

# Hollywood im Umbruch: Jazz im 'social problem film' der frühen 50er Jahre

ACHIM SCHUDACK

*Rudolf-Dieter Kraemer (Hg.): Musik und Bildende Kunst. - Essen: Die Blaue Eule 1990.  
(Musikpädagogische Forschung, Band 10)*

Knapp 10 Jahre ist es her, daß *Hans-Christian Schmidt* seinen „Entwurf einer Mediendidaktik - exemplarisch dargestellt an den musikalischen Inhalten des Kino- und Fernsehfilms“ vorgestellt hat, den er u.a. aus der hohen Qualität vieler Filme auch in bezug auf die Verbindung visueller und musikalischer Elemente herleitet, die einer entsprechenden sinnlichen Schärfung für die komplexe Wechselbeziehung zwischen der optischen und akustischen Wahrnehmungsebene bedarf. Ist das Fehlen entsprechend skizzierter Unterrichtsmodelle, deren Vorlegen er damals als verfrüht empfunden hat, auch und gerade nach 10 Jahren zwar zu bedauern, so ist sein System der Aufschlüsselung möglicher Beschäftigungsweisen mit Filmmusik nach wie vor schlüssig. Weniger schlüssig erscheint es mir jedoch, aus der von ihm getroffenen Hervorhebung des Films als *der* synthetischen Kunstgattung unserer Zeit (synthetisch hier als Verbindung mehrerer Einzelkünste) so exponiert die Beschäftigung mit der Musik herzuleiten, wie er und andere das tun. Gerade die Beschäftigung mit einer Umbruchszeit des amerikanischen Films, den frühen 50er Jahren, zeigt dagegen eher, dass

- die Musik (zumindest solcher) Filme nicht vollständig verstanden werden kann, ohne die betreffenden Filme selbst zu verstehen;
- dieses Verständnis im Rahmen eines hermeneutischen Verfahrens zwar nie vollständig sein kann, sich jedoch u.a. dem Verständnis der ursprünglichen Intention der für die Produktion verantwortlichen Personen und der ursprünglichen Rezeption des Publikums möglichst annähern sollte;
- für dieses Verständnis die Berücksichtigung des historisch-sozialen Kontextes ihrer Entstehung unumgänglich ist;
- Analyse von Filmmusik als Teil der Analyse von Film überhaupt dabei eine interdisziplinäre Film- bzw. Filmmusikanalyse erfordert, die allen beteiligten Einzeldisziplinen, der Kunst als Bereich visueller Gestaltung, der Literatur- bzw. Theaterwissenschaft als Bereich dramatischer Gestaltung und der Musik und ihrer speziellen Möglichkeiten gerecht zu werden versucht.

Erst eine solche Beschäftigung mit Filmmusik würde auch den Forderungen entsprechen, die etwa die Richtlinien der gymnasialen Oberstufe NRW für die Fächer Kunst und Musik mit ihrer Betonung der hermeneutischen Reflexion

auf die gesellschaftlichen Bedingungen der Werkentstehung aufstellen. Erst das Aufarbeiten der zeitlichen Kontextbezogenheit der Fabel, der visuellen und musikalischen Codes kann beim Schüler eine objektive und kritische Distanz zum Film hervorrufen: (nur) eine der auditiv-visuellen Zuordnung gerecht werdende Wahrnehmung zu trainieren, wäre hier lediglich ein Teilerfolg.

Die Untersuchung der wichtigen Filme der genannten Zeit, ihrer Partituren und begleitendem, gerade zeitgenössischem Textmaterial ergab, daß für ihr Verständnis v.a. die Kenntnis folgender Faktoren von Bedeutung ist:

- der Entstehungsgeschichte einer Produktion
- der im Production-Code festgelegten Bedingungen der amerikanischen Filmzensurbehörde
- der soziologischen Rolle der verwendeten Musik in dieser Zeit
- schließlich biographischer Details der für die Produktion verantwortlichen Personen.

Im folgenden soll anhand des Durchbruchs des Jazz als Element der Filmmusik in den frühen 50er Jahren aufgezeigt werden, wie die genannten Faktoren bei der Etablierung eines neuen filmmusikalischen Standards ineinandergreifen (können). Damit ist weder eine Systematisierung im Sinne eines auch nur ansatzweise skizzierten integrativen Analysemodells beabsichtigt - dieser Schritt wird an anderer Stelle zu leisten sein - noch eine umfangreiche Begriffsklärung etwa der Art, was Jazz überhaupt ist bzw. welche seiner Elemente gegeben sein müssen, um von 'Jazz' als Mittel der Filmmusik zu sprechen, bzw. der Abgrenzung von on-tone- und off-tone-Musik und damit der Frage, welcher Film damit die erste jazzbeeinflusste Filmmusik überhaupt hatte. Beabsichtigt ist auf fachlicher Ebene eher, die von der amerikanischen Fachliteratur beschriebene und auch von deutschen Autoren (hier v.a. Schmidt 1982, 85 ff.; de la Motte-Haber/Emons 1980, 134/135) entsprechend hervorgehobene Charakterisierung des Jazz als musikalischen Indikator für Gewalt, Sexualität und Drogensucht etwas differenzierter zu begründen und damit die Komplexität des Gegenstandes Filmmusik nicht nur für eine wissenschaftliche, sondern auch für eine schulische Beschäftigung aufzuzeigen.

Vor den 50er Jahren war Jazz im Film fast ausschließlich als 'on-tone'-Musik auf der Leinwand selbst zu hören/sehen, konnte der romantisch-symphonische Hollywood-Sound der großen Studioorchester kaum gefährdet werden. Die 50er Jahre selbst waren an ihrem Beginn geprägt von den Verwicklungen der USA in

den Korea-Krieg und den Aktivitäten des „Komitees für Unamerikanische Umtriebe“ (HUAC) des Senators McCarthy, das die Politisierung Hollywoods jedoch nicht verhindern konnte (zu den Einflüssen des HUAC auf die amerikanischen Intellektuellen vgl. v.a. Roffman/Purdy 1981, Todras 1980). Diese (teilweise) Politisierung Hollywoods begann bereits in den 30er Jahren als Teil einer allgemeinen Politisierung des kulturellen Lebens, hervorgerufen durch die Wirtschaftskrise und die 'New Deal'-Periode: vor allem Journalismus und Theaterleben wurden von einem „Geist sozialer Wachsamkeit“ (Gregor/Patalas 1976, 337) durchdrungen, der sich an der Bühne etwa an dem New Yorker „Group Theatre“ durchsetzte und in Hollywood v.a. durch das Hinüberwechseln theater- und journalismusbewährter Autoren und Regisseure noch verstärkt wurde. Im Film wurde dieses Klima schon in den 40er Jahren an einer Reihe sehr realistischer Produktionen deutlich. Für die Änderungen des Filmschaffens gerade anfangs der 50er Jahre (und damit die Änderungen der filmmusikalischen Standards) waren daneben die ökonomischen Probleme von Hollywood selbst verantwortlich: der Aufschwung des Fernsehens, aber auch die Entscheidung des obersten Gerichtshofes der USA, die den Filmgesellschaften auferlegte, ihre Theaterketten und damit sichere Absatzmöglichkeiten abzustoßen, führte um 1950 zur schwersten Krise der amerikanischen Filmwirtschaft. In Folge dieser Krise hatten erstmals unabhängige Produzenten mit neuen Stoffen und Ideen eine Chance, mußten die etablierten Studios zu vielfältigen Verfahren greifen, um sich den veränderten Bedingungen anzupassen (den Zusammenhang zwischen der Krise der Filmwirtschaft und der Krise der symphonischen Filmmusik zeigt etwa H.J. Pauli, in Schmidt 1976, 111 ff., auf). Die genannten Faktoren führten schließlich zur Realisierung und stärkeren Popularisierung sozial engagierter Filme, die zahlreiche Mißstände ökonomisch-sozialer wie soziologisch-psychologischer Art thematisierten (vgl. auch Roffman/Purdy 1981. Dort findet sich - wie bei Quart/Auster 1984 - auch eine deutliche Kritik an dem gegenüber den 40er Jahren z.T. eher eingeschränkten Realitätssinn dieser Filme).

Die genannten Faktoren bilden jedoch nur den Rahmen, in dem nach 50jähriger Film- und ebenso langer Jazzgeschichte die Verbindung beider Künste realisiert werden konnte - andere Faktoren mußten hinzutreten. 1947 schrieb Tennessee Williams sein Pulitzer-Preis-gekröntes, in einem ärmlichen Stadtviertel New Orleans' spielendes Stück „A Streetcar Named Desire“. Die Geschichte der aus einer alteingesessenen, aber verarmten Pflanzersfamilie stammenden Blanche und ihre - sie letztlich in die geistige Verwirrung führenden - Auseinandersetzungen

mit ihrem Schwager, dem polnischen Einwanderer Stanley Kowalski, wurde schon in Williams' Stück mit einem Blues-Piano unterlegt, das - wie es in den Anweisungen zur ersten Szene heißt - „the spirit of life which goes on here“ ausdrückt (in der Ausgabe von 1971, 243). Regisseur der Uraufführung war Elia Kazan, ehemals Mitglied der amerikanischen Kommunistischen Partei sowie verschiedener radikaler Theatergruppen, der in der Auseinandersetzung der beiden Protagonisten den Kampf zwischen dem „emblem of a dying civilisation“ (Blanche) und dem „basic animal cynism of today“ (Stanley) sah (Kazan, in: Cole/Krichchinoy 1963, 365). Das fast durchgängige Blues-Piano - bei der Broadway-Aufführung offenbar auf Druck der Musikergewerkschaft, die das Stück als 'play with music' ansah und deshalb weitere Musiker durchsetzte (nach Ricci 1975, 134), durch eine vierköpfige Jazzcombo ersetzt - sah Kazan aufgrund des Zusammenhangs zwischen der sozialen Herkunft und Bedeutung des Blues und Blanches Situation als Bereicherung an:

„The Blues is an expression of the loneliness and rejection, the exclusion and isolation of the Negroes and their (opposite) longing for love and connection. Blanche too is looking for a home, abandoned, friendless“ (in: Cole/Krichchinoy 1963, 371), und 20 Jahre später fügt er, bezogen auf die Musik des Filmes, hinzu:

„Blues is the national emotional music of the blacks in this country, and the effect was a poetic wedding of the feeling of pain and isolation the blacks had in the community, and the way the pseudo-aristocratic whites felt“ (in: Ciment 1973, 70).

Die große Popularität von Williams' Stück half, am Broadway die Behandlung problematischer Themen wie Homosexualität, sexueller Begierde und Vergewaltigung endgültig durchzusetzen, die in Elia Kazans vier Jahre später erfolgreicher Verfilmung zu Problemen mit der Zensurbehörde führte. Um dem damals noch geltenden 'Production Code' zu genügen, der exakt die Grenzen festlegte, die bei der Darstellung etwa von Sexualität und Gewalt nicht überschritten werden durften, mußte Kazan einzelne Bereiche abschwächen und das Ende des Filmes gegenüber dem Theaterstück ändern. Trotz dieser Änderungen und einiger weiterer Kürzungen des Studios - Kazan hatte als Regisseur selbst nicht die Schnittrechte an seinem Film - betrat „Streetcar“ thematisches Neuland (zu Kazans Problem mit der amerikanischen Zensurbehörde vergleiche u.a. auch Philips 1980, 81 ff.).

Ein erfolgreiches Theaterstück mit einem 'vorgeschriebenen' Blues-Piano war der erste Faktor, der zur Realisierung der Filmmusik führte, die - nach einigen Einzelfällen der vorangegangenen Jahrzehnte - die Entwicklung des Jazz als

filmmusikalischen Standard der 50er Jahre einleitete. Ein den Vorgaben des Autors sehr eng folgender Theater- und Filmregisseur war dann der zweite, die Beschäftigung des Komponisten Alex North für den Film, der nun versuchte, in Hollywood durchzusetzen, was der Broadway bereits erlaubt hatte, schließlich der dritte. North, der ein Musikstudium in der Sowjetunion abbrach, als er erkannte, daß seine musikalischen Wurzeln in den USA und dem Jazz lagen (nach einem Interview mit der 'Music Gazette', 9/76), schrieb für „A Streetcar Named Desire“ eine Musik, die Tony Thomas „a landmark in the history of Hollywood music“ und „the first Jazz orientated score“ nannte (Thomas 1973, 181/182).

Schon die Anfangsszene wird von einer stark jazzbeeinflußten symphonischen Musik begleitet, die mit verminderten Quinten als blue notes, off-beat-Rhythmik und Nonenakkorden arbeitet, schließlich direkt in den Limehouse-Blues (als 'on-tone' Musik aus einer Bar) übergeht. Die Musik und damit der Jazz drücken hier, wie Frank Lewin es in einer zeitgenössischen Kritik ausdrückt, „the mood of the locale“ aus (Lewin 1953, 13), „mood“ wohl in bezug auf die Gegend wie auf das soziale Umfeld eines Unterschichtviertels in New Orleans, und bilden darüber hinaus einen Kontrapunkt zur Handlung, indem sie (später) als ständiger dramatischer Kontrast zu Blanches vornehmer Lebensart/Vornehmtheit (gentility) dienen - eine Kritikeraussage, die Kazans eigenen Vorstellungen (siehe oben) eher widerspricht. Alex North selbst betont neben der Verwendung von „mental statements“ für Beziehungen zwischen Personen anstelle von Themen für besondere Charaktere (wobei die von Ablehnung, aber auch sexueller Anziehung geprägte Beziehung zwischen Blanche und Stanley von Jazz bzw. jazzbeeinflußter Musik geprägt wird, die beginnende Liebesbeziehung zwischen Blanche und Stanleys Freund Mitch dagegen von der üblichen Hollywood-Symphonik: eine differenzierte Behandlung, die auch die späteren jazzbeeinflußten Filmmusiken aufweisen) fließende und fast unmerkliche Übergänge zwischen der source music (Musik, deren Quelle Teil des Filmbildes/der Filmhandlung ist) und der eigentlichen Filmmusik - ein Verfahren, das auf einen gewissen Wunsch nach realistischer Filmgestaltung hindeutet (ohne Quellenangabe, wiedergegeben nach Lewin, ebenda). Daß North den Begriff „source music“ durch den in Klammern eingefügten Begriff „popular tunes“ ergänzt und diese „popular tunes“ Stücke wie der heute nur noch Jazzfreunden bekannte Limehouse Blues sind, zeigt dabei die Zeitgebundenheit eines solchen (und letztlich jeden) Films an, der im Gegensatz zum Theaterstück nicht die Möglichkeit zur Neuinszenierung hat, durch die ein Stück auf der Bühne erst realisiert wird, sondern im Augenblick der endgültigen Produktion zeitlich und kulturell bedingte Alltagscodes verwen-

det, deren Bedeutung sich einem späteren Rezipientenkreis nicht ohne weiteres erschließt.

Musikalisch betont North die rhythmische und harmonische Seite des Jazz: „I tried to simulate Jazz, to get its essence rhythmically and harmonically and apply it to drama“, und er fährt fort, an sein einige Jahre vorher für Benny Goodman geschriebenes und von Leonard Bernstein uraufgeführtes 'concerto for clarinet and orchestra' erinnernd: „The object was the same - to simulate jazz in a classical structure“ (zitiert nach Thomas 1973, 182). Wie andere Komponisten und Musiker, die in Zusammenhang mit dem Thema „Jazz in der Filmmusik“ von Bedeutung sind, bekräftigt North die Bedeutung des Jazz für die amerikanische Musik und bedauert dessen Vernachlässigung durch ernsthafte zeitgenössische Komponisten:

„Jazz is by far a more authentic indigenous ingredient for American music than the folk music. [...] An attempt should rather be made to extract the essence and spirit of jazz and to project it with all the resources of craftsmanship at one's command to produce an end product which will have artistic integrity as well as emotional impact“ (ebenda).

Funktional setzt North den Jazz jedoch ein, wie dessen Herkunft aus den Amüsiervierteln New Orleans' es nahelegen mag - als Unterstreichung (vor allem) der sexuell gefärbten Beziehung zwischen Blanche und Stanley, eine Zuordnung, die er auch in dem 1955 gedrehten Film „The Rose Tattoo“ deutlich werden läßt: „This jazz motif is also indicated in various scenes where there is some implication of sex“, ein Hinweis auf den, wie der Kritiker John Gruen schreibt, „low-down aspect of the Story“ (North/Gruen 1955, 3). Diese Zuordnung in „Streetcar“ und damit die Hervorhebung dieses Bereiches war auch der amerikanischen Filmzensur deutlich geworden - zum erstenmal, so berichtet Ken Sutak, mußten Schnitte in der Musik, teilweise auch in den dazugehörigen Einstellungen gemacht werden, weil die Musik als zu sinnlich (carnal) betrachtet wurde (Sutak 1974/75, 12, vgl. auch Zinman 1979, 332, der sich auf Aussagen von Kazan selbst zu stützen scheint), eine Einschätzung, die heute nur noch mit Mühe nachvollzogen werden kann, gilt doch der Jazz heute eher als intellektuell und das Intellektuelle als nicht-sinnlich. Den zeitlichen Kontext jedoch nicht nur von Filmen selbst aufzuzeigen, sondern gerade auch der in ihnen verwendeten Musik, den zeitlichen Kontext zumindest in bezug auf die ursprüngliche Intention wie Rezeption, dürfte jedoch gerade hier eine für die Schule lohnenswerte Aufgabe sein.

Alex North' Musik zu „Streecar“ brachte für den Jazz als Element der Filmmusik den Durchbruch. Leonard Bernstein, der einige Jahre zuvor North' Klarinettenkonzert uraufgeführt hatte, sollte es sein, der eine der nächsten jazzbeeinflußten Filmmusiken schrieb, die Musik zu Elia Kazans 1954 entstandenem Film „On the Waterfront“. Kazans Produktion über kriminelle Machenschaften der Dockarbeitergewerkschaft im New Yorker Hafen wird in der amerikanischen Fachliteratur viel diskutiert als ein Film, an dem sich sowohl der Zeitbezug als solcher als auch die Notwendigkeit von dessen Kenntnis zum Verständnis der ursprünglichen Intention wie der zeitgenössischen Rezeption deutlich machen läßt (v.a. Hey 1979, Biskind 1975), als ein Film, der eine interdisziplinäre Untersuchungsmethode besonders fordert (vgl. Hey 1979, 666, der seinen Aufsatz über „On the Waterfront“ „An interdisciplinary Approach to Film Study“ nennt, wie andere amerikanische Filmwissenschaftler die Beschäftigung mit der Musik zwar fordert, diese Forderung selbst jedoch nur ansatzweise einlöst).

Schwerpunkt des Films ist die Entwicklung des jungen Hafentarbeiters Terry Malloy von einem in die Aktivitäten der Gewerkschaft verwickelten Mitläufer hin zu einem diese Machenschaften in einer Zeugenaussage vor dem Untersuchungsausschuß entlarvenden Akteur und seinem abschließenden Kampf gegen den Führer dieser Gewerkschaft. Roffman/Purdy nennen den Film „a defense of the act of informing“ (1981, 293): Kazan, ja ehemals Mitglied der Kommunistischen Partei, sagte 1952, auf dem Höhepunkt der Kommunistenverfolgung McCarthys, vor dem HUAC aus und nannte die Namen seiner ehemaligen Mitstreiter - eine Entscheidung, die ihm gerade in Intellektuellenkreisen große Schwierigkeiten einbrachte und aus ihm eine, wie er berichtet, „persona non grata“ machte (in: Ciment 1973, 110). Mit der Person des Terry Malloy schuf Kazan eine Art Ersatz- und dabei auch Entlastungsfigur, dessen Entscheidung zur Aussage er für alle Zuschauer nachvollziehbar legitimieren konnte: „Terry Malloy felt as I did. (...) He also felt that it was a necessary act.“ (Kazan ebenda)

Die Entstehungsgeschichte von „On the Waterfront“ ist lang. Ursprünglich auf eine 1949 geschriebene Artikelserie über kriminelle Machenschaften im New Yorker Hafen zurückgehend, wurde das erste Drehbuch von Arthur Miller verfaßt, der diese Fassung jedoch zurückzog, als die Columbia Pictures - wie er laut Pauly (1983, 184) berichtet - Druck ausübten, um die kriminellen Gewerkschaftsführer in Kommunisten umzuwandeln. Nach vielen Querelen und Drehbuchvarianten wurde die endgültige, den Akt der Aussage gegen ehemalige Freunde legitimisierende Fassung von Budd Schulberg erstellt, der als ehemaliger Kommu-

nist ebenfalls vor dem HUAC ausgesagt hatte, und schließlich von einem unabhängigen Produzenten in New York vor Ort verfilmt.

Leonard Bernstein, der vorher alle Filmangebote abgelehnt hatte, wurde von der Rohfassung des Films überzeugt und schrieb seine erste Filmmusik: „I heard music as I watched: that was enough“ („Upper Dubbing“, California, New York Times, May 30, 1954, 5). Es war gleichzeitig seine letzte: der genannte Artikel ist eine Art Klageschrift über die abschließende Sitzung zur Tonmischung, bei der Kazan Teile seiner Musik zugunsten eines realitätsnäheren Geräuschhintergrundes wegfallen ließ - ein Umstand, der nicht nur ein bezeichnendes Licht auf das Problem des Analytikers wirft, Intention und Vorgehensweisen des Komponisten lediglich am fertigen Film festzumachen, sondern auch auf einen Faktor, der bei der Hervorhebung des Mediums Film als des Ereignisses eines kollektiven Schaffensprozesses leicht übersehen wird, daß nämlich die einzelnen Akteure (hier v.a. Regisseur und Komponist) durchaus nicht immer die gleichen Vorstellungen haben müssen. Daß Kazan jedoch schlicht zusammenfaßt: „I think the music hurt the picture“ (in: Ciment 1973, 108) - eine Auffassung, die ich nicht teilen kann, die jedoch an anderer Stelle und weit ausführlicher diskutiert werden muß -, dürfte jedoch eher der Versuch sein, Vorwürfe vor allem zeitgenössischer Kritiker (v.a. Anderson 1955), das Ende des Films sei tendenziell „faschistisch“, zu entschuldigen und auf die emotionalisierende Wirkung der Musik zu schieben.

Bernsteins Musik enthält Jazz als ein Element neben anderen - ein Eklektizismus, den manche bedauern mögen, der jedoch zu hochinteressanten Ergebnissen führt. Hans Keller betrachtet Bernsteins Score als Synthese, die sowohl filmischen wie musikalischen Ansprüchen genügt, als Synthese zwischen der von ihm formulierten „thesis“ - Hollywood und seinen europäischen Vorläufern - und der „antithesis“ - Schönberg und Strawinsky (Keller 1955, 82). In der Tat ist Bernsteins Verbindung von Strawinskys Baustein- und Ostinatotechnik und Schönbergs Entwicklungstechnik neben einer oft eindringlichen und polyphonen Satzweise eine der Stärken seines Scores. Darüber hinaus versucht er, der von ihm als filmmusiktypisch angesehenen Fragmentenhaftigkeit auf zweierlei Weise zu begegnen: durch die erwähnte, auch in anderen Werken durchgeführte Entwicklungstechnik, die Jack Gottlieb in seiner Dissertation nachweist (Gottlieb 1964), und die Dominanz eines in vielfältiger Weise vorkommenden Themas eines zuerst bluesartigen Saxophons, das sich über den ganzen Film durchzieht und so eine atmosphärische Einheit schafft, die der „visual continuity from scene to scene“ betonenden Kameraführung des Chef-Kameramanns Boris Kaufmann

entspricht (vgl. Hey 1979, 684 ff., der u.a. Kaufmanns Technik schildert, während der Dreharbeiten vor Ort im New Yorker Hafen Abfallfeuer (trash fires) abzubrennen, die jeder Szene ein ähnlich diffuses Licht geben). Neben diesem Saxophonthema sind Jazzelemente in Bernsteins Score vor allem das rhythmische, auch „Strawinsky-hafte“ Motiv, das er als dreistimmiges Fugato den Morden im Film vorangehen läßt und von ihm selbst als „element of violence“ bezeichnet wird (Program Note zu „Ou the Waterfront“, Symphonie Suite from the Film, abgedruckt in Gottlieb 1964, 232/233), sowie das Anfangsthema mit der in den 40er Jahren populär gewordenen „blue note“ der verminderten Quinte. Bernsteins eigene Charakterisierung dieses Themas, es würde „the element of tragic nobility that underlies the surface crudity and violence of the main character“ ausdrücken (ebenda, laut Spielanweisung in der Partitur soll das Thema konsequenterweise „with dignity“ gespielt werden), erinnert dabei verblüffend an Kazans viel frühere Aussagen über die Verwendung von Blues und Jazz in Tennessee Williams „Streetcar“ und seine Betonung ihres sehnsuchtsvollen Charakters - eine Einschätzung, die über die allzu einfache Zuordnung Jazz/Gewalt, Sexualität etc. hinausgeht.

Waren „A Streetcar Named Desire“ und „On the Waterfront“ populäre und gleichzeitig hochkünstlerische Filme, die den Jazz vor allem als Element symphonischer Filmmusik bzw. als gleichberechtigten Faktor neben dieser durchsetzten, so sorgten in einem Jahrzehnt des Rückganges der Bedeutung eben dieser symphonischen Filmmusik vor allem zwei schon 1953 bzw. 1955 an der Westküste gedrehte Filme für die endgültige Popularisierung des Jazz in der Filmmusik und die Etablierung von zum Teil noch heute verwendeter Merkmale: „The Wild One“ und „The Man with the Golden Arm“.

„The Wild One“, jener in den 50er Jahren berühmte, in England zum Teil verbotene Film mit Marion Brando als lederbekleidetem Anführer einer Motorradgang und deren gewalttätiger Auseinandersetzung mit den intoleranten Bürgern einer kleinen Stadt irgendwo in den USA, hatte mit Leith Stevens einen Komponisten, der wie schon Alex North und zum Teil auch Leonard Bernstein die Trennung zwischen Jazz und Symphonik aufzuheben versucht hat: „At some time in the future what has been the so-called jazz and symphonic music will come together . We are working towards a one music, a one world, a unity“ (in einem Interview mit der Zeitschrift „Metronome magazine“ vom September 1955, zitiert nach Clifford 1976, 22). Fred Steiner, Filmkomponist und Dozent für Filmmusik an der University of Southern California, betont in seinem Aufsatz über

diesen Film darüber hinaus die Bedeutung der für „The Wild One“ (wie auch für „The Man with the Golden Arm“) tätigen Jazzmusiker Shorty Rogers und Shelly Manne. Steiner ist der Meinung, daß weniger die Frage interessant ist, was ein „jazz-orientated score“ sei (Steiner 1976 II, 33) - eine Frage, die offensichtlich viel diskutiert wurde -, sondern welche Art Jazz hierbei eine Rolle spiele, und er nennt diese Art von Jazz auch: den 'progressive Jazz' der Orchesterleiter Woody Hermann und Stan Kenton und seine Übergänge zum West Coast-Jazz. Der 'progressive Jazz', der „kommerziell erfolgreichste Jazzstil seit den Glanzzeiten des Swing“ (Jost 1982, 152), mit seinen ausgefallenen Orchestrirungen und Rhythmen und mit seiner Betonung des kompositorischen Elements (Stan Kenton war, wie könnte es anders sein, an der „Schaffung einer Synthese von zeitgenössischer europäischer Symphonik und Jazz“ interessiert (Jost 1982, 133), bot den Komponisten gerade zu dieser Zeit Möglichkeiten, die sie in dieser Form weder vorher noch nachher hatten - vorher gab es eigentlich nur die Alternative zwischen dem populären, aber unmodernen Swing und dem unpopulären, aber modernen Bob, nachher verlor der Jazz die Begeisterung der Jugend an die Rockmusik. War der Jazz in „The Wild One“, so Steiner, ein Symbol für den tiefen Einschnitt zwischen der Jugend und dem Establishment, so mußte er - sollte er im Film den gleichen Funktionen gerecht werden - später durch Rock- und Popmusik ersetzt werden. Auch der Umstand, daß - ich muß mich hier auf Steiners Aufsatz als Quelle verlassen - Jazz in „The Wild One“ vor allem als dramaturgisch eingesetzte und extra komponierte Source-music aus einer Jukebox bzw. entsprechender Übergänge besteht (vgl. Streetcar), zeigt das Problem auf, Jazz in entsprechender Weise in späteren Jahren zu verwenden.

Warum jedoch trotz der angeführten und nachvollziehbaren Verwendung des Jazz in den Filmen einer bestimmten Thematik andere Filme mit ähnlichen Themenschwerpunkten bei der damals als eigentlich schon überholt anzusehenden rein symphonischen Filmmusik blieben - eine Frage, die zu klären nach Aussage Fred Steiners des direkten Gesprächs mit den damals beteiligten Personen bedürfe (in einem Gespräch in seinem Haus in Encino im August 1986) -, dürfte wohl vor allem in dem genannten Wunsch eben nur einiger Komponisten nach der Verbindung von Jazz und anerkannter „E-Musik“ liegen. Die Haltung von Leith Stevens und Elmer Bernstein schildert Shorty Rogers mit den Worten: „Both Elmer and Leith - I remember both of them saying they were waiting for the right piece of film to come along and they were ready to go“ (nach Steiner 1976 I, 32).

„The Man with the Golden Arm“, die Verfilmung eines mit dem 'National Book Award' ausgezeichneten Romans von Nelson Algren, der wie Kazan und Schulberg in den frühen 30er Jahren Mitglied der Kommunistischen Partei war, schildert den Versuch eines Berufsspielers, von seiner Drogensucht freizukommen. Obwohl der Regisseur Otto Preminger der Geschichte anders als Kazan bei „Streetcar“ von sich aus einen positiven Ausgang verleihen wollte (Robert C. Rosen: „Preminger has taken a novel about the sham of the American dream and turned it into a success story“ (in: Peary/Shatzkin 3/1983, 193)), wurde der Film von der 'Motion Picture Association of America' aufgrund der Darstellung des Tabuthemas Drogensucht verboten. Preminger, der die offizielle Zensurliste des Production Codes mehrfach und offensichtlich gern verletzt hatte, besaß jedoch seit 1953 eine eigene Produktionsgesellschaft, die ihn von den Großstudios unabhängig machte. „The Man with the Golden Arm“ kam schließlich doch in den Verleih, da seine Vertriebsgesellschaft „United Artists“, der Verleih der Unabhängigen, nach dem offiziellen Verbot des Filmes aus der „Motion Pictures Association of America“ ausschied und ihn von den Zensurstellen der einzelnen Bundesstaaten beurteilen ließ, die ihn dann fast alle zuließen.

Mit Elmer Bernsteins Jazzsequenzen (zur genaueren Beschreibung siehe auch Schmidt 1982, 86), die er Frankie Machines Beziehung zum Rauschgift und zu seinem Rauschgifthändler zuordnet (wie Alex North und Leonard Bernstein vorher unterlegt auch er Liebespassagen mit mehr oder weniger traditionellen Streicherthemen), ist die Zuordnung zwischen Jazz und Sexualität („Streetcar“, später auch in „I want to live“), Gewalt („Waterfront“, „The Wild One“) und jetzt Rauschgift(sucht) komplett. Elmer Bernstein begründet diese Zuordnung mit dem sehr amerikanischen und zeitgenössischen Aspekt der Charaktere des Films und ihrer Probleme, und er führt fort: „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“ (E. Bernstein 1956, 3).

Neben dieser Zuordnung spielt jedoch wie bei „Streetcar“ und „The Wild One“, wie später auch etwa in „Anatomy of a Murder“ und „I want to live“ die Möglichkeit der Anbindung an die Filmhandlung eine Rolle. Elmer Bernsteins berühmtes Jazzthema soll - wie er an anderer Stelle sagt - auch die Ambitionen der Hauptperson ausdrücken, ein Jazz-Schlagzeuger zu werden, und seine „sad quality“ verdeutlicht dabei gleichzeitig deren Frustration (in: Thomas 1973, 190).

Interessant an Elmer Bernsteins verschiedenen Aussagen über seine Musik ist jedoch vor allem, daß er zwar ihre Jazzelemente nennt (vor allem entsprechende rhythmische und harmonische Merkmale), jedoch ausdrücklich betont, daß es kein wirklicher „jazz score“ sei, da eines der entscheidenden Elemente des Jazz, die Improvisation, bei ihm nicht vorkommt und auch nicht vorkommen kann, da sie im Gegensatz zur sorgfältigen Planung stehe, der eine Filmmusik eben bedarf (ebenda). Daß Ellingtons Musik zu „Anatomy of a Murder“ oder Miles Davis' Musik zu „L'Ascenseur pour L'Echafaud“, die beide vor allem in Jam Sessions entstanden, dramaturgisch wenig überzeugen können, stützt diese Aussage meines Erachtens nach.

Zusammenfassend lassen sich vier Punkte festhalten:

- 1) Die Feststellung, daß Jazz in den amerikanischen Filmen der frühen 50er Jahre als Vokabel für Gewalt, Drogensucht, Sexualität und ähnliche, vorher tabuisierte Bereiche diente, wird noch vertieft durch die Beobachtung, daß die maßgeblichen Filme dieser Zeit Jazz für die speziellen Bereiche innerhalb dieser Filme verwandten, Liebesszenen oder ähnliches jedoch nach wie vor mit mehr oder weniger konventionellen Streicherthemen unterlegten (inwieweit auch die übrigen musikalischen Elemente eine Abkehr von der vorher standardisierten romantischen Hollywood-Symphonik bedeuten, müssen weiterführende Analysen aufzeigen);
- 2) darüber hinaus wurde der Jazz meist dann eingesetzt, wenn er einen direkten Bezug zum Geschehen aufweist, sei es, daß er die Musik ist, die in den von den Akteuren aufgesuchten Bars gespielt wird, sei es, daß etwa die Hauptperson selbst ein Jazzschlagzeuger ist - Verwendungsweisen sicherlich, die einen entsprechenden filmischen/inhaltlichen Rahmen erfordern;
- 3) die besonderen Bedingungen der 50er Jahre, in denen sich einige Regisseure gegen die strengen Bedingungen der Zensurbehörde durchsetzten, ermöglichten es nicht nur einigen vorher tabuisierten Themen sich durchzusetzen, sondern boten dabei vor allem Komponisten Gelegenheit zur Realisierung ihrer musikalischen Vorstellungen, die allgemein die Verbindung von Jazz und Symphonik als typisch amerikanischer Kunstform angestrebt hatten;
- 4) dabei kam ihnen mit dem 'progressive-' bzw. 'west coast-Jazz' ein Jazzstil entgegen, der sowohl recht populär als auch - im Gegensatz zum traditionellen 12- bzw. 32-taktigen Schema - für eine differenzierte Filmmusik ausreichend flexibel handhabbar war.

Mit diesen Anmerkungen sind einige entscheidende Fragen jedoch noch nicht geklärt, so die, bis zu welchem konkreten Ausmaß (falls eine solche Festlegung überhaupt getroffen werden kann) diese maßgeblichen Filme wirklich stilbildend waren und welche musikalischen bzw. bildlich/musikalischen Aspekte dies vor allem waren. Die Komplexität der Materie, die Unterschiedlichkeit der einzelnen Untersuchungsaspekte mag jedoch aufgezeigt sein. Was für einen sachangemessenen, nicht unzulässig vereinfachenden Umgang mit dem Gegenstand Filmmusik in der Schule fehlt, sind überzeugende fachübergreifende Unterrichtsmodelle, die auf entsprechend systematisierten integrativen Analysen beruhen. Diese wären nachzureichen.

### *Literatur*

- Anderson, L.: The Last Sequence of 'On the Waterfront', in: Sight and Sound 24 (Jan.-March) 1955, S. 127-130
- Basinger, J./Frazer, J./Reed, J.W, (Hg.): Working with Kazan, Middletown Connecticut 1973
- Bentley, E.: On the Waterfront, in: Dobson, D. (Hg.): What is Theatre, London 1957, S. 98-102
- Bernstein, E.: The Man with the Golden Arm, in: Film Music Vol. XV No. 4, Spring 1956, S. 2-13
- Bernstein, L.: Notes Struck at 'Upper Dubbing', California, in: New York Times, May 30, 1954, S. 5
- ders.: Program Note to 'On the Waterfront', Symphonie Suite from the Film, abgedruckt in: Gottlieb, J.: The Music of Leonard Bernstein. A Study in Melodie Manipulations, Dissertation (unveröff.) University of Illinois 1964
- ders.: The Joy of Music, New York 1959
- Biskind, P.: The Politics of Power in On the Waterfront, in: Film Quarterly 29 (Fall 1975), S. 25-38
- Brandt, G.: Cinematic Structure in the Work of Tennessee Williams, in: Brown, J.R./Harris, B. (Hg.): American Theatre, London 1967, S. 163-187
- Buchloh, P.: Tennessee Williams, Assoziationsschiffren: Zeichen der Verweisung und Akzentuierung - Versuch einer Systematisierung, in: Buchloh, P./Leimberg, L./Rauter, H. (Hg.): Studien zur englischen und amerikanischen Sprache und Literatur (Festschrift für Helmut Papajewski), Neumünster 1974, S. 405-439

- Byron, S./Rubin, M.L.: Elia Kazan: Interview, in: *Movie 19* (Winter 1971-72), S. 1-13
- Changas, E.: Elia Kazan's America, in: *Film Comment* 8 (Summer 1972), S. 8-14
- Ciment, M.: *Kazan on Kazan*, London 1973
- Clifford, H.J.: *Leith Stevens: A Critical Analysis of his Works*, Dissertation (unveröff.) University of Missouri (Kansas City) 1976
- Evans, M.: *Soundtrack: The Music of the Mouvies*, New York 1979
- Giddins, G.: Jazz is back on Films, too, in: *Voice*, October 31, 1977, S. 53
- Gottlieb, J.: *The Music of Leonard Bernstein: A Study of Melodic Manipulations*, Dissertation (unveröff.) University of Illinois 1964
- Gourse, L.: When Jazz Greats Score, in: *Pulse*, May 1985, 5.26/27
- Gradenwitz, P.: *Leonard Bernstein, Eine Biographie*, Zürich 1984
- Gregor, U./Patalas, E.: *Geschichte des Films 2, 1940-1960*, Reinbek bei Hamburg 1976
- Hansen, F.: *Die Bearbeitung und Rezeption amerikanischer Dramen in Frankreich, exemplarisch dargestellt an Tennessee Williams: A Streetcar Named Desire*, Dissertation (unveröff.) Kiel 1968
- Hey, K.: Ambivalence as a Theme in 'On the Waterfront' (1954): An Interdisciplinary Approach to Film Study, in: *American Quarterly* 31, No. 5 (Winter 1979), S. 666-696
- ders.: On the Waterfront: Another Look, in: *Film and History* 9, Nr. 4 (Dez. 1979), S. 82-86
- Hillier, J.: Kazan and Williams, in: *Movie 19* (Winter 1971-72), S. 17/18
- Hughes, R.: In the Script: A Streetcar Named Desire, in: *Sight and Sound* 21 (April-June 1952), S. 173-175
- ders.: On the Waterfront: A Defense and Some Letters, in: *Sight and Sound* 24 (Spring 1955), S. 214-216
- Hurrel, J.D.: Music and Dance as Elements of Form in the Drama of Tennessee Williams, in: *Revue de la Societe d'Histoire du Theatre* 15 (1963), S. 294-301
- Jost, E.: *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*, Frankfurt a.M. 1982
- Kazan, E.: Notebook for A Streetcar Named Desire, in: Cole, T./Krichchinoy, H. (Hg.): *Directors on Directing. A Source Book of the Modern Theatre*, (Revised Edition) Indianapolis/ New York 1963, S. 364-379
- ders.: *A Life*, New York 1988
- Keller, H.: On the Waterfront, in: *The Score*, No. 12 (June 1955), S. 81-84
- Lewin, F.: A Streetcar Named Desire, in: *Film Music Vol. 11 No. 3*, January-February 1952, S. 13-20

- Meeker, D.: Jazz in the Movies, London 1981
- de la Motte-Haber, H./Emons, H.: Filmmusik. Eine systematische Beschreibung, München 1980
- North, A.: An Exclusive In-Depth Interview with Alex North, in: Music Gazette 9-12/1976, 1-2/1977, ohne Seitenangabe
- ders./Gruen, J.: Notes on the Score of „The Rose Tattoo“, in: Film Music Vol.15 No. 2, Winter Issue 1955, S. 3
- Palmer, C.: Alex North, in: Film Music Notebook Vol. III No. 1, 1977, S. 2-8
- Pauli, H.: Filmmusik, ein historisch-kritischer Abriss, in: Schmidt, H.-C. (Hg.): Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen, Mainz 1976, S. 91-120
- Pauly, T.: An American Odyssey. Elia Kazan and American Culture, Philadelphia 1983
- Phillips, G.D.: The Films of Tennessee Williams, London and Toronto 1980
- Quart, L./Auster, A.: American Film and American Society since 1945, London 1984
- Ricci, F.: An Analysis of the Directing Techniques of Elia Kazan in Theatre and Film as Illustrated in A Streetcar Named Desire, Dissertation (unveröff.) Columbia University 1975
- Roffman, P./Purdy, J.: The Hollywood Social Problem Film. Madness, Despair and Politics from the Depression to the Fifties, Bloomington 1981
- Rosen, R.C.: Anatomy of Junkie Movie, in: Peary, G./Shatzkin, R. (Hg.): The Modern American Novel and the Movies, New York (3) 1983, S. 189-199
- Scheff, M.: Elmer Bernstein, in: Film Music Notebook Vol. 1, Winter 1974/75, S. 5-9
- Schmidt, H.G.: Entwurf einer Mediendidaktik - exemplarisch dargestellt an den musikalischen Inhalten des Kino- und Fernsehfilms, in: Rösing, H. (Hg.): Symposium Musik und Massenmedien, München/Salzburg 1978, S. 29-55
- ders.: Filmmusik (Musik aktuell Band 4), Kassel 1982
- Schröder, R.J.: Vom Drama zum Film. Außersprachliche Zeichen in Tennessee Williams „A Streetcar Named Desire“, Würzburg 1983
- Schuenemann, W.: Elia Kazan: Director, Dissertation (unveröff.) University of Minnesota 1974
- Schulberg, B.: On the Waterfront. A Screenplay, Carbondale and Edwardsville 1980
- Skiles, M.: Music Scoring for TV & Motion Pictures, (ohne Ort) 1976

- Steiner, F.: An Examination of Leith Stevens' Use of Jazz in *The Wild One*, in: *Filmmusic Notebook* No. 2, 1976, S. 27-35, und No. 3, 1976, S. 27-34
- Sutak, K.: *The Return of A Streetcar Named Desire (I-IV)*, in: *Pro Musica Sana*, 3, No. I (Spring 1974), S. 4-10; 3, No.4 (Winter 1974-1975), 5.9-15; 4, No. 2 (1975), S. 18-24; 4, No. 3 (1976), S. 13-18
- Thomas, T.: *Music for the Movies*, London 1973
- Todras, A.: *The Liberal Paradox: Clifford Odets, Elia Kazan and Arthur Miller*, Dissertation (unveröff.) University of Indiana 1980
- Turner, A.: *Hollywood 1950s*, London 1986
- Williams, T.: *The Theatre of Tennessee Williams Volume 1*, New York 1971
- Wood, M.: *America in the Movies*, London 1975
- Yacowar, M.: *Tennessee Williams and Film*, New York 1977
- Zinman, D.: *50 from the 50's*, New York 1979

Achim Schudack  
Nibelungenweg 4  
4330 Mühlheim/Ruhr