

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 65 (2023)
Heft: 408

Artikel: It must swing : wie Jazz & Soul den Film veränderten
Autor: Camenzind, Oliver
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-1055202>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.04.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

It Must Swing - Wie Jazz & Soul den Film veränderten

TEXT Oliver Camenzind

1958 kreuzten sich in Louis Malles Ascenseur pour l'échafaud die Film- und Jazzgeschichte. Und der Grundstein einer neuen, gemeinsamen Geschichte war gelegt.



Wenn eine Handvoll Wunderkinder miteinander im Sandkasten spielen, entstehen keine gewöhnlichen Sandburgen, sondern Meisterwerke. So war es jedenfalls 1957, als Louis Malle die Arbeiten an Ascenseur pour l'échafaud aufnahm.

Ein Jahr zuvor hat der gerade einmal 24 Jahre alte Malle mit seinem Dokumentarfilm Le monde du silence einen Oskar und die Goldene Palme in Cannes

gewonnen. Es war sein erstes Werk überhaupt und bedeutete seinen sofortigen Durchbruch. Beflügelt von diesem Erfolg, will sich Louis Malle nun an Spielfilmen und eigenen Stoffen versuchen. Er beauftragt Roger Nimier, einen bekannten Intellektuellen und Widersacher von Albert Camus, aus einem Groschenroman ein Drehbuch zu fertigen. Nimier ist von dem Auftrag wenig angetan, macht aber zuverlässig seine Arbeit.

Heraus kommt ein Skript, das nebst Produzent:innen auch die junge Jeanne Moreau überzeugt. Als Kameramann wird Henri Decaë engagiert. Er hat schon Le monde du silence fotografiert und sollte später zu den Angesehensten seines Fachs aufsteigen.

Es scheint ganz so, als wolle Louis Malle nur mit den Besten der Besten zusammenarbeiten. Und diese Ambition bringt ihn zu seinem grössten Coup. Auf der Suche nach passender Filmmusik spricht er nämlich mit dem jazzverrückten Schriftsteller Boris Vian. Und der stellt den Kontakt zu einem der einflussreichsten Musiker des 20. Jahrhunderts her: Miles Davis.

Ein Wendepunkt für Film und Musik

Die Zusammenarbeit von Miles Davis und Louis Malle stand zunächst auf der Kippe. Davis war ohne seine Mitmusiker unterwegs und zögerte darum. Erst nachdem er den Film zweimal von Malle persönlich vorgeführt bekommen hatte, willigte er ein. Und dann ging alles sehr schnell. Mit dem Quartett des Franzosen René Urtreger ging Davis ins Studio, um die zehn Stücke in nur einer Nacht aufzunehmen. Sieben Stunden lang wurde gespielt, dann war die Sache im Kasten. Alles war komplett improvisiert und machte den Film endgültig zum Meisterwerk, wie Louis Malle später selbst zugestand.

Die Filmmusik zu Ascenseur pour l'échafaud ist für die Geschichte der Filmmusik damit von herausragender Bedeutung. Sie sollte die Art und Weise, wie improvisierte Musik mit dem Bild interagiert, für immer verändern. Es war das erste Mal, dass ein Film allein von einer Jazzband vertont wurde, aber auch ein Zeugnis davon, wie sich die Musik von blosser Dekoration zum heimlichen Star eines Films emanzipieren kann. Statt die Dramaturgie des Films in ihren Improvisationen aufzunehmen, setzten Urtreger und Davis mit ihrem nachdenklichen Spiel und den dahintröpfelnden Melodien bewusste Kontrapunkte zu den expressiven und kontrastreichen Schwarzweiss-Bildern des Films. Die Musik behält auf diese Weise ihre eigene, suggestive Kraft. Und sie funktioniert – nebenbei gesagt – auch ohne Bilder hervorragend.

Aber auch in der Geschichte des Jazz stellt Ascenseur pour l'échafaud einen Wendepunkt dar. Miles Davis hatte, genau wie Louis Malle, von Beginn weg nach höchsten Weihen gestrebt. Als 19-jähriger Student stand er schon neben Charlie Parker, Max Roach und Dizzy Gillespie im Studio – mit den Grössen des noch neuen Bebop. Danach erneuerte er den Jazz im Laufschritt: 1954 erschien die erste seiner zahlreichen richtungsweisenden Platten, «Birth of the Cool». Und 1958 sollte er den Jazz ein weiteres Mal grundlegend verändern: mit dem Album «Kind of Blue» – und der Filmmusik zu Ascenseur pour l'échafaud. Zu diesem Zeitpunkt war Miles Davis gerade 32 Jahre alt.



Soul löst den Jazz im Film ab

Mit Ascenseur pour l'échafaud führten Louis Malle und Miles Davis vor, wie Film und Musik sich gegenseitig zum Erfolg verhelfen können. Malle machte Jazz unter den Regisseur:innen der Nouvelle Vague beliebt. Viele von ihnen arbeiteten später mit ähnlichem Instrumentarium. Und Davis stellte das cineastische Potenzial seines modalen Jazz unter Beweis. Nicht zuletzt dank dem Vorbild dieser beiden versuchten sich später unzählige Bands und Regisseur:innen an Kooperationen, allerdings mit unterschiedlichem Erfolg.

So betraute Michelangelo Antonioni die britische Rockband Pink Floyd mit der Musik für Zabriskie Point von 1970. Der Film war seinerzeit ein Flop, seine Musik findet heute nur noch wenig Beachtung und ist auch kaum mehr erhältlich. 1973 bestellte der Regisseur René Laloux bei Alain Goraguer (einem Freund von Boris Vian) dagegen Kompositionen für ein experimentelles Filmprojekt. Der lieferte atmosphärische Synthesizerstücke und verhalf La planète sauvage zu seinem späteren Kultstatus: Unzählige Male wurden Elemente aus dieser Musik gesampelt, verändert und wiederverwendet.

Am fruchtbarsten arbeiteten Film- und Musikproduzent:innen während der Siebzigerjahre aber in anderen Genres zusammen. Weil sich Blaxploitationfilme explizit an ein Schwarzes Publikum richteten, versuchten die Produktionsfirmen, ihre Filme mit grossen Namen aus der Musikindustrie zu vermarkten. Den beteiligten Musiker:innen boten diese Aufträge neben Geld eine schnelle Steigerung ihrer Bekanntheit. Sie konnten ihre Namen über Wochen in den Kinosälen platzieren und sich auf diesem Weg einem neuen Publikum bekannt machen.

Zu den bemerkenswertesten Beispielen solcher Projekte gehören Shaft (1971) von Gordon Parks mit Musik von Isaac Hayes, Super Fly (1972) von Gordon Parks Jr. mit dem Soundtrack von Curtis Mayfield und Coffy (1973) von Jack Hill mit Kompositionen von Roy Ayers. Sie alle haben gemeinsam, dass sie populäre Themen in actionreichen Filmen behandeln und ihren Soundtrack prominent bewarben.

Sex, Gewalt und Musik für perfekte Unterhaltung

Dass gerade Soul mit den Blaxploitationfilmen so gut harmonierte, ist dabei kein Zufall. Die Sechziger- und

Siebzigerjahre waren die Hochblüte des Soul, der Schwarzen Popmusik. Statt auf technische Komplexität wie der Jazz jener Zeit setzten die Künstler:innen des Soul auf einen lockeren Groove. Soul geht auf den amerikanischen Rhythm and Blues zurück und ist in der Regel Tanzmusik mittleren Tempos.

Thematisch stand neben alltäglichen Themen aber vor allem ein neu erwachtes Schwarzes Selbstbewusstsein im Vordergrund. Die Morde an Malcolm X und Martin Luther King Jr. hatten eine junge Generation von Musiker:innen politisiert. Sie wollten nicht mehr nur über Liebe und Romantik singen, sondern einen Beitrag zu politischen Debatten leisten.

James Brown, der Godfather of Soul, hatte 1968 schon gesungen: «Say it loud, I'm Black and I'm proud.» Und Syl Johnson hatte seinen grössten Erfolg 1970 mit einem Protestsong, der mit einem unüberhörbar lakonischen Unterton fragte: «Is It Because I'm Black?» Dieser kämpferische Ton kam bei einem Schwarzen Publikum überaus gut an, zumal bei jungen Leuten. Denn diese Musik versprach Unterhaltung und politisches Engagement in einem.

Die fast zeitgleich aufkommenden Blaxploitationfilme versuchten ihrerseits, sich das politische Momentum in der Schwarzen Bevölkerung der Vereinigten



Ascenseur pour l'échafaud 1958, Louis Malle



Ascenseur pour l'échafaud 1958, Louis Malle

Ascenseur pour l'échafaud 1958, Louis Malle



Staaten zunutze zu machen. Allerlei Produktionsfirmen begannen Filme zu drehen, die die urbane Lebensrealität besser abbildeten als frühere Unterhaltungsfilme. Diese Filme zeigten Schwarze Darsteller:innen in den Rollen starker Frauen und Männer, sprachen aber auch soziale Ungerechtigkeiten an. Shaft zum Beispiel bewies, dass ein Schwarzer Mann aus einem Problemviertel durchaus das Zeug zum lässigen Detektiv mit grosser Kanone hat, und wurde als afroamerikanischer Gegenentwurf zur europäischen James-Bond-Reihe gefeiert. Dass die Musik zu so einem Film von einem Schwarzen Musiker kommen musste, verstand sich beinahe von selbst.

Und Isaac Hayes, der schliesslich mit der Musik beauftragt wurde, war ja nicht irgendwer. Er hatte 1969, also zwei Jahre vor Shaft, schon seine musikalische Innovationskraft unter Beweis gestellt. Die Platte «Hot Buttered Soul» gilt heute als Meilenstein des Soul. Statt auf radiotaugliche Hits von drei oder vier Minuten Länge setzte er auf ausgedehnte Improvisationen mit langen instrumentalen Passagen. Dadurch, dass er seine Texte gelegentlich mehr einsprach als sang, konnte er zusammen mit Gil Scott-Heron sogar zu den Vorbereitern des Rap gezählt werden.

In Shaft bekam das Publikum also köstliche Filmunterhaltung, politische Bestätigung und ein hervorragendes musikalisches Programm obendrein. In einer Zeit, da Musik sonst nur auf Vinyl oder Kassette verfügbar war, dürfte das ein veritabler Bonus gewesen ein.

Ins Filmbusiness, um Schulden zu begleichen

Ökonomisch gesehen war die Kombination jedenfalls unschlagbar. Shaft wurde zu einem von nur drei profitablen Filmen, die das Studio MGM in diesem Jahr auf den Markt brachte. Bei einem angeblichen Budget von 500 000 Dollar soll der Film sagenhafte 13 Millionen

eingespielt haben. So schätzte damals das «Times Magazine». Doch nicht nur das: Auch was seine Machart angeht, wurde Shaft zur Blaupause. Es folgten zahlreiche Blaxploitation-Produktionen, die an dieses Erfolgsrezept anzuschliessen versuchten.

Und dazu gehörte fortan immer auch ein brillanter Soundtrack. Die Dichte an Filmen mit hochkarätiger Vertonung in den frühen Siebzigerjahren ist enorm. Doch Shaft war so leicht nicht zu kopieren. Den späteren Blaxploitationfilmen fehlte es mal beim Drehbuch, mal in der Umsetzung an Qualität. Und gelegentlich floppten sogar die Soundtracks der grössten Namen.

So unternahm 1973 auch James Brown erste Schritte im Filmgeschäft. Zu der Zeit soll Brown Schwierigkeiten mit den amerikanischen Steuerbehörden gehabt haben, denen er offenbar bis zu 4,5 Millionen Dollar schuldete. Vielleicht war das der Grund dafür, dass er mit seiner Band The J.B.'s kurz nacheinander gleich zwei Genrefilme vertonte: Black Caesar von Larry Cohen und Slaughter's Big Rip-Off von Gordon Douglas.

Während die Filme beim Publikum ziemlich gut ankamen, wurde der Soundtrack von James Brown höchstens belächelt. In der Wochenzeitung «The Village Voice» setzte es für die Platte zu Black Caesar die zweitschlechteste Note ab, sein Umgang mit dem Vibraphon wurde in deutlichen Worten kritisiert. Die Idee, dass er für weitere Filmprojekte arbeiten könnte, wurde verworfen. Obwohl schon geplant war, dass Brown zum Blaxploitationfilm Hell Up in Harlem erneut die Musik beisteuern sollte. Das war das Sequel zu Black Caesar, das verrückterweise noch im selben Jahr erschien wie der erste Teil, nämlich 1973, aber mit einem Soundtrack von Edwin Starr und Motown Records.

James Brown dürfte das wurst gewesen sein. Er brachte das Album einfach unter eigenem Namen heraus, zahlte seine Steuern und erreichte mit «The Payback» – einem Meilenstein für den Funk – 1974 zum ersten Mal Goldstatus. ■