

Oral-History-Interview

mit

Joachim-Ernst Berendt

Interviewer: Wolfram Knauer

Interviewort: in Berendts Haus, Varnhalt (bei Baden-Baden)

Interviewdatum: 14. September 1992

Archiviert auf 2 Kompaktkassetten / 2 DAT-Kassetten

KASSETTE 1, SEITE A

Knauer: Joachim-Ernst Berendt, es geht heute ein bißchen um deine eigene Geschichte, wie du zur Musik gekommen bist, wie du zum Jazz gekommen bist. Es geht also auch um die ganz frühe Zeit. Du bist 1922 geboren, hast also schon Mitte der 30er Jahre Zugang zum Jazz gefunden.

Berendt: Ja.

Knauer: Wie war das überhaupt: Welche Art von Musikausbildung hattest du von Kindheit her?

Kindheit

Berendt: Also, von Kindheit her ... ich komme ja aus einem evangelischen Pfarrhaus - bin ich mit der Musik von Johann Sebastian Bach aufgewachsen. Unser Haus war voll Musik, und meine Mutter sang, und überhaupt: Es wurde ganz viel gesungen. Mein

Vater legte darauf Wert, immer Donnerstag, das war schon fast was, ja ein bißchen ein, ein ... Power dahinter, am Donnerstag abend muß gesungen werden; wir waren alle ... saßen dann ums Klavier herum und machten so Hausmusikabende und ich .. mein erster Zugang Musik war dann auch ein ... zu professionellerer Musik war ein ganz mechanischer. Ich machte ... wir hatten in der Kirche noch eine Orgel, bei der man die Luft mit einem Blasebalg machen mußte. Und schon als Sieben-, Acht-, Neunjähriger - na, das ist vielleicht zuviel - sagen wir mal als Zehnjähriger fing ich an, in der Kirche die Luft zu machen. Und dann war's 'n großer Moment, als ich dann 12-13 war und mich unsere Organistin ab und zu auch Orgel spielen ließ. Und ich fragte dann meinen Vater immer beim Mittagessen, ob er erkannt hätte, ob nun die Organistin oder ob ich grade gespielt hätte, und ich war immer sehr stolz, wenn er das nicht hat merken können, weil ich dachte, dann war's ja in Ordnung.

Musikunterricht

Knauer: Hast du Unterricht gehabt?

Berendt: Ja, ich hatte von klein auf ... Ich hab schon bevor ich zur Schule kam, ich hab schon mit 5 Jahren Klavier gespielt, und es waren immer Leute um mich herum, die mir zuhörten. Und es war damals ganz sicher, daß ich Pianist werden würde, und ich hab ja dann auch ... mein weitester Fortschritt war, wie ich dann Soldat war in Olmütz, in dem damaligen sogenannten Reichsprotektorat

Böhmen und Mähren, daß ich ein Mozart-Klavierkonzert mit dem dortigen Sinfonie-Orchester gespielt habe. Aber ich hab' dann wohl auch sehr bald gehört, daß ich eben die Klasse, die ich gern haben wollte, nie als Pianist haben würde. Aber ich hab' immer gerne Klavier gespielt und tu das manchmal heute noch. Mit dem Jazz war es so, daß ... In Deutschland war ja wenig Jazz. - Es ist zu vereinfacht ausgedrückt, wenn man sagt, der Jazz war verboten. Er war ja verboten [Ja, er war verboten], und war in der Weise auch für uns junge Leute damals ständig da.

Frühe Rundfunk-Erfahrungen

Und ich war Radiobastler und habe Radios gebaut. Zunächst noch so kleine Detektoren, Kristallempfänger und dann auch andere mit Röhren. Und hab' auch Radio gespielt und hab' unser ganzes Pfarrhaus mit Leitungen durchzogen und habe dort Radioprogramme gemacht und habe so die verschiedenen Leute, die im Haus wohnten - mein Vater war wenig ansprechbar, aber da waren Tanten und Hausdamen usw. - die habe ich richtig damit terrorisiert, daß ich gesagt hab: Hast du auch mein Programm gehört? Da saß ich dann an meinem Flügel und spielte und sagte das an wie ein Rundfunksprecher: Sie hören die Beethoven-Sonate Nr. soundsoviel in soviel Dur, das Werk hat soundsoviel Sätze. Und dann spielte ich das. Und machte richtige Programme, zwei, drei Stunden lang, machte auch Nachrichten. Als die Olympiade war - 1936 - war ich 14, da machte ich begeisterte Berichte aus dem Olympiastadion im Grunewald. [Ich] war eigentlich damals schon sehr ein Radiomann, es war sehr komisch, daß ich dann später zum Radio kam, weil ich

Rundfunk im Krieg

ja nicht zum Radio wollte, sondern Franzosen auf mich zukamen - 1945 hier in Baden-Baden mittlerweile - und sagten, sie wollen Radio machen, ob ich nicht mitmachen wolle. Das ist was sehr Erstaunliches, ein Kind, das seine ganze Kindheit durch Radio spielt, und dann kommen Besatzungsoffiziere zu einem und fragen einen: Willst du Radio machen? Und deshalb gehöre ich ja zu diesen Gründergestalten des Südwestfunks.

Ich hab' auch in Rußland beim Soldatensender Pleskau - so 1943 herum - ... und da hab' ich ja schon Jazz gespielt, das waren Jazzsendungen. Und das war ja so seltsam, daß für die Soldaten in den besetzten und in den Kampfgebieten ziemlich viel Jazz gespielt wurde, während es zu Hause ja praktisch nicht geduldet war im Großdeutschen Rundfunk.

Knauer: Und da hattet ihr auch Schallplatten ...

Berendt: Ich habe Schallplatten von einem Urlaub mitgebracht: Duke Ellington, Louis Armstrong, Benny Goodman, Benny Carter, den ich so besonders liebte - auf Benny Carter muß ich gleich noch zu sprechen kommen - und habe dort mein Programm gemacht. Nicht regelmäßig, so 'n paar mal. Wir kamen ja auch selten ... ich war in dem Belagerungsring um Leningrad; wir kamen nicht sehr oft nach Pleskau. Das war ja dann schon finstere Etappe. Aber das war eben die Stadt, in der dieser Soldatensender, der für diesen sogenannten Nordabschnitt bis zu den Wolschowsümpfen und zum

Ladogasee zuständig war ... Das war der dafür zuständige Soldatensender.

Erste Jazz-Erfahrungen

Meine... also Radios, [das] mußte ich erzählen: Ich habe Radios gebaut. Und da war ich sehr stolz, wenn ich ferne Sender hörte die BBC, den holländischen Rundfunk, auch spanische und italienische Laute, das war immer ein Erfolgserlebnis, wenn der Radioapparat so weite Sender empfangen konnte. Und auf die Weise hörte ich Jazz.

Benny Carter

Und das Jazzstück .. ich hab das später auch dem Benny Carter, mit dem ich heute sehr eng befreundet bin, erzählt, und der hat mich ... dadurch sind wir eigentlich Freunde geworden ... Das Jazzstück, das für mich den Zündungseffekt gemacht hat, wo ich also hooked war on jazz forever, war Benny Carters Lazy Afternoon. Benny lebte damals in Holland und manchmal in Paris und spielte mit einer holländischen Band, die hieß The Ramblers. Und da war eine der Platten, die er dort aufgenommen hat, war nicht der sehr berühmte Song von Latouche Lazy Afternoon, sondern Benny Carters eigenes Lazy Afternoon. Und das hörte ich vom holländischen Radio. Und das ging mir wahnsinnig unter die Haut. Und von diesem einen Mal hören habe ich es nie wieder vergessen. Auch heute ist es mir total präsent. Und dann habe ich 's auch bekommen etwas später - das muß gewesen sein 1935 oder 36, wie ich also 13 oder 14 Jahre alt gewesen bin. Und es gab es dann so um 1939 herum auf einer Brunswick-Platte. Nicht, das gehört ja auch zu dieser Zweischnidigkeit des Naziverhältnisses zum Jazz:

Um Devisen zu bekommen, machte ja die Brunswick in Hannover weiterhin Jazzmusik, und das waren die besten Jazzscheiben nicht nur Deutschland, sondern in Europa damals. Da hatte ja auch der Dr. Schulz-Köhn, den du sicher kennst, mit zu tun. Und diese Jazzscheiben wurden für den Export gemacht und brachten Devisen nach Deutschland. Und sie wurden verkauft vor allen Dingen in Skandinavien, in Frankreich, später dann auch in den sogenannten besetzten Gebieten, und eine dieser Scheiben war dann dieses Lazy Afternoon von den Ramblers. Und da erschien ja auch Louis Armstrong, Duke Ellington, Benny Goodman und all diese Dinge.

Knauer: Das war in den 30er Jahren. Du hast dann irgendwann angefangen zu studieren - in Berlin noch?

Jazz als Widerstand

Berendt: Nein. Also, laß noch erstmal diese Jazzsache, die war sehr charakteristisch... Für mich war von Anfang an Jazz verbunden mit Widerstand gegen die Nazis, gegen Faschismus, gegen Hitler

...

Knauer: Das war schon, als du die ersten Jazzaufnahmen ...

Berendt: .. weil es ja nicht so gern gehört wurde und man immer aufpassen mußte, wenn ich nun aus meiner Begeisterung für das, was ich da von fernen Sendern hörte oder mir kaufte, darüber sprach, war immer irgendein Freund und sagte mir: Sag' das nicht

so laut. Paß auf, worüber du redest. Und es war ...

[Unterbrechung durch ein Telefonat Berendts. Danach:]

Ach so, mit der Politik, das war auch so schön, ja. Ja, das heißt also, meine Begegnung mit Jazz war fast simultan eine musikalische und eine politische. Und das war 's auch in meinem Haus. So ein evangelischer Pfarrer - da nimmt man ja an, wenn das Haus voller Musik von Bach ist, das der gegen Jazz ist. Und mein Vater konnte natürlich auch mit Jazz nichts anfangen, aber er sagte, wenn dies eine Musik ist, gegen die die Nazis sind, dann muß es gute Musik, und folglich wurde es geduldet im Hause. Und deshalb spielte ich auch in diesen Radioprogrammen, die ich da im Haus machte, immer wieder Jazz.

Knauer: Auch selbst gemacht auf dem Klavier?

Erste Schallplatten

Berendt: Nein, das konnte ich nicht. Auf Schallplatten. Und Decelith-Folien, ich fing dann sehr früh an, Schallplatten selber aufzunehmen. Ich hatte so eine kleine Schneideanlage, wo immer so eine weiße Spule ... Spur rausgeschnitten wurde und schnitt auf diese Folien diese Musik.

Knauer: Rundfunksendungen ...

Berendt: Ja. Und solche Folien habt ihr übrigens von mir bekommen, als ihr das Archiv damals bekam. Da war ein Fach, ich erinnere

mich noch, wie ich an das Fach kam und diese alten Folien aus meiner Kindheit in der Hand hatte, da dachte ich: Ach komm', die gehen jetzt auch nach Darmstadt. Vielleicht hat sie jemand ...

Knauer: Ich hab' sie noch nicht gesehen ...

Berendt: ... oder die haben sie weggeschmissen. Da kann ja kein Mensch was mit anfangen.

Kriegshilfsdienst

Gut. Und jetzt mit meiner Ausbildung. Ich hab dann 1939 das sogenannte Kriegsabitur gemacht - das war ein Jahr zu früh, ich hätte es erst '40 machen sollen - und kam dann in den sogenannten Kriegshilfsdienst. Da konnte man wählen, ob man in 'ne Munitionsfabrik oder zum Bauern wollte, ich ging zum Bauern. Das war von Herbst 1939, also von Kriegsbeginn, bis Frühjahr 1940. Und inzwischen hatte mein Vater, der Direktor dieser Stephanus-Stiftung in Berlin-Weißensee war, das ist eine Stiftung, die so Hilfsarbeit macht für behinderte Menschen - Mutter und Kind, Studenten, auch mental Behinderte -, das hatte er ja zu einer Art Zentrum der Bekennden Kirche gemacht. Die Bekennde Kirche war diese Widerstandsorganisation der evangelischen Kirche gegen Hitler, auf die sich heute die Evangelische Kirche so viel zugute hält, obwohl ja nur ganz wenige evangelische Pfarrer dazugehörten, die meisten waren ja für Hitler. Er mußte ... und es war nun soweit gekommen, daß die ... mein Vater war immer wieder verhaftet worden, aber kam immer wieder frei, daß die

sogenannte NSV - das ist diese Organisation Nationalsozialistische Volkfürsorge, die solche Arbeit machte, wie wir in der Stiftung machten - die Stiftung beschlagnahmen wollte. Wir hatten davon erfahren, und in einer Blitzaktion schenkte mein Vater die Stiftung der Inneren Mission. Weil das haben sie sich nicht getraut, von denen etwas wegzunehmen. Und dadurch war er von heute auf morgen brotlos und wurde ein kleiner Pfarrer hier in Baden-Baden.

Knauer: Gab's da irgendwelche Beziehungen nach Baden-Baden, oder warum ...

Baden-Baden

Berendt: Nein. Er hatte wohl im Deutschen Pfarrerblatt gesehen, daß eine Stelle ausgeschrieben wurde für einen Pfarrer hier und hatte sich beworben und wurde natürlich genommen.

Studium

Berendt: Das passierte in diesem Winter, in dem ich im Kriegshilfsdienst war, da in Warthe ... an der polnischen Grenze ... heute gehört dieses Gebiet zu Polen. Und als ich zurückkam, wohnten wir schon in Baden-Baden. Und deshalb fing ich dann an, hier das einzige, was ... wo man studieren konnte, war die schon immer ... das hieß damals noch Technische Hochschule Karlsruhe. Es ist heut' 'ne Universität. Und sie hatte damals schon den Ehrgeiz, 'ne quasi Universität zu sein. sie hatte musikwissenschaftliche Vorträge, Vorlesungen, philosophische. Was

ich offiziell mich eingeschrieben habe, war für Physik. Und das hab' ich auch sehr intensiv studiert. Und wenn du auch meine heutigen Bücher kennst, weißt du, daß mich das sehr interessiert. Und ich habe dann überhaupt bis heute - tu das nach wie vor - ich verfolge, was in der theoretischen Physik passiert, das verfolge ich weiterhin. Und mir war von Anfang an der theoretischen Physik die transzendierende Bedeutung dessen, was dort gefunden worden ist, die Auflösung von Materie, von Zeit und Raum und all diese Dinge ... das hat mich interessiert. Ich hab' das nicht lange studieren können ... hab' auch musikwissenschaftliche Vorlesungen dort besucht und habe philosophische Vorlesungen besucht, literarische - dies ganze Spektrum der Dinge, die mich ja immer interessiert haben in meinem Leben. Aber wie gesagt, das eigentliche Studium war Physik. Und ich wurde dann ... Wie lange hab' ich wohl studiert .. Frühling 1940 bis höchstens Ende 41, ja, sagen wir mal Ende 41.

Eigenes Konzert

Und dann wurde ich ja einberufen, kam kurz nach Olmütz zur Rekrutenausbildung in der Tschechoslowakei, da spielte ich dieses Klavierkonzert, das ich vorhin erwähnt habe. Da hatte ich eine wunderbare Lehrerin, bei der ich Hindemiths Ludus Tonalis lernte und Debussy ... all diese Musik, an die man sonst damals ja nie herangeführt wurde. Préludes, die Cathédrale Angletterre (?) und so Sachen spielte ich mit einem ... war wahnsinnig beglückt, daß ich solche Sachen kennenlernen konnte. Auch so 'ne idiotische Sache: eine Lehrerin, die das tat und gleichzeitig die Sekretärin

der Gestapo von Olmütz war. So war diese Zeit, völlig absurd. Und dann kam ich nach Rußland in diesen Ring um Petersburg, spielte dort - wie gesagt - Jazz am Rundfunk und begann mich immer intensiver für Jazz zu interessieren.

Knauer: Warst aber ein ganz normaler Soldat?

Soldat

Berendt: ... war ein normaler Soldat, habe es schließlich bis zum Unteroffizier gebracht. Und es stand - wie ich auch nach dem Kriege erfuhr - in meinem Soldbuch immer eine Buchstabenkombination - die wir alle ja nicht verstanden haben -, die bedeutete: Er ist auf Kriegsbewährung, in besonders gefährliche oder so Einsätze zu schicken, weil ich eben nun durch diesen Vater ja vorbelastet war. Mein Vater war dann ja auch in Dachau ums Leben gekommen und ...

Knauer: Das war 1942?

Berendt: '42 im August. Erstaunlicherweise kriegte ich dafür Urlaub. Und ... dann kam ich in amerikanische Kriegsgefangenschaft, bekam einen sogenannten Heimatschuß, der verhütet hat, daß ich in russische Gefangenschaft kam, was ich sonst zweifellos gekommen wäre - und wahrscheinlich dann nicht mehr lebte, denn von den Leuten, die da im Ring um Petersburg lagen, sind nur wenige heimgekommen ... meine Kompanie ist komplett aufgerieben worden.

Und kam zu diesem Flakeinsatz, auf dem so Flakwagen den Zügen angehängt wurden, um Munitionstransporte oder Kurierzüge und so was zu schützen. Und leitete auch solch einen Flakeinsatz - meine Befehlsstelle war erst in Oldenburg, dann in Bremen -, und dann mußte ich für den größeren Teil von Norddeutschland die Flakzüge koordinieren - ein Auftrag, der weit hinausging über die Stellung eines Unteroffiziers, das war ein hoher Offizier, der das eigentlich machen mußte. Und fuhr auch selber dann immer wieder durch halb Europa, Wien und so - bis an die Grenzen des immer kleiner schrumpfenden deutschen Reiches.

Kriegsgefangenschaft

Und kam dadurch in amerikanische Kriegsgefangenschaft, blieb in Deutschland und zwar in diese berüchtigten Open Air Camps an den Hängen der Mosel, wo Tausende von Menschen buchstäblich verhungerten. Es war dieser furchtbare Regenfrühling. 8. Mai war ja Kriegsschluß und ich lag da so vielleicht von März bis Juni, bis Ende Juni. Das war furchtbar. Die Ruhr grassierte, und jeden Morgen wurden etwa vierhundert Menschen, die über Nacht gestorben waren ... du versacktest auch in diesem Sumpf. An diesen erodierten früheren Weinbergen lagst du, und dann, wenn es regnete, floß dir in der Nacht [die] weich gewordene Erde in den Mund. Viele Leute sind einfach erstickt. Du arrangierstest mit Leuten, die in der Nachbarschaft waren: Weck mich mal ab und zu. Aber wenn die einschliefen .. und wir hungerten ja auch alle, es war 'ne furchtbare Zeit, ich fand das... Es gibt ja jetzt auch Unterlagen, daß Eisenhower wollte, daß möglichst viele Deutsche

noch auf diese Weise umkamen. Andererseits muß man den Amis zugute halten, daß ... die Nazis hatten ja den sogenannten Wehrwolf erklärt, wo die ganze deutsche Bevölkerung verpflichtet war, die männliche bis herunter zu 13, 14 Jahren, mit der Waffe in der Hand zu kämpfen ... die mußten praktisch die männliche Bevölkerung Deutschlands gefangennehmen, und das übertraf ihre Möglichkeiten.

Lagerkabarett

Okay, da machte ich übrigens gleich ein Lagerkabarett, so schwach wie ich war, und hatte da schon gleich wieder meine Probleme, weil ich die Lagerleitung angriff, das waren entlassene KZ-Häftlinge, die ... Die Amerikaner hatten ja auch in Amerika überall dies Prinzip, deutsche Gefangenenlager durch Deutsche verwalten zu lassen. Und das waren entlassene KZ-Häftlinge, die nun ihre ganze Wut auf deutsche Soldaten an uns ausließen und auch keine Vepflegung an uns weiterleiteten, sondern in Saus und Braus lebten. Ich meine, es waren auch mehr kriminelle Häftlinge als politische Häftlinge, wir meinten das alle. Und dann machte ich mich auf kabarettistische Weise ... griff ich die an in meinem Kabarettprogramm. Das war ein Weltklasse-Kabarettprogramm. Wir hatten Leute von der Berliner Scala, das war damals das führende Varieté-Theater. Und hatten Leute aus dem Umkreis von Gründgens, und ... das war ein Programm, das ich da auf die Beine gestellt habe aus Kriegsgefangenen, das könnte jedem erstklassigen Theater zur Ehre gereichen. Und ich machte die verbindenden Texte in Versen und griff diese Lagerleitung an, und

da haben sie mich in der Nacht geholt und mir mehrere Zähne rausgeschlagen und mich in einen Grasgraben, in ein so schmales, also - was ist das? 80 mal 80 Zentimeter - Erdloch gesteckt mehrere Tage lang, keine Verpflegung gegeben. Und da unten stieg das Grundwasser. Ich stand in meiner eigenen Scheiße und Urin, kein Mensch holte mich raus und da hatte ich wieder eine dieser Schickungen in meinem Leben - ich sag' immer, ich muß einen Schutzengel in meinem Leben gehabt haben. Ich hatte vorher einem amerikanischen Soldatenpfarrer erzählt, daß mein Vater in Dachau umgekommen war. Und der forschte nach mir und fand mich nicht, und darauf fragte er, und darauf wurde ich ihm zugeführt aus diesem Loch und sagte ihm, was mir da passierte. Und da war ich innerhalb einer Woche entlassen.

Entlassung

Und ... Berlin. Ich wollte nicht nach Berlin, im Ostteil der Stadt waren die Russen. Und es hieß, wer aus amerikanischer Gefangenschaft kommt, wird von den Russen noch mal gefangengenommen. Und der letzte Platz, in dem ja mein Vater in Freiheit war, war ja nun Baden-Baden, und deshalb ging ich hierher. Diese Stadt Baden-Baden war eine der ganz wenigen in Südwestdeutschland, in der sogenannten französischen Zone, die nicht bombardiert worden war, weil - wie man sagte - hier eine Cousine von Churchill gelebt hatte. Und deshalb war sie überfüllt, deshalb machten die Franzosen sie ja - sie hätten ja ... logisch, da wäre Freiburg oder was anderes gewesen -, zu ihrer Hauptstadt, weil, die anderen Städte waren ja kaputt.

Dolmetscher

Und man durfte sich hier nur aufhalten, entweder, wenn man Bürger der Stadt war, was ich nicht war, oder wenn man für die Franzosen arbeitete. Und deshalb wurde ich, ich hatte ganz normale, gute - gute würde ich sagen - Schulkenntnisse in Französisch, wurde ich Dolmetscher für die ... in der sogenannten Direction de la Justice, die ist im Hotel Badischer Hof. Und die nahmen mich auf, weil ich nun diesen Vater hatte, der KZ-Opfer war, und das schien ich denen - die nahmen ja von jedem Deutschen an, daß er Nazi war -, und da schien ich denen dann auch politisch unverfänglich. Und da machte ich so Dolmetscherarbeit und war auch Portier, so 'n Mittelding zwischen Portier und Hausdiener und Dolmetscher, was gerade gebraucht wurde.

Anfänge Südwestfunk

Und dann merkten wohl die Franzosen auch, daß da ein Mann in der Portiersloge saß, dessen Schicksal es offensichtlich nicht war, Hotelportier zu sein, und fragten mich eben zu meiner großen Überraschung eines Tages, es sollten ... nun, sie wollten auch Radio wieder in Gang bringen, ob ich da nicht mitmachen würde. Und da dachte ich natürlich ..., da wurde ich erst richtig lebendig. Und dann habe ich sofort Mitarbeiter zusammengesucht und hatte eine ungeheure Aktivität zunächst noch nebenbei neben meiner Tätigkeit im Badischen Hof, und ab 8. August 1945 ... Ich war dabei, wie unser ... gab wohl auch den Ausschlag ..., wie unser erstes Funkhaus gesucht wurde, das war das Hotel Elisabeth, was auch als Lazarett gedient hatte, das heute abgerissen ist. Und ich gab auch den Ausschlag, daß der Name Südwestfunk gewählt

wurde, denn ... Ich kannte diesen Namen, den hatte der Reichssender - nein, noch nicht Reichssender - der Sender Frankfurt in den 20er Jahren benutzt. Und als das der Reichssender Frankfurt wurde, war dieser Name in Vergessenheit geraten. Und weil ich ja immer so an Radio interessiert war, wußte ich solche Dinge. Und schlug dann diesen Namen vor.

Familie

Knauer: Darf ich ganz kurz einmal unterbrechen, bevor wir zu der eh Rundfunkgeschichte kommen. Noch zwei Nachfragen: Erstens: Familie. Warst du ein Einzelkind?

Berendt: Nein, ich hab' eine Schwester, eine jüngere Schwester.

Mutter

Knauer: Und deine Mutter, lebte die noch zu der Zeit?

Berendt: Ja. Das ist wohl wichtig. Wer sich mit meiner Psychologie beschäftigen will ... Meine Mutter hat unser Elternhaus verlassen, als ich anderthalb oder zwei Jahre alt war. Ich bin also ohne Mutter aufgewachsen. Die war dann mal da, und ich hab' schon erwähnt, wir sangen Lieder mit ihr. Aber es waren wechselnde Hausdamen im Haus ... überhaupt so eine evangelische Stiftung, die bordet ja über von mutterbewußten weiblichen Wesen, die alle auf mich losgelassen waren. Aber eine richtige Mutter hatte ich eben nicht, und ich glaub', das ist mir auch anzumerken. - Ja. Noch so 'ne Frage?

Live-Musik 30er Jahre

Knauer: Eine Frage, die noch in 'ne andere Richtung geht: Du hattest vorhin erzählt von den ersten Schallplatten, die du im Jazzbereich hörtest. Hast du denn in den 30er Jahren, also in der Vorkriegszeit, auch so 'ne Musik live gehört?

Berendt: Ich habe Peter Kreuder gehört, der, wenn er Zugaben spielte am Ende seiner Konzerte ... ich habe ihn in der Berliner Philharmonie gehört, diesem alten Holzbau, den es nicht mehr gibt mit der wunderbaren Akkustik, da wo ich ohnehin Stammgast war für die klassischen Konzerte ... Wenn er Zugaben spielte, dann spielte er sehr jazzig, mit kleinen Sekunden und all diesen, damals als atonal bezeichneten Akkorden, erstaunlich swingend für einen deutschen Musiker dieser Zeit. Und habe Teddy Staufer gehört. Teddy Staufer ist dieser Mann, der in der Berliner Femina spielte und dann das Horst-Wessel-Lied verjazzte und deshalb des Landes verwiesen wurde und zurückging in die Schweiz, der dann später dieser Mann da wurde in Acapulco, der diese vielen Hotels hatte usw. Sonst hab' ich keinen Live-Jazz, nichts live-jazziges gehört, wenn man dies als jazzig [bezeichnet]. Jazzig ist es zweifellos gewesen. Nach unseren heutigen Vorstellungen ist es natürlich kein Jazz gewesen.

Knauer: Gut. Dann zurück zum Rundfunk Baden-Baden.

Südwestfunk Baden-Baden

Berendt: Ja. Wir fingen am 30., am 1. ... nein am 31. März 1946 zu senden an. Ich machte gleich das Programm, mit dem wir anfangen, das begann mit Carl Maria von Webers Aufforderung zum Tanz. Aber ich sorgte dafür, daß wir gleich an diesem ersten Tag, dem 31. März '46 nachmittags auch eine halbe Stunde Jazz hatten.

Knauer: Welche Position hattest du da beim Rundfunk

Berendt: Das gab ... wir waren 36 Menschen - stell dir vor -, die das Programm machten, ein Sender, der heute 2.000 Mitarbeiter hat. Wir haben gemacht, was nötig war. Ich hab' zunächst das Schall-Archiv aufgebaut. Wir waren ja nun ein ... die anderen neuen Sender konnten ja immer zurückgreifen auf Archive der früher bestehenden Reichssender. Wir waren hier neu. Die Franzosen hatten ja erst auch Stuttgart mitbesetzt und hatten dort den ... da gab's 'n Reichssender. Und als die Amis ihnen sagten, sie ... das sei nicht ihre Zone, das sei in Jalta nicht so verabredet worden und sie's trotzdem behalten wollten, gab's einen Incident, einen Vorfall, der sehr kritisch war - die Amerikaner sagten den Franzosen: Wir werfen euch mit Gewalt aus Stuttgart raus, wenn ihr nicht geht, dies ist unsere Zone. Und nur dadurch haben die Franzosen Stuttgart verlassen und haben dann schnell noch einen großen Teil des Archivs vom späteren Süddeutschen Sender mitgenommen und hier nach Baden-Baden

gebracht. Das war der Grundstein unseres Archivs; und ich habe dann auch ...

Erstes Schallarchiv (SWF)

Ich hatte ein bis dahin schon für einen jungen ... du mußt bedenken, ich war 23 Jahre alt ... hatte ich ein erstaunliches Schallplattenarchiv - natürlich alles 78er-Schallplatten ... sowohl in swingender Musik wie in Jazz wie in populärer Musik - in Klassik sowieso. Und dann habe ich Anzeigen gemacht. Das Geld hatte ja keinen Wert vor der Währungsreform. Das war hier ein wunderbares Weingebiet, wo ich auch heute wohne, hier in Varnhalt. Und wir hatten Varnhalter Wein haben uns die Franzosen beschlagnahmt, und wir haben Wein gegen Schallplatten geboten. Und haben das überall bekanntgegeben, und haben ziemlich viel Schallplatten ... die Leute hatten ja nichts zu fressen, nicht. Haben ziemlich viel Schallplatten bekommen. Und dann haben sich im Berliner Kontrollrat ... Da war ja diese seltsame Situation, daß sich Franzosen und Russen einesteils gut verstanden, um dem anglo-amerikanischen Block, England und den Amerikanern Paroli bieten zu können. Und dadurch hatten die Franzosen sehr bald das alte Funkhaus, wo heut' der SFB ist, in der Masurenallee ... war damals von den Russen besetzt worden, obwohl es nicht die russische Zone von Berlin war, der russische Sektor von Berlin war. Und da war ein Abkommen, das die Russen uns aus diesem - das war das größte Archiv der vormaligen Reichs-Rundfunkgesellschaft - uns gaben, was wir haben wollten. Und ich richtete am Ku'damm im Kino Marmorpalast, wo auch heute noch die großen Kinos sind,

oben unterm Dach ein Studio ein und schnitt dort Tag und Nacht Platten um. Und Telefunken war auch ... Telefunken hatte das Band entwickelt weltweit, war am Gesundbrunnen, also im französischen Sektor in Berlin, und deshalb wurden wir der erste deutsche Sender, der Magnetophone bekam. Und ich hatte dann ... Noch bevor wir die Magnetophone hier in Baden-Baden hatten, war es mir wichtiger - das konnte ich alles damals bestimmen -, daß wir Magnetophone in diesem Studio im früheren Marmorhaus am Ku'damm hatten, weil es ja wichtig war, die Schallplatten, die ich von der RAG bekam, auf Bänder umschneiden zu können, vom SFB ... also der SFB, der Name existierte [damals noch nicht], Sender Freies Berlin, das wär' ja damals undenkbar gewesen. Das war ein unter russischer Kontrolle stehender deutschsprachiger Sender. Und es gab einen Kurierzug zweimal die Woche vom Bahnhof Frohenau (*) - das ist der Berliner Bahnhof im französischen Sektor gewesen - nach Baden-Baden, wo ich dann immer die umgeschnittenen Bänder ... Das lief in toller Menge. Und wir hatten ... ich hatte auch einmal die Woche, Montag, eine Leitung von der Radio Diffusion Francaise in Paris nach Baden-Baden geschaltet, immer nach Sendeschluß von 12.10 Uhr an bis morgens Sendebeginn um 6.00 Uhr, wo ich die ganze Nacht umschneiden lassen konnte mir, was ich aus Paris haben wollte. Unsere Jazzaufnahmen ... ständige Jazzhörer des Südwestfunks haben bis in die 60er Jahre das verfolgen können, daß diese Aufnahmen, daß manche dieser Aufnahmen einen leisen Leitungston hatten. Das waren alte Aufnahmen, die ich mir

damals aus Paris überspielen ließ, Django Reinhardt, Stéphane Grappelli, all das, Boris Vian, alles, was es damals in Paris gab. Das war ja ein tolles Jazzleben gewesen. Das bekam ich dadurch. Und auch amerikanischen Jazz.

Heinrich Strobel

Und dann kam Heinrich Strobel zu uns, der große Mann der E-Musik, und das war dann natürlich der Musik-Abteilungsleiter, und ich arbeitete sehr eng zusammen. Aber Heinrich Strobel sagte mir: Mach du die populäre Musik. Und dann war ich für den Gesamtbereich der Populärmusik zuständig, der Unterhaltungsmusik.

Erstes Buch

Und schrieb inzwischen mein erstes Buch, das ist dieses aus der Deutschen Verlagsanstalt, Der Jazz. Ein zeitkritische Studie, mehr eine philosophische Untersuchung, was Jazz bedeutet in der modernen Welt, als ein wirkliches Jazzbuch ... Und wurde daraufhin nach Amerika eingeladen in diesem Cultural Exchange Program des amerikanischen Departments of State; und machte schon ... hatte von Anfang an - wie gesagt - vom ersten Tag an sorgte ich dafür ... das war damals absolut unheard of, völlig unbekannt, sorgte dafür, daß der Südwestfunk einmal pro Woche eine Jazzsendung hatte.

Jazredaktion

Und meine Redaktion für Unterhaltungsmusik verfremdete ich, ob die wollten oder nicht, immer mehr in eine Redaktion für Jazz. Das lief zunächst unter der Hand, aber natürlich merkten das bald ... Inzwischen hatten wir einen Programmdirektor, den berühmten Lothar Hartmann, und der hatte ja auch - wenn vielleicht auch nicht musikalisches, aber politisches Bewußtsein, ein ganz tolles

sogar, ein wunderbarer Mann. Das war doch die Zeit, in der Programmdirektoren wirklich was vom Funk verstanden, und Intendanten auch. Und der billigte das auch, und allmählich ... Gustav Görlich war da vom alten Wiener Radio, der Dirigent für Wiener Musik und Operetten und Wiener Walzer, und allmählich übernahm der dann den Sektor Populärmusik. Und dann hatte ich so ab etwa 1950 - es geschah wirklich - eine eigene Jazzredaktion zu haben.

Live-Produktionen

Und dann fingen wir an - schon '48/'49 - live-Konzerte zu machen, Jazz-Konzerte. Das erste ist ein Konzert mit einer Jo Klimm Combo, bei der auch Albert Mangelsdorff mitspielte, Jutta Hipp, Joki Freund, all die frühen Leute des deutschen Jazz. Das früheste Konzerte, was ich Archiv des Südwestfunks existiert, muß von '48 oder '49 aus Koblenz sein.

Knauer: Das heißt, mit diesen Konzerten seid ihr alle rumgereist?

Modellfunktion Jazzredaktion

Berendt: Überall. dies Prinzip, was dann ... später haben das ja ... nicht wahr, diese Jazzredaktion war ... hatte Modellfunktion. Und ich hab' mal gesagt: Für Deutschland - inzwischen sagen mir bei der ... als wir diese Sitzungen der International Jazz Federation - hatten, sagten die unter Protest: Nein, du hattest eine Modellfunktion für ganz Europa. Daß die RAI in Italien, daß die Radio Diffusion Francaise in Paris, daß überall allmählich Jazzredaktionen eingereicht wurden. Früher wurde das entweder von

freien Mitarbeitern oder von Leuten so mit der linken Hand gemacht, da waren wir die Vorreiter. Und auch in diesem System, im Sendegebiet Konzerte zu machen, das ja dann auch vom Hessischen Rundfunk, vom Bayerischen Rundfunk, von all den andern unternommen wurde ... Der Bayerische Rundfunk, der ja später sich wahrhaftig nicht - was Jazz betrifft - mit Ruhmsplittern bekleckert hat, der war damals ganz, ganz wichtig. Die hatten die sogenannte Midnight in Munich, dreimal die Woche in der Nacht, ich glaube Montag. Ich will nicht Daten nennen, das könnte ein Fehler sein ... das machte der Jungemann und der Werner Götze, der dann später ja auch dabeiblieb. Und das war eine hochbeliebte Sendung, und die haben ganz wichtige Jazzarbeit damals gemacht - wie gesagt: leider im Unterschied zu dem, was sie später gemacht haben. Und ... Ja, nun mußt du mal weiterfragen, jetzt wird der Jazzstrom immer breiter.

Knauer: Südwestfunk so Ende 40er Jahre war, wie du sagtest, ein relativ kleiner Sender. Gab's da Probleme mit diesem Durchdrücken des Jazz, oder wurde das einfach so akzeptiert? Gab's bei den Konzerten grundsätzlich auch hier in der Gegend ein großes Publikum? War das populäre Musik, oder hattest du da doch zu kämpfen?

SWF und Jazz

Berendt: Ich hatte immer zu kämpfen. Aber ich hatte im Haus eine erstaunliche Offenheit - bei Franzosen, bei Friedrich Bischof,

Hörerproteste

beim Intendanten, dessen Lob ich nicht hoch genug singen kann - wirklich ein Intendant, der Funkmann durch und durch war, obendrein noch ein deutscher Dichter. Alles unvorstellbare Dinge, daß ein deutscher Dichter Rundfunkintendant wird heutzutage. Und wie ich meine, ein guter Dichter. Und ... ich hatte natürlich ... Es wurden dann Probleme im wachsenden Maße, in dem der Rundfunk sich ja auch um die Anzahl seiner Hörer kümmern mußte.

Ich hatte von Anfang an Probleme bei Hörern. Und zwar gab es sehr zornige Protestbriefe, in denen auch das ganze deutsche, deutsch-nationale Vokabular zum Zuge kam. Du mußt dir vorstellen: In Deutschland ... deutsche Sender hatten 12 Jahre lang diese Musik nicht gespielt. Allenfalls die Soldatensender draußen. Aber innerhalb Deutschlands war so etwas nicht im Rundfunk vorgekommen. Und nun war da ein neuer Sender, der noch dazu in dieser ja doch sehr bürgerlichen Gegend dieses badischen, pfälzischen Raumes, in dem wir waren, mit einmal diese Musik pushte. Und das hat natürlich die Menschen überfordert, und das löste auch diese Ressentiments an, die ja in diesem Volk, wie wir heute an Ausländer ... an den Ausschreitungen mit aller Deutlichkeit sehen - wer geglaubt hat, inzwischen, das sei alles überwunden, der sieht sich ja inzwischen eines Besseren belehrt ... Ich erinnere mich zum Beispiel an einen Brief, wo mir geschrieben wurde, ich sollte mich vorsehen, wenn ich abends nach Hause ginge, sonst würden mir "rechte deutsche Männerfäuste den richtigen Rhythmus" beibringen. Und solche Briefe gab es.

Jazz als gesellschafts- und
kulturpolitische Aufgabe

Aber es gab auch Zustimmung. Und ... ich glaub', Friedrich Bischof und Lothar Hartmann haben sehr deutlich, sehr genau begriffen, daß dies eine gesellschaftspolitische und kulturpolitische Aufgabe war: Jazz ins allgemeine Bewußtsein zurückzubringen. Die Franzosen haben's sowieso begriffen. Heinrich Strobelt, der Musikchef, der hatte ja die parallele Aufgabe ... Das war ja nicht nur für den Südwestfunk ... der machte das für deutsche Sendern, indem er Strawinsky, Hindemith, Debussy, Ravel, Krenek, all diese Komponisten wieder, Varèse, zurückbrachte ... Wir fingen ja dann auch Anfang, erste Hälfte der 50er Jahre mit den Donaueschinger Musiktagen an, wo ja ein ganz neues Panorama von Musik und von Musikern ... Strawinsky persönlich kam hierher und dirigierte sein Argon, seine Ballettmusik zu Argon. Da war ich geborgen in einer Equipe von Menschen, die genau dies wollten.

Hammerschmidt und Hilf

Und das hat auch mit meinem Ressentiment gegen die spätere Entwicklung des Südwestfunks unter den CDU-Intendanten Hammerschmidt und Hilf zu tun. Weil ich mich da mit dieser Arbeit nicht mehr geborgen fühlte in einer solchen Equipe. Sondern da nun ... der eigentliche Widerstand, diese Arbeit mit Macht auszudrücken, den hatte ich erst von dem Moment an, in dem Hammerschmidt Intendant wurde, also in der zweiten Hälfte der 60er Jahre. Und dann noch stärker natürlich bei Hilf und den jeweils dazugehörigen Programmdirektoren. Oder sagen wir's mal:

Lothar Hartmann

Der eigentliche Widerstand - das läuft auf's selbe hinaus -, als Lothar Hartmann den Südwestfunk verließ, was ja auch eine ... Nicht, Hartmann war auch nicht nur hier, sondern anerkannt in der ganzen ARD als der damals profilierteste Programmdirektor, den die ARD hatte. Und als Bischof ging, war es ja logisch, daß Hartmann Intendant geworden wäre. Und Hartmann war SPD-Mitglied, und nur deshalb wurde er's nicht. Und die ARD - damals noch solidarischer als heute - hielt dies für einen Skandal und schuf extra für ihn den Posten des Koordinators Deutsches Fernsehen in München, der ein Intendantenposten gewesen ist, weil sie sagte: Dies ist ein Skandal, daß ein solcher Mann hier nicht gewählt wurde. Und dadurch wurde Hammerschmidt der Intendant, der mit Franz Josef Strauß in München zusammengearbeitet hatte. Und dadurch begann diese ganze Entwicklung zu dem politischen Bild, das ja heute die Öffentlichkeit vom Südwestfunk hat. Und erst von da an fühlte ich mich immer stärker in der Defensive. Das war ... Ich hatte trotzdem ... Der Südwestfunk hat immer mehr Sendungen gehabt als die anderen deutschen Sender. Das eigentliche ... Nicht, wir hatten ja jeden Tag um 19.30 Uhr, die ganze Woche durch, zu einer vielgehörten Zeit - nicht abends spät in der Nacht oder nachmittags, sondern zu dieser zentralen Zeit um 19.00 Uhr, erst um 19.00 Uhr dann um 19.30 Uhr - eine Jazzsendung. Dieses ganze System wurde erst abgebaut, nachdem ich gegangen bin. Heute hat der Südwestfunk nur noch eine einzige regelmäßige, ständig wiederkehrende, festliegende Sendezeit. Ich bin schon so

Eingriffe ins Jazzprogramm

was, glaub' ich, wie ein Kämpfer, und die haben sich, obwohl sie das ... ich hab das vom Ende der 60er Jahre an gemerkt: Sie hätten gern die Jazzsendungen viel stärker auf Sparflamme gedreht, aber sie wußten genau, da ist ein Mann, mit dem können sie das nicht machen. Und ich hatte auch in der Öffentlichkeit genug Widerhall, es gab genug Zeitungen, die sofort darüber geschrieben hätten - "Südwestfunk baut Jazz ab" - und dies entsprechend aufgebauscht hätten. Und das wollten sie wohl nicht riskieren. Ich ließ die natürlich auch merken, daß gerade dieses Programm auch durch die eigene Öffentlichkeitsarbeit, durch mein eigenes vieles Schreiben, ja einen guten Widerhall in der Öffentlichkeit hatte. Aber den Widerstand habe ich gespürt - gerade weil du nach Widerstand fragtest - nicht so sehr im Anfang - solche Briefe wie das mit den Fäusten und dem rechten Männerrhythmus, darüber hat man ja auch gelacht -, aber ein Widerstand, über den man nicht lachte, den habe ich erst von diesem Moment an gespürt. Ich kann es datumsmäßig nicht sagen, ich nehme an, daß Hammerschmidt so um 1965 herum Intendant wurde.

Knauer: Wie hat sich denn das dann ganz konkret ausgewirkt auf die Arbeit? Wurde dann geschnitten, die Zeit beschnitten oder ...

Berendt: Die Zeiten, man mußte immer wieder kämpfen, daß man genug Sendezeit bekam. Und zum Beispiel gab es Eingriffe. Ich machte ... Nicht, das war damals die Zeit, in der wir alle den Jazz

Südafrikas - Dollar Brand, Chris McGregor, Dudu Pukwana, solche Leute - entdeckten. Und natürlich kann ich solche Musik nicht vorstellen - also ich kann es nicht, ich weiß, daß andere es können -, ohne über die politischen Verhältnisse, die ja eng mit dieser Musik zusammenhängen - die Apartheid, und daß all diese Leute inzwischen in der Schweiz und in England lebten - zu sprechen. Und da bekam ich von der politischen Redaktion eine Aktennotiz, es sei nicht die Aufgabe der Jazzredaktion, Beiträge darüber wurden von der Abteilung Politik betreut.

Knauer: Also es ging wirklich bis hinein in die Sache.

Berendt: Bis hinein in die Sache ging es.

Berendt: Und ich kann Jazz nicht sehen ohne diesen gesellschaftspolitischen Hintergrund.

Kurt Edelhagen

Knauer: Anfang der 50er Jahre bekam der Südwestfunk dann auch ein eigenes Orchester - Edelhagen.

Berendt: Ah, ja, schöne Frage! Ja. Da war dieser sagenhafte Kurt Edelhagen, mit dem ich schon, bevor er zu uns kam ...

ene Hammers

Es gab eine Vorläuferband, die hieß Gene Hammers, wenn du diesen Namen kennst. Gene - G E N E - Hammers. Und mit der hatte ich im Stuttgarter Staatstheater auf Initiative von Heinrich Strobel, das

muß '49 gewesen sein, eine klingende Jazzhistory gemacht. Ich glaub', damals war so 'ne Zeit, wo solche Jazzhistories en vogue waren - du fingst an irgendwo mit Blues und Dixieland ...

BAND 1, SEITE 2

Berendt: Ich glaub', dies war die erste dieser Jazzhistories, zumindest insofern, als sie weiten Rundfunkwiderhall fand. Und ... da wirkte mit eine sehr bekannt gewordene Dame, nämlich Margot Hielscher. Und die sang Jazz. Und es war für die damalige Zeit rührend und total ja zu sagen zu der Art, in der sie das versuchte. Und aus diesem Orchester Gene Hammers kamen der Großteil der Musiker, aus denen dann Kurt Edelhagen, der viel in Frankfurt und Heidelberg war, sein Orchester rekrutierte. Und, auch mit Kurt Edelhagen arbeitete ich damals schon zusammen. Ich erinnere mich an ein Konzert, das ich ansagte und auch präsentierte und rundfunkmäßig betreute in der Stadthalle Heidelberg. Und dann ging Kurt Edelhagen, bekam dann seine erste feste Rundfunkanstellung beim Bayerischen Rundfunkstudio Nürnberg.

Edelhagen in Baden-Baden

Und es war sofort in dem Augenblick, in dem diese Dinge bei uns wuchsen, mein Anliegen: Wir brauchen ... Die anderen Sender gründeten sich mehr Bigbands für Tanzmusik, die nebenbei Jazz spielten. Mein Argument war: Wir brauchen eine Jazz-Bigband, die allenfalls nebenbei Tanzmusik spielen kann. Und da war nur der

Edelhagen, und dann ... Der wußte, Kurt wußte ja auch von meiner Arbeit. Und als wir ihn fragten, ob er nicht von Nürnberg nach Baden-Baden überwechseln wolle, bekamen wir eben diese große Zustimmung. Und dann wechselte - ich nehme an, das war '53, immer plus/minus - von Nürnberg nach Baden-Baden über. Und das wurde dann eine sehr schöne Zusammenarbeit - Jazztime Baden-Baden, diesen massigen theme song des Orchesters Kurt Edelhagen, der Leute, die ihn ein paarmal gehört haben, bis an ihr Lebensende verfolgt.

Knauer: Edelhagen war richtig angestellt beim Südwestfunk, nicht wie der Lehn, der ja ...

Berendt: Nein, nein, Lehn war freier Mitarbeiter, der Edelhagen war fest angestellt und seine ganzen Musiker auch. Und ... Inzwischen war ich 'n paarmal in Amerika gewesen und fing auch an, mich dort auszukennen. Nach dieser ersten Reise '49 hatte ich das Jazzbuch geschrieben, das dann dieser Bestseller geworden ist.

Amerikanische Arrangeure

Und ... Ich kannte auch die ganzen Arrangeure. Vor allen Dingen interessierte mich damals das Stan-Kenton-Orchester, das heißt: Ich kannte Leute wie Pete Rugolo und Shorty Rogers und Gerry Mulligan und Marty Page und solche Sachen. Und natürlich sagte ich denen, die sollen für Edelhagen schreiben. Und ich sagte, wir hätten kein viel Geld. Und die sagten: Wir schreiben ... Wenn du uns schreiben läßt, was wir wollen, ist die einzige Bezahlung,

die wir wollen, daß du uns tapes schickst mit diesen Aufnahmen. Das war der Deal. Und dadurch ... Das war ganz wichtig für Edelhagen, diese amerikanischen Arrangeure zu haben.

Caterina Valente

Und ... eines Tages erschien eine junge Dame mit einer Gitarre in unserem Studio, schon völlig abge..., völlig resigniert, weil sie bei allen deutschen Sendern vorgesungen hatte und nicht genommen worden war. Und dann saßen wir da zu dritt in diesem großen Studio, in dem ich bis zuletzt gearbeitet habe, dem Studio 1 des Ukos - Kurt Edelhagen, Klaus Überall und ich -, und diese junge Dame hieß Caterina Valente. Und wir wußten sofort: Das ist die Sängerin, nach der wir Ausschau gehalten hatten. Und dann sang ja die Catrin damals ... Sie hat das dann aufgehört, als sie aus meinen, wie soll ich sagen, aus meinen Fängen kam. Aber solange sie in diesen Fängen war, hat sie ja sehr viel Jazz gesungen. All diese schönen Sachen: If I Had You, erinnere ich mich und My Funny Valentine. Ich holte Chet Baker, und dann entstand diese Duo-Aufnahmen, machten wir bei uns im Studio zwischen Chet Baker und Catrin. Holte Chet Baker, noch bevor er seinen Poll in Amerika gewonnen hat.

Amerikanische Gäste

Und ... na überhaupt, all diese Leute - West Coast Jazz war en vogue, Bob Cooper kam, Bud Shank, holte dazu Joe Zawinul aus Wien, und das war das erste Mal, das Joe mit amerikanischen Musikern spielte, und war für ihn ein Zündungseffekt, der - wie er mir später erzählt hat - ganz viel mit seiner späteren

amerikanischen Laufbahn zu tun hatte. Und ... frag mal wieder was!

Edelhagen zwischen Jazz
und Tanzmusik

Knauer: Wie eng war die Zusammenarbeit zwischen Edelhagen und dir?
War das also quasi 'ne ... Hat der Edelhagen das gemacht, was die Jazzredaktion geplant hat, oder war der Edelhagen Angestellter, der eigentlich so 'n ganzes breites Tanzspektrum, Tanzmusikspektrum abdecken mußte?

Berendt: Edelhagen gehörte zu zwei Redaktionen: zu der Tanzmusik, - das war Klaus Überall - und zu mir - das war Jazz. Und, wir waren ... konnten gut zusammen. Bis Edelhagen ... Ich war mittlerweile sehr bekannt. Und Edelhagen - wie mir aus seinem Kreise dann auch in wachsendem Maße berichtet wurde ... Ich sag' das mit Zögern, wie soll man's sagen: Er horchte genau, ob ich genauso viel, weniger, oder gar mehr Beifall bekam, wenn ich auf die Bühne kam, als er. Und ... wenn es mehr war, ärgerte ihn das. Mir war es immer egal. Und dadurch bauten sich allmählich Spannungen auf. Und es kam natürlich auch der kommerzielle Gesichtspunkt hinzu: Edelhagen machte inzwischen Platten. Und er merkte natürlich, daß sich seine Jazzplatten nicht so gut verkauften wie seine mehr kommerziellen Platten. Und ... natürlich war auch der Bedarf an Musik seitens der Redaktion Überall größer als meiner. Ich glaub', die Jazztime Baden-Baden war alle vierzehn Tage, während er bei der Redaktion Überall jede Woche seine Sendung hatte. Und,

nun war er ja auch der Star und bekam immer mehr Angebote, und dann bekam er vom reichsten deutschen Sender, dem WDR Köln dieses Angebot, und da war kein Haltens mehr.

(Mittagspause)

Knauer: Eddie Sauter.

Edelhagen geht nach Köln

Berendt: Ah, richtig. Ja gut, also Edelhagen ging dann zum Westdeutschen Rundfunk. Der größere Teil seiner Musiker zog es vor, bei uns zu bleiben in Baden-Baden, so daß er sich dann in Köln ein ganz neues Orchester aufbauen mußte. Der hat mir Jahre später gesagt - kurz bevor er starb - er könnte eigentlich diese Arbeit, die wir in Baden-Baden gemacht hätten, erst jetzt richtig schätzen. Er war in Köln ... hätte er sich kaum geborgen gefühlt. Er sagt, eine solche Arbeit wie, also meine Redaktion, wie ich ... oder wie soll ich das ausdrücken ... da mit ihm gemacht hätte, das sei eigentlich ja das Modell, aber er sei damals so in Aufstand gewesen und dachte, es erschließt sich noch ihm was ganz Neues, und er hätte dann das später so sehr entbehrt. Man kann wohl auch sagen, der Höhepunkt seiner Karriere war dann überschritten. Na, ja, nun waren wir ... Für uns war das schon ein Schlag, daß der Kurt wegging. Und, nicht, das war das, was ich vorhin gesagt hab', daß diese Jazzarbeit geborgen war in dem Haus.

Eddie Sauter

Das war nicht nur mein Gefühl, sondern sofort bestellte mich der Intendant zu sich: "Berendt, was können wir an Ähnlichem jetzt haben?" Und ich sagte: "Es ist niemand in der deutschen Szene, der auch nur annähernd dafür als Konkurrent in Frage käme, wir könnten nur jemand aus Amerika holen." Sagt er: "Dann machen wir das eben." Stell dir doch vor, das ist völlig ungewöhnlich, nicht. Und ... ich überlegte 'ne Weile. Na ja, du kannst ja nicht Woody Herman oder Count Basie holen, die sind ja ihre freien Menschen; und da war das Sauter-Finnegan-Orchester, wenn - ich weiß nicht, ob du das wahrgenommen hast. Das war ja hochinteressant. Und von Finnegan wußte man, daß man ihn nicht holen kann. Und inzwischen kannte ich ja auch die Musiker ganz gut, und dann dachte ich: Der Eddie ist so ein netter Grandseigneur und kultivierter und gepflegter Mann, der einem ja ohnehin immer wie 'n halber Europäer vorkommt, also ... Und seine Eltern kamen hier aus dem Schwarzwald, fragen wir den mal. Und der war sofort begeistert dafür. Und dann haben wir Eddie geholt, und haben meinem Gefühl nach ein sehr originelles Orchester aufgebaut, das auch sofort diesen typischen Eddie-Sauter-Klang mit der Perkussion und dieser Durchsichtigkeit der Klanggruppen - alles, was zu ihm gehört - gehabt hat. Aber ...

Sauters Probleme beim SWF

Eddie konnte mit der deutschen Mentalität nichts anfangen. Und diese Musiker, die diesen rauhen Ton - der Edelhagen hat ja ganz schön geschrien in den Proben, und der ist ja mit seinen Musikern umgegangen wie ein Berserker - und nun kommt dieser feine Mann,

der immerzu fragt: "Wollt ihr?" und "Könnt ihr?" und "Können wir weitermachen?" und "Ist euch 'ne Pause von 'ner Viertelstunde recht oder wollt ihr noch fünf Minuten mehr?" und so weiter. Und die machten sofort mit dem, was sie wollten. Und ... ich hab' da erst begriffen, daß irgendsoetwas wie ein ... obwohl ja Jazz nichts mit Militär zu tun hat ... Aber es war, um diese Musiker zusammenzuhalten, eine Art Unteroffizierston, ein Feldwebelton, etwas Militärisches, nötig. Und Eddie, der mit diesem ganz anderen Psychologie der amerikanischen Musiker - let's go -, diese Gelöstheit hatte, und ... Ich weiß nicht, ob du ... Wenn du bei amerikanischen Produktionen bist, wenn eine Pause gemacht wird: Niemand sagt, wie lange die Pause ist, trotzdem sind 10 Minuten oder 'ne Viertelstunde, das, was in dem Raum schwebt, die Zeit, ein silent understanding, daß sie dann wieder da sind und weitermachen. Und bei uns muß halt das gesagt werden, und es muß jemand dringen. Aber das war auch im Hause so. Er kam nicht zurecht mit diesen autoritären Strukturen des Hauses. Also war völlig fremd. Am Schluß hab' nur noch ich zu ihm gehalten. Und irgendwann war dann klar: Wir können den Eddie Sauter hier uns nicht halten. Und er hatte natürlich auch gehofft, daß er außerhalb der Rundfunkarbeit eine bekannte deutsche Band werden würde, die überall spielt für One-Nighters, und dafür war einfach der Markt nicht vorhanden in diesem Lande. Da hätte er noch besser sein können, es wäre kein Markt dafür vorhanden. So 'ne Bigband, das geht alles nicht. Na ja, und dann ging er später.

Rolf Schneebege, der ja nächst ihm der wichtigste Mann im Orchester war und der noch von Edelhagen her kam, der hat mir Jahre später gesagt: "Weißt du, wir haben alle - ob die das zugeben oder nicht - das, was wir heute sind, dieser dezente leise Ton des Rolf-Hans Müller Orchesters, wir haben das alle von Eddie Sauter gelernt, wir sind alle durch ihn geprägt, und wir sollten alle ganz dankbar sein, daß wir unter ihm hätten spielen können". Es war 'ne echte Tragödie, daß das mit Eddie Sauter nicht gegangen ist.

Knauer: Der war etwa 'n Jahr hier?

Berendt: Glau' schon. Mehr, anderthalb ...

Knauer: Damals kamen aber auch andere Leute nach nach Baden-Baden:
Koller, Oscar Pettiford, ..

Pettiford, Zoller, Clarke Berendt: Ja, Oscar war besonders schön, Attila Zoller ... Ooch, das war so eine tolle Zeit hier in Baden-Baden. Wir haben wirklich rund um die Uhr Jazz gemacht. Immer war irgendwo eine Gruppe, die spielte, die probte, die was Neues ausdachte. Die Musiker kamen von ... Kenny Clarke, der ja in Paris lebte, der war bestimmt sechs, sieben Tage des Monats war er hier. Nicht, weil ich ihn engagiert habe, sondern weil einfach hier Sachen passierten. Albert Mangelsdorff kam aus Frankfurt, überhaupt viele deutsche

Musiker, auch Amerikaner, wenn sie auf 'ner Europatournee waren, und da sind ja immer mal so zwei, drei, vier Tage off ... Der Platz, den sie sich suchten, war hierherzukommen. Es war wie ein, ein Magnet, der von Baden-Baden ausging.

Oscar Pettiford

Und Oscar auch, der kam ja dann auf eine eigentlich ganz absehbar kurze Europatournee und beschloß, hier in Europa zu bleiben to pass on the message, wie er sich ausdrückte, um die Botschaft weiterzugeben. Und da war's ... ich hab' nicht mit ihm darüber gesprochen, er rief an und sagte: "I would like to live with you, and I would like to come to Baden-Baden." Und dann kam er hierher. Und wohnte schräg gegenüber von meinem Haus. Und ich war sehr involviert auch mit seinen, seiner Familiengeschichte und seinen love affairs und seinen Kindern, es war eine sehr dramatische Zeit, eine sehr unruhige Zeit. Ja, und mit Attila war's ähnlich, der ja in Frankfurt war, bevor er nach Amerika ging. Und ... es war 'ne schöne Zeit, all diese Sachen hier zu machen.

"Jazz - gehört und
gesehen"

Knauer: Du hast ja auch damals angefangen mit der Fernsehreihe "Jazz
- gehört und gesehen" ...

Berendt: Das war schon vorher. Das war sofort, als wir anfangen, zu
senden: 1953. War ähnlich wie beim Hörfunk, daß gleich in der
ersten Serie von Sendungen eine Jazzsendung dabei war. Wir hatten
damals noch keine Aufzeichnungsverfahren. Das deutsche Fernsehen

wurde in seiner ersten Periode live gemacht. Und dann waren zuerst ... die ersten Sendungen waren mit Kurt Edelhagen und jeweils einem ausgewählten Solisten: Chet Baker, Gerry Mulligan und solchen Leuten. Und ... dann ging ich aber auch bald ... ah, ja, du hast vorhin gefragt, warum Edelhagen ging. Ich wollte nicht alle "Jazz gehört und gesehen"-Fernsehsendungen nur mit Edelhagen haben. Ich wollte auch was anderes drin haben. Und das hatte mir Kurt auch übelgenommen. Aber ich konnte es mir einfach nicht vorstellen, es war die einzige richtige Fernsehsendung mit Jazz im damaligen Deutschen Fernsehen, und das hat für mich einfach nicht gestimmt, daß das 'ne ausschließliche Edelhagen-Sendung ...

Präsentation der heutigen
Jazzszene

Ich dachte einfach: Das hat was mit ... du hast die Pflicht, die heutige Jazzszene zu präsentieren. Das war ein großer Punkt der regelrechten Diskussion. Er kam rauf in mein Zimmer, und ... es wurde ja immer gleich schreierisch, er schrie ja gerne. Gut. Und ... ich hatte diese Idee ... Neulich hat mir der Uli Pfau, der war hier, hat mir ... Jetzt zum Todestag von Miles Davis kommt eine Miles-Davis-Sendung, da bin ich dran beteiligt, am 3. Oktober wird sie gesendet ... Ach du, sieh dir die an, am 3. Oktober SWF3 und in Arte, 3. Oktober, 22.50 Uhr. Palle Mickelbock ist drin und die Schwester von René Urtreger, mit der Miles 'ne Weile liiert war, und solche Leute. All ... Gerade die in Europa mit Miles zu tun hatten. Und der hat mir gesagt: "Ja solche Jazz-Fernsehsendungen sind nie wieder gemacht worden."

Produktion beim Fernsehen

Wir saßen einfach und zählten die Takte, und wenn nach - ich weiß nicht - nach 16 Takten eine andere Section war, dann war auf dem Beat genau die andere Section im Bild, und wenn das Bild auch nur 'n halben Beat hinterherkam, wurde abgebrochen und once again, und da das alles live-Sendungen waren, mußte das gedrillt werden. Wir brauchten wahnsinnig viel Proben. Und ... das waren dann auch die Fernsehleute, die sagten: "Die Probezeit und die Energie steht in keinem Verhältnis." Und weil ich moderierte und auch mit der Kamera, mit den Bildern, mit dem Abrufen der Bilder zu tun hatte, konnte ich nicht ... Rolf-Hans Müller, weißt du ... der war damals noch Pianist bei Edelhagen, der dann der Bigband-Leader wurde ... der hatte diesen Job, der saß da und zählte stur Takte, der sprach zu den Fernsehleuten in einer Sprache, die sie bis heute nicht kennen: 'Dies ist ein Stück, das hat also 'ne Songstruktur mit 32 Takten, oder es ist ein Blues mit 12 Takten, und ich zähle eins, zwei, drei, vier, und nach 12 bin ich wieder auf der eins, und dann wißt ihr, ihr müßt das Bild wechseln. Das hat's nie wieder gegeben. Und das war ... Auch wenn ich diese alten Sachen sage ... Der Uli Pfau, der weiß das ... Und es gibt die Fernsehleute, die wirklich Musikgefühl haben, nicht, die sagen, sie können nicht verstehen, daß das alles im Südwestfunk ... Die Rolling Stones, die Zeitschrift Rolling Stones in Amerika hat mal geschrieben, der Südwestfunk habe wahrscheinlich das größte Jazz-Fernseharchiv der Welt. Das wird nicht genutzt. Da ist alles drin. Ich hab' dann in Co-Produktion vom Südwestfunk

und Goodyear, dieser Reifenfirma, diese Sache mit Duke Ellington, Eddie Condon, Miles ist da drin ... wer denn noch ... Bobbie Hackett war auch eine Fernsehsendung, 'ne ganze Reihe, Benny Goodman war drin ... 'ne ganze Reihe gemacht ... Es sind 110 Sendungen, alles entweder ... meistens 45 Minuten-Programme. ...

Knauer: Wir haben bei uns eine Auflistung dieser "Jazz - gehört und gesehen"-Sendungen, die schon sehr eindrucksvoll ist.

Angst um Erhalt der
Produktionen

Berendt: Ja. Es ist ein Jammer, daß das nicht genutzt wird. Es wird oft ... Ausländische Stationen ... Die Dame vom Archiv des Südfunks hat mir gesagt: "Herr Berendt, von unseren Sendungen, die wir hier im Südwestfunk haben ... Keine wird häufiger aus dem Ausland verlangt, als irgendwelche alte Sendungen von ihnen." Aber hier in Deutschland ist es ... "einmal sollen sie gesagt haben, sie würden's löschen, und ich hab' dann gebeten, mir zu versprechen, daß sie es nie tun. Ob sie sich daran halten, weiß ich aber nicht.

Knauer: Das ist ja das Problem. Du weißt, daß bei anderen Rundfunkanstalten viele Dinge gelöscht wurden, hervorragende Tonaufnahmen ...

Berendt: Ja. Die haben mir versprochen, das nie zu tun. Das war 'ne sehr, sehr schöne Arbeit. Weißt du, und wir waren alle Jazzler,

und die Kameralleute waren alles Amateurjazzler. Und es war immer ... Ich bestand darauf, dasselbe Team zu haben. Und dann hatte ich Horst Lippmann als Regisseur ... Ich konnte ja nicht ... Am Anfang hab' ich selbst Regie gemacht. Aber weil ich moderierte und anderes, ging das nicht. Und Günther Kieser - auch 'n Jazzler - machte die Dekoration und die Bilder. Also, wir waren wirklich Jazzler, die mit dedication zu dieser Sache diese Sendereihe machen konnten.

Donaueschingen

Knauer: 50er Jahre, Donaueschingen ...

Berendt: Ja. Das fing also ... 1953 waren die ersten Donaueschinger Musiktage seit der Pause, die durch die Nazis gekommen war. Und gleich damals hatten wir in diesem ersten Jahr ein Jazzkonzert, das aber außer Kontext lief, weil Heinrich Strobel ... er hat mal gesagt, so direkt das ins Programm reinzubauen, hätte er sich nicht getraut. Und das war mit Edelhagen, da war dieses Stück, was der Heinz Kießling schrieb, diese Scales in Rhythm, das war ein streng zwölftöniges Stück, das erste streng zwölftönige Stück im Jazz, das je geschrieben wurde, und für mich immer noch eines der ganz ... Diese Stücke gelingen ja alle nicht. Wenn ein Stück in diesem Bereich dem Gelingen nahek kommt, dann ist es wahrscheinlich dieses Stück von Heinz Kießling. Scales in Rhythm hieß es. Und ... Franz von Klenck war dieser wunderbare Solist, der war auf dem Höhepunkt seiner Entwicklung. You Go To My Head

spielte er in diesem Konzert, mit einem Arrangement eines damals unbekannten Arrangeurs, der heute völlig in der kommerziellen Musik ist, Roland Kovacz. Und ... Mensch, daß ich diese Stücke sogar noch weiß von '53!

Knauer: Wie war die Reaktion darauf, auf das Jazzkonzert in Donaueschingen?

Berendt: Toll! Und das hat eben Strobels bewogen, es dann immer wieder zu machen. Es war beim nächsten Mal ... das war nicht das nächste Jahr, das hat dann zwei, drei Jahre gedauert. Richtig regelmäßig in Donaueschingen wurde es erst im Laufe der 60er Jahre. Ja. Das war '53. Und dann war es so zwei, drei Mal. '56 war diese große Sache mit dem Modern Jazz Quartet, was es auf MPS gibt, ... stimmt nicht, '56, da ist ja Eddie Sauter drin ...

Knauer: '57 oder '58 ...

Berendt: Ja, vielleicht. Jedenfalls dieses, wo auch Eddie Sauter drin war und André Hodeirs Jazz Group de Paris und das Modern Jazz Quartet. Und dann im Lauf der 80er Jahre, das war jedesmal ... waren große Erfolge. Und das hat dann den Strobels eigentlich ... Der ist so richtig von dem Erfolg getrieben worden. Der sagte: Das kann ja auch Donaueschingen brauchen, so eine Erfolgsspritze. Und dann kam es immer häufiger, und mit einemal war's

regelmäßig. Und ... da haben wir eben auch versucht, Sachen zu tun, von denen wir oder ich glaubten, daß sie getan werden müssen, die aber anderweitig nicht getan werden können. Nicht, '53 war auch der Kompositionsauftrag an Rolf Liebermann für das Konzert für Sinfonie-Orchester und Bigband. Und dann später, als Penderetzki auf dem Höhepunkt seiner Laufbahn ... nein, in seine Laufbahn so triumphal einstieg, hatte er auch einen Kompositionsauftrag für das Globe Unity Orchester von Schlippenbach, der nicht so geglückt war. Dann haben wir so Sachen wie das Flute Summit, das ist ja eigentlich 'ne ganz tolle ... für den damaligen Stand der Flöte etwas ganz Einmaliges gewesen. Oder Archie Shepp live at the Donaueschingen Music Festival. Und all diese Konzerte. Und das war eben auch so ... Aber das ist eben auch so geblieben ... Ich glaube auch heute wackelt der Jazz in Donaueschingen ... Er hat ab und zu mal gewackelt, so in den ersten zwei Jahren, wie ich wegging. Aber es hat sich wieder gut gefangen, er ist nach wie vor geborgen in Donaueschingen, auch jetzt unter Achim Hebgén, unter Werner Wunderlich vorher, das hat sich also ganz gut durchgesetzt in diesem Jahr. Mir fällt jetzt keine spezielles Konzert ... ach doch, das erste Mal Globe Unity, das war überhaupt die erste Vorstellung von Globe Unity in der Öffentlichkeit. Hoiiii, was war das für ein Konzert! Oder Gunter Hampel in Donaueschingen, nicht der Hampel, der dann schon das ganze Land abgeklappert hatte, sondern der Hampel von Heart Plants, wo ich dann gleich am

nächsten Tag auch die Platte Heart Plants ... Heart Plants gilt als die erste Free-Jazz-Platte, die je in Deutschland aufgenommen worden ist. Das waren alles sehr, sehr schöne Sachen, die da in Donaueschingen liefen.

Knauer: Nun hast du ja nicht nur Donaueschingen mitorganisiert, sondern da begann's ja mit allen möglichen Dingen. Das geht eigentlich dann schon in die 60er Jahre hinein - New Jazz Meeting, Berliner Jazztage, Blues and Jazz Festival ...

New Jazz Meeting

Berendt: New Jazz Meeting entstand Anfang der 60er Jahre ... Ganz komisch ... Die Abteilung Unterhaltung am Südwestfunk hatte Geld übrig, und es war gegen Ende des Etatjahres. Und der Unterhaltungschef - Oskar Harf war das damals - kam zu mir und ... Zum Etatdenken des Rundfunks gehörte es, daß, wenn du dein Geld nicht ausgibst, denken die Verwaltungsleute, der braucht es ja nicht, und du bist gleich um diese Summe - mindestens um diese Summe - dein ... weniger Geld im nächsten Etatjahr. Und ... "Können wir nicht was machen?" Ich sag: "Ja, ich kann immer was machen", ich konnte ja Geld brauchen, ich hatte ja genug Ideen. Und so entstand das New Jazz Meeting Baden-Baden. Und das war dann so schön, daß es damit sofort ... Das ist oft so gegangen, sieh mal, auch die Berliner Jazztage: Nabokov wollte ein einziges Jazz Festival für Berlin haben. Strobel wollte ein einziges Jazz-Konzert für Donaueschingen haben. Aber sie haben dann gezündet,

und dann ist es immer wieder ... Das war oft so in meinem Leben, daß es dadurch zu einer Tradition geworden ist. Und das New Jazz Meeting Baden-Baden war ja ... Das hat sich später ausgeweitet im Lauf der 80er Jahre, aber es war damals ja richtig als ein Outlay für Vorrang europäische und Vorrang deutsche New-Jazz- und Free-Jazz-Szene gedacht. Ich hatte immer dies Bewußtsein: "Ich will lebendige Jazzentwicklung spiegeln, indem ich das tue. Und ich erinnere mich, neulich hab' ich das wieder von der Neuen Züricher, von dem Mann der neuen Züricher Zeitung in einer alten Kritik gelesen: Ich hätte den Free Jazz verlassen. Das ist ja viel zu simpel ausgedrückt, das habe ich nicht getan. Aber ich bin der Entwicklung gefolgt, und deshalb hat sich auch das New Jazz Meeting Baden-Baden dann ... Wir haben ja weiter freien Jazz gemacht, aber natürlich: Im Lauf der 80er Jahre wäre es doch ein historisches Festival ein historisierendes Fest gewesen, wenn ich da ausschließlich weiter freie Musik gemacht hätte. Das war ja nicht mehr dran in den 80er Jahren. Und nur deshalb ... nicht, daß ich mich davon gelöst hätte, aber, deshalb habe ich andere Dinge dazugenommen. Das war so ein schönes Abschiedsfest, das ich hatte, ich glaube '85, '84, das letzte New Jazz Meeting. Da hab' ich so lauter Musiker geholt aus der Geschichte des New Jazz Meetings, die von Anfang an immer wieder gekommen sind. John Surman, Joachim Kühn, Albert Mangelsdorff, Toto Blanke, Vesala, den finnischen Perkussionisten ... weiß jetzt nicht, wer noch

alles dabei war ... das war so richtig ein Brotherhood-Meeting

...

Knauer: Und die Idee des ganzen war halt auch immer, neue
Zusammenstellungen auszuprobieren, mal zu sehen ...

Berendt: Jeder, der kommt, hat das Recht, Stücke mitzubringen. Und auch das Recht, daß diese Stücke mitgespielt werden. Das heißt: Wir haben im Schnitt zwölf Musiker gehabt und hatten deshalb zwölf, und meistens waren das dann ... Das hat sich ja rumgesprochen, was das New Jazz Meeting ist, daß heißt, die Musiker hatten dann schon ehrgeizige und besondere Stücke mitgebracht, an denen sie länger gearbeitet hatten. Das habe ich nicht extra honoriert, sie kriegten das ja auch über die GEMA, wenn's gespielt wurde, sondern das gehörte einfach dazu. Das heißt, wir hatten für jedes New Jazz Meeting zwölf anspruchsvolle Stücke, mindestens. Das kamen auch so Vielschreiber, die gleich drei, vier, fünf Stücke brachten. Aber ich hab' dann schon darauf geachtet, daß jeder erstmal mit einem Stück drankam. Und ... für eine Woche ist das sehr viel Musik. Wir haben sehr viel gearbeitet. Und es wurde auch mit einer Begeisterung gearbeitet, also boiiiiiii ... Die haben oft neun, zehn Stunden am Tag mit dieser, mit der Intensität, mit der solche Musik gespielt wird, haben die zehn Stunden ... Und dann, wenn wir am nächsten Tag um die Mittagszeit weiterarbeiteten, ich kam ins Studio, dann merkte

ich, da waren schon wieder Gruppen seit morgens um 10 am Spielen und Proben. Das hat einen solchen, eine solche Intensität, eine begeisterte Intensität ... das war ganz toll. Das hab' ich eigentlich - und ich bin ja, das weißt du ja wahrscheinlich, bei vielen dieser Festivals zu Gast gewesen und bei diesen Produktionen - das habe ich nie wieder erlebt. Wenn ich damit vergleiche, wie am Norddeutschen Rundfunk die Proben laufen und wie da gearbeitet wird: Das hat keinen Vergleich mit dem, wie das damals lief.

Knauer: Wie kommt das, daß das hier so außerordentlich war?

Berendt: Na, die Musiker sagen natürlich, wegen mir, aber du befragst den falschen Menschen, denn ich kann das nicht sagen.

Knauer: Gespür für die richtigen ...

Berendt: Sieh mal, es sind ja ganz viele Zusammenstellungen, die ich einmal gemacht habe ... Vesalas erste Gruppe, Toto Blankes erste Gruppe, Joachim Kühns erste Gruppe, Vocal Summit, die einfach, wo ich nur gedacht hatte, das könnte schön sein ... Philippe Catherines erste Gruppe ... wo ich einfach gedacht hab': Das könnte schön sein, die mal zusammen spielen zu lassen, die dann einfach von sich aus gehört haben, das stimmt, und mehr oder minder Monate oder auch Jahre zusammengeblieben sind.

Berliner Jazztage

Knauer: Berlin. Da wurdest du beauftragt, für's erste Festival.

Berendt: Ja. Wir hatten ... Ich hatte ja mit Schulte-Bahrenberg die Essener Jazztage gemacht. Das waren schöne Festivals, aber der Schulte verlor furchtbar viel Geld dabei. Also für damalige Verhältnisse. Ich erinnere mich an einen Sommer, das waren 40.000 Mark, das ist schon viel. Und wir hatten - wie man so sagt - Blut geleckt, vor allen Dingen ich. Ich dachte mir, es muß ein solches Festival gemacht werden. Festivals waren ja damals was nicht so en vogue ist wie heute, es gab kaum so was. Es gab Newport in Amerika, das Deutsche Jazzfestival war nur dem deutschen Jazz gewidmet und hatte auch seinen Höhepunkt bereits überschritten und wurde nur noch weitergemacht, weil es 'ne Tradition geworden war, oft mit immer denselben Musikern, und sonst war ja nichts. Und dann merkte ich auch das, was ich dann beim New Jazz Meeting merkte: Es ist manchmal nötig, Musiker zusammenzubringen und sie dadurch auch weiterzubringen, ihnen Anregungen zu geben, sie zu stimulieren, das waren ja alles ganz wichtige Begegnungen für die Musiker selbst und damit für die Szene, und sowas hatten wir schon in Essen gemacht. Wie wir Bud Powell und Coleman Hawkins zum Beispiel zusammengebracht haben mit Oscar Pettiford da drin, das war nie in Amerika passiert. Und dann wollte ich das gerne weitermachen, und wir suchten eine Stadt, die das machen konnte. Berlin kam ... Ich war dann mal auf 'm Edinburgh Festival, ich

hatte eine schwarze Freundin, und die war nach England gekommen, und ich wollt' sie besuchen, und ich erzählte ihr von Edinburgh, let's go to Edinburgh, sagte sie, und dann gingen wir da hin. Und da traf ich H.H. Stuckenschmidt, der ist dir sicher ein Begriff, der große Kritiker ... Nicht, daß wir solche Kritiker im Jazz haben, das' die ganze Scheiße dieser Zunft - entschuldige. Und der lernte auch meine Freundin kennen und war begeistert von ihr, und es war so'n Techtel... so 'n Flirt zwischen denen. Und Edinburgh war damals noch nicht das Touristenfestival, das es heute ist, sondern wirklich ein weltoffenes Festival mit Trends aus allen Kulturen. Und wir standen da in der Pause zusammen so ... Friedrich Luft war noch dabei, der Theaterkritiker, und Stuckenschmidt und ich ... das waren die deutschen Kritiker. Ich schrieb auch für diese deutsche Zeitung darüber. Und ich sagte: "So ein Festival brauchen wir im Jazz". Und sagte auch: "Das möchte ich gerne machen". Und damals haben die Berliner Festwochen den Nabokov, den Cousin von dem Lolita Nabokov, zum Leiter ihrer Festwochen gemacht. Das war für mich der größte Festival-Organisator aller Zeiten. Der hat in Paris dies berühmte East-West-Festival simultan mit Tokyo gemacht. Das war so ein Mann, der nahm den Telefonhörer auf, und die ganze Welt horchte auf ihn. Das war für mich auch ein ... Strobel und Nabokov waren meine großen Lehrmeister, so was zu machen. Ich möchte auch mal was über Strobel sagen ... kommen wir dann später zurück ...

Berendt: Und H.H. Stuckenschmitt hatte Nabokov erzählt ... Nabokov machte in Berlin die ersten Berliner Festwochen ... waren der Begegnung von schwarzer und weißer Kultur gewidmet. Und da begriffen ja sogar diese E-Musik-Köpfe, da muß Jazz hinein. Und deshalb wollte er ein einziges Jazzfestival - nur, weil es thematisch paßte zur Begegnung von schwarzer und weißer Kultur. Und da hat Stuckenschmitt ihm von mir erzählt, der kam ja aus Amerika und aus Paris, der kannte vielleicht den Namen Berendt nicht - ist wohl normal, daß er nicht kennt -, aber Stuckenschmitt mußte natürlich, weil ich ja auch Melos-Mitarbeiter und in Donaueschingen war, und der auch diese Szene verfolgte, und dem hatte ich das nun in Edinburgh gesagt, und der hat das dann weitergegeben an Nabokov. Und dann rief Nabokov hier an ... Hinterher habe ich erfahren, er rief gleichzeitig Norman Granz an. Und wir mußten uns beide bei ihm vorstellen. Und später - Jahre später - hat mir Nabokov, zu dem ich ein sehr ... den ich wirklich so bewundere, und es ist ein so herzliches Verhältnis geworden ..., hat mir gesagt, er hätte nur gesehen, wie dieser Yankee zu ihm ins Zimmer hereinkam und gewußt, daß er mit dem nicht arbeiten würde. Du weißt ja, wie Norman Granz ist: großkotzert und angeberisch und I own jazz, nicht, das ist seine attitude. Und entschloß sich also dazu, daß ich es machen sollte. Und ... ich habe dann, das kann man sagen, das sei ein Fehler, aber ich hab' erst gefragt, Lippmann-Rau, ob sie's organisieren wollten, aber die waren d

wollten

von Rockmusik, daß sie an so einem großen Jazz-Ereignis nicht interessiert waren. Und dann gab's nur den Schulte-Bahrenberg als einen potenten Jazz-Organisator in Deutschland, dann hab' ich eben Schulte-Bahrenberg gefragt. Und das war ein ständiges Ringen zwischen mir und ihm, diese ganzen Jahre bis 1972, wo ich's gemacht habe. George Gruntz hat ihn dann rausgeschmissen - darüber kann man verschiedener Meinung sein, wenn man in ein neues Unternehmen hineinkommt, daß man gleich den rausschmeißt, der einen angestellt hat, aber es war natürlich auch ein Reinigungsmoment. Und ich hab' die Ideen, die ich hatte ... wenn ich auch weiß, was für ein schwieriger Mensch der Schulte-Bahrenberg ist und daß man ihn immer erinnern mußte, die Gagen zu zahlen, aber ich weiß genau, daß erstens jeder Musiker, der zu den Jazztagen kam, ordnungsgemäß seine Gage bekommen hat, und zweitens weiß ich genau, daß ich jede Idee, die ich gehabt hab', verwirklichen konnte. Und das ist das, was mich interessiert. Und, wie gesagt, da war es auch so wie in Donaueschingen und beim New Jazz Meeting in Baden-Baden: Ein einziges Mal sollte es sein, und sofort stand fest, daß es regelmäßig stattfinden muß. Und, damals war es noch gegen ... am Ende der Berliner Festwochen - es war unter der Klammer Festwochen, und nur die letzten vier Tage hießen Berliner Jazztage, und dann wurde es ja auch von den Festwochen gelöst - nicht, die Festwochen sind mehr im September/Oktober, und wir waren am ersten Wochenende im November. Ja. Na, ja, was soll ich über die Jazztage sprechen,

das ist ja auch 'n bißchen schon Geschichte, es war einfach schön innerhalb von - sagen wir mal - zwei Festivals die Welt-Jazzszene aufhorchen zu machen. Nicht - die Kritiker, Dan Morgenstern, Leonard Feather, wer auch in Amerika war, wer wissen wollte, was läuft, kam nach Berlin. Alle zuckten schon die Achseln über Newport und ewig dieselben Sachen, und hier ... nicht: Ornette Coleman, macht zwei Jahre Pause, wenn er wieder spielt, kommt er nach Berlin, macht sein Debut, seinen Wiederauftritt nicht in Amerika sondern hier; ähnlich Charles Mingus und solche Leute. Und all diese Kombinationen, na, das weißt du ... Und dann kamen gleich ... '65 war ja im Grunde, das hieß damals noch ... ich nannte es noch Jazz meets the World, aber es war ja im Grunde das erste Welt-Musikfestival. Und dann ... nicht, und die Engländer ... der Melody Maker machte das wie zu seiner eigenen Sache, und es kam eine Gruppenreise, ein ganzer Charter-Jet kam aus London, und aus Japan kam eine große Reisegruppe vom Swing Journal gesponsort, der japanischen Jazz-Zeitschrift. Weißt du, wenn du das vergleichst mit dem Widerhall, den heute das Jazz Fest Berlin hat, das ist einfach gar kein Vergleich. Und ... von Anfang an hat mich genervt die völlige Unkompetenz der Berliner Kritik. Und das war ungeheuer wichtig für mich. Weil ... Hinter mir stand der Senat, der Berliner Senat, reine Politiker, damals SPD. Und die lasen die Berliner Zeitungen, und Kultur... und Politiker geben ja auch dieses viele Geld - wir waren ja auch das höchstdotierte Jazzfestival der Welt, wir haben einen viel

höheren Etat als Newport gehabt ... Und ich hab' damals ja auch diese Struktur geschaffen, ja - über das Finanzielle muß auch was gesagt werden, was nicht so bekannt ist. Als Nabokov mich nach Berlin bestellt hat und mir dann 'n paar Wochen später den Zuschlag gab, ging ich gleich hier zu meinem Programmdirektor Lothar Hartmann, fragte erstens, ob ich's machen darf, und der hat mir das gesagt: "Ja, du darfst die künstlerische Leitung machen, aber nicht die finanzielle." Und deshalb kam erst die Frage an Lippmann-Rau, und als die nicht wollten, an Schulte-Bahrenberg. Sonst hätte ich vielleicht sogar gewagt, das Finanzielle zu machen, obwohl ich weiß, daß ich darin nicht so gut gewesen wäre. Und ... dann kriegte ich einen bestimmten Etat von Berlin, der noch nicht reichte, und dann machte ich eine Rundreise durch alle ARD-Anstalten, und hab' die Finanzstruktur geschaffen - das war 1964, also, das muß gewesen sein im Winter '63/'64 -, die heute noch hält: mit WDR und den Berliner Sendern und all den, die haben mir damals schon gesagt, die Intendanten und Programmdirektoren ... Ich hatte besonders warme Unterstützung hatte ich bei dem von Bismarck, dem WDR-Intendanten. Und ... die haben mir damals schon gesagt: Sie sind sich darüber im klaren, es gibt nur noch ein anderes deutsches Kulturereignis, bei dem die ARD so geschlossen mitsubventioniert: das sind die Bayreuther Festspiele. Nicht, das andere war alles ... jeder hatte ... der Süddeutsche hatte Schwetzingen, und die hatten dies Festival und so ... mal wurde das übernommen,

versteht sich, aber ... Und das hat mich auch, finde ich ganz toll, daß diese Struktur so lange gehalten hat. Es war natürlich ... und das habe ich ... diese ganze Klaviatur habe ich ausgenutzt: Berlinhilfe, nicht, Berlin sollte die Glorie von Hauptstadt behalten und all das. Aber es war schön, und auch überzeugend, diese Offenheit bei diesen ... Weißt du, wir Jazzleute sind ja im allgemeinen nicht gewohnt, bei diesen hohen Leuten des Kulturlebens eine solche Offenheit zu finden, und es war schön, diese Offenheit zu finden. Es war auch schön, daß ich, wenn ich mich anmeldete ... ich konnte mit Bismarck sprechen, und ich weiß, wie schwierig es war, zu dem vorzudringen. Und ... frag wieder weiter ...

Berendt hört auf in Berlin Knauer: Ich bleib mal noch bei Berlin: Warum hast du aufgehört?

Berendt: Ah, richtig. Also, ich hab' es schon angedeutet, was mich wahnsinnig genervt hat. Sieh mal, du stellst ein so wichtiges Orchester vor ... ich werde nie die Schlagzeile der Springer-Presse vergessen, noch dazu von einem Jazzler geschrieben - damals war ich ja froh, wenn ein Jazzler mal Kritiken schrieb, das gab's ja nich' in Berlin - dieses hatte ein Jazzler geschrieben, du stellst Schlippenbachs Globe Unity vor, ich hatte das in Donaueschingen ... Ah, ja, das muß ich sagen: New Jazz Meeting Baden-Baden war Ausprobeplatz für Berlin und Donaueschingen. Ich hatte Globe Unity in Baden-Baden ausprobiert, hatte es dann nach

Donaueschingen gegeben, und dann hab' ich gedacht: Jetzt müssen wir's auch in Berlin machen. Und ... das für damals war das überhaupt ... ich finde, es ging in der Struktur hinaus über alles ... das vergleichbare Orchester war Sun Ra, aber es ging meinem Bewußtsein nach weit darüber hinaus. Und dann schreibt dir die maßgebende Springerzeitung in Berlin eine Schlagzeile: "Männerulk in Berlin". Oder wenn Dexter Gordon - war es Dexter oder Ben - ja, wenn Ben Webster betrunken auf der Bühne steht, dann war das die einzige Sache, die die Berliner Presse interessierte. Das war ein Wahnsinns-Festival, und das war ein Tenor-Workshop, da war Dexter Gordon und Booker Ervin und und und ... die größten damals lebenden Tenorsaxophonisten drin. Selbst wenn nun der Ben Webster - was er ja manchmal war in seinen letzten Lebensjahren - ein bißchen schwächer war; mein Gott, was spielt denn das für eine Rolle, wenn du es überhaupt schaffst, sechs solche Tenorsaxophonisten zusammenzubringen. Bei allem ... es konnte die geringste Kleinigkeit sein, die bauten das auf und dann ... "wieder mal Fehlschlag der Berliner Jazztage". Das Presse-Echo war derart deprimierend, und das ging auch rüber auf die westdeutsche Presse, nicht ganz ...

Beginn Band, Seite 3

Berendt: Was mich aufgerichtet hat, waren die amerikanischen, die japanischen, die englischen, französischen, die ausländischen

Kritiker. Die haben begriffen, daß das was Besonderes war, was es damals in vergleichbarer Weise nicht auf der Jazzszene gegeben hat. Aber es war deprimierend. Und ... mein Umkreis - ich hatte ja einen großen Umkreis von Menschen, mit denen ich zusammenarbeitete - wenn die dann gemerkt haben, wie ich deprimiert war, die haben mich immer aufgerichtet und gesagt: Es kommt ja darauf gar nicht an. Aber irgendwie hat das doch seinen Mark in mir hinterlassen. Dann war ich so besonders stolz darauf, daß ich jedes oder jedes zweite Jahr - es war kein festliegender Rhythmus - Duke Ellington nach Berlin holen konnte.

Berlin und die Kritik

Dann passierte ... es war nun diese, diese Buh-Zeit der 1967er, '68er Zeit, daß Duke Ellington ausgebuht wurde, was ja für jeden, der auch nur ein einigermaßen warmes Jazzherz hat, ist ja eine absolute Katastrophe, nicht ... selbst, wenn Duke Ellington ... es stimmt wirklich, Willis Connover hat mal gesagt: Duke Ellington is like love making, even if sometimes it's a little bit weak, it still is better than anything else. Nicht, das war das Gefühl, was du hattest, und dann passiert diesem Mann ... Und Duke Ellington machte zum Gegenstand seines Vertrages, wenn er nach Europa käme, daß er nicht in Berlin spielen müsse. Und die ganzen Sängerinnen - wer auch toll singen konnte, wenn du eine Frau warst und sangst: Von diesem Publikum, von dem du doch glaubst, daß sich ja auch was darauf zugute hielt, politisches Bewußtsein zu haben ... Jede Frau, die auf die Bühne der Berliner Philharmonie trat, wurde ausgebuht: Ella Fitzgerald, Sarah

Vaughan, Anita O'Day, what have you? Sofern sie weiblich waren. Ich hab' unter dem allen unsäglich gelitten, es waren Buh-Rufe, die gingen mir in mein Herz.

Knauer: Das war ja selbst Ende der 70er ... ich glaube, ich hab' das erste Mal die Berliner Jazztage '78 gemacht, selbst da war's noch so ...

Berendt: Ja. Und all die Leute, die mich auch beim Fernsehen unterstützten, der Lindemann vom Westdeutschen Rundfunk, von dem man doch annimmt, daß er ein Bewußtsein hat für die Dinge, die dort geschehen, der machte mit einemmal auch zur Bedingung, daß Duke Ellington nicht mehr in Berlin spielt. Ja, was sollst du denn machen, wenn du Jazzfestivals machst, und Duke Ellington darf da nicht spielen, dann sagst du not with me. Das geht nicht. Und ... es war auch so: Sieh mal, ich arbeitete ein Jahr an diesem Festival, das vier oder fünf Tage dauerte. Es war am Ende keine Relation mehr zwischen dem Arbeitsaufwand, auch dem was es für mich selber tat. Ich war inzwischen in Zen-Klöstern, machte jedes Jahr mein Zechin (?), dieses Meditieren, wo du zehn, zwölf, vierzehn Tage lang morgens von fünf bis in die Nacht hinein meditierst. Und ich machte ... ging zu den Berliner Jazztagen und dachte: Du hast es umsonst gemacht, es ist alles wieder weg, du mußt noch mal von vorne damit anfangen. All das, was Zen-Meditierende erleben, das sie wachsen können in dieser Arbeit,

das war immer wie ein Faustschlag, und ich mußte wieder bei Null beginnen. Und dann kamen auch diese Pressionen, dieses Mafia-Gehabe des Jazzbusiness. Wenn du den kriegst, mußt du auch den bringen. Und wenn mir dann 'ne Gruppe aufoktroziert wurde, die ich nicht wollte, dann habe ich eben nein gesagt, aber dadurch habe ich Dinge auch verloren, die ich unbedingt wollte, oder ich mußte mit ... ich hatte ja ziemlich viel Power ... ich mußte mit Power dagegen angehen, dann habe ich's sicher auch geschafft, aber es war alles so ein wahnsinniges Kämpfen, um bestimmte Dinge durchzusetzen. Und diese ganze Unseriösität dieses Jazzbusiness, das ja, wie du vielleicht weißt ... Joe Glaser, der erste richtige Jazzmanager war ein Mitglied der Al Capone Gang, nicht, der dann auch Louis Armstrong zu seiner Größe mit emporgemanagt hat. Und das war eben der Stil und ist in mancher Hinsicht sogar heute noch der Stil in dem Business. Und irgendwann kam ich zu dem Bewußtsein: Du kannst das nicht weitermachen. Und ich hab' schon '70 daran rumgedoktert, und dann im Sommer '71 habe ich mich entschlossen, das zu tun und hab' ... Dann gab's ja .. Es war ja wie eine Bombe, und der Senat ... Ich wollte '71 schon niederlegen; ich sage: Sie können das, eh, was ich vorbereitet habe, übernehmen.

George Gruntz

Ich schlug gleich George Gruntz vor. Und dann war in Berlin dieser Aufstand: Warum ein Schweizer? Wenn schon, dann finden wir einen Berliner, der das machen kann. Na, stell dir vor, da gab's ja niemanden, nicht. Und dies ganze politische Gefühl, es muß

jetzt ein Berliner... Bei mir haben sie ja immer gesagt: Sie sind ja in Berlin geboren. Das war für die wichtig. Lächerlich! Und dann bat mich der Senat, noch ein weiteres Jahr zu machen und den George Gruntz einzuarbeiten, dann hab' ich, im Grunde ist in '72 noch ganz von mir gewesen. Und dann ab '73 machte es Gruntz, und dann wendete er ja sofort so entschieden das Blatt dieser ... das künstlerische Blatt; und ich war dann sehr wenig einverstanden mit dem, was er machte und bin das auch heute noch, muß ich sagen. Und ... es entstand eine sehr schwierige Situation zwischen mir und George Gruntz, aber das, glaube ich, weißt du ...

Weltmusik

Knauer: Weltmusik. Du hast ja vorhin erzählt: Im Prinzip schon '65 gab's da so erste Ansätze ...

Asien

Berendt: Also, meine erste Weltmusikproduktion habe ich gleich bei meiner ersten Japanreise gemacht, das war '62. Da habe ich eine Gruppe, ... ach, das steht im Berliner Programm, ich weiß jetzt nicht, wie sie heißt - Kisumi Kigushi oder so ähnlich - zusammengeführt mit einem japanischen Koto-Ensemble, Kegono Saga; das ist heute die Frau von Binado Miki, diesem großen Komponisten neuer Musik in Japan, auf traditioneller Grundlage der japanischen Musik. Und das ist auch so 'ne Gruppe geworden die ich, als ... ich war ja im Grunde nur Tourist in Tokyo - zusammengestellt habe, gleich dort produziert habe für eine Ko-

Produktion von Südwestfunk - meine Reihe "Jazz gehört und gesehen" - und japanischer Fuji-TV, hieß das, und die dann jahrelang in Japan zusammengeblieben ist und sehr erfolgreich war.

Knauer: Hattest du denn schon vorher Interesse an asiatischer Musik?

Berendt: Ja. Nicht nur an asiatischer, an ethnischer Musik, was da aus der ganzen Welt herüberklang.

JohnColtrane

Und ... das hat viel dieser starken Beziehung, die ich zu Coltrane und Don Cherry hatte, zu tun. Mit Coltrane war ich wirklich ... Coltrane hat auch immer gesagt in der Zeit, wo die amerikanischen Kritiker ... Du weißt, Coltrane hat als erstes in Europa Polls gewonnen, als er in Amerika noch auf 'm vierten und fünften Platz im Down Beat rangierte. Und er hat immer gesagt: Du warst der erste Kritiker. Ich weiß nicht, ob ich wirklich der erste war, aber ich war sicher einer der ersten. Jedenfalls der erste, der in Amerika viel geschrieben hat und damals bekannt war - durch das Jazzbuch war ich ja auch in Amerika bekannt. Und es war so eine schöne Beziehung, ich war bei ihm in New York und in Philadelphia, und mit Coltrane konntest du ja nie über Musik sprechen. Er sprach über spirituelle Dinge, und er sprach über außerjazz- und außereuropäische Musik - Flamenco, Indisches, Arabisches, Afrikanisches und so weiter. Und ebenso war's mit Don Cherry. Don Cherry war der erste, der mir erklärt hat, was Nada

Spiritualität

Brahma ist, was dann der Titel dieses ersten spirituellen Buches geworden ist, das ich geschrieben habe.

Deshalb kann ich auch so ganz schwer verstehen, daß so viele Leute sagen: Ja, das war der Jazz-Berendt, und heute ist ein anderer Berendt. Sieh mal, jetzt hab' ich eben das Jahr '62 erwähnt. So eine smoothie, so eine bruchlose Entwicklung war das, die mich auf diesen Weg, den ich heute gehe, geführt habe, daß ich an keiner Stelle erkennen kann, daß es da einen Bruch gegeben haben soll. Und ... dann war ich ja lange auf Bali ... und ... Es ist auch interessant, wie ich zum ersten Mal nach Asien kam. Ich hatte eine Zeitschrift mitgegründet, die hieß Twen.

Twen

Die war mal sehr wichtig auch für deutsche Grafik, Werbegrafik und Layout zu machen, und alles von diesem, für die ganze Geschichte der deutschen Grafik wichtigen Mann Willy Fleckhaus gestaltet. Immer war bei uns die Gestaltung wichtiger als der Inhalt, was sich dann leider oft auch katastrophal geäußert hat. Und die hatten gleich in der ersten Nummer aus meinem Buch Variationen über Jazz ausgerechnet das Kapitel über Jazz und Rauschgift veröffentlicht. Und dann kam ... darüber kamen wir zusammen, und von da an schrieb ich dann mehr oder minder regelmäßig in Twen. Und, wir machten ... hatten ja dann auch viele Anzeigen, wir waren ja sehr schnell international anerkannt, und Pan American bezahlte uns mit Freiflügen, und dann wir schon 'ne ganze Reihe von Freiflügen in der Redaktion liegen, und bei einer Redaktionskonferenz hieß es: Ja, wer will mal einen

Flug rund um die Erde abfliegen. Das war dieser berühmte Flug One eastwärts und Pan American Two westwärts um die Erde. Und dann war 'ne Stille im Redaktionskomitee, und sag' ich: Okay, dann mache ich das. So entstand mein erster Flug nach Japan, nach Asien. Und ... Nein, von der Musik hatte ich natürlich vorher 'ne Ahnung ... aber von asiatischer Spiritualität habe ich sehr wenig gewußt. Ich war an asiatischem Lebensstil interessiert, an zierlichen Japanerinnen und Chinesinnen und Thailänderinnen und all das, die dann auch 'ne große wie ... Ich kann den Frauen meines Lebens nur ganz dankbar sein, die haben mich zuerst in Ashrams und Zen-Tempel und Schreins und in balinesische Spiritualität eingeführt. Immer wieder waren das in meinem Leben weibliche Menschen. Und ... Das ist auch wieder das, was ich, glaub' ich, schon ein-, zweimal angedeutet hab': ich fühl' mich so oft in meinem Leben in bestimmte Entwicklungen hineingeführt, wo ich gar nicht viel dazu kann. Ein Freiticket, ein Offizier, der dich zufällig fragt: Wollen Sie Radio machen? Die Begegnung mit einer Frau, die sich dann später als die wichtigste Tänzerin von ganz Bali herausstellt. All solche Sachen. Und für die japanische Musik, die Begegnung mit der Kegono Saga, die ich vorhin schon erwähnt hab', die dann die Hauptsolistin in diesem Koto-Ensemble geworden ist. Und von da an, als ich diese Reise nun einmal gemacht hatte, diese erste, war ich natürlich infiziert. Von da an wußte ich: Hier muß ich wieder her und fuhr gleich das nächste Jahr. Und dann bin ich die ganzen 60er Jahre

Goethe-Tourneen

hindurch, wenn ich mich recht erinnere, jedes Jahr in Asien gewesen, vielleicht, daß es einmal nicht war, aber ich glaub', ich war jedes Jahr da. Und es war auch ganz leicht, wurde sofort leicht - weil ich ja über all diese Eindrücke und Impressionen schrieb, und das bekannt wurde -, das zu finanzieren.

Dann kam sofort der Köllreuter, der damalige Musikchef des Goethe-Instituts, und die erste Route, diese Route ist noch bis in die Ende der 70er, Anfang der 80er Jahre war die Route, die ich mir für die erste Jazz-Tournee mit Albert Mangelsdorff '64 ausgeguckt hatte, die maßgebende Route, nach denen Jazz-Ensemble durch Asien reiste, nicht - beginnend in Ankara und Teheran, und dann die Nordroute hin und die Rückreise zurück oder umgekehrt, mit denselben, mit den bleibenden Kontakten. Nur dann der Herr Drews, der Musikchef, der hat all diese Kontakte ... wir hatten ja feste Bindungen nach Kuala Lumpur, nach Djakarta, wo die Jazzszene dieser Länder von dieser jährlichen Tournee lebte. Und das nehme ich ihm auch heute noch übel, daß er all diese Verbindungen hat einschlafen lassen. Und auch dann ... hat diese Leute auch sehr unfreundlich abgefertigt ... das sind ja alles sehr bescheidene, liebenswürdige ... grade diese asiatischen Menschen, die davon zehrten von dieser ... die Amerikaner, wenn die alle zehn Jahre mal Duke Ellington dahinschickten, dann glaubt das Department of State ja schon, die haben was getan. Aber für uns wurde das ja eine mehr oder minder jährliche Arbeit, und das hat ... Daß es heute eine florierende Jazzszene in Asien

gibt, hängt wesentlich mit diesem Goethe-Instituts-Tourneen von 1964 an zusammen. Das war übrigens auch wieder dieses Muster: Es sollte ein einziges Mal sein. Ekkehard Petrich, der lyrische Dichter, der diese griechischen Sonette, die Sonette einer Griechin geschrieben hat, war der Chef von Goethe, und der sagte immer: Vergessen Sie nicht, meine Herren, wessen Namen wir im Titel unseres Instituts führen, nämlich: Goethe. Und da paßt kein Jazz rein. Und ich schrieb in der FAZ, in der Welt, die damals noch nicht Springerorgan war - ich stieg dann aus, als Springer sie kaufte; ich schrieb viel damals in der Welt - regelrechte Kampagnen: Jazz gehört zum künstlerischen Bild unserer Zeit, und wenn das Goethe-Institut das präsentiert, muß es das auch machen. Und Köllreuter, der dann Musikchef wurde, der ja ein halber Brasilianer ist, der mußte soweit gehen, daß er zum Deutschen Musikrat ging und sagte: Wenn Sie das jetzt nicht machen, diese eine Jazz-Tournee, dann stelle ich meinen Job zur Verfügung. Und dann fand sie statt, auch mit der Auflage: Aber, Herr Professor Köllreuter, nur ein einziges Mal! Und dann war das wieder so 'n toller Erfolg, daß gar kein Zweifel von da an stand, daß es weiterging. Ich find's sehr schade, daß grade die Festivals, die asiatischen Festivals in Indien, in Indonesien, in Thailand, in Malaysia, das German Japanese Jazz Meeting in Tokyo, das all die, dadurch daß der Drews diese Tradition unterbrochen hat, nicht mehr weitergeführt werden können. Und das sehen auch die, die Menschen, die Kulturbewußtsein in Asien haben, die wissen das,

die wissen das länger, bewahren das - in Deutschland wird sowas ja ganz schnell vergessen - aber in Asien ist das noch heute bewußt. Immer wieder - ich bin ja dann auch privat nach Asien gefahren: Why did Goethe interrupt it? Das ist eine Frage, die ich ganz häufig bekommen hab'. Aber der hat das auch nie begründet. Es gibt auch keinen Grund dafür außer Schlampigkeit und Uninteressiertheit und mangelndes Bewußtsein solcher Dinge. Und ... Ja, das waren diese Goethe-Instituts-Tourneen.

Knauer: Aber es war auch immer wichtig bei diesen Tourneen, daß nicht nur ein Programm abgespult wurde, sondern daß es auch zum Dialog kam?

Berendt: Ja. Sieh mal, gleich bei der ersten Tournee mit Albert entstand ja diese Platte, die du vielleicht kennst, Now Jazz Ramwong mit Themen aus den verschiedenen Ländern. Die Themen hatte ich vorher gesammelt in den ... Ich war ja auch, wie gesagt, ich war seit '62, die Tournee war '64, ich war also zweimal vorher in Asien - hatte ich mitgebracht und hatte mit Albert mich getroffen, wir haben sie uns angehört, und Albert hat dann gesagt, er nimmt das und das und das und das, hat sich die ausgewählt. Und ... das habe ich immer versucht, daß diese Tourneen Begegnungen mit den einzelnen Kulturen dieser verschiedenen Länder geworden sind, daß Musiker mit uns, daß wir Musiker inspiriert haben, eingeladen haben, entweder am Schluß

der Konzerte mitzuspielen, wenn ich schon wußte, daß sie gut waren, oder daß wir uns sonst hinterher in Clubs oder in Jam Sessions ... Ich kannte die ja auch all die Leute, und es war vorher schon ein intensiver Telefon- und oft auch hektischer Telegrammverkehr, damit dann alles bereit war, wenn wir in diese verschiedenen Orte kamen. Und das hat auch immer die volle Unterstützung des Goethe-Instituts gefunden. Deshalb war's so völlig unverständlich, wie gesagt, nicht nur für mich, sondern für die in diesen Ländern, die das beobachtet haben, daß das dann so scharf unterbrochen wurde und bis heute unterbrochen ist, leider. Ja.

Jazz Meets the World

Dies alles hat mich dann eben auch - das war ja der Ausgangspunkt deiner Frage - zu dieser Weltmusik-Arbeit geführt. Und dann war dies erste Welt... - Jazz Meets the World - ich hab' ja auch eine Plattenreihe bei meinen, diesen Sabaplatten, die ich produziert habe, MPS hieß es später, habe ich eine Plattenreihe Jazz Meets the World - das waren zwölf Platten ... Und dann war dies Festival, da war diese japanische Gruppe, da war ... Sieh mal, Paco de Lucia, für den es sich heute, seit er mit John McLaughlin und Al DeMeola und all diesen Leuten spielt, ja von selbst versteht ...

Paco de Lucia

Ich weiß noch, wie ich nach Spanien fuhr und diesen ganz gestandenen Andalusier Paco de Lucia dazu bereden mußte, mit einem Jazz-Ensemble zusammenzuspielen. Und das war - das sagt er selber - das war für ihn der Moment, wo es gezündet hat: Mit

diesen Musikern kann ich spielen. Aber das war in dem Punkt, in dem Zeitpunkt, in dem ich mit ihm sprach, war das überhaupt nicht in seinem Bewußtsein. Er war Andalusier und seine Flamenco-Music, und that's all, und das, jenseits davon ist die Weltstille. Was war noch in diesem ersten Jahr. Ich weiß es nicht, aber da hast du ja auch sicher Programme im Archiv ...

Knauer: Und das ganze hast du dann auch mit in die Rundfunkarbeit eingebunden?

Berendt: Ja, wir haben viele dieser Dinge erst immer im Jazzmeeting ausprobiert, bevor ich dann gewagt hab', es entweder nach Donaueschingen oder nach Berlin zu geben.

Weltmusik und die Kritik

Und diese Weltmusik-Arbeit war auch wieder so etwas, bei dem ich mit den deutschen Kritikern wahnsinnige Probleme hatte, als ob ich die wahre Essenz des Jazz verraten hätte, Überläufer sei, all solche Worte - Kritiker, ich könnte Namen nennen, na, nennen wir mal den Panke zum Beispiel, die heute das Wort Weltmusik in ihrem Vokabular ständig führten, für die war das damals eher ein Schimpfwort. Und auch das hat mich furchtbar, ich meine, ich bin toll angenommen worden bei japanischen, amerikanischen, englischen Kritikern, Melody Maker hat mich immer ungeheuer unterstützt, der Williams, Richard Williams hieß er, aber es war wirklich schwierig, ich könnte wirklich sagen: Ich hab' diese Dinge in Deutschland gegen diese verständnislose Zunft der

Kritiker gemacht. Und dann kam ja auch ... Auch da war das Echo -
sieh mal, wie dies, wie die Weltausstellung Osaka dieses
Kulturprogramm machte und mich bat, auch dort Weltmusik zu
machen. Ja, das war, wann war das? '72?

Knauer: das war '72 ...

Berendt: Ja. Und '71, oder wann, wann war die Olympiade?

Knauer: Die war '72.

Olympia-Jazzfestival 1972

Berendt: Ah, denn war Osaka '71, und dann war die Olympiade ... ich
glaub', daß das Jazz Festival aus Anlaß der Münchner Olympiade
das Beste war, was ich je gemacht habe. Das war mein schönstes
Festival. Und da kam ich nun auch raus aus dieser Buh-Atmosphäre
von Berlin. Und da war ein internationales Publikum, dies
Publikum, was eben zu einer Olympiade kommt, und denen standen
alle die Ohren steif, und die dachten: Mein Gott, sowas gibt es
ja gar nicht. Und es war ganz toll, es war also richtig - au,
dieser Percussion Summit mit Art Blakey und Ginger Baker und wer
war noch dabei? Das wurde alles ganz anders verstanden. Ich
glaub' nicht wegen dem Münchner Publikum, sondern wegen der
Internationalität dieses olympischen Backgrounds. Ich weiß gar
nicht ... das ging ja dann weiter ... ich hab' diese Weltmusik-
Festivals die ganzen 70er, 80er Jahre gemacht, immer wieder in

Weltmusikfestival new York

Donaueschingen, mal hier, mal in Mainz, wo immer ich dazu eingeladen wurde. Das wurde ja dann auch ziemlich bekannt. Die letzte Einladung war bei diesem New Yorker Festival 1985, '84, '86, Mitte der 80er Jahre, sagen wir mal. Das war auch ein sehr ... Wir wollten erst in die Carnegie Hall, und dann war vorher schon das Echo so groß, daß wir in die noch etwas größere Lincoln Hall damit gegangen sind. Das rechne ich auch George Wein, dem Traditionalisten, hoch an, daß er das gemacht hat. Aber der hat eben einfach gespürt, und dafür hat der George wirklich einen Riecher, daß das fällig war. Und es hat - meines Wissens - ganz selten oder wahrscheinlich nie, daß diese Art Festivals in Amerika einen europäischen Producer eingeladen haben, sowas für die zu tun. Denn die Amerikaner - und da haben sie recht - die haben die tollsten Producers der Welt. Die brauchen eigentlich keinen Europäer. Das war schön: Die Zusammenarbeit mit Don Cherry dort, und dieses Riesenorchester, was ich mit Karl Berger gemacht hab', wo wirklich ... das war ein Weltmusik-Orchester. Karl Berger hat nie ... der hatte ja diese Weltmusik-Schule in Woodstock, aber der hat nie wieder ein solches Orchester leiten können, hat er mir selbst gesagt, mit Weltmusik-Strömen aus Japan und Indonesien und Indien und Afrika und ganz Lateinamerika und was du dir auch nur vorstellen kannst. Und John Handy und Ali Akbar Khan waren auch mal drin, mit denen ich über die Jahre hinwegl immer wieder zusammengearbeitet habe.

Jazzästhetik 70er Jahre

Knauer: In den 70er Jahren gab's ja in der Jazzszene, insbesondere hier in Deutschland, doch ganz kräftige Kontroversen, wie's denn weitergehen würde mit der Musik. Ich entsinne mich noch, und das war so zu der Zeit, als ich eigentlich sehr bewußt zum Jazz fand, an diesen Aufsatz über faschistoide Tendenzen im Jazz. War das für dich damals auch der Zeit, wo du so langsam dich ... na. geöffnet hast du dich ja schon vorher, du sagst selbst, es gab eigentlich keinen Punkt, wo es abgebrochen hat ... Aber ... war das 'ne Zeit, wo du dann sehr viel leichter eigentlich von von diesem Jazzstream dich noch etwas mehr lösen konntest?

Berendt: Ja. Ich glaube, daß in diesem sogenannten ... es hat ja jetzt in Hannover ... vor ein paar Wochen ist er zu Ende gegangen, diesen eh, Wahnsinnskongreß gegeben über Ästhetik, über den neuen Ästhetizismus. Ich glaube, daß da de facto, daß es heute auch von anderen Menschen so gesehen wird, daß da eine gesellschaftspolitische Tendenz schlummert, die all dem, was wir unter mehr - ich nenn' jetzt das Wort mal in Anführungsstrichen - "sozialistischen" Vorzeichen in all diesen Jahren für wichtig gehalten haben. Nicht, daß so Leute wie die Leni Riefenstahl und so ... du kannst da ganz viele Namen nennen. Es gibt da einen ... sekret-faschistoiden Input, um es mal ganz verschlüsselt auszudrücken, der immer stärker wird. Und ich halt' mir heute was zugute darauf, daß ich das damals Mitte der 70er Jahre gesehen habe, wo jetzt in den 90er Jahren ganz viele Leute das selbst auf

einem solchen Kongreß wie dem, der dort in Hannover stattfand, offen aussprachen. Ich meine nicht, daß das zu tun hat mit meiner Abwendung von der Jazzszene. Auch, wenn ich im Jazz geblieben wäre, hätte ich weiter auf solche Dinge ... deshalb hab' ich mich ja auch bei vielen meiner Kollegen so unbeliebt gemacht ..., hätte ich weiter auf solche Dinge hingewiesen. Sieh mal, ich habe ja auch hingewiesen auf die Mißstände des Jazzbusiness, auf die Mafia ... was ich damals genannt habe die Mafia im Jazzbusiness. Aber, insofern ist deine Frage schon richtig: Natürlich spielt all das eine Rolle, um einem den Abschied von einer Szene leichter zu machen, als er mir vielleicht sonst gefallen wäre.

Knauer: Ja, es kommt wohl eine ganze Menge dazu: auch die Unzufriedenheit mit der Business-Seite, mit der Kritik etc.

Zen

Berendt: Ja. Aber der entscheidende Faktor blieb dann ... war immer dies, daß ich ... mich selbst innerlich weiterentwickeln wollte, daß mir dafür Zen so ungeheuer wichtig war und das Meditieren und daß all dieses in das hektische Jazzleben - Nachaußengewendetsein - dafür total kontraindiziert war. Letztlich gesehen war das die entscheidende Motivation. Die anderen Dinge haben's mir lediglich leichter gemacht.

Knauer: Du bist zum Zen und zur Meditation gekommen, als du in den 60er Jahren ...

Berendt: Gleich bei der ersten Japanreise 1962.

Knauer: Auch nachdem du beim Südwestfunk die Jazzredaktion aufgegeben hast, verfolgst du ja sicherlich noch, was heute so in der Jazzszene passiert. Identifizierst du dich noch mit der Musik und mit den Dingen, die aktuell passieren, und zwar mit all den verschiedenen Richtungen, die es gibt - also sowohl den Neotraditionalisten als auch dem, was in der eklektizistischen Musik der 80er Jahre so passiert ist?

kaputte Szene des Jazz

Berendt: Ich identifiziere mich mit der Musik, aber nicht mehr mit der Szene. Im Gegenteil: Die Szene erscheint mir so fremd - und auch so unglaublich, daß eine so wahnsinnig schöne Musik wie der Jazz eine so kaputte Szene haben kann. Das scheint mir in wachsendem Maße unfassbar. Und ich weiß auch immer noch nicht, woran das so genau liegt.

Knauer: Mit Szene meinst du jetzt also das gesamte Musikgeschäft?

Berendt: Ja. Und es ist auch nicht so wie ja Jazzfans oft sagen - so 'n bißchen mit diesem verteidigenden Unterton: "Das ist in anderen Bereichen genauso." Die Zerstrittenheit, die Mißgunst, der Neid, die Inkompatibilität verschiedener kritischer nicht bloß Meinungen - wenn's das wäre, wär's okay, denn viele

Meinungen sind in Ordnung -, aber Persönlichkeiten - das hat ja alles im Jazz einen persönlichen Untergrund -, die ist ziemlich vergleichslos. Ich bin ja nun wirklich ein Mann, der so aufgeschlossen ist; ich kenne die Szene in der Neuen Musik durch die jahrelange Donaueschinger Arbeit, kenn' all diese Komponisten, kenn' den größten Teil der Kritiker, die dort schreiben, kenne mich in Literatur sowieso aus von Anfang an - eine so streitsüchtige, labile Szene wie die Jazzmusik hat, kein anderer Bereich.

Knauer: Meinst du damit wirklich die gesamte Szene, also Europa, USA. Oder siehst du da noch Unterschiede?

Berendt: In Amerika ist es besser geworden. In Frankreich ist es auch zurückgegangen. Da war's ja ganz schlimm in den 50er, 60er Jahren, das Erbe der Charles Delaunay/Hugues Panassié-Kontroverse. Aber auch in Italien ist es katastrophal. In Japan ist es schlimm. Das hat schon was - ich weiß nicht womit - zu tun. Ich hab' ja auch in dem Fenster aus Jazz darüber gerätselt. Wirklich dahinterkommen ... es ist auch so ein heikles Thema ... Ich weiß das nicht, woran das liegt.

"Abschied" vom SWF
im Streit

Knauer: Beim Südwestfunk bist du dann drei Monate vor den offiziellen Pensionierung mit Eklat gegangen. War das für dich zu diesem Zeitpunkt dann ein wichtiger Schritt ... ich meine, du hättest ja auch noch drei Monate aushalten können wahrscheinlich ...

Berendt: Natürlich ...

Knauer: ... zu sagen: So, das soll's mir jetzt wert sein?

Berendt: Ja. Genau das ist es. Ich meinte, es muß endlich ... es wurde ja viel über diese Machenschaften, diese politischen Machenschaften in der DDR ... in der ARD damals. - Ja, das war ein schöner Freudscher Fehler. Diese Struktur hatte sie bekommen. - Wurde ja viel darüber geschrieben. Aber es war immer widerlegbar, was der Spiegel schrieb, was die Zeit schrieb, weil es immer außenstehende Journalisten waren und man an irgendeinem Punkte ihnen nachweisen konnte: Da haben sie nicht ausreichend recherchiert. Und deshalb war es so wichtig - Und wir waren ja eine ganze Equipe von verschworenen Widerständlern im Südwestfunk und hatten auch viele Verbindungen zu anderen ARD-Häusern -, daß endlich einmal einer, der unwiderlegbar war ... Der Intendant Hilf hat ja lange versucht, mich zu widerlegen, die Zeit hätte ihm praktisch fast genauso viel Raum gegeben, wenn er mich Punkt für Punkt widerlegt hätte. Das hat er nie getan. Und er hat ja auch einen Rechtsanwalt, seinen Münchner Rechtsanwalt gegen mich

mobilisiert. Auch da, die hätten den Prozeß ... Wir haben ihm ein einziges Mal geantwortet, dem Anwalt, und Beweise ihm gesagt: Wir haben für den Punkt den Beweis, für den Punkt den, für den Punkt den, für den ... Der hat nie wieder es auch nur für nötig gehalten, zu antworten, weil er wußte, er verliert den Prozeß. Und es war einfach diese hieb- und stichfeste Abrechnung in diesem Riesenformat der Zeit - die ganze Seite von oben bis unten voll -, konnte nur ein ARD-Mann sein, der in einem dieser Häuser wirklich so genau sich auskennt wie ich. Und nun war ich ja wirklich von Anfang an dabei, und hatte auch die Maßstäbe. Und das war mir so wichtig, daß ich mir wirklich sagte ... Und das war ja auch wichtig. Wenn ich jetzt heute durch das Haus gehe - ich hab' ja so viele Freunde im Südwestfunk - die sagen mir immer noch, die danken mir: Viel hat sich dadurch geändert, daß du das geschrieben hast. Und, ich war sowieso schon ... ich hatte Nada Brama geschrieben. Ich war dabei, Das Dritte Ohr zu schreiben. Ich war sowieso schon in der neuen Arbeit, die ich heute mache. Im Grunde war das wie ein Urlaubsschein, den ich bekam, um das, was ich ja sowieso dann angefangen hätte, drei Monate früher anfangen zu können.

Es ist sehr seltsam, was jetzt passiert ist zu meinem siebzigsten Geburtstag. Ich konnte es gar nicht glauben. Da schickt mir dieser Herr Hilf, dieser Intendant des Südwestfunks, den ich damals so scharf angegangen bin, eine ganze Kiste Wein und schreibt mir einen sehr herzlichen Brief. Nun könnte man sagen:

Okay, wir machen mal einen Schlußstrich. Das Seltsame ist aber die Doppelzüngigkeit des Vorganges: Einesteils tut er das, aber anderenteils ist der Südwestfunk, obwohl ich von drei Kollegen weiß, die Sendungen machen wollten zu meinem Siebzigsten, und darüber ... und, Gedenksendungen, Geburtstagssendungen, wie ich dies Haus mitgegründet hab' und was ich alles für dies ... Dieser Sender, ich meine, wenn der Westdeutsche Rundfunk, wenn praktische ganz viele deutsche Sender, der RIAS, der Bayerische Rundfunk, das Schweizer Radio, das Östreicher Radio - alle haben dieses Zeitpunkts gedacht, die Presse sowieso. Es wäre ja logisch gewesen, daß dieses Haus das tut. Das heißt, da ist irgendeine Doppelzüngigkeit. Sie haben meinen Geburtstag nicht vergessen. Denn drei Kollegen, deren Namen ich kenne, haben die Programmdirektion darauf aufmerksam gemacht: Berendt hat Siebzigsten - die haben das schon Anfang des Jahres getan -, wir müssen dazu was machen. Ich weiß auch von wichtigen Leuten, unter anderem dem Musikchef, die ein ganzes Abendprogramm, zwei, drei Stunden diesem Anlaß widmen wollten. Und ... weiß auch von einem, der ein Interview mit mir gemacht hat, eine halbstündige, eine sehr schön gewordene halbstündige Sendung, die er dem SWF angeboten hat und die abgelehnt wurde. Und ... es ist also nicht, daß sie mich vergessen haben. Es ist diese Doppelzüngigkeit: Einesteils schreibt er dir 'n Brief und schickt dir 'ne Kiste Wein - den ich sowieso nicht trinke, weil ich inzwischen

Antialkoholiker bin -, und anderenteils sorgt er nach wie vor dafür, daß in diesem Haus nichts geschieht.

Darmstadt

Knauer: Ich hab' noch eine Frage, die Darmstadt ganz konkret betrifft. Als du dich '83 von der Sammlung getrennt hast, von deiner Sammlung getrennt hast, was stand da eigentlich so für'n Grund hinter. Ich meine, du hattest ja wohl auch Kontakte nach Amerika, die Sammlung dorthin abzugeben. War das einfach nur'n Platzproblem oder ... Was, was ging da in dir vor?

Berendt: Natürlich. Sieh mal, ich weiß nicht, ob du davon gehört hast. Das war der ganze Gang - na, du hast ja das Archiv, du weißt, wieviel Platz man braucht -, der ganze Gang im Uko, im Unterhaltungskomplex des Südwestfunks, 1. Stock, vom Anfang der gesamte Gang und dann noch hinten um die Ecke. Das waren viele, viele Meter. Wenn ich das ... In dieses Haus hätte ich's nicht nehmen können. Ich hätte ein neues Haus bauen müssen. Und ich wollte auch, daß damit gearbeitet wird. Ich merkte, daß Werner Wunderlich, mein Nachfolger - den ich ja wollte, daß mein Nachfolger wird -, die Sendungen zum größten Teil aus seinem eigenen Privatarhiv, der ja auch ein großes Archiv hat, gestaltet. Ich sah, was das Fernsehen mit diesem Riesen-Fernseharchiv machte. Ich wußte, daß ... Es ist gar kein Zweifel, der Südwestfunk hätte diese Jazzplatten in Kisten getan, in den Keller gelegt und vergammeln lassen. Ich bot's dem Justitiar -

der hieß Dr. Wagner - an. Und da war eine Summe genannt wie 26.000 Mark. Und ich hab' auch zu dieser Summe eine Weile lang ja gesagt. Und dann wollten sie aber an dieser Summe zu handeln anfangen. Ich weiß nicht. Wenn ich das Gefühl gehabt hätte, dieses Haus braucht diese Platten, kann etwas mit ihnen anfangen, dann hätte ich sie sicher auch für eine nominale Summe, 10/15.000 Mark gegeben. Ich hätte mir zu diesem Zeitpunkt nie träumen lassen, daß dies Archiv mit 300.000 Mark bezahlt wird. Der damalige Musikchef vom SWF war der Herr Hommel, der große Schwierigkeiten im Haus hatte, zu Recht große Schwierigkeiten - Briefe nicht beantwortet und solche Dinge. Aber ich hab' aus irgendeiner Art von Nibelungentreue sehr zu ihm gehalten. Und wir haben uns sehr gut damals verstanden. Und der kriegte mit diese Verhandlungen über dieses Archiv. Ich hab' ihm nie gesagt, daß ich es nach außen geben wollte. Hommel war dann der erste, der darüber sprach: Ja, wenn der Südwestfunk es nicht nimmt, dann verkaufen Sie's halt irgendwoanders hin. Und dann ging Hommel nach Darmstadt, wurde da der Chef des Musikinstituts, des Internationalen, und hat dem Bürgermeister Metzger davon erzählt. Und der muß dann spontan anscheinend gesagt haben, das will er haben, in dieser Stadt, die ja ohnehin so viele wunderbare Kunstarchive hat und dafür ja auch bekannt ist. Und mir schien von Anfang an gleich bei dem ersten Gespräch mit Metzger, das ist 'ne überzeugende Lösung. Und er hat mich dann gefragt, wieviel ich haben will, und ich weiß noch heute - das wird er ja auch

bestätigen -, ich habe keine Summe genannt. Und dann haben sie wohl das Kennedy-Institut, das müßtest du noch besser wissen aus den alten Unterlagen, sie haben irgendwelche Fachleute befragt, was dafür zu zahlen sei, und dann erhielt ich eines Tages dieses Angebot von 300.000 Mark. Ja, und das war natürlich 'ne große Freude für mich. Und ich war sehr froh, ich konnte das Geld auch dringend brauchen. Und ... so ist es dazu gekommen. Diese Kampagne, daß die Platten ja eigentlich dem Südwestfunk gehören müßten, hat der Südwestfunk selber nie ernst gemeint. Auch der Justitiar, Dr. Wagner, hat nie einen Zweifel daran gelassen: Dies sind Berendts Platten. Das kam aus der Intendanz in der inzwischen angespannten Situation, den Berendt irgendwie schlechtzumachen. Er verkauft Platten woanders hin, die eigentlich uns gehören. Wenn das so wäre: Mein Gott, du kennst die ARD, wie die zugeschlagen hätten! Die haben ja nur gewartet darauf, mir bei allem ... mir was anzutun nach all dem, was ich inzwischen dem Intendanten angetan hatte ... dann hätten die zugeschlagen, da war nie ein Zweifel. Die haben bestimmt nicht nur den Dr. Wagner, sondern andere Justizkenner ... Da war überhaupt kein Zweifel, dies sind meine Platten, waren meine Platten, denn jetzt gehören sie euch.

Knauer: Gut. Fällt dir noch irgendwas ein?

Berendt: Nein. Nicht so schnell. Jetzt bin ich auch müde.

Knauer: Ja, ich denk' auch. Du hast ausgiebig ...

[Band abgeschaltet; dann folgt Zusatzkommentar zum Stichwort...]

Heinrich Strobел

Knauer: Strobел ...

Berendt: Bereits gegen Ende des ersten SWF-Jahres, also Ende 1945, des Jahres, in dem der Zweite Weltkrieg zu Ende gegangen war, kam zu uns aus Paris Heinrich Strobел, der einer der großen deutschen Musikkritiker war in einer Linie mit K.H. Opel und H.H. Stuckenschmidt, der 20er und frühen 30er Jahre, der nicht jüdisch war, sondern nur aus Solidarität zu seiner jüdischen Frau Hilde Strobел emigriert war. Und Strobел kam mit einer Souveränität. Überhaupt dazu muß man auch was sagen. Sieh mal, der Südwestfunk ... die ersten richtigen Engagements ... Ein Mann wie Friedrich Bischof, wie Lothar Hartmann, wie Heinrich Strobел, wie Balinger, wie ich ... Den haben Franzosen gefunden, Besatzungsoffiziere, die gewiß Deutsch sprachen, aber die zum ersten Mal grade in dieses Land gekommen waren. Das war im August '45, vielleicht September/Oktober. Wenn du denkst, wie es heute zur Regel gehört, daß die großen politischen Intendanten - es gibt ja nur noch politische in der ARD -, daß die Fehlengagements machten ... In der ganzen frühen Jahren des SWF, keiner dieser Franzosen hat auch nur einen einzigen falschen Menschen ... mit einer

Kennerschaft, als ob die deutsche ... Ich kann es nicht fassen, mit welcher Sicherheit ... Nicht, und auch der ... Sie haben nazistische Dinge uns zu tun verboten, aber die haben wir ja sowieso nicht getan. Wir haben sehr viel weniger Druck verspürt als heute jeder durchschnittliche ARD-Redakteur in der heutigen Situation der ARD verspüren würde. Wir waren viel, viel freier damals. Ja, und einen dieser Männer ... Was dafür auch eine Kennerschaft gehört, den inzwischen völlig zurückgezogenen Heinrich Strobels, der kaum noch zu beißen hatte in Paris, von dem zu wissen. Ich wußte nicht von dem. Und ich lebte in diesem Lande. Und Heinrich Strobels hat seinen Job dann so verstanden, moderne Musik in Deutschland durchzusetzen. Und wie wir ja alle wissen - das braucht kaum noch jemand zu wiederholen -, hat er das glorios getan. Und mir wurde sehr schnell ... ich war so der ... Du mußt bedenken, ich war in meinen 20er Jahren. Und ich saß neben Heinrich Strobels bei den Proben, bei den sinfonischen Proben, die Partitur lag zwischen uns, er blätterte, er sagte mir immer: Hier, da hat er das Blech vergessen. Wir hatten noch den, den Gotthold Ephraim Lessing, der genauso heißt wie der Dichter, als Generalmusikdirektor, der eigentlich der des Kurorchesters Baden-Baden war - auch 'n guter Mann -, aber völlig ungeeignet, das Orchester des Südwestfunks zu leiten. Und da lernte ich mit einemmal, wenn ich in die Partituren schaute - wir saßen in dem riesigen Kurhaus-Saal, in dem alten noch, vor der Renovierung -, irgendwo oben in der Empore, kein Mensch war drin, Lessing

probte, und Strobel hatte die Partitur vor sich und zeigte, was da alles fehlte oder nicht rauskam oder durchkam oder falsche Metren und all das. Und ich hab' so wahnsinnig viel dadurch gelernt. Und dann sah ich, wie toll er das machte. Das war ja eine Arbeit von Jahren innerhalb sieben, acht, neun Jahren war das ja ... war die Durchsetzungsarbeit eigentlich geleistet. Sicher, auch andere haben sie getan. Aber keiner hat sie so toll gemacht wie Heinrich Strobel. Und dann sah ich, wie er das machte, erstens als Rundfunkmann, dann sofort, als es Fernsehen gab, als Fernsehmann. Dann sofort, als er eine Zeitschrift machen konnte, als Chef von Melos beim Schott-Verlag. Sofort, als er ein Festival machen konnte, die Donaueschinger Musiktage. Sofort, als er Schallplatten machen konnte, machte er auch Schallplatten. Machte alles. Und ich begriff: Wenn du diese Arbeit richtig machen willst, mußt du's so machen wie er. Mir ist dann später oft vorgeworfen worden: Der Berendt tanzt ja auf vielen Hochzeiten, der macht Rundfunk und Fernsehen und Platten und Festivals und und und. Du weißt, was ich alles gemacht hab'. Es ist für mich gar kein Zweifel, daß es nur so geht, eine Arbeit, so wie sie mir damals vorschwebte, nur zu machen, wenn du alle medialen Möglichkeiten einbeziehst, sonst bleibt es Stückwerk. Oder du mußt so tolle Partner haben, mit denen du das zusammen machst, aber die finde mir mal. Wir haben die beide nicht gefunden, weder Heinrich Strobel noch ich. Und ... das ist mir ganz wichtig ... diese Vorbildfunktion, die Heinrich Strobel für

mein ganzes Leben hatte ... Vielleicht hat er das selber - er ist ja nun schon lange gestorben - nie so begriffen. Er hat auch Dinge völlig falsch verstanden. 1959 oder - wann war das? - als Ornette Coleman auf die Szene kam, die erste Ornette-Coleman-Platte, als ich das ganze Programm von Donaueschingen umgestürzt haben wollte und sagte: Sofort muß Ornette Coleman her! Der kam im Sommer beim Lenox Festival - und Donaueschingen ist ja im September oder Oktober, nicht, und ich sagte: Der muß sofort geholt werden! Das war eine Riesenkrach zwischen uns, daß er sagte: Für, für eine Jazzgruppe stelle ich doch nicht mein Festival um. Stell' dir vor, wie toll das geworden wäre, wenn wir damals schon Ornette Coleman geholt hätten. Es gab also Schwierigkeiten zwischen uns. Aber es war wie ein Modell für mich, wie man solche Arbeit in einer Kunstrichtung tun kann und wie sie in der anderen Kunstrichtung - nämlich meiner, dem Jazz - auch getan werden müßte. Auch von Nabokov, den ich ja schon erwähnte, habe ich da ganz viel gelernt.