

Ruß im Gesicht. Zur Inszenierung US-amerikanischer Musical Shorts*

Bernd Hoffmann (Köln)

Abstract

From 1926 musical shorts begin to appear commercially in the US as a support to talkies in the recently-built cinemas. Some of these shorts appear useful as a source for jazz research but have been rarely analysed, showing various forms of music and its presentation. With a yearly production volume of about 1000 titles (1926–1940) the musical shorts reflect the spirit of the time using respective performance and stage characteristics, and using serious as well as popular music.

In this paper, eight film formats will be looked at systematically, belonging to the most established types of movies. Referring to the musical repertoire of the syncopated music of the musical shorts they can be divided into a first period (1926–1932), and then a more jazz-oriented second period (1932–1940). It is remarkable that the blackface activities correlate with syncopated music (ragtime, cakewalk, coon songs). The showing of social life makes up a large part of the programme: illusory fictitious scenes are staged, such as cabins in front of cotton plantations, a jazz club in Harlem, etc. An analysis of the representative Paramount musical short *AFTER SEBEN* (USA 1929) reveals both musical and visual characteristics of the first and the second period.

As a result of the analysis musical shorts can be considered as a significant source for the research on popular music in the USA as well as a basic documentation of the different jazz styles at the time. Due to little material funds a search for these musical shorts should be intensified.

* Dieser Artikel wurde zuerst veröffentlicht in: *Jazzforschung / Jazz Research* 44. Hrsg. v. Franz Kerschbaumer und Franz Krieger. Graz: Adeva Musik, S. 159–184.

Einleitung

Im Übergang von der Stummfilm- zur Tonfilmära lässt sich auf dem US-amerikanischen Markt das Erscheinen eines unterhaltenden Filmformates beobachten, das innerhalb weniger Jahre eine erstaunliche Akzeptanz beim Publikum erfährt. Kurze, rund zehnmünütige Reportagen, News-, Zeichentrick-, Musik- oder Tanzfilme beleben die Kino-Präsentation und komplettieren als Beiprogramm die angebotenen Hauptfilme.

Für dieses Kurzfilm-Format der Shorts und Features, dem der Jazzforscher Alfons M. Dauer »zusehends [eine] eigene Bedeutung und sogar eigene Formen« (Dauer 1980, 47) attestiert, entsteht in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre ein eigenständiger Zweig der einheimischen Filmindustrie. Künstlerinnen und Künstler aus allen Teilbereichen der populären Musik sind interessiert an diesem neuen Format.

In these experimental years, as sound and camera techniques improved, studios rushed to enlist talent from every available source – vaudeville, the Broadway stage, concert halls, nightclubs, and burlesque – at the same time competing for these entertainers with the rapidly developing radio industry. (Smith 1988, 381)

So ist es wenig überraschend, dass innerhalb der Dokumentation von Bradley (2005) eine thematische Vielfalt der Kurzfilm-Formate auftaucht, die für den Zeitraum 1926–1932 insgesamt elf Themenkreise fasst, produziert von 14 größeren und einer Reihe kleinerer US-amerikanischer

Filmfirmen.¹ Seine detaillierte Auflistung belegt rund 4500 Shorts, von denen ein Viertel als musikalische Produktionen ausgewiesen sind. Dieser musikalische Niederschlag im Themenfeld der Shorts umfasst neben wenigen Darbietungen der ernsten Musik vor allem unterhaltende Genres populärer Musik: Sie »präsentieren sowohl weiße Tanzorchester als auch schwarze Big Bands, deren Musik, nun als musikalische Folie verstanden, genügend visuellen Raum bietet für die Illustrationen des kommenden Musikfilmformates« (Hoffmann 2011, 98). Gestützt wird die Rekonstruktion dieses Kurzfilm-Formates weiterhin durch historische Verlagsinformationen der produktionsstarken Firma Vitaphone (1926–1970), ausgegeben zur Orientierung und zwecks Bestellung des Beiprogramms an lokale Lichtspielbetreiber (Liebman 2003). Dieser Katalog dient hier als ausführlicher Kommentar zu Spielsituationen, Besetzung sowie verwendetem Repertoire; besonders zu stilistischen Fragestellungen für den Bereich der Syncopated Music (Hendler 2010b) lassen sich Repertoireschwerpunkte aufspüren, da ein großer Teil der frühen Shorts und Features aufgrund mangelnder Erhaltungsmaßnahmen diverser Filmfirmen nicht mehr als dokumentarische Quellen herangezogen werden können. Über diesen Katalog Vitaphone Films wird auch die nach 1940 deutlich nachlassende Produktionskapazität innerhalb der Filmfirma sichtbar sowie die Neuorientierung der Musikfilmindustrie und ihre

¹ Bradley (2005) untersucht folgende Produktionsfirmen: Columbia, De Forest, Disney, Educational, Fleischer, Fox, Hal Roach / MGM, MGM, Paramount, Pathé / RKO Pathé, RKO Radio, Tiffany, Universal und Warner Bros. / Vitaphone. Sein Kategoriensystem gruppiert die Kurzfilme zu folgenden Themengruppen: Performance Acts, Opera and Operatic Stars, Dramatic Playlets, Straight Comedies, Musicals, Musical Comedies and Revues, Newsreels and Newsmagazines, Travelogues / Adventure, Documentaries and Other Non-Fiction, Trailers, Novelties and Miscellaneous und Industrial / Commercial / Promotional. Alle aufgeführten Kurzfilme ergeben insgesamt 4502 Titel (1926–1931), davon belegen die drei Kategorien (a) Performance Acts, (b) Opera and Operatic Stars und (c) Musicals, Musical Comedies and Revues gemeinsam 25,36%.

Investitionen in das meist dreiminütige Soundieformat, das zwischen 1940 und 1946 über das technische Abspielsystem Panoram Visual Jukebox mit über 1800 Soundies zum Einsatz kommt (MacGillivray/Okuda 2007). Unterschiedliche technische Produktionsverfahren, aber auch divergierende Präsentationsformen von Shorts und Soundies erschweren den ästhetischen Vergleich; gleichwohl erlauben beide Kurzfilmformate einen ausführlichen Blick auf rezente Repertoireformen der populären Musik. Ein drittes Kurzfilmformat, die Snader Telescriptions, werden zu Beginn der 1950er Jahre bereits für US-amerikanische Fernsehstationen produziert; diese rund 900 Einspielungen vermitteln vor allem detaillierte Erkenntnisse zum schwarzen R&B jener Zeit. Wie die Soundies bilden die Snader Telescriptions durchgängig separate Musiktitel ab. Teilweise werden bei späteren Lizenzwechslern einzelne Telescriptions-Kurzfilme zu längeren, pseudodokumentarischen Konzertfolgen zusammengefasst (siehe u. a. SHOWTIME IN HARLEM, USA 1955, N. N.) und die Primärquellen mit Publikumseinblendungen und Moderationen kaschiert. Ähnliche Kurzfilmkombinationen lassen sich bereits in frühen Filmeinspielungen der Jahre 1929 und 1930 nachweisen; zusammengesetzte, analoge Ablaufformen (Länge: 90–110 Minuten) bestimmen die Struktur von Filmen wie ON WITH THE SHOW (USA 1929, Alan Crosland), SHOW OF SHOWS (USA 1929, John G. Adolf), HOLLYWOOD REVUE OF 1929 (USA 1929, Charles »Chuck« Riesner) oder KING OF JAZZ (USA 1930, John Murray Anderson).

Aus quantitativem Blickwinkel erlauben die Arbeiten von Bradley und Liebman eine grobe Schätzung zum Produktionsvolumen der Shorts und Features im frühen US-amerikanischen Tonfilm: So sind die 4502 gelisteten Kurzfilmtitel anteilig recht unterschiedlich; allein das Vitaphone-Label bringt zwischen 1926 und 1931 über 25 Prozent aller Kurzfilm-Formate auf den amerikanischen Kinomarkt. Alle Labels veröffentlichen gemeinsam

1142 Produktionen der Kategorien »Performance Acts«, »Opera and Operatic Stars« und »Musicals, Musical Comedies and Revues«,² dabei schlägt die Kategorie »Opera and Operatic Stars« mit nur 5,4 Prozent zu Buche. Auch hier wird die marktbeherrschende Rolle des Vitaphone-Labels sichtbar; innerhalb der Kategorie »Performance Acts« (808 Titel) sind immerhin 70,04 Prozent Produkte der Firma Vitaphone Films. Die Bilanz im Zeitraum 1926–1931 lässt sich für das Vitaphone-Label mit circa 230 Produktionen pro Jahr ansetzen. Für die Kategorien »Performance Acts« und »Musicals, Musical Comedies and Revues«, die mit 667 Vitaphone-Produktionen (= 57,89 Prozent) gelistet sind, ergibt sich somit eine durchschnittliche Jahresproduktion von 133 Titeln. Kombiniert mit den Produktionslisten des historischen Vitaphone-Katalogs, die den berechneten Fünf-Jahres-Zeitraum zu einer knappen Dekade (1926–1935) weiten, entsteht ein stark verändertes Bild: Die insgesamt 3075 Titel verteilen sich im Durchschnitt auf circa 340 Produktionen pro Jahr, die Differenz zur Bradley-Liste beträgt rund 110 Einspielungen. Hierfür kann die deutliche Produktionssteigerung des Labels in der ersten Hälfte der 1930er Jahre mitverantwortlich sein; zudem werden die beiden Kurzfilm-Produktionsstätten an West- und Ostküste ausgebaut und intensiv genutzt.

Das vorliegende Katalogverzeichnis bietet eine Systematisierung der Reportagen, News-, Zeichentrick-, Musik- oder Tanzfilme an und auch die Möglichkeit, entsprechende Musikkurzfilme einer ersten musikalischen Orientierung und stilistischen Zuordnung zu unterziehen. In der Kopplung der beiden Bradleyschen Kategorien »Performance Acts« und »Musicals,

² Vorgelegte Kurzfilm-Produktionen (Anzahl in Klammern) der einzelnen Labels nach Bradley: Columbia (154), De Forest (69), Disney (64), Educational (266), Fleischer (111), Fox (351), MGM (318), Paramount (406), Pathé / RKO Pathé (656), RKO Radio (144), Hal Roach / M GM (121), Tiffany (95), Universal (341) und Warner Bros. / Vitaphone (1152). Weitere Filmfirmen werden mit 254 Produktionen angegeben.

Musical Comedies and Revues« wird das Repertoirefeld der Musical Shorts sichtbar: Anhand der gewählten Produktionstitel und ihrer ausführlichen Songlisten lassen sich die Kurzfilme mit musikalischen Formen der Syncopated Music, also Ragtime oder Cake-Walk (Hendler 2010a), des Blues, des Sacred Singing, früher Jazzstile oder der Latin Music identifizieren. Weiterhin zeichnen sich Themenkomplexe wie die Rezeption afroamerikanischer Kultur durch ein weißes Kinopublikum und die damit korrespondierende, scheinbar verblässende ideologische Komponente der Minstrelsy ab; die imaginären Orte und Bezugsquellen US-amerikanischer populärer Musik, also die Film-Projektionen zu Broadway, Harlem und die Tanz-Bewegungsmuster im Kurzfilm, sind ein besonders attraktiver und vitaler visueller Bestandteil der Musical Shorts (Hoffmann 2012, 501f).

Diese Aspekte – Blackface-Minstrelsy, Projektionsflächen des Showbusiness sowie filmische Bewegungsmomente, ergänzt um die Bewertung der Musikformen – bestimmen den ästhetischen Kern der Musical Shorts, deren jazzwissenschaftliche Materialgüte Helmut Weihsmann nur zögerlich bestätigt:

Ihr dokumentarischer Wert ist [...] nicht unbedeutend: Sie stellen – selbst bei all ihrer Zweideutigkeit dem Jazz gegenüber: Verdünnung des Gehaltes, zeitgebundene Stereotypisierung des Gegenstandes – eine frühe und wichtige Quelle für die Jazzforschung dar. (Weihsmann 1988, 589)

Schon die Experimentalphase der Musical Shorts bietet bis zu ihrer filmtechnischen Serienentwicklung im Jahre 1926 mehrere Filmdokumente (Hoffmann 2011, 87f), die als Tonfilmversuche der Ingenieurfirmen Kellum Patents und DeForest Phonofilm vereinzelt Jazzmusiker oder Jazzgruppen dokumentieren. Trotz ihrer spürbaren Versuchsanordnung vermitteln diese

Aufnahmen³ eine authentische Situation, in der der spontane Moment des Variierens oder Improvisierens eingefangen wurde. Weiterhin vermitteln sie spieltechnische Erkenntnisse, die besonders im Bereich rhythmischer Phrasierung der Syncopated Music oder früher Jazzstile graduelle Unterschiede sichtbar machen. So bemerkt Tim Brooks zum gefilmten Klavierspiel des Pianisten Eubie Blake: »Blake even chimes in on the chorus, something he never did on record« (Brooks 2004, 381). Schließlich entsteht über die Experimentalphase der Musical Shorts hinaus ein neuer Materialbestand, der dem auf akustischen Tondokumenten basierenden Jazzkanon eine andere Perspektive verleiht.

Schon vor dem Wechsel vom Stumm- zum Tonfilm, der für den Spielfilmbereich mit dem Erscheinen des nur in Teilen mit Originalton versehenen *THE JAZZ SINGER* (USA 1927, Alan Crosland) gleichgesetzt wird, produzieren gleich mehrere Firmen ihre Musical Shorts mit Filmton. So entsteht bereits 1926 bei Vitaphone ein seltsamer Repertoire-Mix,⁴ der die Tannhäuser-Ouvertüre, gespielt vom New York Philharmonic Orchestra, neben Kammermusik-Einspielungen oder Opernarien beinhaltet und im unterhaltenden Bereich mit einer Minstrelaufnahme des kommenden Jazz-Singer-Stars Al Jolson endet. Mit dem Beginn dieser ersten kommerziellen Phase und einer angenommenen Produktionsrate von circa 900 Titeln pro Jahr entwickeln sich verschiedene inhaltliche Formen, die entweder im One-Reel-Format (rund zehn Minuten Spieldauer) oder im Two-Reel-Format (bis

³ Siehe hierzu die folgenden Tonfilmversuche: *A BIT OF JAZZ* (USA 1921, Orlando E. Kellum; Phonokinema Short Film: *The Famous Van Eps Trio*), *SONGS OF YESTERDAY* (USA 1922, Lee DeForest; Lee DeForest Phonofilms: *Abbie Mitchell's New York Dixie Review*), *EUBIE BLAKE PLAYS ...* (USA 1922, Lee DeForest; Lee DeForest Phonofilms: *Eubie Blake*), *SNAPPY TUNES* (USA 1923, Lee DeForest; Lee DeForest Phonofilms: *Eubie Blake/Noble Sissle*) und *SWEET GEORGIA BROWN* (USA 1925, Lee DeForest; Lee DeForest Phonofilms: *Ben Bernie's Orchestra*).

zu 18 Minuten Spieldauer) veröffentlicht werden. Beide Formate sind von ihrer Spieldauer deutlich länger als die nach 1940 entstehenden Soundies, die zudem eine andere filmtechnische Herstellungsweise nutzen. Während die Musical Shorts bei Film- und Tonaufnahmen auf eine entsprechende Synchronität angelegt sind, werden die später entstandenen Soundies aus zwei nacheinander ablaufenden Verfahren zusammengefügt und gefertigt:

Many times, the singers and musicians were touring the nation and could only fit one free day into their schedules for filming while they are in town (New York, Chicago or Hollywood). In these cases the music was recorded in the morning [...] and the action was filmed in the afternoon, with the performers miming to the playback recording. (MacGillivray/Okuda 2007, 385)

Die unterschiedlichen Formen der Musical Shorts überraschen durch inhaltliche wie filmtechnische Vielfalt sowohl für die One-Reel-Formate als auch für die Two-Reel-Formate. Nur unzureichend ordnet die Dauersche Film-Systematik (Dauer 1980, 54ff.) diesen Bestand, zumal unter seinen Positionen 9 und 10 verschiedene Kurzfilm-Formate versammelt sind, die nach Musical Shorts und Soundies zu separieren wären. Die im Folgenden vorgenommenen Modellbeschreibungen werden nicht einzelne Kurzfilme

⁴ Siehe hierzu die folgenden Musical Shorts: OVERTURE TO TANNHAUSER (WAGNER) (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 314: New York Philharmonic Orchestra, Leitung: Henry Hadley), HIS PASTIMES (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 302: Roy Smeck »Wizard of the String«), THEME AND VARIATIONS FROM THE KREUZER SONATA (VAN BEETHOVEN) (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 279 [und 281]: Efrem Zimbalist and Harold Bauer »Renowned Violinist and Famous Pianist«), CARO NOME FROM RIGOLETTO (VERDI) (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 308: Marion Talley and the New York Metropolitan Opera), LA FIESTA (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 294: Anna Case & New York Metropolitan Opera Chorus & Vitaphone Symphony Orchestra, Leitung: Hermann Heller), HUMORESQUE (DVORAK) & GAVOTTE (GOSSEC) (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 275: Mischa Elman »Concert Violinist«), BEHIND THE LINES (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 339: Elsie Janis in A Vaudeville Act, accompanied by the chorus from the 107th Army Regiment) und A PLANTATION ACT (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 359: Al Jolson). – Barrios (2010, 15f.) beschreibt ausführlich die ersten Schritte des Vitaphone-Labels bei Veröffentlichungen aus den Bereichen der Symphonik und Oper; siehe hierzu auch Gotto (2009, 120).

im Detail wiedergeben, auch wenn diverse Musical Shorts den entsprechenden Modellen als Filmquelle beigeordnet werden. Dabei ist die Kreativität der Short-Macher, Musikalisches zu präsentieren, recht beachtlich, aber aufgrund der geringen Anzahl von heute vorzeigbaren Musical Shorts wird ein großer Teil dieses Repertoires und seiner Filmideen für immer verloren sein.⁵ Die acht Musical-Short-Modelle zeigen unterschiedliche filmische Strukturmerkmale und Präsentationsformen, die hier zur Differenzierung herangezogen werden und für beide Reel-Formate gelten:

1. Präsentation von drei oder mehreren Einzeltiteln durch eine permanent im Bild befindliche Formation, ggf. Einzelkünstler, Ansagen (meist Bandleader) leiten von Musikelement zu Musikelement über. Neben Einzeltiteln können die Musikpräsentationen auch in Form von Medleyfolgen ablaufen. In beiden Fällen wird als Hintergrund durchgängig nur eine Kulisse oder Orchesterbühne verwendet; die filmtechnische Formatlänge: One Reel.

Beispiele: A PLANTATION ACT (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 359: Al Jolson) und HAZEL GREEN AND COMPANY (USA 1927, Bryan Fox; Vitaphone Release 2112: Foremost Feminine [Orchestra] Director and Singer).

2. Präsentation von drei oder mehreren Einzeltiteln durch mehrere permanent im Bild befindliche Formationen; die Musikelemente sind über eine Rahmenhandlung miteinander verbunden. Schauspieler oder Musiker

⁵ So schätzt der Leiter des US-amerikanischen Vitaphone-Projektes, Ron Hutchinson, dass Vitaphone-Kurzfilme, die bis Ende der 1920er Jahre produziert wurden, momentan zu mehr als 80 Prozent aufgrund falscher Lagerung nicht abspielbar sind und nur mit hohem finanziellen und technischen Aufwand einer Filmrestauration zuzuführen wären (Mail an den Autor vom 26. Februar 2007).

agieren in dieser Rahmenhandlung, die wie ein roter Faden die einzelnen Musikelemente verbindet (filmtechnische Formatlänge: One Reel).

Beispiele: THAT'S THE SPIRIT (USA 1933, Roy Mack; Vitaphone Release 1491: Noble Sissle & Band, Cora La Redd, Washboard Serenaders) und BARBER SHOP BLUES (USA 1933, Joseph Henabery; Vitaphone Release 1551: Claude Hopkins and Band, Four Step Brothers).

3. Präsentation von drei oder mehreren Einzeltiteln durch eine Formation, wobei neben der Banddarstellung weitere filmische Elemente (reale Bildfolgen etc.) hinzugefügt werden. Diese Bildelemente können auch animierte Passagen enthalten und dienen der Illustration der vorgestellten Musik (filmtechnische Formatlänge: One Reel).

Beispiele: RHYTHMS (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 770: Leo Reisman and his Hotel Brunswick Orchestra) und YAMEKRAW (USA 1930, Murray Roth; Vitaphone Release 1009: James P. Johnson).

4. Präsentation von drei oder mehreren Einzeltiteln durch eine ständig abgebildete Formation, ggf. Einzelkünstler, Karaoke-ähnliches Verfahren von Songtexten im Bild sowie Regulierung der Gesangsgeschwindigkeit über »Bouncing Ball« (filmtechnische Formatlänge: One Reel).

Beispiel: RUDY VALLEÉ MELODIES (USA 1932, N. N.; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: With the Famous Bouncing Ball).

5. Animierte Story in Kombination mit Bandpräsentation, dabei rückt der Ablauf der Filmgeschichte in den Vordergrund. Serien wie Paramount Song Cartoons nutzen das Image der entsprechenden Musik (filmtechnische Formatlänge: One Reel).

Beispiele: I'LL BE GLAD WHEN YOU'RE DEAD YOU RASCAL YOU (USA 1932,

Dave Fleischer; Paramount Pictures Short: Louis Armstrong and Orchestra) und PIE, PIE BLACKBIRD (USA 1932, Roy Mack; Vitaphone Release 1391: Eubie Blake and his Orchestra).

6. Biographische Skizzen von Musikern in realen Bilderfolgen; Milieu-Präsentation von Szene und Publikum (filmtechnische Formatlänge: One Reel).

Beispiele: OL' KING COTTON (USA 1930, Ray Cozine; Paramount Music Short: George Dewey Washington) und CAB CALLOWAY'S HI-DE-HO (USA 1933 [1934], Fred Waller; Paramount Music Short: Cab Calloway and His Orchestra).

7. Spielfilmartige Musical Shorts, die bei teilweise doppelter Spieldauer musikalische Themen in den Hintergrund drängen und eine durchgehende Story präsentieren, die auch choreographierte Tanzpassagen enthält (filmtechnische Formatlänge: One Reel oder Two Reels).

Beispiele: BLACK AND TAN FANTASY (USA 1929, Dudley Murphy; RKO Radio Pictures [Two-Reel Short]: Duke Ellington and his Orchestra) und I SURRENDER DEAR (USA 1931, Mack Sennett; Educational Featurette [Two-Reel Short]: Bing Crosby, Arthur Stone, Julia Griffith).

8. News-Mitteilungen informieren in Beitragsform über diverse Künstler oder Musikszenen.

Beispiel: RECORD MAKING WITH DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA (USA 1937, Havrilla; Paramount: Paramount Pictorial Magazine, Magazin-Ausgabe Nr. 889).

Diese Modelle bieten zwar erste Anhaltspunkte für eine Systematik der Musical Shorts, aber die Variantenvielfalt der erhaltenen Kurzfilme verlangt

ein umfangreiches Ordnungssystem, das erst nach Sichtung eines größeren Materialbestandes sinnvoll zu entwerfen ist. Der Vorteil der hier aufgelisteten Modelle liegt in ihrer Offenheit für jegliche musikstilistische Positionierung.

Musikalische Strukturen der Musical Shorts

Die Klangwelten der Musical Shorts zeigen ein Kaleidoskop diverser Musikstile. In diesen Kurzfilmen spiegeln sich die stilistischen Einlagerungen verschiedenster Kulturen, sei es der musikalische Reflex früherer Kolonialmächte, die Spielweisen west- und osteuropäischer Einwanderer, karibische Unterhaltungsmusikmoden sowie die diversen eigenständigen US-amerikanischen Musikformen, die aus der starken kulturellen Dynamik zwischen den Bevölkerungsteilen der USA hervorgegangen sind.

Für den Entstehungs- und ersten Produktionszeitraum der Musical Shorts bilden die produzierenden Filmfirmen bis zum Beginn der 1930er Jahre die unterschiedlichen aktuellen Strömungen der populären Musik ab,⁶ dabei flankiert die Produktionsnähe zum Broadway stark diese erste Musical-Short-Phase.

⁶ Siehe die unterschiedlichen Musikstile in folgender Auswahl von Musical Shorts: THE COWBOY AND THE GIRL (USA 1928, N. N.; Vitaphone Release 2236: Ray Mayer and Edith Evans), LERDO'S MEXICAN ORCHESTRA (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 705: Premiere Mexican Orchestra), MEXICAN TIPICA ORCHESTRA (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 707: National Mexican Orchestra), RADIO RHYTHM (USA 1929, N. N.; Paramount Music Short: Rudy Valleé and his Connecticut Yankees), JAZZ À LA CUBA [= PEANUT VENDOR] (USA 1933, N. N.; Paramount Music Short: Don Aspiazu and His Famous Orchestra) und ST. LOUIS BLUES (USA 1929, Dudley Murphy; RKO Radio Pictures [Two-Reel Short]: Bessie Smith, James P. Johnson Band; Hall Johnson Choir).

Der Filmmarkt der USA steht am Übergang von der Stummfilm- zur Tonfilmära vor einer gewaltigen Veränderung: Von circa 15.000 US-amerikanischen Filmtheatern, die 1925 regelmäßig Stummfilmvorführungen präsentieren, sind vier Jahre später bereits 5521 Filmtheater auf Tonfilm umgerüstet (Hoffmann 2011, 88 nach Crafton 1997), ein erstaunlicher technischer Umbau im Studio- wie im Kinobetrieb. Die Filmfirmen, die für diesen Markt produzieren, geben sowohl ihre Musical Shorts als auch zeitlich größere Filmformate an lizenzierte Kinobetreiber ab. Die Kurzfilme dienen gerade in dieser Übergangssituation auch als Versuchsfelder für finanziell anspruchsvollere Projekte. Knapp ein Jahr vor der Veröffentlichung des *JAZZ SINGER* (USA 1927) tritt Schauspieler und Sänger Al Jolson in einem frühen Vitaphone Short auf, »exterior of a cabin in the cottonfield« (Liebman 2003, 13). Als Feldarbeiter kostümiert, singt er »in blackface« drei Songs: *When the Red, Red Robin Comes Bob, Bob Bobbin' Along*, *April Showers* und *Rock-a-bye Your Baby with a Dixie Melody* und erhält für seinen Auftritt in *A PLANTATION ACT* (USA 1926) insgesamt 25 000 \$. Dem dritten Song ist eine rhythmische Folge von 5 Impakten, aufgeteilt auf 8 Zählzeiten, unterlegt ([II .II .I.] = Cinquillo), die im kubanischen Danzón und im Ragtime als gestaltbildende Formel verwendet wird (Hendler 2012, 1902). Bis zum Beginn der 1930er Jahre, dem Ende der ersten Musical-Short-Phase, treten neben den aktuellen Formen der populären Musik vor allem ältere Syncopation-Modelle in den Musical Shorts auf; einen ähnlichen rhythmischen Befund bieten einige US-amerikanische Spielfilme des Jahres 1929 (Hoffmann 2012). Die dort nachgewiesenen Cinquillo- und Secondary-Rag-Formeln bestimmen auch

die rhythmische Folie einiger Musical Shorts.⁷ Auffallend ist hier die stereotype Verwendung der [II .II .I.]-Formel, deren Gebrauch nach 1930 deutlich abnimmt. In diesen elf Gruppen und Bands – es ist keineswegs eine repräsentative Auswahl – spielen bis auf eine Ausnahme (Norman Thomas Quintette) nur weiße Musikerinnen und Musiker, deren Orientierung an der gehobenen Unterhaltungsmusik aufgrund von Arrangement, Besetzung und Repertoireauswahl spürbar bleibt. Die visuelle Inszenierung, geprägt von beeindruckender Virtuosität und der Beherrschung verschiedenster Instrumente, wirkt anfänglich etwas statisch, dabei sind die Modelle 1 und 3 vorherrschend. Von dieser hier erörterten Auswahl im frühen Stadium (bis Ende 1929) kann der These von Smith nicht gefolgt werden, dass die Musical Shorts ein ideales Medium seien, »in which to present black talent, since if objections were raised, the short could be eliminated from the programm« (Smith 1988, 381). Die frühen Musical Shorts (1926–1928) lockern die starre Fixierung der Klangkörper visuell über Tanzeinlagen (im

⁷ Siehe die Auswahl folgender Musical-Short-Produktionen mit Syncopated-Music-Formeln: A PLANTATION ACT (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 359: Al Jolson; mit dem Titel *Rock-abye Your Baby with a Dixie Melody* [II .II .I.]), DICK RICH AND HIS MELODIOUS MONACHS (USA 1928, N. N.; Vitaphone Release 2595; mit dem Titel *There Must Be a Silver Lining* [I..II .I.]), Larry Ceballos' ROOF GARDEN REVUE (USA 1928, N. N.; Vitaphone Release 2627; mit den Titeln *Over the Garden Wall* [II .II .I.], *It was the Dawn of Love* [II .II .I.] und *Pretty Little Bom Bom Maid from Bombay* [II .II .I.]), SOL VIOLINSKY »THE ECCENTRIC ENTERTAINER« (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 709; mit dem Titel *Apache* [II .II .I.]), GREEN'S TWENTIETH CENTURY FAYDETTES (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 710: An All-Girl Jazz Band; mit dem Titel *Ah, Sweet Mystery of Life* [II .II .I.]), RHYTHMS (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 770: Leo Reisman and his Hotel Brunswick Orchestra; mit dem Titel *Milenberg Joys* [II .II .I.]), HARLEM-MANIA (USA 1929, Roy Mack; Vitaphone Release 827: Norman Thomas Quintette; mit dem Titel *Listen to the Mocking-Bird* [II .II .I.]), THE INGENUES »THE BAND BEAUTIFUL« (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 2573; mit den Titeln *Sunshine* [II .II .I.] und *Let a Smile be Your Umbrella* [II .II .I.]), HAZEL GREEN AND COMPANY (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 2112: »Foremost Feminine [Orchestra] Director and Singer«; mit den Titeln *That Why I Love You* [II .II .I.] und *A Bird's Eye View of My Old Kentucky Home* [II .II .I.]), MUSICAL MOODS (USA 1931, Roy Mack; Vitaphone Release 1308: Horace Heidt and His [Famous] Californians; mit den Titeln *Shine on, Harvest Moon* [II .II .I.], *Notre Dame* [II .II .I.] und *Nola* [II .II .I.]) und ABY LYMAN [AND] BAND (USA 1932, Joseph Henabery; Vitaphone Release 1485; mit dem Titel *Auld Lyng Syne* [II .II .I.]).

Vordergrund) auf, oder ihre Regisseure verwenden meist naturalistische Einspielfilmsequenzen, die kontrapunktisch zur Bühnensituation den Bewegungsmodus im entsprechenden Kurzfilm steigern. Die zunehmende Unabhängigkeit von akustischen Aufnahmeverfahren befreit aber indirekt das Bild. Nach 1930 ändert sich allmählich der Blick auf die Musik: Mit dem Verlassen der sterilen Studiosituation, die bei kleineren Ensembles meist eine gutbürgerliche Wohnzimmer-Eck-Einrichtung bedeutet, wird das Erleben von Bandauftritt und dazugehöriger Tanzperformance an entsprechenden Szeneorten realistischer produziert. Allmählich findet eine Verschiebung zugunsten der Jazz- und Swingeinspielungen statt, und die Welt der »Synkopen-Bands« wechselt den Stil und teilweise die Hautfarbe.

Mit steigender Produktivität differenzieren sich gegen Ende der 1920er Jahre die Präsentationsmodelle aus: Neben den Modellen 1 und 3, deren Stilformen der Syncopated Music nun mit denen des Jazz ausgetauscht werden (siehe u. a. RED NICHOLS AND HIS FIVE PENNIES, USA 1929), treten vermehrt biographische Skizzen von Musikern oder spielfilmartige musical shorts in den Vordergrund. Die Kurzfilme nutzen die Modellgruppen 6 und 7. So zeigt CAB CALLOWAY'S JITTERBUG PARTY (USA 1935) den schwarzen Bandleader Cab Calloway, der mit seinen Mitmusikern und ihrer weiblichen Begleitung nach einem gemeinsamen Club-Auftritt durch das nächtliche Harlem eilt, um an einer Harlem Rent Party teilzunehmen. Der New Yorker Stadtteil Harlem wird bald zum Synonym für schwarzes urbanes Leben,⁸ und so erlebt der Betrachter eine Inszenierung täglichen Entertainments und

⁸ Siehe die beiden Kurzfilme des Regisseurs Dudley Murphy aus dem Jahre 1929. – Nachfolgend eine Auswahl von Musical Shorts mit Harlem-Bezug: AFTER SEVEN (USA 1929, S. Jay Kaufman; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV. Corp.]; James Barton), CAB CALLOWAY'S HI-DE-HO (USA 1933 [1934], Fred Waller; Paramount Music Short: Cab Calloway and His Orchestra) und MILLS BLUE RHYTHM BAND (USA 1933, Roy Mack; Vitaphone Release 1586: Fredi Washington, Sally Gooding, The Three Dukes).

Amusements, die für Peter Stanfield eher eine »white sponsored fantasy world of blackness« (Stanfield 2005, 6), eine filmische Scheinwelt darstellt. Diese Projektionen eines schwarzen Milieus – wie sie die Filmfirmen propagieren – geschehen meist über die Auftrittspräsentation schwarzer Jazz-Bands; sie beleben das Musical-Short-Vorkommen mit einer Vielzahl spielfilmartiger Sequenzen. Dauer (1982) sieht diese Aufführungen eher im Nutzungsbereich von langen Spielfilmproduktionen (siehe seine Kategorie 3).

Vor allem den weißen Ensembles wird eine andere Sichtweise zugestanden, es ist ein eher distanzierendes und repräsentatives Image: Eingefangen in ruhigen Bildsequenzen zeigt ihr Konzertieren ein stimmungsvolles In-Szene-Setzen musikalischer Momente, die Bildregie folgt den kompositorischen und improvisatorischen Strukturen und kennzeichnet sie. Eine solche filmische Umsetzung erscheint überzeugend gelöst in der Komposition SYMPHONY IN BLACK (USA 1935) des Pianisten Duke Ellington. Einen »elegant Paramount Music Short« nennt Meeker (1981, 3205) den Kurzfilm mit der Unterzeile A RHAPSODY OF NEGRO LIFE, ins Bild gesetzt vom Regisseur Fred Waller. Diese mehrsätzige Programmmusik setzt Ellingtons kompositorisches Bemühen zum Thema Schwarzes Leben in Amerika fort, eine Idee, die seit seinem Musical Short BLACK AND TAN FANTASY (USA 1929) mehrfach filmisch inszeniert wird. »With an enlarged orchestra playing to an audience of white concert-goers« werden diese vier Sätze der Symphony in Black⁹ präsentiert wie eine »programmatic suite, building on the concept of an extended composition for jazz orchestra« (Nicholson 1999, 174). Ellington vermittelt Authentizität in den

⁹ SYMPHONY IN BLACK (USA 1935, Fred Waller; Paramount Music Short: Duke Ellington and his Orchestra [A Rhapsody of Negro Life]). Die Sätze: The Laborers; A Triangle (Dance – Jealousy – Big City Blues); A Hymn of Sorrow; Harlem Rhythm.

verschiedenen Sätzen, er greift auf Stilizitate des Blues (2. Satz) und des Sacred Singing (3. Satz) (Hoffmann 1998) zurück und kreiert schließlich ein rhythmisches Harlem-Verständnis (4. Satz), das sich vom musikalischen Gestus bis zu seinen Jungle-Sounds der Harlem-Renaissance-Periode zurückverfolgen lässt. Seine Musiker hingegen werden in »stereotyped roles« (Smith 1988, 381) dargestellt. Gleichwohl wird Ellington in der Rahmenhandlung der SYMPHONY IN BLACK als einsamer Jazzkomponist romantisch verklärt. Hier werden gleich mehrere Strategien der Inszenierung im Musical Short sichtbar: Regisseur Waller zeigt Schöpfer und Schöpfung im Prozess der kompositorischen Entstehung. Gleichzeitig bieten seine Filmbilder den orchestralen Partien eine Stütze bei der strukturellen Dekodierung der Komposition an und dies alles vor dem aufbereiteten Hintergrund schwarzer Musikkultur.

Abschließend wird der Blick auf zwei europäische Produktionen gerichtet,¹⁰ die zum Teil in den USA entstanden sind. Im britischen Musical Short ME AND THE BOYS (Großbritannien 1929), der in den New Yorker RKO Studios von Victor Saville produziert wird, begleiten Jazzmusiker wie Jimmy McPartland, Jack Teagarden und Benny Goodman die eher unbekannte Sängerin Estelle Brody. Hier kommt das 1. Modell zur Geltung: Die Musiker sind ohne Nahaufnahme räumlich sehr distanziert aufgezeichnet.

¹⁰ Dies sind ME AND THE BOYS (Großbritannien 1929, Victor Saville; British Music Short: Body, Mc Partland, Teagarden, Goodman, Morgan, Breidis, Bauduc; mit den Titeln Mean to Me und My Suppressed Desire) und JAZZ »HOT« (Großbritannien 1938, N. N.; BBC London: Quintette du Hot Club de France; mit dem Titel *J'attendrai*). – Erwähnt werden sollte an dieser Stelle auch die französische Kurzfilm-Produktion LE POMPIER DES FOLIES BERGERE (Frankreich 1928), eine kleine Stummfilmgeschichte, in der sich die begeisterte Reaktion des Pariser Publikums auf die Revue *Vent de folie* und ihrem US-amerikanischen Star Josephine Baker niederschlägt.

Die Präsentation von ME AND THE BOYS unterscheidet sich nur wenig von den US-amerikanischen Originalen. Im ersten Titel begleitet das Ensemble im Duktus einer Chicagoer Jazzband. Den zweiten Titel *My Suppressed Desire*, eröffnet von einem Vokaltrio, beendet nach ähnlichen Begleitmustern wie in *Mean to Me* im Mittelteil ein klassischer Ensembleklang – Variantenheterophonie im Stile des frühen New-Orleans-Jazz, gespielt von kommenden führenden Swingmusikern.

Nahezu gegensätzlich wirkt der intim gestaltete Kurzfilm mit dem Quintette du Hot Club de France, 1938 aufgezeichnet bei BBC London: Der einzige Titel *J'attendrai* wird mit dichten Bildern vermittelt, Details von Instrumenten und instrumentaler Behandlung blitzen auf. Auch jene oft beschriebene Spieltechnik des Gitarristen Django Reinhardt, verursacht durch eine Brandverletzung an der Hand, wird in der Nahaufnahme nicht tabuisiert. Gleichwohl befindet sich dieser europäische Kurzfilm vom Repertoirekern der eigentlichen Musical Shorts schon weit entfernt.

Leben an fiktiven Orten

Nach den acht Präsentationsmodellen, die bei einer äußeren Einordnung der Musical Shorts helfen sollen, wird hier eine weitere Systematik vorgeschlagen, die versucht, das In-Szene-Setzen dieser Kurzfilme, unterfüttert mit ihren jeweiligen ideologischen Scheinwelten, einzufangen. Dabei kommt es – aufgrund der Formenvielfalt – zu Mischungen realer, künstlicher und mentaler Dispositionen, die die Bild- und Musiksprache eines jeden Kurzfilmes bestimmen. Mit der dem Musical Short eigenen Konzentration auf das Wesentliche bleibt seine Konstruktion eher offen: Die

ideologische Inbetriebnahme von Ambiente, Kulisse und bemalter Haut, »Strategien, die Videoclips bis heute anwenden« (Aust/Kothenschulte 2011, 6), ermöglicht die Schaffung eines kleinsten gemeinsamen Nenners der US-amerikanischen populären Musik, die im Musical Short bebildert wird.

Das In-Szene-Setzen erfolgt hier in fünf Entwürfen, die für weiße wie afroamerikanische Künstler gelten. Die angeführten Belege zeigen reale, bearbeitete und animierte Bilder sowie ihre Mischformen:

(1) Wenn der schwarze Pianist Nat King Cole mit fahl geschminkten Händen die ersten Akkordfolgen von SWEET LORRAINE (USA 1951) am weißen Schleiflackflügel spielt und sich seine Gesichtsfarbe nur unwesentlich von der seines Instrumentes unterscheidet, dann ist diese absurd wirkende Präsentation von jener des weißen Schauspielers Al Jolson nicht weit entfernt, der in Minstrel-Staffage von Dixieland singt. Dieser in den Anfängen der Firma Vitaphone entstandene Musical Short verweist auf die ideologisch fixierte Blackface-Handhabung der US-amerikanischen Bühnentradition, die Abbott/Seroff (2007, 209f.) akribisch aufgearbeitet haben. Die Studioaufbauten für den PLANTATION ACT (USA 1926) umsäumen mit Hütte und Baumwollfeld – darin die pickenden Hühner – jenen imaginären Ort (Frahm 2010, 138), der bis hin zu Jolsons ausladenden und überdrehten Bewegungen alle habituellen Attribute der Minstrelsy beinhaltet. Diese frühe filmische Version der Minstrelsy,¹¹ klanglich durch die verwendete Syncopated Music »historisch« aufgeladen, enthält mit der Hütte im Baumwollfeld ein markantes Bildmotiv, das als ein Accessoire von Blackness mehrfach Verwendung findet.¹² Abgerundet wird diese Minstrel-Botschaft in PLANTATION ACT (USA 1926) durch den Schauspieler Al

¹¹ Für US-amerikanische Filme mit längerer Spieldauer hat Lisa Gotto bereits 2006 eine entsprechende Erörterung vorgelegt, der Bereich der Musical Shorts wurde hierbei nicht abgehandelt.

Jolson, zu dessen jahrzehntelanger Bühnenpräsentation die Blackface-Maske zählt. Die Bühne seines ersten Tonfilms PLANTATION ACT zeigt das stereotype Lokalkolorit, passend zu Blackface und zerrissener Kleidung.

Die Darbietungsform des Blackface zeichnet sich nun nicht dadurch aus, dass sie die schwarze Kultur (oder ihre Anklänge in musikalischer Form) inkorporieren wollte. Hier geht es nicht um Verkörperung – sondern um Inszenierung. Dieses ›in Szene setzen‹ zeigt der Film ausgiebig mittels eines transformativen Prozesses – nämlich durch das Auftragen der schwarzen Rußschicht auf das weiße Gesicht. (Gotto 2009, 132)

Diese Form der Inszenierung afroamerikanischer Kultur¹³ wird bei zahlreichen Musical Shorts zu beobachten sein, unterlegt von historischen wie aktuellen Klängen.

Zu diesem Hütten-Motiv gesellen sich weitere Bildprojektionen: Singende Pflückerinnen und Pflücker auf dem Baumwollfeld oder stampfende Mississippi-Dampfer, die hinter der Deichkrone des Flusses vorbeiziehen. Ähnlich der urbanen Scheinwelt Harlem kann hier das (ältere) rurale Gegenstück beobachtet werden: Die Welt der behäbigen Darkies, das entspannte Leben im Süden der USA, in »Dixieland«. Dass hier zudem historische Zuschreibungen aus dem Repertoire der Coon-Songs mit

¹² Einige Musical Shorts verwenden das Hütten-Motiv; so etwa YAMEKRAW (USA 1930, Murray Roth; Vitaphone Release 1009; James P. Johnson), RUFUS JONES FOR PRESIDENT (USA 1933, Roy Mack; Vitaphone Release 1553-54), BUNDLE OF BLUES (USA 1933, N. N.; Paramount Music Short: Duke Ellington and his Orchestra), KING OF A DAY (USA 1934, Roy Mack; Vitaphone Release 1687–1688; Bill Robinson; Original Titel Black Orchids) und HOAGY CARMICHAEL (USA 1939, Leslie Roush; Paramount Music Short: Jack Teagarden and his Orchestra). Schon die Filmfassung UNCLE TOM'S CABIN (USA 1903) von Thomas Alva Edison eröffnet eine Reihe von Versionen zu diesem Thema.

¹³ Weitere Blackface-Auftritte im Sinne der erörterten Inszenierung: SWING TIME (USA 1936, George Stevens; RKO Pictures: Ginger Rogers, Fred Astaire) und DIE NACHT VOR DER PREMIERE (BRD 1959, George Jacoby; Real-Film: Louis Armstrong, Marika Rökk).

einfließen, die Faulheit und ein langsames Arbeitsverhalten der schwarzen Bevölkerung thematisieren, verkompliziert diese Gemengelage ohnehin. Eine fortschreitende Industrialisierung, die schon im 19. Jahrhundert einsetzt, fördert außerdem die Rezeption der Südstaaten-Romantik, die Sehnsucht nach Sonne und Nichtstun, nach einem überschaubaren amerikanischen Wirkungskreis. Dieser weißen Vorstellung folgt bald auch die schwarze Gesellschaft, die nach ihrer stillen Völkerwanderung in den 1910er und 1920er Jahren feststellen muss, dass die Lebensverhältnisse im Norden besonders am unteren Ende der sozialen Skala ganz anderen Bedingungen unterliegen als vorher im Süden vermutet. Die Vorstellung von einem gemütlichen Lebensabend im Schatten der Levee-Camps an den Ufern des Mississippi wird später im Norden geträumt; eine entsprechend romantische Verklärung bietet der schwarze Sänger George Dewey Washington mit *OL' KING COTTON* (USA 1930), während Louis Armstrong and His Band im Soundie *WHEN IT'S SLEEPY TIME DOWN SOUTH* (USA 1942) schon eine eher problematische Betrachtung schwarzer Lebensumstände vermitteln.

(2) Das schwarze urbane Leben trägt inhaltlich ähnliche Charakterzüge: In beiden Murphy-Kurzfilmen aus dem Jahre 1929 wird den heldenhaften Protagonisten (Bessie Smith, Fredi Washington und Duke Ellington) die ganze Palette von Niedertracht, Lüge und Bigamie gegenübergestellt; es sind schwarze Klaviertransporteure, die weder Hausnummern ablesen noch die Uhrzeit bestimmen können und sich mit einer Flasche Alkohol bestechen lassen. Und weiter: Bessie Smiths schwarzer Geliebter verprügelt sie, tritt auf die am Boden Liegende ein und raubt ihr später das wenige ersparte Geld; gleichzeitig ist er ein virtuoser Tänzer, der die Damen

verführt und stets beim Würfelspiel gewinnt.¹⁴ Die »staging of blackness« (Vogel 2009, 101) symbolisiert die dunkle Welt der Betrüger, Dealer und Zuhälter (Hoffmann 1997, 46), dazu als Klangfarbe Jazzmusik in den Bars, Speak-Easys und Bordellen. Nebenan, in der Bahnhofshalle, erleben wir eher eine servile schwarze Scheinwelt: Das swingende Dienstmann-Idyll *SMASH YOUR BAGGAGE* (USA 1932) zeigt Elmer Snowden's Small Paradise Band, die Kofferträger verwandeln sich in Jazzmusiker, und zu ihren Klängen verwandelt sich die Bahnhofshalle in Bühne und Präsentationsplattform für Sketche und Tanzeinlagen.

(3) Neben den Darstellungen im ländlichen oder städtischen Ambiente bietet die Kombination aus Filmwirklichkeit und Traumsequenz eine oft genutzte Form der Kurzfilm-Präsentation (siehe Modell 3). Die zu behandelnden Beispiele,¹⁵ produziert in den Jahren 1932 und 1933, bilden – im Bezug auf ihre Auswahl – ein Gegenstück zu den Musical Shorts mit synkopischem Inhalt. Die mehrfach auftretenden afroamerikanischen Künstler wie Ethel Waters, Louis Armstrong, Eubie Blake oder die Mills Blue Rhythm Band sind dabei schwerlich im Sinne Smiths als Newcomer auf dem Musical-Short-Markt zu sehen, dies gilt indirekt auch für Cab Calloway oder James P. Johnson (siehe Smith 1988, 381). Vor allem im schwarzen Musical Short

¹⁴ Mehrere Autoren haben, basierend auf Sterling Brown (1969 [1937]), die Typologie schwarzer Filmfiguren systematisiert, u. a. Bogle (1973) und Guerrero (1993). Bei beiden Darstellungen wird das Format der Kurzfilme im behandelten Zeitraum nicht ausführlich untersucht.

¹⁵ Eine Auswahl von Musical-Short-Produktionen zum Thema Traumsequenz: *RHAPSODY IN BLACK AND BLUE* (USA 1932, Aubrey Scotto; Paramount Music Short: Louis Armstrong and his Orchestra), *PIE, PIE BLACKBIRD* (USA 1932, Roy Mack; Vitaphone Release 1391: Eubie Blake and his Orchestra), *RUFUS JONES FOR PRESIDENT* (USA 1933, Roy Mack; Vitaphone Release 1553–54: Ethel Waters, Sammy Davis, Hamtree Harrington, The Russell Wooding's Jubilee Singers) und *MILLS BLUE RHYTHM BAND* (USA 1933, Roy Mack; Vitaphone Release 1586: Fredi Washington, Sally Gooding, The Three Dukes). Diese vier Beispiele zeigen eine rein afroamerikanische Besetzung.

(nach 1930) erscheinen diese Traumsequenzen als probates Mittel, dem real existierenden afroamerikanischen Alltag eine andere Sichtweise entgegenzustellen, als »Symbolisierungen einer Gegenwirklichkeit, die nicht alleine für den Träumer gelten, sondern soziale Tatsachen sind« (Wulff 2002, 627) – Voraussetzung hierfür aber wäre die Kontrolle der Distribution, die Entscheidung über Story und Produktion. Auffallend sind dabei schon die negativen Äußerungen einiger Jazzfilm-Autoren zu einem Teil der vorliegenden Musical Shorts: geschmacklos, überdreht, bizarr. »Tasteless music short featuring Louis Armstrong and his orchestra in which Satchmo [is] dressed in a leopard skin and standing in soap bubbles« kommentiert Meeker (1981, 2674) den Paramount Music Short RHAPSODY IN BLACK AND BLUE (USA 1932). Hier bezieht sich Meeker auf den Traumteil des Kurzfilms, entstanden unter der Regie von Aubrey Scotto. Aber ohne die Rahmenhandlung, den Vor- und Nachspann zum Traumteil, stellt sich die Balance zwischen Realem und Fiktivem nicht ein. Im realen Teil des Kurzfilms erleben wir einen Schlagzeug übenden Jazzfan, der eine Armstrong-Platte auf Töpfen und Tiegeln begleitet. Dies zum Leidwesen seiner Mutter, die den Faulenzer schließlich mit dem Besen traktiert und ihn versehentlich bewusstlos schlägt. Jetzt setzt die Traumphase dieses Musical Shorts ein, es folgt der Aufstieg des Jazzfans in den Jazzhimmel: »Louis Armstrong [...] dressed in leopard-skin robes and living in a dream-induced kingdom called ›Jazzmania‹; amid billowing soap bubbles passing for heavenly clouds he plays Shine and I' ll be glad When You' re Dead, you rascal you in a superbly virile manner« (Smith 1988, 381). Nach dem Vortrag der Band – zurück auf dem Boden der Tatsachen – erwacht der schwarze Jazzfan überglücklich in der elterlichen Wohnung. Smith betont, wie viele andere Autoren, den absurden Gegensatz im Musical Short: einerseits die klaren Verweise auf einen fiktiven afrikanischen Exotismus,

andererseits die überzeugende musikalische Vorstellung von Solist und Band. Folgt man der Smith'schen Argumentation, bilden Musik- und Bildsprache einen eher unversöhnlichen Gegensatz.

Im Lichte der weiteren Musical Shorts mit Traumsequenzen aber muss wahrscheinlich ein kontrapunktisches Verhältnis angedacht werden, in dem sich Musik und Bild ergänzen – also ein Gegenentwurf zur Minstrelsy? Inwieweit das clowneske Element der Bandpräsentation in *PIE, PIE BLACKBIRD* (USA 1932), nach Smith ein »bizarre plot and setting« (Smith 1988, 381), die Story des Musical Shorts dominiert, bleibt dahingestellt: Eubie Blake and His Orchestra spielen als Bäcker verkleidet in einer Kuchenform, die unwillkürlich an die Präsentation der *Rhapsody in Blue* durch das Whiteman'sche Orchester denken lässt (siehe *KING OF JAZZ*, USA 1930). Dort wird die Form eines Flügels zum Bühnenrahmen, in dem das gesamte Orchester aus der Versenkung emporsteigt. Bei *PIE, PIE BLACKBIRD* ähnelt die Form, aber der Orchesteraufzug fehlt, die Blake-Musiker sitzen dicht gedrängt in der Kuchenform, im Zentrum zwei ineinandergestellte Flügel. Die Rahmenhandlung erinnert an den Vortrag eines Märchens: Erzählerin und zuhörende Kinder, die Protagonisten der Rahmenhandlung, hören die Geschichte und sind alsbald gefangen in der Traumsequenz, in der sie sich als Sängerin und Tap-Dance-Duo spiegeln. Neben dem Ensemble, das die beiden jungen Tänzer begleitet, beeindruckt Pianist Eubie Blake mit solistischen Passagen, die vor allem seine harmonische und rhythmische Weiterentwicklung zu den DeForest-Aufnahmen der Jahre 1922/23 belegen. Wenig Handlung bestimmt diesen Musical Short, dafür wird die Aufeinanderfolge der Kompositionen von Titel zu Titel vitaler und ekstatischer. Die Tap-Dance-Performance der Nicholas Brothers trägt Züge eines virtuosen Tanzwettkampfes, jeder der beiden überbietet den anderen Bruder mit immer neuen rhythmischen Tap-Kapriolen. Musik und Tanz

werden so schnell, dass die Füße qualmen, die Szenerie völlig undurchschaubar wird und die beiden Tanzenden schließlich aus dem dichten Qualm als Skelette auftauchen. Der beißende Rauch aber stammt eigentlich – und da kreuzen sich Realität und Traum – von einem verbrannten Kuchen, der im Ofen vor sich hin qualmt. Die schlichte Botschaft lautet: Die Mischung aus Jazz und Tapdance bildet ein feuriges Erlebnis. Nur ein Jahr liegt zwischen dem Entstehen des Eubie-Blake-Kurzfilms und der MILLS BLUE RHYTHM BAND (USA 1933). Wieder ist es der Regisseur Roy Mack, der für Vitaphone inszeniert; der Wandel seiner Bildsprache erscheint beachtlich. Das Filmthema: eine grandiose Harlem Rent Party über den Dächern von New York – ein prototypischer Musical Short der 2. Produktionsphase. Kein prominenter schwarzer Bandleader wird hier besonders hervorgehoben; die Story findet an zwei markanten Plätzen statt, einem Tanz-Club und einer überdimensionierten Wohnung mit Blick auf die New Yorker Skyline. Beide Orte des Amusements, der öffentliche Club und das private Etablissement, werden durch einen filmisch beeindruckenden Bandumzug miteinander verbunden. Die Mitglieder der Clubband wandern musizierend durch Treppenhäuser und Flure, die historische Assoziation ähnlicher New Orleanser Situationen liegt auf der Hand. Die Harlem Rent Party als urbanes schwarzes Motiv taucht auch in CAB CALLOWAY'S JITTERBUG PARTY (USA 1935) auf; wie bei der MILLS BLUE RHYTHM BAND wird eine Clubbesucherin (Fredi Washington), die nicht in New York lebt, von ihrer Freundin (Sally Gooding) über die Idee der Rent Party aufgeklärt und anschließend hierzu eingeladen. Zudem wird die Einladung auch vom Bandleader im Club verlesen, wonach Band und Publikum spontan aufbrechen. Vor diesem Umzug begleitet das Ensemble im Club eine akrobatisch-tänzerische Performance, dann singt Sally Gooding *Love Is the Thing*. Später in der Wohnung spielt die Band zu den

wettbewerbsartigen Tap-Einlagen der Three Dukes, die in Polizeiuniform auftreten. Das musikalische Repertoire präsentiert sich in einem stilistischen Swingidiom, erst mit dem Titel *Peanut Vendor*, einem damaligen Hit des Latin Jazz, wird ein neues Element für eine schwarze Band eingeführt.¹⁶ Growl-Effekte und Ensemble-Glissandi – die Klänge der Jungle-Bands – künden die eigentliche kurze visuelle Traumsequenz an: Beim Anblick der tanzenden Gäste erinnert sich der schwarze Barkeeper und Rent-Party-Ausrichter an Festlichkeiten im afrikanischen Dschungel, augenblicklich verwandelt sich die gesamte Szene in ein obskures Kostümfest, die Tanzenden werden von Xylophonen begleitet. Diese plakative Wendung verweist zweifellos auf den ideologischen Hintergrund der Harlem Renaissance; hierfür ist bereits die eindeutige Klangfarbe der Jungle-Bands eine historische Referenz. Die zum Klischee stilisierte Inszenierung afrikanischer Vergangenheit wird »subjektiver Sinn« dieses schwarzen Musical Shorts, hier geht es »um Verarbeitung und Interpretation von Wirklichkeit, nicht um [die] Wahrheit« (Wulff 2002, 626).

Auch der vierte Musical Short, der für die Thematik der Traumsequenz im Kurzfilm als Beispiel dient, propagiert eine ganz eigene Wirklichkeit, es ist die eines schwarzen Kindes: *RUFUS JONES FOR PRESIDENT* (USA 1933). Die Vorstellung, dass ein gewählter Präsident der Vereinigten Staaten einer afroamerikanischen Minderheit angehört, mag für die 1930er Jahre schlicht unmöglich und kindisch erscheinen; dies gilt ebenso für die präsidentialen Ambitionen des schwarzen Trompeters Dizzy Gillespie Anfang der 1960er Jahre. Die einführende Rahmenhandlung kehrt zu bekannten Bildern zurück: Auf der Veranda ihrer armseligen Hütte wiegt eine schwarze Mutter ihr Kind in den Schlaf. Die anschließende Traumsequenz schildert die Suche

¹⁶ 1933 nimmt auch Don Aspiazu and His Famous Cuban Orchestra diesen Titel als Paramount Musical Short auf.

nach einem neuen Präsidenten, seinen Wahlkampf, garniert mit opulenten Paraden, die Vereidigung nach gewonnener Wahl – also die Institutionalisierung der Macht – ausgeübt von einem Kind und gespielt von dem jungen Sammy Davis. Die Hoffnung auf eine gerechtere Welt bestimmt den Traum, und ihre »Interpretation von Wirklichkeit« vermittelt einen religiösen Ausdruck, der dem Glauben an eine bessere Zukunft im afroamerikanischen Spiritual Song des späten 19. Jahrhunderts überraschend ähnelt (Hoffmann 1998).

Anhand der vorgelegten Beispiele werden die zahlreichen Verweise und Bezüge zur afroamerikanischen Kultur sichtbar, sowohl in historischen Texturen als auch in der damaligen Aktualität des schwarzen Alltags. Das in Szene gesetzte afroamerikanische Leben entsteht als »rein« schwarze Inszenierung eines nicht schwarzen Filmmarktes, eine in sich geschlossene und scheinbar authentische Projektion, die keinen weißen Künstler in seiner Musik und Visualität stört. Diese so geformte Stimmigkeit von Klang- und Bildwelt bezieht ohne große Anstrengung auch Stereotype und Klischees mit ein, da sie das Gesamtbild einer Kultur abrunden. Tritt aber eine weiße Projektion in Konkurrenz zur schwarzen Inszenierung, entstehen Musical Shorts, die sich in Richtung Minstrelsy festlegen lassen.¹⁷

(4) Ein weiteres reichhaltiges Repertoire bilden die Musical Shorts im Bereich exotischer Klangfarben und Themen, eine Materialfülle, die sich für eine weitere Untersuchung anbietet, wenngleich eine Systematik unter geografischer Perspektive denkbar ist.¹⁸ Hendlers Zusammenstellung akustischer Dokumente zum Thema Exotismus belegt die hohe Anzahl US-

¹⁷ Siehe dazu Punkt 5: animierte Musical Shorts.

¹⁸ Hendler (2010a) hat in der zehnteiligen Manuskriptenfolge für die Sendereihe *Early Jazz: Die Welt der Syncopated Music* folgende regionale Systematik entworfen: Südamerika, Hawaii, Orient, Indien und Afrika.

amerikanischer Formationen, die die eigene Ensembleleistung mit fremdländischen Titeln dekorieren und somit attraktiver gestalten. Willkürlich erscheint dabei die Auswahl der Regionen, deren jeweiliger musikalischer Niederschlag nur geringste Effekte auf Klangfarbe, Form oder melodische Kontur bietet. Ein ähnlicher Prozess lässt sich bei den Musical Shorts beobachten, wobei hier vor allem weiße und deutlich weniger schwarze Ensembles auftreten. Die recht unterschiedlichen Besetzungen verwenden teilweise das Format der Unterhaltungsorchester, zur Big-Band-Formation tritt als Erweiterung des Ensembles ein Geigensatz hinzu.¹⁹ Diese Ausweitung der Klangfarbe korreliert nicht direkt mit dem Phänomen des Exotismus; generell aber tendieren größer besetzte weiße Formationen mit dem Beginn der 1930er Jahre zu exotischem Flair, da die Klangfarbe Jazz den schwarzen Bands vorbehalten scheint. Ein plakatives Beispiel bietet HARRY RESER AND HIS ESKIMOS (USA 1936), seine mit vier Geigen verstärkte Big Band spielt in einer Schneelandschaft, die Bandbühne wird von einem riesigen Iglu umschlossen. Diese Kulisse erscheint als einziger realer Hinweis auf indigene Volksgruppen; auch weitere Gruppen wie The Three Yates Sisters, The Modenaires oder Lynn Gordon musizieren in dieser Scheinwelt aus geraspeltem Styropor (Kurzfilm-Modell 2). Schon die beiden Bandtitel *Tap on Toe* und *Tiger Rag*, zwei von insgesamt vier Titeln, zeigen keinerlei Bezug zum Set-Aufbau; beim Einsatz einer Hawaii-

¹⁹ Die folgenden Musical Shorts sind Beispiele für Ensembles mit einem Streichersatz: THE BAND BEAUTIFUL (USA 1928, N. N.; Vitaphone Release 2573: The Ingenues), RHYTHMS (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 770: Leo Reisman and His Hotel Brunswick Orchestra), MUSICAL MOODS (USA 1931, Roy Mack; Vitaphone Release 1308: Horace Heidt and His Californians), ABY LYMAN [AND] BAND (USA 1932, Joseph Henabery; Vitaphone Release 1485), THAT'S THE SPIRIT (USA 1933, Roy Mack; Vitaphone Release 1491: Noble Sissle & Band, Cora La Redd, Washboard Serenaders), BEN POLLACK AND HIS ORCHESTRA (USA 1934, Joseph Henabery; Vitaphone Release 1696: Doris Robbins) und HARRY RESER AND HIS ESKIMOS (USA 1936, N. N.; Vitaphone Release 1983: The Three Yates Sisters, The Modenaires, Lynn Gordon).

Gitarre entsteht sogar eine musikalische Assoziation, die der Ausstattung mit Pelzkleidung und Schlittenhunden völlig widerspricht.

Die bunte Palette exotischer Bilder und Klänge verstärkt sich in der zweiten Phase der Musical-Short-Produktionen zu Beginn der 1930er Jahre. Gleichzeitig belegen die Produktionsakten des Vitaphone-Katalogs (Liebman 2003), dass eine gehörige Anzahl von Musical Shorts mit ausländischen Bands existiert,²⁰ die für den US-amerikanischen

Kurzfilm-Markt hergestellt wurde. Unter diesem Genreaspekt wird zudem der Anteil von Soundie-Einspielungen interessant; hier entsteht nach 1940 ein fließender Übergang zu dem kommenden technischen Format.

(5) Mit der Kombination realer und animierter Filmbilder erscheint die letzte filmische Scheinwelt der Musical Shorts. Der Vitaphone-Kurzfilm YAMEKRAW (USA 1930) kann als erster filmischer Versuch gesehen werden, afroamerikanisches Leben in stilisierten Bildern einzufangen. Der schwarze Pianist James P. Johnson schrieb diese »negro rhapsody which expresses the moods and the emotional side of negro life« (Smith 1988, 381), eine Komposition, die von Hugo Mariani als symphonische Tondichtung instrumentiert wurde. Entfernt sich hier die Ästhetik der Musical Shorts weit von der Ensemble-Präsentation, so vertieft sich dieser Bruch in der ersten Hälfte der 1930er Jahre; vor allem die Cartoons – Paramount Pictures Shorts – nutzen die Klangfarbe Jazz wie eine klingende Kulisse.²¹ »In the early 1930s, Louis Armstrong, Don Redman, and Cab Calloway were seen in

²⁰ Ensembles aus Mexiko und Kuba, die in den USA produziert werden (Auswahl): LERDO'S MEXICAN ORCHESTRA (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 705: Premiere Mexican Orchestra), MEXICAN TIPICA ORCHESTRA (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 707: National Mexican Orchestra) und JAZZ À LA CUBA [= PEANUT VENDOR] (USA 1933, N. N.; Paramount Music Short: Don Aspiazu and His Famous Cuban Orchestra).

Max Fleischer's various Betty Boop cartoons, but only as exotics: Armstrong, for example, is compared to an African cannibal, while Calloway is caricatured as a singing walrus« (Gabbard 1996, 308). Zwar verweist Gabbard explizit auf den exotischen Aspekt dieser von Dave Fleischer produzierten Cartoons, aber die teils problematische Darstellung von handelnden afroamerikanischen oder afrikanischen Personen legt, trotz spielerischer Verpackung, die Fortführung ideologischen Gedankengutes nahe. Hier zeigen die Musical Shorts eine qualitativ sehr unterschiedliche Handhabung der Minstrelsy über eine Zeitspanne von mehr als einer Dekade. Die animierte Scheinwelt intensiviert diese Tendenz, sie betont stärker als reale Filmsequenzen die Fiktion des visuellen Ortes. Dabei tritt das klingende Material zunehmend in den Hintergrund, und die musikalische Performance verliert ihre profilierte Kontur.

Ein Kurzfilm der ersten Musical-Short-Generation: AFTER SEBEN

1928 entsteht unter der Regie von S. Jay Kaufman der Paramount Pictures Short AFTER SEBEN (USA 1929). Diesen Two-Reel-Short kommentiert Meeker als »[e]arly sound short vehicle for vaudeville comic James Barton performing in blackface which includes a short dance contest sequence in a

²¹ Siehe die folgenden in Sequenzen animierten Musical Shorts: MINNIE THE MOOCHER (USA 1932, Dave Fleischer; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Cab Calloway and the Orchestra), I'LL BE GLAD WHEN YOU'RE DEAD YOU RASCAL YOU (USA 1932, Dave Fleischer; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Louis Armstrong and Orchestra), SLEEPY TIME DOWN SOUTH (USA 1932, Dave Fleischer; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Boswell Sisters), SNOW-WHITE (USA 1933, Dave Fleischer; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Cab Calloway), THE OLD MAN OF THE MOUNTAIN (USA 1933, Dave Fleischer; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Cab Calloway and the Orchestra) und I HEARD (USA 1933, Dave Fleischer; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Don Redman and His Orchestra).

nightclub« (1981, 38), und Bradley (2005, 246) führt ihn mit weiteren 53 Titeln unter der Kategorie »Musicals, Musical Comedies and Revues« der Firma Paramount.

Die von James Barton geschriebene Story fokussiert den Schauspieler Barton, der von musikalischen und tanzenden Ensembles umgeben ist, die diesem Musical Short eine dichte Atmosphäre verleihen. Die drei Szenen des Tanzwettbewerbes werden von drei Paarformationen der Harlem Lindy Hoppers bestritten; musikalisch begleitet werden diese Tanzsequenzen und Bartons Soloauftritt von der zehnköpfigen Band des schwarzen Schlagzeugers Chick Webb. After Seben bedeutet vermutlich in der weißen Verballhornung schwarzer Sprache After Seven. Und ähnlich dieser verdrehten Sprachattitüde erscheint auch die Blackface-Rolle des Schauspielers James Barton – sie ist schon visuell nicht überzeugend im Kontext mit anderen schwarzen Künstlern. »AFTER SEBEN used a racist plot about the adventure of a lazy janitor«, so beschreibt Smith (1988, 381) die urbane Minstrel-Situation, die zu Jolsons ländlichem PLANTATION ACT nun eine entsprechende Ergänzung findet.

Die Story von AFTER SEBEN beginnt im leeren Jazzclub. Der verrückte Hausmeister, Mr. Nightingale, säubert gegen Morgen einen alten Tanzschuppen im Stadtteil Harlem – vielleicht ist es ein Speak Easy –, am Abend präsentiert er die Tanzpaare, die vor zahlreichem Publikum neue Schrittfolgen im Tanzwettbewerb demonstrieren. Nach seiner Arbeit besucht er in den frühen Morgenstunden kurz eine Pokerrunde, streitet sich anschließend zu Hause mit seiner Frau und schläft tagsüber bis zu seinem erneuten Arbeitsbeginn. Bei diesen verschiedenen persönlichen Situationen begleitet ihn die Kamera, somit erfolgen die musikalischen und getanzen Beiträge erst im zweiten Teil des Musical Shorts. Die asymmetrische Anlage

des Kurzfilms wirkt wenig ausbalanciert, gleichwohl illustriert der Einstieg wieder einmal (siehe ST. LOUIS BLUES) das »soziale Leben« einer afroamerikanischen Gesellschaft, konkret die Leidenschaft schwarzer Menschen am Karten- oder Würfelspiel und damit – im übertragenen Sinne – das Fehlen jeglicher Bildungsmotivation und Lernperspektive.

Die Musik im zweiten Teil von AFTER SEBEN wird vorgetragen von einer zehnköpfigen Besetzung unter der Leitung des afroamerikanischen Schlagzeugers Chick Webb, »but without his name appearing anywhere in the credits or in the dialog« (Gabbard 1996, 308). Als Jungle Band treten Webb und sein Orchester auf, ein Ensemble, das mit dreistimmigem Saxofonsatz, zwei Trompeten, Posaune sowie Rhythmusgruppe sukzessive die Erweiterung in Richtung Big-Band-Besetzung vollzieht.²² Die beiden zentralen Kompositionen, die in AFTER SEBEN erklingen, sind in ihrer formalen Struktur überaus konträr: Der Broadway-Song *Sweet Sue*, kurz vor der Produktion dieses Musical Shorts komponiert, dient den Harlem Lindy Hoppers als aktuelle populäre Musik zur Tanzdarbietung, dreimal wird das Thema intoniert; als »Tanzbegleitung« des Schauspielers James Barton hingegen erscheint der *Tiger Rag*, eine Komposition aus dem historischen Arsenal des New-Orleans-Jazz, ausgeführt jedoch ohne jegliche Historisierung. Vielmehr nutzt das auf die Stimmendopplung und Verdichtung einzelner Bläsersätze angelegte Arrangement konsequent den Klangkontrast der Sätze.

²² Nach Meeker (2012, Film Nr. 40) spielte Chick Webb and His Orchestra am 14. Juni 1929 in New York in der folgenden Besetzung: Ward Pinkett (tr, v), Edwin Swayze (tr), Benny Morton (tb), Hilton Jefferson (sax), Bobby Holmes (cl, as), Elmer Williams (cl, ts), Don Kirkpatrick (p), John Trueheart (bj, g), Beverley Peer (tu), Chick Webb (dr); siehe dazu auch Rust 1983: 1657f).

Viele Tanzforscher sehen diesen Musical Short als eine wichtige wissenschaftliche Quelle afroamerikanischer Tänze: »the earliest known Lindy on film, AFTER SEBEN, filmed in 1928 and released in 1929, includes a brief scene with Shorty Snowden« (Crease 1995, 211). Dieser Tanzwettbewerb präsentiert drei afroamerikanische Einzelpaare, die in der Vorphase des Lindy Hop entsprechende Bewegungen in unterschiedlicher Qualität beherrschen. In der Reihenfolge der auftretenden Paare tanzt George »Shorty« Snowden mit seiner Partnerin zum Schluss. Im Gegensatz zu ihren Vorgängern zeigen sie stärker ausgreifende Raumbeherrschung und virtuose Beintechniken. »Steps include examples of Charleston, the Break-Away, and Cakewalk« (Stearns/Stearns 1964, 397).

Auf räumlichen Kontrast angelegt ist die Performance James Bartons. Er bewegt sich auf der Stelle, schüttelt den Körper, zittert und schlottert mit den Gliedern. Sein Bewegungsablauf wirkt überaus theatralisch, nicht so tänzerisch wie bei den Harlem Lindy Hoppers zuvor. Eine Übernahme aus dem Vaudeville scheint denkbar; die wellenartigen Körperbewegungen erinnern an das Karikieren alter schwarzer Tänze.

Als Musical Short der ersten Produktionsphase markiert AFTER SEBEN den Übergang zu den Bildern und Klängen der zweiten Generation: Die Tanzbilder der Harlem Lindy Hoppers und die swingenden Bläusersätze der Webb'schen Formation verweisen auf die kommenden musikalischen und visuellen Konzepte der 1930er Jahre. Das Repertoire der Syncopated Music gerät in Vergessenheit, die Minstrelattitüde bleibt kein vorherrschendes Thema mehr. Die Mischung aus vergangenen und kommenden Stilelementen der Musical Shorts findet in dieser Paramount-Produktion ihren sinnfälligen Ausdruck, weitere Kurzfilm-Analysen im Übergang zwischen der ersten und der zweiten Phase, also 1929–1932, müssten hier

folgen, damit die musikalischen und visuellen Veränderungen deutlicher erkennbar werden.

Ausblick

Musical Shorts »sind vor der Entstehung des dokumentarischen Films, bei aller ihrer zeitgebundenen Stereotypie, die wichtigste Quelle für die Jazzgeschichtsschreibung und Jazzforschung auf dem kinematographischen Sektor« (Dauer 1980, 48). Diese Quelle zeichnet sich für die Jazzwissenschaft erst in einigen Umrissen ab, zu umfangreich bleiben die Unschärfen aufgrund ihrer Themenvielfalt. Weitere Untersuchungen zu musik-, film- und tanzwissenschaftlichen Fragestellungen dieser Kurzfilme dürfen einen überaus interessanten und differenzierten Materialfundus erwarten (siehe Hoffmann 2013).

Die Bestandteile Musik, Bild und Bewegung bestimmen dabei die Aussagewirkung der Musical Shorts, gleichzeitig fangen sie den Zeitgeist der populären Musik ein und fokussieren die visuellen Aussagen aufgrund ihrer geringen thematischen Entfaltungszeit auf das Wesentliche. Diese Kurzfilme sind als Beiprogramm in den Tonfilmkinos nach 1930 überaus beliebt; dies hat eine enorme Steigerung der Produktionskapazität zur Folge. Somit lässt sich eine zweiphasige Struktur beobachten, die nicht nur durch unterschiedliche Produktionsvolumina bedingt ist. In der ersten Phase, die an die Experimente mit Tonfilmen anschließt, kann bis zum Beginn der 1930er Jahre musikalisch das Vorherrschen von Formen der Syncopated Music belegt werden, zudem verbindet sich das Phänomen der Minstrelsy gern mit den rhythmischen Modellen dieser Musik. Die zweite Phase,

geprägt von der populären Rezeption der Musical Shorts, verändert sowohl das Klangbild – hin zur ternären Phrasierung größerer Jazzbesetzungen im Swing – als auch die Blackface-Attitüde, die nun deutlicher zurücktritt. Dafür entstehen verstärkt kleine biografische Skizzen von schwarzen Künstlern, die das Leben in einer fiktiven schwarzen Gesellschaft propagieren. In beiden Phasen bleiben die weißen Repräsentationsorchester gleich stark vertreten, das exotische Flair einiger Titel verschafft vor allem in der Mitte der 1930er Jahre zusätzliche Attraktivität. Gleichzeitig werden originale ausländische Ensembles zu Musical-Short-Produktionen eingeladen, diese vermitteln konkret authentische Klangfarben einer meist urbanen Unterhaltungsmusik ihrer Länder.

Nach der Blüte der Musical Shorts schaffen andere technische Produkte der 1940er und 1950er Jahre, die Soundies und Telecriptions, neue Präsentationsformen, die sich deutlich von den musikalischen Kurzfilmen der beschriebenen Epoche absetzen. »Telecriptions differ from Soundies in that the performers do their acts live instead of pantomiming to playback recordings« (MacGillivray/Okuda 2007, 398). Als jazzwissenschaftliche Quelle bieten auch die Soundie-Formate zahlreiche sehenswerte Dokumente. Im Gegensatz zu den Musical Shorts, die einem Kinopublikum präsentiert werden, wird das neue Format der 1940er Jahre an anderen Vergnügungspätzen vermittelt. Die Panoram Visual Jukebox, »bestehend aus einer Musicbox und einem darauf montierten Bildschirm, auf dem die Bilder durch Rückprojektion sichtbar gemacht wurden, fand bevorzugt Aufstellung in Nachtclubs und Cocktailbars, was auch das thematische Schwergewicht der zu Tausenden in Hollywood produzierten Kurzfilme erklärt, die vor allem berühmte Jazz-Musiker (wie z. B. Duke Ellington) zeigten« (Keazor/Wübbena 2005, 57). Die Soundies, zeitlich limitiert auf eine knapp dreiminütige Vorführung, eignen sich zur Bebilderung populärer

Musiken; die Möglichkeiten der Shorts, mitunter eine kleine Musikgeschichte zu erzählen, haben sie hingegen nicht.

Filmliste

Die kursiven Titel stellen originale Produktionsüberschriften dar, eine systematisierte Schreibweise der Produktionstitel ist deshalb nicht gegeben.

1903:

UNCLE TOM'S CABIN (USA 1903, Thomas A. Edison)

1921:

A BIT OF JAZZ (USA 1921, Orlando E. Kellum; Phonokinema Short Film: The Famous Van Eps Trio)

1922:

EUBIE BLAKE PLAYS ... (USA 1922, Lee DeForest; Lee DeForest Phonofilms: Eubie Blake)

SONGS OF YESTERDAY (USA 1922, Lee DeForest; Lee DeForest Phonofilms: Abbie Mitchell's New York Dixie Review)

1923:

SNAPPY TUNES (USA 1923, Lee DeForest; Lee DeForest Phonofilms: Eubie Blake & Noble Sissle)

1925:

SWEET GEORGIA BROWN (USA 1925, Lee DeForest; Lee DeForest Phonofilms: Ben Bernie's Orchestra)

1926:

BEHIND THE LINES (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 339: Elsie Janis in a Vaudeville Act, Accompanied by the Chorus from the 107th Army Regiment)

CARO NOME FROM RIGOLETTO [VERDI] (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 308: Marion Talley and the New York Metropolitan Opera)

LA FIESTA (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 294: Anna Case & New York Metropolitan Opera Chorus & Vitaphone Symphony Orchestra, Leitung: Hermann Heller)

HIS PASTIMES (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 302: Roy Smeck »Wizard of the String«)

HUMORESQUE [DVRÁK] & GAVOTTE [GOSSEC] (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 275: Mischa Elman »Concert Violinist«)

OVERTURE TO TANNHAUSER [WAGNER] (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 314: New York Philharmonic Orchestra, Leitung: Henry Hadley)

A PLANTATION ACT (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 359: Al Jolson)

THEME AND VARIATIONS FROM THE KREUTZER SONATA [VAN BEETHOVEN] (USA 1926, N. N.; Vitaphone Release 279 [& 281]: Efrem Zimbalist and Harold Bauer »Renowned Violinist and Famous Pianist«)

1927:

CAROLYNE SNOWDEN AND COMPANY (USA 1927, N. N.; Vitaphone Release 2109: »Colored Syncopation«)²³

EARL BURNETT AND HIS BILTMORE HOTEL ORCHESTRA (USA 1927, N. N.; Vitaphone Release 2285: »Collegiate Jazz Artist«)

HAZEL GREEN AND COMPANY (USA 1927, Bryan Fox; Vitaphone Release 2112: Foremost Feminine [Orchestra] Director and Singer)

THE JAZZ SINGER (USA 1927, Alan Crosland; Warner Bros. Pictures)

ROGER WOLFE KAHN AND HIS ORCHESTRA (USA 1927, N. N.; Vitaphone Release 468 und 469: Popular Victor Recording Orchestra)

²³ Hier liegt nur der Soundtrack des Musical Shorts vor.

1928:

- THE BAND BEAUTIFUL (USA 1928, N. N.; Vitaphone Release 2573: The Ingenues)
- EARL BURNETT AND HIS BILTMORE HOTEL ORCHESTRA (USA 1928, N. N.; Vitaphone Release 2294: Collegiate Jazz Artist)
- LARRY CEBALLOS' ROOF GARDEN REVUE (USA 1928, N. N.; Vitaphone Release 2627)
- THE COWBOY AND THE GIRL (USA 1928, N. N.; Vitaphone Release 2236: Ray Mayer and Edith Evans)
- DICK RICH AND HIS MELODIOUS MONARCHS (USA 1928, N. N.; Vitaphone Release 2595)
- GUS ARNHEIM AND HIS AMBASSADORS (USA 1928, N. N.; Vitaphone Release 2585)
- LE POMPIER DES FOLIES BERGERE (UN POMPIER QUI PREND FEU) (France 1928, N. N.; Muet sonorisé N&B)

1929:

- AFTER SEBEN (USA 1929, S. Jay Kaufman; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.] [Two-Reel Short]: James Barton)
- BLACK AND TAN FANTASY (USA 1929, Dudley Murphy; RKO Radio Pictures [Two-Reel Short]: Duke Ellington and His Orchestra, Fredi Washington, The Five Hotshots, Hall Johnson Choir)
- COMING HOME (USA 1929, N. N.; Metro Movietone Act / MGM: The Revellers Singing)
- HARLEM-MANIA (USA 1929, Roy Mack; Vitaphone Release 827: Norman Thomas Quintette)
- HOLLYWOOD REVUE OF 1929 (USA 1929, Charles »Chuck« Riesner; MGM: Hollywood Revue of 1929)
- HORACE HEIDT AND HIS CALIFORNIANS (USA 1929, Murray Roth; Vitaphone Release 902)
- GREEN'S TWENTIETH CENTURY FAYDETTES (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 710)
- LERDO'S MEXICAN ORCHESTRA (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 705: Premiere Mexican Orchestra)

LONELY VAGABOND (USA 1929, N. N.; Metro Movietone Act / MGM: George Dewey Washington in Song)

ME AND THE BOYS (GB 1929, Victor Saville; British Music Short: Body, Mc Partland, Teagarden, Goodman, Morgan, Breidis, Bauduc)

MEXICAN TIPICA ORCHESTRA (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 707: National Mexican Orchestra)

ON WITH THE SHOW (USA 1929 Colour, Alan Crosland Warner Brothers: u. a. Speed Webb & Orchestra; Ethel Waters)

PHIL SPITALNY AND HIS PENNSYLVANIA ORCHESTRA (USA 1929, N. N.; Metro Movietone Act / MGM)

RADIO RHYTHM (USA 1929, N. N.; Paramount Music Short: Rudy Valleé and His Connecticut Yankees)

RED NICHOLS AND HIS FIVE PENNIES (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 870)

ZIEGFELD MIDNIGHT FROLIC (USA 1929, Joseph Santley; Paramount Music Short: Eddie Cantor)

RHYTHMS (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 770: Leo Reisman and His Hotel Brunswick Orchestra)

SHOW OF SHOWS (USA 1929, John G. Adolf; Warner Brothers: u. a. Ted Lewis and his Bandmen; Pasadena American Legion Fife and Drums Corps)

SOL VIOLINSKY »THE ECCENTRIC ENTERTAINER« (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 709)

GREEN'S TWENTIETH CENTURY FAYDETTES (USA 1929, N. N.; Vitaphone Release 710: A n All-Girl Jazz Band)

ST. LOUIS BLUES (USA 1929, Dudley Murphy; RKO Radio Pictures [Two-Reel Short]: Bessie Smith, James P. Johnson Band; Hall Johnson Choir)

1930:

BELLE OF THE NIGHT (USA 1930, Mort Blumenstock Paramount Short [Two-Reel Short]: Dorothy McNulty)

CRAZY HOUSE (USA 1930, N. N.; MGM Colortone Novelty: Comedy Benny Rubin, Vernon Dent, Albertina Rasch Ballett)

OL' KING COTTON (USA 1930, Ray Cozine; Paramount Music Short: George Dewey Washington)

YAMEKRAW (USA 1930, Murray Roth; Vitaphone Release 1009: James P. Johnson)

KING OF JAZZ (USA 1930, John Murray Anderson; Universal Pictures)

1931:

I SURRENDER DEAR (USA 1931, Mack Sennett; Educational Featurette [Two-Reel Short]: Bing Crosby, Arthur Stone, Julia Griffith)

MUSICAL MOODS (USA 1931, Roy Mack; Vitaphone Release 1308: Horace Heidt and His [Famous] Californians)

1932:

ABY LYMAN [AND] BAND (USA 1932, Joseph Henabery; Vitaphone Release 1485)

THOSE BLUES (USA 1932, Fred Waller; Paramount Music Short: Vincent Lopez and His Orchestra)

I'LL BE GLAD WHEN YOU'RE DEAD, YOU RASCAL YOU (USA 1932, Dave Fleischer; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Louis Armstrong and Orchestra)

MINNIE THE MOOCHER (USA 1932, Dave Fleischer; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Cab Calloway and the Orchestra)

PIE, PIE BLACKBIRD (USA 1932, Roy Mack; Vitaphone Release 1391: Eubie Blake and His Orchestra)

RHAPSODY IN BLACK AND BLUE (USA 1932, Aubrey Scotto; Paramount Music Short: Louis Armstrong and His Orchestra)

RUDY VALLEÉ MELODIES (USA 1932, N. N.; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: With the Famous Bouncing Ball)

SLEEPY TIME DOWN SOUTH (USA 1932, Dave Fleischer; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Boswell Sisters)

SMASH YOUR BAGGAGE (USA 1932, Roy Mack; Vitaphone Release 1387: Elmer Snowden's Small's Paradise Band)

1933:

BUNDLE OF BLUES (USA 1933, N. N.; Paramount Music Short: Duke Ellington and His Orchestra)

BARBER SHOP BLUES (USA 1933, Joseph Henabery; Vitaphone Release 1551: Claude Hopkins and Band / Four Step Brothers)

CAB CALLOWAY'S HI-DE-HO (USA 1933 [1934], Fred Waller; Paramount Music Short: Cab Calloway and His Orchestra)

I HEARD (USA 1933, Dave Fleischer; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Don Redman and His Orchestra)

JAZZ À LA CUBA [= PEANUT VENDOR] (USA 1933, N. N.; Paramount Music Short: Don Aspiazu and His Famous Cuban Orchestra)

MILLS BLUE RHYTHM BAND (USA 1933, Roy Mack; Vitaphone Release 1586: Fredi Washington, Sally Gooding, The Three Dukes)

THE OLD MAN OF THE MOUNTAIN (USA 1933, Dave Fleischer; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Cab Calloway and the Orchestra)

RUFUS JONES FOR PRESIDENT (USA 1933, Roy Mack; Vitaphone Release 1553–54: Ethel Waters, Sammy Davis, Hamtree Harrington, The Russell Wooding's Jubilee Singers)

SNOW-WHITE (USA 1933, Dave Fleischer; Paramount Pictures Short [U. M. & M. TV Corp.]: Cab Calloway, vocal)

THAT'S THE SPIRIT (USA 1933, Roy Mack; Vitaphone Release 1491: Noble Sissle & Band, Cora La Redd, Washboard Serenaders)

1934:

BEN POLLACK AND HIS ORCHESTRA (USA 1934, Joseph Henabery; Vitaphone Release 1696: Doris Robbins)

KING OF A DAY (USA 1934, Roy Mack; Vitaphone Release 1687–1688: Originaltitel Black orchids; Bill Robinson)

1935:

CAB CALLOWAY'S JITTERBUG PARTY (USA 1935, Fred Waller; Paramount Music Short: Cab Calloway and His Orchestra)

SYMPHONY IN BLACK (USA 1935, Fred Waller; Paramount Music Short: Duke Ellington and His Orchestra [A Rhapsody of Negro Life])

1936:

HARRY RESER AND HIS ESKIMOS (USA 1936, N. N.; Vitaphone Release 1983: The Three Yates Sisters, The Modenaires, Lynn Gordon)

JIMMIE LUNCEFORD AND HIS DANCE ORCHESTRA (USA 1936, Joseph Henabery;
Vitaphone Release 2062: The Three Brown Jacks, Myra Johnson)

SWING TIME (USA 1936, George Stevens; RKO Pictures: Ginger Rogers, Fred
Astaire)

1937:

RECORD MAKING WITH DUKE ELLINGTON AND HIS ORCHESTRA (USA 1937,
Havrilla; Paramount: Paramount Pictorial Magazine, Ausgabe Nr. 889)

1938:

JAZZ »HOT« (GB 1938, N. N.; BBC London: Quintette du Hot Club de France)

1939:

HOAGY CARMICHAEL (USA 1939, Leslie Roush; Paramount Music Short: Jack
Teagarden and His Orchestra)

1941:

AIN'T MISBEHAVIN' (USA 1941, Warren Murray; Soundie: Fats Waller and Band)

1942:

CARAVAN (USA 1942, N. N.; Soundie: The Mills Brothers)

WHEN IT'S SLEEPY TIME DOWN SOUTH (USA 1942, N. N.; Soundie: Louis
Armstrong and His Band)

1951:

SWEET LORRAINE (USA 1951, N. N.; Snader Telescriptions: Nat King Cole
Quartet)

1955:

SHOWTIME IN HARLEM (USA 1955, N. N.; Snader Telescriptions: Lionel Hampton, Nat King Cole, Delta Rhythm Boys)

1959:

DIE NACHT VOR DER PREMIERE (BRD 1959, George Jacoby; Real-Film)

Literatur

- Abbott, Lynn / Seroff, Doug (2007) *Ragged But Right: Black Traveling Shows, Coon Songs and the Dark Pathway to Blues and Jazz*. New Orleans / Jackson: University Press of Mississippi.
- Aust, Michael P. / Kothenschulte, Daniel (2011) *Pop Video: The Art of Pop Video*. [Katalog zur Ausstellung MA K-Museum für Angewandte Kunst, Köln 2011]. TelevisorTroika. Berlin: Distanz Verlag.
- Barrios, Richard (2010) *A Song in the Dark: The Birth of the Musical Film*. 2. Aufl. Oxford: University Press.
- Bogle, Tom (1973) *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*. New York: Viking Press.
- Bradley, Edwin M. (2005) *The First Hollywood Sound Shorts, 1926–1931*. Jefferson: McFarland.
- Brooks, Tim (2004) *Lost Sounds: Blacks and the Birth of the Recording Industry 1890–1919*. Urbana / Chicago: University of Illinois Press.
- Brown, Sterling (1969) *Negro Poetry an Drama / The Negro in American Fiction. Studies in American Negro Life*. New York: Atheneum. Erstausgabe 1937.
- Crafton, Donald (1997) *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926–1931*. New York: University of California Press.
- Crease, Robert P. (1995) Divine Frivolity: Hollywood Representations of the Lindy Hop, 1937–1942. In: *Representing Jazz*. Hrsg. v. Krin Gabbard. Durham / London: Duke University Press, S. 207–228.
- Dauer, Alfons Michael (1980) Jazz und Film: Ein historisch-thematischer Überblick. In: *Jazzforschung / Jazz Research* 12, S. 41–58.
- Frahm, Laura (2010) Jenseits des Raums: Zur filmischen Topologie des Urbanen. In: *Urbane Welten – Texte zur kulturwissenschaftlichen Stadtforschung*. Hrsg. v. Laura Frahm und Susanne Stemmler. Bd. 2. Bielefeld: Transkript.
- Gabbard, Krin (1996) *Jammin' at the Margins: Jazz and the American Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gotto, Lisa (2006) Traum und Trauma in Schwarz-Weiß: Ethnische Grenzgänge im amerikanischen Film. In: *Kommunikation audiovisuell: Beiträge aus der Hochschule für Fernsehen und Film München* 38. Konstanz: UKV Verlagsgesellschaft.
- Gotto, Lisa (2009) ›Trans / formieren‹. Zum Verhältnis von Bild und Ton in ›The Jazz Singer‹ (Alan Crosland, USA 1927). In: *Jazzforschung / Jazz Research* 41, S. 119–134.

- Guerrero, Ed (1993) *Framing Blackness: The African American Image in Film*. Philadelphia: Temple University Press.
- Hendler, Maximilian (2010a) Early Jazz: Die Welt der Syncopated Music. Manuskripte zum Thema Exotismus: Lateinamerika, Hawaii, Orient, Indien und Afrika. In: Maximilian Hendler / Bernd Hoffmann: Westdeutscher Rundfunk, Köln. *WDR 3 Jazz*, 15.12.2010. 22.00–23.00 Uhr. Masch.-schr. / handschriftl. Ms. 33 Seiten.
- Hendler, Maximilian (2010b) Syncopated Music: Frühgeschichte des Jazz. In: *Beiträge zur Jazzforschung / Studies in Jazz Research* 14. Graz: ADEVA.
- Hendler, Maximilian (2012) Synkopen und Scotch Snaps in den Slave Songs of the United States (1867). In: *Jazz Research News* 40, S. 1896–1904.
- Hoffmann, Bernd (1997) ›Welche Farbe hat mein Heftpflaster?‹ – Zur Wertung der Hautfarbe in der afroamerikanischen Gesellschaft. In: *Populäre Musik: Musik und Unterricht – Zeitschrift für Musikpädagogik* 46, S. 43–52.
- Hoffmann, Bernd (1998) Sacred Singing. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hrsg. v. Ludwig Finscher. 2. erw. Ausg. Sachteil Bd. 8 (Quer–Swi). Kassel [u. a.]: Bärenreiter, Sp. 793–830.
- Hoffmann, Bernd (2007) Und der Duke weinte – Afro-Amerikanische Musik im Film. Zu Arbeiten des Regisseurs Dudley Murphy (1929). In: *Jazzforschung / Jazz Research* 39, S. 119–152.
- Hoffmann, Bernd (2011) Way down upon the Suwannee River: ›Jazz‹-Adaptionen im frühen experimentellen Tonfilm der USA. In: *Musik – Pädagogik – Dialoge: Festschrift für Thomas Ott* (= Musik – Kontexte – Perspektive 1). Hrsg. v. Andreas Eichhorn und Reinhard Schneider. München: Allitera Verlag, S. 86–103.
- Hoffmann, Bernd (2012) Lindy Hop und Cotton Club: Tanz im frühen US-amerikanischen Film. In: *Bewegungen zwischen Hören und Sehen: Denkbewegungen über Bewegungskünste*. Hrsg. v. Stephanie Schroedter. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 501–518.
- Hoffmann, Bernd (2013) Alltag im Jazz-Himmel: Die Musical Shorts der 1930er-Jahre. In: *Musikpädagogik und Musikkulturen: Festschrift für Reinhard Schneider* (= Musik-Kontexte-Perspektiven 4). Hrsg. v. Andreas Eichhorn und Helmke Jan Keden. München: Allitera Verlag, S. 103–125.
- Keazor, Henry / Wübbena, Thorsten (2005) *Video Thrills The Radio Star. Musikvideos: Geschichte, Themen, Analysen*. Bielefeld: Transcript.
- Liebman, Roy (2003) *Vitaphone Films: A Catalogue of the Features and Shorts*. Jefferson and London: Mc Farland.

- MacGillivray, Scott / Okuda, Ted (2007) *The Soundies Book: A Revised and Expanded Guide to the »Music Videos« of the 1940s*. New York, Lincoln and Shanghai: iUniverse.
- Meeker, David (1981) *Jazz in the Movies*. London: Talisman Books.
- Meeker, David (2012) *Jazz on the Screen: A Jazz and Blues Filmography*. Washington: Library of Congress [© David Meeker, London 2005].
- Nicholson, Stuart (1999) *Reminiscing in Tempo: A Portrait of Duke Ellington*. Boston: Northern University Press.
- Rust, Brian (1970) *Jazz Records 1897–1942*. Bd. 2. 5. überarb. u. erw. Aufl. Chigwell: Storyville.
- Smith, Ernie (1988) Films. In: *The New Grove Dictionary of Jazz*. Bd. 1. Hrsg. v. Barry Kernfeld. London / New York: Macmillan Press, S. 375–386.
- Stanfield, Peter (2005) *Jazz and Blues in American Film 1927–63*. Urbana / Chicago: University of Illinois Press.
- Stearns, Marshall Winslow / Stearns, Jean (1964) *Jazz Dance: The Story of American Vernacular Dance*. New York: Schirmer Books Paperback Edition 1979.
- Vogel, Shane (2009) *The Scene of Harlem Cabaret: Race, Sexuality, Performance*. Chicago / London: The University of Chicago Press.
- Weihsmann, Helmut (1988) Jazz und Film: ein kurzer historischer Abriß. Stilistischer Überblick. In: *That's Jazz – der Sound des 20. Jahrhunderts*. Katalog zur Ausstellung in Darmstadt vom 29. Mai bis 28. August 1988. Hrsg. v. Klaus Wolpert. Darmstadt, S. 589–606.
- Wondrich, David (2003) *Stomp and Swerve: American Music Gets Hot, 1843–1924*. Chicago: A Chappella Books.
- Wulff, Hans J. (2002) Traum im Film. In: *Reclams Sachlexikon des Films*. Hrsg. v. Thomas Koebner. Stuttgart: Reclam, S. 625–629.

Empfohlene Zitierweise

Hoffmann, Bernd: Ruß im Gesicht. Zur Inszenierung US-amerikanischer Musical Shorts. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 11 (2014), S. 380–427, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2014.11.p380-427>.
Zuerst veröffentlicht in: *Jazzforschung / Jazz Research* 44, 2012, S. 159-184.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.