

Der Jazz Singer, oder: Als der Film sprechen lernte



Die Kette der Schlagwörter, mit denen in der Internet Movie Database nach dem ersten Tonfilm der Geschichte gesucht werden kann, ist lang. »Jazz« enthält sie ebenso wie »blackface«, »Father Son Relationship« oder »Jewish«. Hanno Loewy, Leiter des Jüdischen Museum Hohenems zeigt, warum.

Als der verlorene Sohn nach Hause kommt, um seine Mutter wiederzusehen, lernt das Kino sprechen. Mit schmelzendem Blick hängt die jiddische Mamma an den Lippen ihres Sohnes, der für sie »Blue Skies« singt. Und während er noch weiter auf den Tasten klimpert, beginnt der erste wirkliche Dialog in diesem Film, der als erster erfolgreicher Tonfilm in die Filmgeschichte eingegangen ist: THE JAZZ SINGER von 1927. Jack Robin, der als Jakie Rabinowitz geborene Kantorenssohn, verspricht seiner »Mammy« das Blaue vom Himmel, nicht zuletzt einen Ausflug nach Coney Island, den Luna Park von New York, den Inbegriff weltlichen Vergnügensrausches. Bis zu dieser Szene nutzt Alan Croslands Film die revolutionäre Tonfilmtechnik fast nur für die Gesangsnummern. Dazwischen herrschen noch die traditionellen Zwischentitel. Doch der Durchbruch, ja der Siegeszug des Tonfilms, des *Talkie* ist nicht mehr aufzuhalten. Und mit ihm der kometenhafte Aufstieg der Warner Brothers, deren Vitaphone Corporation den Film herausbrachte. In THE JAZZ SINGER kämpfen die Stummfilmtechnik und der Tonfilm noch miteinander, so wie Tradition und Moderne, Paternalismus und Mutterliebe, väterliche Erwartung und mütterliche Hingabe, Schrift und Sprechen, Religion und weltliche Ekstase, ethnische Gemeinschaft und individuelle Selbstverwirklichung, kulturelle Herkunft und amerikanische Werte. »More than a popular play or the first talking picture«, so schreibt J. Hoberman, »[t]he Jazz Singer is the stuff of American Jewish myth – a story that

conflates charged issues of patriarchal order, family obligation, secular success, assimilation, and racial identity in one melodramatic package.«

In die Wiedervereinigung von Mutter und Sohn im amerikanischen Traum vom Glück bricht der Vater ein, der orthodoxe Kantor, der seinen Sohn einst mit gnadenloser Strenge und Zucht auf den vorgezeichneten Pfad eines jüdischen Kantors zwingen wollte – und den rebellischen Jakie, das musikalische Naturtalent, damit aus dem jüdischen Haus vertrieb.

Nur ein Wort spricht der Vater, in dessen Haus der Sohn nun als gefeierter Jazzsänger eingedrungen ist und lästerliche Lieder singt: »Stop!« Jack Robin und der Film verstummen erneut. Sein Streit mit dem Vater, der Disput darüber, mit welcher Musik Gott wirklich gedient wird, ist schon wieder eine Angelegenheit der Zwischentitel, der Film bleibt ein Stummfilm mit synchronen Gesangseinlagen. Doch der Sieg des Vaters über die Moderne ist ein Pyrrhussieg.

*

Vor mir liegt ein Foto von der Premiere und ihrem Publikum. Menschenmassen vor dem Warners' Theatre auf der Seventh Avenue in New York. Berittene Polizei sorgt für Ordnung. Ein gigantisches *billboard* zeigt einen schwarzen Sänger mit weißen Handschuhen und den Text »Supreme Triumph – Al Jolson in The Jazz Singer with Vitaphone«.

Was das Foto nicht zeigt, ist die Tatsache, dass es am Abend vor Jom Kippur aufgenommen wurde. Das Datum für die Premiere des Tonfilms war bewusst gewählt.

Samson Raphaelsons Theaterstück *The Jazz Singer*, mit dem 1925 die Geschichte des rebellierenden

Kantorensohns den Broadway eroberte (und dessen Filmrechte sich die Warner Bros. 1926 auf Anraten von Ernst Lubitsch sicherten), dieses Rührstück vom verlorenen Sohn endete noch mit der Versöhnung an Jom Kippur. Die Nachricht vom sterbenden Vater, der das Kol Nidre nicht mehr singen kann, reißt den Jazz Singer aus der Generalprobe seiner ersten großen Show und führt ihn zurück in die Synagoge, wo er den Platz seines Vaters einnimmt. Der Kritiker des *Forward*, der größten jüdischen Tageszeitung in New York, war hin- und hergerissen zwischen dem Widerwillen gegenüber solcher Glorifizierung elterlicher Grausamkeit und dem Erstaunen über so viel jüdisches Gefühl am Broadway: »The Jazz Singer is a play by a Jew about Jews and designed for 100 per Cent Jewish consumption«. Das konnte für den erfolgreichen Film so nicht mehr gelten, der an das amerikanische Publikum appellierte, mit einer Geschichte, die nur so jüdisch sein konnte, wie sie zugleich amerikanisch war. Auch im Film verpasst Jack Robin die Premiere seiner eigenen Show, weil er seinen Vater in der Synagoge am Versöhnungstag vertreten muss, den Vater, der - die Stimme seines Sohnes hörend - versöhnt sterben darf.

So muss der Vater nicht mehr miterleben, wie Jack Robin in *blackface*, als »Negersänger« geschminkt und auf der Bühne kniend, mit seinem Song *Mammy* gefeiert wird, nicht zuletzt von seiner Mutter und auch von Yudelson, der komischen Inkarnation des amerikanischen Stetls, der Hester Street der Lower

Eastside, an der der Film beginnt. Und an der Seite der Mutter findet sich auch Jacks nicht-jüdische Geliebte Mary.

Samson Raphaelson hatte gegen dieses Happy End keine Einwände. Schließlich war die Inspiration für sein Stück niemand anderes als der Star des Films selbst: Al Jolson. Dessen Aufstieg auf den Vaudeville-Bühnen hatte ebenfalls schwarz geschminkt in Minstrel-Shows begonnen, in denen weiße Sänger Karikaturen von Schwarzen mimten, wo »schwarzes Temperament«, »schwarze Rhythmen« schon Mitte des 19. Jahrhunderts ausgelebt wurden, lange bevor *black americans* selbst ins Rampenlicht treten durften. »When he finished«, so idealisierte Raphaelson 1927 im Programmheft des Films seine erste Begegnung mit Jolson zehn Jahre zuvor, »I turned to the girl beside me, dazed with memories of my childhood on the Eastside - memories of the Pike Street Synagogue. I said to the girl »My god, this isn't a jazz singer. This is a Cantor.« This grotesque figure in blackface, kneeling at the end of a runway which projected him into the heart of the audience, flinging out his gloved hands, was embracing that audience with a prayer ...«

Der Jazz Singer als Verkörperung eines weltlichen Amerikas, auf dessen Kultur der göttliche Funke, die Inbrunst des Gebetes übergegangen sei, das sich als legitimer Erbe der religiösen Traditionen sah - Al Jolson sollte fortan als *role-model* für diesen Traum dienen.



Premiere THE JAZZ SINGER, 6.10.1927

*

Er, Jolson selbst, war aus der ihm zugedachten Laufbahn entflohen. Seine Geschichte beginnt nicht im schwarzen Harlem, sondern im litauisch-russischen Srednik, wo Asa Yoelson nach seinen eigenen Angaben 1886, vermutlich aber schon ein paar Jahre früher, als Sohn eines Kantors geboren wurde. Die Familie kommt 1890 nach Amerika, in die Slums von Washington D. C., und statt Kantor wie sein Vater zu werden, treibt sich der junge Asa in Vaudeville-Theatern und Operettenhäusern herum, läuft von zu Hause weg und schlägt sich als Erdnussverkäufer im Zirkus und als Kellner durch, singt im Chor eines katholischen Waisenhauses und hat schließlich 1899 seinen ersten Erfolg mit dem Song *Children of the Ghetto*. Auf Tournée mit Minstrel-Shows sieht man Jolson bald zum ersten Mal in *blackface*, das zu seinem Markenzeichen wird, zu einer Zeit, als schwarze Musiker selbst beginnen, die Bühne zu erobern. 1912 folgen die ersten Plattenaufnahmen. Schon 1917 gilt Jolson als The World's Greatest Entertainer, mit *Mammy* und Gershwins *Swanee* wird er zum König der Revuen, Plattenmillionär und schließlich auch Filmstar. Ein erster, geplanter Auftritt in D. W. Griffiths *MAMMY'S BOY* (1923) kommt nicht zustande, erst 1926 kann man ihn in dem Streifen *A PLANTATION ACT* sehen – und drei Songs singen hören, unter anderem »April Showers«. Doch erst mit dem *JAZZ SINGER* wird der Tonfilm (noch mit Nadeltonsystem) zum Erfolg.



Mehr als ein Mal kann man in dem Film Al Jolson sagen hören: »You ain't heard nothing yet.« Eine Wendung, die er freilich auch schon auf der Bühne benutzt hatte.

Al Jolson selbst erscheint in den folgenden Jahren in zahlreichen Filmen, von *THE SINGING FOOL* (Lloyd Bacon, 1928) über *MAMMY* (Michael Curtiz, 1930) bis zu *SWANEE RIVER* (Sidney Lanfield, 1939). Samson Raphaelson hatte sich schon bei seiner 1922 erschienenen Erzählung *The day of atonement*, die seinem späteren Bühnenstück zugrunde lag, bei der Adaption von Jolsons Geschichte alle Freiheiten genommen. Für die dramatische Wiedervereinigung mit der Mutter, die Hymne auf »Mammy«, die den Film, aber auch die Songs von Jolson wie eine Apotheose durchzieht, hat in seinem Leben keineswegs ein Vorbild. Im Gegenteil. 1904, als Jolsons Karriere in *black-*

face gerade beginnt, stirbt seine Mutter Naomi Cantor Yoelson. Sein Vater Moses Yoelson heiratet erneut und stirbt erst 1945, als auch Al Jolson schon zum vierten Male verheiratet ist. So reinszeniert die Jazz-Singer-Geschichte eben jene Kompensation für den Verlust der Mutter, die Al Jolson in seinen *Mammy*-Songs kniend auf der Bühne zelebrierte. In den dreißiger Jahren wird es still um ihn, seine wenigen Auftritte finden vor allem im Radio statt. Dennoch bleibt er in den Köpfen der Menschen präsent, er ist zu einer Kultfigur geworden. 1940 gelingt ihm ein Comeback auf dem Broadway – der Erfolg bekräftigte seinen mittlerweile erlangten Kultstatus. In der Folge tritt er während des Zweiten Weltkriegs vor US-Truppen auf und bekommt 1945 in Irving Rappers Gershwin Biopic *RHAPSODY IN BLUE* einen Kurzauftritt, indem er sich selbst darstellt.



THE JAZZ SINGER | USA 1980



Al Jolson kann aber mit seiner Verwandlung in eine Legende nicht mehr Schritt halten; für die Rolle, die ihn unvergesslich gemacht hat, ist er inzwischen zu alt geworden. In den Biopics THE JOLSON STORY (Alfred E. Green, 1946) und AL JOLSON SINGS AGAIN (Henry Levin, 1949), die nun mit großem Publikumserfolg angeblich die »wahre Geschichte« des Jazz Singers erzählen, leiht er Hauptdarsteller Larry Parks seine eigene Stimme für die Gesangsnummern. Die Rolle des Jazz Singers verkörpert er 1947 und 1950 bezeichnenderweise in Hörspielen – im Radio spielt sein fortgeschrittenes Alter keine Rolle. 1950 ist er wieder als »Truppenbetreuer« im Einsatz, dieses Mal unterhält er die GIs im Koreakrieg. Zeit seines Lebens hatte er mit Krankheiten laboriert. Masern, Tuberkulose, Lungenentzündungen und Malaria hatte er erfolgreich überstanden,

doch hundertsechzig Konzerte vor den Soldaten fordern seinen Tribut. Im Oktober 1950, für einen Radioauftritt nach San Francisco eingeflogen, stirbt er an einem Herzinfarkt. Zur Trauerfeier im Temple Israel auf dem Hollywood Boulevard kommen 20.000 Menschen.

*

Doch die Geschichte des Jazz Singers geht weiter. Schon die Biopics von 1946 und 1949 hatten, anders als THE JAZZ SINGER aus dem Jahr 1927, Jolsons Vater und Familie (immer noch ohne den Tod der Mutter zu thematisieren) versöhnlicher und verständnisvoller und damit den Traum des *melting pot* konfliktfreier gezeichnet – vor dem Hintergrund eines gesellschaftlichen Klimas, in dem Juden eben nicht mehr als »Andere«, sondern als »Gleiche« in der amerikanischen Gesellschaft gesehen wurden und gesehen werden wollten. Jolsons nichtjüdische Braut wird von seiner Familie schließlich demonstrativ herzlich zum gemeinsamen Essen willkommen geheißen.

Insbesondere Michael Curtiz' Remake THE JAZZ SINGER von 1952 entzieht der Geschichte ihre ethnische und religiöse Konfliktdimension. Danny Thomas spielt einen jüdischen GI, der nach North Philadelphia zurückkehrt, wo sein Vater (und eine lange Reihe von Vorfahren) Kantor an der schon 1790 gegründeten Synagoge war. Nicht nur die orthodoxe

(europäische) Stetl-Geschichte ist verschwunden, auch die *blackface*-Maskierung und damit der unweigerliche Verweis auf eine gerade in der Gesellschaft akuter werdende »Rassenproblematik«. Am Ende der fünfziger Jahre ist es das Fernsehen, das ironischer mit dem inzwischen zum Mythos gewordenen Stoff umgeht. 1959 spielt Jerry Lewis in einer einstündigen Version des *Jazz Singer* in NBCs FORD STARTIME die Titelrolle des Kantorenssohns, der ein singender Komödiant wird, mit Molly Picon als Mutter und einer Clown-Nase bei seinem Kol Nidre in der Synagoge. In den siebziger Jahren ist die Zeit reif für eine kritische Wiederaufnahme des *blackface* Themas. Doch Pläne für ein Musical, dessen Geschichte in Harlem spielen soll, werden wieder fallen gelassen. Erst Neil Diamond in Richard Fleischers Remake von 1980 schlägt die Brücke von der Lower East Side zu den ethnischen Fragen der amerikanischen Gegenwart. Der junge Kantor Yussel Rabinovitch hat heimliche musikalische Interessen. Sein Vater, ebenfalls Kantor und Überlebender des Holocaust (gespielt von Laurence Olivier), darf davon allerdings nichts wissen. Er geht davon aus, dass Yussel seine Nachfolge antritt. Auch der Kantorenssohn im New York der Gegenwart schminkt sich das Gesicht schwarz, aber nicht um in einem »weißen Umfeld« Schwarze zu imitieren, sondern um als Jess Robin mit seinen schwarzen Freunden in einem schwarzen Club die Musik zu machen, die er liebt: Soul. Yussels Frau Rifka kann seine musikalischen Ambitionen nicht verstehen und wünscht



nen Sprache sind dem Tonfilm fremd. Aber das gehört zum Widerspruch dieser an Widersprüchen so reichen Karriere eines Filmstoffes dazu.

Hanno Loewy, geboren 1961, Literatur- und Filmwissenschaftler, Leiter des Jüdischen Museum Hohenems/Vorarlberg.

sich vergeblich ein Kind von ihm. Als er zu Platten-
aufnahmen nach Kalifornien aufbricht, muss er sich
zwischen der Synagoge und seiner »eigenen« Mu-
sik, seiner ihn nicht mehr begeisternden Frau und
seiner neuen Liebe zur hinreißenden Musikagentin
Molly entscheiden. Molly steht dem Judentum
sichtbar fern. Sie bietet Yussel ganz arglos einen
saftigen Schinken an, auf den dieser mit einem erschrockenen Blick reagiert. Erst langsam begreift
sie, dass Yussel offenbar auch als Soulsänger noch
nicht alle jüdischen Traditionen hinter sich lassen
will. Am Schluss gibt es doch noch eine Versöhnung
mit dem Vater und der Film endet mit Neil Dia-
monds Einwandererhymne *Coming to America*, dem
ein wenig naiven Lobpreis einer multikulturellen
Gesellschaft.

*

Schauen wir zurück auf den Jazz Singer, mit dem
alles anfang: Was war »jüdisch« an diesem Film, mit
dem das Kino überhaupt Bar Mitzwah, erwachsen
wurde und öffentlich reden lernte, zum *talkie* wurde?
Oder umgekehrt gefragt: Warum brauchte es
für diesen Durchbruch unbedingt eine »jüdische
Geschicht«? Weil man 1927 noch einen »Schwar-
zen« spielen musste, um als Jude in den USA auf
die große Bühne zu dürfen? Die Bühne, auf die man
als Schwarzer (ohne Anführungszeichen) in aller
Regel noch gar nicht kam. Ist THE JAZZ SINGER
deshalb ein jüdischer Film, weil man als Jude zum

Prototyp stilisiert wird? Zu einem »Zwischenwe-
sen«, das zwischen Minderheit und Mehrheit in der
Schwebe hängen bleibt, weil von beiden Seiten ge-
zogen wird, bis es einen zerreißt? Weil man das ei-
ne Mal als »das Andere« schlechthin vereinnahmt
und das andere Mal ausgestoßen wird, weil man
»all zu ähnlich« geworden ist (so ähnlich wie die
anderen, die »Nicht-Juden«, sich selbst nur selten
werden)? Für den Kampf zwischen Tradition und
Moderne und für den Traum von der Synthese von
religiöser Inbrunst und einem ganz und gar weltli-
chen Traum vom Glück brauchte es dafür das Bild
des »Jüdischen« als Archetyp einer alten Kultur,
die mitten hinein in die Gegenwart zu holen ist, ohne
fremd bleiben zu müssen? Und warum brauchte
es für diesen Schritt zur gesprochenen Sprache den
Jazz Singer? Weil nur der Verweis auf die älteste
Sprache des gesungenen Gebetes diesen Sprung
ins kalte Wasser erträglich machte, den der Tonfilm
für die Filmkunst bedeutete? Eine Kunst, die bis da-
hin in allen Sprachen zugleich sprechen konnte,
weil sie sich auf die »ganz andere« Sprache der Bil-
der, der Gesten, des erlebten Raums konzentrierte,
die alle Nationalsprachen transzendierte?

Mit dem Tonfilm kam auch eine Zeit der Nationali-
sierung des Films, die dem Universalismus des Jazz
widersprach. Das Programmheft des JAZZ SINGER
von 1927 enthielt noch ein Glossar, das die hebräi-
schen Worte aus den Zwischentiteln erklärte. Auch
solche Übersetzungsleistungen an der geschriebe-