem den westdeutschen Zeitgeist. Die Bedingungen dieser kurzfristigen Sichtbarkeit von Soul in Deutschland werden nachgezeichnet und die zum Teil kontroversen Positionen der alten und neuen Diskursteilnehmer_innen abschließend analysiert.

Parallel zu diesem ausschließenden und abwertenden (akademischen) Diskurs werden R&B, Soul und Funk in beiden deutschen Staaten seit Mitte der 1950er Jahre nachweislich rezipiert und auch produziert. In Westdeutschland veröffentlichen diverse Plattenfirmen kontinuierlich US-amerikanischen R&B und Soul, die entsprechenden Lieder sind jedoch selten in den Hitparaden zu finden. Die Vermarktung deutscher Aneignungsversuche, sowohl durch die westdeutsche Unterhaltungsindustrie als auch die ostdeutsche Staatsproduktion¹, via Coverversionen, Deutscher Originalversionen² oder auch Eigenkompositionen erfolgt mehrheitlich als Schlager, in den 1960er Jahren dann teilweise auch als Beatmusik. Ich beginne deshalb meine Ausführungen mit einer Beschreibung dreier West-Deutscher Originalversionen US-amerikanischer Soul- bzw. Soul-verwandter Titel, die zeigen soll, welche Art Musik der im Anschluss analysierte Diskurs um die Aneignung afroamerikanischer Musik ausschließt und abwertet.

FRÜHE DEUTSCHE ORIGINALVERSIONEN

Sucht man in unbekanntem Terrain nach Spuren der Aneignung, nach Verweisen auf Netzwerke und Hinweisen auf die Produktion afroamerikanisch beeinflusster Musik, so sucht man auch nach Schlüsselreizen, die häufig in der Gegenwart des Suchenden wichtiger erscheinen, als sie es zu ihrer Zeit waren. Ist man wie ich auf der Suche nach deutschen R&B, Soul und Funk, so reagiert man fast konditioniert auf Wörter wie *funky* in Titeln und Texten,

-
- 1 Exemplarisch für ostdeutsche Amiga Produktionen steht hier die 1956 veröffentlichte deutsche Version von „Shake Rattle & Roll“ von Werner Hass mit dem Rundfunk-Tanzorchester Leipzig unter der Leitung von Kurt Henkels mit dem Titel „Simsalabim“ sowie die instrumentale B-Seite „Rock and Roll Again“ – eine Komposition von Horst Reipsch (Hass 1956).
 - 2 West-Deutsche Originalversionen US-amerikanischer Titel können aufgrund der damaligen Urheber- bzw. Verwertungsrechtslage und der Machtposition der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten auch pur ökonomisch motiviert sein (vgl. Schmidt-Joos 1960, Helms 1972, Kayser 1975, Wicke 1998).

obwohl dies im US-amerikanischen Jazz der 1950er und 60er Jahre durchaus kein ungewöhnlicher Ausdruck gewesen ist.³ Laut Siegfried Schmidt-Joos (1963: 269) meinen Funk und auch Soul „einen starken Gefühlsausdruck auf der Basis der alten traditionellen Musizierweisen des Blues und des Gospel.“ 1956 findet sich dieses Wort denn auch in einem Songtitel eines deutschen Jazzers: Max Greger⁴ veröffentlicht den Jump Blues „Dufte und Funky“, der im zweiten Teil eine deutliche Hommage an „Rock around the Clock“ von Bill Haley & his Comets (1955) beinhaltet und damit auch in den Bereich deutscher Rock’n’Roll Aneignung gehört – es handelt sich um den Versuch eines zeitgenössischen R&B Stücks aus deutscher Feder, in dem Greger Rock’n’Roll als engen Verwandten von R&B thematisiert.⁵

In Bezug auf Coverversionen US-amerikanischer Originale beginnt die Aneignung von R&B und Soul im deutschen Sprachraum zwei Jahre nach „Dufte und Funky“, also immer noch zur Hochzeit des Rock’n’Roll. Die in

-
- 3 The Mezzrow-Bechet Quintet: „Funky Butt“ 1947, Norman Granz Jam Session #2: „Funky Blues“ 1953, The Birdland Stars: „Ah Funky New Baby“ 1956 etc. Zur Begriffsgeschichte siehe auch Jost 1982: 157-159.
- 4 Der Saxofonist Greger leitete – wie für selbständige Bandleader in den 1950er Jahren üblich – eine Vielzahl unterschiedlich benannter aber nicht zwingend personell unterschiedlicher Ensembles, um mit unterschiedlichen Markennamen Genres vom volkstümlichen Schlager bis zum Big Band Swing bedienen zu können (vgl. Scharlau/ Witting-Nöthen 2006, Vollberg 2003).
- 5 „Dufte und Funky“ beginnt mit einem achttaktigen Intro, das auch als Schlussteil wiederkehrt und so den Song zu einer abgeschlossenen Einheit formt. Ab Takt neun folgt das Hauptthema mit Saxophon als *Vorsänger* und Piano als antwortendem *Chor*. Dieser Hauptteil ist als 32-taktige AABA-Form gestaltet. Im Anschluss folgt ein 12-taktiges Bluessolo auf dem Saxophon und dann in Teil D die 12-taktige Bill Haley Hommage, die Haleys charakteristisches zweitaktiges, unisono Ein-Ton Riff mit seinem Wechsel zwischen On- und Offbeat Phrasierung in den ersten acht Takten original kopiert:



Abb. 1 Haley/Greger Saxophon Riff

In den letzten vier Takten spielt Greger jedoch nicht wie Haley das Bluesschema zu Ende, sondern offeriert nach zwei Takten Tonika eine Schlussformel. Zudem nimmt Greger als Abgrenzung in Richtung Rock and Roll das Tempo deutlich von 180 bpm bei Haley auf 113-117 bpm zurück.

Frage stehenden Veröffentlichungen werden zeitgenössisch als Schlager rezipiert, von Soul oder R&B spricht trotz (nicht nur) Gregers Bemühungen niemand. Gleichzeitig ist die Bezeichnung Schlager in dieser Zeit nicht auf Produktionen aus dem deutschen Sprachraum begrenzt, sondern wird in der Literatur (vgl. Haas 1957, Schmidt-Joos 1960, Worbs 1963) durchaus als Synonym für kommerziell erfolgreiche nationale und internationale Popmusik benutzt.

1958, um die eben gemachte Behauptung zu verifizieren, werden zwei Coverversionen von Sam Cookes⁶ Debut Single und US-Nummer eins Hit „You Send Me“ aus dem Jahr 1957 unter dem gleichlautenden Titel „Darling du weißt ja“ in Westdeutschland veröffentlicht. Cookes Debüt erscheint im Jahr der Erstveröffentlichung via London Records auch auf dem westdeutschen Markt, so dass eine Aneignung ohne größere Anstrengungen zumindest möglich ist. Im gleichen Jahr veröffentlichen Coral Records auch Teresa Brewers⁷ Version von „You Send Me“ in Westdeutschland. Die westdeutschen Coverversionen stammen von Billy Mo und die Serenaders mit dem Orchester Victor Reschke auf Decca und von Alice Babs mit dem Paul Kuhn Ensemble und den Bert Hansen Sängern auf Electrola. Die Schwedin Babs war in Deutschland vor allem als Schlagersängerin bekannt, im europäischen Ausland jedoch auch als Jazzsängerin.⁸ Der wahrscheinlich auf Trinidad geborene Peter Mico Joachim aka Billy Mo beginnt seine musikalische Laufbahn als Jazztrompeter im europäischen Ausland, migriert nach Westdeutschland und wandelt sich dann in den 1960er Jahren zum volkstümlichen Sänger mit Tirolerhut (vgl. Feddersen 1996). In beiden Fällen steht die deutsche „You Send Me“ Version auf der B-Seite der Veröffentlichung. Der deutsche Text stammt von Peter Ström, einem Pseudonym von

6 Sam Cooke gilt in journalistischen und musikhistorischen Quellen (Guralnick 2009, Eder o.J.) retrospektiv als Pionier oder sogar Erfinder von Soul Musik.

7 Brewer war eine in den 1950er Jahre sehr erfolgreiche US-amerikanische Popsängerin, die in der zweiten Hälfte der 1950er Jahre häufig Coverversionen von sowohl Hillbilly als auch R&B Titeln veröffentlicht.

8 Sie nimmt z.B. 1966 in Großbritannien ein Album mit Duke Ellington unter dem Titel *Serenade to Sweden* auf. In der BRD moderiert sie 1959 gemeinsam mit Paul Kuhn und anderen die ARD-Unterhaltungssendung *Spiel mit Vieren* (vgl. Kuhn 1988: 100).

Nils Nobach, der seit 1953 als Produktionsleiter bei Electrola beschäftigt ist und unter anderem als Entdecker von Paul Kuhn gilt.⁹

In musikalischer Hinsicht ist mittels des Arrangements der Formteile und der unterschiedlichen Basslinien eindeutig und einfach nachweisbar, dass sich beide deutschen Adaptionen an Cookes Original und nicht an Brewers Version orientieren.¹⁰ Brewers im A- und B-Teil der zugrundeliegenden AABA-Form unverändert durchlaufender Groove spielt bei den Adaptionen keine Rolle. Stattdessen orientiert man sich an Cookes unterschiedlichen Grooves für A- und B-Teil. Kuhn entwickelt für Babs im B-Teil einen an Cooke angelehnten, neukomponierten Groove, während Reschke für Mo lieber gleich auf Cookes Originalgroove zurückgreift. Im A-Teil übernimmt er jedoch wiederum Kuhns Änderungen an Cookes Originalgroove, die diesen über die Reduzierung des Basslaufes auf einen stetig wiederkehrenden Notenwert abschwächen. Mos Version ist deshalb eine Mischung aus einer Coverversion von Babs und Cooke. Eine Vereinfachung des Grooves bzw. eine stärker in europäischen Traditionen wurzelnde fortschreitende Gestaltung der Rhythmik, die dem Prinzip der variierten Wiederholung (vgl. Elflein 2012: 249ff.) misstraut, erscheinen so als erste Hinweise auf musikalische Veränderungen im Aneignungsprozess von Soulmusik.

9 Er ist unter anderem für Kuhns Stimmungshit „Der Mann am Klavier“ (Paulchen am Klavier 1954) verantwortlich.

10 „You Send me“ beruht auf der AABA-Formel des Classic American Song, die einmal komplett wiederholt wird. Cookes Version unterscheidet sich von Brewer insbesondere durch die unterschiedliche musikalische Gestaltung des A und B Teils. Während bei Brewer ein dominanter Rhythmus aus Viertel, Achtel und punktierter Viertel im A- und B-Teil unverändert durchläuft, dominieren bei Cooke in der Bassline des A-Teils halbe Noten auf Eins und Drei. Die jeweils vierte Halbe einer strukturbildenden zweitaktigen Einheit wird durch einen Achtellauf ersetzt. Dagegen werden im B-Teil drei Viertel und eine Viertel-Pause aneinandergereiht. Das Grundtempo beschleunigt sich deshalb bei Cooke im B-Teil, während es bei Brewer gleichbleibt.

Babs und Mo kopieren den Groove des A-Teils von Cooke abgeschwächt. Der Bass bleibt bei halben Noten, der Achtellauf wird auf eine E-Gitarre verlagert und so von einem wichtigen Teil des Grooves zu einer möglichen rhythmischen Variation. Im B-Teil setzt Kuhn für Babs auf einen Walking Bass in Vierteln, der von Cooke die Idee der Beschleunigung übernimmt und Brewers dominanten Rhythmus weiter ignoriert, während Reschke für Mo direkt die Basslinie von Cookes B-Teil übernimmt.

Dagegen ist die Aneignung afroamerikanisch beeinflusster Musik im Fall der *Deutschen Originalversion* von Curtis Lees (1961) Hit „Under the Moon of Love“, „Das war nicht nett von Dir“ von Jack van Doorn (1962) vermittelt. Der im holländischen Kerkrade geborene Sänger und Trompeter van Doorn interpretiert diese Coverversion ebenfalls für die B-Seite einer Veröffentlichung. Zwei Jahre zuvor covert er bereits Ray Charles „Hit the Road Jack“ als Stimmungslied unter dem Titel „Komm trink aus Jack“ (van Doorn 1960). Noch früher spielt er mit seinem J. Miller Sextett Swing und v.a. Glenn Miller in amerikanischen Soldatenclubs (o.N. 1962).

Das von Phil Spector produzierte Original „Under the Moon of Love“ wird von Lee gesungen, der das Lied gemeinsam mit dem US-Songwriter Tommy Boyce auch geschrieben hat.¹¹ Für den deutschen Text zeichnet Hermann *Tobby* Lüth verantwortlich. Die deutsche Version wird 2009 auf dem Sampler *Wir geh'n in das Wunderland – Doo Wop in Germany* von Bear Family Records wiederveröffentlicht. In den Liner Notes bezeichnet der Journalist Oliver Flesch (2009) das Stück als ein Glanzlicht des deutschen Doo Wop.¹²

Eine musikalische Analyse zeigt, dass „Under the Moon of Love“ weniger direkt von Doo Wop, denn vom zeitgenössischen R&B Party Sound von Gary U.S. Bonds und dessen Hit „Quarter to Three“ (1961) beeinflusst ist.¹³

11 Boyce wiederum schreibt in den 60er Jahren noch weitere Hits. Er arbeitet u. a. für die Monkees, schreibt aber auch Fats Domino's „Be my Guest“ (1959) mit.

12 Doo Wop wiederum gilt als Musikstil, der sich als Teil von R&B in den afroamerikanischen Communities v.a. der US-amerikanischen Ostküste entwickelt hat (vgl. Goosmann 2005).

13 Bei U.S. Bonds Musik handelt es sich um eine Weiterentwicklung des Doo Wop, die diesen mit Rock-a-Billy verschmilzt. Bläasersatz und Chor sind unisono geführt und bilden so einen gemeinsamen Chor für U.S. Bonds. Sie antworten dem Vorsänger jedoch nicht direkt, sondern produzieren über ihre in die Pausen des geklatschten Backbeats gesetzten Impulse auf Eins, Drei und der darauf folgenden Eins ein zweitaktiges Pattern, das sich harmonisch immer am Fortschreiten der Gesangsmelodie ausrichtet. Damit verstärkt sich sowohl der tanzbare Charakter als auch der Vokalgruppencharakter des Stückes, das ohne großen Verlust a cappella aufführbar ist. Bei Lee, Boyce und Spector wird die Einheit von Bläasersatz und Chor aufgelöst, der Chor singt jetzt unabhängig von der Bläsergruppe Antwortlinien zum Vorsänger, während die Bläsergruppe jeweils die ersten drei Viertel eines Taktes betont. Sowohl die rhythmische Basis des Stückes ist damit im Vergleich zu U.S. Bonds geschwächt als auch der Vokalgruppencharakter. Es

Der Weg von U.S. Bonds über Lee und Boyce zu van Doorn ist dabei auch einer der abnehmenden Entropie. Die Party wird zunehmend in einen Tanzsaal verlegt und in ordentliche Bahnen gelenkt. Zentral hierfür ist die zunehmende Zähmung des Saxophons, das bei U.S. Bonds bereits in der Einleitung soliert, bei Lee/ Boyce nur noch anschließend an den ersten AABA-Block¹⁴ und bei van Doorn im Prinzip gar nicht mehr. „Das war nicht nett von dir“ ist damit eher Pop als Soul oder R&B, allerdings ist das Stück ohne die Kenntnis und Aneignung von R&B Stilen nicht denkbar.

DER JAZZDISKURS IN DER BRD¹⁵

Die bisher verhandelten Sänger_innen und Musiker, von Greger über Babs und Mo zu van Doorn, haben mehrheitlich ihre Wurzeln im Jazz. Der Wechsel zwischen unterschiedlichen musikalischen Stilen und die Präsentation von Musik in unterschiedlichen Funktions- und Rezeptionszusammenhängen wie Konzert, Session oder Tanzveranstaltung ist nach dem Zweiten Weltkrieg für viele Musiker_innen alltägliches Brot. Eine qualitative Unterscheidung zwischen Unterhaltung und Kunst wird von ihnen nicht zwingend vorgenommen, gelegentlich sogar explizit negiert (vgl. Kuhn 1988: 88f.). Der akademische Jazzdiskurs der 1950er Jahre von Joachim-Ernst Berendt, Alfons Michael Dauer und anderen führt in diesen Musiker_innenalltag Wertungen bezüglich vermeintlich guter Musik und guter Rezeptionszusammenhänge ein. Jazz soll von anderen Musiken unterschieden werden. Diese Wertungen speisen sich zumindest teilweise aus der Praxis der Hot Clubs¹⁶,

entsteht viel stärker der Eindruck von Leadsänger, Begleitensemble und Hintergrundchor. Van Doorn verstärkt diese Doo Wop verpoppenden Elemente bei Lee, Boyce und Spector über die weitere Zurücknahme des Saxophons und eine noch stärkere Betonung des melodischen Charakters des Chores.

14 Die Songstruktur von „Under the Moon of Love“ stellt sich wie folgt dar:
IntroA1 AABA A2BA.

15 Rauhut (2016: 39-75) konstatiert einen quasi identischen Diskurs für die DDR.

16 Nach dem Zweiten Weltkrieg gründet ein Teil der im Nationalsozialismus im Verborgenen aktiven Jazzfans in vielen deutschen Städten Hot Clubs als anfangs informelle, meist jedoch nach Institutionalisierung strebende Treffpunkte Gleichgesinnter (vgl. Rauhut 2016, Hoffmann 1999). Diese grenzen sich in Weiterführung einer schon im NS bestehenden Dichotomie von Beginn an von den tanzwütigen Swing Heinis ab (vgl. Köhler 2002, Polster 1989, Lange 1986). Der Hot

die einem als sachverständig behaupteten Jazzpublikum ihrer Meinung nach wertvollen Jazz zum Zuhören präsentieren. Dieser bürgerlich kunstmusikalische Ansatz heißt Ausflüge in die Bereiche Unterhaltungs- und Tanzmusik nicht gut. Trotzdem hilft eine Anstellung oder ein Engagement in der Unterhaltungsindustrie vielen Jazzern, ihr ökonomisches Überleben zu sichern.¹⁷ Solch *Leichte Musik* sollte aber – so zumindest die nach außen transportierte Erwartungshaltung – idealerweise nur wegen des Geldes gespielt werden (vgl. Schwab 2004: 122f.).^{18 19}

Joachim-Ernst Berendt

Berendt, die laut Andrew Wright Hurley (2009), Martina Taubenberger (2009) und Ute G. Poiger (2000) prägende Figur des Diskurses, formuliert explizit einen ausschließenden Jazzbegriff, der die oben verhandelte Musik und ihre Protagonisten von Beginn an ausgrenzt. Schon 1950 schreibt er auf der ersten Seite von *Der Jazz eine zeitkritische Studie* im Pluralis Majestatis:

Club Frankfurt/Main erscheint sowohl wegen Frankfurts Status als europäischem Hauptquartier der US-Streitkräfte als auch wegen Protagonisten wie Günter Boas, dessen Wichtigkeit für die deutsche Bluesszene von Michael Rauhut (2016: 48-65) gewürdigt wurde, Carlo Bohländer und Horst Lippmann als wichtiger Knotenpunkt der Bewegung. Lippmanns späterer Kompagnon Fritz Rau knüpft vom Hot Club Heidelberg aus Kontakte nach Frankfurt. Berendt kommt im Vorfeld des ersten deutschen Jazz Festivals 1953 erstmals nach Frankfurt (Schwab 2004: 100).

- 17 Rundfunk- und Tanzorchester sind die ökonomisch erste Wahl (vgl. Schwab 2004: 122f., 156f.).
- 18 Bill Ramsey „war durch seine Schlagererfolge in die Kritik geraten, weshalb er nun um seine Rehabilitation als Jazzmusiker sang und rang“ (Schwab 2004: 157). Ramsey arbeitet auch mit van Doorns Band und ermuntert diesen zum Singen (vgl. o.N. 1962). Klaus Doldinger veröffentlicht in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre unter dem Pseudonym Paul Nero R&B und Soul. „Ausflüge in die Gefilde der kommerziellen Popmusik hätten ihn in den Augen von Kritik und Publikum disqualifiziert. Das war keine Frage der Musik, sondern eher eine Frage der Moral“ (Kriegel 1983: 43).
- 19 Taubenberger (2009) kommt in ihrer auf Zeitzeugeninterviews beruhenden Studie über die deutsche Jazzrezeption zu einer ähnlichen Charakterisierung der Jazzrezeption in Deutschland von 1945-1963.

Darum möchten wir auch bitten, den Jazz nicht an jenen zwei- und noch mehrdeutigen Gestalten langhaariger Jünglinge zu messen, denen es nicht auf den Jazz ankommt, sondern allenfalls auf ein langes Schlagzeugsolo und [...] „Swing“ und „Sweetmusic“ [...] Ausgeschlossen bleibt, was die Amerikaner „danceable music“ nennen und was bei uns Schlager heißt, von der sogenannten „Deutschen Tanzmusik“ ganz zu schweigen. (Berendt 1950: 7)

Mit der Nutzung von Begriffen wie *Deutsche Tanzmusik*, der nie genau definierten Bezeichnung der Nationalsozialisten für die Musik, die während des Dritten Reichs anstelle von Jazz (im Radio) gespielt werden sollte²⁰ (vgl. Jockwer 2005: 290-318), versucht Berendt seiner Ab- und Eingrenzung des Jazz im Sinne auch der Hot Clubs eine antifaschistische Grundlage zu geben. Im *Jazzbuch* von 1953 (Berendt 1953: 9-13) wie auch in einem späteren Artikel über Tanz (Berendt 1958) bleibt diese Abgrenzung von Swing, Sweet- und Tanzmusik unverändert erhalten.²¹ Mit Wright Hurley (2009: 15-35) kann man konstatieren, dass Berendt die im 19. Jahrhundert wurzelnde E/U-Unterscheidung der historischen Musikwissenschaft, die Musik in wertvollere Ernste und weniger wertvolle Unterhaltende einteilt, willentlich und absichtsvoll in den Jazz übernimmt. Nach Poiger (2000: 138f.), die Berendts Positionen der 1950er Jahre in ihrer Monografie *Jazz Rock Rebels* hervorragend zusammenfasst (ebd. 137-150), entfernt er damit den Jazz bewusst von den Orten, an denen seit dem 19. Jahrhundert meist der erste Kontakt europäischer Zuhörer mit amerikanischer Musik stattfand, den Tanzhallen.

Im Sammelband *Tanz in der modernen Gesellschaft* (Heyer 1958) begründet Berendt (1958: 125) seine ablehnende Haltung mit der Behauptung, dass (auch) in den USA nicht (mehr) zu Jazz getanzt werde, ja die Besucher eines Nachtclubs tanzende Pärchen als Affront begreifen würden. Ekkehard Jost (1982: 100) beschreibt dagegen nicht nur für Swing Clubs wie den Cot-

20 „Der Niggerjazz ist für den Rundfunk tot! Nun, unbekannte deutsche Musiker, vor die Front. Wir suchen deutsche Tanzmusik!“ (Slogan des Wettbewerbs *Deutsche Tanzmusik fürs deutsche Volk* von 1935; zit. n. Jockwer 2005: 309)

21 In späteren Auflagen des *Jazzbuchs* (Berendt 1959, 1967, 1976) fällt das Anfangskapitel „Was ist Jazzmusik?“ (Berendt 1953: 9-13) weg, weil mittlerweile laut Berendt (1959: 8) Wissen über Jazz vorausgesetzt werden könne. Stattdessen führt Berendt (1959: 224-231, 1976: 171-177) ein Definitionskapitel ein. Hier verwendet er weiterhin Formulierungen wie „Mißbrauch der Jazzelemente durch die Schlagermusik“ (1959: 228, 1976: 174). Berendt/ Huesmann (2014: 843-852) benennt dieses Kapitel in „Versuch über die ‘Qualität Jazz’“ um.

ton Club, sondern auch für Bebop Etablissements in den USA tanzendes Publikum. Auch Benny Goodmanns von Berendt (1958: 126) selbst zitierte Aussage, seine Musik eher auf Tanzveranstaltungen so spielen zu können, wie er sie sich vorstelle, bringt die ausgrenzende Argumentation nicht ins Wanken, sondern dient Berendt einfach als selbstkritische Färbung. Historische oder kulturelle Verweise auf die USA werden von ihm letztlich nur benutzt, um seine Haltung bezüglich der gewünschten Rolle von Jazz in der Bundesrepublik zu legitimieren.

Die Verbindung von Unterhaltung und Tanz bildet für Berendt das ideale Feindbild. Jazz ist für ihn authentisch-künstlerischer und hochkultureller Ausdruck, also wahlweise eine Musik zum Zuhören oder wenn denn überhaupt getanzt wird, im Tanz „existentieller Ausdruck des So-Seins“ (Berendt 1950: 14). Ganz anders wird nicht nur ihm dann, wenn der Kommerz, der seiner Meinung nach schon den Blues, den Boogie und den Swing Rhythmus kaputtgemacht hat, in Gestalt von „Snobs aller Länder auch aus dem Bebop eine wilde Hopserei gemacht“ (Berendt 1953: 11) hat.

Die afroamerikanischen Tanzformen zu Jazz, die Berendt (1950: 14) als Ausnahmen seiner Tanzablehnung als „existenzielle[n] Ausdruck des So-seins“ (ebd.) authentifiziert, werden nach Astrid Kusser (2013: 397-454) in deutschen Tanzschulen reglementiert und diszipliniert, damit sie nicht zur „Hopserei“ (Berendt 1953: 11) verkommen. Gleichzeitig verliert Jazz damit für ihn durch die Integration in den disziplinierten Gesellschaftstanz seine ursprüngliche Vitalität (Berendt 1958: 137) und die notwendige Abwertung von Tanzmusik ist erneut bewiesen. Das Bedürfnis der Aneignung afroamerikanischer Tänze durch die deutsche Jugend denkt Berendt nach Kusser (2013: 455ff.) als linearen und ewigen Wechsel von Ausbruch und Integration. Zu diesem Zweck wird „schwarze Kultur [...] essentialisiert und naturalisiert. Sie kommt von außen und steht einfach wie eine Ressource zur Verfügung“ (ebd. 456).

Tanz zu afroamerikanischer Unterhaltungsmusik wird von zwei Seiten des bürgerlichen Spektrums angegriffen, von den alten und den neuen Meinungsführern in Sachen Kunstverstand und Ästhetik. Die im Merkur 1953 ausgetragene Kontroverse um Jazz zwischen Theodor W. Adorno und Berendt (vgl. Broecking 2002) zeigt, dass diese Trennung keine Frage der politischen Verortung links oder rechts der Mitte darstellt, sondern quer zu den politischen Einstellungen verläuft. Berendt teilt diese Haltung wie oben angedeutet mit großen Teilen der Meinungsführer der westdeutschen Hot Clubs, deren Betätigungen immer auch Vorträge über und gemeinsames Hören der geliebten Musik umfassen, aber eher wenig Tanz (vgl. Rauhut 2016,

Breidt/ Heinbücher 2008, Riedler 2005, Schwab 2004). Der Teil der Jazzfans, der Jazz als Tanzmusik rezipiert, wird auch aus den Hot Clubs ausgegrenzt und sucht sich andere Treffpunkte.

Elijah Wald (2009: 97-100) hat diesen ausgrenzenden Jazzdiskurs des *hot versus sweet* für die USA analysiert und auf die Genderproblematik hingewiesen, die diesem Diskurs inhärent ist: Zuhören ist männlich, tanzen weiblich konnotiert. Frauen tanzen zur Sweet Musik, Männer diskutieren stattdessen lieber Besetzungen und warten auf Hot Tunes, um die Soli kennerhaft zu beurteilen (vgl. ebd). Gerade Sängerinnen wie die oben zitierte Babs, Caterina Valente oder auch Inge Brandenburg leiden unter den Folgen dieses Diskurses, der sowohl die Begleitbands für Sängerinnen abwertet als auch Gesang in Richtung Schlager und Unterhaltung abdrängt und Jazz zu einer weitgehend instrumentalen Musik umformt. So fällt in *Das neue Jazzbuch* (Berendt 1959: 8) das Kapitel über Sänger_innen der vermeintlichen Konzentration aufs Wesentliche zum Opfer.²² Gleichzeitig müssen die meisten Jazzmusiker um ihr ökonomisches Überleben kämpfen und spielen deshalb (auch) in Tanzorchestern, bei Sängerinnen dreht sich jedoch die Wertung:

Sie war eben eine Tanzmusikmaus, die auch Jazz sang und das gut, aber eben meistens unter unglücklichen Bedingungen, nämlich angesoffen und zu spät. (Schmidt-Joos über Inge Brandenburg, in Boettcher 2011: 25:37-25:41)

Der von Kurt Edelhagen für den deutschen Jazz entdeckten Valente gelingt eine vom Jazz unabhängige Weltkarriere, andere wie Brandenburg, die zeitgenössisch immerhin als deutsche Billie Holiday gilt, scheitern. Beim ersten Jazz Fest *Jazz a Juan* 1960 in Frankreich gewinnt sie zwar den Preis der besten europäischen Jazzsängerin, resümiert aber laut Marc Boettcher (2011: 44:45-47:00) mit bitterem Unterton, dass die Frankfurter Hot Club Ikone Albert Mangelsdorff mit seinem Quintett sich geweigert habe, sie zu begleiten, um nichts von seiner eigenen Spielzeit abgeben zu müssen.²³ Bran-

22 Berendt (1976) integriert das Kapitel über vokalen Jazz wieder.

23 Die Audiospur des posthumen Dokumentarfilms über Inge Brandenburg ist in diesen 135 Sekunden deutlich hörbar mehrfach geschnitten, also aus mehreren nicht genannten Quellen zusammengesetzt. Der Wahrheitsgehalt ist daher mit einem Fragezeichen zu versehen. Schwab (2004: 154) sieht keinerlei Probleme und berichtet von „neun unbeschwerten Tagen“ (ebd.) der Frankfurter Delegation.

denburg verkehrt zwar bereits vor *Jazz a Juan* im Hot Club Frankfurt, wird aber damals schon von den zentralen Akteuren wie den Gebrütern Mangelsdorff als Randfigur wahrgenommen. Sie wartet auch nach Erfolgen wie beim *Jazz a Juan* vergebens auf gute Engagements und ertränkt ihren Frust zunehmend im Alkohol (vgl. Boettcher 2011).

Alfons Michael Dauer

Dauer (1958, 1961) formuliert Ende der 1950er Jahre einen von Berendt differierenden Jazzbegriff, der weniger populäre Reichweite hat, in der Akademie und bei Jazzfans jedoch ebenfalls einflussreich ist (vgl. Hoffman 1998).²⁴ Verbindungen zu Berendts Ansatz liegen in der Abwertung bestimmter Musiken einerseits und einer Essentialisierung afroamerikanischer Musik andererseits.

In *Der Jazz – Seine Ursprünge und Entwicklung* beschreibt Dauer (1958: 7f.) auf den ersten beiden Seiten Jazz als durch abendländisch-europäische Elemente beeinflusste afrikanische Musik auf amerikanischem Boden, also als afroamerikanische Musik. Dagegen setzt er euro-afrikanische Musik, in der sich abendländische Musik mit afrikanischer bzw. afroamerikanischer Musik vermischt und nennt als Beispiele Minstrel, Ragtime und Swing:

Der Gegensatz im Wesen von Jazz und Swing ist folglich nicht äußerlicher oder zeitlicher Art, sondern phänomenologisch bedingt: es sind im Grund zwei wesentlich verschiedene Musikarten. Jazz ist eine Umwandlung afrikanischer Musik durch abendländische Elemente, Swing dagegen eine Umformung abendländischer Musik durch negerische (und damit letztlich afrikanische) Eigenschaften. (Dauer 1958: 8)

Berendts dichotomische Sicht auf den Jazz findet sich auch bei Dauer, allerdings argumentiert Dauer im obigen Zitat explizit ohne Wertung. Diese

Gleichzeitig ist Inge Brandenburg in seiner Geschichte der Frankfurter Szene bezeichnenderweise nur eine Randnotiz.

24 Dauer studiert in Mainz, ist häufig im Frankfurter Amerika Haus zu Gast und spielt Jazz in US-amerikanischen Offiziersklubs (Straka 1998: 11f.). Er hat laut Manfred Straka (ebd.) auch Kontakte in die Frankfurter Revival Jazz Szene, wird aber in Jürgen Schwabs (2004) Dokumentation der Frankfurter Hot Club Szene nur als Amerika Haus Referent erwähnt. Ein Verbindungsglied zwischen Berendt und Dauer bildet Boas, der mit beiden zusammengearbeitet hat (Straka 1998: 12, Rauhut 2012: 336 Fn. 43).

schleicht sich eher durch die Hintertür ein. Der für Dauer afrikanisch geprägte Jazz-Stil verliert über die Aneignung oder, wie er formuliert, Nachahmung (vgl. exemplarisch Dauer 1958: 110, 1961: 88, 104) durch weiße Amerikaner etwas, dass er meist mittels Säkularisierung oder den Verlust einer im westafrikanischen Erbe verwurzelten Natürlichkeit zu erklären sucht (vgl. Dauer 1958: 100f., 119-121). Stattdessen erscheint eine vereinfachte neue Musik, die stärkere Anteile europäischer Musizierformen aufweist. Der in der historischen Entwicklung aus dieser Dynamik resultierende Swing teilt sich dann wiederum in einen Bereich europäischer Dominanz (Sweet) und stärkerer afroamerikanischer Umformung (Hot) (Dauer 1961: 109f.). Der Sweet Swing-Stil entspricht damit Unterhaltungsmusiken, die Teil der kulturindustriellen Verwertungsmaschine sind, der Hot Swing-Stil ist näher am ursprünglichen oder authentischen Jazz-Stil. So treffen sich Dauer und Berendt in der Abwertung des Sweet Jazz sowie der kommerziellen Tanz- und Unterhaltungsmusik und die wertende E/U Unterscheidung lebt auch bei Dauer fort. In den 1970er Jahren distanziert sich Dauer übrigens in einer Rezension von Berendts (1975) *Die Story des Jazz* dann deutlich von dessen Sichtweise auf Jazz: „Die sattem bekannte Definition des Autors wird ein weiteres Mal vorgetragen, ohne dadurch weder plausibler noch brauchbarer zu werden“ (Dauer 1976: 219).

Die Essentialisierung afroamerikanischer Musik

Das oben zitierte Adjektiv *negerisch* ist von Dauer nicht wertend gemeint, sondern der Entstehungszeit des Textes geschuldet, nichtsdestotrotz postuliert es eine Gemeinsamkeit, die über Hautfarbe hinausgeht. Dieses Gemeinsame wird von ihm auch immer wieder naturalisiert: „Daß dies bei unverfälschten Negern mit selbstverständlicher Natürlichkeit geschieht, leuchtet ein“ (Dauer 1958: 121).²⁵

Die These ist also, es gäbe Eigenschaften, die dieser Menschengruppe gemeinsam sind und die auch nicht erst durch die Versklavung als gemeinsame Erfahrung auf amerikanischem Boden entstehen. Dauer braucht für seine Thesenbildung deshalb zwei Vorbedingungen, nämlich erstens eine verallgemeinerbare afrikanische Musikkultur und zweitens möglichst klare Verhältnisse in Bezug auf potentielle Einflüsse auf diese afrikanische Musikkultur

25 Die problematischen Implikationen eines derartigen Sprachgebrauchs sind aus der Sicht des Jahres 2016 nur schwer zu ignorieren, auch wenn sie nicht abwertend gemeint sind.

in Nordamerika. Schmidt-Joos²⁶ authentifiziert diese These mit Hilfe bildungsbürgerlicher Assoziationen und Folgerungen:

In Betrachtung der Ursprünge der Jazzmusik war lange Zeit die Meinung dominierend, es habe sich bei den nach Amerika verschleppten Negersklaven hauptsächlich um Angehörige niederer afrikanischer Bevölkerungsschichten gehandelt [...] Inzwischen haben Musikethnologen [...] eindeutig nachgewiesen, daß die nach Amerika gebrachten Neger einen Querschnitt durch alle afrikanischen Bevölkerungsklassen darstellten. Es war also in Amerika die Voraussetzung gegeben, Elemente der afrikanischen Kultur wiederaufzunehmen und weiterzuführen. (Schmidt-Joos 1963: 114)

Die hypothetische afrikanische Musikkultur bildet die Grundlage für ein Weiterleben afrikanischer Kultur in der Sklaverei in der Neuen Welt und damit auch die Grundlage für die künstlerische Verarbeitung dieser Erfahrung in afroamerikanischer Musik. Dauer diskutiert deshalb 1958 ausführlich musikalische Vorläufer des Jazz in Westafrika (ebd.: 7-34). Drei Jahre später, in *Jazz – die magische Musik* verallgemeinert und verkürzt sich dies zur Kapitelüberschrift Jazz und afrikanische Musik (Dauer 1961: 5, 13-19). Insbesondere dieser Aspekt seiner Arbeiten wird von Berendt ab Ende der 1950er Jahre zustimmend rezipiert.

Widerspruch gegen Dauers Auffassung von Jazzgeschichte kommt auch aus den Reihen des Frankfurter Hot Clubs. Der Trompeter und zentrale Aktivist Carlo Bohländer (1960: 7) beharrt mit Erich Moritz von Hornbostel darauf, dass grundsätzlich weder die Melodien noch die Rhythmen des Jazz afrikanisch seien. Allerdings verschweigt Bohländer, dass Hornbostel in seinen zwischen 1909 und 1917 entstandenen Aufsätzen zu afrikanischer Musik annimmt, dass eine Vermischung musikalischer Rassenmerkmale grundsätzlich nicht möglich sei, wie Florian Carl (2004: 134-145) überzeugend herausgearbeitet hat. Dauer geht dagegen auf der Höhe der zeitgenössischen (musik-)ethnologischen Theoriebildung grundsätzlich von der Möglichkeit von Akkulturation aus.

In Bezug auf die zweite Vorbedingung wird afroamerikanische Musik als Zusammentreffen afrikanischer und europäischer Traditionen in einem lee-

26 Schmidt-Joos gründet Mitte der 1950er Jahre einen der ersten offiziell zugelassenen Jazz-Klubs der DDR mit. Er studiert dann in Frankfurt, wird Ende 1950er Jahre Jazz Musikredakteur bei Radio Bremen und wechselt 1968 als Redakteur zum Spiegel (vgl. https://web.archive.org/web/20050509075149/http://www.aec.at/de/archiv_files/19791/1979_999.pdf, Zugriff am 27.8.2016).

ren Raum gedacht, der keine bereits vorhandenen musikalischen Traditionen aufweist. Schmidt-Joos (1963: 114) schreibt explizit, dass „die verschiedenen Musikarten der Indianer [...] keine Rolle mehr spielen.“ Native Americans und ihre Musik werden aus dem Diskurs ausgeschlossen.²⁷

The question of North America's original or indigenous, inhabitants hardly ever comes up in popular histories of American music. The assumption being that the land inhabited by the European arrivals, and their slaves, had been mainly clear of earlier people and empty of song [...] The *possibility* that the musical traditions of indigenous people might be central to American harmony has never been articulated, much less considered at length. (Gioia 2013: 87f., Hervorh. i. O.)

Entgegen dieser Grundannahme zeigt beispielsweise die Biografie des einflussreichen E-Gitarristen Link Wray (McDonough 2006), der als Halbindianer in den afroamerikanisch dominierten Vierteln seiner Heimat leben muss,²⁸ dass die Bedingungen der Entstehung der Musiken, die als afroamerikanische bezeichnet werden, in einer von Rassismen geprägten Realität erheblich komplizierter sind, als der dominante Diskurs es zulassen will.²⁹ Das Verschweigen eines potentiellen Einflusses der Musik der Native Ame-

27 Forschungsarbeiten zum musikalischen Einfluss von Native Americans auf afroamerikanische Musik sind z.B. Jeannie Gayle Pool (2009), Joe Gioia (2013), sowie eine von Jim Del Duca (Chiilebe Akchia) gegründete und seit einiger Zeit inaktive Facebookgruppe zum Thema Native American-African American Music Roots (<https://www.facebook.com/Native-American-African-American-Music-Roots-359174807525508/?fref=nf>, Zugriff am 23.12.2016). Die von Karlton E. Hester editierte *Livin Encyclopedia of African Music* (http://artsites.ucsc.edu/igama/2%20-%20Encyclopedia/a-Intro_set.html, Zugriff am 23.12.2016) kündigt das Thema im Inhaltsverzeichnis an, die entsprechenden Seiten sind aber noch nicht veröffentlicht.

28 „Livin' amongst the black people, and they were livin' in misery, we were livin' in misery, and the poor whites was livin' in the same misery – Link laughed – but the only thing about it was the whites were hating us and the blacks.“ (McDonough 2006: 4)

29 Nach der sog. One-Drop Rule, die in diversen US-amerikanischen Staaten bis weit ins 20. Jahrhundert hinein Gesetz war, genügt ein Tropfen (= 1/16tel) afroamerikanischen Blutes, um eine Person in den USA offiziell als Schwarz zu klassifizieren. Native American Vorfahren fallen so wie vieles andere auch unter den rassistisch ausgestalteten Tisch (vgl. Gioia 2013: 103).

ricans auf Jazz, Blues oder R&B dient so der Vereinfachung der Möglichkeit, afroamerikanische Musik zu essentialisieren.

Die Notwendigkeit der Konstruktion einer gemeinsamen afrikanischen Musikkultur anstelle von Vielheit und Differenz unterschiedlicher Kulturen teilt Dauer auch mit einigen afroamerikanischen Autoren zu Black Music in den USA von Amiri Baraka aka LeRoi Jones (Jones: 1963: 17-32)³⁰ über Eileen Southern 1971 (²1983: 3-24)³¹ bis zu Samuel A. Floyd, Jr. (1995: 14-34).^{32 33}

Laut Ronald Radano (2003: 157) werden Hornbostels 1928 ins Englische übersetzte Thesen über die musikalischen Rassenunterschiede, insbesondere zur Wichtigkeit von *Call and Response* als afrikanisches Erbe afroamerikanischer Musik, im US-amerikanischen Diskurs um afroamerikanische Musizierformen zustimmend rezipiert, um dem Ziel des Nachweises einer fortlebenden afrikanischen Tradition in US-amerikanischer Musik näherzukommen. Radano (2003: 5f.) hat in seiner Dekonstruktion von Black Music bereits auf die fragwürdige empirische Basis für derartige verallgemeinernde Aussagen zu afrikanischer Musik in den historischen Quellen hingewiesen und mehr Quellenkritik angemahnt.³⁴ Bruno Nettl (2005: 140) schreibt in

30 „African Slaves: American Slaves: Their Music“ (Jones 1963: vii).

31 „The African Heritage“ (Southern ²1983: vii).

32 „African Music, Religion, and Narrative“ (Floyd 1995: xi).

33 Frühere Quellen wie W. E. B. du Bois (2008) 1903 veröffentlichtes *Souls of Black Folk* oder die Autoren in Alain Lockes (1968b) der Harlem Renaissance zugerechneter Edition *The New Negro* von 1925 sind stärker an einer Aufwertung afroamerikanischer Kunstformen als US-amerikanische interessiert. Sie betrachten ein afrikanisches Erbe in den „sorrow songs“ (du Bois 2008: 373-394), den Spirituals (vgl. Locke 1968a: 199 ff.) oder im Jazz (vgl. Rogers 1968) als zwar offensichtlich, aber im Detail schwierig zu identifizieren und für die Aufwertung afroamerikanischer Kunst unnötig. Rogers (1968: 217) sieht den Jazz als fast universelles Gefühl und unterscheidet deshalb auch nicht zwischen Swing- und Jazzstil bzw. zwischen Hot und Sweet (ebd. 221ff.).

34 So schreibt Radano (2003: 206-229) beispielsweise in Bezug auf die Erfindung des Spirituals und die viel zitierte Publikation *Slave Songs of the United States* von 1867 eben nicht von einem authentischen Einblick in die musikalische Welt der Plantagen sondern davon, dass diese Spirituals die Sklaven- und Plantagenkultur so zeigen, wie die Sammler_innen, Editor_innen und Verlagsinhaber_innen – alles aufgeklärte Weiße – sie aus politischen Gründen – nämlich um Propaganda für die Abschaffung der Sklaverei zu machen – benötigen.

Bezug auf (nicht nur) Hornbostel: „Studies made by Hornbostel, Stumpf, and their contemporaries are based on a dozen songs or two.“ Gioia (2013: 111) weist zudem darauf hin, dass sich *Call and Response* oder wie er schreibt „call and reply“ Strukturen nicht nur bei Sklavengesängen und protestantischen Hymnen, sondern auch in der Musik von Native American Kulturen in Mississippi finden lassen.

Trotzdem kennzeichnet der in Frage stehende Diskurs einen Kern afro-amerikanischer Musik als echt und ursprünglich und löst diese so aus dem je nach Gusto oder Zeitraum kulturindustriellen, kapitalistischen oder auch einfach populären Rahmen heraus. Der wahre Kern afroamerikanischer Musik verwässert in dieser Sichtweise durch Popularität, Kommerz und Medien. Sie wird sowohl das Andere europäischer Kunstmusik als auch das Andere des populären Schlagers. Afroamerikanische Musik ist gleichzeitig Volks- und Kunstmusik, sie transzendiert die E/U-Unterscheidung und bleibt im Gegensatz zur europäischen Avantgarde immer ihren volksmusikalischen, körperlich und rhythmisch fundierten Wurzeln treu.

R&B und beginnender Soul wird so aus der Jazzgeschichte als eher euro-amerikanisch und damit nicht authentisch im Falle Dauer bzw. Tanzmusik im Falle Berendt entfernt und aus der Geschichte der Rock'n'Roll Rebellion, weil er eben nicht ausreichend bzw. auf die falsche Art rebellisch ist. Stattdessen wird als authentischer afroamerikanischer Ausdruck von Sklaverei und rassistischer Unterdrückungserfahrung neben Bebop der Blues als das Maß der Dinge konstruiert, wiederum auch in der Rockgeschichte. Gleichzeitig ist Blues im akademischen Jazzdiskurs insbesondere auch als Jazzvorläufer konzeptualisiert.

DER BLUES DISKURS

Die Konstruktion des Blues als Idealbild eines genuin afroamerikanischen Volksausdrucks ist mittlerweile umfassend reflektiert (vgl. Adelt 2010, Hagstrom Miller 2010, Thompson 2014, McGinley 2014), gleiches gilt auch für seine Aneignung in Europa im allgemeinen (McGinley 2014, Wynn 2007) und Deutschland im besonderen (Rauhut 2016, Adelt 2010, Rauhut/Lorenz 2008, Rauhut/ Kochan 2004) sowie die Wichtigkeit der von Fritz Rau und Horst Lippmann veranstalteten *American Folk Blues Festivals* für diesen Prozess (Rauhut 2016, McGinley 2014, Adelt 2010). Trotzdem möchte ich auf letztere und insbesondere auf die TV-Inszenierung der Blueskünstler durch Berendt, Lippman, Rau und Günther Köster (vgl. McGinley 2014:

152-159) kurz eingehen, da hier Bedingungen des Ausschlusses und der Abwertung von R&B und Soul virtuos inszeniert werden.³⁵

Die TV-Sendung³⁶ zum ersten Festival 1962, aber auch die Ausgaben von 1964 und 1965 bestechen durch ausgefeilte Inszenierungsweisen, die die Authentifizierung des Blues als Volksausdruck der Afroamerikaner_innen zum Ziel haben.³⁷ 1962 sitzen beispielsweise T-Bone Walker und Shakey Jake vor einem Haus auf Stühlen und präsentieren ihren Blues. Eine Frau, das Objekt der Begierde in Shakey Jakes Songtext, sitzt strickend und die beiden ignorierend daneben – die ländliche Vorgarten-Idylle ist fast zu perfekt, um wahr zu sein. Im direkten Anschluss spielen Sonny Terry und Brownie McGhee vor einer weiteren Veranda zum Tanz auf – es handelt sich um die Tradition des „Saturday afternoon get together“ aus Louisiana, „from the deep south“, wie Walker überleitend und moderierend aufklärt. Die tanzenden Paare auf der Bühne sind nicht als Aufforderung zur Partizipation zu verstehen, sondern purer Schauwert. Wir erleben als deutsche TV-Zuschauer_innen staunend eine fremde Welt, die wir betrachten, an der wir aber nicht teilhaben können. Wir werden auch nicht direkt angesprochen, alle Protagonist_innen dieser ersten Fernsehaufzeichnung sind offensichtlich angewiesen die Kamera zu ignorieren und starren bei ihren Anmoderationen verkrampft ins Nichts. Da Studiopublikum ebenfalls nicht existiert, bekommt die Inszenierung fast etwas Surreales, weil die Bilder unklar lassen, wem hier was erklärt wird, während die Anmoderationen inhaltlich eindeutig aufklärenden bis belehrenden Charakter haben. Dass die eben erwähnten Terry und McGhee in New York leben und am Broadway als Schauspieler und Musiker erfolgreich sind, wird nicht erläutert. Fürs *American Folk Blues Festival* spielen sie die Dorfmusikanten. Analog dazu sitzt 1964 der Chicagoer Komponist, Musiker und Manager Willie Dixon allein im Inneren eines Landhäuschens und begleitet sich selbst auf der Gitarre.³⁸ Dixon ist in die Organisation des Festivals von Beginn an eingebunden. Er ist verantwortlich für die Zusammenstellung der Musiker aus Chicago und bestimmt kein Bewohner eines Landhäuschens, der in Latzhose gekleidet auf der Gitarre

35 Bezüglich der Zusammenstellung der Teilnehmenden des *American Folk Blues Festivals* siehe Rauhut 2016: 109-119.

36 Die TV-Sendungen sind auf DVD veröffentlicht (Reelin' in the Years 2003a, b).

37 1963 wird für die TV-Ausstrahlung ein Konzert mit Publikum veranstaltet.

38 Ein Standbild dieser Performance taucht in Berendts Blues Buch (1970: 29) wieder auf – zusammen mit anderen Bildern der TV-Verwertung der *American Folk Blues Festivals*.

spielt. 1965 wandert dann u.a. John Lee Hooker mit der Gitarre in der Hand durch eine provinzielle und heruntergekommene Kleinstadtkulisse.³⁹

Diese authentifizierende Art der Inszenierung des Blues ist eine Konstante der *American Folk Blues Festivals*. Die oben beschriebene Essentialisierung afroamerikanischer Musik im Jazzdiskurs wird in Bezug auf den Blues von den gleichen Akteuren fortgeschrieben. Lippmann und Rau stammen aus dem Zentrum des Hot Clubs Frankfurt. Die TV-Präsentation des *American Folk Blues Festivals* erfolgt bis 1965 in Berendts SWF-Sendereihe *Jazz gehört und gesehen*.⁴⁰ Ab 1966 sendet auch der WDR unter dem Banner *Swing-In* mit Schmidt-Joos als Präsentator (vgl. Schreiner 2008b). Die Inszenierung unterscheidet sich von der der SWF Sendungen. Zentral ist nun die Bühnenperformance, die ohne spektakuläres Bühnenbild auskommt. Gleichzeitig spielen die Musiker auch während der Moderationen und der eingestreuten Interviews, so dass Blues zwar auch als Hintergrundrauschen für intellektuelle Reflexionen inszeniert wird, aber übereinstimmend mit den vorherigen Inszenierungen vor allem der volksmusikalische, spontane und ursprüngliche Charakter von Blues betont wird – *die können gar nicht anders als jammen*.

Die bestimmenden Akteure des Diskurses sind Fans, die, wie insbesondere von Rau (2008) dargelegt, aus einer aus Antifaschismus geborenen anti-rassistischen Motivation heraus handeln. Die Festivals sind dabei immer auch Volksbildungsprojekte, die Musikgeschichte im Sinne der Akteure vermitteln sollen. Die Inszenierung von Authentizität, die die *American Folk Blues Festivals* charakterisiert, scheint zumindest von Rau selbst geglaubt zu werden. Er unterstützt in anderem Zusammenhang eine Idee authentischer Kunst, die aus dem Leid des Künstlers geboren wird:

Dazu muss man aber ein entsprechendes Leben gehabt haben wie sie, mit Verfolgung, mit Vergewaltigung und allem und sich dann durch die Musik zu überleben, das Ganze zu überleben und das drückt sich dann in der Musik aus und sie hat meine Seele berührt. (Fritz Rau über Inge Brandenburg, in Boettcher 2011, 34:25-34:50)

39 Schmidt-Joos (1963: 142) schreibt über Hooker: „Hookers [...] Schallplatten [erfreuen] sich bei einer noch sehr ursprünglich empfindenden Bevölkerungsgruppe unter den Südstaatennegern großer Beliebtheit.“

40 McGinley (2014: 149-152) zeigt, dass die Inszenierung der Bluesmusiker und -musikerinnen in der britischen Sendereihe *The Blues and Gospel Train* ähnlich problematisch beurteilt werden muss, wie die Präsentation des *American Folk Blues Festival* im deutschen TV.

SOUL UND GEGENKULTUR

Während Blues direkt und unmittelbar aus dem authentischen Leid des ehemaligen Sklaven bzw. global Unterdrückten entstehen muss und Jazz als eine daraus resultierende Kunstmusik von eigenständigem Rang gilt, wird Soul bis in die zweite Hälfte der 1960er Jahre als „Uncle Tom“ (Cohn: 1971: 93) Äquivalent respektive als Produkt „lachender Neger“ (Kaiser 1969: 76) abgewertet. Dass Soul sich in den USA parallel zur europäischen Bluesaneignung zum Soundtrack der US-Amerikanischen Bürgerrechtsbewegung entwickelt,⁴¹ wird vom herrschenden Diskurs in beiden deutschen Staaten lange nicht wahr- bzw. ernstgenommen.⁴²

Mitte der 1960er Jahre melden sich auch neue Diskursteilnehmer wie der eben schon zitierte Rolf-Ulrich Kaiser zu Wort, die andere Schwerpunkte setzen (wollen) und die Aneignung afroamerikanischer Musik in den Hintergrund rücken. Kaiser schreibt erst über Liedermacher und internationale Folklore (Kaiser 1967) und im Anschluss dann über die Folgen der Beatwelle, die für ihn logisch in die elektronischen Experimente des Krautrock mündet (Kaiser 1969, 1972).⁴³ Zentral für die positive Bewertung einer Mu-

41 Sam Cooke: „A Change is Gonna Come“ (1964), The Impressions: „Keep on Pushing“ (1964), Nina Simone: „Mississippi Goddam“ (1965).

42 Der spätere Erfolgsproduzent und Songschreiber Frank Farian veröffentlicht so 1965 mit seiner Band Die Schatten quasi unbemerkt von der Öffentlichkeit Coverversionen von den Drifters, Smokey Robinson & the Miracles, Otis Redding sowie Donnie Elbert auf zwei Singles. Gerade die Coverversion von Elbert zeigt, dass umfassendere Kenntnisse über Soul Musik in Deutschland Mitte der 1960er Jahre möglich sind, da der entsprechende Titel selbst in den USA nur regional erfolgreich und in Deutschland deshalb nur als Import erhältlich war.

43 Kaiser ist als Buchautor, als einer der Mitveranstalter der *Internationalen Essener Songtage* 1968, als Gründungsautor sowohl der *Sounds* Redaktion 1966 als auch der Radiosendung *Panoptikum* 1965 sowie als Gründer der Krautrocklabels *Ohr* und *Pilz* ein wichtiger Akteur der deutschen populären Musikszene. Die beiden Labels gründet er gemeinsam mit Peter Meisel vom auf deutschen Schlager spezialisierten Meisel Musikverlag, den Vertrieb übernehmen BASF (*Pilz*) und Metronome (*Ohr*) (vgl. Reetze 2011, Pieper 2007: 50-55, Layer 1986). Ton Steine Scherben Mitglied Nickel Pallat greift Kaiser deswegen in der berühmterbüchtigten WDR-Talk-Show von 1971, die mit Pallats Zertrümmerung des Studiotisches mittels Axthieben endet, als Vertreter des Pop-Establishments an (vgl. Neitzert 2011).

sik ist jetzt die Identität von Autor und Performer. Man schreibt, singt und spielt Eigenkompositionen – in idealer Weise verkörpert vom Duo Lennon/McCartney.⁴⁴ Die arbeitsteilige Produktion von R&B und Soul – in idealer Weise verkörpert von Motown – wird deshalb abgewertet und Soul bleibt ein standardisiertes und wertloses Produkt der Kulturindustrie.⁴⁵

Lippmann und Rau produzieren dagegen ganz im Sinne ihres Verständnisses von Authentizität und Volksbildung 1965 und 1966 parallel zum *American Folk Blues Festival* das *Spiritual und Gospel Festival*, das ebenfalls unter Lippmanns Regie in Berendts Jazz-Sendung im SWF beworben und medial zweitverwertet wird.⁴⁶ Beide Male inszeniert man einen vermeintlich authentischen Gottesdienst – 1965 in historischem Kirchenambiente ohne Publikum, 1966 in einer erst ein Jahr zuvor fertig gestellten modernen Kirche. Das Publikum ist im Gegensatz zum rein weißen Publikum der *American Folk Blues Festivals* 1963 und 1966 in Bezug auf die Hautfarbe gemischt. Die Inszenierung legt größten Wert auf den religiösen Charakter der beworbenen Musik, die nichts mit Berendts verhasster, weltlicher Hopserei zu tun haben will.

Die Ignoranz der deutschen medialen Akteure gegenüber Soul ändert sich erst Ende der 1960er Jahre mit den Erfolgen der Bürgerrechtsbewegung, der Ermordung wichtiger Protagonisten wie Martin Luther King und Malcolm X sowie dem Erstarken von Black Power, dessen Ideologie und Rhetorik von Anti-Vietnam Protestbewegung, antiimperialistischen Kräften und Studentenbewegung positiv rezipiert wird.⁴⁷

44 Der Rockmusikkanon (Appen, Doehring, Rösing 2008: 34) bildet diese Wertschätzung exemplarisch ab: Nur ein Soul Album schafft es in die Top 20 – das Autorenalbum *What's going on* (Gaye 1971).

45 Da hilft es auch nicht, dass die Beatles Soul Fans sind und die überraschten Mitglieder der Stax/Volt Tournee 1967 mit Limousinen vom Londoner Flughafen abholen lassen (vgl. Bowman 1997: 117f.).

46 Die TV-Sendungen sind auf DVD wiederveröffentlicht (Schreiner 2008a). Laut Beiheft ist der Kontaktmann in den USA der katholische Priester Lothar Zenetti, ein Schulfreund von Lippmann und Ehrenmitglied des Hot Clubs Frankfurt.

47 Vgl. Ege 2007: 93-139, Hahn 2006. Der Besuch von Martin Luther King 1965 in beiden deutschen Staaten verpufft noch in dieser Hinsicht. Maria Höhn und Martin Klimke (2016) zeigen jedoch den Effekt der Bürgerrechtsdiskussion auf die in Deutschland stationierten afroamerikanischen G.I.s sowie den Einfluss, den die Lebenswirklichkeit der afroamerikanischen G.I.s. in Deutschland auf die US-amerikanische Bürgerrechtsdiskussion hat (vgl. auch Schmidt 2013, Höhn 2008).

Gleichzeitig wird Soul via der bereits erfolgten Essentialisierungs- und Authentifizierungsstrategien Ausdruck einer genuin schwarzen Widerstandskultur, die per Definition Weißen nicht zugänglich sei. Andrew Ross fasst diese Haltung wie folgt zusammen:

Soul governed a cultural territory that was forbidden for whites in a new way, because it was articulated to exclude them, not just out of the old fear of exploitation but also out of the new separatist pride. With soul, the category of the 'white negroe' was no longer so easily available; there was no such thing as a 'white Black'. (Ross 1989: 97)

Moritz Ege (2007: 46-56) zeigt die Aneignung dieser Haltung durch die westdeutsche Presse am Beispiel mehrerer Twen Artikel. „Soul ist genau das, was die Schwarzen ihrer selbst bewusst sein lässt und was die Weißen immer wieder dazu verlockt dies nachzuempfinden ohne es doch im mindesten zu verstehen“ (Twen, Dezember 1968: 139, zit. n. Ege 2007: 47).

Der Zusammenhang mit der Bürgerrechtsbewegung ist dabei immer nah. Politik wird Teil einer Unterhaltung, die nicht unterhalten, sondern hintergründig bilden will. Rau stellt sich (deswegen) in der Fernsehsendung zum *American Folk Blues Festival* 1968 der Kritik von Schmidt-Joos⁴⁸ und Werner Burkhardt⁴⁹ an der fehlenden Attraktivität genau des Programms, das man gerade sendet (Schreiner 2008b) – Selbstkritik erscheint als mediales Gebot der Stunde. Helmut Salzinger (1972: 91f) vermisst ein paar Jahre später immer noch eine der Soul Power analoge Rock Power und auch Dörte Hartwich-Wiechell (1974: 270) resümiert beflissen, „daß vom Gospel beeinflusste Soul-Musik auch eine starke politische Komponente aufweist, ist nicht zu übersehen.“

Im Gegensatz zur Ausgrenzung via Essentialisierung von Soul wird Blues in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre etwas, das von Weißen angeeignet werden kann – wenn auch über die Qualität dieser Aneignungsformen gestritten wird. Berendt (1970: 41) konstatiert beeindruckt: „Mit einem mal gibt es eine Reihe weißer Gruppen, die so schwarzen und ausdrucksstarken

48 Für eine ausführliche Diskussion von Schmidt-Joos Positionen fehlt an dieser Stelle der Platz. Er ist zwar im Diskurs von Berendt und Dauer verortet, veröffentlicht auch seit Beginn der 1960er Jahre, bildet aber trotzdem eine Art Mittler zwischen alten und neuen Diskursteilnehmer_innen.

49 Burkhardt ist Jazzjournalist und arbeitet Ende der 1960er Jahre für viele namhafte deutsche Feuilletons (vgl. Brietzke 2010).

Blues spielen, als hätten sie die Hautfarbe gewechselt.“ Gleichzeitig bleibt jedoch klar: „all das wirkt bei weißen Gruppen immer einen Deut weniger selbstverständlich als bei schwarzen“ (ebd. 45).

Die Reduktion auf die Stimme

Damit die Strategie der Aufwertung funktioniert, muss Soul neben der Essentialisierung und dem Ausschluss der Native Americans noch eine dritte Bedingung erfüllen: er darf kein Musikstil sein, er muss auf den vokalen Ausdruck, den Gesang reduziert werden. Die von Radano (2003: 206-229) dekonstruierten Spirituals werden dabei nicht nur, aber eben auch für Lippmann und Rau zum Ausgangspunkt dieser Authentifizierung des schwarzen Gesanges als religiöse Erweckungs- und weltliche Unterdrückungserfahrung. Die Reduktion von Soul auf Stimmklang bzw. eine Singweise unterstützen allerdings auch viele afroamerikanische Soulsänger und -sängerinnen – möglicherweise als Reaktion auf das Wissen, dass sowohl die Komponisten als auch die Musiker auf ihren Soulproduktionen die unterschiedlichsten Hautfarben ihr eigen nennen und im Sinne von Ross' (1998: 97) obigem Zitat schlecht unter *Black* subsumierbar sind.⁵⁰

In Deutschland wird Soul so von einem Teilbereich des schlecht beleumundeten Schlagers zu einer Singweise, die einen tiefen Einblick in die leidende Emotionalität des Performers erlaubt. Die Akteure des Jazzdiskurses beharren allerdings darauf, dass die wahre Authentizität der leidenden Stimme nur in der religiösen Musik des Gospel zu finden sei, während Soul nur einen kleinen Teil dieser Möglichkeiten beinhalte (vgl. Berendt 1970: 45). Die Musik Soul gilt dagegen generell als standardisiert und wird weiterhin abgewertet – wahlweise als Tanzmusik, Sweet Music, zu stark europäisiert oder als industriell-arbeitsteilig gefertigtes Unterhaltungsprodukt ohne Authentizität. Diese Sichtweise findet sich sowohl in der erweiterten Neuauflage des vielgelesenen *rororo-Rocklexikon* (Schmidt-Joos/ Graves 1975)⁵¹

50 Charles L. Hughes (2015) verdeutlicht, dass Rassismus und strukturelle Unterdrückung afroamerikanischer Menschen in der Soulproduktion gleichwohl üblich sind, bei Stax und in den Muscle Shoal Studios also keine paradisischen Zustände herrschen.

51 In der Originalausgabe (Schmidt-Joos/ Graves 1973) fehlt der dem Soul gewidmete Textabschnitt, der für die Neuauflage (1975) einfach an die ansonsten unveränderte Einleitung angehängt wird. Die zweibändige Neuauflage von 1990 übernimmt wiederum die Einleitung von 1975 unverändert.

als auch im *Sachlexikon Rockmusik* (Kneif 1982, Kneif/ Halbscheffel 1992). Im *Rocklexikon* gelten Soulproduktionen Schmidt-Joos (1975: 23) gleichzeitig als innovativ und „als attraktive Klangtapeten für Wohnzimmer und Diskothek“ (ebd.) bzw. als „das akustische Bild jenes Fließband-Soultrends“ (ebd.). Tibor Kneif (1982: 219) sieht den Soul der 1960er Jahre ebenfalls als originellen Beitrag zur Musikgeschichte, wertet aber die Soulmusik der 1970er Jahre ebenfalls als austauschbar und marktschreierisches Fließbandprodukt ab. Die Ausgabe von 1992 gibt stattdessen Hinweise auf die weiß und schwarz gemischten Backing Bands im US-amerikanischen Soul der 1960er Jahre, wertet aber nun auch deren Musik als standardisiert ab. Wichtig für wertvollen Soul ist auch bei Kneif und Halbscheffel (1992: 361f.) einzig die Vokalperformance.

Die Soul Mode von 1967/68

Parallel zu den gesellschaftspolitischen Umbrüchen und den Spuren, die diese in der populären Musik hinterlassen, entwickelt sich in den Jahren 1967 und 1968 eine kurzfristige Soul Mode, die, glaubt man den deutschen Albumcharts, 1969 schon wieder abflaut.⁵² *Der Spiegel* berichtet unter dem Titel „Wie in Vaters Kirche“ (o.N. 1967), das deutsche Feuilleton folgt und das US-Branchenmagazin *Billboard* widmet dem Phänomen einen retrospektiven Artikel unter dem Titel „Soul Music – West German Stronghold“ (Spahr 1969).⁵³ Die als Jazz-Zeitschrift gestartete *Sounds* reagiert dagegen zögerlich und veröffentlicht zwischen der Gründung 1966 und 1970 nur einen Nachruf auf Otis Redding (Blome 1968) sowie eine Kritik von zwei Aretha Franklin Alben (Blome 1967).

52 Die deutschen Albumcharts zeigen 1967/68 eine Häufung von Soul – hervorgehoben durch Sampler von Atlantic, Motown und Paul Nero aka Klaus Doldinger. In den Singlecharts ist v.a. Motown dagegen schon seit 1964 mit den Supremes vertreten. Motown nötig deshalb bereits 1964/65 einige seiner Künstler, namentlich die Supremes, Marvin Gaye und die Temptations zu deutschsprachigen Coverversionen einiger ihrer eigenen Hits. Man vermutet wohl irrtümllicherweise kommerzielles Potential. Die erste Soul Nummer eins der deutschen Charts wird schlussendlich 1974 George McCreas „Rock your Baby“, das bereits die Disco Welle ankündigt.

53 Die Entstehung dieser Soul Mode versucht Ege (2007) aus einer Afroamerikanophilie zu erklären. In Bezug auf Musik irrt er jedoch, wenn er behauptet, vor 1967 sei Soulmusik in Deutschland kaum veröffentlicht worden (ebd. 56 Fn. 23).

Soul wird hier jedoch weniger als Stimme des Leid(en)s denn vor allem als Tanzmusik rezipiert. Exemplarisch wird dies in der TV Sendung *Beat-Club* (2009) deutlich, die 1967 ebenfalls eine kurzlebige Souloffensive startet. Als sogenanntes *Showopening* tanzen in acht Sendungen Go-go-Girls zu einem von Tonträger eingespielten US-Soul Original. Lippmann und Rau veranstalten ab 1967 erste Deutschland-Tourneen mit Soulkünstlern wie Wilson Pickett, Aretha Franklin oder James Brown, reagieren aber auch beim *American Folk Blues Festival 1967* und dessen medialer Verwertung. Koko Taylor wird im Begleittext zum Festival sowie von Schmidt-Joos im TV auf einmal als Soulsängerin angekündigt, auch wenn sie Chicago Blues singt (Schreiner 2008b).⁵⁴ Der WDR produziert 1968 sogar eine Dokumentation einer Wilson Pickett Show (Hauff 1968), die zu Beginn Auszüge aus einer Publikumsbefragung vor dem Konzert präsentiert. Ein ungenannter deutscher junger Mann mit gebildetem und studentischen Habitus äußert sich wie folgt:

Ich kenne die Soul Music schon von verschiedenen Londoner und Pariser Lokalen, also schon lange, bevor sie hier überhaupt populär war [...] Also Rhythm & Blues Musik mag ich schon sehr lang, weil es doch die Art von Tanzmusik ist, die dem Jazz noch am meisten verwandt ist, die eben meiner Ansicht nach auch am anspruchsvollsten ist. (Hauff 1968: 3:00-3:20)

Der Diskurs der Abwertung und Volksbildung, der Soul als Tanzmusik abwertet, bekommt vom Publikum seine Grenzen aufgezeigt. Wegen dieser die hypothetische Gegenkultur vermeintlich schwächenden Tanzmode sieht Kaiser (1969: 75f.) Handlungsbedarf. Er beschäftigt sich in seinem *Buch der Neuen Pop Musik* mit Soul unter der Kapitelüberschrift *Der lächelnde Neger* und sieht ähnlich wie kurze Zeit später Nik Cohn (1971: 104) im Soul konterrevolutionäre Kräfte am Werk:

In einer Zeit in der die amerikanischen Negergettos explodieren überschwemmen amerikanische Musikproduzenten den europäischen Markt mit lächelnden Negern. Ihre seichten Gospel-, Rock- und Rhythm and Blues Mischungen hatten zwei Aspekte: den Produzenten viel Geld zu bringen und dem State Department das Ansehen aufzumöbeln: Der Neger ist ja gar nicht so gefährlich. (Kaiser 1969: 76)

54 Lippmann begründet im Interview mit Schmidt-Joos, das ebenfalls Teil der TV-Sendung zum *American Folk Blues Festival 1967* ist, dass Soul einfach Blues mit Gospelfeeling sei (Schreiner 2008b).

Zwar nimmt Kaiser die in *Sounds* beworbenen Otis Redding und Aretha Franklin ausdrücklich aus, dies hindert *Sounds* Gründer Rainer Blome jedoch nicht daran, aufgrund von Ignoranz gegenüber dem Zusammenhang von authentischer Unterdrückungserfahrung und vokalem Ausdruck, fehlendes Fachwissen zu monieren (Blome 1969). Kaiser wird also vorgeworfen, dass er noch die alte Position der Abwertung von Tanzmusik vertritt, während *Sounds* bereits die modernisierte Variante des Abwertungsdiskurses kennt, die Soul auf die Stimme reduziert.

Trotz der Soul Mode bleibt die Berichterstattung insgesamt eine Marginalie. Kaiser (1969: 75f.) widmet Soul ganze zwei von 204 Seiten, die Soul wie gesehen verdammen. Raoul Hoffmann (1971) ignoriert Soul stattdessen völlig. Salzinger (1972: 91) schreibt über Soul eine ganze, immerhin aber positiv gemeinte Seite von insgesamt 257 und Hartwich-Wiechell (1974: 270-273) widmet Soul vier von insgesamt 400 Seiten. Zusätzlich zu den genannten beiden Artikeln veröffentlicht *Sounds* zwischen 1966 und 1975 ganze vier weitere Features, die im Falle Curtis Mayfields (Gockel 1973) darauf rekurrieren, dass Soul jetzt endlich nicht mehr standardisierter Pop sei, sondern authentischer gegenkultureller Ausdruck eines Singer-Songwriters, und im Falle Stevie Wonders (Gockel 1974) argumentieren, dass Soul über die Integration von Rockelementen auf dem Album *Innervisions* (Wonder 1974) jetzt endlich auch musikalisch weniger standardisiert geworden sei. *Sounds* wendet so beide Diskursstränge an: Aufwertung durch die Identität von Singer und Songwriter und Aufwertung durch geringere Tanzbarkeit via der Integration von Rockelementen. Die Musik von Curtis Mayfield und Stevie Wonder ist jetzt nicht mehr nur Tanzmusik, sondern auch eine zum konzentriert Zuhören geworden.

FAZIT

Soul wird vom westdeutschen Jazzdiskurs bis in die zweite Hälfte der 1960er Jahre hinein beständig abgewertet. Er ist nicht authentisch. Die zentralen Akteure des Jazzdiskurses betreiben als Alternative zum R&B und Soul die Bluesaneignung, -authentifizierung und -essentialisierung. Authentizität erlangt Soul erst über seine Reduzierung auf Stimmklang und Singweise Ende der 1960er Jahre in der Folge des zivilgesellschaftlichen Aufbruchs und der vielgestaltigen Protestbewegungen auf beiden Seiten des Atlantiks. Gleichzeitig ist diese Erfahrung (im Gegensatz zum Blues) Weißen per Definition nicht möglich, sie kann nicht angeeignet werden. Die perma-

nent aktiven Akteure der R&B- und Soulaneignung in Deutschland müssen so ständig Widerstände überwinden, um ernst genommen zu werden bzw. überhaupt gehört zu werden. Deutscher Soul entsteht im Verborgenen, am Rande der öffentlichen Wahrnehmung, auf den Rückseiten von Tonträgern oder gleich als musikindustrielles Abschreibungsobjekt. Trotzdem existiert deutscher R&B und Soul und seine Akteure perfektionieren die Aneignung immer weiter, bis schließlich Mitte der 1970er Jahre mit Munich Disco internationaler Erfolg und Anerkennung erfolgen. Die nationale Anerkennung lässt dagegen noch fast 40 Jahre auf sich warten.

BIBLIOGRAFIE

- Adelt, Ulrich: *Blues Music in the Sixties. A Story in Black and White*. New Brunswick u.a.: Rutgers University Press 2010.
- Appen, Ralf v.; Doehring, André; Rösing, Helmut: Pop zwischen Historismus und Geschichtslosigkeit. Kanonbildung in der populären Musik. In: Dietrich Helms/ Thomas Phleps (Hg.): *No Time for Losers. Charts, Listen und andere Kanonisierungen in der populären Musik*. Beiträge zur Populärmusikforschung 36. Bielefeld: transcript 2008, S. 25-49.
- Berendt, Joachim-Ernst: *Das Jazzbuch: von Rag bis Rock; Entwicklung, Elemente, Musiker, Sänger, Combos, Big Band*. Frankfurt am Main: Krüger 1976.
- Berendt, Joachim-Ernst: *Blues*. Köln: Edition Gerig 1970.
- Berendt, Joachim-Ernst: *Das Jazzbuch: von Rag bis Rock; Entwicklung, Elemente, Definition des Jazz, Musiker, Sänger, Combos, Big Bands, Electric Jazz, Jazz-Rock der siebziger Jahre*. Mit ausführlicher Discographie. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1967.
- Berendt, Joachim-Ernst: *Das neue Jazzbuch: Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik*. Frankfurt am Main [u.a.]: S. Fischer 1959, 1961.
- Berendt, Joachim-Ernst: Tanz als Ausbruch. Zur Problematik der modernen Tanzmusik. In: Friedrich Heyer (Hg.): *Der Tanz in der modernen Gesellschaft. Theologen, Tanzlehrer, Pädagogen, Ärzte, Musikwissenschaftler und Soziologen deuten das Phänomen des Tanzes*. Hamburg: Furcht 1958, S. 125-138.
- Berendt, Joachim-Ernst: *Das Jazzbuch. Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik*. Frankfurt am Main [u.a.]: S. Fischer 1953.
- Berendt, Joachim-Ernst: *Der Jazz. Eine zeitkritische Studie*. Stuttgart: DVA 1950.

- Berendt, Joachim-Ernst; Huesmann Günther: *Das Jazzbuch*. 4. Auflage. Frankfurt/Main: S. Fischer 2014.
- Blome, Rainer: Das Buch der neuen Pop-Musik. In: *Sounds 13* 1969.
- Blome, Rainer: Otis Redding. Der King of Soul ist tot. In: *Sounds 5* 3/1968, S. 7.
- Blome, Rainer: Aretha Franklin, I Never Loved A Man The Way I Love You & Aretha Arrives. In: *Sounds 4* Herbst 1967, S. 41.
- Bohländer, Carlo: *Jazz: Geschichte und Rhythmus*. Mainz: Schott 1960.
- Bowman, Rob: *Soulsville USA. The Story of Stax Records*. New York u.a.: Schirmer Books 1997.
- Breidt, Karl-Heinz/ Heinbücher, Peter: *Jazz in Trier*. Trier: Michael Weyand 2008.
- Brietzke, Dirk: Burkhardt, Werner. In: Franklin Kopitzsch/ Dirk Brietzke (Hg.): *Hamburgische Biografie*. Band 5, Göttingen: Wallenstein 2010, S. 71f.
- Broecking, Christian: Adorno versus Berendt revisited: Was bleibt von der Kontroverse im Merkur 1953? In: Wolfram Knauer (Hg.): *Jazz und Gesellschaft: sozialgeschichtliche Aspekte des Jazz* (Darmstädter Beiträge zur Jazzforschung 7). Hofheim: Wolke 2002, S. 41-54.
- Carl, Florian: *Was bedeutet uns Afrika? Zur Darstellung afrikanischer Musik im deutschsprachigen Diskurs des 19. und frühen 20. Jahrhunderts*. Münster: Lit 2004.
- Cohn, Nik: *AWopBopALooBop ALopBamBoom. Nik Cohn's Pop History*. Reinbek: Rowohlt 1971.
- Dauer, Alfons Michael: Rezension zu Joachim E. Berendt: Die Story des Jazz. In: *Die Jazzforschung* 8 1976, S. 219-223.
- Dauer, Alfons Michael: *Jazz – die magische Musik; ein Leitfaden durch den Jazz*. Bremen: Schünemann 1961.
- Dauer, Alfons Michael: *Der Jazz. Seine Ursprünge und seine Entwicklung*. Kassel: Röth 1958.
- Du Bois, W. E. B.: *The Souls of Black Folk*. Champaign Ill.: Projekt Gutenberg 2008.
- Eder, Bruce: Sam Cooke Artist Biography. o.J., online unter: <http://www.allmusic.com/artist/sam-cooke-mn0000238115/biography> (Zugriff am 23.12.2016).
- Ege, Moritz: *Schwarz werden. »Afroamerikanophilie« in den 1960er und 1970er Jahren*. Bielefeld: transcript 2007.

- Elflein, Dietmar: Riffs, Beats und der Reiz der variierten Wiederholung. Zur musikalischen Analyse populärer Musik und ihrem transdisziplinären Nutzen. In: Marcus S. Kleiner/ Michael Rappe (Hg.): *Methoden der Populärkulturforschung*. Populäre Kultur und Medien Bd. 3. Berlin u.a.: Lit 2012, S. 247-272.
- Fedderson, Jan: Billy Mo. Mr. Rhythm King. In: Billy Mo: *Mr. Rhythm King*. CD-Beiheft. Bear Family 1996.
- Flesch, Oliver: Wir geh'n in das Wunderland. Doo Wop in Germany. In: V.A.: *Wir geh'n in das Wunderland. Doo Wop in Germany*. CD-Beiheft. Bear Family 2009.
- Floyd, Samuel A. Jr.: *The power of black music. Interpreting its history from Africa to the United States*. New York [u.a.]: Oxford Univ. Press 1995.
- Gioia, Joe: *The Guitar and the New World. A Fugitive History*. Albany New York: State University of New York Press 2013.
- Gockel, Bernd: Stevie Wonder: The Missing Link – Das fehlende Glied zwischen Rock und Soul. In: *Sounds 65* 7/1974.
- Gockel, Bernd: Brothers and Sisters. This is Curtis Mayfield. In: *Sounds 48* 2/1973, S. 26-30.
- Goosman, Stuart L.: *Group Harmony: The Black Urban Roots of Rhythm and Blues*. Philadelphia, Pennsylvania: University of Pennsylvania 2005.
- Guralnick, Peter: *Sweet soul music*. Berlin: Bosworth 2009.
- Haas, Walter: *Das Schlagerbuch. Vom Minnesang zum Rock'n'Roll*. München: Paul List 1957.
- Hagstom Miller, Karl: *Segregating Sound. Inventing Folk and Pop Music in the Age of Jim Crow*. Durham London: Duke University Press 2010.
- Hahn, Michael: Land der Superpigs. Wie Agit 883 mit Black Panthers und Weathermen die »zweite Front in den Metropolen« eröffnete. In: Rota-print 25 (Hg.): *agit 883. Bewegung Revolte Underground in Westberlin 1969-1972*. Hamburg Berlin: Assoziation A 2006, S.141-155.
- Hartwich-Wiechell, Dörte: *Popmusik. Analysen und Interpretationen*. Köln: Volk 1974.
- Helms, Siegmund (Hg.): *Schlager in Deutschland*. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel 1972.
- Heyer, Friedrich (Hg.): *Der Tanz in der modernen Gesellschaft. Theologen, Tanzlehrer, Pädagogen, Ärzte, Musikwissenschaftler und Soziologen deuten das Phänomen des Tanzes*. Hamburg: Furche 1958.
- Höhn, Maria: *Amis, Cadillacs und »Negerliebchen«. GIs im Nachkriegsdeutschland*. (Neue Beiträge zur Geistesgeschichte 9). Berlin: vbb 2008.

- Höhn, Maria/ Klimke, Martin: *Ein Hauch von Freiheit. Afroamerikanische Soldaten, die US-Bürgerrechtsbewegung und Deutschland*. Bielefeld: transcript 2016.
- Hoffmann, Bernd: Zur westdeutschen Hot-Club-Bewegung der Nachkriegszeit. In: Robert von Zahn (Hg.): *Jazz in Nordrhein-Westfalen seit 1946*, Musikland NRW Band 1, Köln: Emons, 1999, S.64-89. Reprint als: Der „hcd“ teilt mit...Zur westdeutschen Hot Club-Bewegung der Nachkriegszeit. In: *Popscriptum* 8 2006, online unter: https://www.2.huberlin.de/fpm/popscrip/themen/pst08/pst08_hoffmann.htm (Zugriff am 23.12.2016).
- Hoffmann, Bernd: ...und der Jazz ist nicht von Dauer. Zum 75. Geburtstag des Musikethnologen Alfons Michael Dauer. In: Bernd Hoffmann/ Helmut Rösing (Hg.): *... und der Jazz ist nicht von Dauer. Aspekte afro-amerikanischer Musik. Festschrift für Alfons Michael Dauer* (Forum Jazz Rock Pop 1). Karben: CODA 1998, S. 25-68.
- Hoffmann, Raoul: *Zwischen Galaxis und Underground. Die neue Popmusik*. München: dtv 1971.
- Hornbostel, Erich M.: African Negro Music. In: *Africa* 1/1 1928, S. 3-35.
- Hughes, Charles L.: *Country Soul. Making Music and Making Race in the American South*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press 2015.
- Jockwer, Axel: *Unterhaltungsmusik im Dritten Reich*. Dissertation Universität Konstanz 2005.
- Jones, LeRoi: *Blues People. The Negroe Experience in White America and the Music that developed from it*. New York: William Morrow 1963.
- Jost, Ekkehard: *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*. Frankfurt/Main: S. Fischer 1982.
- Kaiser, Rolf Ulrich: *Rock-Zeit. Stars, Geschäft und Geschichte der neuen Pop-Musik*. Düsseldorf [u.a.]: Econ 1972.
- Kaiser, Rolf-Ulrich: *Das Buch der neuen Pop Musik*. Düsseldorf [u.a.]: Econ 1969.
- Kaiser, Rolf-Ulrich: *Das Songbuch*. Ahrensburg [u.a.]: Damokles 1967.
- Kayser, Dietrich: *Schlager – das Lied als Ware*. Stuttgart: Metzler 1975.
- Kneif, Tibor: *Sachlexikon Rockmusik. Instrumente, Stile, Techniken, Industrie und Geschichte*. Reinbek: Rowohlt 1982.
- Kneif, Tibor/ Halbscheffel, Bernward: *Sachlexikon Rockmusik. Instrumente, Stile, Techniken, Industrie und Geschichte*. Reinbek: Rowohlt 1992.

- Köhler, Birgit: „Lange Haare statt Führerschnitt“ Bremer Swing-Jugend im Dritten Reich. In: *Arbeiterbewegung und Sozialgeschichte* 9 2002, online unter: http://www.sozialgeschichte-bremen.de/doc/AuS09_Art_Koehler_Swingjugend.pdf (Zugriff 23.12.2016).
- Kriegel, Volker: Jazz & Rock. In: Burghard König (Hg.): *Jazz Rock. Tendenzen einer modernen Musik*. Reinbek: Rowohlt 1983, S. 35-77.
- Kuhn, Paul: *Swingende Jahre. Der Mann am Klavier erzählt seine Lebensgeschichte*. Bergisch-Gladbach: Bastei-Lübbe 1988.
- Kusser, Astrid: *Körper in Schiefelage. Tanzen im Strudel des Black Atlantic um 1900*. Bielefeld: transcript 2013.
- Lange, H. H.: Jazz: eine Oase der Sehnsucht. In: Deutscher Werkbund Archiv e.V./ Württembergischer Kunstverein (Hg.): *Schock und Schöpfung. Jugendästhetik im 20. Jahrhundert*. Darmstadt und Neuwied: Luchterhand 1986, S.320-325.
- Layer, Wolfgang: ‘K’ wie Kaiser, ‘K’ wie Kosmos. in: *Klaus Schulze...eine musikalische Gradwanderung*. Neustadt/Rbge.: Verlag Michael Schwinn 1986, online unter: <http://www.thing.de/delektro/rukaiser.html> (Zugriff am 23.12.2016).
- Locke; Alain: The Negro Spirituals. In: Alain Locke (Hg.): *The new negro. An interpretation*. With a new introd. by Allan H. Spear. New York [u.a.]: Johnson Repr. Corp. 1968a, S. 199-214.
- Locke, Alain (Hg.): *The new negro. An interpretation*. With a new introd. by Allan H. Spear. New York [u.a.]: Johnson Repr. Corp. 1968b.
- McDonough, Jimmy: Be wild, not evil. The Link Wray story. In: *Perfect Sound Forever* 2006, online unter: <http://www.furious.com/perfect/linkwray.html> (Zugriff am 23.12.2016).
- McGinley, Paige A.: *Staging the blues. From tent shows to tourism*. Durham; London: Duke University Press 2014.
- Neitzert, Lutz: ‘Ich mach jetzt hier diesen Tisch mal kaputt!’ oder Popmusik zwischen Protest und Kommerz! – Eine Fernsehdiskussion anno 1971. Manuskript WDR3 2011, online unter <http://rz-home.de/~dneitzer/WDR-AxthiebTalkshow.pdf> (Zugriff am 23.12.2016).
- Nettl, Bruno: *The Study of Ethnomusicology. Thirty-one Issues and Concepts*. New Edition. Urbana Chicago: University of Illinois Press 2005.
- o.N.: Wie in Vaters Kirche. In: *Der Spiegel* 51 1967, S. 169-171.
- o.N.: Text auf der Rückseite der Singlehülle von Jack Van Doorn: *Auf einem persischen Markt/ Das war nicht nett von Dir*. Columbia 1962.

- Pieper, Werner (Hg.): *Alles schien möglich ... 60 Sechziger über die 60er Jahre und was aus ihnen wurde*. Birkenau-Löhrbach: Der Grüne Zweig 2007.
- Poiger, Ute G.: *Jazz, Rock and Rebels. Cold War Politics and American Culture in a Divided Germany*. Berkeley u.a.: University of California Press 2000.
- Polster, Bernd (Hg.): „*Swing Heil!*“, *Jazz im Nationalsozialismus*. Berlin: Transit 1989.
- Pool, Jeannie Gayle: *American Composer Zenobia Powell Perry: Race and Gender in the 20th Century*. Lanham u.a.: The Scarecrow 2009.
- Radano, Ronald: *Lying up a Nation. Race and Black Music*. Chicago London: Chicago Univ. Press 2003.
- Rau, Fritz: *50 Jahre Backstage. Erinnerungen eines Konzertveranstalters*. 5. Aufl.. Heidelberg: Palmyra 2008 (Orig. 2005).
- Rauhut, Michael: *Ein Klang – Zwei Welten. Blues im geteilten Deutschland (1945-1990)*. Bielefeld: transcript 2016.
- Rauhut, Michael: Undercover Agents for the Blues: Woher wir wissen was die blauen Töne wert sind. In: *Lied und populäre Kultur, Jahrbuch des deutschen Volksliedarchivs Freiburg* 57 2012, S. 327-346.
- Rauhut, Michael/ Lorenz, Reinhard (Hg.): *Ich hab den Blues schon etwas länger. Spuren einer Musik in Deutschland*. Berlin: Ch.Links 2008.
- Rauhut, Michael/ Kochan, Thomas (Hg.): *Bye bye, Lübben City: Blues-freaks, Tramps und Hippies in der DDR*. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf 2004.
- Reetze, Jan: Rolf-Ulrich Kaiser & Gille Lettmann: Die Story der Kosmischen Kuriere. Gepostet am 23.5.2011, online unter: http://janreetze.blogspot.de/2011/05/rolf-ulrich-kaiser-gille-lettmann_9700.html (Zugriff am 29.8.2016).
- Riedler, Ulrich: *Als der Jazz nach Kassel kam. Streifzüge durch die Szene der ersten Nachkriegsjahrzehnte*. Berlin Kassel: B&S Siebenhaar 2005.
- Rogers, J.A.: Jazz at Home. In: Alain Locke (Hg.): *The new negro. An interpretation*. With a new introd. by Allan H. Spear. New York [u.a.]: Johnson Repr. Corp. 1968, S. 216-225.
- Ross, Andrew: *No respect: intellectuals & popular culture*. New York [u.a.]: Routledge 1989.
- Salzinger, Helmut: *Rock power oder wie musikalisch ist die Revolution? Ein Essay über Pop-Musik und Gegenkultur*. Frankfurt (am Main): S. Fischer 1972.

- Scharlau, Ulf/ Witting-Nöthen, Petra (Hg.): „*Wenn die Jazzband spielt...*“ *Von Schlager swing und Operette. Zur Geschichte der leichten Musik im deutschen Rundfunk.* Berlin: Verlag für Berlin-Brandenburg 2006.
- Schmidt, Oliver R.: *Afroamerikanische GIs in Deutschland 1944 bis 1973. Rassekrieg, Integration und globale Protestbewegung.* Wissenschaftliche Schriften der WWU Münster, Reihe X; Bd.15. Münster: Monsenstein und Vannerdat 2013.
- Schmidt-Joos, Siegfried: *Jazz – Gesicht einer Musik.* Reprint. Orig. 1961. Gütersloh: Bertelsmann 1963.
- Schmidt-Joos, Siegfried: *Geschäfte mit Schlagern.* Bremen: Schünemann 1960.
- Schmidt-Joos, Siegfried/ Graves Barry: *Rocklexikon.* 2. Bde. Reinbek: Rowohlt 1990.
- Schmidt-Joos, Siegfried/ Graves Barry: *Rocklexikon.* Erweiterte Neuauflage. Reinbek: Rowohlt 1975.
- Schmidt-Joos, Siegfried/ Graves Barry: *Rocklexikon.* Reinbek: Rowohlt 1973.
- Schwab, Jürgen (Hg.): *Der Frankfurt Sound. Eine Stadt und ihre Jazzgeschichte(n).* Frankfurt/Main: Frankfurter Societäts Druckerei 2004.
- Southern, Eileen: *The music of black Americans. A history.* 2. ed. New York [u.a.]: Norton 1983 [1971].
- Spahr, Wolfgang: West Germany – Soul Music Stronghold. In: *Billboard* 16.8.1969.
- Straka, Manfred: Laudatio für Prof. Dr. Alfons Michael Dauer. In: Bernd Hoffmann/ Helmut Rösing (Hg.): ... *und der Jazz ist nicht von Dauer. Aspekte afro-amerikanischer Musik. Festschrift für Alfons Michael Dauer* (Forum Jazz Rock Pop 1). Karben: CODA 1998, S. 11-24.
- Taubenberger, Martina: „*The Sound of Democracy – The Sound of Freedom*“ – *Jazz Rezeption in Deutschland (1945 - 1963).* Dissertation Universität Mainz 2009.
- Thompson, Katrina Dyonne: *Ring shout, wheel about. The racial politics of music and dance in North American slavery* Urbana [u.a.]: University of Illinois Press 2014.
- Vollberg, Andreas: Verklungenes Nachkriegs-Vineta am Rheinufer. Unterhaltungssorchester und Instrumentalensembles im Kölner NWDR/ WDR. In: Andreas Vollberg (Hg.): *Von Trizonesien zur Starlight-Ära. Unterhaltungsmusik in NRW.* Musikland NRW Bd. 4. Münster: Agenda 2003, S. 41-74.

- Wald, Elijah: *How the Beatles destroyed Rock'n'Roll. An Alternative History of American Popular Music*. Oxford: Oxford Univ. Press 2009.
- Wicke, Peter: *Von Mozart zu Madonna. Eine Kulturgeschichte der Popmusik*. Leipzig: Kiepenheuer 1998.
- Worbs, Hans Christoph: *Der Schlager. Bestandsaufnahme, Analyse, Dokumentation. Ein Leitfaden*. Bremen: Carl Schünemann 1963.
- Wright Hurley, Andrew: *The return of jazz. Joachim-Ernst Berendt and West German cultural change*. New York, Oxford: Berghahn 2009.
- Wynn, Nigel (Hg.): *Cross the Water Blues. African American Music in Europe*. Jackson: University Press of Mississippi 2007.

DISKOGRAPHIE

- Babs, Alice: Darling du weißt ja, auf: *Lollipop*. 7" EP. Electrola Rec., Germany 1958.
- Babs, Alice/ Ellington, Duke: *Serenade to Sweden*. LP, Reprise Rec., Germany 1966.
- Birdland Stars, The: Ah Funky New Baby, auf: *The Birdland Stars On Tour Vol. 2*. LP, RCA Victor Rec., USA 1956.
- Brewer, Teresa: *You Send Me/ It's The Same Old Jazz (Mamma)*. 7" Single, Coral, Germany 1957.
- Cooke, Sam: *You Send Me/ Summertime*. 7" Single, London, Germany 1957.
- Cooke, Sam: *Shake/ A Change Is Gonna Come*. 7" Single, RCA Victor, USA 1964.
- Elbert, Donnie: *Will You Ever Be Mine/ Hey Baby*. 7" Single, Vee Jay Rec., USA 1960.
- Farian, Frankie und die Schatten: *Under the Boardwalk/ Mickey's Monkey*. 7" Single, Elite Special Rec., Germany 1965.
- Farian, Frankie: *Mr. Pitiful/ Will You Ever Be Mine*. 7" Single, Bellaphon Rec., Germany 1965.
- Fats Domino: *Be My Guest/ I've Been Around*. 7" Single, Imperial Rec., USA 1959.
- Gaye, Marvin: *What's going on*. LP, Tamla Motown Rec, Europe 1971.
- Greger, Max: Dufte und Funky, auf: *Max & Sax*. 7" EP. Brunswick, Germany 1956.
- Haley, Bill & his Comets: *Rock Around the Clock/ ABC Boogie*. 7" Single. Brunswick, Germany 1955.

- Hass, Werner mit dem Rundfunk-Tanzorchester Leipzig unter der Leitung von Kurt Henkels: *Simsalabim/ Rock and Roll Again*. 7" Single. Amiga, GDR 1956.
- Impressions, The: *Keep on Pushing*, LP, ABC-Paramount, USA 1964.
- Lee, Curtis: *Under the Moon of Love/ Beverly Jean*. 7" Single. Dunes Rec., USA 1961.
- McCrea, George: *Rock your Baby/ Rock your Baby (Part 2)*. 7" Single, RCA Victor Rec., Germany 1974.
- Mezzrow-Bechet Quintet, the: *Where Am I/ Funky Butt*. 10" Shellac, Royal Jazz, USA 1947.
- Mo, Billy: *Darling du weißt ja, auf: Buona Sera Billy Mo!*. 7" EP, Decca Rec., Germany 1958.
- Paulchen Am Klavier/ The Comedien-Quartett: *Der Mann am Klavier/ Wir haben ein Klavier*. 10" Shellac. Odeon Rec., Germany 1954.
- Simone, Nina: *Mississippi Goddam/ Sea Lion Woman*. 7" Single, Philips Rec. USA 1964.
- U.S. Bonds, Gary: *Quarter to Three/ Time Ole Story*. 7" Single, Top Rank Internat. Rec., Germany 1961.
- V. A.: *Funky Blues, auf: Norman Granz Jam Session #2*. LP, Mercury Rec., USA 1953.
- van Doorn, Jack: *Komm trink aus Jack/ Brigitte Bardot*. 7" Single, Columbia Rec., Germany 1960.
- van Doorn, Jack: *Auf einem persischen Markt/ Das war nicht nett von Dir*. 7" Single, Columbia Rec, Germany 1962.
- Wonder, Stevie: *Innervisions*, LP, Motown Rec. Germany 1974.

FILMOGRAFIE

- Beat Club: *The Story of Beat-Club 1965-68*. DVD. Studio Hamburg Enterprises 2009.
- Boettcher, Marc: *Sing! Inge, Sing! Der zerbrochene Traum der Inge Brandenburg*. DVD. Salzgerber & Co Medien GmbH 2011.
- Hauff, Reinhard: *Wilson Pickett-Show*, TV-Sendung, WDR 1968.
- Reelin' In The Years: *The American Folk Blues Festivals 1962-66 Volume 1*. DVD. Universal 2003a.
- Reelin' In The Years: *The American Folk Blues Festivals 1962-66 Volume 2*. DVD. Universal 2003b.

Schreiner, Claus: *The Famous Lippmann + Rau Festivals 1965-69 Volume 2. Legends of Spiritual and Gospel, Folk and Country*. DVD. Tropical Music 2008a.

Schreiner, Claus: *The Famous Lippmann + Rau Festivals 1965-69 Volume 3. Legends of the American Folk Blues Festivals*. DVD. Tropical Music 2008b.