

Hans J. Wulff:

Jazz zwischen Unterhaltung und Kunst: Eine Tagung zu den Beziehungen von Jazz und Film

Der Artikel erschien zuerst in: *H-Sozkult*, 20.10.2011,
URL: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=3851>
URL dieser Online-Fassung: <http://www.derwulff.de/9-53>.

Titel der Tagung:

Jazz im Film
Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, 30.9.-1.10.2011
Leitung: Tarek Krohn, Willem Strank, Claus Tieber
Veranstalter: Forschungszentrum „Film und Musik“, Institut für NDL und Medien / Institut für Musikwissenschaft

Beiträge:

Claus Tieber (Universität Wien, Wien / Universität Salzburg, Salzburg): Improvisation
Peter Wegele (München): Biopics
Willem Strank (Universität, Kiel): Free Jazz Documentaries
Konstantin Jahn (Dresden): „Space is the Place“
Wolfgang Thiel (Hochschule für Musik "Hanns Eisler", Potsdam): Jazz im DEFA-Film
Moritz Panning (Berlin): Ideologie und Swingmusik
Michael Hiemke (Dresden): Blowing the Horn for Porn
Lena Christolova (Universität Konstanz, Konstanz): Betty Boop
Irene Kletschke (Freie Universität, Berlin): „The Glenn Miller Story“
Guido Heldt (University of Bristol, Bristol): „Step Across the Border“
Claudia Relota (Freie Universität, Berlin): „Treme“
Hanna Walsdorf (Universität Heidelberg, Heidelberg): „Bonjour Tristesse“

Jazz und/im Film ist nach wie vor ein weitgehend ignoriertes Thema der Film- und Musikwissenschaft. Von der Analyse einzelner bekannter Scores abgesehen finden sich nur wenige Arbeiten, die sich den Spezifika improvisierter Musik und ihrer Verwendung im Film widmen. Die Kieler Arbeitstagung nahm sich vor, das außerordentlich reiche und unübersichtliche Feld der Beispiele sowohl in historischer wie auch in theoretischer Hinsicht zu erschließen. Natürlich lassen sich keine definitiven Ergebnisse mit nur einer Tagung erzielen. Allerdings bildeten sich in den zwölf Beiträgen einige Fluchtpunkte heraus, die als Aspektivierungen der Analyse weiteres Nachdenken nahelegen.

Gleich der ersten Beitrag (von Claus TIEBER, Wien) benannte die *Improvisation* als Grundelement des Jazz-Musizierens einen Themenkomplex, der das Verhältnis von Jazz und Film und die textsemantischen Effekte jazziger Filmmusik von Beginn an begleitet hat. Bis heute gehört die Vorstellung, dass dem Jazzmusiker ein Maximum an musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten zur Verfügung steht, zu den wichtigsten Annahmen des populären Wissens über Jazz. Natürlich bedarf dies der Präzisierung: weil es immer um eine Bestimmung des Verhältnisses zwischen musikalischen und stilistischen Vorgaben und Freiräumen geht (in Big-Bands gelten z.B. andere Bestimmungen als in kleinen Formationen, so, wie im Swing auf andere Vorgaben referiert wird als im Free Jazz). Dass die Auseinandersetzung von Musik und Musikern mit den Instrumentarien der Ausdruckskontrolle, der Disziplinierung des Ausdruckswillens und der Unterwerfung unter eine verbindliche Partitur zu einem Themenfeld gehört, das vor allem die Darstellung von Jazzmusikern durchzieht, wurde schon im folgenden Beitrag von Peter WEGELE (München) zu den Biopics über Jazz-Musiker deutlich. Der Jazzmusiker ist in dem kleinen Genre der Jazzer-Biopics fast immer als Figur gekennzeichnet, die sich um ein höchstes Maß an Ausdrucksfreiheit bemüht und diese – dem narrativen Schema der meisten Filme folgend – am Ende auch tatsächlich erlangt. Filme wie *Rhapsody in Blue* (USA 1945, Irving Rapper) oder *The Glenn Miller Story* (USA 1954, Anthony Mann) sind konventionell gebaute *success stories*, die erst seit den 1960er Jahren durch Filme wie *Space Is the Place* (USA 1974, John Coney) mit und über den zwischen Avantgarde und Esoterik lokalisierten Musiker Sun Ra oder das Ornette-Coleman-Porträt *Ornette: Made in America* (USA 1985, Shirley Clarke) radikalisiert wurden und die musikalische Ungebundenheit in den Umgang mit narrativen, symbolischen und die-gese-konstitutiven Elementen ausweiteten.

Eines macht der Überblick über die Jazzmusiker-Biopics allerdings auch schnell klar: Mindest bis in die späten 1960er ist die Porträtierung von Jazzmusikern durch rassistische Filter kontrolliert. Obwohl die Musik schwarzen Ursprungs ist, sind es Erfolgsgeschichten weißer Musiker, die den Jazz populär und gesellschaftsfähig gemacht haben. Zwar sind die Filme fast immer mit Nebenszenen durchsetzt, in denen auf die schwarzen Kontexte der Jazzmusik und auf die Orte, an denen sie gespielt wurde, verwiesen wird (meist in Kellern untergebrachte Clubs in Nebenstraßen der großen Städte), doch legen diese Szenen nahe, den Filmen einen nur implizit geführten Legitimationsdiskurs über die Geltung der Jazzmusik als Teil der amerikanischen Kultur zu unterstellen. Besonders explizit lässt sich die Integration des Jazz (hier: des Swing) in die allgemein anerkannte, dominante US-Kultur am Beispiel der *Glenn Miller Story* benennen (vorgestellt von Irene KLETSCHKE, Berlin), als die traditionell-europäische Militärmusik bei einer Parade durch Swingmusik abgelöst wird, den Soldaten den musikalischen Stil ihrer eigenen Freizeitkultur zur Identifikation anbietend, den sie – der Darstellung des Films folgend – gern annehmen. Dass damit das Grundprinzip der Eröffnung individuell nutzbarer Freiräume des Ausdrucks als Musizierender oder als Tanzender, das dem Jazz so natürlich innezuwohnen scheint, aufgegeben wird, gehört zu den paradoxalen Widersprüchen der Popularisierung des Jazz genuin dazu. Man könnte dazu die trotz Verbots weiterhin praktizierenden deutschen Jazzkombos der Nazizeit benennen (vorgestellt von Moritz PANNING, Berlin), die gleichsam die industrielle Modernisierung Nazi-Deutschlands in den musikalischen Stilen des Heimatlands des Hochkapitalismus intonieren, so dass der Nazi-Jazz mit Widersprüchen des Nazisystems selbst zusammenhängt. Man könnte sich aber auch auf die von Konstantin JAHN (Dresden) untersuchte Geltung des für schwarze Jazzmusik so wichtigen Prinzips des *signifying* berufen (nach Henry Louis Gates, Jr.), das die Verballhornung und ironische Umspielung von Standards weißer Musik ebenso benennt wie die systematische Nutzung von Doppeldeutigkeiten als Element des Jazz, das im „weißen Swing“ verschwindet.

Auch ein sexistisch-moralischer Diskurs umgreift die filmischen Nutzungen des Jazz, der außerordentlich oft mit dem Milieu des Anrühigen, der Promiskuität, der Entfesselung sexueller Energien koordiniert worden ist. Im Film wie im populären Urteil

kleinbürgerlich-weißer Bevölkerungsteile, möchte man hinzufügen, wie sich an der scharfen Abwehr des Jazz als einer Musik des Klassenfeindes in den frühen Jahren der DEFA-Produktionen ablesen läßt, der mit dem für die SED-Kulturpolitik so zentralen Projekt der Hervorbringung der „sozialistischen Persönlichkeit“ unvereinbar sei (vorgestellt von Wolfgang THIEL, Potsdam). Die assoziativ dem Jazz zugeordneten Qualitäten des Unzivilisierten-Unkontrollierten, des Radikal-Subjektiven, der Dominanz des Triebhaften werden in vielen Filmen einer hegemonialen Umdeutung unterzogen, manchmal durch die Anwendung von Zensurmaßnahmen (wie in der Filmmusik der DDR). Darum auch ist eine Figur wie *Betty Boop*, die als eine Art „Anti-Disney-Figur“ in den Jahren vor der rigorosen Anwendung des Hays-Code Figuren und Stile schwarzer Jazzmusik im Animationsfilms auf der Leinwand darstellte (analysiert von Lena CHRISTOLOVA, Konstanz).

Gerade die Betty-Boop-Filme machen einen Blick auf ein weiteres Bestimmungselement der Jazzmusik möglich, der hier vor allem an den Zitierungen und Kopierungen des Performance-Stils des Musikers und Bandleaders Cab Calloway ablesen läßt: der Umgang mit einer *Körperlichkeit*, die nicht nur der Körperkontrolle der Erziehungskodizes der zeitgenössischen bürgerlichen Pädagogik entzogen zu sein scheint, sondern sich sogar als Körpergroteske dieser Vorstellung einer disziplinierten Körperlichkeit entgegenstellt. Tatsächlich sind zahlreiche Performances von Jazzmusikern und -kapellen verbunden mit deutlich ausgestellten performativen Anteilen (die gelegentlich wiederum mit Virtuosität als Qualität der Körperbeherrschung verbunden sind, man denke an die langen Traditionen des Steptanzes). Selbst Big-Bands inszenieren die Musik auch als körperlichen Vollzug (die Heraushebung von Musikergruppen, die Choreographierung der Bewegungen der Musiker und ähnliches). Der oft sogenannte Jazz-Tanz, der keine festliegenden Grundschritte umfaßt, sondern es dem Tänzer selbst überläßt, welche körperliche Ausdrucksform er im Tanz realisieren will, und der darum als Extremform einer Individualisierung des Tanzens angesehen werden kann, kann darum als Symbolisierung filmischer Tiefenthemen genutzt werden; ein Beispiel ist die am Ende der Tagung von Hanna WALSDORF (Heidelberg) vorgestellte Bestseller-Adaption *Bonjour Tristesse* (USA 1958, Otto Preminger), in dem der Jazz-Tanz nicht nur der dominante Tanzstil der im Film porträtierten Unterhaltungskultur ist, sondern zum allgemeineren

Symbol einer hedonistisch orientierten, hochgradig individualisierten Jugendkultur ausgangs der 1950er wird und dadurch die *story* des Films im Horizont der seinerzeit vielbesprochenen *jeunesse dorée* lokalisiert. Dass gerade die Körperlichkeit von Musikern und Publika zur Ausdrucksfläche musikalischer Qualitäten des Jazz wird, dass sie das Musikalische ins Somatische übersetzt und damit die Musik als Zugang zu Erlebnisräumen, zu Formen des Augenblickserlebens und der Intensivierung von Welt-Teilhaber im Genuss der Musik kennzeichnet, schien in vielen Beiträgen und Diskussionen der Kieler Tagung ein Schlüssel zum Verständnis der Integration von Jazz-Musik in die anderen Ausdruckssysteme des Films zu sein – vor allem in das Schauspiel der Akteure hinein.

Gleichwohl knüpfen viele der Jazz-Filme – insbesondere die Porträts und Biopics – an narrative und motivische Traditionen der Künstlerdarstellung an, die oft in die europäische Geistesgeschichte zurückweisen. Die Vorstellung des Künstler-Subjekts, das sich ganz selbst genügt und das nach Möglichkeiten eines zutiefst Inneren strebt, verweist deutlich auf ein romantisches Künstlerideal aus der Zeit des frühen 19. Jahrhunderts. Das von Guido HELDT (Bristol) vorgestellte experimentell anmutende Fred-Frith-Porträt *Step Across the Border* (BRD/Schweiz 1990, Nicolas Humbert, Werner Penzel) zeichnet Tätigkeiten, Performances, Experimente eines Tonkünstlers und -Collageurs nach, das man auf das romantische Motto „Es schläft ein Lied in allen Dingen“ zurückzuführen geneigt ist. Damit wird Jazz natürlich auch der gesellschaftlichen Sphäre der Kunst zugeordnet, nicht dem Feld der Unterhaltung. Noch der Glenn Miller des Films machte die Musik seiner Big-Band als Teil der nationalen kulturellen Identität des Amerika seiner Zeit zugänglich, gliederte den Jazz in das Ensemble der symbolischen Ausdrucksmittel des herrschenden Amerika ein. Figuren wie Sun Ra, Ornette Coleman oder Fred Frith sperren sich gegen derartige Vereinnahmung, sie

spielen mit Symboliken, die gegen das hegemoniale System von musikalischen Traditionen und Gründungs- und Herkunftsmythen stehen – sie reklamieren Jazz als Kunst.

Dass Jazz im Film auch als Rückkehr zu rassischen Quellen und als Re-Etablierung von sozialen Ordnungen vor einer allgemeinen und industriell kontrollierten Unterhaltungskultur genutzt werden kann, zeigt die amerikanische High-Quality-Serie *Treme* (USA 2010, Konzeption: Eric Overmyer, David Simon), die wie ein Ausblick auf neueste Adaptationsformen des Jazz in Film und Fernsehen von Claudia RELOTA (Berlin) vorgestellt wurde. Die in Deutschland noch nicht gelaufene Serie spielt im New Orleans nach der Katrina-Katastrophe von 2005 und zeigt Teilpopulationen des weitgehend zerstörten Ortsteils Treme, die sich neu zu konstituieren suchen und die sich dabei musikalischer Traditionen, die vor Zeiten ethnisch und historisch besondere Gemeinschaften auszeichneten (traditioneller New-Orleans-Jazz, Mardi-Gras-Musik etc.), bedienen – auch wenn derartige Prozesse angesichts der Realität New Orleans‘ nur fiktiv zu sein scheinen.

Die Kieler Tagung war höchst ertragreich, weil sie ein Themenfeld aufgeblättert hat, das in Deutschland noch kaum untersucht worden ist. Insbesondere die Tatsache, dass in den Diskussionen nicht nur nach textfunktionalen und -semantischen Leistungen filmischer Jazzmusik gefragt, sondern immer wieder auf sich verschiebende historische und national-kulturelle und subkulturelle Kontexte eingegangen wurde, zeigte nicht nur den Reichtum des so speziell anmutenden Themas, sondern auch, wie viele Forschungsdesiderate noch anstehen. Insofern: Eine Werkstatt-Tagung, die zur Weiterarbeit einlud. Sie versteht sich als Beginn eines längerfristigen Projektes, das fortgeführt werden soll.