

Das Reale und das Imaginäre. Der New Yorker Cotton Club und seine ungleichen Hausorchester Duke Ellington und Cab Calloway

Bernd Hoffmann

1. Einleitung

Anfang der 1930er-Jahre fällt die Maske der Minstrelsy – die US-amerikanischen Musical Shorts wechseln in ihrem Kurzfilm-Repertoire zu einer neuen Mode. Nicht mehr der weiße Schauspieler mit geschwärztem Gesicht steht im Vordergrund, sondern »reale« afroamerikanische Künstlerinnen und Künstler musizieren in ihrer eigenen, schwarzen Welt¹. Dieser Übergang zur zweiten Phase des Genres (ab 1931–1936) (Hoffmann 2013, 104f.) findet überwiegend im New Yorker Stadtteil Harlem statt und in dessen künstlerischem Zentrum: dem Cotton Club. Neue Präsentationsformen beleben die filmischen Aufführungen² und Live-Übertragungen aus dem

1 Zur Thematik der Hautfarbenskala wie den Zuschreibungen »weiß« und »schwarz« siehe Hoffmann (1994, 1617) und Hoffmann 1997.

2 OL' KING COTTON (USA 1930, Ray Cozine), Paramount Music Short: George Dewey Washington; YAMEKRAW (USA 1930, Murray Roth), Vitaphone Release 1009: James P. Johnson; PIE, PIE BLACKBIRD (USA 1932, Roy Mack), Vitaphone Release 1391: Eubie Blake and His Orchestra; RHAPSODY IN BLACK AND BLUE (USA 1932, Aubrey Scotto), Paramount Music Short: Louis Armstrong and His Orchestra; SMASH YOUR BAGGAGE (USA 1932, Roy Mack), Vitaphone Release 1387: Elmer Snowden's Small's Paradise Band; THAT'S THE SPIRIT (USA 1932, Roy Mack), Vitaphone Release 1491: Noble Sissle & Band, Cora La Redd, Washboard Serenaders; BUNDLE OF BLUES (USA 1933, N. N.), Paramount Music Short: Duke Ellington and His Orchestra; MILLS BLUE RHYTHM BAND (USA 1933, Roy Mack), Vitaphone Release 1586: Fredi Washington, Sally Gooding, The Three Dukes; CAB CALLOWAY'S HI-DE-HO (USA 1934, Fred Waller), Paramount Music Short: Cab Calloway and His Orchestra; CAB CALLOWAY'S JITTERBUG PARTY (USA 1935, Fred Waller), Paramount Music Short: Duke Ellington and His Orchestra; SYMPHONY IN BLACK [A Rhapsody of Negro Life] (USA 1935, Fred Waller), Paramount Music Short; JIMMIE LUNCEFORD AND HIS DANCE ORCHESTRA (USA 1936, Joseph Henabery), Vitaphone Release 2062: The Three Brown Jacks, Myra Johnson; CAB CALLOWAY AND HIS ORCHESTRA IN »HI DE HO« (USA 1937, Roy Mack), Vitaphone Release 2078.

Cotton Club werden zur Alltäglichkeit bei der Darstellung swingender Musik im Rundfunk. Dort treten die schwarzen Jazz-Orchester von Jimmie Lunceford, Don Redman, Cab Calloway oder Duke Ellington auf.

The popularity of Ellington, Lunceford, Calloway and other black bands made whites even less likely to deny the centrality of black artists during a decade when the type of jazz known as swing was becoming the dominant popular music of the United States. (Gabbard 1996, 19)

Neben dem Cotton Club bespielen diese Ensembles eine Reihe weiterer Jazzclubs im New Yorker Stadtteil, und im Vergleich zur Musical Short-Darstellung weißen Big Bands stets überzeugend durch ihre außerordentliche Vitalität auf dem Bandstand.

Die Darstellung des afroamerikanischen Jazz im Format der Musical Shorts und einiger früher US-amerikanischer Spielfilme bildet vor allem größere Ensembleformen des Swing ab, die ihre Aufführungen in einer eigenen Szene präsentieren. Zahlreiche New Yorker Jazzclubs bilden in der lokalen Situation von Harlem für die frühen 1930er-Jahre einen Kristallisationspunkt schwarzer Jazzstilistik. Allen voran wird der Cotton Club durch seine Radio-Übertragungen als Ausgang des Transfers afroamerikanischer Musikkultur in das mediale Repertoire der weißen Mastergesellschaft verstanden. Die Porträts des dort auftretenden schwarzen Künstlertums orientieren sich – bei

Dieses Film-Repertoire, das mit seiner Produktionspalette mittlerweile einen vermutlich abgeschlossenen filmischen Bestand darstellt, ist heute nur noch als quantitativ kleine Sammlung verfügbar. Mit den Musical Shorts, jenen rund zehnminütigen, videoclip-artigen Kurzfilmen, ist zwischen 1926 und 1940 ein Kino-Beiprogramm entstanden, das mit rund eintausend Produktionen pro Jahr verschiedene Filmgenres bedient. Circa vierzehn US-amerikanische Firmen konzipieren diese Filme, die in der beginnenden Tonfilmära besonders die Nachfrage der ›Talking Movies‹ aufgreifen, bei denen Bild und Ton gleichzeitig produziert werden. In der Gesamtsicht des vorliegenden Musical Short-Repertoires mit zugeordneten 1091 Stil-Elementen (die in New York produziert wurden) überwiegen allein die ›weißen‹ Kurzfilme (847 Elemente = 77,6%) um das 3,4fache. Im Kontext des Gesamtrepertoires sind die Musical Shorts ›afroamerikanischer‹ Künstler entsprechend gering (244 Elemente = 22,3%). Siehe hierzu die Aufstellung im Vortrag Hendler, Maximilian / Hoffmann, Bernd: New York – Populäre Musik und massenmediale Verkehrswege (Graz, 18. November 2017).

allen afroamerikanischen Inhalten – stark an den Vorstellungen der weißen Unterhaltungsindustrie, zumal die Darstellungsformen der hier behandelten Musical Shorts von weißen Regisseuren bestimmt werden. Dass die Herstellung der Musical Shorts fest in der (weißen) Produktionsästhetik dieser Unterhaltungsbranche verankert ist, hat Wennekes (2016, 66) anhand des damaligen Marktführers, der Firma Vitaphone, ausgeführt: »they offer a segregated picture of the era: jazz was an almost exclusively white man's affair at Warner's in those years«.

Mit der Swing-Ära beginnt, stark ausgerichtet an der lokalen Situation der Stadt New York, eine neue historische Perspektive. Nach den Jahren der ›Wanderung‹ wandelt sich das einstige volksmusikalische Idiom und differenziert sich im Kontext seiner beginnenden massenmedialen Attraktivität in verschiedene populäre Stilistiken. Der Afroamerikanist Alfons M. Dauer hebt in diesem Zusammenhang die beginnende Internationalisierung des Jazz hervor; im Kern und als treibende Kraft dahinter die afroamerikanische Musikszene New Yorks: »In Harlem wird [...] aus der verstädterten Publikumsmusik [Jazz] eine subtile Musikform kosmopolitischen Charakters« (Dauer 1957, 136). Jazzforscher Ekkehard Jost sieht gerade diese afroamerikanische Szene – um den Cotton Club – als »bekannteste[n] Brennpunkt der kommerzialisierten Erscheinungsformen der African Craze im Unterhaltungsgewerbe Harlems« (Jost 1982, 61). Zweifellos führt das ›Label‹ Harlem in seiner jazzhistorischen Wahrnehmung und Vermarktung ein vielbeachtetes Eigenleben, teilweise aufgeladen durch die Darstellung ›schwarzer‹ Musikkultur im Film (Gabbard 2004, 38f; Hoffmann 2014, 384f). Sowohl Dauer als auch Jost beziehen die massenmediale Entwicklung für die Jazzgeschichte mit ein: Denn ohne medialen Verbreitungsweg scheint ein internationaler Transfer dieser Improvisationsmusik undenkbar. Die von Peter Stanfield beschriebene filmische ›Scheinwelt‹ der Musical Shorts, einer »white sponsored fantasy

world of blackness« (Stanfield 2005, 6), wird dabei ein ausschlaggebender Faktor für die ästhetische Wahrnehmung afroamerikanischer Kultur sein. Die Inszenierung dieser schwarzen Kultur soll anhand eines zentralen musikalischen Szenetreffpunkts in Harlem skizziert werden, dem Cotton Club. Im US-amerikanischen Film liefert der dort aufgeführte Jazz »nicht nur den atmosphärischen, sondern auch den soziokulturellen Hintergrund der filmischen Diegesen« (Strank/Tieber 2014, 24).

Die Frage der Kontextualisierung schwarzer Kultur – wie sie weiße Regisseure in mit afroamerikanischen Künstlern produzierten Shorts bebildern – wird die Darstellung des Spielortes Cotton Club, die Bandpräsentation der Orchester (im Rahmen der Radioübertragung) oder die Präsentation afroamerikanischer Tanz- und Musikkultur bestimmen. Dass die Kurzfilme und die Rundfunkpräsenz in ihrem Zusammenwirken den Ruf des Spielortes festigen, gehört zu den ablaufenden medialen Mechanismen. So gilt es die Wechselwirkungen zwischen dem Spielort und dem Medienort Cotton Club aufzuzeigen, die sowohl die Präsentations-plattform Club als auch die mediale Vermarktung miteinander verbinden. Die von der US-amerikanischen Unterhaltungsindustrie forcierte Funktionalität des Cotton Club beginnt einerseits mit der Ausrüstung als Medienort (für Radioübertragung) und dem Transferort, an dem ein weißes Publikum das Angebot der afroamerikanischen Kultur rezipiert. Andererseits bietet der Club für das afroamerikanische Unterhaltungsgewerbe die ›angesagte‹ Location; der Club ist somit Spiegel und Aufstiegsstruktur innerhalb der schwarzen künstlerischen Community. Hierzu zählen auch die Hausorchester des Clubs (Ellington, Calloway), die mittels ihrer filmischen Inszenierungen wieder auf den Medienort verweisen. Dabei verkörpern die beiden Bandleader Cab Calloway und Duke Ellington im Musical Short recht unterschiedliche ›Ideale‹ schwarzen Künstlertums. Sie decken, gerade in ihrem gegensätzlichen Habitus, verschiedene Perspektiven dieser urbanen

›Publikumsmusik‹ Jazz ab – ihr gemeinsamer realer und medialer Ausgangspunkt: der Cotton Club.

2. Der Cotton Club: Realität und mediale Fiktion

Mit dem Aufkommen afroamerikanischer Künstlerinnen und Künstler in Musical Short-Produktionen der zweiten Phase (ab 1932–1936) etablieren sich ausführliche Clubshows im Film, vor allem sind es Formate, die starke exotistische Elemente enthalten. Dieses ›schwarze‹ Bühnenleben, das eine ›afrikanische‹ oder ›südstaatliche‹ Scheinwelt präsentiert, wird – jenseits der ruralen Ebene – gerne als weiteres Sujet im urbanen Miteinander des Stadtviertels Harlem dargeboten. Diese Film-Bilder führen Showinhalte und afroamerikanisches Alltagsleben zusammen und schaffen damit eine mediale »Verbindung zwischen zwei fiktiven Orten« (Hoffmann 2013, 166), idealtypisch präsentiert in *CAB CALLOWAY'S JITTERBUG PARTY* (USA 1935, Fred Waller). Auch Calloways 1935 entstandener Kurzfilm eröffnet mit einer Konzertsequenz im Cotton Club, dem eine Wanderung der Bandmitglieder und ihrer Angehörigen durch das nächtliche Harlem folgt. Dieser Musical Short betont die enge Verzahnung von Clubstandort und Stadtteil, das Ineinanderfließen von Musikmachen im Club, wie dem späteren Amusement, der Jam-Session im Kreis der Kollegen und der Präsentation des Tanzes Jitterbug.

Die Bandleader Duke Ellington und Cab Calloway sind mit ihren jeweiligen Ensembles eingebunden in das System Cotton Club. In ihrer Funktion als Hausorchester präsentieren sie nicht nur ihr Band-eigenes Repertoire, sie begleiten auch Tanzvorführungen, vokale Darbietungen oder Virtuosen-Beiträge. Auch hier bieten die Musical Shorts beispielhaft Anschauungsmaterial: In *BLACK AND TAN FANTASY* (USA 1929, Dudley Murphy) begleiten Duke Ellington and his Orchestra die Tänzerin Fredi Washington (Hoffmann 2007). In *MILLS BLUE RHYTHM BAND* (USA 1933,

Roy Mack) unterstützt das titelgebende Ensemble die Sängerin Sally Gooding sowie die Tanzformation The Three Dukes. Zahlreiche wegweisende schwarze Jazzorchester der Swingperiode sind im Cotton Club über längere Zeiträume aufgetreten, so die Big Bands von Fletcher Henderson und Jimmie Lunceford. Knapp fünf Jahre lang (1927–1931) präsentiert Ellington seine dort kreierte Jungle-Music (Nicholson 1999, 212), ihm folgt anschließend das Ensemble von Cab Calloway (1931–1934).

Das Programmprofil des Cotton Clubs wie seine mediale Zur-Schau-Stellung, das Haskins 1977 in seiner Sozialgeschichte beschreibt, eröffnet verschiedene thematische Felder: die Präsentation von Musikmoden, von Körperkultur, Tanzformen und Virtuosen-Vorträgen. Dort hinein spielen die umfangreichen Hinweise zur Hautfarben-Nomenklatur innerhalb der afroamerikanischen Cabaret-Szene, »the performance and multiplication of blackness in Harlem's everynight life« (Vogel 2009, 163). Für die fortwährende Kontextualisierung des Clubs ist die fast ausschließliche Hinwendung zu einem weißen Publikum nicht zu unterschätzen. Wie stark der exotische Reiz hellhäutiger, afroamerikanischer Tänzerinnen im Club normiert wird, zeigt das Arbeitsprofil der dort auftretenden Chorusline: »The chorus girls had to be uniformly ›high-yaller‹, at least 5'6'', ›dancers, and able to carry a tune. And they could not be over twenty-one« (Haskins 1977, 33f). Die Hautfarben-Skala der afroamerikanischen Bevölkerung weist den weiblichen und männlichen High-Yellows einen besonderen sozialen Rang in den 1930er-Jahren zu, verbunden mit hohem sozialem Prestige innerhalb der Community.³

Verschiedene afroamerikanische Ensembles nutzen den Club-Spielort als Kulisse für ihre Auftritte, Filmdokumente belegen die Einbeziehung der

3 Dies betrifft auch beide Bandleader, denn sowohl Ellington als auch Calloway sind nach dieser Nomenklatur hellhäutig im Sinne von »High-Yellow«.

Location in Musical Short-Stories oder analog zu Bandpräsentationen. Ähnlich dem Repertoirefeld der Broadwayfilme, angereichert mit Geschichten ›naiver‹ Chorus-Girls als Sinnbild einer vitalen New Yorker Show- und Entertainment-Industrie (Shearer 2016), bildet sich im Profil des Cotton Clubs das entsprechende afroamerikanische Gegenstück. Auch hier werden Tanzperformances von den jeweiligen Hausorchestern begleitet, werden die Short-Stories um idealisierte Lebensabschnitte einzelner Künstlerinnen und Künstler gewoben.

Bei beiden Bandleadern, Ellington wie Calloway, scheint es von jazzhistorischer Bedeutung für den späteren Bekanntheitsgrad zu sein, dass die Ensembles mit ihrem jeweiligen Orchestermaterial im Rundfunk übertragen werden:

1927 übersiedelte Ellington in den ›Cotton Club‹, wo ebenfalls die Darbietungen der auf zwölf Mann vergrößerten Band von einem Sender übernommen und schon bald in ganz USA ausgestrahlt wurden, (Bohländer/Holler 1979, 200)

kommentiert Reclams Jazzführer. Auch Calloways Band, dessen Orchester 1931 die Position des Hausorchesters übernimmt, wird durch die Rundfunkübertragungen begünstigt: »Aus dem Cotton Club erfolgten regelmäßig Radioübertragungen, die das Orchester zu einem Begriff machten« (Dauer 1957, 103).

Die Musical Shorts ahmen nun die reale Situation der Live-Übertragung in ihren Kurzfilmen nach und geben ihr gleichzeitig eine Wandlung ins Imaginäre. Konkret werden die auf einer Story basierenden Kurzfilme um die Atmosphäre der Radioübertragung bereichert; Vergleichsweise gering findet man diesen medialen Transfer im weißen Musical Short abgebildet. Jazzhistorische Interpretationen sehen das Medium Rundfunk in den USA als maßgeblich beteiligt an der Popularisierung der swingenden Musik, dabei ›sprengt‹ die technische Übermittlung eines Konzertes via Radiowellen

bewusst den Rahmen einer Clubsituation und ermöglicht so die nationale Verbreitung eines lokalen Events. Hier beginnt der transmediale Transfer afroamerikanischer Ensemblesmusiken innerhalb der USA, verortet in Harlem und bebildert im Kontext des Cotton Clubs. So entsteht auch verstärkt jenseits einer afroamerikanischen Community die ständig wachsende, mediale Nachfrage nach schwarzen Entertainmentformen in der US-amerikanischen Radiolandschaft, gebunden an den einen Ort im Stadtteil Harlem.

Aufnahmen von historischen Modellen des Jazz (New Orleans- und Chicago-Jazz) werden (übrigens) erst nach der Swing-Ära langsam in den Massenmedien auftauchen, »aufgefunden« durch die Suche nach authentischen Frühformen (Hendler 2010, 230) und ihren entsprechenden Erklärungsmodellen für eine US-amerikanische Entstehung dieser improvisierten Musik.

3. Die Bandleader Ellington und Calloway im Musical Short

Anhand zweier Musical Shorts mit den genannten afroamerikanischen Künstlern soll die inszenierte Aura des Cotton Clubs thematisiert werden. Bei beiden Kurzfilmen führt Fred Waller Regie, der für seine filmischen Spezialeffekte bei Paramount Pictures bekannt ist und zahlreiche Produktionen dieses Filmformates in den 1930er-Jahren anfertigt.

»Einen eleganten Paramount Music Short« nennt Meeker (1981, Filmmr.: 3205) den Kurzfilm mit der Unterzeile *A Rhapsody of Negro Life*. Dieser mehrteilige Short SYMPHONY IN BLACK (USA 1935, Fred Waller) zeigt Parallelen zur sinfonischen Jazzmusik, auch wenn sich Ellington dem Paradestück – Gershwins »Rhapsody in Blue« – klangfarblich und vor allem rhythmisch nicht nähert. Diese mehrsätzig Programm Musik setzt Ellingtons kompositorisches Bemühen zum Thema Schwarzes Leben in Amerika fort.

Bei dem ersten Beispiel afroamerikanischer Musikdarstellung der 1930er-Jahre stellt Waller den Komponisten und Bandleader Duke Ellington in den Vordergrund. Duke Ellington und sein Ensemble nehmen 1927 die Arbeit im Cotton Club auf, bald entstehen Kompositionen wie *Black and Tan Fantasy* (1927), *Creole Love Call* (1928) und *Mood Indigo* (1930). Das Material der *Fantasy* und weiterer Kompositionen dient als Filmmusik für Ellingtons ersten RKO-Kurzfilm *BLACK AND TAN* (USA 1929, Dudley Murphy), eine dramatische Filmgeschichte im Rezeptionsschatten des Cotton Clubs. Duke Ellington and his Cotton Club Orchestra stärken ihre Präsenz mit weiteren Band-Auftritten in zahlreichen Filmen und Musical Shorts. Zusätzlich sehen wir in der ersten Hälfte der 1930er-Jahre Ellington als News-Wert (Paramount Pictorials Nr. 837, USA 1933, und 889, USA 1937).

Neben zahlreichen Kompositionen wie *Sophisticated Lady* (1933) schreibt Ellington mehrsätzige Suiten wie die *Perfume Suite* (1944) oder *Black, Brown and Beige* (1944). Diese thematische Satzfolge in großformatigen Kompositionen findet sich bereits in der *Symphony in Black* angelegt. In deren viertem Satz *Harlem Rhythm* hören wir einen ›einfachen‹ Blues in Des mit einer achttaktigen Piano-Einleitung. Jedoch wird das zwölftaktige Bluesschema tatsächlich nur einmal in der ›korrekten‹ vollständigen Form gespielt, bevor die nächsten beiden Choruse jeweils um zwei Takte gekürzt werden, indem die eigentlich letzten beiden (Tonika-)Takte der alten zugleich auch die ersten beiden Takte der neuen Bluesform darstellen.

Regisseur Waller zeigt Schöpfer und Schöpfung im Prozess der kompositorischen Entstehung. Gleichzeitig bieten seine Filmbilder den orchestralen Partien eine Stütze bei der strukturellen Dekodierung der Komposition an und dies alles vor dem aufbereiteten Hintergrund schwarzer Musikkultur. (Hoffmann 2013, 167)

Am Ende der jeweiligen Bildsequenz Komponist-Orchester-Tänzer liefern stereotype ›Bewegungsbilder‹ aus dem Cotton Club die Erklärung zum Titel *Harlem Rhythm*. Diese plakative Inszenierung und Ellingtons Verhalten im

Film zeigen einen afroamerikanischen Tonkünstler, dessen Klangideen idealtypisch umgesetzt werden. »Auf diese Weise entwerfen filmische Texte Welten als Modelle von Realität, die mit dieser in historischer und variabler Beziehung stehen« (Decker/Krah 2008, 225). Die Abbildung des Clubgeschehens illustriert im Sinne semiotischer Zeichensysteme das Modell Ellington. Auch das zweite Modell (Calloway) nutzt den Cotton Club als Referenzpunkt.

Cab Calloway übernimmt 1931 die Position des Hausorchesters, nach dem Weggang der Ellington Band. Viele der Prozesse des ersten Modells wiederholen sich beim Sänger und Entertainer Calloway. Berendt betont das wegweisende historische Profil Calloways für den Harlem-Jump, aus dem später R&B hervorgeht. »Alle die großen typischen Harlemonchester [...] kommen von ihm her.« (Berendt 1953, 52) Hingegen spielte das Orchester für Alfons Dauer einen »einfachen, ziemlich groben Swingstil« (Dauer 1957, 69). Calloways Hit *Minnie the Moocher* (USA 1932, David Fleischer) wird als hybrider, gleichnamiger Cartoon mit Betty Boop produziert und später als Bandauftritt in *THE BIG BROADCAST* (USA 1932, Frank Tuttle) veröffentlicht. 1934 erscheint *CAB CALLOWAY'S HI-DE-HO* (USA 1934, Fred Waller), ein Titel, der – für Musical Short-Verhältnisse ungewöhnlich – bereits 1937 erneut verfilmt wird: *HI DE HO* (USA 1937, Roy Mack). In der Fassung von 1934 wird Calloway als Bandleader und Liebhaber porträtiert; der Musical Short vor Ort im Cotton Club gedreht. In einer Beziehung zu einer verheirateten Frau spielt er den strahlenden Charmeur und Liebhaber und präsentiert ihr (und dem weißen Publikum) den Song »The Lady with the Fan«; somit erleben wir Calloway in der Rolle des »unmoralischen« Bandleaders, eine typische Pre-Code-Situation (Doherty 1999, 104f), die die Sexualität des Künstlers thematisiert. Entsprechende Anzüglichkeiten werden ab Mitte der 1930er-Jahre aufgrund eines Regelwerkes der Filmindustrie tabuisiert.

Die Form dieses Gesangsfeatures ist 14-taktig, der Chorus lässt sich in einen 8-taktigen A-Teil mit 2-taktiger Verlängerung (›Tag‹) und einen 4-taktigen B-Teil unterteilen.

Calloway kann im Gegensatz zu Ellington auf kein beständig anwachsendes Werkverzeichnis zurückgreifen. Seine Hits tauchen in Wiederholungen auf, sein kompositorisches Repertoire ist stark begrenzt. Dafür beherrscht Calloway eine übertriebene Körper- und Gesichtsgestik, die als Körper-Aufführungspraxis im Einklang und mit der historischen Erfahrung der Minstrelsy inszeniert wird. Auffällig ist, dass die Übertragung dieser Gestik ab Mitte der 1930er-Jahre im Cartoon zahlreiche Nachahmungen findet, da die ›Figur‹ Calloway überproportional oft als Karikatur eines afroamerikanischen Musikers auftaucht (Sampson 1998, 148) und das im Verhältnis eins (Ellington) zu 26 (Calloway).

Die Modelle Ellington und Calloway vermitteln durch ihre Differenz eine enorme Spannweite in der Rezeption afroamerikanischer Musikkultur, die für eine spätere jazzhistorische Wahrnehmung und personale Bewertung von entscheidender Bedeutung sein wird. Stellen wir die Gegensätze beider Profile gegenüber, so zeigt die mediale Inszenierung der Charaktere im Musical Short ein spezifisches Werte- und Normensystem. Ich habe Gegensatzpaare zur besseren Trennung der Profile gebildet.

1) Der persönliche Gestus:

Ellington: vornehmer, kultivierter Bandleader;

Calloway: wild, überdreht, Liebesabenteurer;

2) Die künstlerische Kreativität:

Ellington: Werkentwicklung, Instrumentation für einzelne Ensemble-Mitglieder;

Calloway: Hitvermarktung; Bandleader steht grundsätzlich im Vordergrund;

3) Die Bühnenperformance:

Ellington: Dirigat des Orchesters vom Piano aus;

Calloway: Motorisch hyperaktiv, Ensemble nur als Kulisse.

Die Auswertung beider Modelle zeigt scheinbar deutlich die Betonung der Ellingtonischen ›Seriosität‹. Die Nähe des komponierenden Ellington zu den Konzepten des (weißen) sinfonischen Jazz im Sinne der *SYMPHONY IN BLACK* beflügelt jene Aufwertungsstrategie und dient der ideologischen Absicherung: Jazz als Improvisationskonzept im Konzert der Ernsten Musik. Dieser Aspekt des ernsthaften Jazz, gekoppelt mit der zunehmend erforderlichen Konstruktion von Authentizität im afroamerikanischen Hot Jazz, verdrängt die Darstellung ›übertriebener‹ Jazz-Charaktere. Dass die Vereinheitlichung der Abbildung im Musical Short *SYMPHONY IN BLACK* bis zur Hautfarben-Angleichung einzelner Musiker (durch Bühnenschminke) im Orchester Ellington reicht, hat Jones als »Hollywood minstrel coefficient« (Jones 2019, 226) auf eine griffige Formel gebracht. Die Darstellung des seriösen Jazz bietet somit eine geschlossene ästhetische Abfolge: Komponist, Werkinterpretation und visuelle Umsetzung im Musical Short.

4. Spielorte und Medienorte im kulturellen Raum

Einen zentralen Gesichtspunkt afroamerikanischer Musikdarstellung lässt diese Auswertung unberührt: den Faktor des Entertainments. Denn mit der realen Bühnenpräsenz Calloways kommen jene Aspekte von Vitalität und Performance-Kunst in die Produktionen der Musical Shorts. Zudem wird seine raumgreifende Attitude durch Ensemble-Leistungen angereichert, durch die Bewegungen seiner Musiker beim solistischen Improvisieren, ihre Tanz-Performances vor der Band oder durch die Begleitung einer

dreiköpfigen Tap-Formation (siehe Hoffmann 2012). Calloways hohe Kunst der Unterhaltung, sein vokaler und tänzerischer Kontakt zum Publikum des Cotton Clubs ist real in der Zeit seiner Hausorchesteranstellung und wird über die transmediale Wiederholung im Film zur Imagination urbaner, afroamerikanischer Kultur.

Sehen wir also den Cotton Club, in dem sich zwei verschiedene »Medien der kulturellen Selbstverständigung« (Decker/Krah 2008, 225) ausbalancieren: Spielort und Medienort. Der Spielort Cotton Club wird erst über den Medienort Cotton Club erfahrbar gemacht. In der massenmedialen Wiederholbarkeit der Musical Shorts verliert zwar der Spielort seine reale Kraft, denn im Medienort Cotton Club wird die afroamerikanische Musikdarstellung fixiert und in das System Harlem eingelagert und als »Ideologem [...] bestätigt« (ebd.). Im Stanfieldschen Sinne erfüllen diese Stereotype die Vorstellung einer ›Scheinwelt‹ des afroamerikanischen Alltags, produziert von der weißen US-amerikanischen Musikindustrie.

Inwieweit der reale Spielort in dieser Gesamtsicht neben dem Medienort bemerkbar ist, muss für jedes Filmbeispiel erörtert werden: Wallers Einblendungen in Ellingtons symphony sind stärker an der medialen Inszenierung interessiert als Calloways realistischer Film-Auftritt im Cotton Club.

Damit wird in der Analyse dieser Jazz-kulturell konnotierte Raum zum eigentlichen kontextstiftenden Part und gar nicht so sehr die mit den Künstlern assoziierte Musik. [...] Die Performances schaffen zwar die ideologische zeichenhafte Vergleichbarkeit (»sinfo-nischer« Jazz Ellingtons vs. »Cabs Tanzkapelle«), aber dass sie an denselben Raum gebunden werden, eint sie als zwei Seiten einer kontextuellen Medaille. (Strank 2018)

Als Filmkulisse der Musical Shorts scheint die Club-Situation, die Szenerie vor Ort, besonders tauglich: Der Spiel- und Medienort eignet sich als Präsentationsplattform der Ensembles. Aber auch im Hintergrund einer Back Stage-Story funktioniert der Künstlerbetrieb an der Ecke 142. Straße und

Lenox Avenue. Im Funktionszusammenhang einer Rundfunkübertragung, die von der Jazzforschung vielfach für den Club belegt wird, verbindet sich die Attraktivität des neuen Massenmediums Rundfunk mit der Darstellung der künstlerischen Alltäglichkeit zu einem zentralen Moment afroamerikanischer Kultur. Hier werden vor allem die Spontaneität der Improvisation und die überaus lebhaft Performance der Bandmitglieder goutiert.

Diese kontextuelle Balance zwischen Spielort und Medienort, die der Cotton Club im Kurzfilm bietet, lässt sich einerseits am Präsentationsprofil der Künstler und andererseits an ihrer medialen Rezeption festmachen. Ist das Modell des Entertainers stärker an den Spielort gebunden und steht seine jazzhistorische Rezeption im visuell-performanten Kontext, so wird hingegen der Medienort in der Jazzgeschichtsschreibung auffallend oft über den akustisch vorgelegten Kontext verifiziert: die Schallplatte als Werkdokumentation. Gerade das Beispiel Ellington zeigt: Tritt die mediale Präsenz eines Künstlers aus dem Bezugsrahmen des Clubs heraus, die sich über die Cotton-Jahre hinweg kompositorisch im »jungle style« (Dauer 1957, 103) verortet und zu seiner dortigen musikalischen Identität geführt hat, wird die Wahrnehmung der Balance zwischen Spiel- und Medienort empfindlich gestört. Das Hervortreten des Jazzkomponisten Ellington mit einer Fülle neuer Werke mit auffälligen Orchester-Instrumentationen nach seiner Zeit als Hausorchester-Bandleader lässt auf lange Sicht den Bezug zum Cotton Club verblassen.

5. Epilog

Den Hörern der NWDR-Radio-Sendereihe »Jazz-Almanach« (1948–1952) wird knapp zwanzig Jahre nach den Cotton Club-Auftritten von Ellington und Calloway vermittelt, welcher der beiden afroamerikanischen Bandleader der 1930er-Jahre ein besonderes Gewicht in der Geschichtsschreibung des Jazz

verdient: 138 Titel werden im Laufe der Sendereihe mit Schallplatten von Ellington und seinen Ensembles vorgestellt, hingegen nur drei Titel von Cab Calloway. Den Vorspann (die eröffnende Melodie) zur Sendereihe »Jazz-Almanach« spielt das Orchester Duke Ellington: den *Cotton Club Stomp* (Hoffmann 2008, 228f).

Literatur

- Berendt, Joachim Ernst (1953) *Das Jazzbuch. Entwicklung und Bedeutung der Jazzmusik*. Frankfurt/Hamburg: Fischer Bücherei.
- Bohländer, Carlo/Holler, Karl Heinz (1979) *Reclams Jazzführer. Zweite revidierte Auflage*. Stuttgart: Philipp Reclam.
- Decker, Jan-Oliver/Hans Krah (2008) Zeichen (-Systeme) im Film. In: *Zeitschrift für Semiotik* 30, 3–4, S. 225–235.
- Dauer, Alfons Michael/Longstreet, Stephen (1957) *Knaurs Jazz Lexikon. 170 Zeichnungen von Stephen Longstreet*. München/Zürich: Knauer.
- Doherty, Thomas (1999) *Pre-Code Hollywood. Sex, Immorality, and Insurrection in American Cinema 1930–1934. Film and Culture*. New York: Columbia University Press.
- Gabbard, Krin (1996) *Jammin' at the Margins. Jazz and the American Cinema*. Chicago: University of Chicago Press.
- Gabbard, Krin (2004) *Black Magic. White Hollywood and African American Culture*. New York/London: Rutgers University Press.
- Haskins, Jim (1977) *The Cotton Club: A Pictorial and Social History of the most famous Symbol of the Jazz Era*. New York: Random House.
- Hendler, Maximilian (2010) *Syncopated Music. Frühgeschichte des Jazz* (=Beiträge zur Jazzforschung / Studies in Jazz Research 14). Graz: ADEVA.
- Hendler, Maximilian/Bernd Hoffmann (2017) *New York – Populäre Musik und massenmediale Verkehrswege* (Vortrag Graz, 18. November).
- Hoffmann, Bernd (1994) BLUES (Stichwort). In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart, Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. Hrsg. Von Ludwig Finscher. 2. Erw. Ausgabe, Sachteil 1, (A–Bog) Kassel: Bärenreiter, Sp. 1600–1635.
- Hoffmann, Bernd (1997) »Welche Farbe hat mein Heftpflaster?« – Zur Wertung der Hautfarbe in der afroamerikanischen Gesellschaft. In: *Populäre Musik: Musik und Unterricht – Zeitschrift für Musikpädagogik* 46, S. 43–52.

- Hoffmann, Bernd (2007) Und der Duke weinte – Afro-Amerikanische Musik im Film. Zu Arbeiten des Regisseurs Dudley Murphy (1929). In: *Jazzforschung / Jazz Research* 39, S.119–152.
- Hoffmann, Bernd (2008) »Spiegel unserer unruhigen Zeit«: Der Jazz-Almanach. Anmerkungen zur Rundfunk-Sendereihe des NWDR Köln (1948–1952). In *Jazzforschung / Jazz Research* 40, S.175–239.
- Hoffmann, Bernd (2012) Lindy Hop und Cotton Club: Tanz im frühen US-amerikanischen Film. In: *Bewegungen zwischen Hören und Sehen: Denkbewegungen über Bewegungskünste*. Hrsg. v. Stephanie Schroedter. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 501–518.
- Hoffmann, Bernd (2013) Ruß im Gesicht. Zur Inszenierung US-amerikanischer Musical Shorts. In: *Jazz Research* 44 (2012) Hrsg v. Franz Kerschbaumer und Franz Krieger (Hg.). Graz: Adeva Musik, S. 159–184.
- Hoffmann, Bernd (2014) Alltag im Jazz-Himmel: Die Musical Shorts der 1930er Jahre. In: *Musikpädagogik und Musikkulturen: Festschrift für Reinhard Schneider* (= Musik-Kontexte-Perspektiven 4). Hrsg. v. Andreas Eichhorn und Helmke Jan Keden. München: Allitera Verlag, S. 103–125.
- Jones, Ryan Patrick (2019) Dignity in the Twilight of Minstrelsy: Race, Nuance, and Aspiration in Duke Ellington's *Symphony in Black: A Rhapsody of Negro Life*. In: *Cinema Changes: Incorporations Of Jazz In The Film Soundtrack*. Hrsg v. Emile Wennekes und Emilio Audissino. Brepols. S. 219–238.
- Meeker, David (1981) *Jazz in the Movies*. London: Talisman Books.
- Nicholson, Stuart (1999) *Reminiscing in Tempo: A Portrait of Duke Ellington*. Boston: Northern University Press.
- Sampson, Henry T. (1998) *That's Enough, Folks. Black Images in Animated Cartoons, 1900-1960*. Lanham/London: The Scarecrow Press.
- Shearer, Martha (2016) *New York City and the Hollywood Musical. Dancing in the Streets*. Palgrave, Macmillan: London.
- Stanfield, Peter (2005) *Jazz and Blues in American Film 1927–63*. Urbana/Chicago: University of Illinois Press.
- Strank, Willem/Tieber, Claus (2014) Jazz im Film: Ein weites Feld. In: *Jazz im Film. Beiträge zu Geschichte und Theorie eines intermedialen Phänomens*. Hrsg. v. Willem Strank und Claus Tieber. Wien/Münster: Lit Verlag, S. 11–26.
- Strank, Willem (2018) Mail an den Autor (20. Juni 2018).
- Vogel, Shane (2009) *The Scene of Harlem Cabaret: Race, Sexuality, Performance*. Chicago/London: The University of Chicago Press.
- Wennekes, Emile (2016) »All Aboard!«: Soundies and Vitaphone Shorts. In: *Watching Jazz. Encounters with Jazz Performance on Screen*. Hrsg v. Björn Heile/Peter Elsdon/Jenny Doctor. Oxford: Oxford University Press, S. 57–72.

Liste der Musical Shorts:

1929:

BLACK AND TAN FANTASY (USA 1929; Regie: Dudley Murphy; RKO Radio Pictures [Two-Reel Short]: Duke Ellington and His Orchestra, Fredi Washington, The Five Hotshots, Hall Johnson Choir).

1930:

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

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

1932:

THE BIG BROADCAST (USA 1932), Regie: Frank Tuttle.

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

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

1933:

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

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

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

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

1934:

CAB CALLOWAY'S HI-DE-HO (USA 1934), Regie: Fred Walzer, Paramount Music Short: Cab Calloway and His Orchestra.

KING OF A DAY (USA 1934), Regie: Roy Mack, Vitaphone Release 1687–1688.

1935:

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

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

1937:

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

CAB CALLOWAY AND HIS ORCHESTRA IN »HI-DE-HO« (USA 1937), Regie: Roy
Mack, Vitaphone Release 2078.

1938:

MOTHER GOOSE GOES HOLLYWOOD (USA 1938), Regie: Wilfred Jackson, A Walt
Disney Silly Symphony, RKO Radio Pictures, Walt Disney Production.

Empfohlene Zitierweise

Hoffmann, Bernd: Das Reale und das Imaginäre. Der New Yorker Cotton Club und seine ungleichen Hausorchester Duke Ellington und Cab Calloway. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 16 (2023), S. 63–80, DOI: 10.59056/kbzf.2023.16.p63-80.

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.