

Jazz im Film

Peter Wegele (München)

Abstract

Der vorliegende Text beleuchtet das Thema »Jazz im Film« aus drei Blickrichtungen. Zuerst wird der Jazz als *Sujet* eines Filmes vorgestellt. Dann werden Filmmusiken von Miles Davis, Duke Ellington und Charles Mingus erörtert, um aufzuzeigen, wie Jazzmusiker mit der Herausforderung umgehen, ihre Musik in einen außermusikalischen Schaffensprozess einzuordnen und sich den Gesetzen des Films anzupassen. Zum Schluss wird gezeigt, wie prominente amerikanische Komponisten sich des Jazzidioms bedienen, um eine originär amerikanische Musiksprache zu schaffen. Deren Musik diente als Vorbild für einige wichtige Filmpartituren aus den fünfziger Jahren. Die Improvisation, ein Wesensmerkmal des Jazz, spielt bei den Filmmusiken der Jazzmusiker eine Rolle, bei den durchkomponierten Partituren fehlt sie zumeist völlig.

Aus methodischen Gründen werden in diesem Beitrag ausschließlich fiktionale Filme besprochen. Dabei wird der Frage nachgegangen, ob oder inwieweit der individualistische Charakter der Jazzmusik verloren geht, wenn sie zur Filmmusik wird.

Miles Davis oder Duke Ellington hatten ihre Musik nicht auf den Filmschnitt komponiert, sondern spielten ganze Takes ein. Diese Musik wurde danach in die Filme montiert. Dabei waren klar filmische, also außermusikalische Kriterien für den Umgang mit der Musik entscheidend. Dennoch ist beim Betrachten der Filme klar, dass sie gerade durch die Individualität der Musik eine besondere Wirkung entfalten, seien es die Attribute, die man dem Jazz zuweist (»Coolness«, »Melancholie« oder »Urbanität«) oder auch der Sound oder Groove dieser Musik. So kann man in dieser Hinsicht durchaus von einem Synergieeffekt dieser beiden Kunstformen sprechen.

Einführung

Sowohl der Jazz als auch der Film sind, wenn man sie im Kontext unserer Kulturgeschichte betrachtet, relativ junge Kunstgattungen. Beide gibt es seit etwa 120 bis 150 Jahren. Beide haben eine Zeit gebraucht, bis sie auch von der mittelschichtigen Gesellschaft anerkannt wurden. In den zwanziger Jahren sah man viele Jazzbands in den Stummfilmen. Dieses goldene Jahrzehnt des Stummfilms wurde auch »The Jazz Age« genannt.¹ Der erste kommerziell erfolgreiche Tonfilm trug den Titel THE JAZZ SINGER (USA 1927, Alan Crosland). Sowohl der Jazz als auch der Film hatten in den USA in den dreißiger und vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts ihren ersten kommerziellen Höhepunkt. Im Jazz war dies die Swingära mit ihren Bigbands, deren Protagonisten gefeierte Stars waren. Im Film war dies das so genannte »Golden Age« der großen Studios in Hollywood. Danach gab es in beiden Medien starke Individualisierungstendenzen.

Die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Zusammenwirken von Jazz und Film setzte erst relativ spät ein. Dabei eröffnet das Thema »Jazz im Film« eine Vielzahl an interessanten Untersuchungsperspektiven. 2008 gab es im MoMA (Museum of Modern Art) in New York eine Ausstellung mit dem Titel »Jazz Score«. Im Laufe der Ausstellung wurden über sechzig Filme aus mehreren Jahrzehnten gezeigt, aus vielen Ländern und jeglicher stilistischer Couleur. Der Musikwissenschaftler David Meeker hat 2004 in der *Library of Congress* in Washington seine Enzyklopädie »Jazz on the Screen« veröffentlicht. Auf 1721 Seiten sind dort über 1000 Jazzmusiker

¹ Vergl: u-s-history.com: »...the 1920s era went by such names as the Jazz Age,...« (letzter Zugriff: 05.01.2013).

aufgelistet, die *onscreen* oder *offscreen* bei über 18.000 Film-, Fernseh- oder Videoproduktionen beteiligt waren.²

Der vorliegende Beitrag kann dem Thema »Jazz im Film« natürlich nicht einmal ansatzweise in entsprechender Ausführlichkeit gerecht werden. Dies ist auch nicht die Absicht. Vielmehr soll gezeigt werden, was passiert, wenn zwei eigentlich von einander unabhängige Kunstrichtungen aufeinander treffen. Es wird anhand einiger ausgesuchter Beispiele untersucht, ob bei dem Zusammenwirken dieser beiden Gattungen neue Synergien entstanden oder ob es Reibungsverluste gab, z.B. dadurch, dass eine autonome Musik dem Diktat des Filmes unterworfen wird. Dabei wird aus methodischen Gründen eine Einschränkung auf fiktionale Filme vorgenommen.

I. Jazz als Sujet

Unter der Überschrift »Jazz als Sujet« soll gezeigt werden, wie Jazzmusik den Rhythmus, das Timing der Montage, ja die ganze Machart, Ausdruck und Ästhetik eines ganzen Films bestimmen kann.

KANSAS CITY (USA 1996, Robert Altman)

KANSAS CITY ist eine filmische Verbeugung Altmans vor seiner Geburtsstadt. Die Stadt Kansas City liegt geographisch an einem Schnittpunkt der großen Verkehrswege der USA. Dies brachte es mit sich,

² Siehe unter: <http://lcweb2.loc.gov/diglib/ihas/html/jots/jazzscreen-home.html> (letzter Zugriff: 10.01.2013).

dass vor allem in den dreißiger Jahren des 20. Jahrhunderts viele Bands auf ihren Tourneen durch die Stadt kamen. Dort traf man sich mit einheimischen Musikern zu so genannten *Cutting Sessions*. Diese Sessions in den diversen Clubs hatten eine wichtige soziale Funktion. Die Jazzclubs gehörten zu den wenigen Orten, in welchen die Schwarzen soziale Kontakte pflegen konnten. Sie waren die Orte, in denen das Zusammenleben der damals strikt getrennten Bevölkerungsgruppen noch am ehesten funktionierte.

Der Film *KANSAS CITY* beleuchtet das soziokulturelle Umfeld, in welchem sich die Musiker trafen und ihre Kunst weiter entwickelten. Allerdings nähert sich Altman dem Jazz in Kansas City auf ganz besondere Weise, denn vordergründig erzählt er eine Gangstergeschichte. Dreh- und Angelpunkt der Handlung ist eine Jam Session im *Hey Hey Club*. Die Musiker begleiten die Zuschauer gleichsam musikalisch kommentierend durch die Handlung fast des gesamten Films, beinahe so wie der Chor des griechischen Theaters. Jonathan Rosenbaum schrieb in seinem Kommentar zu *KANSAS CITY* den Musikern der Session in dem Film eine ähnliche Funktion zu, wie sie Rosencrantz und Guildenstern im *Hamlet* hätten: »*KANSAS CITY* was simply the latest in a long line of features that use jazz the way *Hamlet* uses Rosencrantz and Guildenstern – as interruptions designed to be interrupted«.³

1934 fand in Kansas City im *Cherry Blossom* die legendäre Session statt, in welcher sich Lester Young, Ben Webster und Hershel Evans mit dem Gast Coleman Hawkins gemessen haben. Diese Session dauerte bis weit in die frühen Morgenstunden. Altman hat dieser legendären »tenor battle« innerhalb der Session seines Films einen zentralen Platz eingeräumt und

³ <http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=6559> (letzter Zugriff: 10.01.2013).

lässt während dieser »battle« (im Film von Craig Handy und Joshua Redman) auch die Filmhandlung kulminieren.

Altman war 1934, zum Zeitpunkt der Session im Cherry Blossom, neun Jahre alt. Der Eindruck, den die Musik der Dreißiger auf ihn gemacht haben muss, scheint nachhaltig zu sein, wenn er über 60 Jahre danach diese filmische Hommage an den Jazz in Szene setzte. Um dem entsprechend Gewicht zu verleihen, hat Altman 21 teilweise weltweit anerkannte Musikerinnen und Musiker von der Statur einer Geri Allen (im Film spielt sie die Rolle von Mary Lou Williams), oder Joshua Redman (Lester Young) eingeladen. Sie spielten Kompositionen wie »Solitude« (Duke Ellington, 1934), »Tickle Toe« (Lester Young, 1940) oder »Moten Swing« (Bennie Moten, 1932). Aber sie reproduzierten nicht einfach die Musik dieser Zeit, sondern interpretierten diese auf ihre eigene, zeitgemäße Art. Eigentlich ist dies die angemessenste und zudem die fruchtbarste Art der Auseinandersetzung mit einer Stilrichtung. Man ahmt nicht nur etwas nach, sondern drückt das Wesen und die Eigenheit des alten mit eigenen Worten aus.

Altman ging sogar noch einen Schritt weiter. Da die Sessions im Film nicht komplett gezeigt werden konnten, gibt es einen zweiten Film, in welchem sie zur Gänze zu sehen sind: ROBERT ALTMAN'S JAZZ '34 (USA 1997, ein Teil davon als TV-Folge in GREAT PERFORMANCES). Die Musiker blieben dafür noch drei Wochen in den Filmkulissen. Man sprach von dem Jazzereignis der Dekade.⁴ In der 72minütigen Fassung gibt es 15 Musikstücke. Harry Belafonte, der in KANSAS CITY den Gangster »Seldom Seen« spielte, gibt hier den Erzähler, zusätzlich kommen Einwohner und

⁴ Vergl. z.B.: <http://www.arsenal-berlin.de/forumarchiv/forum97/f075d.html> (letzter Zugriff: 10.01.2013).

Musiker aus Kansas City zu Wort. Die Einbettung der real stattfindenden Jazzsessions in Kostüme und Bühnenbild bewirkt ein Verwischen von Fiktion und Realität, bzw. gibt den Aufnahmen eine inszenierte Authentizität.⁵

Nicht nur in der Musik bemühte sich Altman um diese Authentizität. In einem Nebenstrang der Handlung von KANSAS CITY sieht man den jungen Charlie Parker auf der Empore sitzen, mit seinem Saxophon in der Hand jeden Ton der Musiker absorbierend und nachahmend. Dies hat primär nichts mit der Handlung des Films zu tun. Aber Charlie Parker war tatsächlich regelmäßig in den Clubs im Kansas City der Dreißiger, um Lester Young zu hören.⁶ Und so stellt die Einbindung einer historischen, aber dramaturgisch letztendlich wenig relevanten Begebenheit ein weiteres Indiz dafür dar, dass Altman mit diesem Film ein realitätsnahes *Biopic* über den Jazz der dreißiger Jahre schaffen wollte. Die erzählte Handlung stellt den Rahmen für dieses *Biopic* dar. Normalerweise ist es die Funktion der Musik, der Handlung und damit dem Film zu dienen. Bei KANSAS CITY und JAZZ '34 ist dies gewissermaßen umgekehrt. Ein fiktionaler Kinofilm dient als Medium eines künstlerisch überhöhten Portraits einer Musik. Altman sagte selber einmal, die Struktur des Films sei »Jazz«.⁷ Und in der Tat

⁵ Bereits 1944 inszenierte Gjon Mill 1944 in JAMMIN' THE BLUES eine zehnmünütige Jam Session in einem fiktionalen Raum.

⁶ So erzählte zum Beispiel Gerry Mulligan: »...when he was a little kid...he'd be down at the places and he could hear Lester Young play.« Zit. in: Library of congress: <http://lcweb2.loc.gov/diglib/ihas/html/mulligan/gm-charlie.htm> (letzter Zugriff: 10.01.2013).

⁷ Vgl. *Making Of* der DVD von KANSAS CITY. Sowie: Gunter Göckenjan: *Schwarze Gesichter – Hollywood und der Jazz*. <http://www.berliner-zeitung.de/archiv/hollywood-und-der-jazz--robert-altman-versucht--die-musik-ins-rechte-licht-zu-ruecken-schwarze-gesichter,10810590,9186048.html> (letzter Zugriff: 10.01.2013).

entsprechen Choreographie und Timing des Films dem der Session. Dies könnte man analog der Eingangsthese als eine wechselseitige Befruchtung von Jazz und Film werten.

II. Jazzmusiker als Filmmusikkomponisten

Jazz ist eine Kunst der individuellen Ausdruckskraft. Wenn ein Filmemacher einen Jazzmusiker für die Filmmusik engagiert, ist davon auszugehen, dass genau diese spezielle Ausdruckform und die Persönlichkeit des Musikers zu diesem Engagement führen. Louis Malle engagierte Miles Davis mit Sicherheit wegen seines individuellen Tones und wegen seiner besonderen Art der Improvisation. Sonst hätte er jeden guten Filmkomponisten anfragen können, der seine Kunst in den Dienst des Filmes stellt. Im Folgenden soll erörtert werden, ob oder inwieweit sich die beiden Künste auf Augenhöhe begegnen, wenn denn Filmemacher die Jazzmusiker eben *wegen* ihrer Eigenheit engagieren. Gehen Film und Musik deshalb eine Symbiose zweier gleichberechtigter Medien ein? Die Frage, ob die Jazzmusik den Stellenwert einer autarken Kunst behält oder ob sie durch die Montage doch wieder zu einem untergeordneten Teil des Films wird, soll anhand von drei Filmen untersucht werden.

Der erste Film, der hier besprochen werden soll, wurde in Frankreich gedreht. Jazz war nicht nur ein wichtiger Bestandteil der französischen Unterhaltungs- und Chansonmusik (Cooke 2008, 318f.), sondern spielte in der französischen Kultur allgemein eine wichtige Rolle. So wurde 1947 von Efstratios Tériade das Buch »Jazz« mit Drucken von Henri Matisse veröffentlicht. In dem selben Jahr schrieb dieser an einen Freund: »There

are wonderful things in real jazz, the talent for improvisation, the liveliness, the being at one with the audience.«⁹ Diese Äußerung eines bildenden Künstlers über Jazzmusik lässt den Schluss zu, dass auch französische Filmemacher als Vertreter einer weiteren visuellen Kunstform ähnliche Qualitäten im Jazz sahen. In der Tat gab es in Frankreich einige Filme mit Jazz als Filmmusik. Dass es ab den späten Fünfzigern auch afroamerikanische Jazzmusiker gab, die Filmmusik in Frankreich schrieben, hat neben ästhetischen Gründen auch eine historische Komponente. Bereits ab dem ersten Weltkrieg kamen afroamerikanische Jazzmusiker wie Sidney Bechet regelmäßig nach Frankreich, um dort zu konzertieren. Als die amerikanischen Truppen Paris befreiten, kamen auch viele farbige GIs nach Europa. In seinem Buch *Making Jazz French* beschreibt der Autor Jeffrey H. Jackson die Reaktion der Franzosen auf die offenkundigen Rassenschranken in der Army:

...the war introduced African Americans to a greater number of French people ...often to the delight of black soldiers, who felt more warmly accepted in France than in their own country...Many French officers disdained the U.S. regulations that kept whites and blacks in separate units...Previous generations of black American writers, intellectuals, and entertainers who had visited France brought back stories of a nation that was open and racially tolerant compared to the United States (Jackson 2003, 16).

⁹ Zit. in: http://www.henri-matisse.net/cut_outs.html (letzter Zugriff: 10.01.2013)

So kamen nach dem Zweiten Weltkrieg besonders afroamerikanische Jazzmusiker wie Bud Powell oder Kenny Clarke nach Paris, um dort zu leben.¹¹

Am 4. April 1957 spielte mit John Lewis erstmals ein amerikanischer Jazzmusiker die Musik für einen französischen Film ein. Es war der Film *SAIT-ON JAMAIS* des Regisseurs Roger Vadim. Dies war der erste von mehreren französischen Filmen mit amerikanischen Jazz-Komponisten.

ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD (FR 1958, Louis Malle)

Miles Davis, der Zeit seines Lebens eine enge Beziehung zur französischen Hauptstadt hatte,¹² spielte im selben Jahr die Musik zu dem Film *ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD*, dem ersten Spielfilm des damals 25-jährigen Regisseurs Louis Malle, ein.¹³ Der Trompeter kam nach Paris, um im Club *St. Germain* ein Gastspiel zu absolvieren und wurde hierbei von dem Regisseur angesprochen, die Musik für diesen Film zu schreiben. Bei einem gemeinsamen Screening wurden die musikalischen Einsätze festgelegt und die ungefähren Tempi und die Stimmung der Musik. Davis bekam ein Klavier in sein Hotelzimmer gestellt und erarbeitete Themenideen und harmonische Stimmungen. Als er mit seiner Band am 4. Dezember abends ins Studio ging, um die Musik einzuspielen, hatten die

¹¹ Vergl. Stovall (1996) Oder Shack (2001).

¹² Miles Davis war 1949 das erste Mal in Paris, beim ersten internationalen Jazzfest nach Kriegsende, es verband ihn eine lebenslange Freundschaft mit Juliette Gréco und 1989 erhielt er die Grande Medaille de Vermeil.

¹³ Dieser galt als bekennender Jazzfan. Sein erster Studentenfilm 1954 trug den Titel *Crazeology*, benannt nach dem gleichnamigen Stück von Charlie Parker.

Musiker weder den Film zuvor gesehen, noch kannten sie die Musik.¹⁴ Davis erzählt in seiner Autobiographie, dass er einen »musical score« geschrieben habe (Davis 1989, 217). Das Besondere an dieser Musik ist allerdings, dass es sich eben um keinen auskomponierten Filmscore im üblichen Sinne handelt, sondern eben nur diese harmonischen und thematischen Skizzen. In einem Gespräch mit Francois Chalet bestätigte Malle, dass es keine ausnotierte Partitur gab.¹⁵ Das Besondere dieser Aufnahme kommt auch in einem Interview des Bassisten Pierre Michelot aus dem 1988 zum Ausdruck.

...Ce qui caractérise cette séance est l'absence de thème défini. C'était très nouveau pour l'époque surtout pour une musique de film. A l'exception d'un morceau (sur l'autoroute), basé sur les harmonies de Sweet Georgia Brown, nous n'eûmes de la part de Miles Davis que les indications succincts. En fait, il nous a simplement demandé de jouer 2 accords – ré minor et do 7 - , 4 mesures de chaque ad libitum. Cela aussi était nouveau, les morceaux n'étaient pas mesures en durée...¹⁶

¹⁴ Die Musiker waren Barney Wilen, sax (der selber später einige Filmmusiken schreiben sollte), René Utreger, pno, Pierre Michelot, bass und Kenny Clarke, drs, die mit Davis das Gastspiel in Paris absolvierten.

¹⁵ François Chalais: »Que se passe-t-il exactement ?« Louis Malle: »Eh ! bien, c'est le musicien américain Miles Davis qui est en train d'improviser sur les images de mon film Ascenseur pour l'échafaud.« François Chalais: »Vous voulez dire qu'il regarde les images et il joue de la trompette en fonction de ces images?« Louis Malle: »Oui, c'est-à-dire que ce sont des images qu'il connaît bien, puisqu'il a vu le film, et nous avons discuté de ce qu'on pourrait faire, et ensuite actuellement avec sa formation, on lui projette les images et il enregistre.« François Chalais: »Il n'a pas écrit de partition avant?« Louis Malle: »Absolument pas.«
Nachzusehen bei: www.ina.fr/fresques/jalons/fiche-media/InaEdu04732/miles-davis-ascenseur-pour-l-echafaud.html (Stand: 10.01.2013).

¹⁶ Vgl. Booklet-Text der Soundtrack-CD, Polygram 1988.

Die Musiker hatten, wie gesagt, keine Ahnung, was sie erwartet, als sie am Abend des 4. Dezember 1957 in das Studio Post Parisien kamen. Es gab nicht nur keine auskomponierten Themen, sondern auch die Harmonik wurde auf zwei Akkorde beschränkt, d Moll und C7 (außer bei dem von Michelot angesprochenen Titel »sur l´autoroute«). Die Musik zu dem Film weist ganz stark in Richtung der modalen Experimente von Miles Davis, welche sich wenig später in dem Album »Kind of Blue« wiederfanden.¹⁷

Dass sich Miles Davis musikalisch in Richtung des modalen Jazz bewegte, war sicher auch ein Grund für Louis Malle, die Zusammenarbeit zu suchen. Denn genau das Fehlen von Themen oder gar Leitmotiven, das Fehlen eines Orchesterklanges, dieses inszenierte Impromptu einer nur skizzenhaft vorbereiteten Musik findet seine Entsprechung in der Stilistik des Films. In der Schlüsselszene beispielsweise, in welcher Jeanne Moreau über die Champs-Élysées irrt, gibt es keine Beleuchtung, sondern nur das Licht, welches von den Straßenlaternen und aus den Schaufenstern kommt. Die Close-Ups geben den Blick auf das ungeschminkte Gesicht der Darstellerin frei. Diese Reduktion war so drastisch, dass ein Teil der technischen Filmcrew befürchtete, dass Louis Malle dem Image der Hauptdarstellerin Schaden zufügen würde.

¹⁷ Die Aufnahme für die Filmmusik fand in der Nacht vom 4. auf den 5. Dezember 1957 statt und wurde 1958 auf dem Plattenlabel Fontana veröffentlicht. *Kind of Blue* wurde am 2. März und 22. April 1959 aufgenommen.

That first week there was a rebellion of the technicians at the lab after they had seen the dailies. They went to the producer and said, »You must not let Malle and Decaë destroy Jeanne Moreau.« They were horrified.¹⁸

Dass ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD trotz dieser »Unstimmigkeiten« und der stilistischen Wagnisse zu einem großen Erfolg wurde, liegt auch an der emotionalen Dichte der Musik. Diese gibt dem Film einen Charakter der Verlorenheit und »transportiert die Melancholie und die Träume einer jungen existenzialistisch-desillusionierten Generation« (Teusner 2008).

Interessant ist bei ASCENSEUR POUR L'ÉCHAFAUD auch, wie man die Musik zu dem Film produziert hat. Man spielte den Musikern auf einer Leinwand die Szenen vor, die Musik haben sollten. Diese wurden in Loops so oft wiederholt, bis der Regisseur zufrieden war. Nach nur wenigen Stunden war die gesamte Aufnahme beendet.¹⁹ Pierre Michelot berichtete 1988 in einem Interview, dass Louis Malle die Musik nach der Aufnahme so in den Film eingebaut hat, wie er es dann für richtig hielt, wobei er die Stücke teilweise auch an andere Stellen des Films verschob.

¹⁸ Aus dem Buch *Malle on Malle*. Zit. In: http://www.rialtopictures.com/grisbi_xtras/elevator_malle.html (letzter Zugriff: 10.01.2013).

¹⁹ Marcel Romano. Zit. im Cover der CD des Soundtracks: »...it all went quickly, and four hours later it was all over.«

Il nous expliqua que la musique devait être comme une contrepoint à l'image. C'est ce qui explique qu'il utilisa certaines prises pour des sequences différentes de celles auxquelles elles étaient destinées au départ.²⁰

An dieser Stelle soll nun keine detaillierte Analyse der Beziehung von Bild und Musik erfolgen. Es sei in diesem Zusammenhang auf das Buch »Ascenseur pour l'échafaud – il luogo della musica nell'audiovisione« (2011) verwiesen, in welchem die Autorin Romina Daniele genau dies macht. Aber zusammenfassend lässt sich an dem Beispiel dieses Films eine gewisse Vorbildhaftigkeit ableiten: Miles Davis wurde engagiert wegen seines Sounds, wegen seiner Tendenz in Richtung modalen Jazz. Die Musik wurde nicht sekundengenau auf die Sequenzen komponiert, sondern es wurde, auf der Basis von einfachen Harmoniefeldern und skizzierten Themenideen, zum Bild improvisiert. Die Musik wurde dann, manchmal sogar losgelöst von ihrer eigentlichen Position im Film, montiert, wobei sie, nach der Vorgabe des Regisseurs, entweder ein- und ausblendet oder auch mal abrisshaft aussetzt.

ANATOMY OF A MURDER (USA 1959, Otto Preminger)

Auch in den USA begannen die Regisseure, Jazzmusiker zu engagieren. Zu nennen sei hier zuerst der Film ANATOMY OF A MURDER von Otto Preminger (1959).²¹ Duke Ellington ist der erste afroamerikanische Komponist, der

²⁰ Vgl. Booklet-Text der Soundtrack-CD, Polygram 1988.

²¹ Dieser hatte bereits 1955 einen Film mit einem Jazzscore herausgebracht. (THE MAN WITH THE GOLDEN ARM, mit der Musik von Elmer Bernstein; siehe unten).

eine nicht-diegetische Musik für einen abendfüllenden Featurefilm geschrieben hat.

Dass Premingers Wahl auf Duke Ellington fiel, hat wohl mehrere Gründe. Zum einen genoss Ellington in den USA eine ungebrochene Popularität, seit er am 20. August 1956, also drei Jahre zuvor, auf der Titelseite des Time Magazine war. Die Titelstory behandelte sein Comeback nach mehreren Jahren, in denen auch die Ellington Bigband wirtschaftliche Probleme hatte.²² Sein Auftritt auf dem Newport Jazzfestival 1956 stellte wohl einen Wendepunkt in seiner Karriere dar. Ellington sagte später zu seinem sensationellen Comeback: »I was born at the Newport Jazz Festival«.²³ Denn nicht nur die treuen »alten« Fans freuten sich über das Comeback, auch die jüngeren Zuhörer ließen sich von dem Zauber und Glanz der Band in den Bann ziehen. So schrieb denn auch das Time Magazine über zwei Generationen von Ellington-Fans.²⁴

Dieser Tatsache war sich Preminger wohl durchaus bewusst. Der Regisseur und Produzent des Films, der sich finanziell beim Verkauf der Soundtracks beteiligen ließ, hoffte natürlich auf einen entsprechenden Erfolg. In den fünfziger Jahren begannen die Studios, parallel zu den Filmen Soundtracks heraus zu bringen. So veröffentlichte man von dieser Filmmusik sowohl einen Longplayer als auch eine 45rpm-Single.

²² Vergl. Tucker 1993, 290ff und Hasse 1993, 316 ff.

²³ Zitat in: Gene Hyde: *Turn Up That Noise*. 1999 http://weeklywire.com/ww/06-07-99/memphis_musrv (letzter Zugriff: 10.01.2013).

²⁴ Vgl. Time Magazine: *Mood Indigo and Beyond*. August 1956 Reprint unter <http://www.time.com/time/magazine/article/0,9171,891768,00.html> (letzter Zugriff: 10.01.2013).

Ellington selber äußerte sich zunächst enthusiastisch über seine Rolle als Filmkomponist: »... I love the idea of composing for film ... I like playing with music and its relationship to the theatre – and particularly in the supporting role«.²⁵

Ellington und sein Co-Komponist Billy Strayhorn waren bereits während der Dreharbeiten am Set. Vielleicht auch ein Grund, warum man den Jazzmusiker engagierte. Welcher etablierte Komponist aus Hollywood wäre bereit gewesen, mehrere Wochen zu einer Filmproduktion nach New England zu gehen? Preminger jedenfalls drückte es so aus:

Duke Ellington arrived a few days after we had begun to shoot. Usually the producer waits until the filming and the first cut are completed, then he chooses the composer, who writes the score in about six weeks. I find it useful to have the composer with me on the set. By watching the progress of the shooting, seeing the dailies. [...] he becomes part of the film. [...] Ellington was willing to sacrifice his valuable time and work according to my system.²⁶

²⁵ Zitat in: *Jazz Score: Intermission*. In: *Film Score Monthly*, August 2008. <http://www.wordsofnote.wordpress.com/articles/jazz-score-intermission> (letzter Zugriff: 10.01.2013).

²⁶ Zitat in: Jeff Stafford: *Anatomy of a Murder*. <http://www.tcm.com/this-month/article/85867%7C0/Anatomy-of-a-Murder.html> (letzter Zugriff: 10.01.2013).

Dass Preminger Duke Ellington gefragt hat, lag außerdem wohl auch daran, dass er der Meinung war, dass es für ihn an der Zeit sei, musikalisch für diesen Film einen neuen Weg einzuschlagen: » [...] hiring Ellington would produce a freshness which an experienced film composer might no longer possess.«²⁷

So ist der Jazzscore von Ellington verantwortlich für einen in Hollywood zu dem Zeitpunkt noch neuen Sound. Zusätzlich gab Preminger der Musik eine inhaltliche Entsprechung. James Stewart spielt den Anwalt Paul Biegler. Dieser soll als leicht kauziger Eigenbrötler dargestellt werden, der auf dem Land lebt. Um diese leichte Verschrobenheit noch zu verstärken, lässt Preminger seine Hauptfigur in der Freizeit Jazzmusik hören und auch selber spielen. Im Film wird mehrfach direkt darauf Bezug genommen. So sagt die weibliche Hauptperson Laura (gespielt von Lee Remick) in einer Szene, in der sie die Plattensammlung des Anwalt durchsieht: »What a crazy lawyer we have, hearing music like this«. Diese eigenbrötlerische Kauzigkeit und leichte Weltfremdheit des Anwalts, die der Regisseur etabliert, verstärkt das Spannungsmoment im Gerichtssaal, wenn Biegler es mit einem renommierten Staatsanwalt zu tun hat, welcher ihn, wie alle anderen, erst einmal unterschätzt. So wird der Jazz neben seiner klanglichen Komponente auch zu einem wichtigen dramaturgischen Element, welches im übrigen in der Romanvorlage, an die sich der Regisseur sonst recht akribisch gehalten hat, gar nicht vorkommt. In dem Buch hört der Anwalt Debussy.²⁸

²⁷ Zitat in: *Jazz Score: Intermission*. In: *Film Score Monthly*, August 2008. <http://www.wordsofnote.wordpress.com/articles/jazz-score-intermission> (letzter Zugriff: 10.01.2013).

²⁸ Vergl. Gabbard 1996, 191. »The Paul Biegler ... on which the film is otherwise closely based, does not play the piano. Neither is any suggestion made that he has a taste for jazz.«

In zwei Szenen sieht man Stewart am Klavier, die Originaltakes wurden von Ellington im Vorfeld aufgenommen und der Schauspieler mimte die Handbewegungen dazu. Auch der Komponist bekommt einen kurzen diegetischen Auftritt. Preminger ließ eine Szene ins Drehbuch schreiben, in welcher man Stewart und Ellington zusammen am Klavier sieht. Der kurze Dialog zwischen den beiden ist für den Fortgang der Handlung unerheblich, aber das aus dieser Szene resultierende PR-Photo lässt den Schluss zu, dass der Regisseur seinen prominenten Komponisten wohl aus verkaufstechnischen Gründen im Film platzierte. So bekommt der Jazz in diesem Film neben der klangästhetischen und dramaturgischen Komponente auch eine Funktion für die Vermarktung des Films.

Am 31. Mai, sowie am 1. und 2. Juni wurde die Musik aufgenommen, und zwar zuerst in den Radiostudios und dann im Filmstudio von Columbia. Ursprünglich war die erste Session für die LP und Singleveröffentlichung geplant, während bei den anderen beiden die Filmcues aufgenommen werden sollten. Letztendlich wurden für den Film Takes aus allen drei Sessions benutzt. Auf der CD sind die verschiedenen Versionen zu hören. Von dem Leitmotiv von Laura, »Flirtibird«, gibt es dann beispielsweise die Versionen »Early Subtone«, »Almost Cried«, und »Upper and Outest«, die sich entweder in Tempo, Duktus oder Tonalität unterscheiden. Duke Ellington ist berühmt dafür, dass er seine Musik für seine Solisten schrieb (auf den Einzelstimmen finden sich meist die Namen der Musiker und nicht die Instrumente). So hat er auch in der Filmmusik diese Solisten wie Johnny Hodges (»Flirtibird«) oder Shorty Baker (»Almost Cried«) so ausgesucht, dass ihre individuelle Art des Spiels besonders gut zu jeweiligen Szenen passte. Dies ist das besondere an dieser Filmmusik. Normalerweise bucht ein Filmkomponist einzelne Musiker oder ein Orchester und setzt die Soloinstrumente dramaturgisch sinnvoll ein. Ellington tat dies mit einer

Band, die seit vielen Jahren eingespielt war und einer Auswahl an sehr spezifischen und ausdrucksstarken Solisten.

Bei aller Individualität und Klasse dieses eingespielten Klangkörpers musste auch Ellington die Erfahrung machen, dass der Film seinen Gesetzmäßigkeiten folgt. Die musikalischen Cues folgen einer klaren dramaturgischen Strategie. Einerseits haben viele Szenen mit Stewart und Remick (»Flirtibird« ist ihr Leitthema), sowie viele Außenszenen, einen Jazz-Underscore, welcher eine bestimmte, dem Look des Films entsprechende Atmosphäre kreiert. Allerdings hat der Musikeditor Richard Carruth sämtliche Musik aus den Gerichtssaalszenen herausgeschnitten. Insgesamt blieben nur etwa 18 Minuten Musik im Film. Ellington und Strayhorn wussten nicht einmal, wo ihre Musik letztendlich platziert werden würde.²⁹ So hielt der ursprüngliche Enthusiasmus von Ellington nicht lange an und der Musiker war eher enttäuscht vom Endergebnis: » [...] it was all new to me. I'll try another one and then I'll show them.« (Gabbard 1996, 192).

Hinzufügen sollte man bei dieser Einlassung allerdings, dass diese Zusammenarbeit, abgesehen von der künstlerischen Enttäuschung, für Ellington in einer Richtung sehr fruchtbar war. Er erhielt drei Grammys für diesen Film. Nämlich: *Best Performance by a Dance Band*, *Best Musical Composition First Recorded and Released in 1959 (More Than 5 Minutes Duration)*, und *Best Sound Track Album*.

Trotz dieser drei Grammys waren sich Ellington und Strayhorn einig, dass sie nur noch einmal einen Film machen wollten, wenn sie ein Mitbestimmungsrecht über die Musik bekommen würden, was sie dann bei

²⁹ Vgl. Gabbard (1996), 190.

ihrem nächsten Filmprojekt, PARIS BLUES (USA 1961, Martin Ritt), dann auch durchsetzten.

SHADOWS (USA 1957/1959)

Die Ausgangsthese für diesen Abschnitt war, dass Filmmacher etablierte Jazzmusiker engagieren, damit diese dem Film ihren individuellen Stempel aufdrücken. (Sonst könnten sie auch »normale« Filmkomponisten beauftragen.) Mitunter kann es im Aufeinandertreffen zweier Individualisten zu Meinungsverschiedenheiten kommen. So wie zwischen dem Regisseur John Cassavetes und dem Musiker Charles Mingus bei der gemeinsamen Arbeit zu dem Film SHADOWS.

Cassavetes drehte 1957 mit einer 16mm-Kamera einen Film über drei farbige Geschwister in New York. Zum einen war es für die damalige Zeit noch immer ein Skandal, dass eine sog. »gemischtrassige« Beziehung Teil dieser Geschichte war. Revolutionär war, dass die Schauspieler, teilweise Laien, ihre Dialoge improvisierten. Man drehte ohne Genehmigung auf den Straßen von New York. Die Musik stammt von Charles Mingus. Diane Dorr Dorynek, die Biografin und Lebensgefährtin von Charles Mingus beschrieb das Vorgehen von Cassavetes folgendermaßen:

The script formed the skeleton around which the actors might change or ad lib lines according to their response to the situation at the moment, so that each performance was slightly different. A jazz musician works in this way, using a given musical skeleton and creating out of it, building a musical whole related to a particular moment

by listening to and interacting with his fellow musicians. Jazz musicians working with actors could conceivably provide audiences with some of the most moving and alive theatre they have ever experienced (Fine 2006, 99).

Sowohl Film als auch Musik stellen in dieser Hinsicht eine Besonderheit dar. Cassavetes gilt mit diesem Film als Vorreiter des amerikanischen Independentfilms.

1958 machte Cassavetes ein Screening in New York und war äußerst unzufrieden. Daher unternahm er 1959 einen zweiten Versuch, wieder unter dem Titel *SHADOWS*.³⁰ Diesmal allerdings hatten die Akteure textliche Vorgaben. In sehr kurzer Zeit war der Film abgedreht. Manche Kritiker meinten, der zweite Film sei im Vergleich zum ersten bereits viel strukturierter. Musikalisch hingegen war dem Regisseur die Musik von Mingus beim ersten Versuch zu strukturiert gewesen. Mingus wollte eine ausgearbeitete Partitur schreiben, von der er auch nicht abweichen wollte, welche er allerdings auch nie rechtzeitig abliefern konnte. Cassavetes hingegen wollte Improvisationen, die dem Charakter seines Filmes entsprachen. Daher nahm er den Saxophonisten Safi Hadi dazu, welcher zu der Zeit fester Bestandteil des Ensembles von Mingus war. Cassavetes mimte auf der anderen Seite der Glasscheibe des Studios, wie er die Improvisationen des Saxophonisten haben wollte. Der Posaunist Jimmy Knepper erinnert sich:

³⁰ Diese Version ist diejenige, die offiziell unter dem Titel *SHADOWS* herauskam und 1960 den Kritikerpreis der *Mostra* in Venedig erhielt.

It came out very stiff 'cause it was written so precisely; the music could as a result not be completed and recorded in a single studio date, as planned, so saxophonist Safi Hadi was called in to improvise additional cues (zit. nach Cooke 2008, 222).

Im Vorspann des ersten Films steht noch Music by Charles Mingus. Die Musik von Mingus ist gesetzt. Im zweiten Anlauf von 1959 steht: Saxophone Solos by Safi Hadi, Additional Music by Charles Mingus. Die Musik ist im Vergleich zum ersten Film sehr reduziert und improvisiert.

Mingus verwertete übrigens später diese musikalischen Entwürfe, die er für den Film geschrieben hatte. Es entstanden daraus Stücke wie »Nostalgia in Times Square«, »Diane« (oder »Alice's Wonderland«) oder auch »Strollin'«. ³¹

III. Jazz als Bestandteil der amerikanischen Kunstmusik

Es gab neben den Filmmusik komponierenden Jazzmusikern auch Filmkomponisten, die nicht originär vom Jazz kamen, die sich aber der tonalen, rhythmischen oder harmonischen Sprache des Jazz bedienten und die hier vorgestellt werden sollen. Diese Komponisten schrieben ausgearbeitete Scores, in denen der Jazz als Farbe, gleichsam als

³¹ Vergl: Gary Giddings: *Shadows: Eternal Times Square* auf <http://www.criterion.com/current/posts/339>.
Und: Ray Carney: *Chasing Shadows*.
<http://people.bu.edu/rcarney/discoveries/shadowsquest.shtml>
(letzter Zugriff: 10.01.2013)

musikalisches Klischee verwendet wurde. Bei diesen Partituren wurde auf das Moment der Improvisation weitestgehend verzichtet. Die Improvisation wird jedoch als essentielles Gestaltungsmerkmal des Jazz angesehen. (Auch wenn sie kein Alleinstellungsmerkmal des Jazz ist, denn Improvisation gab und gibt es in vielen Epochen und Stilistiken.)

Es stellt sich also in diesem Diskurs die Frage, inwieweit eine durchkomponierte Filmmusikpartitur noch dem »Jazz« zuzuordnen ist, wenn dort kein Raum für Improvisationen vorgesehen ist. Zum Thema »Improvisation in einer Filmmusikproduktion« ist anzumerken, dass bei der gängigen Produktionsweise eines Spielfilms, wo die Faktoren Zeit und Geld eine große Rolle spielen, wenig Raum ist für so etwas wenig Vorhersehbares wie die Improvisation. (Damit stellt der Bereich »Jazzmusiker als Komponisten«, in welchem improvisiert wird, sicherlich einen Sonderfall dar.) Trotzdem haben einige Filmpartituren ab den fünfziger Jahren einen eindeutigen »Jazztouch«. Dies liegt daran, dass die Komponisten dieser Partituren die musikalischen Besonderheiten und die stilistischen Eigenheiten des Jazz aufgriffen und diese in ihre Musik integrierten.³² Diese Werke klingen auch dann nach Jazz, selbst wenn das Moment der Improvisation fehlt.

In diesem Kapitel wird die Frage erörtert, warum Filmkomponisten wie z.B. Alex North oder Elmer Bernstein Jazzelemente in ihre Partituren übernommen haben und woher sie eventuell die Anregung dazu bekommen haben. Jazz wird als ein originär amerikanischer Musikstil angesehen. Indem Filmkomponisten Jazzelemente in ihre Partituren integrierten, stellten sie sich in eine Reihe mit amerikanischen Komponisten von

³² So z.B. die Triolenphrasierung des Swing oder die jazztypischen Klangeffekte bei den Blasinstrumenten, ebenso wie die Harmonik.

klassischer und moderner Konzertmusik. Ein Komponist, der von Anfang an die musikalischen Welten Europas und Amerikas zu vereinen suchte, war George Gershwin. Er war einerseits Broadway-Komponist und sehr vertraut mit der Sprache des Jazz, sowohl melodisch, als auch harmonisch und rhythmisch. Zum anderen war er von dem Ehrgeiz beseelt, diese Musik zu verbinden mit dem Klang und der Form der europäischen Kunstmusik. Als er Unterricht bei Ravel nehmen wollte, hatte dieser sinngemäß gesagt, warum er eine schlechte Kopie von Ravel werden wolle, wenn er doch als Gershwin ein einmaliges Talent besäße.³³

Diese Bemerkung zielte auf Gershwins kompositorisches Talent, und dass sein Weg der einer eigenen musikalischen Sprache war. So versuchte sich Gershwin an der Vermählung dieser beiden von ihm so geliebten musikalischen Welten. Die *Rhapsody in Blue* zeugt, neben Gershwins Talent, Themen zu erfinden, von diesem Ringen nach Form. 1924 war die Uraufführung in New York in der Aeolian Hall im Rahmen eines Konzertabends, der den Titel trug: »An Experiment in Modern Music«. Dieses Konzert sollte nach dem Willen der Veranstalter zeigen, wie sich die amerikanische Musik entwickelt hat und wie der Jazz in einem konzertanten Rahmen passen würde. Andere Beiträge waren eine Suite von Victor Herbert und das *Pomp and Circumstance* von Edward Elgar. Gershwin fungierte in seinen Bestrebungen als musikalischer Brückenbauer zwischen Europa und den USA. Andere Komponisten versuchten, ihre Identität mehr in der Abgrenzung zu finden.

Aaron Copland studierte von 1921 bis 1925 in Paris bei Nadja Boulanger. Von dieser wurde er ermuntert, sich bei seinen Kompositionen von seiner

³³ »Why do you want to become a second-rate Ravel, when you are already a first-rate Gershwin?«. Zitat in: Smith 1995, 272.

amerikanischen Heimat inspirieren zu lassen. Zurück in New York, begann Copland, Musik mit amerikanischem Charakter zu schreiben. Er war Mitglied in dem Künstlerzirkel von Alfred Stieglitz, dem einige berühmte Fotografen und Schriftsteller angehörten. Das Credo des Salons war, dass die amerikanische Kunst den Geist der amerikanischen Demokratie atmen müsse. Copland integrierte sehr bald Jazzrhythmen und -harmonien in seine Musik. So entstanden Werke wie z.B. *Four Piano Blues* (1948). Ebenso ließ er Blechbläser mit diversen Dämpfern spielen, so wie es im Jazz üblich war. Er entschloss sich aber später, zugunsten einer leichteren Verständlichkeit seiner Musik auch für das breitere Publikum, mehr Folkloreelemente zu verwenden. Berühmte Werke mit diesem Hintergrund sind z.B. die Ballette *Appalachian Spring*, *Billy the Kid* oder *Rodeo*. Aaron Copland setzte sich Zeit Lebens für junge Komponisten ein, und man nannte ihn »The Dean of American Composers«. Er war auch von großem Einfluss auf die amerikanischen Filmkomponisten, die sich ab den 50er Jahren vom Klang der Hollywoodsymphonik emanzipierten. Copland schrieb zwischen 1939 und 1961 acht Filmmusiken, wobei er drei Oscarnominierungen erhielt und für die Musik zu dem Film *THE HEIRESS* (USA 1949, William Wyler) die Auszeichnung auch erhielt. Copland hat diverse Bücher über Musik geschrieben, in denen er sich auch mit Filmmusik beschäftigte. Einige seiner Studenten wurden später renommierte Filmkomponisten, so z.B. Elmer Bernstein, Alex North oder Elliott Goldenthal. Das Prinzip Coplands, amerikanische Musik und damit auch den Jazz zur Grundlage seiner Kompositionen zu machen, wurde nicht nur von diesen Schülern, sondern von einer ganzen Generation von Filmkomponisten aufgegriffen.

Leonard Bernstein war ein Freund von Copland und setzte sich sehr für dessen Musik ein. Ebenso wie dieser war er von dem Wunsch beseelt, »amerikanische« Musik zu schreiben. Der Jazz war für ihn ein probates

musikalisches Mittel. So stellte er fest: »...jazz provided the serious composer with a solution to the two problems of being original and of being American...« (zit. nach Cooke 2008, 215).

Leonard Bernstein integrierte Harmonien, Phrasierung, Artikulation und Rhythmen des Jazz in viele seiner Kompositionen. Dies ist zu hören in seinen Musicals, aber auch in seinem Konzertrepertoire, wie z.B. beim *Prelude, Fugue and Riff for Clarinet and Jazz Ensemble*, 1949 geschrieben für Woody Herman. Man sieht hier, dass Bernstein die klassischen Formen Präludium und Fuge mit dem Jazzriff kombiniert. Als Erstes kommt das *Prelude for the Brass*, dann die *Fugue for the Saxes* und dann *Riffs for everyone*. Man hört bei diesem Beispiel gut, wie die erwähnten musikalischen Parameter des Jazz hier zur Anwendung kommen. Es klingt nach Jazz und ist dennoch ausnotiert.

Im Februar 1947 gab es im *Esquire* eine Diskussion von Leonard Bernstein mit Gene Krupa. In diesem berühmten Streitgespräch ging es um das Für und Wider von sinfonischem Jazz. Bernstein vertrat die Ansicht, dass der Jazz vor allem durch seine rhythmischen Eigenheiten die amerikanische Konzertmusik zum Beispiel eines Aaron Copland oder William Schuman beeinflusst habe. Krupa verneinte dies vehement mit dem Hinweis, dass diesen Stücken das Wesentliche des Jazz fehle, die Improvisation.³⁴

1954 schrieb Leonard Bernstein seine einzige Filmmusik, für den Film *ON THE WATERFRONT* (USA 1954, Elia Kazan).³⁵ Leonard Bernstein und Aaron Copland waren Inspiration und die Mentoren für eine neue Generation von

³⁴ Vgl. Helgert (2008) oder Albright (2004), 398 ff.

³⁵ Bernstein wurde für den Oscar nominiert, die Auszeichnung ging aber an Dmitri Tiomkin.

Filmkomponisten, die sich nicht mehr mit dem traditionellen sinfonischen Orchesterklang Hollywoods identifizierten, welcher klanglich von der europäischen Spätromantik inspiriert wurde. Einige der wichtigsten Komponisten, die die Filmmusik der dreißiger und vierziger Jahre in Hollywood geprägt hatten, waren wie Max Steiner, Erich Korngold oder Franz Waxman europäischen Ursprungs. Sie waren entweder Emigranten oder deren direkte Nachkommen.

In dieser eben angesprochenen nächsten Generation von Filmkomponisten waren viele gebürtige Amerikaner, und diese fühlten sich einer amerikanischen Musik verpflichtet. Daher gibt es bei ihrer Filmmusik diesen starken Jazzeinfluss.

A STREETCAR NAMED DESIRE (USA 1951, Elia Kazan)

Der Regisseur Elia Kazan holte den Komponisten Alex North nach Hollywood, um die Musik für den Film *A STREETCAR NAMED DESIRE* zu schreiben. Die beiden hatten bereits in New York zusammengearbeitet.³⁶

Die Filmmusik für *A STREETCAR NAMED DESIRE* gilt als erste auskomponierte Partitur, bei der ein substantieller Teil aus Jazzelementen besteht. Dies ist sicher der Tatsache geschuldet, dass die Geschichte in New Orleans spielt. Bei der Theaterinszenierung des Stoffes spielte eine Jazzcombo New Orleans Jazz. Kazan wollte auch für die Verfilmung einen jazzlastigen Score. Darin war er sich mit dem Komponisten einig. North ging für eine Zeit nach New Orleans, um sich inspirieren zu lassen (Behlmer 1990, 229f).

³⁶ Bei Kazans Inszenierung von *Death of a Salesman*.

It may be interesting to note that in the first five reels there is more stylized jazz than in the remaining reels because these take place mostly at night ...I tried to make the transitions from source music (popular tunes) to the underscoring as imperceptible as possible so that one was not completely aware of the situation (Prendergast 1992, 105).

North implementierte nicht einfach Jazzklischees. Er verwob Merkmale dieser Tonsprache in seine Partitur, mischte diese aber auch mit anderen Techniken, er variierte ständig die Textur des Orchesters. North erklärte zudem, dass er Spannung und Auflösung, die es in der absoluten Musik gibt, auch in funktionaler Musik einsetze:

I also believe strongly in tension and relaxation (as applied in absolute music) in functional music. Because of this you may find strident string chords over an innocent melody which is definitely going some place, to punctuate an emotional response; or brass figures interspersing a melodic line to convey the ambivalent nature of human behaviour (Prendergast 1992, 105).

Es ist nicht anzunehmen, dass North sich bewusst war, eine Epoche machende Filmmusik geschrieben zu haben. Dennoch symbolisiert sie das, was für die Entwicklung der Filmmusik ab den fünfziger Jahren in Hollywood signifikant ist. Als erstes sei hier die Abkehr von der traditionellen, europäisch geprägten Filmsymphonik der dreißiger und

vierziger Jahre genannt. Dies ist verbunden mit einer Hinwendung zu einer amerikanischen Identität in der Musik. Die Textur wurde variabel, verbunden mit einer größeren stilistischen Vielfalt. Der Jazz ist ein Mittel der Wahl, wenn auch nicht das alleinige, denn er biete

an opportunity to make music talk, and talk very much in the American musical idiom of Jazz, rather than to imitate the frequently overrated gods of music in Europe, whose influence too frequently tends to dominate and stultify American composers (Cooke 2008, 216).

Hier äußerte sich Alex North ganz im Sinne seines Lehrers Aaron Copland.

THE MAN WITH THE GOLDEN ARM (USA 1955, Otto Preminger)

Vier Jahre später drehte Otto Preminger *THE MAN WITH THE GOLDEN ARM*. Frank Sinatra spielt in dem Film einen heroinabhängigen Schlagzeuger. Die Darstellung und der Film sind so drastisch und nah an der Realität, dass man am Anfang Probleme mit der Zulassung bekam.

Die Musik schrieb Elmer Bernstein. Bernstein machte hier regen Gebrauch vom Jazzidiom. Aber auch er hat, wie zuvor North, keinen reinen Jazzscore geschrieben, sondern ein »score, in which jazz elements were incorporated toward the end of creating an atmosphere, I should say, a highly specialized atmosphere, specific to this particular film« (Prendergast 1992, 109).

In der Tat gibt es auch dieser Filmmusik so gut wie keine Improvisationen, wenn man von gewissen Freiheiten des Schlagzeugers Shelly Manne

absieht. Diese sind aber szenisch bedingt, da die Hauptfigur des Filmes Schlagzeuger ist. Der authentische Jazzklang dieser Filmmusik ist vor allem auch Shorty Rogers geschuldet, der die Bigbandsequenzen arrangiert hat. In diesem Sinne geht diese Musik tatsächlich weiter als die von Alex North, weil hier eben »echte« Jazzmusiker mit eingebunden waren.

Elmer Bernstein dachte bei seiner Musik nicht so sehr an den Lokalkolorit des Jazz, sondern eher an die Assoziation dieser Musik mit Urbanität und den Problemen, die mehr und mehr Menschen damit hatten. Bernstein schrieb in einem Artikel für die Film Music Notes, dass für ihn nach dem Lesen des Drehbuchs nur eine musikalische Lösung adäquat erschien. Der Jazz, der über das rein szenisch bedingte hinaus die Lebenssituation einer ganzen Generation und des Landes Amerika widerspiegelt. Die Musik bekommt eine soziologische Komponente.

There is something very American and contemporary about all the characters and their problems. I wanted an element that could speak readily of hysteria and despair, an element that would localize these emotions to our country, to a large city, if possible. Ergo, - Jazz. (Prendergast 1992, 109).

Die Musik von Elmer Bernstein hatte allerdings einen Effekt, den dieser gar nicht vorhergesehen hatte. Der Main Title wurde zu einem Hit und die Musik fand schnell Nachahmer.³⁷ Bernstein, der sich immer wieder kritisch mit aktuellen Trends in der Filmmusik auseinander gesetzt hat, schrieb dazu:

Now there are a rash of unpleasant films using jazz more or less skillfully. In the future, therefore, it will be difficult, if not possible, to create a highly specialized atmosphere merely by using jazz elements (Prendergast 1992, 119).

Zusammenfassung

Die Verbindung von Jazz und Film reicht bis weit in die zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts hinein. Entweder wurde Jazz als diegetische Musik eingesetzt oder als nicht diegetische Filmmusik komponiert. Jazz bzw. Jazzmusiker standen zusätzlich als Sujet im Mittelpunkt einer Vielzahl von dokumentarischen oder fiktionalen Filmen. Für diesen Beitrag wurden exemplarisch mehrere fiktionale Filme mit Jazz in drei Kategorien unterteilt (Jazz als Sujet, Jazzmusiker als Filmkomponisten und Jazz als Bestandteil der amerikanischen Kunstmusik).

Robert Altman stellte in seinem Film KANSAS CITY den Jazz als solchen in den Mittelpunkt einer dramatisierten Filmhandlung. Hier lässt sich eine

³⁷ Vgl. Gabbard (1996), 134: »Jazz was becoming the preferred and even appropriate music to express contemporary urban disaffection and turbulence.«

Wechselwirkung von Handlung und Musik feststellen. Eine Jazzsession als zentraler Dreh- und Angelpunkt des Films beeinflusst das Timing der Erzählung. Ab den fünfziger Jahren wurden vermehrt Jazzmusiker als Komponisten fiktionaler Filme engagiert. Sowohl Miles Davis als auch Duke Ellington komponierten ihre Filmmusik nicht »konventionell« auf den Filmschnitt. Miles Davis improvisierte auf der Grundlage von reduzierten harmonischen und thematischen Skizzen zu dem Film ASCENSEUR POUR L'ECHAFAUT von Louis Malle. Dieser montierte später die Musik nach rein dramaturgischen Gesichtspunkten in den Film. Also ist in diesem Fall die Frage obsolet, ob denn Jazz und der Film miteinander eine Symbiose zweier gleichberechtigter Künste eingehen. Der Jazz dient hier genauso dem Film wie eine traditionelle Filmmusik. Dennoch ist es die Musik von Miles Davis, die mit ihrer individuellen Ausdruckskraft dem Film ihren Stempel aufdrückt. Duke Ellington nahm die Musik zu ANATOMY OF A MURDER separat auf. Auch seine Musik wurde später von Regisseur und Musik Editor den Bedürfnissen des Filmes angepasst. Aber auch hier sind es die individuelle Qualität der Solisten und die Strahlkraft der Ellington Band, die das Erscheinungsbild des Filmes mitbestimmen. Der Jazz wurde vom Regisseur zusätzlich als dramaturgisches Element in die Filmhandlung integriert. Man kann hier von einer Wechselbeziehung zwischen gewählter musikalischer Stilistik und Inhalt sprechen. Der Film SHADOWS von John Cassavetes hat eine längere Entstehungsgeschichte. Die erste Version von 1957 wurde vom Regisseur nach dem ersten Screening verworfen. Cassavetes unternahm einen zweiten Versuch, der letztendlich 1959 offiziell unter dem Filmtitel SHADOWS in die Kinos kam. Ursprünglich schrieb Charles Mingus die Musik zu dem Film. Da sich Regisseur und Komponist nicht über die äußere Form der Musik einigen konnten, wurde für die Version von 1959 Mingus' Saxophonist Safi Hadi engagiert, der frei

improvisierte und während der Aufnahme von Cassavetes mit Gesten geführt wurde. Der freie improvisatorische Charakter der Musik unterstreicht die Idee des Films als einer flüchtigen Momentaufnahme.

Seit Beginn des letzten Jahrhunderts waren amerikanische Komponisten auf der Suche nach einer originär amerikanischen Tonsprache. So integrierten Komponisten wie Aaron Copland oder Leonard Bernstein Jazzelemente in ihre Musik. Diese Elemente wurden als musikalische Parameter wie Phrasierung oder jazzspezifische Klanggebung in die Partituren eingebaut. Das für den Jazz eigentlich unverzichtbare Moment der Improvisation fehlt hier. Diese Kompositionen wurden zum Vorbild einer Generation von Filmkomponisten, die sich seit Beginn der fünfziger Jahre von der traditionellen Hollywoodsymphonik emanzipieren wollten. So schrieben denn Alex North (A STREETCAR NAMED DESIRE) oder Elmer Bernstein (THE MAN WITH THE GOLDEN ARM) Filmpartituren, in denen Jazzelemente verwoben waren. Diese Passagen mit Jazzelementen wurden als Stilmittel, quasi als filmmusikalisches Klischee verwendet.

Abschließend ist festzustellen, dass die Wechselbeziehung von Jazz und Film eine vielseitige ist. Auch wenn im Zweifelsfall die Musik den filmischen Erfordernissen angepasst wurde, hat der Jazz mit seiner individuellen Ausdruckskraft nicht zu übersehenden Einfluss auf Look oder Dramaturgie der Filme und setzt sich damit ab von einer konventionell auf den Film komponierten Filmmusik.

Literatur

- Albright, Daniel (2004) *Modernism and music: an anthology of sources*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Behlmer, Rudy (1990) *Behind the scenes*. Hollywood: Samuel French.
- Cooke, Mervyn (2008) *A History of Film Music*. 2008, Cambridge: University Press.
- Daniele, Romina (2011) *Ascenseur pour l'échafaud – il luogo della musica nell'audiovisione*. RDM Records
- Davis, Miles (1989) *The Autobiography*. New York: Simon&Schuster.
- Hasse, John Edward (1993) *Beyond Category – the Life and Genius of Duke Ellington*. Cambridge, Mass.: Da Capo Press.
- Helgert, Lars Eric (2008) *Jazz elements in selected concert works of Leonard Bernstein*. Dissertation. Washington: The Catholic University of America.
- Fine, Marshall (2006) *Accidental Genius: How John Cassavetes Invented American Independent Film*. New York: Miramax Books
- Gabbard, Krin (1996) *Jammin' at the Margins – Jazz and the American Cinema*. Chicago and London: The University of Chicago Press..
- Jackson, Jeffrey H. (2003) *Making Jazz French*. Durham: Duke University Press.
- Prendergast, Roy (1992) *Film Music - a neglected art*. New York: Norton & Company.
- Shack, William A (2001) *Harlem in Montmartre*. Berkeley: University of California Press.
- Smith, Jane Stuart and Carlson, Betty (1995) *The Gift of Music: Great Composers and Their Influence* (3 ed.). Wheaton IL: Crossway Books.
- Stovall, Tyler (1996) *Paris Noir: African Americans in the City of Lights*. Boston: Houghton Mifflin.
- Teusner, Kai (2008) *Miles in Paris*. *Jazzpodium*. 12/1. 2007/08.
- Tucker, Mark (Ed.) (1993) *The Duke Ellington Reader*. New York: Oxford University Press.

Empfohlene Zitierweise

Wegele, Peter: Jazz im Film. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 9, 2013, S. 150-183.

URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/KB9/KB9-Wegele.pdf>

Datum des Zugriffs: 28.2.2013.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © für diesen Artikel by Peter Wegele.
All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung.
All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*.