

Preisverleihung des Down-Beat-Awards von 1951 an Charlie Parker und Dizzy Gillespie, überreicht von dem amerikanischen Jazzkritiker Leonard Feathers.

'Bird lives' stand in Hausfluren, U-Bahnstationen und an den Wänden der Slums geschrieben, als Charles Christopher Parker, Yardbird, Bird, im März 1955 34-jährig starb. Wer war er? Genie, Legende, Revolutionär, Junkie, Satyr, Opfer der Gesellschaft?

Lee Konitz (as) erzählte 1965 anlässlich eines Konzertes in der Carnegie Hall zum 10. Todestag Parkers von einer Séance, die er mit Freunden abhielt. „We were able to call up Jesus and Bird. Jesus said: 'Pray!' and Bird said: 'Play' (Etwa: 'Es gelang uns, Jesus und Bird herbeizurufen. Jesus sagte 'Betet!' und Bird sagte: 'Spielt!')“

... Es war 1940. In dem bekannten new yorker Jazzclub 'Minton's Playhouse' in Upper Manhattan bemüht sich ein junger Trompeter und Bandleader, einem seiner Musiker klarzumachen, wie er wünsche, daß die beiden letzten Noten einer bestimmten musikalischen Phrase zu klingen hätten. Der Mann begriff nur schwer, und Dizzy Gillespie trachtete, ihm den Rhythmus singend einzuhammern. Er sagt: 'Be-bop, be-bop, be-bop, be-bop ...' Dies war der Beginn eines Jazzstils, der von Minton's Playhouse im Triumph über die Jazzwelt ging.

Jean Améry, Teenager-Stars, Zürich 1954, S. 38

THE INTERVIEW

Land	USA 1960
Produktion	Pintoff Productions
Buch, Zeichnungen, Regie	Ernest Pintoff
Kamera	Robert Heath
Animation	Vinnie Bell, Al Chiarito
Schnitt	Richard Stone
Inking	Tina Martini
Produktionsleitung	Arnold Stone
Musik	Stan Getz (ts)
Format	16 mm, Farbe
Länge	6 Minuten

Ein Interview mit dem Jazzmusiker 'Shorty Petterstein', einem realen Interview von Henry Jacobs mit Woodrow Leafer nachgestaltet.

Preisträger der Westdeutschen Kurzfilmtage Oberhausen von 1961

Selbst die Besucher eines Festivals wie Oberhausen, auf dem nur Filme eines akzeptablen Niveaus zu sehen sind, wissen ein Lied davon zu singen, wie lang der kürzeste Kurzfilm werden kann, wenn er nicht in einem zunächst sensuellen Sinn zu fesseln versteht. Nun 'passiert' in 'The Interview' von Ernst Pintoff nichts weiter, als daß zwei Männer – in Pintoffs unverkennbar kargem Karikaturstrich aufs Zelluloid gezeichnet – sich gegenüberstehen und miteinander ins Gespräch zu kommen suchen. Und doch ist die unmittelbarste Reaktion des Zuschauers am Ende: Hey, come on again! Mensch, laß das Ding noch mal laufen!

Auf der einen Seite steht ein Rundfunkreporter, auf der anderen ein Jazz-Musiker. Aber obgleich beide amerikanisch reden, sprechen sie jeder eine andere Sprache. Fragt der Reporter, zum Beispiel, was von gewissen Kollegen zu halten sei, bekommt er zur Antwort, dies seien 'small town cats' (Kleinstadtkatzen = Stümper) – dabei läuft eine Katze unten durchs Bild und kommt sich vor, als überrage sie den Musiker um Haupteslänge. Fragt der Reporter, worauf es denn beim Jazz ankomme, wird ihm geantwortet: „You have to swing!“ Was denn 'swing' sei? Die Augen des Musikers blicken noch melancholischer, und er deutet ein paar rhythmische Bewegungen an, mit einer Zurückhaltung, als habe er Angst, sie könnten als Tanzerei mißdeutet werden. Der Reporter wird zusehends von Ehrgeiz gepackt. Er möchte seinem Gegenüber die Würmer aus der Nase ziehen, wird aber nur immer kopfloser. Dem Musiker bleibt nichts anderes übrig, als sich damit zu entschuldigen, daß er ja eigentlich gar nicht gefragt zu werden wünschte.

Dieser Film setzt sich provokant einem Mißverständnis aus. Nicht wenige werden meinen, er wolle sowohl zeigen, daß diese Art Interview zu nichts führe, als auch, daß die Jazz-Musiker ein etwas beschränktes Völkchen seien. Doch so einfach liegen die Dinge nicht. So eingängig und sprudelnd sein Witz auch sein mag, dieser Film ist im Grunde eine Angelegenheit für Eingeweihte. Er ergreift nämlich Partei. Er versprüht nicht, wie es den Anschein hat, das Pulver seines satirischen Spotts wahllos und unbeschwert nach beiden Seiten, sondern nur in einer Richtung.

Im Vorspann wird der interviewte Musiker mit dem Namen Oscar Petterstein belegt. Nun heißt einer der wichtigsten Jazz-Pianisten Oscar Peterson. Musikalisch untermalt wird Pintoffs Film zudem von den sensiblen Phrasen des großen Lyrikers unter den modernen Tenorsaxophonisten: Stan Getz. Unter diesen Umständen wiese der Film sich als dumm aus, wäre seine 'Karikatur' des Jazz-Musikers nicht von tiefer Sympathie getragen. Musiker wie Peterson und Getz haben außerdem zu Genüge gezeigt, daß sie sich über ihre Musik zu äußern verstehen. Sie ist viel zu kompliziert, als daß sie ohne theoretisches Verständnis überhaupt gespielt werden könnte. Der Esel im Sinne des Films ist also der Reporter und nur der Reporter. Wie denen, für die er fragt – die Masse der Rundfunkhörer –, geht ihm die Unterscheidung ab zwischen dem Künstler, mit dem er spricht, und den Rock-'n-Roll-Akrobaten, mit denen er ihn in einen Topf wirft. Die Katze, die hochnäsiger durchs Bild läuft, ist keine optische Tautologie, sondern sie demonstriert den Unterschied zwischen einem Elvis Presley und einem Getz oder Peterson: sie reicht Petterstein bis zum Knöchel. Das 'Kauderwelsch' des Musikers ist also exakte Fachterminologie des Künstlers. Er verschanzt sich hinter ihr gegen eine Gesellschaft, die ihn zwingt, sich unverständlich auszudrücken, weil sie nicht gewillt ist, das zu realisieren, wovon er träumt, wenn er spielt: eine bessere Welt.

Theodor Kotulla, in: Protokoll Oberhausen, hrsg. Westdeutsche Kurzfilmtage Oberhausen 1961

ASCENSEUR POUR L'ECHAFAUD

Fahrstuhl zum Schafott

Land	Frankreich 1957
Produktion	Nouvelles Editions de Films
Regie	Louis Malle
Buch	Louis Malle, Roger Nimier nach einem Kriminalroman von Noel Calef
Kamera	Henri Decae
Schnitt	Léonide Azar

Darsteller

Jeanne Moreau, Maurice Ronet, Lino Ventura, Georges Poujouly, Yori Bertin, Jean Wall, Ivan Petrovitch, Félix Marten

Musik

Miles Davis (tp), Barney Wilen (ts), René Urtreger (p), Pierre Michelot (b), Kenny Clarke (dr)

Format 35 mm, Farbe

Länge 88 Minuten

ASCENSEUR POUR L'ECHAFAUD war Louis Malles erster langer Spielfilm, für den er im gleichen Jahr den Preis Delluc erhielt. Miles Davis und sein Quartett wurden 1958 für ihre Musik zu diesem Film mit dem Schallplattenpreis der Académie Charles-Cros ausgezeichnet.

Louis Malle bat Miles Davis, der sich seinerzeit in Paris befand, einen musikalischen Kommentar für seinen Film zu komponieren. Davis sah sich daraufhin den fertigen Film an, bat um ein paar Tage Bedenkzeit, sah sich den Film nochmals an und improvisierte dann, mit dem Gesicht zur Leinwand, eine bewundernswerte Musik. Mit ihm spielten der schwarze Schlagzeuger Kenny Clarke und einige der besten französischen Musiker; der Bassist Pierre Michelot, der Pianist René Urtreger und der Tenorist Barney Wilen.

Henri Gautier, Jazz au cinéma, in: Premier plan Nr. 11, Paris o.J.

... die Musik von Miles Davis zu FAHRSTUHL ZUM SCHAFFOTT läßt ganz einfach den Film vergessen! Umso mehr, als Miles und sein Trio die Musik improvisiert haben, eine Musik, die dem Film erst seinen Rhythmus und seine Stimmung gibt.

Michel Boujut, Jazz et cinéma, in: Ecran Nr. 39, Paris, September 1975

THE CONNECTION

Land USA 1961
Produktion Shirley Clarke, Lewis Allen, Allen-Hodgson Productions

Regie Shirley Clarke
Buch Jack Gelber nach seinem gleichnamigen Bühnenstück

Kamera Arthur Ornitz

Darsteller

Leach	Warren Finnerty
Ernie	Garry Goodrow
Solly	Jerome Raphael
Sam	James Anderson
Cowboy	Carl Lee
Sister Salvation	Barbara Winchester
J.J. Burden	Roscoe Browne
Harry	Henry Proach
Jim Dunn	William Refield

Die Musiker

Freddie Redd (p), Jackie McLean (as), Michael Mattes (b), Larrrie Ritchie (dr)
sowie eine Einspielung von Charlie Parker: "Marmaduke"

Format 35 mm

Länge 102 Minuten

Filmadaptation von Jack Gelbers gleichnamigem, höchst erfolgreichen Theaterstück, das ursprünglich vom Living Theatre produziert wurde. Die mitwirkenden Musiker in seiner 18-monatigen Spielzeit (1960 - 1961) waren u.a. Cecil Taylor (p), Archie Shepp (reeds) und Buell Neidlinger (b).

... Mit diesem Film schuf Shirley Clarke ein Werk des 'Kinos der Grausamkeit', in dem der Zuschauer als Voyeur wahrgenommen und beschimpft wird.

N.N., in: Jazz Hot Nr. 255, Paris, November 1969

... Beeindruckend die Persönlichkeit von Jackie McLean, Er entlockt seinem Saxophon Töne, die eher dem Register einer Trompete entsprechen. Dieser Musiker, der von einem inneren 'Feuer' verzehrt zu werden scheint, setzt Akzente von ergreifender lyrischer Kraft.

Raymond Mouly, in: Jazz Magazine Nr. 79, Paris, Februar 1962

Shirley Clarke, ursprünglich Tänzerin, dann Regisseurin mehrerer Kurzfilme, folgte mit ihrem ersten Spielfilm, THE CONNECTION einem Bühnenstück von Jack Gelber: in eine Versammlung von Rauschgiftsüchtigen haben sich ein Filmregisseur und ein Kameramann Eingang verschafft; sie filmen mit zwei Kameras die Veranstaltung, geraten dabei in eine Diskussion darüber, ob ihr Unternehmen moralisch überhaupt vertretbar sei, und der Regisseur bricht die Aufnahmen ab. Der Film gibt vor, selbst das Ergebnis der Dreharbeiten zu sein, die er zum Gegenstand hat. Aber das dokumentarische Moment wird in Wahrheit simuliert, die 'Fehler' der Aufnahmen und des Schnittes sind genau geplant. Was in den Filmen des französischen 'Cinéma-vérité' zur Methode gehört: daß die sich selbst darstellenden Personen in die Diskussion über die Gestaltung des Films einbezogen werden und die Regisseure nachträglich den Film besprechen — das wird in THE CONNECTION zum Kunstgriff, der den Zuschauer zur kritischen Distanz anhält.

Ulrich Gregor/Enno Patalas, 'Geschichte des Films', Gütersloh 1962, S. 468

Im Theaterstück (Jack Gelbers) fühlte sich das Publikum oft in Verlegenheit versetzt; in der Filmversion muß es sich als Angeklagter vorkommen.

Das liegt zum Teil an der Neufassung des Stoffes, vor allem aber an Shirley Clarks glänzender Betonung der Kamera als Instrument unserer eigenen Neugier. In den meisten Filmen besitzt die Kamera keine Identität: sie ist nur ein bequemes und vielseitiges Fenster, durch das man hindurchstarrt, ohne selbst gesehen zu werden, und man stellt ihre übermenschliche Beobachtungsgabe nicht mehr infrage wie die Tatsache, daß ein Romanautor mit sicherer Spürnase immer zur rechten Zeit am rechten Ort ist. In THE CONNECTION ist die Kamera dagegen immer ein fühlbarer Gegenstand. Die 'junkies', die Rauschgiftsüchtigen, starren auf sie, amüsieren sich über sie und wenden sich ebenso brüsk von den Scheinwerfern ab wie von den Fragen des Regisseurs. Bis auf die Sequenzen, in denen Jim Dunn die Aufnahmearbeiten mit einer Handkamera übernimmt, besitzt der Kameramann eine unsichtbare, aber machtvolle Gegenwart; gelegentlich läßt er von seinem Platz hinter der Kamera einsilbige Bemerkungen hören und meldet ernste Zweifel an der Absicht seines Chefs an, aus solchen traurigen Vorgängen Kunst zu destillieren.

Penelope Gilliat, in: Sight and Sound, London, Nr. 3, Vol. 30, Sommer 1961