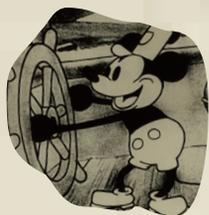




Konstantin Jahn

HIPSTER GANGSTER FEMMES FATALES



Eine cineastische

Kulturgeschichte

des Jazz

et+k

edition text + kritik



Dr. Konstantin Jahn ist Saxofonist, Komponist und Autor. Er unterrichtet Saxofon und Klarinette an Konservatorien und Hochschulen, ist national und international als Musiker tätig und komponiert Film-, Hörspiel- und Theatermusik. Als musikwissenschaftlicher Autor veröffentlicht er in Anthologien und Lexika und ist als Vortagsredner und Dozent tätig. Seine Forschungsschwerpunkte sind musikalische Semiotik und Semantik, Jazzstudien, Musik im multimedialen Kontext und computergestützte Komposition.

Hipster, Gangster, Femmes Fatales

Eine cineastische Kulturgeschichte des Jazz

Konstantin Jahn

et+k

edition text + kritik

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über www.dnb.de abrufbar.

ISBN 978-3-86916-501-1

E-ISBN 978-3-86916-990-3

Umschlagentwurf: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Das verwendete Bildmaterial entstammt folgenden Filmen: BREAKFAST AT TIFFANY'S (USA 1961), 42ND STREET (USA 1933), STEAMBOAT WILLIE (USA 1928), THE BAND WAGON (USA 1953), BULLITT (USA 1968), PHANTOM LADY (USA 1943). Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Stiftung Deutsche Kinemathek.

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2016
Levelingstraße 6a, 81673 München
www.etk-muenchen.de

Satz: Dörr + Schiller GmbH, Curiestraße 4, 70563 Stuttgart
Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel GmbH, Robert-Bosch-Straße 42, 72810 Gomaringen

Vorwort

Diese Arbeit untersucht interdisziplinär die Schnittpunkte von Jazz und Film anhand des Phänomens Filmmusik. Von den Ragtime-Pianisten im Stummfilmkino über anarchische Cartoons im Jazz Age bis zum Avantgarde-Film der 1960er Jahre erzählen die Wechselwirkungen von Jazz und Filmmusik eine Mentalitätsgeschichte der Populärkultur des 20. Jahrhunderts.

Ich danke herzlich Prof. Dr. Manuel Gervink für seine hervorragende Betreuung und Begleitung meiner Dissertationsarbeit, für stete Gesprächsbereitschaft, Geduld und wertvolle Ratschläge. Der Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung – i.B. Tarek Krohn, Dr. Willem Strank und Prof. Dr. Hans Jürgen Wulff – verdanke ich inspirierende Symposien und die Möglichkeit, mein filmmusikalisches Wissen in angenehmer Atmosphäre zu erweitern. Ich danke Wolfgang Schoppmann für unerschöpfliches Wissen und seinen Weitblick. Überdies danke ich den Musikern des *Paregoric Art Orchestra* – im Besonderen Michał Skulski und Konstantin Svecharov – für die künstlerische Zusammenarbeit und für die Möglichkeit, mein theoretisches Wissen auch kompositorisch verwirklichen zu können. Sarah Sonderkamp danke ich für ihre Geduld, ihre unbestechliche Intelligenz und für vieles Weitere mehr.

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
I Theorie und Methodik	13
I.1 Forschungsstand und Forschungsthema	13
I.2 Jazzdefinition im Kontext der Medien	14
I.3 Interdisziplinäre Fragen der Filmmusikforschung	18
I.4 Ein theoretisches Modell (film-)musikalischer Semantik	21
I.4.1 Entstehung und Erfassen von Bedeutung während der Filmmusikrezeption	21
I.4.2 Filmmusik und Film als semantisch-semiotisches System	22
I.4.3 Erweiterter Neoformalismus, semiotische Theorie der Repräsentation und Signifyin'	25
I.5 Methodik	26
I.5.1 Primärquellen und Syntax	26
I.5.2 Kontextanalysen und Sekundärquellen	28
I.5.3 Funktionsanalysen und Hypothesen	29
II Jazz und früher Stummfilm	30
II.1 Filmvorführung und Musik von 1890 bis 1912: Eklektizismus und Diversität	30
II.2 Frühe Jazzkultur im Film und jazzige Begleitmusik	34
II.2.1 Minstrelsy, Cakewalk, Coon-Songs und frühe Cartoons	34
II.2.2 Der Ragtime-Boom	38
II.2.3 Exkurs: Früher Jazz im Kontext von Rassismus	43

Inhaltsverzeichnis

II.3	Jazz und die Standardisierung der Filmmusik ab 1910	45
II.3.1	Funktionalisierung des Jazz in Cue-Sheets und Kompilationen	45
II.3.2	Jazz und Komödie	48
II.4	Jazz, Ragtime und Blues als subversive Praxis in afroamerikanischen Filmtheatern	55
III	Exzess, Emanzipation und Kunst im Jazz Age	60
III.1	Soziologie der amerikanischen Jazzkulturen und ihre Rezeption	60
III.2	Die Jazzkulturen im Film	65
III.3	Jazz als Inspiration der Moderne: die europäische Filmavantgarde	70
IV	Jazz und der frühe amerikanische Tonfilm	77
IV.1	THE JAZZ SINGER, KING OF JAZZ und musikalische Kurzfilme: die Kreation amerikanischer Identität zwischen Minstrel und Moderne	77
IV.2	Shorties: der afroamerikanische Symphonic Jazz, die Harlem Renaissance und das visuelle Gedächtnis des Hot Jazz	89
V	Das jazzige Hollywood-Musical	96
V.1	Musical und Jazz als ökonomische Unternehmen in den 1930er Jahren	96
V.2	42ND STREET oder der Geist des Jazz Age	99
V.3	TOP HAT oder die swingende amerikanische Heterosexualität	102
V.4	HALLELUJAH!: Blackness, Spiritualität und Jazz	105

VI	Der Swing Craze	<i>111</i>	
VI.1	Die filmische Vermarktung des Swing		<i>111</i>
VI.2	»War-Toons« und die »Censored Eleven«: Swing-Cartoons als Propagandavehikel im Krieg		<i>116</i>
VI.3	Motive im Swing-Biopic		<i>118</i>
VII	Deutscher Exkurs: Jazz und Ideologie im swingenden Schlagerfilm	<i>123</i>	
VII.1	Filmjazz in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus		<i>123</i>
VII.2	Jazz im west- und ostdeutschen Film der 1950er und 1960er Jahre		<i>126</i>
VIII	Die Stadt, der Sex und der Rausch: Film noir, sozialer Problemfilm und der »Hollywood Jazz« der 1950er Jahre	<i>131</i>	
VIII.1	Soziale, kulturelle und ökonomische Umbrüche		<i>131</i>
VIII.2	Jazz-Tropen in Film noir und sozialem Problemfilm	<i>136</i>	
VIII.2.1	Die Stadt	<i>136</i>	
VIII.2.2	Die Sexualität	<i>139</i>	
VIII.2.3	Aggression, Delinquenz und Schmerz		<i>143</i>
VIII.2.4	Drogenkonsum und Rausch		<i>146</i>
VIII.2.5	Musikalische Tropen als Mythos und Klischee	<i>147</i>	
VIII.3	Der Jazzmusiker als (Anti)held und Jazz als Kunst		<i>151</i>
VIII.4	Der Hipster	<i>153</i>	
IX	Die Etablierung des Jazz in der Filmmusikkomposition	<i>157</i>	
IX.1	Henry Mancini und der Crime-Jazz	<i>157</i>	
IX.2	Space-Age-Jazz und der Swinging-Bachelor		<i>162</i>
IX.3	Die Nouvelle Vague und europäische Jazzsoundtracks	<i>168</i>	

X	Action, Horror, Porno und Science-Fiction:	
	Jazz im Genre-Kino	179
X.1	Action-Jazz	179
X.2	»Jazz-ploitation«: Übersteigerung und Auflösung der Jazzsemantik	188
X.2.1	Blaxploitation, Gewalt und Horror	190
X.2.2	Die Sexwelle: vom Striptease zum Hardcore-Porno	196
X.2.3	Science-Fiction-Jazz	202
XI	Jazz-Cartoons: Carl Stalling, Raymond Scott und Jazz als postmodernes Konzept	207
XII	Abstraktion und absolute Nähe: Experimentalfilm und Dokumentation	214
XII.1	Absoluter, Abstrakter und Experimenteller Film	214
XII.2	New American Cinema und die Improvisation	219
XII.3	Die Suche nach dem Moment: Direct Cinema und Dokumentarfilm	223
XIII	Bedeutungsverlust und Verdichtung der Klischees: Jazz im Film seit den 1980er Jahren	227
XIII.1	Jazz als Signifikant für Urbanität, Erfolg und Intellekt	228
XIII.2	Das Erbe des Film noir	231
XIII.3	Komödie, Witz und Cartoons	236
XIV	Conclusio: Jazz in Film und Filmmusik als Spiegel sozialer und ästhetischer Entwicklungen	239
	Quellenverzeichnis	251
	Literaturliste (inkl. Noten und Online-Dokumente)	251
	Internetquellen (Websites, Webvideos, Webforen etc.)	276

Sonstiges	277
Gemälde	278
Diskografie	278
Songs	279
Glossar	280
Abbildungsverzeichnis	285
Filmografie (inkl. TV-Serien und Serienepisoden)	291

I Theorie und Methodik

I.1 Forschungsstand und Forschungsthema

Im deutschsprachigen Raum wird das Phänomen des Jazz in der Filmmusik nur marginal behandelt. Einige wenige Texte umreißen isolierte Teilaspekte. Dauer (1980) bemüht sich um einen strukturierten Blick auf die Darstellung von Jazzmusikern im Film. Bullerjahn (1998) konzentriert sich auf kanonisierte Filmmusiken der 1950er Jahre, Jürgen Arndt (1997) auf die Zeit nach 1980. Weihsmann (1997) übt als Aficionado tendenziöse Kritik an der Darstellung von Jazzmusikern und der Verwertung ihrer Musik im Film. Dagegen verdeutlichen in den USA, in England, Italien und Frankreich Arbeiten von Fred Steiner (1976a; 1976b), Charles M. Berg (1978), Krin Gabbard (1996) oder Peter Stanfield (2005) die Relevanz und Vielfalt der Thematik. David Meeker (2013) aktualisiert seit 1977 eine lexikalische Sammlung mit mittlerweile mehr als 15.000 Filmen. Umfassende Publikationen legen Gilles Mouëllic (2000) und David Butler (2002) vor. Butler zeigt die Verbindung von Jazz und Film noir, und Mouëllic konzentriert sich auf Cassavetes *SHADOWS*. Franco La Pollas (2003) französischsprachiger Sammelband zum Filmfest von Locarno beleuchtet zahlreiche Aspekte der Thematik. Bis auf wenige Ausnahmen sind alle diese Texte nicht von Musikwissenschaftlern verfasst. Die Musik selbst findet so weit weniger Beachtung als filmhistorische oder soziale Aspekte. Die Autoren fokussieren sich auf kanonisierte Protagonisten und berufen sich auf ein formalästhetisches Paradigma des Jazz als Kunstform. Dadurch ergeben sich zahlreiche Redundanzen zwischen den Texten. Gabbard (1996) ist hierbei als immer wieder zitierter Referenztext hervorzuheben.

Die unklassifizierbare Masse an Spielfilmen, Musicals, Kurzfilmen, Cartoons und Experimentalfilmen aus über 100 Jahren Filmmusikgeschichte des Jazz erzwingt eine bestimmte Perspektive der kritischen Analyse. Diese Arbeit soll aufzeigen, wann, wie und warum Jazz und jazzbeeinflusste Musik zur filmmusikalischen Stilistik wurden und wie sich im Lauf der Jahrzehnte deren Semantik veränderte. Das Augenmerk liegt explizit auf der Filmmusik für narrativ orientierte Spielfilme, Musicals und Cartoons. Dokumentationen, Konzert- und Lehrfilme finden nur am Rande Eingang in die Betrachtung. Auch das Jazzsujet selbst steht nicht im Fokus der Analyse. Durch die Konzentration auf die Filmmusik soll aufgedeckt werden, welche Motive Produzenten dazu bewegen könnten, Jazz oder Jazzelemente in der

ideologisch aufgeladenen, utopischen Sphäre der Filmmusik (vgl. Flinn 1992: 9) zu verwenden, wenn Jazz selbst kein Hauptaspekt der Handlung ist. So offenbart sich, was Jazz durch seine innermusikalischen Eigenschaften (Harmonik, Rhythmik, spezifische Instrumentation, Klang, Form, Improvisation) und seine außermusikalischen Konnotationen (Lifestyle-Identifikationen, Mythos, Geschichte) für eine Filmerzählung leisten kann, wie er als musikalische Technik, als Stilmittel oder Genre in der Filmmusikkomposition funktioniert und wie und ob sich diese Funktionen im Verlauf des 20. Jahrhunderts verändert haben. Es gilt zu erläutern, ob und wie sich in der filmmusikalischen Funktionalisierung des Jazz ästhetische wie sozio-ökonomische Diskurse und Ideologien abzeichnen, also was Jazzklänge in Filmen repräsentieren.

I.2 Jazzdefinition im Kontext der Medien

Jazz ist der erste bedeutende Repräsentant einer bis heute vornehmlich von afroamerikanischen Einflüssen geprägten, industriell verfertigten und global verbreiteten Populär- und Unterhaltungsmusik. Als explizit populärkulturelles Phänomen interagiert der Jazz mit außermusikalischen Kategorien. Er entwickelt sich innerhalb eines semantischen Netzes, das von Medientechnologien wie Film, Schallplatte oder Radio gestaltet wird und sich auf Moden, Lebensstile und Werturteile auswirken kann (vgl. Hecken 2009: 44 ff). Michel Foucaults Begriffe Dispositiv und Apparatus definieren derartige Kontextbezüge als ein

(...) heterogeneous ensemble consisting of discourses, institutions, architectural forms, regulatory decisions, laws, administrative measures, scientific statements, philosophical, moral and philanthropic propositions – in short, the said as much as the unsaid. Such are the elements of the apparatus. The apparatus itself is the system of relations that can be established between these elements. (Foucault 1980: 194)

Unter diesen Prämissen offenbart der Komplex des Jazz als Filmmusik kulturwissenschaftliche, ja kulturpolitische Zusammenhänge. In diesem singulären Phänomen kann sich der Prozess abzeichnen, wie Massenmedien gemeinschafts- und sinnstiftende Werte, Mythen und Ideologien spiegeln, generieren und der Gesellschaft vermitteln. Was Lawrence Grossberg über Rock'n'Roll schreibt, gilt dann in ähnlichem Maße für Jazz:

The rock and roll apparatus includes not only musical textes and practices but also economic determinations, technological possibilities, images (of performers and fans), social relations, aesthetic conventions, styles of language, movement, appearance and dance, media practices, ideological commitments and media representations of the apparatus itself. (Grossberg 1997: 41)

Wenn Filme, Filmmusik und Jazz als kulturelle Produkte verstanden werden, können sie nicht nur als selbstreferenzielle Strukturen oder autonome Kunstwerke analysiert werden. Sie unterliegen in Gestalt und Inhalt historischen Einflüssen und produzieren und reproduzieren ästhetische, ökonomische, soziale und politische Diskurse. Nach dieser Sichtweise offenbart sich ein weit größerer Einfluss der Jazzkultur auf Ästhetik, Struktur und Ideologie der massenmedialen Unterhaltung, als dies in einschlägigen Publikationen – zumindest in Deutschland – berücksichtigt wird.

Die maßgeblichen Entwicklungen dieses Phänomens vollziehen sich in den USA. Da die USA im Allgemeinen und Hollywood im Speziellen die Populär- und Alltagskultur der westlichen Industrienationen im 20. Jahrhundert prägen, ist die Geschichte des Jazz in der Filmmusik auch eine (amerikanische) Kultur- und Mentalitätsgeschichte. Jazz ist ein semantisches Feld, dessen Bedeutung sich immer wieder verändert und um dessen Deutungshoheit gerungen wird: »In fact, it may be more accurate to think of jazz as inseparable from its aura and from displays with race, sexuality and art.« (Gabbard 1996: 1) Demnach ist er nicht nur eine Musikform, sondern auch eine kulturelle Praxis, die zwischen Schwarzen und Weißen, zwischen Hoch- und Trivialkultur, zwischen Pop, Folk, Kunst, Politik und Ästhetik angesiedelt ist und zwischen diesen Ebenen vermittelt. Jazz ist ein »instructive vehicle through which to study the matrix of cultural politics, the balances of power that determine which cultural forms carry authority« (Jackson 2002: 96). Anknüpfend an Gabbard (1995a, 1995b, 1996), Ogren (1989), Mouëllic (2000) und Townsend (2000) wird Jazz daher als ein zentraler Mythos der Populärkultur verstanden. Als moderner Mythos ist er ein »Mitteilungssystem, eine Botschaft« (Barthes 1964: 85). Er ist ein Prozess, der komplexe Phänomene simplifiziert, um so das tägliche Leben und Denken zu regeln und dessen Stabilität zu garantieren. Wie Ideologien konstruieren Mythen bestimmte Perspektiven auf die Welt. Mythos ist Ideologie, wenn durch ihn historische Prozesse und Phänomene in einen »Zustand der Natur« (Barthes 1964: 113) verwandelt werden, der Ewigkeit und Gültigkeit beansprucht. So ent-historisiert der Mythos und impliziert einen vermeintlichen Naturzustand. Konsum- und Kulturprodukte transportieren Mythen

als ideologische Mitteilungen in die Gesellschaft. Sie strukturieren die Modi des Fühlens und Glaubens, des Wahrnehmens und Bewertens im alltäglichen Leben, verbinden den Einzelnen mit größeren Machtstrukturen und bieten das Rüstzeug für den Machterhalt oder für Subversion: »Such ideological myths exist everywhere in American culture, helping to shape the way people think and write (...).« (Campbell & Kean 1997: 9) Der Ent-historisierung und Mythologisierung unterliegt auch die Jazzdefinition. Nicht umsonst lehnen prominente Musiker von Duke Ellington bis Sonny Rollins den Terminus Jazz als Bezeichnung für ihre Musik ab (vgl. Lenz 2000: 173). 1949 bringt eine Umfrage des Jazzjournals *Down Beat* nach einer neuen Terminologie für diese Musik aufschlussreich vielfältige Ergebnisse hervor (vgl. Richter 1995: 9f). Eben jene Unschärfe der Definition macht Jazz zu einem Spielfeld der Ideologien. Seine Rezeption und seine Kanonisierung sind ein kulturpolitischer Akt.¹ Bis weit in die 1950er Jahre wird er vornehmlich in Fachzeitschriften und der Tagespresse verhandelt. Hier diskutieren musikalische und musikwissenschaftliche Laien in der Sprache von Fans oder Aficionados. Eine explizite Jazzwissenschaft entwickelt sich erst in den 1960er Jahren. Diese basiert nicht selten auf einer normativen Ästhetik und konstruiert retrospektiv einen Kanon, der die Geschichte des Jazz um mythologisierte Zentralfiguren herum gruppiert (vgl. Gabbard 1995c). Die ideologisch motivierte Kanonisierung fußt meist auf der lexikalischen Methodik der Diskografie.² Somit ist die Jazzgeschichtsschreibung immer auch Propaganda von Enthusiasten, die apologetisch bestimmte Strömungen favorisieren, andere apodiktisch ausschließen (vgl. Lott 1995: 250f). Auch Biografien über Jazzmusiker sind unzuverlässige Quellen, da sie nicht selten heroisieren (vgl. Jost 1997: 15). So vereinfachen Kanonisierung und Akademisierung die Gegebenheiten des Phänomens Jazz und unterwerfen es Kriterien, die den Blick auf diese Musik beeinflussen. Bis heute werden Klischees rekuriert: alle Schwarzen könnten instinktiv den Jazz verstehen, Weiße könnten ihn nicht spielen, er könne nicht erlernt oder gelehrt werden oder er wäre in den Bordellen in New Orleans entstanden (vgl. Townsend 2000: 162). Auch ein Blick auf das soziale Milieu

1 In den 1930er Jahren entbrennt ein Kulturkampf zwischen Swinganhängern und Befürwortern von New-Orleans-Jazz und Dixieland, später zwischen Swingfans und Verfechtern des Bebop. In den 1980er Jahren entfacht Wynton Marsalis einen neuen Kanonisierungstreit (vgl. Richter 1995: 88 ff bzw. Marsalis 1988: 21; 24).

2 »Inclusionists« führen jeden Beitrag eines Künstlers auf, selbst wenn die fragliche Aufnahme nicht im Kontext des Jazz entstanden ist. »Exclusionists« definieren formalistisch einen Kanon und schließen einzelne Musiker, Gruppen oder Werke aus (vgl. Gabbard 1995c: 9 ff).

früher Förderer, Analytiker und Kritiker verdeutlicht den ideologischen Einfluss auf die Jazzgeschichtsschreibung. Repräsentative Figuren wie John Hammond, Marshall Stearns oder Barry Ulanov entstammen einer auf amerikanischen Elitenuniversitäten ausgebildeten, privilegierten weißen Oberschicht. Sie instrumentalisieren Jazz für ihre progressiv orientierte Politik und ihren skeptischen Blick auf das Establishment (vgl. Richter 1995: 261 f). In den 2000er Jahren entwickeln Autoren und Herausgeber wie Townsend (2000) oder Lock & Murray (2009) unter dem Einfluss der Cultural Studies, der Afroamerikanischen Studien oder des Strukturalismus eine interdisziplinäre Sichtweise. Sie vermeiden generalisierende Aussagen. Jazz ist hier in seinen Charakteristika immer abhängig von Zeitpunkt und Umfeld seiner Entstehung und Aufführung bzw. vom Blickwinkel des Betrachters. Townsend bemüht zur Eingrenzung des Jazzbegriffs Analogien zur Linguistik. Demnach könne man Jazz als einen ähnlich unscharf umrissenen Terminus wie den Südstaatenakzent betrachten, dessen Eingrenzung auf genaue Orte und Zeiten nicht möglich sei. Entwicklungen überlappen sich zeitlich und räumlich. Folgerichtig gibt es keine Jazzkultur an sich, sondern nur diverse Jazzkulturen (vgl. Townsend 2000: 35 f). Anknüpfend an die vier »ecologies« der Musik von David Neuman (1980: 203) definieren sich diese Jazzkulturen über »the producers of music, the consumers of music, the contexts of music events, and the technology of music production and reproduction«. Jeder historische Moment der Jazzgeschichte unterliegt verschiedenen Konfigurationen dieser Faktoren: »Jazz culture is therefore a different thing at different times.« (Townsend 2000: 36) Wenn Apparatus und Mythos des Jazz temporär immer wieder neu definiert werden, können sich auch Filmemacher und Filmmusiker diesen Mythen entweder nicht entziehen, oder sie machen sie sich manipulativ zunutze. Sie generieren diverse Bedeutungen des Jazz. Die Konstruktion des Jazzmythos durch Journalisten, Akademiker, Kritiker oder Industrie wirkt demnach auch in die Produktion und Rezeption von Film und Filmmusik hinein. Es kann demnach keine normative Ästhetik des Jazz geben. Im Kontext der Filmmusik gilt das als Jazz, was sich als Jazz darstellt, was also funktionell mit der Semantik des Jazz operiert bzw. aus dem breiten Assoziationsfeld des Jazz heraus operiert oder sich darin verortet.³

3 Nach Ansicht des Autors wäre es möglich, Jazz im engeren Sinne als eine Musik zu definieren, die vornehmlich live auf nicht elektronischen Instrumenten gespielt wird, vornehmlich improvisiert wird und sich einerseits auf eine ternäre Rhythmik (Swing), andererseits auf die Einfärbung der Melodik durch Blue Notes (erniedrigte Terzen, Septimen und Quinten) bezieht. Nach dieser Definition wäre aber ein Groß-

I.3 Interdisziplinäre Fragen der Filmmusikforschung

Filmmusik an sich und Jazz als Filmmusik im Besonderen sind mit den traditionellen Analysemethoden der historischen und systematischen Musikwissenschaft nicht vollständig erfassbar. Der Jazz entzieht sich partiturorientierten Analysen. Ähnlich wie in der Musikethnologie werden in der Analyse Höreindruck und Transkription wesentlich (vgl. Tagg 1989: 1 ff). Diese Ergebnisse können mit Methoden der Oral History, also mit Aussagen von Zeitzeugen, ergänzt werden (vgl. Peretti 1995: 117–133). Da Jazzmusiker bis heute ihr Handwerk vornehmlich über die Transkription und Imitation anderer Musiker erlernen, reflektiert eine derartige Analyse die Informationsvermittlung im Jazz selbst (vgl. Levine 1996: VII ff; 229 f; 233). Der Kombination von Transkription und Oral History entspringt eine spezifische Terminologie von Begriffen wie Groove, Beat, Laid-back, Lick oder Riff, die wesentliche Bedeutung für die Musizierpraxis haben, aber als Terminologien keine wissenschaftlich klar definierten Phänomene umreißen. Sie stellen eher sich wandelnde Diskursfelder dar, die abhängig sind vom Kontext der Musikproduktion und Rezeption.⁴ Auch Genrezuordnungen von New-Orleans-Jazz über West-Coast-Jazz bis zu Neologismen wie »Nu-Jazz« sind auf gewisse Weise arbiträr und nicht scharf voneinander abgrenzbar. Doch haben sich bestimmte Jazzterminologien und Genrezuordnungen durchsetzungsfähiger als andere erwiesen. Im Deutschen ungebrauchliche Begriffe werden im Glossar des vorliegenden Buches kurz erläutert.

Jede Musik verliert als Filmmusik ihren Status als autonome Kunst, da sie sich nicht zweckfrei und ausschließlich einer ihr immanenten Logik folgend entwickeln kann. Ihre Funktionalität ist von den anderen Konstituenten des Films abhängig (vgl. Merten 2001: 79). Zumindest im konventionellen Spielfilm ist die Musik den Bildern nachgeordnet. Sie stellt ihre Eigengesetzlichkeiten zurück und fungiert im Dienst des Films. Filmmusikanalyse kann nicht mit der »artifizial angelegten und artifiziell sich vermittelnden Inhaltlichkeit operieren (...) auf die die autonome Musik (...) üb-

teil des Modern Jazz kein Jazz und diese Arbeit allein durch das Kriterium des Live-Aspektes nicht möglich. Jazz muss hier also viel weiter und offener definiert werden.

4 So hat sich die Notation des »swing« (verstanden als Methodik, nicht als Stilrichtung) von punktierten Achteln zu triolischen Achteln verschoben. Darüber hinaus kann »swing« bei verschiedenen Instrumentalisten eine völlig unterschiedliche Auffassung des Verhältnisses der Achteln zum Grundrhythmus bedeuten.

licherweise rechnet« (Pauli 1976: 106). Als Filmmusik erfüllt sich die Qualität der Musik als »geborene Hilfskunst« (Kretzschmar 2007: 269). Musiktheoretische Betrachtungen müssen durch Kontextanalyse und Hermeneutik erweitert werden (vgl. Kretzschmar 2007: 266 ff). Dahlhaus (2007: 315 ff) fordert in seiner Kritik der »absoluten Musik« Ähnliches für die Musikanalyse im Allgemeinen (vgl. Tagg 1979: 36 ff; 55). Die Filmmusikforschung selbst hat weder stringente Theorien noch verbindliche Terminologien entwickelt. Die Arbeiten reichen von Versuchen der Theoriebildung (Lissa 1965, Tagg 1979, Pauli 1981, Bullerjahn 2001, Lexmann 2006) über historische Überblickswerke (Darby & Du Bois 1990, Cooke 2010) und Textsammlungen (Hubbert 2011, Limbacher 1974) bis zu essayistischen Ansätzen (Adorno & Eisler 1976, Keller 1996) und eher praktisch orientierten Werken (Mancini 1977, Schneider 1997, Karlin & Wright 2004). Perspektiven, Konzeptionen und Begrifflichkeiten überschneiden oder widersprechen sich. Man kann so »hinsichtlich der Betrachtung und Analyse von Filmmusik von einem diskursiven Feld sprechen« (Hausmann 2008: 44). Da jeder Autor, abhängig von seinen Schwerpunkten, ein eigenes Analysemodell entwickelt, wird im Folgenden der verbindliche Bezug auf ein konkretes Theoriekonstrukt vermieden. Selbst etablierte Begriffe der Filmmusikforschung wie Underscoring, Mickey-Mousing, Mood-Technik, Leitmotivtechnik oder Funktionsbegriffe wie dramaturgische, epische, strukturelle oder persuasive Funktionen können weder exakt voneinander abgegrenzt noch verallgemeinert werden.⁵ Sie sind zur Erstellung theoretischer Konstrukte legitim und zum Teil für die konkrete Analyse hilfreich, aber wissenschaftlich nicht bindend. Techniken und Funktionen der Filmmusik können nur in den Kategorien des jeweiligen Films oder Filmgenres beschrieben werden. Die Terminologien müssen in jedem Einzelfall neu erläutert und präzisiert werden. Grundlegend für die folgenden Analysen aber ist die Unterscheidung, ob die Musik nur vom Betrachter des Films oder auch von den Protagonisten des Films selbst wahrgenommen werden kann. Im anglistischen Sprachraum haben sich dafür die Begriffe »diegetic« (Musik, die in der Handlung des Films selbst existiert) und »non-diegetic« (Musik, die nur vom Zuschauer wahrgenommen werden kann) etabliert. Die Unschärfe der Begrifflichkeiten und die Inkohärenz der theoretischen Konstrukte zeigen sich auch hier in der Auffächerung der Terminologie in »extradiegetic«, »external« bzw. »intradiegetic«, »internal« oder die Erweite-

5 Eine Zusammenfassung der in der Filmmusikforschung gebräuchlichen Terminologien findet sich bei Bullerjahn (2001: 53–99).

rung um »metadiegetic«, »Bild«- und »Fremdton«, »On«- und »Offscreen«, »Source Music« oder »Filmmusik im engeren Sinne« (vgl. Bullerjahn 2001: 20; vgl. 20 Anm. 13). Gerade in Musicalfilmen findet man eine Vermischung diverser Ebenen, welche die Struktur der Filme selbst konstituiert. Im Folgenden soll die Unterteilung in intradiegetisch für »diegetic« und extradiegetisch für »non-diegetic« zur ersten Orientierung dienen. Dennoch sind die exakten Begrifflichkeiten jeweils für den konkreten Film zu klären. Zur Beschreibung der Musik für den Film im Allgemeinen werden im Folgenden die Begriffe Filmmusik, Soundtrack und Score synonym verwendet.

Die Grundfrage nach dem Verständnis von Filmen und seiner Konstituenten wie der Filmmusik umreißt Christian Metz mit den Worten: »Was man zu verstehen suchen muß, ist die Tatsache, daß Filme verstanden werden.« (Metz 1972: 197) Daher haben sich in der Filmwissenschaft diverse Ansätze zum Verständnis des Phänomens entwickelt, die von Psychologie, Medienwissenschaft und Philosophie bis zu Semiotik, Ökonomie und Soziologie reichen. Dem Filmforscher steht ein Bündel theoretischer und methodischer Ansätze zur Verfügung. Die Mehrdimensionalität und die Polysynthetik des Films rechtfertigen und erzwingen interdisziplinäre Fragestellungen und Analysemethoden.⁶ Seit der sogenannten »linguistischen Wende« (vgl. Rorty 1992: 9) und dem Einfluss der Cultural Studies auf Geistes- und Kulturwissenschaften werden kulturelle Produkte wie Film und Filmmusik auch als Texte rezipiert. Dies muss umso mehr beim Schreiben über Musik gelten, denn das Beschreiben der Musik mit Worten verwandelt akustische Ereignisse über eine visuell-verbale Assoziation in Text. Den Cultural Studies folgend können dann diese Texte als »kulturelle und mediale Prozesse im Kontext sozialer und kultureller Ungleichheit sowie als Teil der Dispositive der Macht (...)« (Winter 2005: 51) analysiert werden. Filmmusik und Spielfilm werden nicht als »diskrete Entitäten« gefasst, sondern als »Auseinandersetzungen zwischen verschiedenen sozialen Gruppen, die ihre eigenen Interpretationen durchsetzen wollen« (Winter: 2005: 54). Der Kontext von Entstehung und Rezeption rückt ins Zentrum der Analyse.

6 Ein umfangreiches deutschsprachiges Kompendium diverser Analysemöglichkeiten für Filme legt Felix (2007) vor.

I.4 Ein theoretisches Modell (film-)musikalischer Semantik

I.4.1 Entstehung und Erfassen von Bedeutung während der Filmmusikrezeption

Ein theoretisches Modell der Analyse von Jazz als Filmmusik muss die Eigenengesetzlichkeiten des Jazz, die Funktionalität der Filmmusik und die Mehrdimensionalität des Films berücksichtigen. Der Film ist auf allen Ebenen eine synthetische Kunst. Er fügt historisch gewachsene Techniken aus den bildenden und darstellenden Künsten in ein Gesamtensemble. Er ist ein Produkt kollektiver bis industrieller Arbeit. Auf den Ebenen der Montage, des Schnitts, der Tonmischung synthetisiert er visuelle und auditive Segmente in einem zeitlichen Ablauf (vgl. Lexmann 2006: 9). In dieser Vielfalt der filmischen Ausdrucksmittel bedient die Musik nur Teilaspekte der Wahrnehmung. Fragen nach der Filmmusik beinhalten daher die Frage nach dem Wesen des Films selbst. Filmmusik wird, wie die Musik in Oper, Theater, Liturgie oder Ritus, von »mehrkanalige[r] Übertragung und multimediale[r] Rezeption« (Stockmann 1990: 182) geprägt. Als *mouiké tekhné* entfaltet sie sich als ein Phänomen, das neben Gesang und Instrumentalspiel von Bewegung, Gestik, Sprache und Bild begleitet, umfasst und durchdrungen wird. Wie in rituellen, liturgischen oder kultischen Kontexten sind filmmusikalische Strukturen und Inhalte daher keine autonomen Entitäten, sondern Mittel zum Zweck (vgl. Stockmann 1990: 185). Der Film selbst ist ein polysemisches Konstrukt (vgl. Lexmann 2006: 50f). Vereinfacht gesagt, kombiniert der Produzent Musik und Film in einer kreativen Absicht (wertneutral gesprochen, denn die Absichten können auch manipulativ, persuasiv oder propagandistisch sein), und der Betrachter gibt dem Betrachteten und Gehörten intellektuelle oder emotionale Bedeutung. Der Betrachter erfasst also die Bedeutung der Filmmusik durch eine bewertende Analyse der mehr oder weniger bestimmten semantischen und syntaktischen Aspekte der Musik in der Interaktion mit den anderen Gestaltungsebenen des Films.

Eine weitere Grundvoraussetzung zum Verständnis von Filmmusik ist, dass sie nicht auf analytisches Hören angelegt ist. Der kognitive Prozess des Suchens und Zuordnens läuft unterhalb der bewussten Reflexionsebene des Zuschauers ab (vgl. Lexmann 2006: 51). Gleichzeitig kann sich aber die Intention der Musik, ihre Bedeutung, nur erfüllen, wenn die Musik schnell verständlich ist. Die Aufmerksamkeitsschwelle muss sofort überwunden

werden, und die musikalischen Codierungen müssen auf kulturell kongruente Codes beim Rezipienten treffen (vgl. Stockmann 1990: 188). Zum Verständnis dieser Codierungen muss der Rezipient auf sein Weltwissen und seine »Medienbiographie« (Bullerjahn 1998: 101) zurückgreifen. Wenn ein Film bzw. seine Musik auch nur ansatzweise verstanden werden soll, so müssen Produzent und Rezipient über ein Minimum filmischer und musikalischer Erfahrung, über einen gemeinsamen Zeichenvorrat verfügen können. Je kongruenter ihre Codes sind, desto größer ist das Verständnis.⁷ Der Produzent spekuliert also auf einen gemeinsamen soziokulturellen Hintergrund mit seinem Publikum. Seine filmischen Mittel rechnen mit dem Verständnis kulturell geprägter Codes, verstanden als »Summe aller kulturellen Einheiten, die das Signifikans dem Empfänger institutionell ins Gedächtnis rufen kann« (Eco 2002: 108). Dabei kann sich nicht zuletzt wegen des »Wahrscheinlichkeitscharakter[s]« (Jiránek 1985: 75) der Mittelbarkeit musikalischer Bedeutungen eine Trübung der Deutung einstellen, da jeder einzelne Betrachter auf eigene Muster der Erfahrung zurückgreift. So entstehen verschiedene Qualitäten der Kommunikation: Der Rezipient nimmt nicht alle Absichten des Produzenten wahr, der Rezipient interpretiert etwas hinein, das nicht beabsichtigt war, oder der Rezipient wendet in seiner Interpretation die intendierten Absichten in ihr Gegenteil (vgl. Lexmann 2006: 54 f).

I.4.2 Filmmusik und Film als semantisch-semiotisches System

Die Filmkomposition steht in einer Traditionslinie, die an die barocke Affektenlehre und andere Ausdrucks- und Bedeutungslehren anknüpft. Filmkomponisten arbeiten mit strukturellen Topoi, die »assoziationsfähig« (Thiel 2012: 179) sind. Im Kontext der Filmanalyse ist es daher hilfreich, zwischen Form und Bedeutung bzw. zwischen Syntax und Semantik der Musik zu unterscheiden. Dabei werden hier unter musikalischer Form oder Syntax musikimmanente Prozesse wie Harmonik, Rhythmus, Melodiebildung etc. gefasst, die zunächst einmal auf sich selbst bezogen sind. Doch darüber hinaus rechnet die Filmmusik mit einer semantischen Dimension der Musik, die dann als ein sprachähnliches System mit denotativen und konnotativen Referenzmöglichkeiten verstanden werden kann.⁸ Trotz aller

7 Auch die Filmmusik selbst hat eigene Zeichen und Stile herausgebildet, als einen eigenen, sich entwickelnden »symbolism of extra-musical semiotic effect« (Lexmann 2006: 53).

8 Eine Diskussion über die Zeichenhaftigkeit der Musik kann hier nicht bis ins Detail geführt werden. Im Folgenden wird – v. a. wegen des Problems der Reduktion der

Einwände gegen eine semantische Analyse der Musik hat die musikalische Bedeutungslehre nicht nur eine jahrhundertalte Tradition⁹, sondern wird auch von neuesten Forschungen der kognitiven Psychologie bzw. der Gehirnforschung gestützt (vgl. Cohen 2000).

Postuliert man eine semantische Dimension, stellt Musik Bezüge bzw. Denotationen nicht nur durch Zitate, Wiederholungen, Paraphrasen oder Motivverarbeitungen innerhalb ihrer eigenen Strukturen her. Sie müsste dann auch im semiotischen Sinne referenziell auf außermusikalische »Wirklichkeitsausschnitte« (Jiránek 1985: 74) verweisen können. Somit kann eine musikalische Struktur als ein Mehr dessen wahrgenommen werden, was sie ist (vgl. Tagg & Clarida 2003: 95). Im Bereich der Filmmusikanalyse wird die Frage nach eben jener außermusikalischen Bedeutung der Musik, also dem Verweis auf Realitäten über musikalische Strukturen hinaus, wichtiger als reine innermusikalische Strukturanalysen.¹⁰ Die Semiotik liefert mit der Dreiteilung des Zeichens nach Charles S. Peirce in die Ebenen Ikon, Index und Symbol ein hilfreiches Modell zur Beschreibung musikalischer Bedeutungen (vgl. Jiránek 1985: 94 f; vgl. Tagg & Clarida 2003: 99 f). Im Gegensatz zu Tagg & Clarida¹¹ wird hier aber ein Ikon nur und ausschließlich im Sinne musikalischer Ton- oder Lautmalerei (Glocken, Vogelstimmen, Paukendonner) verstanden. Nur hier offenbart sich als direkte Abbildung eine denotative Möglichkeit der Musik. Musikalische Indizes dagegen verweisen auf die natürliche oder künstliche Lebensrealität des Menschen und haben einen zeitlichen und räumlichen Bezug zum Referenten (vgl. Jiránek 1985: 79; vgl. Peirce 1993: 65). Ein Index verweist auf Bedeutungsschichten der

Musik auf kleinste, diskrete Einheiten (vgl. Mazzola 2003: 3181) und einer eventuellen Selbstreferenz des musikalischen Signifikanten (vgl. Nöth 2000: 434) – nicht von musikalischer Semiotik, sondern von musikalischer Semantik gesprochen. Selbst Vertreter einer Autonomieästhetik der Musik von Hanslick (2007/1854) bis Faltin (1981) verleugnen die Zeichenhaftigkeit der Musik nicht komplett. Aber sie reduzieren musikalische Semantik auf die Selbstreferenz innerhalb musikalischer Syntax bzw. erklären eine über die Musik hinausweisende Bedeutung für sporadisch (vgl. Tarasti 1998: 1628). Im Folgenden sollen unter musikalischer Semantik »sowohl die Aspekte der Referenz und Bedeutung als auch die kontextuellen oder diskursiven Funktionen verstanden werden« (Nöth 2000: 435).

9 Zur Historie der Diskussionen über musikalische Semantik siehe Jiránek (1985: 21–70).

10 Dem Autor ist die Schwäche der Begriffe »inner-« bzw. »außermusikalisch« bewusst. Sie sind jedoch trotz aller Unschärfe wertneutraler als die bei Nattiez (1990: 111 ff) kritisch diskutierten Begriffspaare »introvertiv-extrovertiv« von Jacobson und »endosemantisch-exosemantisch« von Bright. Tarasti (1998: 1628) führt zusätzlich noch die Begriffe »extrinsic-intrinsic« ein. Zu dieser Diskussion siehe auch Jiránek (1985: 42 ff) und Nöth (2000: 434 f).

11 Taggs Anaphone (Tagg & Clarida 2003: 99 f) sind, da sie auf Referenzstrukturen basieren, weniger Ikone denn Indexe.

Realität im stofflichen bzw. zeitlichen Sinne. Zum ersten Feld gehören synästhetische, taktile, haptische oder selbst thermische Gegebenheiten, zum zweiten Feld gehören kinetische Muster, dynamische Verläufe, Fragen von Tempo und Beweglichkeit. Diese Bedeutungsfelder sind Konstituenten der menschlichen Wahrnehmung und des menschlichen Ausdrucks und somit per se dem Musikalischen zugänglich. Da Musik »organisch mit den empirischen Gegebenheiten des menschlichen Lebens verknüpft« (Jiránek 1985: 79) ist, sind musikalische Indizes zu großen Teilen anthropomorph. Emotionale Indizes müssen im Folgenden mit Vorsicht behandelt werden, da die Emotionsforschung und deren Begrifflichkeit selbst noch in den Kinderschuhen stecken. Empirisch nachweisen lässt sich bisher nur die Zuordnung tiefer und langsamer musikalischer Figurationen zu traurigen Assoziationen bzw. hoher und schneller Figurationen zu fröhlichen Emotionen, also die emotionale Bedeutungsfunktion von Tonfrequenz und Tempo (vgl. Cohen 2000: 362f). Während jegliche Art von Musik – ja eigentlich jedes Instrument – die oben genannten Konnotationen herstellen kann, sind für diese Arbeit zusätzliche Verweisfunktionen wichtig, die Tagg & Clarida (2003: 101) als »genre synecdoche« bezeichnen. Jiránek (1985: 90; 91; 92) spricht von »Genreintonationen«, »Gattungsintonationen« und »Stilintonationen«. Musikalische Genres und Stilistiken manifestieren sich in Instrumentierung, Klangcharakteristika der Spielweisen (Phrasierung, Tongebung etc.) und in verschiedenen melodischen, rhythmischen oder harmonischen Spezifika. Als Pars-pro-Toto-Figur kann daher die Genre-Synecdoche Außermusikalisches konnotieren, indem sie auf den »cultural context of a style« (Tagg & Clarida 2003: 99) verweist. In dieser Abbildungs- und Bedeutungsfunktion referiert Musik nicht nur denotativ auf strukturelle Vorgänge in ihrer eigenen Form selbst, sondern semantisch auf eine »Lebensrealität, die (...) verallgemeinert wird« (Medusevskij 1990: 145). Genrebedeutungen repräsentieren eine gesamte Genreepoche, als »Sphäre der spezial bedeuteten Inhalte« (Medusevskij 1990: 147), von denen die Musik nur eine ist. Ohne »Autorenschaft« beschränken sie sich auf einen »kompakten Komplex von Anzeichen (...), deren Minimum für die Identifizierung des Genres notwendig ist« (Medusevskij 1990: 147). Um jene Anzeichen erkennen zu können, muss der Hörer soziale und historische Kenntnisse haben. So eröffnen musikalische Genres im Film paramusikalische Bedeutungsfelder. Die Musik selbst ist dann Teilaspekt eines Konglomerates, das Phänomene wie Lebensstile, Einstellungen oder Werte evoziert.

Zum Verständnis dieses filmmusikalischen Kommunikationsprozesses kann die semiotische Dreiteilung in Syntaktik, Semantik und Pragmatik

(vgl. Morris 1979: 26 ff; 93 f) dienstbar gemacht werden. Syntaktisch bildet die Ebene der filmischen Elemente, die in kommunikativer Beziehung zueinander stehen, eine Message. Diese steht semantisch im Bezug zu Bedeutungen und Fakten inner- und außerhalb der filmischen Realität. Die Beziehungen zwischen den Kommunizierenden – Rezipient und Produzent – können als pragmatisch bezeichnet werden (vgl. Lexmann 2006: 44). Diese Übertragung der semiotischen Instanzen auf Film- und Filmmusikverständnis ist ein methodisches Hilfsmittel. So können Fragen nach Syntax und Semantik die Bezüge der musikalischen Parameter zueinander und die Bedeutungsbeziehungen dieser Elemente im Bezug auf die außerfilmische (bzw. außermusikalische) Realität erläutern. Die Frage nach der Pragmatik klärt die Funktionsweise der Apperzeption im Kontext der jeweiligen Kommunikationssituation.

1.4.3 Erweiterter Neoformalismus, semiotische Theorie der Repräsentation und Signifyin'

Die Kategorien von Semantik, Syntaktik und Pragmatik korrespondieren zum Teil mit der neoformalistischen Filmanalyse von Thompson & Bordwell (1997) und Bordwell, Staiger & Thompson (1999). Der Film wird nicht als ein direktes Abbild der Wirklichkeit, sondern als Kunstwerk verstanden, das zumindest in konventionellen Spielfilmen einem Primat der Narration unterliegt. Der Spielfilm will eine Geschichte erzählen. Dafür werden diverse Medien (Schauspiel, bewegtes Bild, Musik etc.) mit diversen Techniken (Schnitt, Farbe, Erzählstrategien etc.) auf der Basis kultureller Codes kombiniert. So bündelt der Film verschiedene Semiosen mit ihren jeweiligen Eigengesetzlichkeiten (vgl. Kloepfer 2003: 3193 f). Bordwell, Staiger & Thompson (1999: 12) unterscheiden zwischen Plot und Story als interaktives Verhältnis von Filmstruktur und Zuschauer: »The plot is, in effect, the film before us. The story is thus our mental construct, a structure of inferences we make on the basis of selected aspects of the plot.« In dieser neoformalistischen Dialektik verstecken sich der Signifikationsprozess der Semiotik und das Konzept der »representation« (Hall 2007). Nach Halls Theorie könne der Film als ein System von Zeichen verstanden werden, da er Ideen oder Informationen kommuniziere. Er schaffe Bedeutung, indem er ikonisch, gestisch oder akustisch die reale Welt repräsentiere. Für die Vermittlung dieser Bedeutungen seien kulturell geprägte und daher arbiträre Codes vonnöten, die Regeln aufstellten, wie Zeichen verwendet werden könnten (vgl. Hall 2007: 27 f). Auch das semiotische Dreieck stellt mit Signifikat, Signifikant und Referenz dem Filmmusikforscher eine nützliche

Terminologie zur Verfügung. Das Signifikat ist der Plot, also der konkrete Film vor dem Auge des Betrachters. Das Signifikant sind Konzepte, Ideen oder Sujets im Kopf des Betrachters, die mit dem Signifikat auf der Basis von Codes eine dynamische Beziehung eingehen, was man als Referenz bezeichnen könnte. In diesem Prozess entstehen Zeichen oder Bedeutungen, die hermeneutisch gedeutet werden können (vgl. Hall 2007: 35). Im Kontext des Jazz ist zusätzlich das von Henry Louis Gates (1988) beschriebene Konzept des »Signifyin'« zu berücksichtigen. Jenes stellt Querverbindungen her zwischen Halls »representation«, der Semiotik und spezifisch afroamerikanischen Kulturtraditionen. Als narrative Praktik entstammt das Signifyin' afrikanischer Mythologie und Erzähltradition und durchzieht als rhetorischer Wettkampf, als Strategie der Ironie, der Anspielung und der Doppeldeutigkeiten die afroamerikanische Kulturgeschichte. Wie die Trickster-Figur eines afrikanischen Affengottes weit stärkere Gegner an der Nase herumführt, so wird das Signifyin' zur subversiven afroamerikanischen Erzählstrategie, die sich verbal, musikalisch oder gestisch niederschlagen kann.¹² Signifyin'-Techniken entwickeln nicht nur in der Jazzimprovisation vielgestaltige Referenzstrukturen durch Zitate, Wiederholung und Differenz. Daher müssen im Kontext des Jazz als Filmmusik Signifyin'-Strukturen als mögliche semantische Doppel- oder Mehrfachcodierungen berücksichtigt werden.

I.5 Methodik

I.5.1 Primärquellen und Syntax

Die Primärquelle der Untersuchungen ist der jeweilige Film.¹³ Dabei soll die Auswahl der filmischen Beispiele ein möglichst breites thematisches und ökonomisches Spektrum abdecken. So können Richtmarken gesetzt werden, die exemplarische Tendenzen, Methodiken und Praktiken verdeutli-

12 In der globalen Pop- und Alltagskultur hat sich das sogenannte »Playing the Dozens« etabliert. Mit der Aussage »Your mom is so fat! – How fat is she?« wird der Gegner provoziert und lächerlich gemacht und seine rhetorische Kreativität herausgefordert (vgl. Gates 1988: 72).

13 Ein Problem dieser Arbeit ist, dass viele Stummfilme nicht oder nur schwer über vertrauenswürdige Quellen zu beziehen sind. Viele Filme finden sich auf Internetplattformen wie *YouTube*, die dort aber nicht selten musikalisch manipuliert werden. Da Internetplattformen im 21. Jahrhundert aber ein wesentliches Instrument der massenmedialen Informationsdistribution geworden sind und viele der analysierten Filme nur so im Fokus der Öffentlichkeit verbleiben und somit weiterhin Teil der Populärkultur sind, werden diese Quellen extensiv, aber kritisch genutzt.

chen. Es werden dennoch vornehmlich kommerziell erfolgreiche Filme analysiert, da sie einem relativ breiten Publikum bekannt und somit in den Kanon der Populärkultur eingegangen sind. Als industriell verfertigte und distribuierte Konsumprodukte offenbart sich ihr Wert nicht nur in normativen Ästhetiken, sondern bemisst sich auch nach ökonomischen Gesichtspunkten, die in Verkaufszahlen oder der Platzierung in Charts und Rankings ermittelt werden. Auch werden Filme berücksichtigt, die durch ästhetische Besonderheiten aus der Masse herausragen, was sich in erhöhter Rezeption oder in ihrer Vorbildfunktion für Filmschaffende, Komponisten und Rezensenten zeigt.

Zu Beginn der Analyse steht eine nicht zielgerichtete Sichtung des Films, wobei Emotionen und Impressionen stichwortartig notiert werden. Dies hat eine »erkenntnisleitende Funktion«, die dabei helfen kann, »angemessene Fragestellungen« zu entwickeln (Bullerjahn 2005: 485). Zwischen Forscher und Forschungsgegenstand entsteht so ein Dialog, der immer auch einen moralischen Diskurs provoziert. Die Gefahr dieses subjektbezogenen Ansatzes ist, dass man mehr über die Perspektive der Forscher als über den Forschungsgegenstand selbst erfährt. Um eine ausufernde Selbstreferenzialität des Autors zu vermeiden, müssen diese subjektiven Eindrücke mit weiteren Methoden ergänzt werden (vgl. Winter 2005: 52). Ein Protokoll kann die filmsprachlichen Elemente und die Struktur des Films deskriptiv-quantitativ beschreiben. *Mise en Scène*, Handlung und Erzähltechniken werden skizziert und durch die Beschreibung filmischer Strategien wie Kameraperspektiven, Farbwahl oder Montagetechniken ergänzt (vgl. Korte 2010: 33 ff; vgl. Faulstich 2008: 63 ff). Musik- und Tonprotokolle, Transkriptionen und eventuell vorhandene Partituren setzen die auditive Ebene syntaktisch in Beziehung zur visuellen. Dabei operiert das Musikprotokoll mit musikimmanenten Kategorien wie Harmonie, Rhythmik und Melodik, Instrumentierung, Genre, Stilistik etc. Die Transkription skizziert Melodielinie, Rhythmik und im Bedarfsfall die Harmonik und kann durch Angaben der Instrumentierung, des Tempos, der Dynamik und mit Vortragsbezeichnungen ergänzt werden.¹⁴ Das Musikprotokoll kann auch klären, welchen pro-

14 Alle Transkriptionen sind, da dem Autor in den meisten Fällen keine Partitur und v. a. bei älteren Filmen viele klangtechnisch qualitativ minderwertige Aufnahmen zur Verfügung stehen, nur Skizzen. Es werden weniger Details als die akustisch auffälligen Merkmale notiert, die so prägnant sind, dass sie die Aufmerksamkeitsschwelle sofort überwinden und somit auch musikalisch ungebildeten Hörern ins Bewusstsein dringen dürften. Hier offenbart sich nach Ansicht des Autors die semantische Kraft der Filmmusik. Die Zeitangaben der Transkriptionen rechnen auch den Vorspann (also z. B. auch das musikalische Logo einer Produktionsfirma) mit ein und beziehen

zentualen Anteil Musik im Film überhaupt hat bzw. wie sich die Musikeinsätze auf die Handlung verteilen. Dadurch lässt sich der Stellenwert der Musik für den Film besser einschätzen (vgl. Bullerjahn 2005: 486).

1.5.2 Kontextanalysen und Sekundärquellen

Im Fokus dieser Arbeit steht nicht die spekulative Wirkung des Films auf heutige Rezipienten, sondern die Verortung der Produktion in ihrem historischen Kontext. Eine wirkungspsychologische Untersuchung, wie das heutige Publikum Jazzfilmmusiken einschätzt, könnte Aufschluss geben über die Medienbiografien heutiger Rezipienten und ihrer Haltung zum Jazz. Dies ist nicht Zielsetzung dieser Arbeit. Für die betrachteten Filme und ihre Musik im relevanten Zeitraum von ca. 1890 bis ca. 2014 gibt es kaum empirische Daten über die Publikumsreaktionen. Eine Ausnahme machen Tagg & Clarida (2003: 543–550). Die relevanten Ergebnisse allgemeiner empirischer Untersuchungen über die Wirkung spezieller Filmmusiken auf das Publikum bzw. den Einfluss der Musik auf die Filmwahrnehmung werden als Sekundärquellen berücksichtigt.¹⁵ Wichtiger als diese empirischen Daten ist eine historische und soziokulturelle Kontextanalyse der Entstehungs-, Rezeptions- und Aufführungsgeschichte des jeweiligen Films und seiner Musik. So kann ein Vergleich mit anderen Filmen die Intentionen der Produzenten in Interaktion mit den Medienprägungen und Erwartungen des jeweiligen Zielpublikums herausarbeiten. Dafür werden subjektiver Eindruck, Film- und Musikprotokoll mit dem historischen Kontext konfrontiert. Vorhandene Analysen von Film und Musik, Interviews, Korrespondenzen, Rezensionen etc. werden ausgewertet und auf die syntaktische Analyse bezogen. Dabei zeichnen sich historischer und soziökonomischer Kontext, Gattungs- und eventuell Genrezuordnungen ab. Diese Kontextanalysen eröffnen die Möglichkeit, folgende Grundfragen zu beantworten: »1. What are the principles according to which films are constructed and by means of which they achieve particular effects. 2. How and why have these principles arisen and changed in particular empirical circumstances?«

sich, außer es wird explizit erwähnt, immer auf die gebräuchliche Originalfassung des jeweiligen Films zum Zeitpunkt der Erstveröffentlichung. Falls nicht ausdrücklich erwähnt, stammen alle Transkriptionen vom Verfasser. Falls die Musik vom Komponisten nicht betitelt wurde, beschreiben die vom Verfasser gewählten Titel die Funktion der Musik im Film oder die jeweilige Szene mit einem Schlagwort (vgl. Quellenverzeichnis, S. 222 ff).

15 Vgl. Berg & Infante (1976), Thayer & Levenson (1983), Marshall & Cohen (1988), Kepplinger & Brosius (1991), Bolivar, Cohen & Fentress (1994), Bullerjahn & Güldenring (1994), Dillman-Carpentier & Potter (2007).

(Bordwell 1989: 371) Wie Hartmann & Wulff (2007: 196) zusammenfassend zeigen, deckt eine »Werkanalyse« die Verfahrensweisen der Machart, also die syntaktischen Mechanismen auf. Auf den pragmatischen und semantischen Ebenen entwickelt eine »kognitive Theorie« das interaktive Verhältnis von Rezipient, seinem Wissens- und Erfahrungshintergrund und der Filmsprache. Eine »historische Poetik« setzt den Film in den Kontext der Geschichte der filmischen Stile.

I.5.3 Funktionsanalysen und Hypothesen

Wie oben ausgeführt, sind die Versuche, Filmmusikfunktionen und Techniken zu systematisieren, ebenso vielfältig wie inkohärent. Entscheidend ist, dass Filmmusik multifunktional und polysemantisch ist und immer nur im Bezug zum konkreten Film zu analysieren ist. Auf der Basis der oben genannten Daten und Beschreibungen wird interdisziplinär die syntaktische Machart der Filmmusik auf kulturelle, ideologische oder ästhetische Diskurse seiner Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte bezogen.

In massenmedialen Produkten entfalten sich »series of dynamic and contested ideological forces and interpretations« (Campbell & Kean 1997: 10). Verstanden als schriftlich, mündlich, musikalisch oder gestisch vermittelte soziale Prozesse und deren Widerspiegelung, können Filme und ihre Musik in einer schriftlichen Analyse wie Texte gelesen, analysiert und zueinander in Beziehung gesetzt werden (vgl. Campell & Kean 1997: 6f; 12). So wird im Zuge der linguistischen Wende und des oben beschriebenen semantisch inspirierten Forschungsansatzes das Jazzgenre in der Filmmusik als ein mit diversen Bedeutungen aufgeladener Text gelesen. Jazz ist einer der »symbolic codes, that are critically important in constituting the very sense of society for those who are within and without it« (Alexander 2006: 54). Die Analyse der syntaktischen und semantischen Charakteristika des Jazzcodes und seine historische Veränderung innerhalb der Filmmusik sind das Ziel dieser Arbeit. Dafür müssen filmmusikanalytische Reflexionen über Innermusikalisches wie Form, Struktur, Komplexität etc. mit außermusikalischen Faktoren wie der Identifikation mit oder der Manipulation von Gefühlen, Weltanschauungen, Ikonografien oder Mentalitäten verflochten werden. Musikalische Syntax und Semantik werden dann in ihrer Funktion für Dramaturgie und Narration des jeweiligen Films analysiert. Im besten Falle kristallisiert sich dann nicht nur eine Geschichte des Jazz in der Filmmusik heraus, sondern es lässt sich zeigen, welche Charakteristika dieser Musik in einem sprachähnlichen Sinne ausdrucks- und assoziationsfähig sind.

II Jazz und früherer Stummfilm

II.1 Filmvorführung und Musik von 1890 bis 1912: Eklektizismus und Diversität

In der Filmmusikforschung wird die Funktion des Jazz in der Stummfilmbegleitung einerseits marginal, andererseits verallgemeinernd abgehandelt: »(...) movie pianists riffed and ragged through the standard tunes of the day.« (Berg 2000: 707) Auch basiert die Quellenlage zur frühen amerikanischen Stummfilmmusik von ca. 1895 bis 1915 auf undatierten Erinnerungen, Programmzetteln, Werbeannoncen, Plakaten und einigen wenigen Kritiken in Fachzeitschriften wie der zwischen 1907 und 1927 erscheinenden *The Moving Picture World* (im Folgenden: *MPW*). Filme aus jener Zeit sind schwer erhältlich. Einige sind auf der Website *Motion Picture and Television Reading Room* (2010) der Library of Congress in Washington dokumentiert. Aktuell findet sich die größte Auswahl an filmischen Beispielen auf Videoplattformen im Internet.

Die Stummfilmära ist wegen der Überlappung von technischen und ästhetischen Entwicklungen und diversen Aufführungspraktiken zeitlich nicht leicht abzugrenzen. Für die Filmmusikpraxis zeichnen sich grob zwei Phasen ab: Während die Zeit von 1890 bis ca. 1912 von der Diversität der Aufführungsorte und Vertontechniken geprägt ist, tendiert die Filmmusik zwischen 1912 und 1927 zu einer methodischen Standardisierung. Die ersten amerikanischen Filme werden auf dem Kinetoskop¹⁶, einem ursprünglich von Thomas A. Edison entwickelten Guckkasten in Bars und Restaurants, auf Jahrmärkten und in Penny Arcades, also Spielhallen, gezeigt. Herman Caslers Biograph Projector verdrängt ab 1896 das Kinetoskop und begründet den Erfolg der American Mutoscope and Biograph Company. Nun können die zwischen drei bis zwölf Minuten langen Melodramen, Komödien, Farcen oder Klassikerversionen als »novelty act« auf Jahrmärkten oder im Zirkus, im Varieté, in Revue- und Vaudeville-Theatern projiziert werden. Im Vaudeville, der typisch amerikanischen Variante einer Revue ohne zusammenhängende Handlung, umrahmen die Filmvorführungen das vielfältige Unterhaltungsprogramm neben Akrobaten, Magiern, diversen Tanz- und Musikeinlagen (vgl. Altman 2004: 100). In direk-

16 Zur Geschichte des Kinetoskops siehe Hendricks (1966).