

Paul Whitemans *Symphonic Jazz* und seine Spuren im Hollywoodmusical – exemplifiziert anhand der Filme KING OF JAZZ und 42ND STREET

Konstantin Jahn (Dresden)

Der Begriff des *Symphonic Jazz* wird zumeist im Zusammenhang mit George Gershwins Komposition *Rhapsody in Blue* verwendet. Der wichtigste Repräsentant des *Symphonic Jazz* aber ist der Unterhaltungsmusiker Paul Whiteman, der die *Rhapsody in Blue* bei Gershwin in Auftrag gibt, sie von seinem Mitarbeiter Ferde Grofé arrangieren lässt und 1924 die viel beachtete Uraufführung leitet. Im Folgenden wird nicht auf Gershwins Komposition eingegangen¹, sondern Whitemans musikalische Stilistik anhand des Films KING OF JAZZ (USA 1930, John M. Anderson) analysiert. Die Musik in diesem Film steht prototypisch für die gesamte Konzeption des *Symphonic Jazz*. Ein Vergleich mit dem Filmmusical 42ND STREET (USA 1933, Lloyd Bacon) soll dann beispielhaft die Schlüsselfunktion des *Symphonic Jazz* auf filmmusikalische Entwicklungen im Genre des Musicals aufzeigen.

Symphonic Jazz

Vereinfacht gesagt, baut der *Symphonic Jazz* auf dem Songformat der *Tin Pan Alley* und folkloristischen Themen diverser amerikanischer Einwanderertraditionen auf, die mit Rhythmik, Phrasierung und Melodik

1 Eine ausführliche Analyse dieser Komposition findet sich bei Herold (1999).

des afroamerikanischen Jazz angereichert werden. Der weit geringere symphonische Einfluss beschränkt sich auf Teile des Repertoires und die Verwendung von Streichern in einer Jazzband. Weder wirkliche Symphonik noch authentisch-improvisierter Jazz, wird diese Hybridform zur Popmusik der 1920er Jahre. Er repräsentiert den opulenten Lebensstil, die Urbanität und den Glamour des »Jazz Age«. In Filmpalästen, Tanzhallen, Restaurants und luxuriösen Hotels zelebriert, wird er formal, funktional und ideologisch zum Modell für die angejazzte Musik im Filmmusical, in musikalischen Komödien und im Cartoonfilm späterer Jahre. Der *Symphonic Jazz* ist der Soundtrack der »roaring twenties«, der klingende Vertreter einer neuen »*American metropolitan mythology*« (Howland 2009, 2).

Whitemans dezidiert geäußerte Absicht ist es, mit seiner Stilmixtur eine originär amerikanische Nationalmusik zu erschaffen. Ähnliche Versuche gibt es von Seiten »ernster« amerikanischer Musiker wie Charles Ives und Aaron Copland, die von der rhythmischen Neuheit des Jazz profitieren wollen. Dahinter steht die Suche nach einer Musik, die in typisch amerikanischen Traditionen wurzelt, um sich von europäischen Einflüssen emanzipieren zu können (Herold 1999, 11).

Von Seiten der Unterhaltungsmusik sind diese Verschmelzungsversuche weit langlebiger. Whiteman ist der erfolgreichste, aber nicht der einzige amerikanische Popmusiker, der in dieser Richtung arbeitet. Musiker, Arrangeure und Sänger aus Jazz- oder Unterhaltungskontexten wie Jean Goldkette oder Al Jolson arbeiten seit den späten 1910er Jahren in Tanz-, Broadway- und Filmorchestern mit großorchestralen Besetzungen.

Der Revuefilm KING OF JAZZ

Die Charakteristik des *Symphonic Jazz* zeigt sich in vielen Szenen aus *KING OF JAZZ*. Der Film steht mit seinem *Oscar*-gekrönten, luxuriösen *Art Deco*-Set Design, dem ersten farbig animierten und vertonten Cartoon der Geschichte, aufwendigen Kameratricks und dem innovativen *Zweifarbentechnicolor Prozess Nummer 3* technisch und ideologisch auf der Höhe seiner Zeit. In *Vaudeville*-Tradition zeigt er eine lose Abfolge von Shownummern ohne narrativen Zusammenhalt. Nach dem Cartoon-Prolog folgen diverse Whiteman-typisch arrangierte Songs, Sketche, exzentrische *Novelty*-Nummern, wie ein Solo auf einer Luftpumpe, Tanz- und Showspektakel. Zentrale Szenen des Films sind der Prolog, die Bebilderung von Gershwins *Rhapsody in Blue* und die pompöse Finalnummer des Films, die programmatisch die Entwicklung des *Symphonic Jazz* erzählt.

Sowohl die *Rhapsody in Blue*-Szene, als auch das Schlusspektakel präsentieren Whiteman und sein Orchester visuell als Repräsentanten einer urbanen Moderne. Die *Rhapsody in Blue* wird in einem mondänen Nachtclub mit blau-silbrigen Palmen und *Art Deco*-Spiegeln präsentiert. Whitemans Orchester sitzt im Resonanzraum eines gigantischen Flügels. Das Design der bombastischen Bühnenmaschinerie im Finale lehnt sich an futuristische Architektur, Luigi Russolos *Intonarumori-veduta* oder die Skyline New Yorks an. Die langen Reihen der Chorus-Girls stellen die Verbindung zum Broadway her. Vor dieser Kulisse präsentieren diverse Ethnien ihre jeweilige Musikkultur, bezeichnenderweise unter Ausschluss der Afroamerikaner. Whitemans Orchester verschmilzt die Folklore-Zitate durch synkopierten Jazzrhythmus und die Füllstimmen der Streicher zum *Symphonic Jazz*.

Nach eigener Aussage will Whiteman den Jazz von negativen Assoziationen lösen. Wie musikalisch banal die Streicher in der Partitur auch eingesetzt sein mögen, sie glätten und wärmen das gesamte Klangbild. Durch ihre exponierte Stellung in der Symphonik der europäischen Hochkultur reichern sie die synkopierte Pop- und Folklorethemen mit einer Aura von Eleganz und Intellektualität an. Es scheint so, als benötige es besonders gut ausgebildete Musiker um diese Noten lesen und spielen zu können (Early 1998, 401). So machen die Streicher die expressiven Rhythmen des als primitiv und gefährlich wahrgenommenen afroamerikanischen Jazz für eine rassistische, weiße Mittelklasse konsumierbar.

Whitemans Verhältnis zum Jazz

Der dubiose Titel *King of Jazz*, der Whiteman innerhalb des Jazzkanons quasi zur Persona non Grata diskreditiert, ist eine Marketingidee der Victor Talking Machine Company. Für den Jazz der 1920er Jahre und seine weitere Entwicklung sind afroamerikanische Musiker wie Art Tatum, Duke Ellington oder Louis Armstrong weit stilprägender. Innerhalb der *Symphonic Jazz*-Bands mit weißen Orchesterleitern wie Kay Kaysers, Jean Goldkette oder Guy Lombardo ist aber Whiteman wohl der, der am wenigsten in Kitsch, Schnulze und »sweet music« abgeleitet. Mit den Dorsey-Brüdern, Frankie Trumbauer, dem Jazzgeiger Joe Venuti und dem Trompeter Bix Beiderbecke engagiert Whiteman zudem die außerordentlichsten weißen Jazzimprovisatoren ihrer Generation.

Whiteman selbst bezeichnet seine Musik als ein Amalgam aus »*the black primitive and the white civilized*« (Early 1998, 404). Diese Ideologie

manifestiert sich im KING OF JAZZ. Immer wieder wird auf Afrika als Ursprungsland des Jazz hingewiesen. Ein bizarr-erotischer Tanz leitet die *Rhapsody in Blue* ein. Mit einer an eine Ananas gemahnenden Kopfbedeckung tanzt ein durch den schwarzen Ganzkörperanzug *minstrelisierter*² Mann (Jacques Cartier) auf einer riesigen Trommel. Der Sound dieser Dschungeltrommel mündet in Gershwins berühmtes Klarinetten-Glissando. Das ästhetisierte Afrika verwandelt sich in einen mondänen Nachtclub. So treiben laut der Argumentation des Films KING OF JAZZ die schwarzen Wurzeln des Jazz erst in der weißen Zivilisiertheit des *Symphonic Jazz* volle Blüte.

In der Zeichentricksequenz besänftigt Whiteman als Violine spielender Großwildjäger einen Löwen in der afrikanischen Savanne. Karikaturen von Eingeborenen tanzen im Hintergrund. Ein Affe wirft eine Kokosnuss auf den lärmenden Whiteman und die Beule krönt ihn zum König des Jazz. Der Jazzkönig erjagt – ganz im Sinne der musikalischen Konzeption von Whitemans Fusion aus europäischer und afroamerikanischer Musik – den Jazz in Afrika wie ein wildes Tier, um es nach Amerika zu bringen und zu zähmen. Eine ganze Generation nachfolgender Cartoons folgt dieser visuellen Verknüpfung des Jazz' mit Dschungel, Primitivismus und Tieren (Grant 2006). Die Animalisierung ist symptomatisch für die rassistischen Wahrnehmungen von afroamerikanischer Tanzmusik. Zahlreiche Kritiker und Kommentatoren des frühen Jazz verbinden dessen Klangfarben mit Tierlauten (Jost 1991, 48). Auch Whitemans *Symphonic Jazz* eignet sich jazztypische Instrumentaleffekte wie *falls*, *slides* oder Glissandi auf diese

2 Das *Blackface Minstrel* ist eine populäre amerikanische Unterhaltungsform des 19. Jahrhunderts. Hier imitieren und karikieren Weiße mit geschwärzten Gesichtern schwarze Musik und Tänze.

Weise an. Wenn der Löwe auf der Jagd nach Whiteman, untermalt vom hektisch-komischen *Mosquito Dance*, mit aufgerissenem Maul in die Kamera springt, platzen die Posaunen an Löwengebrüll gemahnende *Slides*. In einer weiteren Szene, *Boys of the Band* betitelt, stellen sich die Solisten mit virtuosen Improvisationen vor. Mit speziellen Instrumentaltechniken und dem Einsatz von Dämpfern erzeugen die grimassierenden Musiker Effekte, die ebenfalls an Tierlaute erinnern.

Die Einleitung der *Rhapsody in Blue* dokumentiert den wesentlichen Grund für die Popularität des frühen Jazz: seine Präferenz des Rhythmischen. Der synkopierte Jazzrhythmus bei gleichbleibendem Puls ist das entscheidende vereinheitlichende Element von Whitemans Musik. Er verklammert die für Revueformen und Cartoons typischen schnellen Bild- und Szenarienwechsel und die multithematischen, rhapsodischen Formen. Das rhythmische, afroamerikanische Element als das »Fremde«, und durch den amerikanischen Rassismus »Regredierte«, ist das entscheidende Faszinosum für das weiße Publikum. In Bezug auf den kurzen Cameo-Auftritt des berühmten Cartoonhasen Oswald the Rabbit im Prolog, der ein unverhohlenes *Minstrel*-Klischee darstellt, schreibt Daniel Goldmark:

Like Whiteman's use of jazz, Lantz's depiction of Oswald was helping to create new forms of mainstream white entertainment relying on (white-constructed) codes meant to represent black culture. (Goldmark 2005, 83)

Formen und Themen

Die Kompositionen des *Symphonic Jazz* setzen sich aus den symmetrischen Formen von *Tin Pan Alley*-Songs, Popthemen und folkloristischen Liedern zusammen. Die zumeist vier- bis achttaktigen Phrasen werden nicht durch motivische Arbeit entwickelt, sondern gereiht und moduliert. Die Keimzelle der symphonischen Komposition, das Motiv, wird durch das Thema ersetzt. Der Fokus der musikalischen Arbeit verschiebt sich hin zu Arrangement und Instrumentierung.

Komplexere Strukturen entstehen durch den Einschub von Codas, Vor- und Zwischenspielen. Im Prolog werden deskriptive Momente, wie das mit dem Xylophon nachgezeichnete Abprallen der Kugel von den Zähnen des Löwen, als Zwischenspiele eingefügt, ohne den gleichmäßigen Puls der Musik zu zerstören. Exakt diese Reihungsform, die Arbeit mit Patterns oder Modulen, wird in der Folgezeit den größten Einfluss auf das Filmmusical und den Zeichentrickfilm ausüben.

Der Prolog präsentiert in weniger als vier Minuten 11 verschiedene Songs und Themen. Jagd- und Militärsignale, Kinder- und Volkslieder wie *A Hunting We Will Go* oder *He's a Jolly Good Fellow* fügen sich an Originalkompositionen von Gershwins *Rhapsody in Blue* bis *The Mosquito Parade* von Vess Ossman, einem führenden Banjospieler. Neben dem melancholischen *Andante Cantabile* aus Tschaikowskys *Streichquartett No. 1 in D-Dur* werden das pseudo-arabische *Streets Of Cairo or The Poor Little Country Maid* oder Arthur Fields' and Walter Donovans Hit Song *Abba Dabba Honeymoon* zitiert (Rannie 2009).

In einer kurzen Zeitspanne entsteht so ein musikalisches Zitat-Pastiche aus semantisch besetztem Material. Themen des abendländischen Kanons wie Tschaikowskys *Cantabile* reduzieren sich neben Popsongs und Volksliedern auf eine Art Folklore. So löst die Reihungsform des *Symphonic Jazz* kulturelle Klassenhierarchien auf, und bereitet nicht zuletzt dadurch die Massenpopularität des Hollywoodmusicals vor.

Mit der Verschmelzung von afrikanischen, afroamerikanischen und europäischen Musiktraditionen, Urbanem und Folkloristischem, Kunst und Unterhaltung erschafft der *Symphonic Jazz* eine Art *Soundbranding* des »American Way Of Life«. Er wird zum Signifikant einer typisch amerikanischen, von links- und rechtsradikalen Kritikern und kulturellen Snobs gleichermaßen gehassten, Mittelschichtskultur. Auch Swingkritiker der 1930er Jahre, wie Roger P. Dodge, Hughes Parnassié oder Frederic Ramsey Junior, diskreditieren den *Symphonic Jazz* als Kommerz und verfälschte Unterhaltung und grenzen ihn vom »reinen« Jazz ab. Sie verdammen seinen *Crossover*-Ansatz und etablieren eine kulturelle Klassenhierarchie (Howland 2009: 3). Der Swing wird zur neuen Popmusik und der *Symphonic Jazz* verschwindet aus dem Jazzkanon. Seine Ideologie und seine Techniken wandern nach Hollywood ab.

Verwurzelung des Symphonic Jazz in der Stummfilmpraxis

In den 1920er Jahren etablieren sich *Symphonic Jazz*-Orchester in den amerikanischen Filmpalästen. Mit dem Beginn des Tonfilms engagieren dann die Hollywoodstudios ihr musikalisches Personal vom Broadway, der *Tin Pan Alley*, aus den führenden Filmpalastorchestern und den *Symphonic Jazz*-Tanzorchestern (Howland 2009, 2003).

Durch die Praktik der Kompilation einer stilistischen Vielfalt verpflichtet, wird in Stummfilmkinos mit einem breit gefächerten Instrumentarium gearbeitet. Die stilistische und thematische Spannbreite der Filme und der Begleitmusik sichert so Unterhaltungsmusikern ihre Erfahrungen mit den populären »Best-of-Hits« europäischer Kunstmusik. Umgekehrt müssen klassisch gebildete Musiker den Populärgeschmack der Tanz- und Unterhaltungsmusik jener Jahre bedienen können (Altman 2004, 8). So prallen in den Kinosälen unterschiedliche musikalisch-kulturelle Welten aufeinander. Vereinfacht gesagt trifft hier die um Seriosität und den Anstrich der Hochkultur bemühte Mittelklasse mit arrangierter, komponierter Musik und ihrer Vorliebe für »leichte Klassik« auf die Unterschicht mit dem Bedürfnis nach beschwingten Schlagern und der Tanzneuheit des Jazz. Der *Symphonic Jazz* stellt die Verbindung zwischen diesen beiden Ebenen her. Nach seinem Niedergang bricht diese Dichotomie im Filmmusical wieder auf, was Jane Feuer das »'opera vs swing' narrative« genannt hat (Feuer 1993, 54).

42ND STREET

Nicht nur der erfolgreichste Musicalfilm der 1930er Jahre, sondern auch ein Prototyp des Backstage-Musicals ist 42ND STREET. An seiner musikalischen Konzeption lässt sich der weitreichende Einfluss des *Symphonic Jazz* exemplifizieren.³ Der Film wirft einen nüchternen Blick hinter die Kulissen des Unterhaltungsgeschäfts. Er erzählt die Vorbereitung einer Show und gipfelt in vier großen Spektakeln. Witzige bis zynische Dialoge, Charaktere mit gesunder Lebenserfahrung und Busby Berkeleys surrealistische Choreographien prägen den Film. Die Musik stammt von Harry Warren, der sich nach Lehrjahren als Musiker in Stummfilmkinos zu einem der erfolgreichsten Songwriter Hollywoods entwickelt.⁴ Über Warrens Musik in 42ND STREET schreibt Richard Corliss (2001):

Warren's uptempo songs are as memorable as Berkeley's choreography, as [sic] for the same reason: they capture, in a few snazzy notes, the vigorous frivolity of the Jazz Age.

Wie im *Symphonic Jazz* ist in 42ND STREET der Song Dreh- und Angelpunkt der Komposition. Die sanglichen vier- oder achttaktigen Themen fügen sich

3 Ähnliche musikalische Strukturen findet man auch in anderen berühmten Filmmusicals wie TOP HAT (USA 1935, Mark Sandrich) oder SINGIN' IN THE RAIN (USA 1952, Stanley Donen).

4 Viele seiner Songs wie *There'll never be another you* oder *Lullabye of Broadway* werden zu Jazzstandards.

zu 32-taktigen AABA-Strukturen. Diese starre Form wird dann durch glamouröse Paraphrasierung, Arrangementtechnik, Orchestrierung und Modulationen zu bombastischen Shownummern erweitert. Programmatisch stellt die Ouvertüre das scharf akzentuierte, jazzige *42nd Street* gegen das elegische, streicherdominierte *You're Getting to Be a Habit with Me*. Im Verlauf des Films verschmelzen diese beiden Ebenen. Die Techniken des *Symphonik Jazz* garantieren, dass die ständige Wiederholung der Songs nicht nur nicht langweilig wird, sondern jene zu minutenlangen *Camp*-Nummern ausgearbeitet werden können.

In der Shownummer *Shuffle Off to Buffalo* wird die Hochzeitsreise eines frisch verheirateten Paares inszeniert. Das Formprinzip der Nummer ist einfach. Der 32-taktige Song *Shuffle Off to Buffalo* wird fünfmal hintereinander gereiht, dabei jeweils moduliert, neu instrumentiert bzw. mit neuem Text versehen. Die kompositorische Methode heißt also nicht Entwicklung sondern Paraphrase. Die wiederholte Form liefert den musikalischen *Frame* für unterschiedliche visuelle Ereignisse. Vom zum Streicherklang gesungenen Duett über beschwingte Tanzeinlagen, vom Chor der Chorus Girls zur Big Band-Paraphrase: Der Song variiert nur Tonart, Klangfarbe, Textur und Phrasierung.

Die einzelnen Teile der Großstruktur werden von Zwischenspielen zusammengehalten und von Vorspielen oder Codas umrahmt. Das kurze Intro entwickelt das thematische Material des Refrains durch chromatisch absteigende Sequenzen, und ist somit die einzige wirklich motivische Arbeit. Erst der *Symphonik Jazz* hat chromatische Bewegungen und eine angereicherte Harmonik in der Popmusik etabliert. Harmonisch »verklären« sich die simplen Kadenz des Songs auf Nonen- und Septimakkorde (Crawford 2001, 413). Der modulierende letzte Takt der jeweiligen Form

dient als eine Art Überleitung oder »Bridge«. Ganz im Sinne der deskriptiven Stummfilmtradition des *Symphonic Jazz* wird hier Mendelssohn-Bartholdys *Hochzeitsmarsch* zitiert.

Steter Puls und der synkopierte Jazz-Rhythmus verbinden die Szenarien, und erzeugen einen körperlich aktivierenden sensuellen Fluss. Der Jazz-Rhythmus verknüpft die Szenen semantisch mit der wilden Prohibitionszeit und dem Glamour des *Symphonic Jazz*. Luxuriöse symphonische Effekte von Streichern und Chor veredeln die amerikanische Musicalwelt mit hochkulturellen Anleihen, ohne den Kontakt zum pragmatischen Amerikanismus des Jazz zu verlieren.

Zusammenfassung und Ausblick

Der *Symphonic Jazz* von Paul Whiteman beeinflusst mit seinen multithematischen Formen, dem Fokus auf Arrangement und Paraphrase einfacher Themen auf der Basis eines populären Tanzrhythmus' »*a wide variety of sophisticated popular music arranging and hybrid orchestral traditions*« (Howland 2009, 1).

Vor allem die musikalische Konzeption von Filmmusicals wie *THE LITTLE MERMAID* (USA 1989, John Musker) oder *ENCHANTED* (USA 2007, Kevin Lima), Zeichentrickfilmen wie *SOUTH PARK – BIGGER, LONGER & UNCUT* (USA 1999, Trey Parker) und Cartoonserien wie *THE SIMPSONS* (USA ab 1987, Matt Groening) oder *AMERICAN DAD* (USA ab 2005, Seth MacFarlane) steht in der Tradition von Whitemans Entwicklungen. Seine Vermischung von europäischen und amerikanischen Traditionen, von Schwarz und Weiß,

von Hoch- und Unterhaltungskultur, von Symphonik und Jazz erschafft den Klang des (amerikanischen) Entertainments per se.

Literatur

- Altman, Rick (2004) *Silent Film Sound*, New York (u.a.).
- Corliss, Richard (2001) That Old Feeling: We Need Harry Warren, in: *Time Magazine*, 5. Oktober 2001.
<http://web.archive.org/web/20020702122930/http://www.time.com/time/sample/article/0,8599,178367,00.html>. (Stand 15.7.2012)
- Crawford, Richard (2001) *An Introduction to America's Music*. New York, London.
- Early, Gerald (1989) Pulp and Circumstance: The Story of Jazz in High Places. In: O' Mealy, Robert (Hrsg.) *The Jazz Cadence of American Culture*. New York, 393-430.
- Feuer, Jane (1993) *The Hollywood Musical*. Bloomington und Indianapolis.
- Goldmark, Daniel (2005) *Tunes for Tunes. Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley, California (u. a.).
- Grant, Barry Keith (2006) Jazz, ideology, and the animated cartoon. In: Conrich, Ian/ Tincknell, Estella (Hrsg.): *Film's Musical Moments*. Edinburgh, 17-27.
- Herold, Horst (1999) Symphonic Jazz – Blues – Rock. Zum Problem der Synthese von Kunst- und Unterhaltungsmusik in symphonischen Werken des 20. Jahrhunderts. In: Dollase, Rainer (u. a.) *Populäre Musik und Jazz in der Forschung*. Interdisziplinäre Studien. Band 5. Münster.
- Howland, John (2009) *Ellington Uptown. Duke Ellington, James P. Johnson, and the Birth of Concert Jazz*. London.
- Howland, John (2003) *New York Rhapsodies in Tinseltown: ›Gershwin-esque‹ Paraphrases in Classical Hollywood Film*.
<http://www.stanford.edu/group/filmmusic/abstracts.htm> (Stand 15.7.2012).
- Jost, Ekkehard (1991) *Sozialgeschichte des Jazz in den USA*. Hofheim.
- Rannie, Alexander (2009). In: <http://www.cartoonbrew.com/classic/the-king-of-jazz.html> (Stand 15.7.2012).

Empfohlene Zitierweise

Jahn, Konstantin: Paul Whitemans Symphonic Jazz und seine Spuren im Hollywoodmusical – exemplifiziert anhand der Filme KING OF JAZZ und 42ND STREET. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 8 (2012), S. 186-199, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2012.8.p186-199>.

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.