

## Jazz in Robert Altman's KANSAS CITY (USA 1996)

Willem Strank (Melsdorf)

### Filmmusik bei Robert Altman

Robert Altman verwendet in seinen Filmen außerordentlich vielfältige Arten von Musik, die häufig auf das Setting, die Zeit oder das Thema des Films abgestimmt sind. So findet sich in seinem Œuvre selten für den Film komponierte Originalmusik (*score*), die in Anlehnung an die europäische Konzerttradition des 19. und 20. Jahrhunderts mit großem Orchester eingespielt wird; vielmehr wird häufig auf bereits existierende Aufnahmen (*soundtrack*) zurückgegriffen<sup>1</sup> oder es werden neue Aufnahmen in Bezug zu einer bestehenden Musiktradition gesetzt und für den Film produziert.<sup>2</sup>

Solche Aufnahmen sind durch eine Geschichtlichkeit vorgeprägt, die es dem Hörer ermöglicht, sie in einen musikhistorischen und auch sozialen Bezugsrahmen einzuordnen und ihre Funktion losgelöst vom Film vorab zu bestimmen. Durch diese bereits vorhandene Funktion – eine Art sozialer Code, der mit der Musik verwoben scheint – besteht die Möglichkeit, die Aufnahmen den Erwartungen entsprechend oder widersprechend einzusetzen und ihnen somit z.B. untermalenden oder kommentierenden Charakter zu geben. Ersteres würde der Konvention entsprechen, während die zweite Möglichkeit auf eine differenziertere Auffassung von Filmmusik hindeutet, wie sie z.B. Adorno und Eisler in ihrem Buch *Komposition für den Film* (1976) fordern. Dieses Modell von musikalischer Funktionalität im Film ist hier auf einen wesentlichen Gegensatz vereinfacht und im vorgegebenen Rahmen keineswegs vollständig ausführbar, dennoch wird sich vielleicht zeigen, dass beide Aspekte dieses Modells das vorliegende Beispiel nicht hinreichend ergründen. Es mag bereits deutlich geworden sein, dass die Untersuchung der Funktionalität bereits bestehender Aufnahmen in neuem Kontext Sinn haben kann, und insbesondere scheint hierbei die Funktionalität von Jazzaufnahmen im Œuvre von Robert Altman eine wesentliche Rolle zu spielen. In der Regel ist Jazz im

---

<sup>1</sup> So z.B. in *McCABE & MRS. MILLER* (USA 1971) oder *PRÊT-À-PORTER* (USA 1994).

<sup>2</sup> So z.B. in *NASHVILLE* von 1976, das die Countrymusik-Tradition aufgreift oder eben in *KANSAS CITY* von 1996, dessen Musik sich auf die Tradition des Kansas City Jazz bezieht (s.u.).

Film entweder der Dokumentationsgegenstand (JAZZ, Ken Burns, USA 2001), notwendige Begleitmusik in Biopics über bekannte Jazzmusiker (BIRD, Clint Eastwood, USA 1988) oder untermalende Musik<sup>3</sup> wie z.B. in Autoverfolgungsjagden von Detektiv- und Polizeifilmen (THE FRENCH CONNECTION, William Friedkin, USA 1971). Diese Funktionsweisen sind verhältnismäßig naiv oder undifferenziert gemessen an der Vielfalt von Funktionen, die Musik in Filmen von Robert Altman normalerweise aufweist (NASHVILLE (USA 1976), THE LONG GOODBYE (USA 1973), MASH (USA 1970) u.a.).<sup>4</sup> Grenzt man den Blick hierauf ein, fällt er bezüglich Jazzmusik vor allem auf KANSAS CITY, einen Film Robert Altmans von 1996, der fast ausschließlich Jazz als Filmmusik verwendet. Der Film spielt Mitte der dreißiger Jahre des 20. Jahrhunderts in Kansas City, einer Hochburg des Jazz zur damaligen Zeit, zudem Robert Altmans Geburtsort. Der Regisseur hat in diesem Falle Größen des zeitgenössischen Jazz wie Joshua Redman oder David Murray verpflichtet, um die Musik, die um 1934 in Kansas City die Szene bestimmte, zu rekonstruieren. Es gilt daher in einem kurzen Exkurs zunächst zu untersuchen, auf welche Musik sich Robert Altman in KANSAS CITY bezieht und welche Merkmale diese Musik sowie Jazz im Allgemeinen auszeichnen. Zu diesem Thema existiert bisher keine genuin wissenschaftliche Untersuchung, aber es sind in diesem Zusammenhang drei essayistische Annäherungen an das Thema zu berücksichtigen: Rick Thompson verfasste im Rahmen des Onlinearchivs *senses of cinema* eine Kreuzung aus Rezension und Interpretation zu KANSAS CITY, die sich maßgeblich auf die Filmmusik bezieht. Er geht dabei besonders auf die Prägnanz und Wichtigkeit dieser für den Film ein und folgert schlussendlich: „At the end of this film, there is only the music“ (Thompson 2002). Adrian Martin näherte sich dem Thema im Rahmen der Onlinezeitschrift *The Film Journal* auf anderem Wege an. Er bemüht einen Vergleich mit anderen Altman-Filmen und entwickelt die Idee, dass sie alle strukturelle Verwandtschaften zum Jazz aufweisen, jedoch gerade KANSAS CITY besonders konventionell sei (Martin 2002). Letztlich kritisierte Peter Watrous in einem Artikel für die *New York Times* ausgiebig die unreflektierte Verwendung der Filmmusik in KANSAS CITY und unterstellt Robert Altman, eine weitere Gelegenheit verpasst zu haben, die Musik im Film zu ihrem eigenen Recht kommen zu lassen (Watrous 1996). Diese Thesen beruhen nicht auf ausgiebigen Analysen; dennoch wird in einer abschließenden Diskussion noch näher auf sie einzugehen sein.

### **Exkurs: *Kansas City Jazz***

In der folgenden Darstellung der Epoche des *Kansas City Jazz* wird von einem musikhistorischen Modell ausgegangen, das Jazz als eine eigenständige Musiktradition begreift, die sich sowohl von der traditionell auskomponierten Musik Europas einerseits als auch von folkloristischen Traditionen Amerikas (z.B. Blues,

<sup>3</sup> Watrous 1996 nennt dies *ambiance*.

<sup>4</sup> Die Vielfalt von Funktionen der Country- oder Popmusik in Filmen von Robert Altman wird auf dem Feld des Jazz offenbar in wenigen Filmen erreicht. Als Beispiel zu nennen wäre vor allem Spike Lees Mo' BETTER BLUES (USA 1990), der musikalisch gesehen in seiner Vielschichtigkeit durchaus mit KANSAS CITY vergleichbar ist.

Country, „Folk“) und der Tradition der amerikanischen Populärmusik andererseits abhebt. Diese Einteilung erscheint sinnvoll und sie ist zu betonen, da die ersten beiden Abgrenzungen auf den ersten Blick begrifflich sind, letztere jedoch oft nicht vollzogen wird. Eine Unterordnung der Tradition des Jazz unter diejenige der Populärmusik scheint jedoch spätestens mit dem Aufkommen des *Free Jazz* in den 1960ern nicht mehr der musikalischen Realität genüge zu tun. Auch auf diese Eingrenzung kann im vorgegebenen Rahmen nicht näher eingegangen werden.<sup>5</sup>

Der Unterschied von Jazz und europäischer Musik äußert sich zunächst auf den Gebieten der Harmonik, der Melodik und des Arrangements, da diese im Jazz auf originär amerikanischen Grundlagen<sup>6</sup> beruhen. Diese sogenannten *roots* oder Wurzeln des Jazz finden sich nach allgemeiner Auffassung (Berendt 1991, Sandner 2005) im Blues, im *work song* und im *spiritual* oder Gospelsong. Die Eigenheiten des Jazz lassen sich jedoch nicht nur *ex negativo* festmachen, wie Joachim-Ernst Berendt mit seiner nach wie vor gültigen (wie auch diskutablen) Jazzdefinition aufzeigt: Er legt hierbei vier Kriterien fest, die ich im folgenden paraphrasierend vorstellen möchte.<sup>7</sup>

Sein erstes Kriterium ist das Verhältnis zur Zeit, das maßgeblich durch eine Konstante geregelt ist, die Berendt als *swing* bezeichnet. Diese Ordnung ist vornehmlich auf die nicht-schriftliche Verbreitung des Jazz zurückzuführen. Das zweite Kriterium beschreibt die Spontaneität und Vitalität, die sich in der ausgiebigen Improvisation niederschlagen. Als drittes nennt Berendt die Individualität, die Jazzmusiker durch Tonbildung und Phrasierung konstituieren. Zuletzt stellt Berendt eine dynamische Wechselwirkung zwischen Kontinuum und Individuum fest, die sich vor allem im Wechselspiel von Thema und Improvisation aufzeigen lässt. Ich möchte gern ein fünftes Kriterium hinzufügen, auch wenn es im Zusammenhang dieser Untersuchung nicht ausschlaggebend sein mag: Jazz ist in seiner Rezeption nicht an eine schriftliche Tradierung von Musik gebunden, sondern viel stärker an veröffentlichte Aufnahmen. Lediglich die Grundlagen der Themen werden gelegentlich transkribiert, dennoch bilden sich die Stile und eben dadurch die anderen Merkmale dadurch heraus, wie sie auf den Aufnahmen erscheinen und durch diese rezipiert werden. Dieses fünfte Kriterium gilt besonders für den modernen Jazz seit den 40er Jahren, da zuvor die Rezeption analog dazu stärker durch Aufführungen als durch Aufnahmen gesteuert wurde. Diesem systematischen Versuch einer Jazzdefinition, der immerhin Allgemeingültigkeit für alle Jazzstile von 1890 bis heute beansprucht, kann man nun Robert Altman's Jazzbild entgegen stellen, wie er es in einem Interview über KANSAS CITY vorstellt (Henry/Altman 1996).<sup>8</sup> Er beschreibt Jazz dort als undeutliche Musiksprache, die Interpretationsmöglichkeiten erahnen lässt, den richtigen Weg aber offen hält. Diese Definition ist eher

<sup>5</sup> Dies passiert jedoch z.B. in Berendt (1991) oder Sandner (2005)

<sup>6</sup> Dass diese wiederum nicht originär amerikanisch sein können, sondern ihre Wurzeln in europäischer und westindischer sowie – in stark veränderter Form – afrikanischer Folklore haben, kann in diesem Zusammenhang nicht weiter thematisiert werden.

<sup>7</sup> Hier und im Folgenden bezogen auf Berendt (1991, 564-574).

<sup>8</sup> Einen weiteren Verweis auf diese Interviewaussagen findet man im Dokumentarfilm ROBERT ALTMAN'S JAZZ '34: REMEMBRANCES OF KANSAS CITY SWING (USA 1996, Robert Altman).

intuitiv, kann aber vielleicht zum Verständnis des Films und der Musik darin im folgenden ebenfalls beitragen.

Nach diesem allgemeinen systematischen (bzw. intuitiven) Blick auf Jazz soll nun eine Einordnung der im Film behandelten Stilepoche erfolgen. Auch diese Darstellung bezieht sich im Allgemeinen auf die in Berendts *Jazzbuch* dargelegte Geschichte des Jazz (Berendt 1991, 32ff). In dieser Sichtweise kann man die frühen Stilarten des New Orleans Jazz und Dixieland (um 1900) sowie die als Epoche umstrittene Spielart des Chicago Jazz (um 1920) als klassischen Jazz zusammenfassen, da sie auf jeweils zwei Taktschlägen (*beats*) basieren, was ihre Gemeinsamkeit als *two-beat jazz* markiert. Um 1930 kam eine neue Jazzform auf, die bis heute die populärste ist: der Swing. Dieser grenzt sich zum einen vom klassischen Jazz durch größere Komplexität in Harmonik, Melodik und Arrangement ab, zum anderen dadurch, dass er auf vier *beats* basiert und somit *four-beat jazz* ist. Nach heutigem Kenntnisstand entstand der Swing etwa zeitgleich in Harlem und in Kansas City (ca. 1928/29). Er war die erste Spielart, die dem Jazz zu größeren kommerziellen Erfolgen verhalf, besonders durch die Big Bands von Benny Goodman, Count Basie und Duke Ellington. Solche Bands dehnten das alte, vom Worksong übernommene *call and response*-Schema auch auf große Gruppen aus, wodurch sich im Swing das Wechselspiel von Individuum und Kontinuum besonders stark ausprägte. Es war ebenfalls in Kansas City (und wiederum in Harlem), dass zu Beginn der 40er Jahre mit dem Bebop der sogenannte moderne Jazz begann.

Kansas City war seit 1900 immer wieder Zentrum neuer Jazzentwicklungen, was vor allem in der günstigen geographischen Lage begründet scheint: Die Stadt liegt am Knotenpunkt der Achse New Orleans – Chicago – New York, welches die drei Städte sind, die die Entwicklung des Jazz mit am nachhaltigsten beeinflussten. Ebenso ist Kansas City eine Art Bindeglied zwischen den Ost- und den Weststaaten. Durch diese Lage wurde Kansas City zu allen Zeiten von Musikern frequentiert, die wegen der lukrativen Szene zuweilen länger Station machten. Des weiteren war Kansas City immer eine politisch sehr offene Stadt mit einer ausgeprägten Bordellszene, was bis in die 1950er hinein eine wichtige Bedingung für die Ansiedlungsmöglichkeiten von Jazzlokalen war.

Der lokale Hauptact in den 1920ern waren Bennie Motens *Blue Devils*, in den 1930ern war Kansas City vor allem der Standort für Count Basie und seine Big Band<sup>9</sup>, was wiederum viele Musiker anzog, die sich bei dem berühmten Bandleader etablieren wollten. Die große Konkurrenz bot im Gegenzug viele Möglichkeiten für lukrative Schaukämpfe, wie sie insbesondere, aber nicht ausschließlich, unter Saxophonisten ausgetragen wurden.

---

<sup>9</sup> Wie weiter unten zu sehen ist, wurden für den Film KANSAS CITY sowohl Stücke von Bennie Moten als auch von William „Count“ Basie verwendet.

In dieser liberalen und musikalisch vielfältig beeinflussten Szene von Kansas City bildete sich Anfang der 1930er eine wesentliche Stilrichtung des Swing, der sogenannte *Kansas City Jazz*, heraus. Er wird gelegentlich auch als *riff jazz* bezeichnet, nach seiner *riff*-Technik, die auf dem tradierten *call and response*-Prinzip beruht. Das *riff*, aus Frage und Antwort oder *call* und *response* bestehend, übernimmt dabei die Stelle des Themas, wodurch das Wechselspiel von Individuum und Kontinuum nicht nur zwischen Thema und Improvisation, sondern bereits im Thema selbst angelegt ist. Zwischen *riff* und Improvisation besteht dagegen die Opposition von Spannung und Lösung der Musik: So wird eine Dramaturgie der Musik bereits durch die Disposition der Form etabliert.

Sozial gesehen war der *Kansas City Jazz* der Hauptanteil des schwarzen Beitrags zum Swing, während weiße Jazzmusiker vor allem die Chicago- und Dixielandstile weiterentwickelten und so zu einem organisierteren und in der Satztechnik europäischeren Stil fanden (v.a. Glenn Miller). Der *Kansas City Jazz* wurde insbesondere in der Count Basie-Schule vervollkommen, dessen Big Band in den 1930ern manche bedeutenden Musiker beheimatete, z.B. auch Coleman Hawkins und Lester Young. Jene sind besonders zu erwähnen, da sie zwei opponierende Schulen des Saxophonspiels etablierten und prägten, die Spielweisen *hot* bzw. *cool*, die man mit expressiv-voluminös und lyrisch-introvertiert umschreiben könnte. Beide spielten in Kansas City mit Count Basie, es ist jedoch nicht sicher, ob sie dies zur selben Zeit taten. Der Konflikt zwischen ihren Spielarten wird im Film *KANSAS CITY* in einem Schaukampf zu einem phonetisch mehrdeutigen *battle of the saxes* stilisiert, das gleichsam die musikalische Schlüsselszene des Films darstellt.

## **Jazz in KANSAS CITY**

Mit der aus Abgrenzung gewonnenen Definition der Funktionalität von filmmusikalischen Aufnahmen, die sich in eine bestehende Musiktradition integrieren und der selektiven Definition von Jazz als eigenständiger Musiktradition sowie der Feststellung, dass Jazzmusik gerade in Filmen von Robert Altman eine interessante Funktion zu haben scheint, ist nun die Grundlage der Untersuchung gelegt. Es soll im Folgenden darum gehen, diejenigen Stellen in *KANSAS CITY*, in denen Jazzmusik vorkommt, zu analysieren. Vorweg soll hierfür ein Kriterium eingeführt werden, das ursprünglich in der Erzähltheorie von Gérard Génette (1994) beinhaltet ist; es dient dazu, die Filmmusik in Bezug zur Handlung oder Erzählung (*discours*) zu setzen: Musik, die handlungsintern vorkommt, soll in Anlehnung an Génette als *intradiegetisch* bezeichnet werden, während Musik, die film-, aber nicht handlungsintern vorkommt, als *extradiegetisch* markiert werden soll.

In *KANSAS CITY* kommen insgesamt folgende 14 Musikstücke vor:<sup>10</sup>

---

<sup>10</sup> Die *time code*-Angaben der folgenden Analyse beziehen sich auf die deutsche VHS-Version von 1997.

Titel	Komponist
1. Hosts of Freedom	Karl L. King
2. Indiana	Ballard MacDonald, James F. Hanley
3. Blues in the dark	William „Count“ Basie, James Rushing
4. Pagin' the devil	Walter Page, Milton Gabler
5. Froggy bottom	John Williams
6. Lullaby of the leaves	Joe Young, Bernice Petkere
7. Queer notions	Coleman Hawkins
8. Tickle toe	Lester Young
9. Moten Swing	Bennie Moten, Buster Moten
10. I surrender dear	Harry Barris, Gordon Clifford
11. I left my baby	William „Count“ Basie, Andy Gibson, James Rushing
12. Yeah Man	J. Russel Robinson, Noble Sissle
13. Lafayette	William „Count“ Basie, Ed Durham
14. Solitude	Eddie deLange, Duke Ellington, Irving Mills

Da in der Jazzmusik oftmals sehr unterschiedliche Einspielungen eines einzigen Stückes vorliegen, soll dies in der folgenden Untersuchung jedoch keine wesentliche Rolle spielen. Welches Stück jeweils thematisiert ist, wird im Folgenden – sofern bekannt – in eckigen Klammern hinzugefügt werden. Die Nummerierung folgt der angegebenen Liste.

KANSAS CITY beginnt ohne Musik (0:11:00). Während die *opening credits* beginnen, sind nur die Umgebungsgeräusche zu hören wie auch im gesamten Handlungsprolog, der in den ersten fünf Minuten dazu dient, die Hauptcharaktere vorzustellen und (insbesondere Blondie und Carolyn) zusammenzuführen. Die erste Musik im Film ist ebenfalls ein Hintergrundgeräusch: Die Marschmusik [1], die für die bevorstehende Wahl in Kansas City im Bahnhof den offiziellen Rahmen bildet, begleitet, rein intradiegetisch fungierend, die letzten Angaben der *credits*. Dem Spiel der Blaskapelle folgt ein Jubelgeschrei, in das unvermittelt (bei 0:17:40) ein joviales Stück [2] einbricht, in welchem Klarinette und Saxophon in der Hauptstimme über ein einfaches Akkordschema kurze Improvisationen austauschen. Der Schnitt folgt der musikalischen Vorausdeutung und erstmals ist der *hey hey Club* zu sehen, eine Jazzkneipe in Kansas City, die im gesamten Film niemals ohne Musikuntermalung gezeigt wird. Die Solisten wechseln schnell, das Stück basiert dennoch auf einem Wechsel von Riff- und Improvisationspassagen (vgl. das oben erklärte *call and response*-Prinzip). Die Musik tritt zu Seldom Seens abwertenden Worten über einen Zeitungsartikel erstmals in den Hintergrund, wie es in KANSAS CITY sehr häufig gehandhabt wird. Mitten im Saxophonsolo wird die Musik durch den Wechsel in einen Nebenraum (nach wie vor ist sie folglich intradiegetisch) leiser, tritt hinter Seldoms Stimme zurück. Bereits in diesem ersten Beispiel zeigt sich dennoch, dass dies eine Art Musik ist, die niemals völlig in den Hintergrund tritt, denn gerade die Spontaneität ihrer Improvisationen zwingt den Hörer dazu, beiden Ebenen, Sprache und Musik, gleichzeitig zuzuhören. Sie begleitet im weiteren Verlauf Straßengespräche, wird dadurch extradiegetisch, da die fokussierte Szene den *hey hey Club*, aus dem sie kommt, verlässt, läuft weiter während des Wahlkampfjubels und einer Rede im Bahnhof. Als auch die Rede

in den Hintergrund des Gespräches von Charlie Parker und Pearl tritt (und somit die Musik in eine Art zweifachen Hintergrund), ist die Musik in ihrer distinktiven Melodieführung nach wie vor klar vernehmbar. Das folgende Klaviersolo ist akkordgebundener, passt sich somit besser als die spontaneren Bläserimprovisationen an die Hintergrundposition an. Die gesamte Sequenz bietet einen Querschnitt durch verschiedene Orte in der Innenstadt von Kansas City, in der auch der *hey hey Club* liegt. Dieser bleibt musikalischer Ausgangspunkt, auch wenn er auf der Bildebene verlassen wird. Die Musik bietet der Sequenz über die Schnitte bzw. Ortswechsel hinweg eine Homogenität, die durch ständig wechselnde Hintergrundgeräusche kontrapunktiert wird. Der Abschlusschlag des Stückes (0:21:00) fällt mit einem Schnitt zusammen, der den Fokus aus der Innenstadt von Kansas City heraus verlegt: Die folgende Szene spielt in dem etwas außerhalb gelegenen Haus der Stiltons, in dem grundsätzlich – musikalisch gesehen – Stille vorherrscht.

Eine Soloeinleitung des Tenorsaxophons (0:21:45) eröffnet das nächste Stück, während die Hände von Seldom Seen zu sehen sind, mit denen er gerade sein Geld zählt. Das Stück ist zunächst solistisch geprägt, bis – auch im Bild – einige Trompeter in den Club kommen und mitten im Stück hinzu stoßen. Es ist ein typischer *four beat jazz* mit leichten Anklängen des älteren New Orleans-Stils [3]. Während der folgenden Gespräche läuft die Musik, an die filmische Realität angepasst, gedämpft weiter, da sich die Sprecher in einem Nebenzimmer befinden. Erst, als am Bahnhof wiederum Charlie Parkers Handlungsstrang aufgegriffen wird, ist die Musik extradiegetisch. Bei 0:23:53 endet die Musik wie beim ersten Stück zusammen mit dem Schnitt und wiederum folgt ein Gespräch zwischen Blondie und Carolyn in dem Haus außerhalb der Innenstadt. Es wird mittlerweile nachträglich klar, warum der Anfang des Films still begann: Die Innenstadt von Kansas City wird zu Beginn (und tendenziell bis zum Ende des Films) als musikalischer Diegeseraum etabliert. Innerhalb dieses Raumes wird die Musik auch extradiegetisch, d.h. außerhalb des *hey hey Club* erklingend, verwendet, außerhalb dieses Raumes nicht. Das musikalische Thema, das der Stadt Kansas City zugeordnet wird, hat seinen Ursprungsort gleichzeitig innerhalb dieser Stadt: im *hey hey Club*.

Das abgebrochene Stück [3] setzt wieder ein, als die Handlung in der Innenstadt fortgesetzt wird und der Taxifahrer Blue Green den Spieler „Sheepshank“ Red zum *hey hey Club* fährt. Während des Taxiüberfalls läuft die Musik ebenfalls weiter. Bei 0:25:48 setzt ein neues Stück nach einem Schnitt innerhalb des Jazzclubs ein: Ein Saxophonist beginnt mit dem *call*-Teil eines Riffs, der aus einem Rufsignal (*bird call*), einer Umspielung, einer Skala und dem schließlichen Verharren auf einer Phrasierung als Signal für den Einsatz der Band (Kommunikationssignal) besteht. Die ganze Band setzt mit dem *response*-Teil ein, der das Thema überhaupt erst konstituiert [9]. Charlie Parker stellt während des Stückes erstmals einen der Tenorsaxophonisten als Lester Young vor („Das ist Lester Young. Der da vorne“). Die Kamera folgt seinen Worten und fokussiert den entsprechenden Musiker. Während der Ankunft eines Taxis vor dem Club kann man die Musik noch als intradiegetisch interpretieren: Sie erklingt etwas gedämpfter und leiser. Im

Folgenden wird gezeigt, wie sich Johnny (Blondies Mann) schwarze Farbe aus dem Gesicht wäscht: Ab hier ist die Musik eindeutig extradiegetisch. Analysiert man an dieser Stelle genauer die Korrespondenz der Struktur des Jazzstücks mit dem Bild, bemerkt man, dass sie willkürlich ist: Während des Zooms auf Blondies Foto ist ein Saxophonsolo zu hören, das Riff ertönt wieder, als bei „Sheepshane“ die Farbe auf dem Mantel entdeckt wird. Am Schluss des Riffs und somit des Stücks steht die Ergreifung Johnnys in seinem Haus (0:29:35). Die Musik untermalt also die nachträglich aufgedeckte Vorgeschichte des Überfalls bis zur Ergreifung des Täters. Die Parallelmontage von Johnnys Nachbereitung und Seldoms „Ermittlung“ wird von der Musik nicht explizit berücksichtigt: Ein Wechsel von Riff und Improvisation zwischen den Montageebenen würde beispielsweise eine auffällige Strukturanalogie darstellen. Diese ist im untersuchten Zusammenhang – und das ist exemplarisch für den gesamten Film – nicht zu entdecken. Im folgenden Handlungszusammenhang wird Johnny mitgenommen und Blondie entdeckt sein Verschwinden, wodurch aufgeklärt wird, dass die gesamte bisherige Handlung in der Innenstadt von Kansas City gemessen an der Handlung außerhalb, in dem Haus der Stiltons, eine Analepse war.

Das nächste Stück [4] beginnt bei 0:30:35. Zunächst ertönt eine basslinienartige Einleitung des Klaviers, während Blondie im Haus auf Carolyn wartet. Es folgen Trillerfiguren in den Bläsern und der Szenenwechsel in den *hey hey Club*. Wiederum fungiert die Jazzmusik vorausdeutend; die Jazzkneipe ist ständiger Dreh- und Angelpunkt des Bild- und des Musik-*discours*’, die in engem Zusammenhang miteinander stehen. Das Stück selbst ist langsam, beinhaltet aber Ausbrüche, die sich in schnellen Klavierglissandi und akzentuierten Saxophonschreien artikulieren. Dieses Stück bleibt rein intradiegetisch im eigentlichen Sinne: Es ist ortsgebunden an den Jazzclub. Ab 0:31:28 endet das Stück und Blondie und Carolyn machen sich auf den Weg in die Stadt. Die gegenwärtige Handlung wird nun in die bisher analeptisch belegte Innenstadt von Kansas City überführt, wie man an den Tageszeiten erkennen kann. Die Musik unterstützt diese Tendenz durch Etablierung eines – bereits vorgestellten – Diegeseraumes. Das Stück [5], das bei 0:32:32 beginnt, wird rein intradiegetisch verwendet. Es beginnt mit einer unisono gespielten Klaviereinleitung und wieder wird die Jazzkneipe gezeigt. Blondie ist jetzt ebenfalls im *hey hey Club* und redet mit Seldom. Die beiden bisher exponierten Handlungsräume werden an dieser Stelle verknüpft. Das Stück im Hintergrund der Diskussion ist entspannt und verspielt, passend zu Seldoms Haltung. Dies ist auffällig, da viele Großaufnahmen des Clubbesitzers gezeigt werden, während Blondies Stimme zu hören ist. Die Musik reagiert ferner nicht auf Blondies Wutausbruch und somit den Bruch der entspannten Verhandlungsstimmung. Der Lautstärkepegel der Geräusche (v.a. Blondies Geschrei) nimmt stark gegenüber der Musik zu, aber auch darauf reagiert die Musik nicht. Als jedoch Blondie unmittelbar an den Musikern vorbei nach draußen getragen wird, kommentieren die Saxophonisten den Vorgang mit einem Gelächter nachahmenden Geräusch. Dieser intradiegetische Kommentar ist das erste Beispiel für musikalische Lautmalerei, musikalische Kommentierung und als solche gleichsam eine erste Annäherung von Musik und Geräusch, wie sie an dieser Stelle nicht zum letzten Mal vorkommt. Blondies Hupe unterbricht schließlich



das Stück bei 0:33:42 und es wird im Nachhinein der rein intradiegetische Charakter der Musik in diesem Beispiel vollständig deutlich.

Bei 0:33:58 setzt wieder im Hintergrund leise Musik ein [10], ruhiger und stiller als zuvor, somit untermalend und atmosphärisch fungierend. Das Bild fokussiert den Bahnhof und die Geräuschkulisse passt dazu (Glocken, Menschengerausche). Der Rhythmus des Stücks ist typisch für Swing-Musik, der harmonische Verlauf ist größtenteils frei von Dissonanzen. Das Stück endet bei 0:35:15.

Der *hey hey Club* wird bei 0:38:50 erneut gezeigt und zeitgleich wird das Stück [10] mit dem Solopart eines Saxophonisten fortgesetzt. Dieser Musiker wird von Charlie Parker erneut als Lester Young vorgestellt, kurz darauf stellt Charles auch Seldom Seen vor. Die Musik untermalt ebenfalls die Folgeszene im Telegraphenamt, währenddessen ist weiterhin die Solopassage zu hören. Die Begleitung ist klaviergestützt und folgt einem typischen Bluesschema mit langsamen Akkordwechseln. Bei 0:39:47 wird klar, dass die Musik jedoch wieder nur strukturell zwischen den Szenen vermittelt: Als Blondie sich an den Telegraphen setzt, sind nur noch ihre Tippgeräusche zu hören.

Das nächste Stück [13] setzt mit einem scharfen Oberton des Saxophonisten ein, der sogleich zu sehen ist (0:43:04). Das Solo ist ekstatisch und der Solist fordert gestisch eine Reaktion vom Publikum ein. Die Interaktion von Akteur und Publikum (und somit Individuum und Kontinuum) wird in diesem Fall auf der Bildebene bekräftigt. Das Gespräch von Seldom und Johnny (ebenfalls eine Diskussion der Seldomschen Verbrechergruppe (Kontinuum) mit dem Gefangenen (Individuum)) ist zu hören; daraufhin wird das Stück bei 0:44:07 für eine halbe Minute unterbrochen, als eine Szene im *Western Union* eingeschoben wird. Sobald wieder der Club zu sehen ist, ist dasselbe Stück wieder zu hören: Die Musik ist wieder rein intradiegetisch. Seldoms Monolog setzt sich fort und das durch Bluesschema und langsame Akkordwechsel geprägte Stück tritt dazu in den Hintergrund. Das ekstatische Solo setzt wieder ein, jedoch ist es in den Hintergrund gerückt. Bei 0:46:11 setzt die Musik mit dem Schnitt aus: Eine Szene im Kino ist zu sehen. Eine halbe Minute darauf (0:46:44) wird Henry Stilton gezeigt, wie er Blondies Telegramm abholt. Regengeräusche und Zuggeräusche sind zu hören. Es folgen eine weitere Kinoszene und Blondies Telefonat mit Henry.

Erst bei 0:50:46 setzt das nächste Musikstück ein, das wieder vom Klavier eingeleitet wird. Noch bevor der *hey hey Club* zu sehen ist, beginnt der Gesang des Barmanns [11]. Dieser Bluessong ist das einzige gesungene Stück im Film. Die begleitende Musik wird intra- wie extradiegetisch verwendet, denn sie ist während Blondies und Carolyns Autofahrt weiterhin zu hören. Während Seldoms Monologfortsetzung und weiterer Szenen im Auto sind die Saxophonsoli des Stücks zu hören. Bei 0:54:03 sind wieder Regen- und Zuggeräusche zu hören; Henry Stilton telefoniert mit dem Gouverneur. Die Musik läuft während der nächsten Autoszene weiter und eine tutti-Sequenz der Bigband folgt: Das Stück steigert sich kontinuierlich,

v.a. in seinem Arrangement. Das Saxophonsolo im Hintergrund steigert sich parallel zu Blondies wachsender Rage über Carolyns abwertenden Kommentar bezüglich Jeanne Harlowes zu ekstatischen, „schreienden“ Tönen. Bei 0:57:04 steigert der Coleman Hawkins verkörpernde Musiker das Stück in einer Soloskala zum tutti-Höhepunkt, bevor es um 0:57:19 endet. Es folgen Geräusche (Zurufe, Applaus), die die Atmosphäre im Club zwischen den Stücken konstituieren.

Das nächste Stück beginnt erst bei 1:02:26. Es beginnt mit einem *boogie woogie*-artigen Intro auf dem Klavier, als Blondies Auto anhält; eine Überblendung in eine Szene im *hey hey Club* folgt. Der Sound rückt in den Vordergrund und eine Frau, die vermutlich Mary Lou Williams darstellen soll, ist am Klavier zu sehen. Der Monolog von Seldom wird fortgesetzt, zudem werden spielende Kunden gezeigt. Mit dem Einsetzen des Saxophonsolos rückt die Musik (rhythmisch koordiniert mit Seldoms Koksschnupfen) in den Hintergrund, auf der Bildebene wird das Gespräch von Blondie und Carolyn am Bahnhof fortgesetzt. Die Musik funktioniert hier intra- und extradiegetisch.

Bei 1:05:50 findet sich der zweite Fall von musikalischer Lautmalerei [12]: Eine Zugsirene ertönt und der schlafende Henry Stilton ist zu sehen. Zum Rattern des Zuges setzt die Musik im dazu passenden Tempo ein und es ertönt ein Stück, das in seinem Rhythmus auch weiterhin die Zugeräusche imitiert. Dieser Zugerhythmus ist im frühen Jazz eine beliebte Fundierung.<sup>11</sup> Die Überleitung vom Zug in den Jazzclub erfolgt also auf der Bild- und Tonebene parallel. Es sind tanzende Menschen zu sehen, während Coleman Hawkins ein Solo in dem für ihn typischen Stil (*hot*, souverän-konservativ, phrasierungsreich, melodiös; s.o.) anstimmt. Lester Young antwortet ab 1:07:07 in der für ihn charakteristischen ekstatischen Spielart (*cool*, ekstatisch-innovativ, große Intervallsprünge, unmelodiöse Laute). Aus diesem solistischen Kontrapunkt entwickelt sich nach und nach das so genannte *battle of the saxes*, das wegen seiner musikalischen Qualität und dramaturgischen Intensität als Höhepunkt der Filmmusik von KANSAS CITY angesehen werden kann. Die Soli funktionieren wie Teile einer Konversation, indem zunächst beide Musiker in ihren individuellen Stilen verharren und daraufhin gegenseitig Melodielinien exponieren und aufgreifen: Die abwärts laufenden Skalen von Coleman werden z.B. von Lester aufwärts laufend imitiert, später werden die Melodien wechselweise unvermittelt fortgesetzt. Vor dem tutti-Abschnitt (1:10:05) der gesamten Band nähern sie sich noch stärker aneinander an, bevor sie ihre Soli vor dem Hintergrund des vollen Bandsounds fortsetzen. Das impulsive und sich dramatisch steigernde Wechselspiel endet bei 1:11:05. Es folgt eine kontrapunktierende Szene, die musiklos ist: Blue wird in einen Hinterhof gebracht und dort erstochen; währenddessen erzählt Seldom bester Laune rassistische Witze. Dieser erste Mord der Handlung wird somit kontrastiv und gleichsam parallel zum Höhepunkt der Musik montiert; im Folgenden reagiert wiederum die Musik auf die Handlung.

---

<sup>11</sup> Dies zeigt sich besonders deutlich bei *Daybreak Express* von Duke Ellington.

Bei 1:12:48 fordert Seldom Seen seine Häscher auf: „Kommt, Jungs, lasst uns der Musik zuhören!“, wodurch explizit die Absenz der Musik während des Mordes thematisiert wird. „Mach's gut, Blue“, fügt er hinzu und die Folgeszene zeigt wieder den *hey hey Club*. Die Band spielt eine dissonante, in diesem Zusammenhang fast wie ein „Requiem“<sup>12</sup> wirkende Musik [14]. Das Klavier spielt v.a. verminderte Skalen, die Morgendämmerung wird gezeigt. Die Handlungen von Blondie und Carolyn sowie Charlie und Pearl werden wieder aufgegriffen, wodurch gleichzeitig ein Neubeginn nach dem Höhepunkt etabliert wird: Die Musik bewirkt eine art doppeltes *mooding*. Sie kommentiert den Tod des Taxifahrers mit den bisher dissonantesten Tönen des gesamten Films und bedient gleichzeitig ein typisches Jazzregister, indem sie die Morgendämmerung untermalt. Dieses modal variierende Schema ist vor allem aus dem *Mod Jazz* der späten 50er Jahre bekannt, aber auch schon in früheren Jazzaufnahmen üblich.<sup>13</sup> Das Stück begleitet im Folgenden einen zweiten Überblick über die verschiedenen Locations in der Innenstadt von Kansas City: Ein Wahlinterview ist zu sehen, der Bahnhof wird gezeigt, Henry Stilton wird gezeigt und die oben erwähnten Handlungen werden wieder aufgegriffen. Die Musik endet wiederum, als Blondies Auto einparkt (1:15:12). Eine zweite Bar, die Babes Mann gehört, wird neben dem *hey hey Club* etabliert. In dieser gibt es keine Band, es ertönt überhaupt keine Musik.<sup>14</sup> Es halten sich in dieser Bar – im Gegensatz zum ausschließlich von Schwarzen besuchten *hey hey Club* – nur Weiße auf.

Die vitale Musik bei 1:17:30 [8] setzt wieder mit einem Klavierintro ein, als Blondie und Carolyn Johnnys Bar betreten. Es handelt sich um ein joviales Swingstück mit einfacher harmonischer Struktur, das vor allem auf Improvisationen über einen rhythmischen Einzelton beruht. Die Musik begleitet Blondies und Carolyns Eintritt in Johnnys Kneipe (Babes Mann), Johnnys „Engagement“ als Seldoms Taxifahrer (Blondies Mann) und der Ankunft von Charlie und Pearl bei dem Haus der Parkers. Sobald Pearl die Haustür schließt, endet die Musik (1:19:27).

Als Blondie bei 1:21:46 einen Schuss abfeuert, wird eine Großaufnahme der berstenden Flasche gezeigt und zum dritten Mal fungiert die Musik lautmalerisch: Tremolierende Klavierakkorde verstärken das geräuschvolle Zerspringen des Glases. Zum einen bewirkt die Musik somit extradiegetisch die Etablierung eines Spannungsmomentes und eine Überbetonung des Effektes, die an ähnliche Vorgehensweisen im Stummfilm erinnert, zum anderen stellt sie eine Einleitung für das folgende Musikstück dar, was mit dem erneuten Szenenwechsel in den *hey hey Club* klar wird. Bei dem Stück handelt es sich um einen Boogie Woogie auf Klavier, welcher wiederum von der (für ihren *boogie woogie*-Stil berühmten) Pianistin Mary Lou Williams angeführt wird. Dieser untermalt das Geschehen rund um die Wahl. Das Stück steigert sich parallel zur Spannungssteigerung der Wahlereignisse durch fortlaufende Erweiterung des Instrumentariums

<sup>12</sup> Der Ausdruck bezieht sich an dieser Stelle lediglich auf die nachrufartige Wirkung bzw. Intention, nicht auf die musikalische Gattung.

<sup>13</sup> Zum *Mod Jazz* der späten 50er Jahre vgl. v.a. Miles Davis' *Kind of Blue* (1959). Frühere Beispiele für eine ansatzweise „modale“ Spielart finden sich bereits bei Louis Armstrong (Solo zu *St. James' Infirmary* u.a.).

<sup>14</sup> Ferner spricht Pearl bei 1:33:50 von dem *hey hey Club* als dem „Club, wo die Musik ist“.

(Bläser, Schlagzeug). Beim Fall des nächsten Schusses in der Innenstadt wird das Stück abrupt abgeschnitten. Bei 1:27:09 setzt ein dünnes Bläserarrangement über einem mit Dissonanzen durchsetzten Akkord ein [7]. Es begleitet Seldoms nächsten Monolog vor Johnny, während dem das Stück fortwährend beschleunigt. Als Blondies Auto vor Eddys Haus ankommt, werden die musikalischen Spannungen durch ein harmonisches Solo gelöst, da weder die Rhythmik des Riffs noch die Dissonanzen des Bläsersatzes vom begleitenden Kontrabass mitgetragen werden. Während des nächsten Telefongesprächs setzt die Musik aus und beginnt bei 1:29:02 erneut zu einer Szene im Haus der Parkers. Ein chromatisch-diatonischer Akkordwechsel fungiert als Fundament chromatisch-diatonisch zerlegter Akkordverschiebungen, die die Melodiestimme bestimmen. Zu Beginn hat das Stück introduktorisches Charakter, besonders während Seldoms Monolog. Die Musik entfaltet und formuliert ihre Spannungen erst nach und nach. Seldom fordert Johnny auf, sich die Musik anzuhören und stellt den Pianisten vor: „Das ist Bill Basie. Ihm verdankst du zum Teil, dass du noch nicht tot bist“. Nach dieser erneuten expliziten Thematisierung der Musik und ihrer vermittelnden Rolle rückt das Stück in den Vordergrund und der Darsteller von Bill „Count“ Basie ist zu sehen, wie er über die bereits bekannten Akkorde improvisiert. Ein Fade-out bewirkt die Überleitung zu einem Gespräch von Blondie und Carolyn. Danach setzt die Musik wieder ein (1:32:03) und Seldoms Monolog erfährt eine Fortsetzung. Das Solo wird immer ekstatischer und fragmentarischer, bis ein harmonisch glattes, konventionelles Saxophonsolo seinen Platz einnimmt. Als das Riff wieder ertönt, fordert Seldom erneut auf: „Hör dir die Musik an“. Die Band findet kurz darauf zu einer Schlusskadenz.

Einige Minuten später setzt bei 1:36:55 eine langsame Musik orchestral ein. Es handelt sich um ein Stück mit seltenen Akkordwechseln, das bald wieder aufhört. Im Frauenhaus ist zunächst Akkordeonmusik zu hören (1:37:22), die aus für amerikanische Folklore des 19. Jahrhunderts typischen Akkordwechseln besteht. Unvermittelt ist jedoch wieder die Musik von 1:36:55 zu hören, die jetzt mit einem spitzen Klarinettensolo einsetzt. Die Musik ist ruhig und frei von Ausbrüchen, funktioniert gut als begleitende Musik. Während des Stücks ist Seldom Seen beim Essen zu sehen, es folgt ein Gespräch von Seldom mit Sheepshan. Beim Telefongespräch hört die Musik wieder auf, nur Babygeschrei ist im Hintergrund zu vernehmen. In der folgenden Szene in einem Vorraum des Frauenhauses hört man leise ein Saxophon im Radio. Auch an diesem, ausschließlich für Schwarze reservierten Ort, existiert intradiegetisch Musik. Bei 1:42:03 erklingt wieder leise ein Saxophonlauf, der diesmal jedoch erneut das Stück von 1:36:55 einleitet. Das Gespräch von Seldom und Sheepshan wird über einem Trompetensolo fortgesetzt.

Blondies Auto kommt wiederum ohne musikalische Untermalung an (1:42:55), dann folgt jedoch unmittelbar ein langsameres Stück [6], das auf einem simplen Bluesschema beruht. Es ist dünn instrumentiert und hat einen klagenden Gestus; das Thema hat einen improvisatorischen Charakter. Der Bläsersatz ist ansatzweise dissonant und somit spannungsreich. Das Stück findet bei 1:45:36 unvermittelt zum Schluss, als Blondie ihren Revolver achtlos auf den Beistelltisch in ihrem Haus legt und aus dem

Zimmer geht. Dieses Stück ist erstmals rein extradiegetisch im Verhältnis zur Bildebene, da der *hey hey Club* während des gesamten Verlaufs nicht zu sehen ist. Dies bleibt eine Ausnahme im Film. Bei 1:45:37 folgt im direkten Anschluss das nächste Stück, das intradiegetisch, also im *hey hey Club*, beginnt. Klaviertremoli leiten mit einer dramatischen Kadenz und einer fallenden Skala über spannungsgeladene Septimenakkorde das Stück ein. Diese Introduction hat durch ihre vorweggenommene Kadenz einen ausgeprägten Finalcharakter: Die Musik kündigt somit das Finale des Films an, das tatsächlich folgt. Das Stück selbst ist im Gegensatz zu seiner Einleitung ein ruhiges Bluesstück, das begleitenden Charakter hat. Die Introduction hat folglich mehr mit der Filmhandlung zu tun als mit dem ihr folgenden Musikstück. Das Stück [5] untermalt Johnnys Monolog vor Seldom und dessen Antwort auf Johnnys Idee, sich ihm als weißer Sklave anzubieten. Als der Name Russ Whitehorn fällt, zeigt Johnnys Blick, dass das Gespräch nicht so verlaufen ist, wie er es vermutet hat; die Musik nimmt keine Notiz davon. Ohne Überleitung beginnt ein weiteres Stück in ähnlicher Spielart, das Blondies Akt des Haarefärbens begleitet. Dieses Stück ist konventionell harmonisiert, es endet bei 1:50:54 mit einer Schlusswendung des Kontrabasses. Blondies Hand wird in Großaufnahme gezeigt und bei 1:50:56 setzt bereits das nächste Stück ein. Eine längere Saxophoneinleitung wird von Gitarre und Klavier aufgefüllt. Diese Musik ist langsam und zurückhaltend und bezieht sich auf die Lullaby-Tradition im Jazz.<sup>15</sup> Der Bläsersatz ist v.a. in Terzen gesetzt, was die simpelste Form eines Arrangements darstellt. Die dadurch erzeugte Stimmung entspricht Blondies Erwartung, als Johnny nach Hause zurückkehrt. Die Musik suggeriert eine große Vereinigungsszene zum Abschluss, die zunächst auch scheinbar eingelöst wird. Es folgt eine Phase der Stille, als Johnny zugibt, dass er verletzt ist und unter Blondies Händen stirbt. Blondies hysterischer Ausbruch und Carolyns „Hilfe“ (sie tötet Blondie mit ihrem eigenen Revolver) werden nicht musikalisch begleitet. Erst, als Carolyn aus dem Haus austritt, beginnt mit einem Basslauf die Reprise von *Solitude* [14], dem letzten Stück des Films (1:56:11). Es wird vor allem von zwei Kontrabässen getragen, die dem Stück eine epilog- oder fußnotenartige Wirkung verleihen: Die Harmonien werden durch dieses Duo-Arrangement zu Beginn verunklart, so dass das weitläufig bekannte Musikstück nur mit Mühe zu erkennen ist. Seldom ist zu sehen, wie er Geld zählt, wodurch die Musik wieder intradiegetisch an den *hey hey Club* gebunden wird. Nach Teilen des Abspanns sind gar noch die beiden Kontrabassisten zu sehen, ganz zum Schluss setzt noch der Klarinetist ein und die letzte Musik von KANSAS CITY wird zu ihrem Ende geführt.

## Funktionen des Jazz in KANSAS CITY

Wie sich gezeigt hat, wird die Filmmusik in KANSAS CITY auf vielfältige Weise strukturell eingesetzt: Sie funktioniert als intra- und extradiegetische Musik und vermittelt so zwischen heterogenen Szenen. Diese

<sup>15</sup> Lullabies gibt es v.a. im New Orleans Jazz. Sie sind rhythmisch und harmonisch sehr zurückgenommen und beziehen sich somit assoziativ auf die – namentlich identischen – Schlaflieder.

Vermittlung zwischen Bild und Ton bzw. Ton und Handlung wird durch die lautmalerischen Einlagen noch erweitert. Die strukturelle Funktion ist jedoch nur ein Merkmal der Musik in KANSAS CITY. Es scheint auf die Perspektive anzukommen, unter der man den Film selbst interpretiert, denn dadurch ändert sich auch die Funktion der Musik bezogen auf den Film. Sieht man KANSAS CITY beispielsweise als den Filmen BIRD oder MO' BETTER BLUES verwandt an und interpretiert ihn somit als „Musikgeschichtsstunde“, Stilporträt der Epoche Swing oder Heroisierung der herausragenden Musiker jener Zeit, ist die Filmmusik selbst schlichtweg Teil der Musikgeschichte des Jazz. Für diese Interpretation kann man Altmans Bemühungen heranziehen, möglichst authentisch die Musik der 1930er in Kansas City nachspielen zu lassen. Er ließ für KANSAS CITY keine Studiomusiker verpflichten, sondern renommierte Größen des zeitgenössischen Jazz. Somit gelingt ihm mit der Fokussierung auf den *hey hey Club* als musikalisches Zentrum des filminternen Kansas City eine Art Momentaufnahme in einem linearhistorischen Musikmodell. Die Musiker verkörpern real existierende Figuren wie Coleman Hawkins oder Lester Young, die für die Entwicklung des Epochenstils als maßgeblich gelten. Gerade das *battle of the saxes* nimmt eine Heroisierung vor, indem zwei der größten Musiker der 1930er „gegeneinander“ antreten, die vermutlich niemals gemeinsam einen solchen Schaukampf ausgetragen haben. Das stärkste Argument für diese Lesart ist jedoch das Vorkommen von Charlie Parker im Film, einer Figur, die musikhistorisch höchst bedeutsam ist, jedoch in KANSAS CITY keine (musikalische) Funktion erfüllt. Die Musik im Film lässt sich anhand all dieser Anhaltspunkte problemlos in die Geschichte des Jazz einordnen und bildet somit gleichsam einen Teil von ihr ab.

Eine zweite Lesart erlaubt es, KANSAS CITY als Gesellschaftsportrait des Amerika der 1930er Jahre zu interpretieren. Jazz wäre demnach ein wesentlicher Teil der schwarzen (Musik-)Kultur dieser Zeit, was sich im Film niederschlägt: Nur Schwarze spielen Jazz und nur Schwarze hören ihn. Der *hey hey Club* ist ein lebhaftes Refugium ihrer kulturellen Szene. Die Filmmusik ist somit als Gesellschaftsphänomen (und in diesem Zusammenhang damit als soziales Merkmal einer bestimmten ethnischen Bevölkerungsgruppe) gekennzeichnet.<sup>16</sup>

Robert Altmans Äußerungen in Interviews zu KANSAS CITY erlauben eine dritte Deutung des Films: als Versuch einer szenischen Autobiographie. Beispielsweise basieren Seldom Seen, Henry und Carolyn Stilton auf realen Vorbildern, die Altman aus der Kindheit erinnert. Der Regisseur hat das Kansas City seiner frühen Kindheit nachzustellen versucht, in dem seiner Erinnerung nach auch Jazz vorkam. *Solitude* ist nach seinen Angaben das erste Jazzstück, das er bewusst gehört hat. Demnach ist die Auswahl der Stücke nach eigenen Erinnerungen getroffen und diese sind somit Teil von Altmans Erinnerung (Henry/Altman 1996). Dennoch kann eine solche Deutung nicht zu mehr als einer Anmerkung reichen, denn sie trifft keine wesentliche intersubjektive Aussage über die Funktion der Musik im Film. Es gilt darum, nun auf den Punkt

---

<sup>16</sup> Das Phänomen der Rassentrennung wird im Film auch ohne Musikbezug thematisiert: Im Bahnhof steht eine Bank, auf der nur Weiße sitzen dürfen, im Kino stehen die Schwarzen auf einer Empore. Weitere Momente sind Johnnys Feilbietung seiner selbst als weißer Sklave und Babes Diskussion mit Carolyn um den Gebrauch des Wortes „Nigger“.

zurückzukommen, der in der Analyse schon bei naiver Betrachtung augenfällig wurde: die strukturelle Funktion der Filmmusik in KANSAS CITY. Es kann dabei ein symbiotisches Verhältnis zwischen dem Film und der Musik festgestellt werden: Die Filmmusik fungiert als Gliederungsprinzip (in der Verknüpfung heterogener Szenen und der Etablierung handlungstechnischer Nullstellen), als szenisches Kolorit (was eng mit der ersten Deutung verwandt scheint: Jazz hilft bei der Etablierung der Zeit und des Ortes des Geschehens) und als Kommentarprinzip (hierzu gehören v.a. die Lautnachahmungen, aber auch das *mooding*, etwa nach Blue Greens gewaltsamem Tod). Gleichzeitig setzt der Film die Musik in Szene (was mit der zweiten Deutung kompatibel ist) und heroisiert die praktizierenden Musiker. Intradiegetisch wird immer wieder auf diese Inszenierung der Musik hingewiesen, etwa durch Charlie Parkers oder Seldom Seens Vorstellung der Musiker im *hey hey Club* oder durch Seldoms mehrmalige Aufforderung: „Hör dir die Musik an!“. Diese Aufforderung ist gleichsam an den Zuschauer gerichtet, um ihn auch zum Zuhörer zu machen: Der Film legt Wert auf eine bewusste Wahrnehmung seiner Musik. In diesem Zusammenhang wirkt es verwunderlich, dass Peter Watrous (Watrous 1996) in seinem Artikel eben die Ermangelung dieser Tatsache kritisiert. Er konstatiert einen unreflektierten Umgang mit der Musik, die lediglich filmdienlich behandelt werde und weder authentisch noch eigenständig sei. Tatsächlich kann man in KANSAS CITY Belege für diese These finden: Beispielsweise werden gerade die Soli, die das Kernstück jeder Jazzmusik sind und die Kreativität und Virtuosität der Musiker darzustellen vermögen, bei Szenenwechseln häufig unmotiviert in den Hintergrund geblendet oder gar vollständig unterbrochen. Stücke werden durch den Einschub musikloser Szenen an beliebigen Stellen zerteilt und selten wird in der Dramaturgie der Handlung Wert auf die Integrität und Struktur eines Stückes gelegt.

Gleichwohl geht KANSAS CITY durch die Vielschichtigkeit der Funktionen seiner Filmmusik auf eine bewusstere Weise mit dem Jazz um als übliche Hollywood-Filme. Watrous lässt diesen Unterschied nicht gelten und ignoriert in seinem Artikel die genannten Vorgehensweisen vollständig. Eine letzte Interpretationsmöglichkeit soll in diesem Zusammenhang noch angesprochen werden: die Deutung von KANSAS CITY als jazzanaloges Kunstwerk. Robert Altman sagte selbst in dem zuvor zitierten Interview, dass „der Film in gewisser Weise wie ein Jazz-Stück ist; seine Struktur ist im wesentlichen musikalisch“ (Henry/Altman 1996). Es gilt nun, anhand der zuvor dargelegten Jazzdefinition den Film noch einmal unter diesem Blickwinkel zu betrachten.

Das erste von Berendt genannte Merkmal ist der *swing*. Es bezieht sich auf die alternative Zeiteinteilung, die im Jazz konstitutiv ist. Für KANSAS CITY kann man möglicherweise vergleichend anführen, dass die stringente Erzählweise der Geschichte durch den regelmäßigen Wechsel zwischen der Sphäre des *hey hey Clubs* und dem Entführungsplot besteht. Die Erzählung folgt einem regulären, aber variablen Rhythmus. Spontaneität und Vitalität finden sich maßgeblich in der Musik selbst: Die Freiheiten in der musikalischen Gestaltung, die den Musikern gelassen wurde, sind vermutlich einmalig. Hinzu kommen die improvisierten Monologe von

Harry Belafonte, die nicht nur bezugslos sind, sondern auch wirken. Die Individualität mag der Film aus dem sich von anderen Jazzfilmen bzw. Filmen mit Jazz (s.o.) deutlich unterscheidenden Stellenwert der Musik beziehen, ebenso aus seiner starken Bezugnahme auf non-fiktionale bzw. autobiographische Ereignisse und Charaktere. Eine Dynamik zwischen Kontinuum und Individuum ist in *KANSAS CITY* ebenfalls festzustellen: Durch die große Zahl von Schauspielern wird ein Kontinuum der Stadt Kansas City aufgebaut, das sich besonders deutlich am Wahltag manifestiert, zudem ist die Gesellschaft im *hey hey Club* ein solches Kontinuum. Johnnys individuelle Aktion (der Raubüberfall) erzeugt eine Reaktion des Kontinuums. Ebenso erzeugt die individuelle Aktion Babes (die Entführung) eine Reaktion des Kontinuums Kansas City (bzw. des staatlichen Kontinuums, das Henry Stilton bemüht). Die Dynamik des Films wird durch eben solche Wechselwirkungen erzeugt. Nach diesen allgemeinen Merkmalen mag es sinnvoll sein, Robert Altmans Jazzdefinition mit heranzuziehen, denn das Problem einer eindeutigen Interpretation des Films sowie der Musik mag sich bereits gezeigt haben. Durch die Vielschichtigkeit der filmmusikalischen Funktionen werden verschiedene Ebenen der Interpretation eröffnet, was letztlich in einer Undeutlichkeit resultiert. Adrian Martin bemerkt in seinem Artikel (Martin 2002), dass die Filme Robert Altmans normalerweise wie Jazz seien: „Critics have sometimes compared Altman's looser films to jazz pieces – with their free-floating plot structures, improvisatory spirit, and playful suspension of intense moments of dramatic confrontation or comic punchlines“. Dieser Sichtweise folgend kann man die Musik in *KANSAS CITY* ebenfalls als Vorbild für den Film selbst ansehen: Indem er eine jazz-analoge Struktur etabliert, wird gleichzeitig die Musik stärker an ihren Rahmen angeglichen.

### **Folgerungen: Jazz als filmmusikalisches Problem?**

„Es ist schwer, Jazz in einem Film einzusetzen. Er versteckt sich nicht, er ist zu präsent“ (Henry/Altman 1996). Dennoch hat Robert Altman es in *KANSAS CITY* versucht. Jazz scheint auf Dauer wegen seiner Individualität nicht als Stilnote, musikalische Färbung oder Kategorie funktionieren zu können, sondern nur als in ihrer Eigenständigkeit berücksichtigte Musik. Aus diesem Grund wird Jazz in *KANSAS CITY* offenbar anders behandelt als üblich: Jazz kommt intradiegetisch vor, bedient jedoch auch extradiegetische Funktionsweisen, besteht gleichsam als musikgeschichtliches (und somit pseudo-dokumentarisch dargestelltes) Phänomen, als gesellschaftliches Phänomen, als subjektive Note und womöglich gar als lose Formvorlage für den Film selbst. Dabei werden konventionelle Funktionen von Filmmusik ebenso berührt wie rein musikalisch motivierte Aspekte. Aus dem beschriebenen symbiotischen Verhältnis von Musik und Film erwächst ein reflektierter Umgang mit der Musik, der es ermöglicht, eine durch ihre Spontaneität und Individualität so präzise Musik wie Jazz einzubinden.



Die Filmmusik wird sowohl inszeniert als auch extrapoliert. Durch diesen Gegensatz gewinnt der Jazz in Robert Altman's *KANSAS CITY* seine Polyfunktionalität und seine Individualität.

## Literatur

- Adorno, Theodor W. und Eisler, Hanns (1976) *Komposition für den Film*, (= Gesammelte Schriften, Bd. 15)  
Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Berendt, Joachim-Ernst und Huesmann, Günther (1991) *Das Jazzbuch: von New Orleans bis in die achtziger Jahre*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Génette, Gérard (1994) *Die Erzählung*, München: Fink.
- Henry, Michael und Altman, Robert (1996) [Interview zu *KANSAS CITY*], In: *The New York Times* vom 16.8.1996; URL:  
[http://www.djfl.de/entertainment/stars/r/robert\\_altman\\_kansas.html](http://www.djfl.de/entertainment/stars/r/robert_altman_kansas.html) (Stand: 2.8.2007).
- Martin, Adrian (2003) Screwy Squirrels: Robert Altman's *KANSAS CITY*, in: *Film Journal* .1(3): (keine Seitenzahlen), September/Oktober 2003; URL:  
<http://www.thefilmjournal.com/issue3/kansascity.html> (Stand: 2.8.2007).
- Sandner, Wolfgang (Hg.) (2005) *Jazz* (= Handbuch der Musik im 20. Jahrhundert, Bd. 9), Laaber: Laaber.
- Thompson, Rick (2003) *KANSAS CITY*, in: *Senses of Cinema: An Online Film Journal devoted to the serious and eclectic discussion of cinema*. 28: (keine Seitenzahl). September/Oktober 2003; URL:  
[http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/03/28/kansas\\_city.html](http://www.sensesofcinema.com/contents/cteq/03/28/kansas_city.html) (Stand: 2.8.2007).
- Watrous, Peter: The movies miss another opportunity; Robert Altman's *KANSAS CITY* uses jazz the way Hollywood has always used the music: as a servant for the plot, in: *The New York Times* vom 11. August 1996; URL:  
<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C05EEDE173EF932A2575BC0A960958260&sec=&pagewanted=2> (Stand: 2.8.2007).

### Empfohlene Zitierweise:

Willem Strank: Jazz in Robert Altman's *Kansas City* (USA 1996).  
In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 1, 2008.  
URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>  
Datum des Zugriffs: 1.2.2008.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)  
Copyright © by Willem Strank. All rights reserved.  
Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung. All rights reserved.  
This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Kieler Beiträge für Filmmusikforschung“.