

## Visual Jazz. Performative Mittel afroamerikanischer Identitätsrepräsentation in Dudley Murphys ST. LOUIS BLUES und BLACK AND TAN FANTASY (1929)

Andreas Münzmay (Bayreuth)

Dass die Filmgeschichte des frühen Jazz in weiten Teilen noch Forschungsdesiderat geblieben ist, ist insofern erstaunlich, als die performative Komponente – der Auftritt als solcher, aber genauso die mediale Bannung und Verfügbarmachung des ‚unwiederholbaren Moments‘ – unbestritten als eines der wichtigsten Charakteristika von Jazz gilt. Vorrangiges Medium der Speicherung von Jazzgeschichte sind selbstverständlich die Tonträger. Hinsichtlich der Performance von Jazz – also der körperlichen, Identität vorstellenden oder konstruierenden Präsenz der Musikerin/des Musikers – sind aber gerade Bildmedien und insbesondere Filmkunstwerke aussagekräftige Auskunftgeber (Gabbard 2003). Zu den frühesten tonfilmischen Jazzdokumenten gehören die beiden Jazz-Kurzfilme, die Dudley Murphy im Jahr 1929 für RKO<sup>1</sup> schrieb und drehte: die *musical shorts* ST. LOUIS BLUES mit Bessie Smith (Premiere: New York Ende August 1929<sup>2</sup>) und BLACK AND TAN FANTASY mit Duke Ellington (Premiere: New York 8. Dezember 1929). Diese Filme sind zudem deshalb interessant, weil sie Protagonisten in Szene setzen, die hinsichtlich afroamerikanischer musikalisch-kultureller (Selbst-)Darstellung besonders prominent, selbstbewusst und fortschrittlich wirkten. Trotzdem ist die Frage, ob die Filme ‚politisch korrekt‘ sind oder in zu hohem Maße die zeittypischen rassistischen Klischees bedienen, kaum zu entscheiden, und es soll hier auch keineswegs darum gehen, die Ambivalenz aufzulösen zwischen Wertungen wie „the finest film of Negro life up to that time“ (Cripps 1977, 205; über ST. LOUIS BLUES) bzw. „a real breakthrough for Blacks in films“ (Yanow 2004, 47; über BLACK AND TAN FANTASY) auf der einen, und „efforts [that] seldom emerged from the morass of ingrained conventions of blackness and misrepresentations of the African-American experience“ (Crafton 1997, 410; über beide Filme) auf der anderen Seite. Vielmehr scheint es lohnend, gewissermaßen einen Schritt hinter solche Fragen zurückzugehen und den Blick nicht zuerst auf die *Absichten*, sondern auf die künstlerischen (filmischen, musikalischen) *Mittel* zu richten: auf das Ineinandergreifen der vielfältigen künstlerischen Entscheidungen im Rahmen der Produktion, d. h. auf die medial vermittelte künstlerische und

---

<sup>1</sup> Radio-Keith-Orpheum, die Filmtochter der RCA (Radio Corporation of America). Die RKO bewarb ihre Filme auch unter dem Namen Radio Pictures.

<sup>2</sup> Das genaue Premierendatum scheint unbekannt, häufig angegeben wird der 8. September 1929, was aber gemäß den Forschungen von Susan Delson überholt ist (2006, 91f.)

kulturelle Performance an sich.<sup>3</sup> Die beiden Filme weisen in Thematik und filmmusikalischer Umsetzung deutliche Parallelen auf, wobei aber *BLACK AND TAN FANTASY* nicht bloß als *sequel*, sondern vielmehr als Übertragung des mit *ST. LOUIS BLUES* erprobten Musik-Verfilmungs-Konzepts auf einen neuen Gegenstand (auf einen anderen Star *und* auf eine anders gedachte Musik) erscheint. Somit ist es sinnvoll, die beiden Filme nicht einzeln, sondern in synoptischer Gegenüberstellung zu diskutieren, um Thesen zu Murphys musikfilmischem Konzept zu entwickeln und zu prüfen.

Die Ausrüstung amerikanischer Kinosäle mit Tonfilmtechnik hatte 1926 begonnen; 1929 kann als das Jahr der endgültigen Durchsetzung des neuen Mediums gelten.<sup>4</sup> Die beiden Murphy-Filme gehören in diesen kinogeschichtlichen Kontext und sind mithin zwar keine besonders frühen, aber doch tonfilm- wie jazzhistorisch zentrale, innovative Tonfilmprojekte, die erst seit kurzem als film- wie jazzgeschichtlich einigermaßen gut dokumentiert gelten können: Für die Filmwissenschaft an erster Stelle zu nennen sind Susan Delsons Dudley-Murphy-Monografie (2006, 89f. über *ST. LOUIS BLUES*; 93f. über *BLACK AND TAN FANTASY*), Craftons Darstellung der Geschichte des frühen Tonfilms (1997), sowie Thomas Cripps' nach wie vor wertvolle Untersuchungen aus dem Blickwinkel der *Black Studies* (Cripps 1977, insbes. Kap. 8 „Two Cheers for the Indies“; ferner Cripps 1979, S. 75–86). In der Jazzforschung lösten neuere und neueste Arbeiten das zuvor gängige Bild ab, für das Bemerkungen im Rahmen von Bessie-Smith-Biografien wie diejenige, *ST. LOUIS BLUES* enthalte „rien de remarquable“ (Billard 1994, 37), oder habe „a thin plot“ (Albertson 2003, 194) symptomatisch gewesen waren.<sup>5</sup> So kann hier etwa an David Metzgers (1997) Arbeit über die kulturelle Bedeutung des Spirituals in dem Ellington-Film, sowie insbesondere an Bernd Hoffmanns (2007) detail- und materialreiches Plädoyer, die Murphy-Filme als herausragende jazzgeschichtliche Quellen ernst zu nehmen, angeknüpft werden.

Das Innovative betrifft aber dabei – so die These, die hier zur Diskussion gestellt werden soll – weder das Visuell-Filmische an sich noch die Tonschicht an sich, sondern die künstlerische Nutzung der technisch bedingten Möglichkeit der Synchronizität beider medialer Ebenen: Murphys Filme stellen ihre berühmten Protagonisten nicht einfach *zur Schau* (im Sinne abgefilmter Bühnenauftritte), vielmehr setzen sie sie *in Szene*, und zwar in *genuin tonfilmischen* (soll heißen: nur in dem neuen Medium möglichen) Performances, in denen Narration, Musik und Bild eine *integrative* Verbindung eingehen. Dem liegen – erstens – Handlungskonzeptionen zugrunde, die nicht (wie man auf den ersten Blick meinen könnte) komödiantisch-

<sup>3</sup> Vgl. grundlegend zur Bedeutung des Performativen in Blues/Jazz Jackson 2000, insbes. S. 33–35.

<sup>4</sup> Vgl. dazu sowie Crafton 1997, 1–15 und 160–164: Die großflächige Ausrüstung amerikanischer Kinosäle mit den Lichttonsystemen Movietone (Western Electric) oder dem etwas billigeren Photophone (RCA) erfolgte v. a. in der kurzen Spanne zwischen Anfang 1928 und Mitte 1929. Mit Blick auf filmästhetische Fragen legt Crafton aber zurecht größten Wert darauf, dass die gängige Vorstellung einer „inevitability of sound as an organic metaphor“ Teil einer überholten „legend“ sei, die Filmgeschichte als teleologisch auf den modernen Hollywoodfilm zielende Entwicklung beschreibt: „One of the lessons from recent research [...] is that the boundaries dividing Hollywood ‚before‘ and ‚after‘ were not so clear-cut“ (Zitate S. 1–4). Zur Situation 1927 (Stichworte Vitaphone, *THE JAZZ SINGER*) vgl. auch Martin 2009.

<sup>5</sup> Ellington-Biograf James Lincoln Collier (1989) übergeht *BLACK AND TAN FANTASY* ganz; genauso wie Will Friedwald den Bessie-Smith-Film, obwohl dieser doch „the Greatest and Highest Salaried Race Star in the World“ (1991, 5) immerhin drei Jahre lang (1929–1932) auf amerikanischen Kinoleinwänden und -verstärkeranlagen präsentierte – zudem als einzige filmische Präsentation dieses Superstars.

narrativ, sondern vielmehr parabolisch-gleichnishaft angelegt sind.<sup>6</sup> Politisch-kultureller Nährboden der beiden Filme war, wie anhand vieler ineinandergreifender Indizien zur Diskussion gestellt werden soll, die *Harlem Renaissance*, die 1928/29, also gleichzeitig mit der Durchsetzung der Tonfilmtechnik, ihren Höhepunkt erlebte<sup>7</sup> – eine ebenso zufällige wie für die Filme grundlegende historische Koinzidenz. Dabei leisten die Filme – zweitens – so etwas wie eine ‚Übersetzung‘ afroamerikanischer musikalischer Idiome in bewegte, konservierte Bilder. Dies geschieht auf der Basis musikalischer Arrangements, die vom Erwartbaren erheblich abweichen und insofern ganz spezifisch tonfilmisch sind, als sie offenbar von vornherein mit einer ‚Erklärung‘ durch Bilder rechnen, ja einer solchen Erklärung womöglich sogar notwendig bedürfen.

Einer auf Spielfilme und ihre *scores* fokussierten Tonfilmgeschichtsschreibung mögen die Jazz-Kurzfilme als Randphänomene erscheinen; es gilt aber, die *musical shorts* als Gattung mit spezifischen narrativen und intermedialen Möglichkeiten in den Blick zu nehmen. Dabei ist es lohnend, auch wenn der Rahmen der vorliegenden Studie dies nur ansatzweise erlaubt, Murphys Filme als integralen Bestandteil einer als Kulturgeschichte gedachten Jazzgeschichte zu betrachten und ihre Wirkung in der Geschichte von Jazz und Pop – der über Audio- und Bildmedien vermittelten US-amerikanisch geprägten Musik des 20. Jahrhunderts – zu bedenken. Denn eines der Missverständnisse, das die erstaunliche Vernachlässigung von Bildquellen für die Jazzhistoriografie und -theorie erklären könnte,<sup>8</sup> ist es, afroamerikanische Jazzperformance nicht als ‚gemacht‘, sondern – ein im Grunde rassistisches Schema bedienend – als ‚naturegeben‘ anzusehen (bzw., wenn Weiße Jazz machen, als Imitation eines ‚schwarzen Naturzustands‘). Hier kann der kulturwissenschaftliche Performativitäts-Begriff von großem Nutzen sein, denn er akzentuiert gegenüber dem *Darstellen* von Identität das *Herstellen* von Identität. Begreift man in diesem Sinne die Filme und ihre musikalischen Arrangements als künstlerische Konstrukte, die bestimmte Identitätskonzeptionen umsetzen,

<sup>6</sup> Zur afroamerikanischen Diskurstradition des „Signifying“ als „für schwarze Bedeutungsprozesse zentrale Figur“ und „Form des sinnbildhaften, uneigentlichen Sprechens“ vgl. Kemper 2005 (die Zitate S. 234), und insbesondere Burrows’ schlüssigen Vorschlag, „to reinterpret Ellington as an artist ‚beyond category‘ by considering his most controversial and ambitious work, *Black, Brown and Beige* [Suite; 1943] as a Signifiyin(g) text.“ (2007, 45).

<sup>7</sup> Vgl. z. B. Watson 1995, 3.

<sup>8</sup> Die Forschung zum Jazzfilm steckt nach wie vor in den Anfängen: Yanow 2004 stellt, Meeker 1981 ergänzend und aktualisierend, eine katalogische Übersicht zur Verfügung, die insbesondere die in Jazzfilmen beteiligten Musiker akribisch erschließt. Weihsmann 1997 und Sandner 2005 (288–299: Abschnitt „Von Hollywood zur Nouvelle Vague nach Hollywood: Jazz im Film“) weisen im Rahmen ihrer knappen Versuche zu Überblicksdarstellungen v. a. auch auf das Desiderat hin. Selbst Sandner bezieht sich noch auf die in vielen Details leider unzuverlässige Studie Dauer 1980; über die beiden Murphy-Produktionen bemerkt er, es seien „die ersten beiden Filme [...], die die Bezeichnung als Jazzfilm rechtfertigen“, begründet dies aber nicht mit inhaltlichen oder musikalischen Kriterien, sondern lediglich damit, „weil bedeutende Musiker des Genres mitwirkten“ (289). Richter deutet in seiner *Ästhetik des Jazz* an (1995, 246): „Die inszenierte Person ist entscheidender Teil der amerikanischen Kunst seit Benjamin Franklin und P. T. Barnum, aber für die Musik wird sie es bewußt erst mit dem Jazz und der damit verbundenen Popmusik [...]. In Jazz und Pop wird die Selbstinszenierung zum Teil der Musik, das Bild des Musikers spielt in seine Musik.“ Hoffmann (2007, 120) beklagt zu Recht: „Der jazzwissenschaftliche Diskurs akzentuiert gerne musikimmanente und sozialgeschichtliche Fragestellungen, wobei die Überlegungen zur afroamerikanischen Tanzforschung nur ansatzweise einbezogen werden, d. h. die Aufarbeitung der visuellen Komponente erscheint eher vernachlässigbar.“ Kulturwissenschaftliche Forschungsansätze zur Konstruktion kultureller Identität und zur Performativität von Identitäten erscheinen mithin für die Jazzforschung vielversprechend; aus der reichen Forschung zum Thema Performativität sollen hier nur stellvertretend genannt werden die Überlegungen von Sybille Krämer zum Zusammenhang von *Performativität und Medialität* (2004) und die sehr anregende Studie von Stefanie Menrath über *Performativität von Identitäten im HipHop* (2001); beide Arbeiten mit ausführlichen Forschungsberichten und Literaturverzeichnissen.

prägen und transportieren, ergeben sich Fragestellungen, wie sie etwa Donna M. Cassidy in ihren lesenswerten Schriften über Jazz in der Bildenden Kunst der 1920/30er-Jahre aufwirft:

But how did jazz, a musical form originating in African-American culture, become equated with American identity? What notion of Americanness did this music construct? (Cassidy 2002, 203).

In diesem Sinne ist der Blick nun nacheinander zu richten auf die Gattung *musical shorts* (I *Virtual Broadway*), auf die Figurenkonstellationen und *plots* der beiden Filme (II *All Black*), auf Strategien der visuellen Repräsentation von Musik in Murphys Œuvre (III *Visual Music*), auf die Besetzungen (IV *Harlem Renaissance als Tonfilm*), auf die präexistenten Titelkompositionen (V *Musikkulturelle Hybride*), und schließlich auf die verfilmten musikalischen Arrangements und ihre Rolle im medialen Gesamtzusammenhang (VI *Mediale Integration*).

### **I *Virtual Broadway: sound shorts als audiovisuelle ‚Auftritte‘***

Gefilmte musikbasierte *Auftritte* von Sängern und Instrumentalisten waren eine Hauptattraktion des frühen Tonfilms, wobei dies auf der (aus heutiger Sicht etwas fremd anmutenden) Vorstellung basierte, durch die synchronisierte Bild-/Ton-Projektion werde eine zwar immaterielle, aber doch im Sinne einer Anwesenheit von Körper *und* Stimme ‚vollständige‘ Präsenz der Musikerin/des Musikers hergestellt. Crafton schlägt für diese die frühe amerikanische Tonfilmästhetik prägende Vorstellung die sprechende Bezeichnung „virtual Broadway“ vor:

[S]ound film technology could do for theater and vaudeville what radio and telephone were doing. It could transmit performances from the entertainment capital, New York, to local theaters. [...] The popular press enthused about the new sound shorts, willingly suspending disbelief and writing as though the performances were unfolding in the space of the theater. Perhaps self-serving, the film producers [...] also suggested that the sound film was a simulacrum of an in-person appearance [...]. I call this effect ‚virtual Broadway‘ (Crafton 1997, 11).

Dass im frühen Tonfilm der nichtdiegetische Musikbereich zunächst weniger interessierte als der diegetische, hat dabei mutmaßlich einen simplen Grund: Der Mehrwert, der sich durch Synchronisation erzielen ließ, erscheint ja im Bereich des gefilmten musikalischen Auftritts ungleich viel höher als im Bereich der untermalenden Musik, da erstere ohne Synchronisation gar nicht realisierbar, letztere aber ein das Stummfilmkino tragender, höchst elaborierter Standard war.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Erinnert sei in diesem Zusammenhang daran, dass Filme, die als musikalische Revuen konzipiert waren (wie *THE JAZZ SINGER*/*THE SINGING FOOL*, 1927/1928, mit Al Jolson, oder später *THE KING OF JAZZ*, 1930, mit und über Paul Whiteman) besonders großen Erfolg hatten – ein Film wie Murnaus *SUNRISE* (16.9.1927, eine Produktion zur Markteinführung des Fox Movietone Systems) mit synchronisierter orchestraler Begleitmusik kam gegen *THE JAZZ SINGER* (6.10.1927; Warner Bros./Vitaphone-System) mit Gesang

Wichtigster Ort des technisch reproduzierten Bühnenauftritts im Kino waren, in direkter Linie mit der Tradition der *presentation acts* (Live-Auftritte beliebter Künstler zum Beginn eines Kinoprogramms) die vor dem Hauptfilm gezeigten *short films*, die ab 1927 produziert wurden.<sup>10</sup> Schon 1923 hatte Lee De Forest zwei ‚afroamerikanische‘ Tonfilme mit Noble Sissle und Eubie Blake produziert; mit *vaudeville*-nahem Songmaterial (Yanow 2004, 230 bzw. 255). Einer der ersten Jazz-/Bluestitel, die als Vitaphone-Kurzfilm zu sehen und zu hören waren, dürfte dann 1927 W. C. Handys *St. Louis Blues* gewesen sein, performt vom (weißen) ‚King of the Banjo‘ Eddie Peabody (EDDIE PEABODY IN *BANJOMANIA*; Meeker 1977, Nr. 577). Mamie Smiths Film-Auftritt im gleichen Jahr (*JAIL HOUSE BLUES*; ebd., Nr. 947) folgt ebenfalls Mustern der *vaudeville*-Bühne, wenn die Bluessängerin versucht, mit Hilfe ihrer Fäuste und ihres Gesangs (*Jailhouse Blues* und *You Can't Do It!*) ihren Mann aus dem Gefängnis frei zu bekommen.<sup>11</sup> 1929 wächst das Interesse von Jazzleuten für die Filmgattung sprunghaft; *AFTER SEVEN* (Premiere: 18. Mai 1929) etwa zeigt einen *dance contest* mit der Chick Webb Band in einem Harlemer Nachtclub, BEN POLLACK AND HIS PARK CENTRAL ORCHSTRA präsentiert eine sehr erfolgreiche weiße Hotel-Band, ebenso LEO REISMAN AND HIS HOTEL BRUNSWICK ORCHSTRA IN RHYTHM, „in welchem die Titelband ein Unterhaltungsprogramm spielt, das auch W.C. Handys ‚St. Louis Blues‘ enthält“ (Meeker 1977, Nr. 1090).

Murphys Filme stehen einerseits klar in dem von diesen Beispielen umrissenen Gattungsumfeld und greifen auf hier angelegte Muster (die handgreifliche Bluessängerin; *St. Louis Blues* als besonders häufig in Filmen verwendeter Musiktitel<sup>12</sup>; Performances virtuoser Tanzorchester; Tanzauftritte) ausdrücklich zurück. Dabei werden aber andererseits diese Muster inhaltlich gebrochen und umgewertet, wofür eine dezidiert integrative, über das Simulieren von Bühnenauftritten weit hinausgehende Nutzung der medialen Kanäle des Tonfilms den zentralen Ansatzpunkt bildet.

---

und Dialogen buchstäblich nicht an (vgl. Crafton 1997, 110 und 525; sowie die Dokumentation „Talking Pictures. Milestones in Sound“ des *American Widescreen Museum*; [www.widescreenmuseum.com/sound/sound01.htm](http://www.widescreenmuseum.com/sound/sound01.htm)). Warner Bros. bewarb den Tonfilm mit nicht weniger als dem Argument einer Demokratisierung von Kultur (Crafton 1997, 73f.): „The constant refrain“ von Warners Werbung „was that sound would greatly multiply the geographic and cultural contacts with the performing arts. In addition to the ‚New Era‘ millennial rhetoric [...] the creators and promoters of Vitaphone also made an appeal to ‚democracy‘ in their description of the new system. It was film’s destiny to disseminate oral and aural culture to the masses. [...] The *New York Times* observed in a glowing editorial: ‚The most obvious fact is that this invention in its various forms will enable the smaller communities to participate to a greater degree than even the radio permits in the cultural advantages that have been possible in the past only in places of large population.‘ [...] The strategy was clearly to imitate telephone company advertising, which proclaimed that phone service was uniting the country. But the culture proposed to be spread by Vitaphone *was not film*. Sound film was to be a medium, not an art in its own right. The models for the new sound cinema were opera, classical music, light drama, and Broadway vaudeville entertainment, with its characteristic melting-pot flavor of New York ethnicity.“ Zur Wahrnehmung von *THE JAZZ SINGER* existieren konträre Zeugnisse; so bemerkt *Film Daily*, die Tonspur sei nicht essentiell für den Film („With Vitaphone accompaniment an immense entertainment. Without it an attraction anyway because of Jolson’s drawing power“; 23.10.1927, zit. nach Crafton 1997, 110), während *Exhibitors Herald* betont, der Film sei kein *feature film* sondern eher ein überdimensionaler *musical short* („THE JAZZ SINGER is scarcely a motion picture. It should be more properly labeled an enlarged Vitaphone record of Al Jolson in half a dozen songs“; zit. nach Barrios 1995, 38).

<sup>10</sup> Vgl. Crafton (1997, 10) zur anfänglichen Unsicherheit, wie Ton im Kino angewandt werden könnte: „In 1925 there were no takers in the film industry for Western Electric’s working sound movie system. Even the Warner brothers [...] approached the sound device hesitantly. [...] Instead of innovating toward a specific goal [...], the movie company was not certain which of several directions to take. The scheme settled on was to circulate silent features with ‚canned‘ musical accompaniment, along with filmed performances by name entertainers from the New York stage, opera, and high-class vaudeville. These were replacements for the live ‚presentation acts‘ of the big picture palaces.“

<sup>11</sup> Zwei weitere *shorts* aus dem Jahr 1927 zeigten Noble Sissle bzw. Eubie Blake; vgl. Meeker 1977, Nrn. 1352 u. 1353.

<sup>12</sup> Der Titel erklang 1929 außerdem in dem Spielfilm *IS EVERYBODY HAPPY?* (dir. Archie L. Mayo; vgl. Meeker 1977, Nr. 921); später in mehreren *shorts* der 1930er-Jahre (etwa *THOSE BLUES*, 1932).

## II *All black*: Filmhandlungen als Identitäten ins Bild setzende Parabeln

Auffälligstes, und konstitutives Merkmal der beiden Filme sind die um die *race stars* (wie man damals gesagt hätte) Smith beziehungsweise Ellington herum versammelten *all-black*-Besetzungen; eine klare Abkehr von der aus *minstrel show* und *vaudeville* in den Film übergegangenen *blackface*-Tradition à la THE JAZZ SINGER (Hoffmann 2007, 125f.). *All black* kam in Mode, was sich auch in der Bühnenbiografie Bessie Smiths niederschlägt, die ab 14. Mai 1929 als Star der *all black* besetzten Show *Pansy* auftrat – ein Vertrag, der ihr half, den Niedergang des Bluesplattengeschäfts besser zu überstehen als viele andere Bluessängerinnen.<sup>13</sup> Am 20. August 1929, also wenige Tage vor der Kinopremiere von ST. LOUIS BLUES, war dann King Vidor's *all-black*-Filmdrama HALLELUJAH! (MGM, 101 Min.) erstmals zu sehen als gleichzeitige Doppelpremiere am Broadway und in Harlem. Dieser Film zeigt die Tänzerin Nina Mae McKinney in der Rolle der Verführerin Chick, die durch ihren unsteten Lebenswandel dramatische Verwicklungen heraufbeschwört: Aus Eifersucht wird der rechtschaffene Baumwollpflücker Zeke versehentlich zum Mörder seines eigenen Bruders und wandelt sich daraufhin zum erleuchteten christlichen Priester Ezekiel. Selbst Chick scheint sich durch Zekes/Ezekiels spirituelle Ausstrahlung zum Guten zu bekehren. Zeke erliegt ein weiteres Mal Chicks Reizen, sie heiraten, doch bald wird Zeke von Chick betrogen. Zeke erschlägt den Nebenbuhler, Chick kann fliehen, verunglückt aber bei der Flucht tödlich. Zeke verbüßt eine Haftstrafe, bereut, kehrt am Ende in den Schoß der Familie zurück und beginnt ein neues Leben.

Die Antriebskräfte dieser Handlung – erotisches Verlangen und religiöser Furor – schließt King Vidor (ein weißer Texaner) direkt mit Klischees über Schwarze kurz, wenn er seine Motivation, diesen Film zu machen, folgendermaßen erklärt:

The sincerity and fervor of their religious expression intrigued me, as did the honest simplicity of their sexual drives [...]. In many instances the intermingling of these two activities seemed to offer strikingly dramatic content. (Zit. nach Cripps 1977, 237<sup>14</sup>).

Ob Murphy zum Zeitpunkt der Konzeption und Produktion von ST. LOUIS BLUES von HALLELUJAH! wusste, lässt sich nicht mehr nachvollziehen, aber es ist nicht unwahrscheinlich. Anlass zu dieser Vermutung gibt, dass auch in ST. LOUIS BLUES die Klischees Spielsucht, Alkoholismus, Promiskuität und Tanzsucht abgerufen werden, und dass auch hier als zentrales Thema die moralische Frage nach dem rechten Lebenswandel von Afroamerikanern verhandelt wird:

<sup>13</sup> Die Show lief allerdings nur drei Mal, und in Bessies Bühnenbiografie stellten diese Auftritte im weißen institutionellen Kontext ‚Broadway‘ eine absolute Ausnahme dar; Watson 1995, 120. Bessies Auftritt – erst im Finale – war die einzige Attraktion der desaströs schlechten Produktion: „She sang and danced with gusto. She did more – she performed. And those of the audience who had waited for her shook the little theatre with cheers“, schrieb z. B. die *Sun* (zit. nach Albertson 2003, 191).

<sup>14</sup> Thomas Cripps stellte selbstverständlich das Rassistische dieses Ansatzes klar heraus, betonte aber die dennoch große Bedeutung des Films gerade auch für das schwarze Publikum, die aus der Ablösung des *blackface*-Prinzip durch ‚echte‘ Hollywood-Auftritte von Schwarzen in ernsten, dramatischen Rollen resultierte (Cripps 1977, 236–262: Kap. „Black Music. White Movies“; vgl. ferner Crafton 1997, 405f.; Parkinson 2007, 107–109).



Der attraktive Jimmy gewinnt beim Glücksspiel (1), geht fremd, schlägt und verlässt seine Frau Bessie, nachdem diese die Nebenbuhlerin verprügelt (2) und Jimmy vergeblich angefleht hat, bei ihr zu bleiben (3). Bessie greift zur Flasche und beginnt, den Titelsong zu singen (4). Nach einem Schnitt sieht man Bessie in einem Harlemer Klub allein am Tresen sitzend mit einem Humpen Bier (5), sie singt weiterhin *St. Louis Blues*, allerdings jetzt in Begleitung einer Band und des von den übrigen Gästen gebildeten Chores. Jimmy tritt ein und führt einen virtuoseren *Tap Dance* auf (6), daraufhin erblickt er Bessie und tanzt mit ihr einen eng umschlungenen *Slow Drag* (7), allerdings nur, um ihr Geld abzunehmen, das sie unter ihrem Kleid verwahrt (8). Lachend und provokant die Geldscheine schwenkend verlässt Jimmy Bessie endgültig (9). Die Zurückgelassene singt, mit neuerlicher und intensivierter Begleitung des Chores, den *St. Louis Blues* (10).<sup>15</sup>

Das zentrale Motiv dieser parabolischen Handlung ist, dass Jimmy einerseits überaus attraktiv, andererseits als moralisch verwerflicher Verführer erscheint – ist er bewusst als ‚männliche Version‘ der Chick aus HALLELUJAH! konzipiert?<sup>16</sup> Übrig bleibt Bessie allein, und zwar – wiederum durchaus parallel zu HALLELUJAH! – geborgen im Schoß einer solidarischen *black community*.

Auch wenn sich der Erfolg von *ST. LOUIS BLUES* vor allem auf den New Yorker Broadway und eine für einen solchen Kurzfilm ungewöhnlich ausführliche Besprechung in *Variety* beschränkt zu haben scheint, ermutigte dieser Erfolg die RKO, bei Murphy sogleich einen zweiten die ‚Harlem‘-Thematik ausführenden Musikfilm in Auftrag zu geben (Delson 2006, 91f.). Dieser Film, *BLACK AND TAN FANTASY*, nimmt noch offensichtlicher auf HALLELUJAH! Bezug, denn die virtuose Tänzerin als Hauptfigur des Films wird direkt übernommen. Allerdings wird diese Figur in bemerkenswerter Weise umgewertet: Die sehr hellhäutige afroamerikanische Tänzerin Fredi (Fredi Washington) besteht aus Liebe zu Duke Ellington darauf, trotz ihres Herzleidens in dessen Revue im Cotton Club aufzutreten, also in jenem vielleicht berühmtesten Nachtclub Harlems, der nach seiner Schließung im Gefolge der Prohibitions Gesetze von 1919 im Jahr 1923 von einem weißen Eigentümer für ein strikt weißes Publikum wiedereröffnet worden war (Jost 2003, 75–78; Watson 1995, 125–

<sup>15</sup> *ST. LOUIS BLUES*, USA 1929, passim. Die *screenshots* und Zeitangaben stammen von der DVD Bessie Smith, *St. Louis Blues*, Music Film Collection / Unforgettable, 2005, UFGL 12201.

<sup>16</sup> Jimmy sehr ähnlich wird übrigens auch Sporting Life in George Gershwins „folk opera“ *Porgy and Bess* (1935) angelegt sein: Als Bühnenattraktion, als Verführer, als moralische Negativfigur.

128; Fisher 1927/1999); als Attraktionen wirkten die Möglichkeit, in Harlem leichter an Alkohol heranzukommen, sowie die Revuen, die mit Erotik und dem Klischee einer ‚wilden‘ ‚Natürlichkeit‘ arbeiteten. Die *chorus line* des Cotton Club war bekannt für ihre besonders hellhäutigen und besonders großen Tänzerinnen. Das im Film gezeigte Motiv Fredis, trotz Krankheit genau einen solchen Auftritt zu absolvieren, verdient besondere Beachtung: Sie opfert sich auf, damit Duke sein von der Pfändung bedrohtes Klavier behalten kann, das er wiederum benötigt, um seine Komposition *Black and Tan Fantasy* fertigzustellen. Es geht hier also darum, die Entwicklung und den Fortbestand einer ganz bestimmten, in *Black and Tan Fantasy* formulierten afroamerikanischen Musikvorstellung zu sichern! (Vgl. dazu unten Abschnitt V.) Zudem spielt der Titel der Komposition auf die Problematik an, dass die unter anderem entlang von der vom Grad der Dunkelhäutigkeit bestimmten *color lines* vielfach ausdifferenzierte afroamerikanische Bevölkerung, die schon durch die *Jim-Crow*-Gesetze ‚gleichmacherisch‘ behandelt wurde, im Zuge der Entstehung einer schwarzen Urbankultur in den nördlichen Städten der USA auch kulturell zu einer Einheit zusammengedrängt wurde, ein Vorgang, für den Harlem, das sich binnen kürzester Zeit ab 1910 vom weißen zum schwarzen Stadtteil entwickelt hatte, prototypisch steht (Peretti 1992, 58). Die *Harlem Renaissance* sah gerade diese Vereinigung als Chance, die zur Emanzipation verhelfen könnte, und sicherlich spielt der Kompositionstitel *Black and Tan Fantasy* nicht nur auf verschiedene afroamerikanische Hauttöne, sondern, damit verbunden, vor allem auch auf diese politische Hoffnung an. Bis zum tödlichen Ende der Parabel wird Fredis Status als ‚Märtyrerin für die fortschrittliche afroamerikanische Musik‘ immer weiter befestigt:



Fredi tanzt (1) und bricht zusammen (2), ein Manager – der einzige Weiße in dem Film – tritt auf und ordnet an, dass Fredi weggetragen und die Show fortgesetzt werden soll. Sechs Tänzerinnen, in ähnlicher Weise spärlich bekleidet wie Fredi, betreten die Bühne und beginnen eine Fredis Auftritt sehr ähnliche ‚wilde‘ Tanznummer (3) (vgl. Stearns/Stearns 1994, 405). Ellington bricht nach wenigen Takten ab (4) – eine Szene, die sich als Ausdruck liebender Besorgtheit verstehen lässt, die aber andererseits auch signalisiert, man müsse dem Verschleiß schöner Afroamerikanerinnen durch das *showbusiness* endlich ein Ende setzen. Und auch Ellingtons Abbruch der Show ist ja ein Akt emanzipierter Selbstbestimmung. Später, wieder in der Wohnung mit dem Klavier, stirbt Fredi, in Begleitung eines Gospelchores und der Mitglieder des Duke-Ellington-Orchesters (5).<sup>17</sup>

<sup>17</sup> BLACK AND TAN FANTASY, USA 1929, passim. Screenshots und Zeitangaben stammen von der DVD *Hollywood Rhythm. The Paramount Musical Shorts*. Vol. 1: *The Best of Jazz & Blues*, Kino Int. Corp. 2001, K 197.



Auch dieser Film endet, wie schon *ST. LOUIS BLUES*, tragisch, und gerade nicht mit dem der *vaudeville-/musical*-Tradition eingeschriebenen *happy end*.<sup>18</sup> In der Sterbeszene sind Sänger und Musiker zu sehen, die ihre hoch in die Luft erhobenen Arme und Instrumente schwenken. Das scheint kein Zufall, bedenkt man, dass das bis heute fortlebende Instrumente-Schwenken-Klischee von Anfang an eine wichtige Strategie war, ‚Jazz‘ filmisch umzusetzen: Schon über den ersten Filmauftritt einer Jazzband überhaupt in dem Film *THE GOOD-FOR-NOTHING* (1917) berichtet Nick LaRocca von der *Original Dixieland Jazz Band*, dass die Band „in einer kurzen Nachtclub-Sequenz aufzustehen und mit ihren Instrumenten hin- und herzuschwenken [hatte], während der Pianist sitzenblieb“ (Dauer 1980, 42). Zudem greift, wie die folgende Abbildung zeigt, Murphys Sterbeszene direkt auf visuelle Mittel der Kernszene von Vidors *HALLELUJAH!* zurück, wo Zeke als flammender Prediger gegen den Teufel kämpft, von dem „gamblers“, „corn-whiskey drinkers“ und „jazz dancers“ besessen seien. Chick betritt den Saal und wird von Zekes Rede ergriffen. Als die Gemeinde singt „We done be sanctified. We done be purified“ stimmt sie mit ein. Der Jubel gipfelt in dem Spiritual „I Belong to That Band, Hallelujah“.<sup>19</sup> Die zunehmende kollektive Ekstase wird durch zunehmendes Arme-Schwenken visualisiert, das schließlich durch Schattenwurf inszenatorisch zusätzlich vergrößert wird:



HALLELUJAH (USA 1929), (1:17:41) | BLACK AND TAN FANTASY (0:15:23)

In *BLACK AND TAN FANTASY* ist die rituelle Jazz-Performance in der Sterbeszene ebenfalls als Schattenspiel realisiert, und zwar in einer raffiniert beleuchteten Einstellung, die es erlaubt, zwischen Schatten- und Normalansicht der Musiker per Kameranachschwenk hin und her zu wechseln. Das filmische Mittel ‚Schattenspiel‘ scheint hier aber nicht nur als Mittel der Ausdruckssteigerung, sondern gleichzeitig auch als Mittel der Verfremdung eingesetzt zu sein, eine Vermutung, die dadurch bestätigt wird, dass zuvor im Film auch der in vollkommener orchestermäßiger Diszipliniertheit in Galaanzügen vonstatten gehende *öffentliche* Auftritt des Ellington-Orchesters im *Cotton Club* in dem Maße zunehmend mit Hilfe eines ‚delirierenden‘ Kaleidoskop-Effekts verfremdet wird, je näher der fatale Auftritt der Tänzerin rückt. Stellen also die filmischen Mittel in *BLACK AND TAN FANTASY* die urbane moderne Jazzkultur (hier: Ellingtons Orchestermusik)

<sup>18</sup> Als Vorbild einer solchen tragisch-ernsthafte Behandlung eines ‚schwarzen‘ Stoffs erscheint schon Buddy de Sylvas/George Gershwins Musical *Blue Monday* (1922), das Gershwin als „Opera à la Afro-American“ bezeichnete und das 1924 von Will Vodery, einem schwarzen Tin-Pan-Alley-Kollegen Gerhwins, sinfonisch orchestriert wurde.

<sup>19</sup> *HALLELUJAH!* (USA 1929), 1:13:43–1:14:50; zit nach der DVD-Edition Warner Home Video 67676 (2006).

hergebrachten ländlichen Traditionen gegenüber, die noch ‚schattenhaft‘ (hier: in der privaten Praxis des *sorrow songs*) bzw. die Sinne verwirrend‘ (hier: in der Bühnenpraxis des aufreizenden Tanzes) nachwirken? Die Deutung muss offen bleiben, denn allzu spärlich sind sowohl die Anmerkungen, die Murphy selbst zu seinen Jazz-Filmen macht<sup>20</sup>, als auch, wohl zu einem guten Teil gattungsbedingt, die Presseberichterstattung.<sup>21</sup> Zumindest so viel ist aber klar, dass Murphys Filme über den Ansatz der *all-black*-Filme Hollywoods – zu nennen außer HALLELUJAH! vor allem auch FOX’S HEARTS IN DIXIE (ebenfalls 1929) – einen entscheidenden Schritt hinausgingen, indem sie „[u]nlike other all-black films released in 1929 [...] urban blacks in modern settings“ zeigten, wobei „most of the characters were poised, and self-possessed – a striking contrast to the prevalent Hollywood depictions of blacks on-screen.“ (Delson 2006, 98) Dies wird bei BLACK AND TAN FANTASY besonders in der Behandlung der Tänzerinnenfigur deutlich, die gerade nicht als ‚wilde‘ *Täterin*, sondern als *Performerin* des ‚wilden‘ Klischees für ein zahlendes weißes Publikum dargestellt wird, und die als *Opfer* des Broadway-Betriebs endet.

### III *Visual Music*: Murphy als Verfilmer von Jazz

„Of the early cinema Negrophiles Murphy was the most unlikely *and* the most successful,“ stellt Thomas Cripps (1977, 204) fest, wobei ihm Murphy als Regisseur der afroamerikanischen Filmperformances nicht primär seiner weißen Hautfarbe wegen als ‚unwahrscheinlich‘ erscheint, sondern deshalb, weil er zuvor im Kontext einer europäischen Avantgarde aufgefallen sei: mit BALLET MÉCANIQUE (1924).<sup>22</sup> Ob allerdings der von Cripps zugrundegelegte Maßstab, der Avantgarde- und Jazz-Darstellung als Gegensätze betrachtet, zur Beschreibung von Murphys Jazzfilmkonzept der passende ist, ist fraglich. Susan Delson benennt drei übergreifende Spezifika der filmografischen Arbeit Murphys, die Anlass geben, die These von der ‚Unwahrscheinlichkeit‘ Murphys zu überdenken: Erstens sei „music as organizing principle“ (2006, x) die Haupttriebfeder für Murphys Schaffen schon in der Stummfilmzeit gewesen. Delson legt ausführlich etwa

<sup>20</sup> In seinen ungedruckten, von Delson ausgewerteten Memoiren (Dudley Murphy, „Murphy by Murphy“, 1966, Murphy Family Collection) merkt er lediglich an, er habe zu BLACK AND TAN FANTASY „a simple scenario“ verfasst, „in which [...] Ellington’s sweetheart, when dying, asks him to play the ‚Black and Tan Fantasy‘.“ Zit. nach Delson 2006, 92.

<sup>21</sup> Zumal zur afroamerikanischen Rezeption der Produktionen ist die Überlieferung sehr spärlich. ST. LOUIS BLUES scheint in der schwarzen Presse überhaupt nicht besprochen worden zu sein (Delson 2006, 91f.; Cripps 1977, 204–208), möglicherweise verhinderte die Ablehnung von HALLELUJAH! im afroamerikanischen Diskurs eine breitere Rezeption von ST. LOUIS BLUES (Delson 2006, 97). BLACK AND TAN FANTASY wurde in der Harlemer Presse sehr lobend besprochen: „The *Amsterdam News* bubbled with praise for the mood inspired by Duke Ellington’s ‚half savage, half tender‘ title composition, combined with the ‚stark realism‘ of Harlem folk life, tenements, and saloons.“ (Cripps 1977, 207). Über die Verbreitung der Filme im amerikanischen Kino über den Broadway hinaus, und insbesondere in schwarzen Theatern, weiß man bislang nicht viel; Crafton (1997, 406) vermutet gar, ohne dies allerdings belegen zu können: „The big studio features [HALLELUJAH!; HEARTS IN DIXIE] and the entertainment shorts were probably aimed at the ‚Cotton Club‘ market – whites who were attracted to black music and (imagined) lifestyles.“ Delson (2006, 92) stellt für ST. LOUIS BLUES fest: „Nationwide, bookings were more spotty than the critical acclaim might suggest. Many exhibitors in smaller markets declined to take the chance on such ‚hotsy-totsy‘ material, and African-American at that“; BLACK AND TAN FANTASY fand, wenn auch sehr allmählich, bessere Akzeptanz (ebd., 96): „In the months following its premiere, the film appears to have reached a national audience. A list of sample sound-film programs in Chicago movie houses in April 1930, for instance, noted that it played at the Central Park theater for three days, and an article in the *New York Amsterdam News* indicated that in August 1930 (some nine months after its release) *Black and Tan* opened at the Sunset Theatre in Harlem.“

<sup>22</sup> Bei dieser Zusammenarbeit u. a. mit Fernand Léger, Man Ray, Ezra Pound und George Antheil hatte übrigens Murphy „as the only professional filmmaker on the project“, wie Delson (2006, 41–68, das Zitat 45) herausgearbeitet hat, eine viel gewichtigere Rolle inne als wegen Légers späterer Beanspruchung des Films als sein alleiniges Werk allgemein bekannt ist.

Murphys Interesse für das 1921 in Frankreich entwickelte Visiophone-System dar sowie seine erfolglos gebliebene Gründung eines eigenen Studios namens „Visual Symphony Productions“, das mit einer Verfilmung von Saint-Saëns' *Danse macabre* aber immerhin den ersten synchronisierten amerikanischen Film hervorbrachte (ebd., 28). Zweitens sei in Murphys Schaffen von Beginn an (*SOUL OF THE CYPRESS*, 1920) bis zu den späteren Hollywood-Produktionen ein Vorrang des Visuellen vor dem Narrativen zu beobachten (ebd., 58). Dies bedeutet in Bezug auf die dargestellten Figuren nichts anderes, als dass das Performative Vorrang vor dem Dramatischen hat. Und drittens sei Murphy schon beim berühmten *BALLET MÉCANIQUE* von der Idee geleitet gewesen, Jazz ins Bild zu setzen:

The idea of visual music is crucial to *Ballet mécanique*, but instead of the classical works that inspired Murphy's previous films, the music in this case is jazz. When work on *Ballet mécanique* began in 1923, jazz had already gathered France into its raucous embrace. [...] Now, with a small African-American enclave taking root in Montmartre, the avant-garde encountered a living black culture, and an intoxicating one at that. [...] For Paris, *le tumulte noir* was the sound of modernity itself. Perhaps as much as the machine, jazz is the aesthetic ground from which *Ballet mécanique* springs. This is certainly true from Murphy's perspective. [...] For him, musicality and film were already tightly linked, but from *Ballet mécanique* onward, jazz and other African-American musica forms exerted a profound influence on his filmmaking, in visual aesthetics as well as in subject matter. (Delson 2006, 45f.; zur Pariser *black community* und ihren Verbindungen zur *Harlem Renaissance* vgl. Watson 1995, 104f. und Stovall 1996, 25–81).

Die beiden hier diskutierten Filme sind also durchaus als Fortführung der mit *BALLET MÉCANIQUE* begonnenen Arbeit zu sehen.<sup>23</sup> Ende 1928 heuerte die RCA-Tochter RKO Murphy an, *sound shorts* zu schreiben und zu inszenieren. Bislang unbeachtet blieb in diesem Zusammenhang die Information, dass die RKO 1928 aus dem Zusammenschluss zweier *Independents* (Pathé und Murphys Studio FBO) und des 200 Vaudevilletheater umfassenden angeschlagenen Keith-Albee-Orpheum-Circuit hervorgegangen war. Dabei sollte die RKO insbesondere durch die Umwandlung der Vaudevilletheater in Kinosäle zur Verbreitung des Photophone-Tonfilmsystems der RCA beitragen. (Delson 2006, 85f.).<sup>24</sup> So gesehen hatte Murphy also *shorts* anzufertigen, die in räumlicher Hinsicht buchstäblich ‚an die Stelle‘ von *vaudeville-* und *minstrel-*Theaterstücken treten sollten. Nicht zuletzt Carl van Vechten schürte Murphys Harlem-Interesse und verhalf ihm zu Einblicken und Kontakten.<sup>25</sup> Dabei ist zu betonen, dass die Harlem-Begeisterung des weißen New York der späten 1920er-Jahre<sup>26</sup> vorbereitet und begleitet wurde von der seit Mamie Smiths Platte *The Crazy*

<sup>23</sup> Versuche einer „Verfilmung“ von Jazz setzen also keineswegs erst mit den Soundies der 1940er-Jahre ein, wie man bei Haberl 1997 liest.

<sup>24</sup> Bis 1935 konnten tatsächlich die zunächst übermächtigen Konkurrenzsysteme von Warner/AT&T (Vitaphone) bzw. Fox/AT&T (Movietone) überflügelt werden.

<sup>25</sup> Van Vechten als der wohl prominenteste weiße Kenner Harlems hatte dorthin Zugang u. a. aufgrund von Verbindungen zu den *Harlem-Renaissance*-Schriftstellern James Weldon Johnson (1920–31 Generalsekretär der *National Agency for the Advancement of Coloured People* NAACP; laut Watson (1995, 21) „the most versatile elder statesman of the New Negro movement“) und Walter White (Johnsons Assistent, dann Nachfolger als NAACP-Chef) (Watson 1995, 22). Schon für die Genese von Darius Milhauds Harlem-inspiriertes Ballett *La création du monde* (1922; mit Fernand Léger und Blaise Cendrars) hatte van Vechten eine wichtige Rolle gespielt, und Murphy hatte er darin unterstützt, *BALLET MÉCANIQUE* in New Yorker Kreisen bekannt zu machen (Delson 2006, 86).

<sup>26</sup> Ein aussagekräftiges Dokument zum plötzlichen Boom, den Harlem seit etwa 1923 beim weißen Publikum erlebte, ist ein Artikel

*Blues* (1920)<sup>27</sup> herrschenden *blues craze*. In gewisser Weise war die Harlem-Mode die *live*-Kehrseite des reißenden Absatzes von Bluesschallplatten, der sich allerdings 1929 im rapiden Niedergang befand. In seinen unveröffentlichten Memoiren erinnert sich Murphy, er selbst habe die Initiative ergriffen, ‚Harlem‘ mit Hilfe von W.C. Handys berühmtem *St. Louis Blues* und mit Hilfe der berühmten Sängerin Bessie Smith filmisch neu in Szene zu setzen:

I fell in love with the characters and exciting jazz. [...] I felt I must capture this excitement in a film. [...] I approached W.C. Handy, who sold us the rights and who did a special arrangement of his classic piece. [...] I got Bessie Smith, the greatest Blues singer of all times [...] and wrote a story for the film, suggested by the lyric. (*Murphy by Murphy*, zit. nach Delson 2006, 88).

#### IV *Harlem Renaissance* als Tonfilm, oder: Wer spielt die Musik in ‚Harlem‘?

Als Drehort für *ST. LOUIS BLUES* stand Murphy das neu eingerichtete, technisch moderne New Yorker Synchronisationsstudio der RCA zur Verfügung, das unweit von Harlem am Gramercy Park gelegen war.<sup>28</sup> Sowohl bei der Einrichtung des Sets wie auch beim Umgang mit den Darstellern suchte Murphy größtmögliche Echtheit und Ungezwungenheit herzustellen:

I rehearsed the piece in a loft in Harlem and then brought a group [...] from Harlem to our studio [...]. To capture the spirit, I had created a set which was more or less a duplicate of a Harlem night club and peopled it with the real people who frequented this Harlem night club. I gave them beer to drink while we set up the cameras and rehearsed in the studio. (*Murphy by Murphy*; zit. nach Delson 2006, 89).

Der aus diesem Bericht entstehende Eindruck, die Besetzung sei mehr oder weniger zufällig erfolgt, führt allerdings in die Irre; vielmehr folgte die Besetzung auch jenseits der Hauptrollen streng einem Prinzip, das man zusammenfassen könnte als ‚jeder Darsteller spielt nicht eine Rolle, sondern sich selbst‘. (Dementsprechend tragen in beiden Filmen alle Figuren ihre wirklichen Namen.) Zunächst zeigt sich dies an den Hauptrollen, besser: Hauptfiguren: Smiths auffällige körperliche Größe und Stärke, ihre häufigen Verwicklungen in Handgreiflichkeiten und ihr

---

„The Caucasian Storms Harlem“, den der schwarze Arzt, Journalist und Musiker Rudolf Fisher 1927 im *American Mercury* veröffentlichte. Darin vergleicht er die Situation um 1919 mit 1927 und wundert sich, nun ein gänzlich weißes Publikum anzutreffen: „I [...] wandered about in a daze from night-club to night-club. I tried the Nest, Small’s, Connie’s Inn, the Capitol, Happy’s, the Cotton Club. There was no mistake; my discovery was real and was repeatedly confirmed. No wonder my old crowd was not to be found in any of them. The best of Harlem’s black cabarets have changed their names and turned white.“ Fisher 1927/1999, 61.

<sup>27</sup> Das Stück hieß ursprünglich „Harlem Blues“ und stammte aus der *vaudeville*-Revue *Made in Harlem* (Perry Bradford, 1918); für die Plattenveröffentlichung auf dem *race record* Label Okeh wurde der Titel geändert; vgl. Albertson 2000, 78.

<sup>28</sup> Der Filmvorspann gibt unmissverständlich an „Produce of Gramercy Studio of RCA Photophone Inc.“; für weitere Angaben zu diesem Studio vgl. Delson 2006, 125 und 210, Anm. 30. Die oft gemachte Angabe, der Film sei in Long Island gedreht worden, ist nicht richtig.

Alkoholismus, alles prägend für ihren Auftritt in *ST. LOUIS BLUES*, ist in der Smith-Biografie beschrieben und belegt (Albertson 2003; Billard 1994, 25–50), wobei Peretti (1992, 64) zudem darauf hinweist, dass Smiths rauher Stil gerade in Harlem durchaus negativ auffiel: „Bessie Smith did not cut the proper figure among respectable Harlemites.“ Murphy erklärt, wie behutsam er vorgehen musste, um die Kamera-unerfahrene, zudem als unberechenbar geltende Bluessängerin möglichst ‚authentisch‘ auf Film zu bannen: „Bessie Smith’s close-ups were taken with a 6” lens from 20 feet [...] so that there was no self-consciousness on her part, which might have occurred had the camera been close to her“ (*Murphy by Murphy*; zit. nach Delson 2006, 89). Smith selbst scheint mit dem Ergebnis sehr zufrieden gewesen zu sein – zumindest besuchte sie Murphy überraschend und mit einem Fässchen Gin, um die Arbeit zu feiern.<sup>29</sup> Im zweiten Film ist Duke Ellington ein Komponist, Pianist und Bandleader, ‚spielt‘ also ebenfalls unverkennbar ‚sich selbst‘. Murphys filmische Inszenierung Ellingtons weist dabei auf ähnliche Schwierigkeiten der Wahrung der authentischen Persönlichkeit hin: Ellington ist nicht in Großaufnahme zu sehen, ja, man sieht sogar die meiste Zeit nur seinen Rücken, und Aufnahmen seines Gesichts sind durch Effekte verfremdet (vgl. v.a. den Weichzeichnungseffekt am Filmschluss). Ellington muss, wie George Burrows unlängst darlegte, in seinen künstlerischen Ideen mit der *Harlem Renaissance* in unmittelbarer Verbindung gesehen werden:

Ellington showed a life-long ambition and inclination towards claiming ‚high‘ art credentials and an aspiration to problematize the essentializing and categorizing of African Americans and their art as inferior. In essence there is little difference between Ellington’s approach to these matters and that of the group of intellectuals and artists who formed the New Negro movement of the Harlem Renaissance in the period roughly covering the years 1925–29. In spite of Ellington’s ‚jazz‘ credentials that were somewhat at odds with Renaissance thinking, Ellington was very much a Renaissance man. His high art aspirations and his race pride agenda fit with Renaissance thinking and he shared a concern for representing a proud, black American history. (Burrows 2007, 49).

In den Nebenrollen wurde die ‚Authentizitäts‘-Vorgabe ungebrochen fortgesetzt: Isabel Washington in der sehr kleinen Rolle der „Saint Louis woman“ sprang für ihre durch Krankheit verhinderte Schwester Fredi Washington ein (Albertson 2003, 297, Anm.7), die dann als Tänzerin in *BLACK AND TAN FANTASY* aber auftreten konnte. Dabei ist von Interesse, dass beide Washington-Schwwestern sich trotz ihrer Hellhäutigkeit, die sie durchaus hätte ‚als Weiße passieren‘ lassen, sich für die Zugehörigkeit zur afroamerikanischen *community* entschieden hatten und der politisch-künstlerischen Harlemer Elite angehörten.<sup>30</sup> Als attraktiver,

<sup>29</sup> Smith „was pleased with *St. Louis Blues*. When it was finished, Murphy recalled, she turned up at his door with a case of gin, ready to celebrate. The result, he wrote, was „one of the best parties I have ever given.“ (Delson 2006, 90).

<sup>30</sup> Isabel Washington war die Ehefrau von Adam Clayton Powell Jr., dem ersten in den Kongress gewählten Afroamerikaner. Fredi Washington (vgl. Black 2004) trat nicht nur als Filmschauspielerin, sondern auch als Bürgerrechtsaktivistin und Gründerin der *Negro Actor’s Guild* hervor; verheiratet war sie mit Lawrence Brown, Posaunist im Duke Ellington Orchestra. James Weldon

eine virtuose „specialty tap number“ (Stearns/Stearns 1994, 405) präsentierender Bösewicht tritt in ST. LOUIS BLUES Jimmy Mordecai auf, der im unmittelbaren zeitlichen Umfeld von ST. LOUIS BLUES nicht zuletzt im Cotton Club mit dem Jazz-Dance-Act *Wells Mordecai and Tailor* (auch genannt „The Three Klassy Kids“) große Erfolge feierte und zu jenen gehörte, die den mit dem Niedergang der Vaudevilletheater verbundenen Umbruch im Showbusiness<sup>31</sup> besser überstanden als viele andere. Dass er sich unter seinem wirklichen Vornamen und in Ausübung seines wirklichen Berufs als Tänzer von Murphy als Wüstling zeigen ließ, ist ziemlich bemerkenswert. Als Volksmenge schließlich – nimmt man einen politischen Kontext an, erst recht eine sehr wichtige ‚Rolle‘ – tritt in beiden Filmen der Hall Johnson Negro Choir auf, ein auf höchstem sängerischem Niveau agierender Konzertchor mit Spiritual-Repertoire<sup>32</sup> und „a force in the promotion of spiritual“ (Metzer 1997, 154). Hall Johnson selbst erklärt:

The Hall Johnson Negro Choir was organized on September 8, 1925. Its principal aim was not entertainment. We wanted to show how the American Negro slaves [...] created, propagated and illuminated an art-form which was, and still is, *unique* in the world of music (Johnson 1983, 277).

In dieses Ideal einer Erhebung afroamerikanischer Musik zur ‚Kunst‘ (und zwar nicht unter den Vorzeichen eines wie auch immer gearteten Primitivismus<sup>33</sup>, sondern unter jenen der *sophistication*) fügen sich auch die in den Filmen auftretenden Bands bruchlos ein: In ST. LOUIS BLUES leitet James P. Johnson – klassisch ausgebildeter, als besonders virtuos und ‚sophisticated‘ geltender Ragtime- und Bluespianist; Hauptvertreter (wenn nicht gar ‚Erfinder‘) des schwierigen Harlemer *Stride-Piano*-Stils; lt. Albertson (2003, 147) Smiths Lieblingspianist<sup>34</sup> – eine Band, die aus Mitgliedern des Fletcher Henderson Orchestra besteht, dem ‚Aushängeschild‘ des *race-records*-Labels *Black Swan* und wichtigsten Vorbild für den schwarzen Orchesterjazz der Zeit.<sup>35</sup>

---

Johnson erwähnt Lawrence Brown zudem als herausragenden Vertreter des *Spiritualgesangs* in den 1920er-Jahren (Johnson/Johnson 1926, 12).

<sup>31</sup> Vgl. Stearns/Stearns 1994, 298f.: „In 1919 eighty theaters presented big-time, two-a-day shows; in 1929, only five. Dance acts turned to stage shows and night clubs.“

<sup>32</sup> 1925 gegründet, hatte der Chor 1928 seine ersten Plattenaufnahmen für RCA Victor gemacht, insofern lag das Engagement für die RKO-Filme besonders nahe. Lt. Albertson (2003, 194) wirkte auch W. C. Handys Tochter Catherine im Hall Johnson Choir und in ST. LOUIS BLUES mit.

<sup>33</sup> Metzgers Schlussfolgerung, *BLACK AND TAN FANTASY* als Film der weißen RKO ziele bloß auf „fascination“ ab und auf die Zurschaustellung von „primitivism“ (1997, 152f.), leuchtet nicht ein, umso weniger als Metzer selbst herausarbeitet, dass die Spiritual-Darbietung „exemplifies the elite harlem Renaissance ideal of the genre“ (154). Zum „Mythos des Primitiven“ und dem „Klischee des edlen Wilden“ als Grundlagen der Jazzrezeption und oft auch -produktion vgl. Richter 1995, 256–260 (Zitate: 256f.).

<sup>34</sup> Smith hatte mit Johnson seit 1927 zusammengearbeitet, gleich die erste gemeinsame Aufnahmesession (17. Februar 1927) brachte mit *Back Water Blues* und *Preachin' the Blues* zwei zentrale Kompositionen Smiths hervor. Johnson schuf die Musik des Musicals *Runnin' Wild* (1923), inklusive des berühmten Charleston, der die urbane Tanzkultur des Jahrzehnts nachhaltig prägen sollte; vgl. Stearns/Stearns 1994, 111f. und 145f. Im Juni 1930 machte Smith mit *On Revival Day (A Rhythmic Spiritual)* erstmals Spiritual-Aufnahmen – mit Johnson am Klavier.

<sup>35</sup> Fletcher Henderson, der Kopf des Orchesters, der im Film aber selbst nicht auftritt, begann 1920 als *song demonstrator* der 1907 gegründeten Pace-Handy Music Company, arbeitete dann für das von Miteigentümer Harry Pace 1921 gegründete erste schwarze Plattenlabel *Black Swan*. 1924 holte Henderson Louis Armstrong nach New York, was der dortigen Tanzband-Szene einen ‚Ruck‘ in Richtung ‚Jazz/ländliche musikalische Traditionen des Südens‘ bescherte: „Armstrong left Henderson's band in the fall of 1925; but the seed sown by him and others took root, and by 1926 the band was playing excellent jazz [...]... From this time until the mid-1930s the Fletcher Henderson Orchestra was one of the principal models for big jazz bands.“ Collier 1994, 515. Diese Vorbildrolle erstreckte sich nicht zuletzt auf Duke Ellingtons Arbeit. – Die in ST. LOUIS BLUES erscheinenden Mitglieder des Henderson Orchestra listen Yarnow (2004, 26) und Hoffmann (2007, 119) auf.

In den späten 1920er-Jahren hatte der etwa gleichaltrige Duke Ellington gerade begonnen, Henderson den Rang abzulaufen, wobei die Weiterentwicklung, die Ellington in den schwarzen Jazz einbrachte, grosso modo als ‚Anhebung‘ des Jazz hin zu einer gewissen ‚Klassizität‘ zu beschreiben ist. Ellington schaffte es, in diesem Sinne als *Komponist* zu gelten und nicht mehr ‚bloß‘ als Stückeschreiber und/oder Arrangeur (Hodeir/Schuller 1994, 332–334). Ellingtons Auftritt in *BLACK AND TAN FANTASY* leistete zur Festigung dieses Bildes einen sehr frühen und mutmaßlich sehr wirkmächtigen Beitrag. Gezeigt wird dabei nicht nur, *dass* Ellington komponiert, sondern es wird auch detailliert ausgeführt, *wie* er komponiert, nämlich in einem kollektiven, quasi-improvisatorischen Verfahren gemeinsam mit seinen Musikern: Den Film eröffnet eine Sequenz, in der Ellington zusammen mit seinem Trompeter (Arthur Whetsol, hier gewissermaßen die Rolle Bubber Mileys spielend; s.u.) aus einer gemeinsamen Inspiration heraus *Black and Tan Fantasy* entwirft.

## V Musikkulturelle Hybride, oder: Die merkwürdige ‚Authentizität‘ der Titelstücke<sup>36</sup>

Ein wichtiger Faktor für die Entscheidung, gerade Handys *St. Louis Blues* zu verfilmen, mag dessen überragende Bekanntheit gewesen sein; von W.C. Handy (Sohn freigelassener Sklaven; Minstrel-Sänger; klassisch ausgebildeter Kirchenmusiker) 1914 als *sheet music* veröffentlicht, wurde das Stück rasch bekannt durch die vokalen bzw. tänzerischen Performances von Ethel Waters bzw. Gilda Gray, aber vor allem auch der weiße Unterhaltungsbetrieb absorbierte den Titel rasch. Eine der ersten Plattenaufnahmen des Stücks (1918) stammt von der jüdischen *Broadway*-Sängerin Sophie Tucker, woraufhin das Stück zum ersten Blues wurde, der sich (als *sheet music*) mehr als eine Million mal verkaufte. Die Original Dixieland Jazz Band nahm den Titel 1921 auf. Insgesamt steht das Stück somit idealtypisch für jene von New York – und zwar in besonderem Maße von Handy – ausgehende Merkantilisierung des Blues (ursprünglich eine orale Tradition improvisatorischen sängerischen Erzählens) in einer durch Schematisierung urbanisierten (d.h. kommerzialisierten und hinsichtlich ihrer Verständlichkeit Ethnien-übergreifend verallgemeinerten) Form, die die popmusikalische Weltkultur des 20. Jahrhunderts bekanntlich so nachhaltig prägte.<sup>37</sup>

Neben die Bekanntheit tritt aber ein weiterer Faktor, der das Stück zur Verfilmung besonders geeignet erscheinen lassen musste: eine Narrativität, die sich nicht nur auf textlicher Ebene, sondern auch in der musikalischen Form niederschlägt. Denn in formaler Hinsicht ist das Stück kein ‚reiner‘ Blues, sondern müsste richtiger als Blueselemente einschließender Hybrid bezeichnet werden. Handys formales Hauptgestaltungsmittel ist der Kontrast zwischen dem bluesigen Beginn,

<sup>36</sup> Grundlegende Überlegungen zum Zusammenhang von musikalischer Form und kultureller Bedeutung stellte Ingrid T. Monson an (1990); ihre Prämisse „cultural meaning in music is [...] something constructed between sonic form, interacting cultural groups and interacting individuals“ leitet auch die folgenden Überlegungen.

<sup>37</sup> Einen repräsentativen Eindruck von Handys Errungenschaften für den Jazz bieten die Aufnahmen Handy’scher Stücke, die Louis Armstrong im Juli 1954 im Rahmen der von Columbia veranstalteten „Great Jazz Composer Series“ machte (als CD erhältlich).



d-Moll-Mittelteil mit Habanera-Anklängen



und dem Bluesrefrain:



Dieser Refrain wiederum ist allerdings aufgrund seiner melodischen Komplexität, die als *Ragtime*-beeinflusste ‚Instrumentalität‘ aufzufassen ist (rhythmische Verschiebungen; ‚Herumreiten‘ auf der *blue note*; tiefe ‚Ausreißer‘; etwas gekünstelt anmutende Textverteilung), von der ländlichen Tradition des Blues als Erzähl lied besonders weit entfernt: Der Grund für Erfolg und epochalen Signalcharakter von Handys Komposition ist mit Sicherheit (auch) in dieser musikalischen ‚Urbanität‘ und ‚Modernität‘ des Stücks zu suchen.

Dem musikalischen Formplan entspricht präzise der Text: In dem musikalisch ‚europäischeren‘ Mittelteil geht es um die ‚künstliche, aufgetakelte‘ „Saint Louis woman“, die mit Diamantringen, Schürzenbändern und Perücke (eine Anspielung auf die Praxis, durch Glätten der Haare ‚weißer‘ zu erscheinen?) dem singenden Ich den Mann ausgespannt hat – somit entspricht der musikalische Stilkontrast auch dem moralischen Kontrast zwischen der ‚bösen‘ Saint Louis woman und dem ‚guten‘ Ich, dem (sicherlich nicht zufällig) der Blues-Stil exklusiv zugewiesen ist. Auf der Aktionsebene im Film entspricht dem die Entscheidung, dass die schwarze, ‚wilde‘ Bessie die hellhäutige, ‚zivilisierte‘ Saint Louis woman vor laufender Kamera verprügelt und verjagt. Ein solches Verständnis der Komposition als Identitäten mit Hilfe des Zusammenspiels von Text und Musik erstens *vorstellendes*, zweitens *kontrastierendes* und drittens *wertendes* Kunstprodukt wird noch gestützt dadurch, dass Handy selbst die Erklärung verbreitete, das Stück beruhe auf einer *wahren* Begebenheit: Er habe in St. Louis eine schwarze Frau getroffen, die geschluchzt habe „Ma man’s got a heart like a rock cast in de sea“ (Morgan, s. d.).



Auch in Bessie Smiths eigener Karriere spielte die Komposition *St. Louis Blues* eine wichtige Rolle: Sie nahm sie 1925 mit Louis Armstrong (Trompete) auf, in einem für unseren Zusammenhang sehr bemerkenswerten Arrangement mit Harmoniumbegleitung (Fred Longshaw). Denn das Harmonium fasst das Ganze, sowohl die Blusteile wie auch den Mittelteil, unter einen in gewisser Weise sakralen, ans Spiritual gemahnenden Tonfall, der durch das *call and response* zwischen Armstrong und Smith zusätzlich verstärkt wird; der Kontrast wird verwischt zugunsten eines insgesamt ‚ernsten‘ Habitus‘ und die vaudevilleske Narration verschwindet zugunsten einer Performance eines ‚wirklich‘ leidenden Individuums. Einerseits aber galt, auf Basis der Schriften W.E.B. Dubois‘, das Spiritual als „one of the crowning achievements of the race [...], a noble voice of suffering, raised during slavery, that conveyed the sadness, hope, and faith expressed by its creators to following generations.“ (Metzer 1997, 137) Diese zentrale Bedeutung des Spirituals für das Projekt der *Harlem Renaissance* wurde just 1925/26 von James Weldon Johnson und John Rosamond Johnson in einer musikalisch-theoretischen Großpublikation (zwei *Books of American Negro Spirituals*) untermauert:

Measured by length of years, [the spirituals] have wrought more in sociology than in art. Indeed, within the past decade and especially within the past two or three years they have been, perhaps, the main force in breaking down the immemorial stereotype that the Negro in America is nothing more than a beggar at the gate of the nation [...], but it is true that America is the exact America it is today because of his influence. [...] The awakening to the truth that the Negro is an active and important force in American life is, I think, due more to the present realization of the beauty and value of the spiritual than to any other cause (Johnson/Johnson 1926, 19).

Und andererseits wurde Bessie oft als ‚Priesterin‘ des Blues beschrieben,<sup>38</sup> so erinnert beispielsweise Carl van Vechten später daran, dass Smiths Auftritte sich durch eine quasi-religiöse Stimmung ausgezeichnet hätten: „[The] audience burst into hysterical, semi-religious shrieks of sorrow and lamentations [...]. Amens rent the air.“ (Carl van Vechten, *Memories of Bessie Smith*. In: *Jazz Records*, Sept. 1947; zit nach Albertson 2003, 83) Träger solcher Performativität im Dienste des ‚Ernstens‘ und einer ganz bestimmten, Authentizität vorstellenden Identitätskonstitution (im Sinne von: Die Sängerin ‚spielt‘ nicht das leidende Individuum, sondern ‚ist‘ es) ist in besonderem Maße die Stimme und der Umgang mit ihr.<sup>39</sup> Will Friedwald analysiert das ‚Phänomen Smith‘ nicht, wie üblich, apologetisch auf eine möglichst ‚schwarze‘ Heldengeschichte hin,

<sup>38</sup> U.a. schrieb sie selbst ein Stück namens *Preaching the blues* (aufgenommen 1927, mit James P. Johnson). Sehr aufschlussreiche Ansätze zu einem Verständnis von Jazz und insbesondere Blues als ‚afrikanische‘ rituelle Praxis entwirft der Ethnomusikologe Travis A. Jackson (2000): „Indeed, jazz is separated from other African American musics to emphasize its status as art and its expansive ‚Americanness‘ at the expense of ritual functions and seemingly less expansive *African-Americanness*.“ (23). Er zitiert Ralph Ellisons Sicht auf Bessie Smith: „Bessie Smith might have been a „blues queen“ to the society at large, but within the tighter Negro community where the blues were part of a total way of life [...] she was a priestess, a celebrant who affirmed the values of the group and man’s ability to deal with chaos“. (27f.)

<sup>39</sup> Die Vorstellungen von der ‚schwarzen‘ weiblichen Jazzstimme unterliegen ja ganz besonders dem (nach wie vor marktrelevanten) Dogma einer ‚primitiven Natürlichkeit‘. Bessie Smith ist vielleicht ein ideales Beispiel, um dies nach und nach aufzulösen zu Gunsten einer Darstellung des Artistischen und Performativen von Jazz-Stimmkunst. Vgl. die grundsätzlichen Überlegungen von Doris Kolesch über „Die Stimme im Medienzeitalter“ (2004).

sondern er begreift die auf beiden Seiten der Apartheid gleichermaßen wichtige Rezeption der Sängerin zutreffend als Frucht jener bereits für Handys Komposition beschriebenen Hybridisierung:

The music of blues singer Bessie Smith, which stands at the exact halfway point between black and white traditions, represents the highest peak ever reached by black pop of the twenties. This style, also known as the ‚vaudeville blues‘, developed on a pattern of a gradually decreasing connection with both jazz and ‚genuine‘ blues (Friedwald 1990, 3).

Smiths Verdienst liege darin, den für das Showbusiness europäisierten ‚vaudeville blues‘ mit performativen Mitteln gewissermaßen wieder ‚geschwärzt‘ zu haben:

Look at the way she takes on thirds of the scale, which are a traditional hot spot of black harmony. Even on the occasions when she doesn't sing an out-and-out blue third, she'll give a major or minor third a distinct blue feeling (Friedwald 1990, 6).

Genau diese Terzintonation, die je nach Prägung vom Ohr gleichermaßen als ‚rein‘ und ‚blue‘ interpretiert werden kann, ist das Erste, was von Smith im Film ST. LOUIS BLUES zu hören ist, und zwar gleich dreimal, wobei beim dritten Mal von der Halbtotale zur Großeinstellung gewechselt wird. Von hier an singt Smith den Refrain – weiterhin unbegleitet – zu Ende, wobei im vorletzten Takt („like a rock cast ...“) bis zum völligen Schwarz abgeblendet wird, so dass, nach einem Schnitt, im letzten Takt („... in de sea“) ‚überraschend‘ aufgeblendet werden kann zu einer Naheinstellung, die Smith mit Bierhumpen an einem Tresen sitzend zeigt:



*Smith (unbegleitet):* My man, my man, my man got a heart like a rock cast



in de sea / my man got a heart like a rock cast in de sea.

(ST. LOUIS BLUES, USA 1929, 6'46''–7'22'')

Dieser Schnitt vom privaten in den öffentlichen Raum, in dem die Musik gewissermaßen als ‚Kitt‘ fungiert, gilt filmhistorisch nach wie vor als herausragender Einfall Murphys. Vor allem aber besitzt der Schnitt, fasst

man ihn als performatives künstlerisches ‚Sprach‘-Mittel auf, neben der technischen auch eine inhaltliche Komponente, denn er transportiert die für die Wirkung des Films ganz zentrale Authentizitätsbehauptung, dass die hier inszenierte, afroamerikanische‘ Musik ihren direkten Ursprung im Privaten, im ‚wirklichen Leben‘ habe.

Etwas anders gelagert, aber in bestimmter Hinsicht auch vergleichbar, ist der Fall der Titelkomposition von BLACK AND TAN FANTASY. Die Ko-Komposition Ellingtons mit seinem Lead-Trompeter James Bubber Miley war 1927 auf Schallplatte erschienen und legte, zusammen mit *Creole Love Call* (1927), den Grundstein dafür, dass Ellington als erster ‚ernsthafter Jazz-Komponist‘ wahrgenommen wurde. Dass dem Film diese Komposition zugrundegelegt werden konnte, ist alles andere als selbstverständlich, denn Bubber Miley, mit dessen Sound und Spielweise das Stück durch die Plattenaufnahme eng assoziiert war, war im Februar 1929 aus Ellingtons Band ausgeschieden. Aber auch mit Miley als Komponist wie als Live-Performer war die Komposition besonders eng verbunden: Als Inspiration für die Melodie gab Miley ein „Hosanna“ an, das ihm aus der Kindheit im Ohr geblieben sei – alles spricht dafür, dass das Spiritual *The Holy City* des weißen Komponisten Stephen Adams das Vorbild war, das Miley nach Moll wendete und es auf diese Weise ‚verblueste‘ (Metzer 1997, 141). Bei Auftritten spielte er das Stück bevorzugt in Priesterkleidung und untermauerte so den ‚religiös-rituellen‘ Charakter der Komposition auch visuell.<sup>40</sup> Ellingtons Klavierbegleitung zu Mileys Melodie ist eine Kontrafaktur von Chopins *Marche funèbre* (Sonate op.35, 3.Satz), der zusätzlich in den Schlusstakten 11/12 der Hauptmelodie wörtlich zitiert wird. Der Chopin-Bezug weist in diesem Jazz-Zusammenhang nicht nur auf den Topos ‚Totenklage‘/ ‚Trauerritual‘, sondern – nicht zu vergessen! – gleichzeitig auf eine Sphäre der europäischen Klassik und der gehobenen bürgerlichen Hausmusik.<sup>41</sup> Genau diese Zuordnung wird am Beginn des Films BLACK AND TAN FANTASY besonders betont: Im Gegensatz zur Originalaufnahme von 1927, in der Miley vom Orchester begleitet wird, stellt das dem Filmbeginn zugrunde gelegte Arrangement für Trompete mit Klavierbegleitung eine realistische Situation häuslichen Musizierens vor.<sup>42</sup> Diese Nummer präsentiert der Film gerade nicht auf der Bühne des im Sinne einer Zurschaustellung ‚schwarzer‘ Tanz- und Musikkultur streng segregierten Cotton Club, sondern reserviert sie für die ‚schwarzen‘ Privaträume. Auch in BLACK AND TAN FANTASY leitet Murphy mit einem Schnitt von der Wohnung in den öffentlichen Raum über – analog zu ST. LOUIS BLUES ist die Kamera vor und nach dem Bildschnitt ganz auf den Starmusiker konzentriert. Hier aber ist der öffentliche Raum nicht der ‚geschützte‘ Raum einer Kneipe, sondern der ‚ungeschützte‘ der Showbühne, und damit geht, gerade anders

---

<sup>40</sup> Metzer 1997, 143. Roger Pryor Dodge, mit Miley befreundet, lobte die „purity“ von Mileys Stil, die, wie er in einem Aufsatz mit dem Titel „Harpichords and Jazz Trumpets“ (1934) ausführt, mit einem Credo von Palestrina vergleichbar sei; siehe Metzer 1997, 146–148.

<sup>41</sup> Vgl. Lenz' Bemerkung (2000, 160f.): „Gerade am Beispiel von Duke Ellingtons Werk läßt sich die sich immer erneuernde Spannung des Jazz [...] zwischen einer spezifischen ‚black folk music‘ und einer komplexeren ‚art music‘ in vielfältiger Weise beobachten und der Frage nachgehen, in welchem Sinne Jazz als synkretistische, ‚hybride‘ afroamerikanische Musik als die bedeutendste Ausdrucksform einer ‚indigenous American music‘ überhaupt verstanden werden kann und verstanden werden muß.“ Zu Ellingtons „Vorstellungen zur afroamerikanischen Musik und Kultur“ und zu seinem Verständnis von Musik als politisch wirksamem Engagement vgl. grundlegend ebd. 173–184.

<sup>42</sup> Schon der Vorspann des Films ist mit einer Klavier-Solo-Intro unterlegt, deren Gestus sehr ‚klassisch‘ ist. Diese Intro ist nicht Teil des 1927 aufgenommenen Originalarrangements, sondern wurde für den Film offenbar neu komponiert.

als in ST. LOUIS BLUES, auch ein Musikschnitt einher: In der Wohnung spielt Ellington gemeinsam mit dem Trompeter Arthur Whetsol Fredi die neue Komposition *Black and Tan Fantasy* vor. Diese ist formal ebenfalls ein hybrides Gebilde: Auf den eher vokal gedachten, harmonisch als Mollblues angelegten, Gospel-artigen, in das Chopin-Zitat mündenden A-Teil folgt ein eindeutig ‚instrumentaler‘ B-Teil im Swing-Stil (mit Ragtime-typischen rhythmischen Verschiebungen ab dem fünften Takt), also im Stile einer Tanz- und Bühnenmusik.

28. (SLOW) BLUES **BLACK AND TAN FANTASY** DUKE ELLINGTON BARBER MILEY

A-Teil („Blues / Gospel“)

Chopin-Zitat (Trauermarsch; op. 35, 3. Satz)

B-Teil („Swing / Ragtime“)

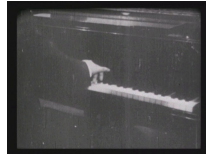
30

Solo over Bb Blues

Aus: *The Real Book. All New*, vol.2, o.O., o.J., S.28.

Geradezu idealtypisch entspricht diese Anlage den musikalischen Vorstellungen, die James Weldon Johnson 1912 in seinem Roman *The Autobiography of an Ex-Coloured Man* formulierte, nämlich der „Vision einer Verbindung der Tradition klassischer Musik mit der aus der ‚folk tradition‘ erwachsenen urbanen afroamerikanischen Musikform des Ragtime zu einer neuen, genuin *amerikanischen* zeitgenössischen Kunstmusik“ (Lenz 2000, 164). Genau in dem Moment des hausmusikalischen Vortrags von Ellington/Whetsol (in der Abb. unten Bild 1), als in der Komposition der B-Teil folgen müsste, erfolgt der Musikschnitt und die Kamera wird abgeblendet. Stattdessen ist nun ein Jazzorchester zu hören mit der Intro des Swing-Titels *The Duke Steps Out*,<sup>43</sup> die Kamera blendet auf und man sieht wiederum Ellington am Klavier, diesmal aber im Cotton Club (2):

<sup>43</sup> Übrigens ist just dies der Titel eines ersten Aufsatzes mit theoretischen Erwägungen, den Ellington 1931 in der Zeitschrift *Rhythm* veröffentlichte. Darin hat er „im Anschluss an [...] die Betonung der Bedeutung von Harlem für die afroamerikanische Kultur angedeutet, in welche Richtung er sein Ziel, es der Literatur der Harlem Renaissance in der Musik gleichzutun, verfolgen wollte“ (Lenz 2000, 178), nämlich mit einer Suite über die Geschichte der Schwarzen in Amerika, die spätere Suite *Black, brown and beige* (1935).



BLACK AND TAN FANTASY, USA 1929, 1'31'' bzw. 1'33''

Dadurch, dass der Zuschauer den ‚richtigen‘ Verlauf der Komposition vom Filmbeginn her bereits kennt, wirkt dieser Schnitt bewusst als dramaturgisches Mittel (nämlich als enttäuschte Erwartung/Überraschung), das signalisiert, dass die Musik des Cotton Club von der zuvor gezeigten privaten afroamerikanischen Musikpraxis deutlich getrennt bleibt. Eine Bühnenvorführung der ‚ernsten‘ *Black and Tan Fantasy* steht in dem Film allerdings als Zukunftshoffnung im Raum, wobei ja das Martyrium der Tänzerin zur Verwirklichung just dieser Hoffnung beitragen soll. Dementsprechend gipfelt und endet die Parabel damit, dass die Tänzerin genau synchron zum Chopin-Zitat – dem stärksten im Film präsenten Signal musikalischen ‚Anspruchs‘ und ‚Ernsthaftigkeit‘ – stirbt. Indem sie mit dem klassisch-romantisch anmutenden Klavierpräludium beginnt und mit dem Chopin-Zitat endet, ‚rahmt‘ die Tonspur den Jazzfilm gewissermaßen in ‚europäische Klassik‘.

## VI Mediale Integration: Wie Narrationen, Bilder und musikalische Arrangements voneinander abhängen und sich gegenseitig ‚erklären‘

Eine zentrale Gegebenheit hinsichtlich der Produktionsbedingungen dieser frühen Tonfilme ist es, dass nicht etwa das (geschnittene) Filmbild als visuelle Narration der Vertonung *vorausgeht*, sondern gerade umgekehrt *die Tonspur zuerst* fertig produziert werden musste und als praktisch nicht mehr zu verändernde zeitliche und inhaltliche Leitinstanz für den ganzen Film fungierte, und zwar für den Dreh wie für den Schnitt. Murphys Schilderung der Dreharbeiten zu ST. LOUIS BLUES vermittelt eine plastische Vorstellung von dieser Priorität der Tonspur: Vier Kameras wurden

synchronized to the master sound track, so that I would not have to stop the action for close-ups or moving shots and could run the music and song without a break. When the crowd was completely relaxed with the beer and the spirit of the night club, I called for action and a continuous scene, which ran 10 minutes, was photographed (*Murphy by Murphy*; zit. nach Delson 2006, 89).

Diese halb technisch, halb durch Murphys ‚Authentizitäts‘-Konzeption bedingte Priorität der Tonspur bedeutete, dass das musikalische Arrangement mit Blick auf die Narration und die später zu verwirklichenden Bilder zuerst herzustellen war und als aufgezeichnete Studioperformance dann Grundlage

des dazu pantomimisch erfolgenden theatralen Spiels war. Damit nimmt das Arrangement eine für das Endprodukt äußerst bedeutsame Zwischenstellung zwischen Drehbuch und Dreh ein, denn es ist konkrete, determinierende Grundlage auf praktisch allen Ebenen: hinsichtlich der Atmosphäre (das betrifft z.B. das Licht), hinsichtlich Bewegung, Timing und Emotion (das *Acting* betreffend, sowie auch die Kamera) und schließlich auch hinsichtlich der Rhythmik des Filmschnitts. Dies gibt Anlass, zu Cassidys eingangs aufgegriffenen Fragen, wie Jazz zum Inbegriff von *Americanness* werden konnte und was diese Zuschreibung für *Americanness* bedeutete, die umgekehrte Frage hinzuzufügen: Wie beeinflusste die Anforderung, die in ganz bestimmter Weise kulturelle Identität vorstellenden/konstruierenden Filmbilder zu begleiten, den Jazz?

Für die Verfilmung arrangiert (vgl. den Transkriptionsversuch bei Hoffmann 2007, 134–139) wurde *St. Louis Blues*, wie der Vorspann ankündigt, von Handy und John Rosamond Johnson – ein weiterer Name, der im Umfeld der *Harlem Renaissance* aufhorchen lässt, denn gerade Johnson hatte deren musikalisches Ideal wie kaum ein zweiter geprägt: Von ihm stammte die Melodie des auch als ‚The Black National Anthem‘ geltenden Songs *Lift Every Voice and Sing* (1900), und er verfertigte die musikalischen Arrangements (für Solostimme und Klavier) für die beiden bereits erwähnten Bände *American Negro Spirituals*. Der Spiritual-Chorklang wird in den Film musikalisch wie filmisch in einem mehrstufigen Verfahren eingeführt: Nach dem oben beschriebenen Schnitt in den Kneipenraum trägt Smith, bei unveränderter Kameraeinstellung, eine komplette Wiederholung des Refrains vor, immer noch unbegleitet, aber improvisatorisch variiert. Dann bringt eine weitere, langsam auf Augenhöhe nahe an den Tischen vorbeifahrende Kamera, zunächst einige im Saal anwesenden Gäste in den Blick, man hört einen großen gemischten Chor summend einen Ton anstimmen und James P. Johnson, den Pianisten der Band, mit einem Vorspiel, dann erreicht auch die Kamera zunächst Johnson, dann weitere Bandmitglieder. Während die Kamera weiter die Bandmitglieder abfährt, setzt Smith wieder ein (nur zu hören, nicht zu sehen), dann hört man einen großen gemischten Chor, unverkennbar Gospel-artig, respondieren. Erst wenige Sekunden nach dem Einsatz dieses Chores wird das ‚Rätsel‘, woher denn die Gospel-Töne kommen, visuell aufgelöst, wenn die Kamerafahrt wieder die an den Tischen platzierten Gäste erreicht, die man nun singen sieht. Abgeschlossen wird die raffiniert in mehreren Stufen den visuellen und musikalischen ‚Raum‘ erweiternde Sequenz mit der bereits bekannten Naheinstellung mit Smith am Tresen. Das Arrangement entwickelt sich von den Choreinwürfen graduell weiter zu einer immer selbstständigeren Chorpartie, wobei der Spiritual-Eindruck immer weiter zunimmt, bis zu den sehr schwer verständlichen wiederholten Rufen („Mourn [More?], sister!“ „Fight!“ [?] und „Back! [?]“), mit denen der Chor Smiths Refrain „Got the Saint Louis Blues ...“ begleitet.

Chorarrangement für St. LOUIS BLUES (USA 1929) 9'54''–10'06'';  
 sinngemäße Transkription vom Verf. (Die Tonqualität erschwert  
 eine exakte Transkription sowohl hinsichtlich des Textes als auch  
 des Chorparts beträchtlich).

Dass diese Überlagerung von „Mourn sister“ (Gospel; Gruppe) und „Got the Saint Louis Blues“ (Blues; Individuum) am Ende des Films wiederkehrt und den musikalischen und visuellen Schluss des Ganzen bildet, bestätigt die Bedeutung dieser Idee. Dabei ist zu betonen, dass sich der ‚Spiritual‘-Chor zu Bessie Smiths solistischer Blues-Klage weniger als ‚Begleitung‘, sondern vielmehr als *Kontrast* verhält. Denn nicht zu vergessen ist, dass die Prinzipien ‚Blues‘ – solistische, improvisatorisch narrative Singtradition – und ‚Chor‘ sich historisch gegenseitig geradezu ausschlossen.<sup>44</sup> Insofern ist die *musikalische* Entscheidung, beides zusammenzubringen, überaus bemerkenswert und erklärt sich letztlich aus der *filmischen* Idee, das leidende Individuum im Schoße einer solidarischen Menge zu zeigen – eine Idee, die ein musikalisches Pendant innerhalb der Blueskultur eben nicht besaß, sondern das erst zu schaffen war. Johnson zu beauftragen, als ‚klingendes Drehbuch‘ des Films das berühmteste Stück Handys zu arrangieren, bedeutet nichts weniger als die Entscheidung, im Dienste der herzustellenden Bilder Blues und Spiritual – also weltliche und geistliche neueste afroamerikanische Musik – zusammenzuführen. Das musikalische Arrangement ist das zentrale performative Mittel der tonfilmischen Umsetzung der Darstellung einer auf Leiderfahrung, Gemeinschaft und Religiosität gründenden kulturellen Identität.

Indirekt bestätigt wird dies durch die Änderung des Chorparts in dem Moment, als die Sängerin verstummt: Jetzt leitet – deutlich im Kontrast zum Vorangehenden – ein beschwingt-komödiantisches Intermezzo des Männerchors und der Band, zu dem Smith noch einige Blues-Einwürfe („don’t go“) improvisiert, über zum geselligen Tanz. Zu diesem spielt die Band dann Jazz in Dixieland-Jazz-Manier (also in einem zum von Smith gesungenen Blues in scharfem Kontrast stehenden eher ‚weißem‘ Stil), der bald darauf auch den

<sup>44</sup> Vgl. Ogren 1989, 111–113; und Burton Perettis (1992, 16) Zusammenfassung des Kenntnisstandes über den frühen Blues: „Blues singers cultivated an interest in voodoo charms and lore and promoted the notion that they had bargained at the crossroads with Satan to sing the blues – the ‚devil’s music‘ – well. Historians of the blues argue convincingly that the music was part of a folk movement that reacted against the heavy postemancipation white Christian influence among blacks. Blues lyrics usually avoided Christian references, but the certainly did not neglect basic spiritual concerns.“

Tanzauftritt des ‚bösen‘ Jimmy begleitet. Als beredtes visuelles Element markiert den schon von der Musik beschriebenen Wechsel der Sphären zusätzlich ein mit Charleston-Schritten von links vorn nach rechts hinten diagonal durch den Raum tanzender Kellner, der dabei ein Tablett rotieren lässt – eine besonders im weißen New York bewunderte Spezialität von Harlems Nachtclubs:<sup>45</sup>



ST. LOUIS BLUES, USA 1929, 11'12''

Diese Feststellung eines ganz grundsätzlichen sich-gegenseitig-Bedingens von Bild und Musik im Dienste einer kulturellen Positionierung lässt sich durch einen abschließenden Blick auf den Schluss von BLACK AND TAN FANTASY prüfen und bestätigen. Dort singt der Hall-Johnson-Chor als *sorrow song* an Fredis Totenbett das Spiritual *Same Train* (Transkriptionsversuch: Hoffmann 2007, 140). Im zweiten *Book of American Negro Spirituals* war ausgerechnet dieses Stück Carl van Vechten gewidmet (fast alle enthaltenen Titel tragen Widmungen), und im Vorwort greift James Weldon Johnson gerade dieses Stück als Beispiel für die Erfindungsgabe und mögliche Modernität von Spirituals heraus:

For illustration: the age old symbol of death's convoy is a boat crossing a stream or a ship leaving one port and entering another. The Negro has made frequent use in the Spirituals of these classic symbol; but turn to the song, *Same Train*, and you will see that he does not hesitate to scrap the stereotype and create a new symbol out of his own everyday experiences. He dares to do this, and, what is more important, he does it to the point of perfection. The imagery is not lessened; and see how the inevitability of death is insistently suggested in the inevitably recurring ‚Same train. Same train‘ (Johnson/Johnson 1926, 13).

Wie David Metzger zeigte, hat Rosamond Johnson höchstwahrscheinlich selbst dieses Stück für den Film arrangiert, und zwar unter jener ‚Realismus‘-Prämisse, die auch schon über der Hausmusik-Performance von Ellington und Whetsol gestanden hatte: Das Spiritual erscheint als sehr einfacher unbegleiteter Vokalsatz. Die sterbende Fredi unterbricht diesen realistischen kollektiven Klagegesang ausgerechnet bei der Textstelle ‚Same train, be back tomorrow‘<sup>46</sup> mit der an Ellington gerichteten Bitte, ‚Please, play me the Black and Tan

<sup>45</sup> Für seine Charleston tanzenden und ihre Tablett drehenden Bedienung war besonders Small's Paradise berühmt, mit dem Cotton Club und Connie's Inn einer der drei großen Harlemer Klubs; vgl. Watson 1995, 125–133.

<sup>46</sup> Der vom Chor gesungene Text ist gleich wie in Johnsons Aufzeichnung des Stücks in Johnson/Johnson 1926, 60–62 und lautet insgesamt: ‚Same train, same train / Same train carry my mother / Same train, same train / Same train be back tomorrow / Same train, same train‘.



Fantasy“. Dann geschieht etwas Bemerkenswertes: Nicht nur Ellington und Whetsol stimmen den Titel an, sondern von Beginn an singt der Chor die Melodie mit.<sup>47</sup> Auch wenn der Text leider praktisch unverständlich ist, ist doch zumindest so viel klar, dass es sich um eine Fortsetzung des religiösen Textinhalts von *Same Train* handelt (zu errahnen sind Rufe wie „Oh Lord“). Und auch beim ‚leichteren‘ B-Teil des Stücks bleibt der Spiritual-Chor unverändert präsent – wie schon in der oben angesprochenen Harmonium-Aufnahme des *St. Louis Blues* ist auch hier wieder der ‚religiöse‘ Tonfall das Mittel, das die Stilgegensätze überbrückt, die afroamerikanische Musik insgesamt überspannt.

Die Tatsache, dass diese identitätsstiftend thesenhaften musikalischen Überlagerungen nicht im Rahmen der Schallplattengeschichte, sondern der Filmgeschichte des Jazz zu besprechen waren, ist aufschlussreich. Sie weist nämlich darauf hin, dass hier die technische Möglichkeit, eine synchronisierte Film-/Tonkonserve herzustellen und zu projizieren weder zur Herstellung eines Bildkunstwerks mit begleitendem Soundtrack, noch eines bebilderten Tonkunstwerks, sondern vielmehr eines integrierten Bild-Ton-Kunstwerks genutzt wurde: Ebenso wie die Bilder als Stummfilme nicht sinnvoll und verständlich wären, sondern von der Musik ‚erklärt‘ und rhythmisiert werden, bedürfen auch umgekehrt die von unkonventionellen Überlagerungen (Chor + Instrumentaljazz, Spiritual + Blues) charakterisierten musikalischen Arrangements notwendig der ‚Erklärung‘ durch die Bilder.

## Literatur

- Albertson, Chris (2000) Bessie Smith. In: *The Oxford Companion to Jazz*. Hrsg. von Bill Kirchner. Oxford: Oxford Univ. Press, S. 78–87.
- Albertson, Chris (2003) *Bessie*. Revised and expanded edition. New Haven/London: Yale Univ. Press.
- Barrios, Richard (1995) *A Song in the Dark: The Birth of the Musical Film*. New York/Oxford: Oxford Univ. Press.
- Billard, François (1994) *Les chanteuses de jazz*, Paris: Lieu Commun.
- Black, Cheryl (2004) ‚New Negro‘ Performance in Art and Life: Fredi Washington and the Theatrical Columns of *The People’s Voice*, 1943–47. In: *Theatre History Studies* 24, S. 57–72.
- Burrows, George (2007) *Black, Brown and Beige* and the Politics of Signifyin(g): Towards a Critical Understanding of Duke Ellington. In: *Jazz Research Journal* 1,1, S. 45–71.
- Collier, James Lincoln (1994) Henderson, Fletcher (Hamilton, Jr.). In: *The New Grove Dictionary of Jazz*. Hrsg. von Barry Kernfeld. London: Macmillan, S. 514–516.
- Crafton, Donald (1997) *The Talkies: American Cinema’s Transition to Sound, 1926–1931*, New York: Charles Scribner’s Sons (*History of the American Cinema*. 4).

---

<sup>47</sup> Hoffmanns Transkription (2007, 151) unterschlägt dies.

- Cripps, Thomas (1977) *Slow Fade to Black: the Negro in American Film, 1900–1942*, London/Oxford/New York: Oxford Univ. Press.
- Cripps, Thomas (1979) *Black Film as Genre*, Bloomington/London: Indiana Univ. Press.
- Dauer, Alfons M. (1980) Jazz und Film. Ein historisch-thematischer Überblick. In: *jazzforschung/jazz research* 12, S.41–59.
- Fisher, Rudolf (1927/1999) The Caucasian Storms Harlem. In: *The American Mercury* 11, S. 393–398. Wiederabdruck in: *Keeping Time. Readings in Jazz History*. Hrsg. von Robert Walser. Oxford/New York: Oxford Univ. Press, S. 60–65.
- Friedwald, Will (1990) *Jazz Singing. America's Great Voices from Bessie Smith to Bebop and Beyond*, London: Quartet Books.
- Gabbard, Krin (2003) Le film, mémoire du jazz. In: *All that Jazz. Un siècle d'accords et désaccords avec le cinéma*. Hrsg. von Franco la Polla. Locarno: Festival internationale del film.
- Haberl, Georg (1997) Blue Motions – Anmerkungen zur Verfilmung von Jazz. In: *Jazz als Ereignis und Konserve*. Hrsg. v. Alfred Smudits und Heinz Steinert, Mühlheim: Gutman-Peterson (Schriftenreihe Musik und Gesellschaft. 25), S. 69–78.
- Hodeir, André und Schuller, Gunther (1994) Ellington, Duke [Edward Kennedy]. In: *The New Grove Dictionary of Jazz*. Hrsg. von Barry Kernfeld. London: Macmillan, S. 330–336.
- Hoffmann, Bernd (2007) Und der Duke weinte. Afro-amerikanische Musik im Film. Zu Arbeiten des Regisseurs Dudley Murphy aus dem Jahre 1929. In: *jazzforschung/jazz research* 39, S. 119–152.
- Jackson, Travis A. (2000) Jazz Performance as Ritual: The Blues Aesthetics and the African Diaspora. In: *The African Diaspora: A Musical Perspective*. Hrsg. v. Ingrid Monson, New York: Garland, S. 23–83.
- Johnson, Hall (1983) Notes on the Negro Spiritual (1965). In: *Readings in Black American Music*. Hrsg. von Eileen Southern. 2. Auflage. New York: Norton, S. 273–280.
- Johnson, James Weldon und Johnson, J. Rosamond (1925/26) *The Book of American Negro Spirituals* (1925) und *The Second Book of American Negro Spirituals* (1926), mit Vorworten von J.W. Johnson, musikalische Arrangements von J.R. Johnson, New York: Viking. Nachdruck in einem Band New York: Da Capo, 1969.
- Jost, Ekkehard (2003) *Sozialgeschichte des Jazz*. Frankfurt/Main.
- Kemper, Peter (2005) Bausteine einer sozialen Ästhetik. In: *Jazz*. Hrsg. von Wolfgang Sandner. Laaber: Laaber (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. 9), S. 219–254.
- Kolesch, Doris (2004) Natürlich künstlich. Über die Stimme im Medienzeitalter. In: *Kunst-Stimmen*. Hrsg. von Doris Kolesch und Jenny Schrödl. Bonn: VG Bild-Kunst (Theater der Zeit. Recherchen. 21), S. 19–38.
- Krämer, Sybille (2004) Was haben ‚Performativität‘ und ‚Medialität‘ miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der ‚Aisthetisierung‘ gründende Konzeption des Performativen. Einführung zu dem Band: *Performativität und Medialität*. Hrsg. von Sybille Krämer. München: Fink, S. 13–32.

- Lenz, Günter H. (2000) Die kulturelle Dynamik der afroamerikanischen Musik. Duke Ellingtons Kulturbegriff und seine Bedeutung in der afroamerikanischen Literatur und Kritik. In: *Duke Ellington und die Folgen*. Hrsg. von Wolfram Knauer. Hofheim: Wolke (*Darmstädter Beitr. zur Jazzforschung*. 6), S. 157–205.
- Martin, Silke (2009) Überlegungen zur hybriden Form des vermeintlich ersten Tonfilms THE JAZZ SINGER (USA 1927, Alan Crosland). In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3, S. 57–67.
- Meeker, David (1977) *Jazz in the Movies. A Guide to Jazz Musicians 1917–1977*, London: Talisman Books.
- Menrath, Stefanie (2001) *Represent what.... Performativität von Identitäten im HipHop*, Hamburg: Argument (Argument Sonderband. N. F. 282).
- Metzer, David (1997) Shadow Play. The Spiritual in Duke Ellington's „Black and Tan Fantasy“. In: *Black Music Research Journal* 17, S. 137–158.
- Monson, Ingrid (1990) Forced Migration, Asymmetrical Power Relations and African-American Music: Reformulation of Cultural Meaning and Musical Form. In: *The World of Music* 32, 3, S. 22–47.
- Morgan, Tom (s.d.), „St. Louis Blues: An American Classic“, unter:  
<http://bluesnet.hub.org/readings/st.louis.blues.html> (Stand: 2.9.2008).
- Ogren, Kathy J. (1989) *The Jazz Revolution. Twenties America & the Meaning of Jazz*. New York / Oxford: Oxford Univ. Press.
- Parkinson, David (2007) *The Rough Guide to Film Musicals*, London: Rough Guides.
- Peretti, Burton (1992) *The Creation of Jazz. Music, Race, and Culture in Urban America*, Urbana and Chicago: Univ. of Illinois Press.
- Sandner, Wolfgang (2005) Der Jazz und die Künste. In: *Jazz*. Hrsg. von Wolfgang Sandner. Laaber: Laaber (Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert. 9), S. 255–311.
- Stearns, Marshall / Stearns, Jean (1994) *Jazz Dance. The Story of American Vernacular Dance*. New York: Da Capo.
- Stovall, Tyler Edward (1996) *Paris noir: African Americans in the City of Light*. Boston und New York: Houghton Mifflin.
- Yanow, Scott (2004) *Jazz on Film: The Complete Story of the Musicians & Music Onscreen*. San Francisco: Backbeat.
- Watson, Steven (1995) *The Harlem Renaissance. Hub of African-American Culture, 1920–1930*. New York: Pantheon (Circles of the Twentieth Century. 1).
- Weihsmann, Helmut (1997) Jazz und Film: Eine historische und stilistische Studie. In: *That's Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts*, hrsg. von Klaus Wolbert, Frankfurt: Zweitausendeins, S. 589–606.

### Empfohlene Zitierweise

Andreas Münzmay: Visual Jazz. Performative Mittel afroamerikanischer Identitätsrepräsentation in Dudley Murphys ST. LOUIS BLUES und BLACK AND TAN FANTASY (1929) In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 4 (2010), S. 52-79, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2010.4.p52-79>.

*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.