

Ricarda Strobel · Andreas Jahn-Sudmann (Hrsg.)

FILM TRANSNATIONAL
UND TRANSKULTURELL

Europäische und amerikanische
Perspektiven

Wilhelm Fink

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung

Umschlagabbildung:
© Bernhard Többen

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Gedruckt auf umweltfreundlichem, chlorfrei gebleichtem und alterungsbeständigem Papier.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2009 Wilhelm Fink Verlag, München
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: www.fink.de

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München
Printed in Germany.

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4803-3

Inhaltsverzeichnis

RICARDA STROBEL Einleitung	7
ANDREAS JAHN-SUDMANN Film und Transnationalität – Forschungsperspektiven	15
THOMAS ELSAESSER Transnationales Kino in Europa: Jenseits der Identitätspolitik. Doppelte Besetzung, Interpassivität und gegenseitige Einmischung	27
KIRA KOSNICK Kulturalisierte Migration: Migrantische Identitäten im Fokus politischer Debatten und interdisziplinärer Forschungsansätze	45
CORNELIA RUHE Das <i>cinéma beur</i> aus transkultureller Perspektive. <i>Indigènes</i> von Rachid Bouchareb	55
DIRK WIEMANN UND SATISH PODUVAL Im Angesicht der Majestät. Geschichte, Mythos und Transnationalität in Shekhar Kapurs <i>Elizabeth</i> -Filmen	73
LISA GOTTO Marke Maske Medium. Zur filmischen Visualisierung ethnischer Differenz	93
FRANK KELLETER Schallmauern im Lichtspielhaus: Populärkultur, „Trans-National America“ und <i>The Jazz Singer</i>	107
PAUL J. TRAUDT Chicano-Film: Ein Genre im Umbruch?	121
RICARDA STROBEL Grenzgänge. Die Filme von Fatih Akin	143

MALTE HAGENER	
Fluchtlinien. Zur filmischen Erfahrungsform des Exils	159
PETER KRÄMER	
Welterfolg und Apokalypse: Überlegungen zur Transnationalität des zeitgenössischen Hollywood	171
WERNER FAULSTICH	
Die Überwindung des strafenden Gottes. Analyse und Interpretation von <i>Babel</i> (2006) als transkultureller Film	185
VERZEICHNIS DER AUTORINNEN UND AUTOREN	201
ABBILDUNGSNACHWEIS	203

FRANK KELLETER

Schallmauern im Lichtspielhaus: Populärkultur, „Trans-National America“ und *The Jazz Singer*

Einleitung

Spricht man vom transnationalen Film, so sollte man sich daran erinnern, dass der Ausdruck *trans-nationalism* aus dem destruktiven Kampf nationaler Kulturen zu Beginn des 20. Jahrhunderts heraus entstanden ist. *Trans-national* taucht im Englischen zum ersten Mal als systematischer Begriff während des Ersten Weltkrieges auf, im Titel des Aufsatzes „Trans-National America“ von Randolph Bourne, einem führenden Intellektuellen aus dem Umfeld des amerikanischen Pragmatismus. Bournes Aufsatz erschien 1916 im *Atlantic Monthly* und kommentierte die hitzigen Diskussionen um den bevorstehenden Kriegseintritt der USA.

Die Urkatastrophe des 20. Jahrhunderts als Geburtsstunde transnationaler Begrifflichkeiten: In den USA sorgte der Erste Weltkrieg immerhin dafür, dass die Vereinigten Staaten ihren Status als multiethnische Migrationskultur in ungeahnter Schärfe auf den Prüfstand stellten. Insbesondere die Frage kultureller Loyalität spielte in der öffentlichen Diskussion eine gewichtige Rolle. Zahlreichen Kommentatoren der Zeit erschien es, als fördere der Krieg das wahre Gesicht unterschiedlicher Einwanderergruppen zu Tage, die nun nicht mehr als Amerikaner deutscher Herkunft oder als Amerikaner russischer Herkunft – also überhaupt nicht mehr als Amerikaner – agierten, sondern als patriotische Deutsche oder Russen, die sich eher zufällig in einem anderen Land aufhielten. Auf diese Weise schien der Erste Weltkrieg die ohnehin nur halbherzig akzeptierte Metapher des amerikanischen *melting pot* endgültig als Illusion zu entlarven. 1916 sah es so aus, als würden unterschiedliche Ethnien in den USA gerade nicht wie in einem Schmelztiegel amalgamiert und miteinander versöhnt; vielmehr drohten die USA zu einem konfliktträchtigen Nebenkriegsschauplatz europäischer Differenzen und Konflikte zu werden.

Randolph Bourne nahm das angebliche Scheitern des *melting pot* gelassen hin. Ähnlich wie der jüdisch-amerikanische Intellektuelle und Zionist Horace Kallen, dessen ein Jahr zuvor erschienener Aufsatz „Democracy versus the Melting Pot“ als Stichwortgeber zu „Trans-National America“ gelesen werden kann, argumentierte Bourne, dass schon die Vorstellung eines amerikanischen Schmelztiegels irreführend sei – und ihre Umsetzung damit alles andere als wünschenswert. Gegen das interkulturelle Modell des *melting pot*, aber auch gegen die einflussreiche Anti-Immigrationsbewegung des Nativismus brachten Bourne und Kallen die Konzepte des *trans-nationalism* und des *cultural pluralism* in Anschlag. Die USA als eine transnationale Nation bzw. als einen Ort des kulturellen Pluralismus zu verstehen,

bedeutete, die kulturellen Loyalitäten unterschiedlicher Ethnien, Religionen und Wertegemeinschaften ohne Assimilationsdruck anzuerkennen und sogar im Namen nationaler Diversität zu fördern. „[National immigrants]“, schrieb Bourne, „are more valuable and more interesting to each other for being different, yet that difference could not be creative were it not for this new cosmopolitan outlook which America has given them and which they all equally possess.“¹

Der normativ-utopische Ton dieses Satzes ist unverkennbar: Bourne imaginierete die USA als eine tolerante Patchwork-Kultur, in der noch die konträrsten Lebenswelten in gegenseitiger Akzeptanz friedlich nebeneinander existieren und voneinander profitieren sollten – ein Modell nationaler Identität, das in den 1970er Jahren erneut unter dem Titel *multiculturalism* diskutiert wurde. Hinsichtlich der konkreten politischen Maßnahmen, die Bourne vorschlug, um diese Utopie zu verwirklichen, erkennt man fraglos viele Punkte wieder, die die Diskussion um Transnationalismus heute noch bestimmen. So rief Bourne z.B. zur Akzeptanz multipler Staatsbürgerschaft und zur Legalisierung eines ökonomischen Nomadentums auf, das routinemäßig auch Staatsgrenzen überschreitet. Gleichzeitig aber fällt auf, dass Bourne und Kallen einen durchaus romantischen Begriff kultureller Authentizität und ethnischer Geschlossenheit vertraten. Vor allem verdankte sich ihr Plädoyer für Transnationalismus und Pluralismus einer tiefen Abneigung gegenüber modernen Hybridkulturen. Bourne etwa polemisierte gegen jene „masses of people who are cultural half-breeds, neither assimilated Anglo-Saxons nor nationals of another culture“.² Er glaubte, diese unheimlichen Mischwesen vornehmlich in den großen amerikanischen Städten zu finden, also dort, wo unterschiedliche Migrantenkulturen sich tatsächlich täglich vermischten, ohne jedoch zu einem kohärenten Ganzen zu verschmelzen. Bourne machte in dieser urbanen Melange zielsicher das aus, was wir heute Populärkultur nennen: „Our cities are filled with these half-breeds. . . . [L]etting slip from them whatever native culture they had, they have substituted for it only the most rudimentary American – the American culture of the cheap newspaper, the ‚movies‘, the popular song, the ubiquitous automobile.“³

Randolph Bournes Utopie einer friedfertigen kosmopolitischen Moderne – sein Vertrauen auf eine multikulturelle Kreativität, die sich gerade nicht aus interkulturellen Konflikten speist, keine Anpassungszwänge, keine falschen Aneignungen, keine Diebstähle kennt – sein aus der katastrophischen Erfahrung des Ersten Weltkriegs heraus erwachsenes Bild von Amerika als „already the world federation in miniature“⁴: diese transnationale Hoffnung steht in auffälliger Opposition zur verwirrenden Modernität der amerikanischen Populärkultur selbst, zur „culture of the cheap newspaper, the ‚movies‘, the popular song, the ubiquitous automobile“. Es

1 Randolph Bourne [1916], „Trans-National America“, in: Paul Lauter (ed.), *The Heath Anthology of American Literature*, Vol. 1, Lexington: Heath 3. Aufl. 1998, S. 1740.

2 Ebd. S. 1736.

3 Ebd. S. 1736.

4 Ebd., S. 1739.

lohnt sich, besagte Opposition nicht nur aus der Perspektive pluralistischer Gesellschaftstheorie, sondern aus der Perspektive der billigen Zeitungen, Filme und Songs selbst zu betrachten. Es lohnt sich, zu fragen, ob die moderne Populärkultur ein Verständnis des Transnationalen bereit hält, das mit den Begriffsangeboten der öffentlichen Kulturkritik nicht nur konkurriert, sondern diese sogar differenziert.

Zur Beantwortung dieser Frage möchte ich mich einem Film aus dem Jahr 1927 zuwenden, einem Film, der Bournes Hauptanliegen – das Problem kultureller Loyalität und interkultureller Kreativität – ins Zentrum der eigenen ästhetischen Arbeit rückt: *The Jazz Singer*, häufig als erster Tonfilm der Filmgeschichte genannt. Mein Anliegen ist hierbei ein zweifaches: Erstens möchte ich zeigen, dass *The Jazz Singer* eine ästhetische Antwort auf die öffentlichen Debatten formuliert, die in den 1910er und 1920er Jahren um Masseneinwanderung, Assimilation und Transkulturalismus geführt wurden. Bemühten sich die Vereinigten Staaten in diesen Begriffskämpfen zu *melting pot*, *nativism* und *cultural pluralism* um ein Verständnis der eigenen Modernität, so kann selbiges für das frühe amerikanische Kino behauptet werden. Zweitens betone ich die *ästhetische* Aktivität des Films in besagter Debatte, weil es mir um die formgebende (statt bloß reflektierende) Leistung des *Jazz Singer* in diesem kulturellen Verständigungsprozess geht. Im Folgenden werde ich also nicht nur versuchen, einen theoretischen Begriff transkultureller Modernität aus der Erzählung und Figurenkonstellation des *Jazz Singer* zu gewinnen, sondern ich möchte die Ebene cinematographischer Gestaltung selbst betrachten, um zu zeigen, wie hier ganz eigene, populärkulturell folgenreiche Verständnismöglichkeiten von Modernität und Transnationalität überhaupt erst geschaffen werden. Anders ausgedrückt: In Bezug auf *The Jazz Singer* ist Modernität oder Transnationalität nichts, das einfach nur gezeigt oder erzählt wird, sondern etwas, das im Akt des filmischen Zeigens und Erzählens als Wahrnehmungsmöglichkeit *produziert* wird. Wollen wir Transnationalität oder Modernität beobachten, so reicht es aus der hier vorgeschlagenen Perspektive nicht aus, Kinoerzählungen als historisches Quellenmaterial zu befragen oder zur Bebilderung gesellschaftstheoretischer Annahmen heranzuziehen. Plausible Historisierung und Theoretisierung ist vielmehr aufgerufen, die geschichts- und gesellschaftsbildende Aktivität (populär)kultureller Artefakte selbst zur Kenntnis zu nehmen.

„The nature of our chaos“: The Jazz Singer als Modernisierungsfabel

Dass *The Jazz Singer* von Modernität handelt, ist unmittelbar einsichtig. Der Film erzählt explizit von dem Konflikt, der zwischen der starren Welt des Mythos, der Religion und der familiären Gemeinschaft auf der einen Seite und den fluiden Identitätsangeboten und Finanzmöglichkeiten urbaner Populärkultur auf der anderen Seite besteht – und von einer Versöhnung zwischen diesen beiden Welten. Wie so viele Immigrationsgeschichten berichtet der Film von einem Generationskonflikt, also von der Beschleunigung des familiären Gefühlshaushaltes im Zeitalter technischer Reproduzierbarkeit. Jakie Rabinowitz ist der einzige Sohn eines

jüdischen Kantors in New Yorks Lower East Side (die in den ersten Minuten des Filmes in spektakulären dokumentarischen Aufnahmen als notwendiger Rahmen aller folgenden Ereignisse vorgestellt wird). Der Familientradition gemäß soll Jakie einmal in die Fußstapfen seines Vaters als Kantor der jüdischen Gemeinde treten. Doch schon in jungen Jahren setzt er sein Gesangstalent lieber in Ragtime-Kneipen ein, wo er (in der ersten von neun Tonsequenzen) Songs wie „My Gal Sal“ vorträgt. Nach einer dieser verbotenen Darbietungen wird er von seinem Vater verprügelt: eine stumme Szene, die hinter verschlossener Tür stattfindet, so dass wir das Knallen des väterlichen Gürtels nur an den Zuckungen im Gesicht der Mutter ablesen können. Diese Züchtigung ist die letzte, die sich Jakie gefallen lassen möchte: Er rennt von zu Hause fort und beginnt eine gewagte Laufbahn als Sänger populärer Songs in Bars und Vaudeville Shows.

Der Film beschreibt diese Amerikanisierung des jüdischen Immigrantenkinds durchaus als Amerikanisierung im Sinne Randolph Bournes, wenn auch ohne Bournes kulturkritische Polemik. Tatsächlich sehen wir eine Erfolgsgeschichte. Jakie Rabinowitz wird zum Entertainer Jack Robin vor allem dadurch, dass er sich in eines jener grotesken Mischwesen verwandelt, das laut Bourne die amerikanischen Städte bevölkert. Sein größtes Talent als Unterhaltungskünstler zeigt der Sohn des jüdischen Kantors nämlich in *blackface*, also in der traditionellen Theatermaske eines naiven, fröhlichen Schwarzen, der für sein weißes, städtisches Publikum nostalgische Lieder über das Leben auf den Baumwollplantagen des amerikanischen Südens singt. Dieser bis ins 19. Jahrhundert zurückreichende *minstrel act*, über dessen Rassismus viel geschrieben wurde, bringt Jack Robin an die Schwelle seines Durchbruchs als Jazzsänger: als jüdischer Entertainer, der seine kanonischen *old world skills*, die er vom jüdischen Kantor-Vater gelernt hat, mit vernakulären amerikanischen Musikstilen vermengt.⁵

Tatsächlich diente als historisches Vorbild für die Figur Jack Robins die Karriere eines der bis in die 1950er Jahre hinein beliebtesten Unterhaltungskünstler der USA, Al Jolson. Im Souvenirprogramm des *Jazz Singer* konnte das zeitgenössische Publikum somit nachlesen, was es ohnehin schon wusste, nämlich dass es die Lebensgeschichte Jolsons war, die Samson Raphaelson zunächst in einer Kurzgeschichte, dann in einem Theaterstück und schließlich im Drehbuch zu *The Jazz Singer* fiktionalisierte. In einem sensationellen Coup gelang es Warner Brothers dann, eben diesen Al Jolson (der sich als Vaudeville-Star bislang geweigert hatte, in Filmen aufzutreten) für die Hauptrolle des *Jazz Singer* zu gewinnen. Es war diese Sensation – Jolson im Kino! –, die ebenso viel zum Erfolg des Films beitrug wie der neuartige Einsatz von Tonsequenzen. Kulturgeschichtlich steht Jolson hier am Anfang einer langen Traditionslinie jüdisch-amerikanischer Populärmusiker, die sich

5 Zur *blackface*-Tradition im amerikanischen Film siehe vor allem Michael Rogins Standardwerk *Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*, Berkeley: University of California Press 1996. Ich werde mich im Folgenden an Rogins Analyse des ethnischen Subtextes von *The Jazz Singer* orientieren, den Fokus aber auf das Verhältnis von medientechnologischer Modernisierung und Populärkultur verlagern.

mit afroamerikanischen und anderen vernakulären amerikanischen Musikstilen auseinandersetzen: eine Traditionslinie, die sich über George Gershwin mit seinen Tin Pan Alley Songs bis mindestens zu Robert Allen Zimmerman erstreckt, den unwahrscheinlichen Erneuerer des Blues und Country aus Duluth, Minnesota.⁶

Nun könnte man sagen: Das ist eben der *melting pot*, den Kallen und Bourne verabscheuten und dem sie ihr Konzept des Transnationalismus entgegensetzten. Ihre Abneigung gegenüber kulturellen Verschmelzungen verdankte sich aber auch der diffusen Erkenntnis, dass solche Modernisierung nicht frei von Rassismus ist. Anders als spätere Theoretiker wie Eric Lott, die in der *blackface*-Tradition eine dynamische und für die amerikanische Populärkultur insgesamt strukturbildende Dialektik von *love* und *theft* erkennen – ein ständiges Aushandeln zwischen genuiner Hinwendung und kultureller Enteignung –, sahen Kallen und Bourne nur kulturelle Inauthentizität und Vereinnahmung.⁷ Tatsächlich schrieb Samson Raphaelson, der Drehbuchautor des *Jazz Singer*, im Souvenirprogramm zum Film: „I have used a Jewish youth as my protagonist because the Jews are determining the nature and scope of jazz more than any other race – more than the negroes, from whom they have taken jazz and given it a new color and meaning. Jazz is Irving Berlin, Al Jolson, George Gershwin, Sophie Tucker. These are Jews with their roots in the synagogue. And these are expressing in evangelical terms the nature of our chaos today.“ Die moderne Unterhaltungsindustrie als ethnisch-religiöse Expressivkultur.⁸

Als Jazzfilm der 1920er Jahre, in dem nicht ein einziger Afroamerikaner auftritt – und in dem auch kein echter Jazz zu hören ist, wie Michael Rogin schreibt – folgt *The Jazz Singer* fraglos dieser Tendenz seines Drehbuchautors.⁹ Dennoch inszeniert der Film unterhalb seiner jüdisch-amerikanischen Assimilationsbotschaft eine andere, komplexere Geschichte und damit eine eigene Vision transnationaler Modernität, die tiefer greift als Kallens oder Bournes pluralistische Kulturkritik. Auf der Ebene der Handlung beispielsweise lässt sich nicht lange verbergen, dass die Erfolgsgeschichte, die *The Jazz Singer* zeigt, eine Geschichte kultureller Diskontinuitäten und emotionaler Brüche der härtesten Art ist – ganz so, wie es sich für eine Modernisierungsfabel gehört. Auf dem Weg vom anarchisch singenden Kna-

6 Es ist in diesem Zusammenhang kein Zufall, dass die *blackface*-Tradition ausgerechnet in Todd Haynes' Bob Dylan-Film *I'm Not There* (2007) eine überraschende Renaissance erlebt, wenn dort die Rolle des jüdisch-amerikanischen Sängers in einer der Episoden von einem schwarzen Schauspieler übernommen wird.

7 Eric Lott, *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*, New York: Oxford University Press 1993.

8 Souvenirprogramm *The Jazz Singer*, 1927 (Warner Bros. 2007), S. 17. Zum Verhältnis von Jazz, Film und jüdisch-amerikanischer Kulturproduktion siehe auch Neal Gabler, *An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood*. New York: Crown, 1988; Jeffrey Melnick, *A Right to Sing the Blues: African Americans, Jews, and the American Popular Song*. Cambridge: Harvard, 1999; Michael Alexander, *Jazz Age Jews*, Princeton: Princeton University Press, 2001.

9 Vgl. Rogin, a.a.O., S. 112.

ben zum Vaudeville-Star entwickelt Jack Robin/Al Jolson ein populärkulturelles Ethos, dem Kategorien wie Zugehörigkeit, Loyalität, Liebe letztlich zum Kalkül werden, ohne dass das aufstrebende Immigrantenkind seine Rolle als Identifikationsfigur und Sympathieträger aufgeben müsste. „Fun ist ein Stahlbad“, werden deutsche Theoretiker hierzu später schreiben, unter ihrerseits eigentümlicher Vermengung von Entertainment-Slogans und Weltkriegsvokabular.¹⁰

Als der Erfolg den Jazzsänger nämlich zurück nach New York führt, wo er erstmals als Star einer Broadway-Show auftreten soll, kommt es zu einem Wiedersehen mit seiner Familie. Dem entsetzten Vater erklärt Jack in einem stummen Zwischentitel: „My songs mean as much to my audience as yours to your congregation.“ Eine brutale Geschichte bahnt sich an: Der Sohn wird der Mutter verweigern, für den sterbenden Vater in der Synagoge zu singen, weil seine eigene Show an diesem Abend Premiere hat. Der Mutter teilt er in einem weiteren Zwischentitel mit: „We in the show business have our religion, too . . . the show must go on.“ Und was singt er in dieser Show? „Mother, I’m sorry I wandered away“: ein sentimentales Loblied auf Mutterliebe, ein Lied über den Schmerz gebrochener Herzen. Diese liebeskranke Aufführung in gestohlener Identität, mit geschwärtztem Gesicht, rührt seine Mutter zu Tränen: „He’s not my boy anymore,“ erkennt die Mutter, doch sieht sie zugleich, welch unerwarteter Gewinn in diesem Verlust steckt: „He’s not my boy anymore – he belongs to the whole world now.“

To the whole world – da ist sie also: die transnationale, ja globale Populärkultur. Das ist keine Volkskultur mehr, keine *folk culture*, keine gruppenexpressive Ästhetik, kein Subsegment nationalen Ausdrucks oder ethnisch-religiöser Zugehörigkeit, sondern eine unendlich aufnahmebereite, unendlich verarbeitungsfähige Kultur, die ihre oft maßgeblichsten Ausprägungen nicht zufällig in einer radikal multiethnischen, multireligiösen, dabei durchgreifend industrialisierten und kommerzialisierten Gesellschaft findet. Es ist eine Kultur, die von Anfang an von geschäftstüchtigen Migranten und marginalen sozialen Akteuren, von Verkleidungskünstlern und Mischwesen, getragen wird: eine modernisierende Kultur, die sich ohne Rücksicht auf kanonischen Bewahrungswert oder kulturelles Authentizitätsbewusstsein beständig selbst bestiehl und parasitär weiterentwickelt. Wenn uns Hugh Kenner in diesem Zusammenhang daran erinnert, dass das ikonisch gewordene Bild Al Jolsons in *blackface* als Inspiration für die weltweit erfolgreiche und kaum noch ethnisch erkennbare Figur Mickey Mouse diente, so ist hierin vielleicht weniger die verdrängte rassistische Ursünde amerikanischer Unterhaltungstraditionen zu sehen (wie Rogin nahe legt) als die systemische Logik der modernen Populärkultur selbst: die Auflösung vormoderner Zuschreibungen und Grenzziehungen in schonungslose, letztlich geldwirtschaftlich strukturierte Egalisierungen.¹¹

10 Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* [1947], Frankfurt/M.: Fischer, 1984, S. 126.

11 Vgl. Hugh Kenner, *Chuck Jones: A Flurry of Drawings*, Berkeley: University of California Press, 1994, S. 24; Michael Rogin, a.a.O., S. 29. Zum hier wertneutral (und somit ideologisch flexibel) gedachten Begriff geldwirtschaftlicher Egalisierung vgl. Frank Kelleter, „We

Identitätspolitische Umdeutungen der *blackface*-Tradition, wie etwa in Spike Lees *Bamboozled* (2000), nehmen sich vor diesem Hintergrund wie volkskulturelle Einsprüche gegen ein kulturelles System aus, das volkskulturelle Zugehörigkeiten zwar beständig nutzt und produziert, sich selbst aber schon nach ganz anderen Regeln ausdifferenziert. Was sich aus Sicht der beteiligten Akteure und Gruppen noch in Authentizitätskriterien von Enteignung vs. Aneignung, Manipulation vs. Widerstand, abzuspielen scheint, das lässt sich aus Sicht des populärkulturellen Systems selbst als Verflüssigung und Instrumentalisierung all solcher Kriterien des kulturell Eigenen beschreiben: als potenziell endlose Selbsthervorbringung einer axiologisch relativ indifferenten, semantisch außergewöhnlich elastischen Kulturordnung, die sich im Stande zeigt, ihre eigenen Rezeptionsvoraussetzungen immer weiter zu verallgemeinern, ein zunehmend heterogenes, letztlich globales Publikum einzubeziehen und dabei paradoxerweise immer weitere generisch-technologische Verfeinerungen ihrer selbst in Gang setzt.

Wenn Al Jolsons Mutter in einem stummen Zwischentitel also erkennt: „He’s not my boy anymore – he belongs to the world now,“ da beschreibt *The Jazz Singer* das Show Business, das Zeige-Geschäft, als ein transnationales Unternehmen, für das Kallen und Bourne noch keine Worte hatten. Wo Kulturtheorie in der Reproduktion romantischer Unterscheidungen besteht, da kommen ihr die kulturellen Praktiken einer kommerziellen Moderne offenbar nur in romantischer Konstellation in den Blick: als Volksermächtigung oder industrielle Manipulation, als pluralistische Utopie oder serialisierte Verblendung. Was wir im *Jazz Singer* sehen können, sind aber nicht formale Verflachungen oder gruppenideologische Kontraktionen, sondern Komplexitätssteigerungen modernster Art. Was wir in diesem Film sehen, das ist die Modernisierung des Gemüts als Traditionsbruch. Der Jazzsänger muss auf die eigenen Empfindungen verzichten, muss das Herz seiner Mutter brechen, muss seine Gefühle disziplinieren, damit er umso stärkere Gefühle für ein Massenpublikum herstellen kann. Rücksichtslose Entemotionalisierung und beispiellose Freisetzung von Emotionen finden hier simultan statt und sind aufeinander angewiesen. Als seine weiße Braut Mary Daly – die angelsächsische Schickse, die dem Protagonisten der Migrationserzählung allein schon aufgrund von Genrekonventionen als Belohnung für erfolgreiche Amerikanisierung zusteht – einen Moment lang fürchten muss, dass ihr Liebhaber und Zögling vielleicht doch den Tränen der Mutter nachgeben und die Premiere sausen lassen wird, entlockt sie ihm den Satz, um den es hier wirklich geht: „My career is more important to me than anything else in the world.“ Dies ist offensichtlich keine traditionelle Liebesgeschichte mehr, kein reines Familiendrama, das den Protagonisten von der Mutter hin zur Ehefrau führt. Marys Reaktion in dieser erneut stummen Szene zeugt von der Modernität des Geschehens: „More than me?“ fragt sie, halb ängstlich, halb erregt – als ob sich die eigentlich transgressive Erotik des Films nicht zwischen

Never Cared for the Money‘: Geld und die Frage kultureller Identität in transatlantischer Perspektive“, in: Frank Kelleter und Wolfgang Knöbl (Hg.), *Amerika und Deutschland: Ambivalente Begegnungen*, Göttingen: Wallstein, 2006, S. 30-53.

ihr und Jolson, sondern zwischen Jolson und seinem Status als Popstar abspielt. *More than me?* Ja, mimt der Jazzsänger stumm. Mary ist begeistert und ruft das kulturproduzierende Subjekt zu einer paradoxen Autonomie auf: „Then don't let anything stand in your way – not even your parents, not me, not anything.“

Hinter diese Einsicht fällt der Film auch mit seinem Happy End nicht mehr zurück. Im Gegenteil: Am Ende kommt – wie könnte es anders sein – die Versöhnung, am Versöhnungstag, dem *day of atonement* (dies der Titel von Samson Raphaelsons Kurzgeschichte). Als es so aussieht, als ob die Gemeinde des sterbenden Vaters Jom Kippur zum ersten Mal ohne einen Kantor begehen muss, findet sich Jolson plötzlich und fast unbewusst gedrängt in der Synagoge wieder. Trotz der Drohungen seines Produzenten und der Bitten Marys singt er Kol Nidre in der Lower East Side statt Plantagen-Songs am Broadway vorzutragen. Ein Zwischentitel schreibt diesen Gesinnungswandel vormodernen Kräften zu: „the call of the ages, the cry of my race.“ Das klingt in der Tat nach „Democracy versus the Melting-Pot“, wo Horace Kallen schreibt: „Men may change their clothes, their politics, their wives, their religions, their philosophies, to a greater or lesser extent: they cannot change their grandfathers.“¹²

Doch das ist nicht das eigentliche Happy End des *Jazz Singer*. Das eigentliche Happy End besteht darin, dass der alte Kantor beim Gesang seines Sohnes zufrieden und ekstatisch stirbt, und die Show damit erst recht und nun wirklich erfolgreich weiter gehen kann. Die letzte Gesangsnummer des Films zeigt uns Al Jolson erneut in *blackface*, angekommen als Star in der Welt globaler Gefühlsproduktion, vor einem andächtigen Broadway-Publikum einen seiner „Mammy“-Songs vortragend, ein sentimentales Lied über schwarze Sklavenmütter, die auf den Plantagen des Südens als Ammen für weiße Kinder dienten. Dem so maskierten Sänger lauschen, gleichermaßen ergriffen, die angelsächsische Verlobte und die jüdische Mutter: versöhnt. Von nun an, gibt uns der Film zu verstehen, konkurriert der Broadway nicht mehr mit der Synagoge, sondern Al Jolson trägt die Synagoge mit geschwärztem Gesicht auf den Broadway, verhilft dem modernen Show Business mithilfe seiner jüdisch-religiösen Empfindsamkeit zu einer neuen, alltagsakralen Wirkung: „A jazz singer – singing to his God.“ Populärkultur als bewahrende Aufhebung volkskultureller Differenzen: eine verlockende Vision kommerzieller Hybridität. Das zeigt uns der Film – doch was tut er dabei?

„You ain't heard nothin' yet“: Modernisierung durch Tonfilm

Die Struktur des *Jazz Singer* gehorcht der Gedankenfigur einer Versöhnung zwischen Tradition und Modernität, zwischen Alt und Neu, wobei dieser Widerspruch durchgängig zugunsten des Neuen außer Kraft gesetzt wird, Versöhnung

12 Horace Kallen, „Democracy versus the Melting Pot: A Study of American Nationality“, in: *The Nation*, 25. Februar 1914, online: <http://www.expo98.msu.edu/people/Kallen.htm> (Zugriff 23. Juli 2008).

also eigentlich als Inkorporation des Alten stattfindet. Dem Film gelingt es damit auf seiner Handlungsebene, Diskontinuität als Kontinuität – und Hybridität als Norm – erscheinen zu lassen: genau deshalb, um die Diskontinuitäten und Hybriditäten populärer Modernisierung umso entschiedener durchzusetzen. Es ist bedeutsam, dass diese Struktur den Film nicht nur inhaltlich, sondern auch formal bestimmt, d.h. dort, wo er sich selbst als eine Aufsehen erregende technische Errungenschaft in Szene setzt, als Tonfilm. *The Jazz Singer* ist ein transnationaler Film und Ausgangspunkt vieler heutiger Erscheinungen des transnationalen Kinos auch und gerade darin, dass er von der Versöhnung moderner Medientechnologie mit sentimentalen, Heimat versprechenden Erzählmodi handelt und diese Versöhnung in der technischen Inszenierung selbst durchspielt.

Die Aussage, *The Jazz Singer* sei der erste Tonfilm, kann natürlich wie alle Originalitätsbehauptungen problematisiert werden. Dass die Filme, die das zeitgenössische Publikum vor 1927 im Kino sah, eigentlich „Stummfilme“ waren, wurde auch erst späteren Beobachtern klar. Tatsächlich gab es Stummfilme im wörtlichen Sinn fast nie. Musikbegleitung war ein Standardelement früher Kinovorführungen. Darüber hinaus wurde oftmals versucht, bewegte Bilder mit zugehörigen Geräusch- und Sprachelementen zu synchronisieren.¹³ Erst das Vitaphone-System der Warner Brothers aber lieferte eine befriedigende Lösung der gängigen Synchronisationsprobleme, und dies nicht erst mit *The Jazz Singer*, sondern bereits in früheren Kurzfilmen und Beiprogrammen. *The Jazz Singer* war allerdings der erste Spielfilm, der Ton als handlungstragendes Element in seine Erzählung integrierte und sich selbst als Tonfilm in Szene setzte.

Modernität hat eine akustische Komponente. Die Geschichte der Moderne war immer auch eine Geschichte des Lärms und der Lärmkontrolle, wie Philipp Schweighauser schreibt: „Since the late nineteenth century, sound media began to emerge that held out the promise of the rational, precise, and scientific management of sound. The phonograph, the telephone, the radio, microphony, amplification and sound film were all introduced in a sixty-year time span ranging from 1870 to 1930. [...] These media were part of an effort to bring the acoustic world under technological control. As tools that allow their users to objectify, fix, and rationalize sound, they promised acoustic mastery in a time of auditory chaos.“¹⁴ Tatsächlich wird die Werbebroschüre der Warner Brothers nicht müde, das Vitaphone-System als Triumph moderner Wissenschaft – als „an achievement of high

13 Die technischen Schwierigkeiten, die dabei auftreten konnten, wurden später im Musical *Singing in the Rain* (1952) ausgiebig parodiert. Siehe auch Rick Altman, *Silent Film Sound*, New York: Cambridge University Press, 2004, und Elisabeth Weis & John Belton (eds.), *Film Sound: Theory and Practice*, New York: Cambridge University Press, 1985.

14 Philipp Schweighauser, „The Noises of Modernist Form: John Dos Passos's *Manhattan Transfer*, Zora Neale Hurston's *Their Eyes Were Watching God*, and the Soundscapes of Modernity“, in: Frank Kelleter & Daniel Stein (eds.), *American Studies as Media Studies*, Heidelberg: Winter 2008, S. 43-51, 45.

scientific importance“ – zu preisen.¹⁵ Die Unterhaltungsware Tonfilm steht hier offenbar in einem größeren akustischen Kontext, der zugleich ein kulturgeschichtlicher Kontext ist.

Was im Sinne Schweighausers beim Tonfilm akustisch kontrolliert wird, ist zunächst einmal Alltagslärm und der Lärm der technischen Produktion selbst. Ausgedehnte Dialogszenen waren in den ersten Tonfilmen vor allem deshalb nicht möglich, weil die moderne Aufnahmeapparatur so laut war, dass sie immer drohte, sich selbst aufzunehmen. „Acoustic mastery in a time of auditory chaos“ bedeutete darum etwa, Geräusche in die kontrollierte Form von Musik zu verwandeln, z. B. wenn im *Jazz Singer* das Klappern des Geschirrs in einem Restaurant als rhythmisches Orchester für eine Gesangsszene fungiert. Einem heutigen Publikum muss *The Jazz Singer* deshalb wie ein Stummfilm erscheinen, der durch vereinzelte Musikeinlagen angereichert wird. Die Tonpassagen dieses ersten Tonfilms nehmen sich aus heutiger Sicht wie isolierte Inseln der Modernität in einem älteren Unterhaltungsmedium aus. Tatsächlich wird das Wunder synchronisierten Tons wie ein *special effect* eingeführt, wie ein überraschendes *gadget*, das durch seine bloße Neuheit erfreut: eine filmische „Attraktion“ im Sinne Tom Gunnings, bei der die Filmproduzenten noch nicht genau zu wissen scheinen, wofür sie eigentlich gut ist.¹⁶

Dem Publikum des *Jazz Singer* präsentieren sich die Möglichkeiten des technischen Wandels also häppchenweise, nach dem Prinzip einer überraschenden Steigerung. Die ersten Tonpassagen sind beim Singen des Knabenliedes in der Kneipe zu hören – und sie sind technisch enttäuschend, weil es sich offenbar um eine nachträglich aufgenommene Tonspur handelt, die nicht einmal lippensynchron abläuft. Das soll nun die große Revolution sein? Doch nach 25 Minuten hat endlich auch Al Jolson seinen ersten Auftritt und der Zuschauer wird eines Besseren belehrt: Jolson singt tatsächlich und leibhaftig. Ja, er spricht nach der Nummer kurze überraschende Sätze ans Publikum und plaudert im Off mit der Band, bevor der Film nach der nächsten Gesangsnummer wieder zum stummen Erzählen mit Zwischentiteln zurückkehrt. Die Sätze, die Jolson hier spricht – noch kein echter Dialog, aber schon die erste lippensynchrone Live-Aufnahme menschlicher Sprache in einem Spielfilm – sind medial selbstreferenziell: „Wait a minute, wait a minute, you ain't heard nothing yet.“ Diese Ansage richtet sich nicht nur an das fiktive Publikum in der Restaurantszene, sondern auch an das reale Publikum im Kinosaal – und dort kündigt sie nicht den nächsten Song, sondern die Zukunft des Mediums Tonfilms an.¹⁷

Doppelt adressierte Sätze laden zur Ironie ein. So auch hier. Die Ironie von Jolsons berühmt gewordener Ansprache besteht darin, dass es sich bei diesem Satz eigentlich um eine Standardformel des Vaudeville-Theaters handelt: also keines-

15 „Vitaphone is Thrilling the World“ [1927], Warner Bros. 2007, S. 4.

16 Tom Gunning, „The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde“, in: Thomas Elsaesser (ed.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: BFI 1990, S. 56-62.

17 Vgl. Rogin, a.a.O., S. 81.

wegs um die Ankündigung unerhörter Zukunftsklänge, sondern um die etablierte Routine eines altbekannten Unterhaltungsmediums. Der Theater-Entertainer Jolson kündigte mit diesem Satz für gewöhnlich die nächste Attraktion einer narrativ wenig elaborierten Nummernrevue an. Mit eben diesem Satz führt der größte Star des Vaudeville nun aber ein neues, konkurrierendes populäres Medium ein, das seinen mächtigen Vorläufer in kürzester Zeit zu Grabe tragen wird. Michael Rogin hat diesen Sachverhalt in bewusst martialischem Vokabular beschrieben: „[The sound] innovations are ... electrifying, because they are preceded within the film by the earlier forms that this movie will *destroy*: silent, documentary, Lower East Side scenes; pantomime gestures; and intertitles. . . . [The] first words of feature movie speech announce . . . the *death* of the silent film.“¹⁸ So wie Jack Robins Vaudeville-Karriere also den Tod seines Vaters herbeiführt, so kostet Al Jolsons Wandlung vom Bühnenstar zum Tonfilmschauspieler das Vaudeville-Theater letztendlich das Leben. Rogin spricht hier mit Andrew Sarris vom „kulturellen Schuldkomplex“ des frühen Musikfilms.¹⁹ Die populäre Mediengeschichte wird dabei ihrerseits als Modernisierungsgeschichte sichtbar: als Geschichte eines auch zerstörerischen Fortschritts, als Geschichte ästhetischer Freisetzung durch feindliche Übernahmen und gewaltsame *mergers*.

Und wie wird *diese* Geschichte im *Jazz Singer* inszeniert, die Mediengeschichte von *love and theft*? Das zeigt sich eindrücklich in der ersten und einzigen Dialogszene des Films, dem eigentlichen Geburtsmoment des Tonfilms. In dieser Szene wird deutlich, dass das Versprechen technologischer Kontrolle, von dem Schweighauser in Bezug auf die neuen akustischen Medien des frühen 20. Jahrhunderts spricht, beständig gefährdet wird durch den kulturellen Lärm, den moderne Medientechnologien selbst erzeugen: durch die innovative Eigendynamik von Technologien, deren radikale Praxismöglichkeiten sich nur schwer unter Kontrolle halten lassen. Die Produzenten des *Jazz Singer* inszenieren diese Erkenntnis medialer Störfaktoren ganz im Sinne des Prinzips der Steigerung, nach dem *The Jazz Singer* die neue Tontechnik vorführt. Der Dialog erscheint zum Höhepunkt des Films, als Jolson nach langer Abwesenheit ins Haus der Eltern zurückkehrt, wo er seiner Mutter als erwachsener Mann wieder begegnet. Um ihr zu zeigen, wozu er es in der Welt gebracht hat, spielt er ihr Irving Berlins „Blue Skies“ im exaltierten Jazzstil vor. Seine gesprochenen Worte führen ihr unterdessen die Versprechungen populärkulturellen Erfolgs vor Augen: „Mama darling, if I'm a success in this show, we're gonna move from here.“ So handelt der erste Dialog der Filmgeschichte von den finanziellen („Oh yes, we're gonna move up in the Bronx, a lot of nice green grass up there“), stilistischen („I'm going to get you a nice pink dress“), freizeitlichen („I'm gonna take you to Coney Island . . . you're gonna ride on the Shoot-the-Chute“) und affektiven („I'll kiss you and hug you“) Möglichkeiten der Popu-

18 Ebd., meine Hervorhebungen.

19 Andrew Sarris, „The Cultural Guilt of Musical Movies“, in: *Film Comment*, 13 (1977), S. 39-41; Michael Rogin, a.a.O., S. 81.

lärkultur selbst. Erst der unerwartet auftauchende Vater bringt die Wort- und Musikfantasien mit dem bestürzten Ausruf „Stop!“ zu einem jähen Ende.

Es wird deutlich, weshalb Tonfilme entgegen ihrer ursprünglichen Konzentration auf die beruhigende Ordnung musikalischen Tons schnell als *talkies* bekannt wurden: als Sprechfilme. Jolsons Gespräch mit seiner Mutter gibt sich akustisch zwar fast noch als eine musikalische Nummer aus – seine Repliken erinnern an den Sprechgesang früher Jazzkünstler und die Zwischenrufe der Mutter fungieren als rhythmische Interjektionen –, doch in ihrem Gesamteffekt erzeugt die Vermengung von dialogischer Sprache und Musik eine derart aufregende, nervöse, beunruhigende Klangflut, dass sie nur noch durch gebrüllten Befehl zum Schweigen gebracht werden kann. In den klammen Sekunden, die diesem letzten gesprochenen Wort des Films folgen, inszeniert sich *The Jazz Singer* mit bemerkenswertem Selbstbewusstsein als unheimliche mediale Revolution. Das väterliche „Stop“ ist nämlich nicht nur an den Sohn adressiert, sondern fungiert als Sprechakt auf der Ebene metamediale Inszenierung selbst. Die Münder von Vater und Sohn öffnen sich hiernach, ohne dass ein Laut zu hören wäre. Entweder hat es ihnen die Sprache verschlagen oder wir sind nicht mehr im Tonfilm. Vielleicht ist der Vater sogar erschrocken, weil ein vernehmliches Wort aus seinem Mund kam. Erst der nächste Zwischentitel bringt Sicherheit: Die alte Welt des Stummfilms herrscht wieder, trotz allen Klavierhämmern und Geschreis. Und auch dieser Zwischentitel ist doppelt codiert: „Papa, have you no *word* for your son?“ (meine Hervorhebung). Dank solcher Doppelcodierung wissen wir, dass die eingetretene Ruhe nicht von Dauer sein kann, auch wenn in *diesem* Film keiner mehr das Wort ergreift. *The Jazz Singer* lässt uns hier wissen, dass das väterliche „Stop!“ nur eine kurze Unterbrechung bringt: eine Versöhnung, an deren Ende der Vater genauso tot sein wird wie der Stummfilm, und beide doch aufgehoben in sentimental Technologien, *sound technologies*. Und so weiter und so fort: You ain't heard nothing yet.

Schlussbemerkung

Nicht nur in seiner Migrationsfabel, sondern auch medienästhetisch inszeniert *The Jazz Singer* eine Versöhnungsgeschichte zwischen Alt und Neu, zwischen Tradition und Moderne, aber auch zwischen Vaudeville und Hollywood. Diese Geschichte setzt den durchschlagenden Erfolg neuer Reproduktions- und Gefühlstechnologien unter der Behauptung einer liebevollen Aufbewahrung alter Ordnungen durch. Die Liebe zum Alten muss dabei genau deshalb behauptet und bekräftigt werden, weil der Film sehr genau um das kulturrevolutionäre Potenzial seiner technologischen Praxismöglichkeiten weiß.²⁰ Sinnfällig wird dies in der Interaktion

20 Möglicherweise kann hierin ein Charakteristikum der populärkulturellen Mediengeschichte insgesamt gesehen werden. Schon das erste Massenmedium der Neuzeit, der Roman, neigte in seiner Frühphase zur kulturtechnischen Selbstkontrolle. Als ob sie vor dem eigenen imaginären Potenzial zurückschreckten, taten die ersten Romane oft so, als seien sie gar

von Tonspur und Zwischentitel in einer schon erwähnten Szene gegen Ende des Films, als Jacks Mutter ihren Sohn zum ersten Mal auf einer Broadway-Bühne singen hört. Der Zwischentitel bringt hierbei, wie erwähnt, die Botschaft einer modernisierenden, zunehmend global sich reproduzierenden Populärkultur auf den Punkt: „He's not my boy anymore – he belongs to the whole world now.“ Das können wir auf der Leinwand *lesen*, im Lichtspielhaus. Was wir allerdings in diesem Moment *hören*, ist etwas anderes, denn die Tonspur des Films gibt Al Jolsons sentimentales Plantagenlied wieder: „Mother Divine, with your arms about me...“. So verlagert der Film seine moderne, umstürzlerische Botschaft ausgerechnet in den Stummfilm-Zwischentitel und damit in jenes Medium, an dessen Abschaffung er arbeitet. Simultan wird die neue, umstürzlerische Tontechnologie zum paradoxen Bewahrungsort der entgegen gesetzten Botschaft von Heimat, Zugehörigkeit und Familie.

Wir werden hier zum Zeugen einer Schlüsselszene transnationaler Hollywood-Ästhetik. Diese Szene sentimentaler Technologisierung wiederholt sich in unterschiedlichsten Modulationen und Motivationen, wenn auch gegenwärtige Filme (nicht nur aus Hollywood) von Modernität und Transnationalität – und damit von den Ergebnissen ihrer eigenen kulturellen Aktivitäten – handeln. Gegenüber Filmen wie *Traffic* (2000), *Crash* (2004) und *Babel* (2006) jedenfalls kann sich zumindest dieser Zuschauer des Eindrucks nicht erwehren, dass bei allem technologischen Aufwand im Namen transnationaler Repräsentanz – bei allen *location shots*, Fremdsprachen, Untertiteln, narrativen Hybridisierungen – ähnlich ambivalente Versöhnungen zwischen Globalisierungstechnologien und Heimkehrbildern inszeniert werden wie achtzig Jahre zuvor in *The Jazz Singer*. Was wir hieraus lernen können, das ist, die (medien)ästhetische Abhängigkeit unserer Verständnisse von Transnationalität und Modernität ernst zu nehmen und Filmerzählungen als etwas zu beobachten, in dem Migrations- und Globalisierungserfahrungen nicht einfach formalisiert oder abgebildet, sondern hergestellt werden.

keine und boten sich als prominenter Umschlagplatz des öffentlichen Anti-Roman-Diskurses an – bei gleichzeitig selbstreferenzieller Auffächerung der neuen narrativen Möglichkeiten. Vgl. Frank Kelleter, *Amerikanische Aufklärung: Sprachen der Rationalität im Zeitalter der Revolution*, Paderborn: Schöningh 2002, S. 741-766.