

Michael Rogin

Blackface, White Noise

Der jüdische Jazz-Sänger findet seine Stimme¹

1. Filme und die Frage der Schwarzen

Jedes transformative Moment in der Geschichte des amerikanischen Films gründet sich auf den symbolischen Mehrwert der Schwarzen, auf die Macht, Afroamerikaner noch für etwas anderes stehen zu lassen als für sich selbst. Es gab vier dieser Momente. Edwin S. Porters Film *Uncle Tom's Cabin* (Onkel Toms Hütte) aus dem Jahre 1903, eine Verfilmung des meistaufgeführten Theaterstücks des späten 19. Jahrhunderts, markiert den Übergang vom populären Theater zu jenen Stummfilmen, die für die Frühgeschichte des klassischen Hollywood-Kinos charakteristisch sind. Als der bis dahin aufwendigste und teuerste, und als der erste mit Zwischentiteln versehene Film der Kinogeschichte stellte *Uncle Tom's Cabin* die erste längere filmische Erzählung mit einer schwarzen Figur dar und war damit auch – da es Afroamerikanern verboten war, Afroamerikaner in ernsten, dramatischen Rollen darzustellen – der erste ernstzunehmende *blackface*-Film. Porters einspulgiger Film steht an der Grenze zwischen *blackface*-Musik und Tanztheater als der populärsten Unterhaltungsform des 19. Jahrhunderts und den Spielfilmen, der populärsten Un-

1 Der Aufsatz erschien ursprünglich als *Blackface, White Noise: The Jewish Jazz Singer Finds His Voice*, in: *Critical Inquiry* 18 (Frühling 1992), 417–453. Fred Schaffer trug all die Materialien zusammen, die den Ausgangspunkt dieser Analyse bildeten; ich stehe tief in seiner Schuld. Dank gebührt auch dem Center for Twentieth Century Studies, University of Wisconsin, Milwaukee (insbesondere Gordon Hutner, Petrice Petro u. Kathleen Woodward); der Interdisciplinary Group in History and English, Texas A&M University; dem Center for the Humanities, John Hopkins University; dem Program for Liberal Studies, Emory University; dem English Department, Indiana University; dem Social Thought and Ethics Program und der Conference for the Study of Political Thought an der Yale University; sowie Elisabeth Abel, Ann Banfield, James E.B. Breslin, Kim Chernin, Norman Jacobson, Charles Wolf und den Lektoren des *Critical Enquiry*.

terhaltungsform der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. In einer Verdrehung von Harriet Beecher Stowes Roman führte Porter den Plantagenmythos in den amerikanischen Film ein.²

D. W. Griffiths Film *The Birth of a Nation* aus dem Jahr 1915 eröffnete eine Reihe von Hollywood-Filmen im Sinne des Klu Klux Klan: gegen die politische und sexuelle Emanzipation der Schwarzen. Seine Technik, seine Produktionskosten, seine Länge, sein Massenpublikum, seine kritische Rezeption und seine einflußreiche historische Vision machten ihn zum wichtigsten aller amerikanischen Filme, die je gedreht wurden. *Uncle Tom's Cabin*, mit Porter an der Kamera, stand noch in der Tradition handwerklicher Filmproduktion. *The Birth of a Nation* stand exemplarisch für die Periode absoluter Kontrolle durch den Regisseur.³

Der Gründungsfilm des Hollywood-Tonfilms, *The Jazz Singer*, aus dem Jahr 1927 markiert die Einführung des *blackface*-Darstellers Al Jolson in den Unterhaltungsfilm. Al Jolson war der populärste Entertainer seiner Zeit, und das Programmheft widmete – ganz im Gegensatz zur späteren fachlich-kritischen Auseinandersetzung mit dem Film – dem *blackface*-Darsteller weit mehr Aufmerksamkeit als dem neuen Ton- und Bildprojektionsverfahren namens *Vitaphone* der Firma *Western Electric*. *The Jazz Singer* war ein reines Produkt des *studio producer*-Systems; die Warner Brothers hatten die Kontrolle. David O. Selznicks Film *Gone With the Wind* aus dem Jahr 1939, ein frühes Beispiel des *producer unit*-Systems, das später in Hollywood dominierend werden sollte, entschied schließlich die Zukunft der *Technicolor*-Großfilme, indem er im Plantagenmythos zu den Anfängen

2 Siehe dazu William L. Slout, *Uncle Tom's Cabin in American Film History*, in: *Journal of Popular Film* 2 (Frühling 1973), 137–152; Donald Bogle, *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, and Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films*, New York 1973, 3; Charles Musser, *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*, Berkeley 1991; Thomas Cripps, *Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1900–1912*, New York 1977, 12–14; Robert C. Toll, *Blacking Up: The Minstrel Show in Nineteenth Century America*, New York 1974, 1–5; Edward D. C. Campbell Jr., *The Celluloid South: Hollywood and the Southern Myth*, Knoxville (Tenn.) 1981, 12–14 u. 37–39; David Bordwell, Janet Staiger u. Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and the Mode of Production to 1960*, New York 1985, 183; Eric Lott, 'The Seeming Counterfeit': Radical Politics and Early Blackface Minstrelsy, in: *American Quarterly* 43 (Juni 1991), 223–254; ders., *Love and Theft: The Racial Unconscious of Blackface Minstrelsy*, in: *Representations* 39 (Sommer 1992), 23–50. Diese wichtigen Arbeiten suggerieren, daß zum Beispiel das, was ich symbolischen Mehrwert nenne, sich aus dem Mehrwert an Arbeit unter der Sklaverei ableitet, sowie von einer weißen Anziehung für schwarze Körper, für die die Bezeichnung symbolisch zu flüchtig ist.

3 Siehe dazu auch: Michael Rogin, 'The Sword Became a Flashin' Vision': D. W. Griffith's *The Birth of a Nation*, in: ders., *'Ronald Reagan', the Movie and Other Episodes in Political Demonology*, Berkeley 1987, 190–235; außerdem auch Bordwell, Staiger u. Thompson, *Classical Hollywood Cinema*, wie Anm. 2, 90–142.

des amerikanischen Films zurückkehrte. War *Birth of a Nation* der meistgesehene Film der Stummfilmära, brach *The Jazz Singer* alle Rekorde an Einspielergebnissen, und Al Jolsons *blackface*-Folgefilm *The Singing Fool* aus dem Jahr 1928 wurde zum profitabelsten Film der zwanziger Jahre. Alle drei wurden jedoch vom größten Verkaufserfolg des klassischen Hollywood-Kinos, *Gone with the Wind*, in den Schatten gestellt.⁴

Die amerikanische Literatur begründete, wie Kritiker von D. H. Lawrence bis Richard Slotkin dargestellt haben, ihre nationale Identität im Kampf zwischen Weißen und Indianern; der amerikanische Film wurde geboren aus der Darstellung Schwarzer durch Weiße.⁵

Der weiße männliche Held unserer klassischen Literatur befreit sich von paternalistischen Beschränkungen der alten Welt und etabliert seine Unabhängigkeit im Kampf gegen die Indianer; im Film entsteht er aus dem Konflikt zwischen Schwarzen und Weißen. Diese unterschiedlichen rassischen Wurzeln sind keineswegs zufällig, denn wie die *frontier period*, die Zeit des Vordringens in den Westen, amerikanischen Geschichte, beginnend mit Erzählungen über indianische Gefangenschaft, die klassisch amerikanische Literatur hervorbrachte, wurde der amerikanische Film geboren aus der Verknüpfung der Niederlage der Südstaaten im amerikanischen Bürgerkrieg, der erneuten Unterwerfung der Schwarzen und nationaler Reintegration, des Aufstiegs der multiethnischen Industriemetropolen und der Entstehung einer ihrer schwarzen Wurzeln enteigneten Massenunterhaltung als dem Ort der Amerikanisierung. Wenn, wie Leslie Fiedler meint, der weiße männliche Held der Literatur die weiße Frau durch seinen roten Bruder ersetzt, dann benützen *The*

4 Siehe dazu J. Hoberman, Is 'The Jazz Singer' Good for the Jews?, in: *The Village Voice* (7.–13. Jänner 1981), 32; Steve Whitfield, *Jazz Singers*, in: *Moment 6* (März–April 1981), 20; Miles Krieger, *The Jazz Singer*, in: ders., Hg., *Souvenir Programs of the Twelve Classic Movies 1927–1941*, New York 1977, 1–20 (in Folge abgekürzt als SP); Harry M. Geduld, *The Birth of Talkies: From Edison to Jolson*, Bloomington (Ind.) 1975, 138 u. 213 f; William K. Everson, *American Silent Film*, New York 1978, 373–374. Mein Dank gebührt an dieser Stelle Peter Wollen, der als erster vorgeschlagen hat, *Gone With the Wind* in diese Reihe aufzunehmen.

5 Siehe dazu D. H. Lawrence, *Studies in Classical American Literature*, New York 1923; Leslie A. Fiedler, *Love and Death in the American Novel*, New York 1960; Henry Nash Smith, *Virgin Land: The American West as Symbol and Myth*, Cambridge (Mass.) 1950; Richard Slotkin, *Regeneration Through Violence: The Mythology of the American Frontiers 1600–1860*, Middletown (Conn.) 1973. Die Behauptung der formativen Bedeutung der Beziehungen von Schwarzen und Weißen für den Film richtet sich an transformative Momente; Afroamerikaner waren in den Routineprodukten Hollywoods bis vor gar nicht allzu langer Zeit entweder marginalisiert oder überhaupt nicht vorhanden. In den zwanziger Jahren war der Western das verbreitetste Filmgenre. Vgl. dazu die Tabelle in Lary May, *Screening out the Past: The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*, New York 1980, 215.

Birth of a Nation und *The Jazz Singer* – ersterer im psychologischen Subtext des Films, letzterer auf der Leinwand – schwarze Männer als Zugang zu weißen Frauen. *The Jazz Singer* macht zum Thema, was in *The Birth of a Nation* verborgen bleibt, daß nämlich das Double nicht das exotische Andere ist, sondern das gespaltene Selbst, der Weiße im *blackface*.

The Birth of a Nation und *The Jazz Singer* beuten Schwarze anscheinend in gegensätzlicher Weise aus. *The Birth of a Nation* erklärt den Schwarzen den Krieg im Namen der Väter, der Protagonist in *The Jazz Singer* dagegen nimmt die schwarze Maske an und tötet seinen Vater. Der Film *The Birth of a Nation*, der die schlimmste Periode der Gewalt von Weißen gegen Schwarze in der Geschichte der Südstaaten markiert, lyncht die Schwarzen, der Jazzsänger hingegen singt als Bauchredner durch deren Mund. *The Birth of a Nation*, das Produkt einer progressiven Bewegung, hat nationale politische Intentionen. *The Jazz Singer* markiert den Rückzug vom öffentlichen ins private Leben in der Jazz-Ära sowie die Befriedung einer fantasierten Bedrohung durch die Schwarzen in den Südstaaten und zelebriert als solche nicht politische Erneuerung, sondern städtisches Entertainment.

Diese historischen Unterschiede in der Verwendung des *blackface* erwachsen aus einer zugrundeliegenden Identität. Griffith verwendete die Schwarzen nicht, um das Plantagenpatriarchat wieder auferstehen zu lassen, sondern um einer neuen Nation zur Geburt zu verhelfen. Die Immigranten, auf der Leinwand abwesend, waren im Publikum anwesend, wobei *The Birth of a Nation* den Konflikt zwischen Schwarz und Weiß dazu nutzte, sie zu amerikanisieren. Auch der Jazzsänger entkommt seiner Einwanderer-Identität durch das *blackface*. Außerdem laden Fragen der rassischen Mischung und der Assimilation beide Filme zusätzlich auf. Weiße Identifikation mit – imaginiertem – schwarzem sexuellem Begehren, wie sie in *The Birth of a Nation* noch so kraftvoll unbewußt bleibt, kommt nun in *The Jazz Singer* an die Oberfläche. Das schwarze Begehren nach weißen Frauen, in *The Birth of a Nation* in *blackface* dargestellt, rechtfertigt nicht nur die politische und sexuelle Repression der Schwarzen, sondern auch die Vermählung der Feinde im Bürgerkrieg, von Norden und Süden. *Blackface* propagiert die interrassische Vermählung in *The Jazz Singer* durch den offensichtlichen Kontrast mit *The Birth of a Nation*, aber es erleichtert die Verbindung von Juden und Nichtjuden, nicht von Weiß und Schwarz.

Indem *The Jazz Singer* diese *blackface*-Identifikation zelebriert, die *The Birth of a Nation* verwehrt, tut er den Schwarzen allerdings keinen Gefallen. Der *blackface Jazz Singer* ist weder ein Jazzsänger, noch ist er schwarz. In beiden Filmen

vermählt *blackface* zwei alte Rivalen; Schwarz und Weiß heiraten in keinem der beiden Filme. So wie *The Birth of a Nation* eine Erneuerung durch Gewalt offeriert, tötet die grinsende Maske des Musik- und Tanztheaters, *Jazz Singer*, die Schwarzen durch Freundlichkeit.

Die ersten Filmkritiken reagierten auf Al Jolsons *blackface* gleichermaßen wie auf *Vitaphone*.⁶ Anlässlich des fünfzigsten Jahrestages der Erstaufführung aber, als *The Jazz Singer* als erster Tonfilm und *blackface* als Peinlichkeit bereits fest etabliert waren, fanden die vier aus diesem Anlaß in Filmzeitschriften erschienenen Artikel *blackface* kaum der Erwähnung wert. Doch jede von ihnen druckte Filmausschnitte ab, die unvermeidbarerweise sichtbar werden ließen, was der Text unterdrückte: Alle Artikel zeigten Al Jolsons in *blackface*. In den achtziger Jahren spielten Filmkritiker, teilweise in Anlehnung an das selbstbewußt jüdische Remake von Neil Diamond aus dem Jahre 1981, die Bedeutung des Tons gegenüber der Story, dem Generationskonflikt und Fragen der jüdischen Assimilation herunter.⁷ Der Film *The Jazz Singer* verleiht jedoch allen drei Stories gleichermaßen Gewicht, der Konversion zum Ton, der Konversion der Juden und der Konversion durch *blackface*. Weit davon entfernt, separiert aber gleichberechtigt zu sein, so daß eine Story vor der Kontamination durch die andere bewahrt werden könnte, verschmilzt der Film alle drei. Indem er die Vermischung der Körpersäfte durch rassistische Maskerade substituiert, spricht *The Jazz Singer* von rassistischer Begierde, nicht einfach von rassistischer Aversion. Da Immigration und technologische Innovation gerade dabei waren, die amerikanische Massenkultur zu erschaffen, verkündete der Film die Niederlage der patriarchalen alten Welt, um dadurch die Macht der neuen Welt zu verschleiern, und bemächtigte sich einer imaginierten *blackness*, um den Immigrantensohn zu amerikanisieren. Laut Frantz Fanons Analyse scheitert

6 Siehe dazu Mordaunt Hall, Al Jolson and the Vitaphone, in: New York Times (7. Oktober 1927), 24 und 'The Jazz Singer', in: Variety (12. Oktober 1927), 16.

7 Siehe dazu Jonathan D. Tanel, The Impact of The Jazz Singer on the Conversion to Sound, in: Journal of the University Film Association 30 (Winter 1978), 21–25; Larry Swindell, The Day the Silents Stopped, in: American Film 3 (Oktober) 1977, 24–31; Andrew Sarris, The Cultural Guilt of Musical Movies, in: Film Comment 13 (September–Oktober 1977), 39–41; Audrey Kupferberg, The Jazz Singer, in: Take One 6 (Jänner 1978), 28–32; Hoberman, Jazz Singer, wie Anm. 4, 1, 31–33; Neal Gabler, An Empire of Their Own: How the Jews Invented Hollywood, New York 1988, 134–145; Jews on the Screen, Sonderbeilage in: Film Comment 17 (Juli–August 1981), 34–48; Whitfield, Jazz Singers, wie Anm. 4, 19–25; Lester D. Friedman, Hollywood's Image of the Jew, New York 1982, 48–53; Patricia Erens, The Jew in American Cinema, Bloomington (Ind.) 1984, 70–110; Mark Slobin, Some Intersections of Jews, Music and Theater, in: Sarah Blacher Cohen, Hg., From Hester Street to Hollywood: The Jewish-American Stage and Screen, Bloomington (Ind.) 1983, 36–69.

der Versuch weißer Masken, schwarze Haut zu verbergen und Afrikaner in Europäer zu verwandeln. Wenn aber die Verschiebung vom Inneren des Körpers zum Auge des Betrachters dem als Weißen maskierten Schwarzen ein epidermisches Bewußtsein aufzwingt, erlaubt es dem *blackface*-Darsteller, von seinem eigenen, authentisch empfundenen Inneren heraus zu sprechen.⁸

2. Sprechende Bilder und die Jüdische Frage

Obwohl es immer problematisch ist, revolutionäre Innovationen mit einem einzelnen Werk zu identifizieren, kann *The Jazz Singer* doch legitimerweise den Status des ersten Tonfilms für sich in Anspruch nehmen. Kein Film davor hatte lippensynchrone Musikdarbietungen oder Dialoge gezeigt. Keiner hatte den Ton verwendet, um von der zuvor sichtbaren Handlung wegzuschneiden und sie doch beizubehalten, und keiner hatte Text und Musik in die Filmstory integriert.⁹ Diese Innovationen sind noch immer elektrisierend, denn im Film gehen ihnen jene älteren Formen voran, die der Tonfilm zerstören wird: Stummfilm, Dokumentarfilm, *Lower East Side*-Szenen, pantomimische Gesten und Zwischentitel. Als der junge Jakie Rabinowitz in *Mullers Café Bar* singt, verkündet er eine kinematographische Revolution.

Die zweite Tonsequenz ist noch verblüffender. Als der erwachsene Jack Robin, ehemals Jakie Rabinowitz, in *Coffee Dan's* das Lied *Dirty Hands, Dirty Face* singt, erklingt zum ersten Mal in einem Spielfilm eine Stimme aus einem Mund. Jack reißt sich sowohl von den Zwischentiteln los, die bis dahin die Dialoge getragen hatten, als auch von der Musikbegleitung, die bis dahin den Ton getragen hatte, und spricht seine ersten eigenen Worte. „*Wait a minute. Wait a minute. You ain't heard nothing yet!*“ spricht Al Jolson, jene Zeilen wiederholend, die er im Vaudeville-Theater bereits berühmt gemacht hatte.¹⁰ Diese ersten performativen Worte der Spielfilm-Rede – *you ain't heard nothing yet!*¹¹ – verkünden die Geburt des Tonfilms und den Tod des Stummfilms. Der *Vaudeville*-Darsteller Al Jolson hat den Stummfilm umgebracht.

8 Zur asymmetrischen Inversion Weißer in *blackface* siehe zum Beispiel Frantz Fanon, *Black Skin, White Masks*, New York 1967 und Jean Genet, *The Blacks: A Clown Show*, New York 1960.

9 Vgl. dazu Tankel, *Impact of The Jazz Singer*, wie Anm. 7, 23 und Gabler, *Empire of Their Own*, wie Anm. 7, 143.

10 Swindell, *Day the Silents Stopped*, wie Anm. 7, 28.

11 Ein geistreiches doppeldeutiges Wortspiel mit den Bedeutungen „Bisher haben sie noch nichts gehört!“ und „Was sie bisher gehört haben, war noch gar nichts!“ (Anmerkung des Übersetzers).

Für diesen seinen Triumph jedoch bezahlte Jolson mit einem Opfer, welches Andrew Sarris „die kulturelle Schuld der Musikfilme“ genannt hat. Obwohl *The Jazz Singer* und *The Singing Fool* Kassenschlager wurden, blühte Al Jolsons Karriere in den dreißiger Jahren nicht auf. *Vaudeville* und Stummfilm hatten einander ergänzt, doch der Tonfilm verdrängte beide. Sarris schreibt: „Al Jolson wurde zum ersten Sündenbock jener kulturellen Schuld, die die Filmmusicals als die Schlächter des Stummfilms auf sich genommen haben.“¹²

Der Jazzsänger mag den Stummfilm getötet haben, im Film allerdings tötet er seinen Vater. Sarris' außergewöhnlicher Formalismus ignoriert jene Verbindung, auf welcher der Film gründet: die zwischen dem Tod des Stummfilms und dem Tod des jüdischen Patriarchen. Kantor Rabinowitz erwartet von Jakie, daß auch er Kantor wird, wie es Generationen von Rabinowitzen vor ihm gewesen waren. Jakie aber möchte Jazz singen. Familiär wie musikalisch würde Jakie Rabinowitz als Kantor seine eigene Stimme verlieren. *Kol Nidre*, das Lied am Versöhnungstag für die Vergebung der Sünden, steht für Jakies Gesang in den Eröffnungsszenen des Films. Aber Jakie möchte seine persönliche Identität nicht in einer antiken, geheiligten Gemeinschaft untergehen lassen. Das Resultat ist ein Familienkrieg. Sein Vater verprügelt ihn für das Singen von „raggy time“ Songs. Er schmeißt den erwachsenen Jack Robin aus seinem Haus. Jazz war das Emblem der Jugendrevolte im Jazz-Zeitalter, und Kritiker warfen dem Jazz vor, die Familie zu zerstören.¹³ Jakies Entscheidung, Jazzsänger zu werden, tötet seinen Vater. Die kulturelle Schuld des ersten Tonfilms der Geschichte erwächst aus Assimilation und Vatermord.

Der Film *The Jazz Singer* verknüpft seinen zweifachen Mord, des Stummfilms und des jüdischen Patriarchats, indem *Vitaphone* den Generationenkonflikt mit drei filmgeschichtlich revolutionären Elementen transportiert: mit der ersten, an eine Figur gebundenen Singstimme, mit dem ersten lippensynchronen Singen und den ersten Zeilen gesprochener Sprache sowie mit dem ersten Dialog – Antithese, These, Synthese – mit der jüdischen Mutter im Zentrum. Kantor Rabinowitz stoppt Jakies Gesang in der ersten Szene, als er seinen Sohn von der Bühne zerzt; er bringt den Film damit wieder zum Schweigen. Jack spricht zum ersten Mal in der zweiten Szene, nachdem die Heldin sein Lied bewundert hat. Jacks erste gesprochenen Worte begründen die jüdisch-nichtjüdische Romanze.

Ein jüdischer Vater stoppt die Stimme (Antithese); eine nichtjüdische Frau ruft sie hervor (These). Aber es gibt noch keinen Dialog in *Coffee Dan's* Lokal;

¹² Sarris, *Cultural Guilt*, wie Anm. 7, 41.

¹³ Siehe dazu Paul S. Fass, *The Damned and the Beautiful: American Youth in the 1920s*, New York 1977, 22.

Jack spricht nur von der Bühne, um seine nächste Nummer anzukündigen. Als er nach Hause zurückkehrt, am Höhepunkt und in der Mitte des Films, singt und spricht er zu seiner Mutter. Sara Rabinowitz liebkost ihren Sohn verzweifelt und murmelt ein paar aufgeregte Worte, als sie und ihr Sohn eine Liebesszene spielen. Jack singt das Lied *Blue Skies* für seine Mutter, erklärt ihr, daß er lieber sie befriedigen möchte als irgend jemanden sonst, stiehlt ihr einen Kuß, verspricht ihr ein neues Kleid zu kaufen, sie in der finsternen Mühle bei Coney Island zu liebkosen und zu küssen, kehrt dann zum Klavier zurück, um eine jazzige Version von *Blue Skies* zu spielen, und fragt sie dann, ob ihr „that slappin' business“ (diese klatschende Sache) auf der Tastatur gefallen habe. *Slapping* war der Jazz-Terminus für Pizzicato-spiel; die sexuellen Ursprünge des Wortes *jazz* (in Kopulation) waren nie auf eine spektakulärere und unangebrachtere Weise gegenwärtig als in dieser Szene. Eine kleine Tür öffnet sich im Hintergrund, die winzige Figur des Patriarchen erscheint, die Kamera fokussiert auf seinen drohenden Kopf und seine Schultern, und eine Stimme aus seinem Mund schreit „Stop!“¹⁴

Durch die gleichzeitige Beendigung von Musik und Romanze zwischen Sohn und Mutter stoppt Kantor Rabinowitz auch das gesprochene Wort. Zum ersten und einzigen Mal im Film entsteht eine längere Periode der Stille, bevor schließlich eine traurige osteuropäische Musik zurückkehrt, die das Thema von *Blue Skies* wiederholt. Jolsons Gesang wird auch zurückkehren, aber „Stop!“ ist das letzte gesprochene Wort im Film. Mutter und Sohn versuchen in Zwischentiteln und mit Gesten den Vater zu besänftigen, scheitern jedoch. Kantor Rabinowitz verweist Jack seines Hauses in Stille, doch der am Stummfilm und am Vater verursachte Schaden ist nicht wieder gutzumachen. Jacks Vater hat zwar die Macht, in diesem Film das gesprochene Wort zu stoppen, aber es wird ihn und den Stummfilm das Leben kosten.¹⁵

Durch die Auswahl von *The Jazz Singer* als erstem Tonfilm erzählten „die wandernden Händler, Altwarentändler und ausbeuterischen Unternehmer, die ihre Auslagenfenster-Peepshows aus den Slums“ in eine der größten Industrien des Landes verwandelt hatten, ihre eigene Geschichte.¹⁶ Erst kürzlich zeigte Neal Gabler,

14 Siehe dazu Robert L. Carringer, Hg., *The Jazz Singer*, Madison (Wisc.) 1979, 144–145, siehe auch Francis Newton (Eric J. Hobsbawm), *The Jazz Scene*, New York 1960, 275. Hobsbawm, das blackface-Stilmittel aufnehmend, entlehnte sein Pseudonym von einem afro-amerikanischen Jazztrompeter.

15 Vgl. dazu R. E. Sherwood, *The Jazz Singer*, in: *Life* (27. Oktober 1927), 24; sowie Gabler, *Empire of Their Own*, wie Anm. 7, 150; ebenso Friedman, *Hollywood's Image of the Jew*, wie Anm. 7, 48.

16 Hoberman, *Jazz Singer*, wie Anm. 4, 32 hat als erster auf diesen Aspekt hingewiesen.

wie sehr die jüdischen Mogule Hollywood gegen das Erbe ihrer Väter gegründet haben. In Vergötterung ihrer Mütter und in Auflehnung gegen ihre Väter, die Generation spintisierender *Luftmenschen*, amerikanisierten sich die Mogule durch die Interpretation nichtjüdischer Träume. Der Film *The Jazz Singer*, leicht an Jolsons eigenes Leben angelehnt, läßt an die Geschichte jener Männer denken, die Hollywood geschaffen haben.¹⁷

Vielleicht weil sie die vatermörderischen Implikationen des Films irritierten, betonten Harry, Al, Jack und Sam Warner die harmonische Kooperation der Generationen, die *The Jazz Singer* hervorgebracht habe. Das Programmheft beteuerte: „Die getreue Darstellung häuslichen jüdischen Lebens ist weitestgehend der zurückhaltenden Unterstützung durch Mr. Benjamin Warner zu verdanken, dem Vater der Produzenten und begeisterten Bewunderer von *The Jazz Singer*.“¹⁸ Zum Vatermord wurde, wie Jim Hoberman schreibt, väterliche Zustimmung eingeholt.¹⁹ Außerdem wurde der Patriarch der Warner Brothers in ein häusliches jüdisches Leben voller Geschrei, Prügel, Exil und Tod hineingezogen. Doch jenes Mitglied der Familie Warner, das für Rebellion gegen die Väter in *The Jazz Singer* bezahlten mußte, war nicht Benjamin Warner, sondern sein jüngster Sohn Sam.

Benjamin Warner war arm und gläubig. Sam jedoch war antireligiös, und nachdem seine älteren Brüder allesamt jüdische Frauen geheiratet hatten, die mit dem Showbusiness nichts zu tun hatten, wählte Sam 1925 eine nichtjüdische Tänzerin zur Frau: Lina Basquette. Wie sie sich erinnert, waren Sams Brüder sehr erzürnt, daß er „eine kleine achtzehnjährige Schickse heiratete.“²⁰

Sam Warner hatte seine Brüder ins Filmgeschäft gebracht, er war der Enthusiast des Tonfilms und verantwortlich für das *Vitaphone*-Projekt. Seine Brüder nannten es „Sams Spielzeug-Phonograph“.²¹ Da die Investition der Warner Brothers in den Tonfilm einer koordinierten Strategie zur Erweiterung des Marktanteils ihres kleinen Studios folgte und die Hollywood anführenden Studio-Gesellschaften – genannt *Hollywood's big three* – herausfordern sollte, und nicht, wie man früher annahm, ein verzweifelter Versuch war, den drohenden Bankrott abzuwenden, wurde der Aufstieg Sams durch *Vitaphone* in der Figur des Jack Robin auf die Bühne gestellt. Sam machte normalerweise keine Filme, aber er kam in den Westen, um die

17 Siehe Gabler, *Empire of Their Own*, wie Anm. 7, 3–4, sowie May, *Screening out the Past*, wie Anm. 5, 167–179.

18 Krieger, *Jazz Singer*, wie Anm. 4, 9.

19 Siehe dazu Hobermann, *Jazz Singer*, wie Anm. 4, 31.

20 Zitiert in Barry Paris, *The „Godless Girl“*, in: *New Yorker* (13. Februar 1989), 57; siehe dazu auch Gabler, *Empire of Their Own*, wie Anm. 7, 3–4, 123–124 u. 140.

21 Paris, *Godless Girl*, wie Anm. 20, 57.

Produktion von *The Jazz Singer* zu überwachen. Nachdem Jolson seinen berühmt gewordenen Satz in *Coffee Dan's* improvisiert hatte, drehte Sam die Szene von Jack Robins Heimkehr noch einmal nach, versah sie mit dem Dialog und schuf so die Liebesszene mit der Mutter.²²

Jack sieht sich in der Krise seines Lebens, als ihn sein Vater zwingt, zwischen seiner Mutter und dem Jazz zu wählen. Am Höhepunkt des Films zerreißt ihn die Entscheidung, entweder seinen sterbenden Vater zu vertreten und am heiligsten Abend des jüdischen Kalenders, zu *Yom Kippur*, das *Kol Nidre* zu singen, oder aber mit der Vaudeville-Show weiterzumachen. Das *Kol Nidre* wird jedes Jahr in jener Nacht gesungen, in der sich der Himmel öffnet und die Juden direkt zu Gott sprechen können, um Vergebung für ihre Sünden zu erbitten. Jacks Sünde wäre es, mit *Blue Skies* die Laufbahn eines Vaudeville-Stars dem *Kol Nidre* vorzuziehen. Die Warner Brothers wählten, ein wenig mit Blasphemie flirtend, den Vorabend von *Yom Kippur* zum Premierentermin, eben jenen Abend, an dem Jack im Film erfährt, daß sein Vater im Sterben liegt und er sich zwischen Showbusiness und Pietät entscheiden muß. Filmzeit mit weltlicher Zeit vermischend, wollte das Studio, daß der Tod von Kantor Rabinowitz und Jacks *Kol Nidre* im Film möglichst mit dem jüdischen Feiertag zusammenfallen sollten. Doch diese Beschwörung des anarchischen „Yom Kippur Balls“, einer satanischen Nacht des Festes während des heiligen Fastens, konnten die Warner Brothers nicht genießen. In der Nacht, bevor Kantor Rabinowitz in New York sterben sollte, starb Sam Warner in Los Angeles. Er starb an einem Gehirntumor, im Alter von 39 Jahren. Die „kreischende und klagende“ Mutter an seinem Totenbett – ich zitiere hier Lina Basquette²³ – erschien am nächsten Abend auf der Leinwand am Totenbett des jüdischen Patriarchen. Sams Traum der Zusammenführung von jüdischer Mutter und nichtjüdischer Frau, erfüllt durch den sterbenden Kantor Rabinowitz, geschah zum ersten Mal an seinem eigenen Totenbett. Sam wurde am Abend vor *Yom Kippur* bestattet und seine drei Brüder, die alle in Los Angeles geblieben waren, um sein Begräbnis auszurichten, versäumten die Premiere des Films.²⁴

Dem Film *The Jazz Singer*, als Reflexion über und vielleicht auch als Agent

22 Siehe dazu Gabler, *Empire of Their Own*, wie Anm. 7, 124–137; Herbert G. Goldman, *Jolson: The Legend Comes to Life*, New York 1988, 101 u. 151; Kupferberg, *Jazz Singer*, wie Anm. 7, 30; Carringer, *Jazz Singer*, wie Anm. 14, 18 u. 140; sowie Douglas Gomery, *The Coming of Sound: Technological Change in the American Film Industry*, in: Tino Balio, Hg., *The American Film Industry* (überarbeitete Ausgabe) Madison (Wis.) 1985, 236–239.

23 Paris, *Godless Girl*, wie Anm. 20, 58.

24 Siehe dazu Ronald Sanders, *The Downtown Jews: Portraits of an Immigrant Generation*, New York 1987, 99–100; Hasia R. Diner, *In the Almost Promised Land: American Jews and Blacks*

des Kampfes der Generationen bis zum Tode, kann wohl kaum die Verschleierung des Generationenkonflikts vorgeworfen werden. Nach neueren Lesarten des filmischen Melodramas repräsentiert er den hysterischen Text schlechthin, indem er den im Namen des Realismus verschütteten Familienkonflikt offenlegt. Weil *The Jazz Singer* die Kosten der Assimilation zu Lasten der Familie und der Einwanderergesellschaft zeigt, nennt ihn Jim Hoberman „den direktesten und aufsehen-erregendsten Film, den Hollywood jemals zum Thema der amerikanischen Juden gemacht hat.“²⁵

Doch das Ende von *The Jazz Singer* und sein insgesamt familiärer Rahmen verknüpfen dieses hysterische jüdische Melodram eher mit Flucht denn mit Enthüllung. Im hysterischsten Moment des Films singt Jack zuerst *Kol Nidre*, in der Synagoge, über dem sterbenden Vater, und dann *My Mammy* an seine Mutter und seine Freundin im *Winter Garden Theater*. Der Film verspricht also, daß der Sohn beides haben könnte, die jüdische Vergangenheit und die amerikanische Zukunft, seine jüdische Mutter und seine nichtjüdische Frau. Doch dies war nicht, was in Hollywood vor sich ging. In den dreißiger Jahren verließen die jüdischen Mogule ihre jüdischen Ehegattinnen zugunsten nichtjüdischer Frauen und eliminierten das jüdische Leben von der Leinwand. Mit *The Jazz Singer* nahmen sie Abschied von ihrer jüdischen Vergangenheit. Amerikanisierte Juden sollten in der Folge zwar ihre jüdische Identität bewahren, aber eine Rückkehr an die *Lower East Side* war ausgeschlossen.²⁶

Das Happy-End von *The Jazz Singer* kann wohl kaum den Konflikt wegwischen, der den Film dominiert. Jack ist nach den Worten Peter Roses ein „kulturell Schizophrener“²⁷, der Film erlaubt keine einfache, harmonische Aussöhnung zwi-

1915–1935, Westport (Conn.) 1977, 33 sowie Gabler, *Empire of Their Own*, wie Anm. 7, 142–143. Die Charakterisierung von Yom Kippur verdanke ich Alia Becker.

25 Siehe Hoberman, *Jazz Singer*, wie Anm. 4, 1; sowie Christine Gledhill, *The Melodramatic Field: An Investigation*, in: dies., Hg., *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and Woman's Film*, London 1987, 9 u. 30.

26 Siehe dazu Gabler, *An Empire of Their Own*, wie Anm. 7, 142–149; Carlos Clarens, *Moguls – That's a Jewish Word*, in: *Film Comment* 17 (Juli–August 1981), 35; Otto Friedrich, *City of Nets: A Portrait of Hollywood in the 1940s*, New York 1986, 220–221 u. 354–256; Patricia Erens, *Mentshlekhhkayt Conquers All: The Yiddish Cinema in America*, in: *Film Comment* 12 (Jänner–Februar 1976), 48; J. Hoberman, *Yiddish Transit*, in: *Film Comment* 17 (Juli–August 1981), 36; Erens, *Jew in American Cinema*, wie Anm. 7., 138 u. 162. Jüdische Filme, die den Generationenkonflikt porträtierten, erschienen noch sporadisch für einige Jahre nach *The Jazz Singer*, aber dieser Film markiert den Wendepunkt des Immigrantenfils in Hollywood.

27 Peter Rose, *Mainstream and Margins: Jews, Blacks and Other Americans*, New Brunswick (N. J.) 1983, 67.

schen dem Judentum und Amerika. Aber die gezeigten Kosten durch das Happy-End aufzuwiegen hieße, die dem Film eigenen Kriterien zu akzeptieren und jüdische Geschichte in Amerika in ein Familienmelodram zu transformieren.

Der Kampf der Söhne gegen die Väter war unter Einwanderern eine soziale Tatsache. Doch die Dokumente, die diese Geschichte chronistisch aufzeichnen, verbinden den Generationenkonflikt innerhalb der Gemeinschaft mit dem feindlichen Druck, der von außen auf die Einwanderer ausgeübt wurde, mit genau jenem Kontext also, den der erste Tonfilm der Filmgeschichte hinwegwünscht. Alle Probleme Jacks sind Probleme mit seinem Vater, nicht mit Nichtjuden. Die Feindseligkeit des Kantor Rabinowitz gegenüber der amerikanischen Unterhaltung wird nicht durch eine amerikanische Feindseligkeit gegenüber den Juden ausbalanciert. *The Jazz Singer* ist die Kulmination einer Tradition ethnischer Filme, die eher den Generationenkonflikt um die Frage der Mischehe thematisieren als die Frage rassistischer Vorurteile. Den Namen Rabinowitz judenfrei zu machen – wie wir sehen werden, ist dies für die Geschichte zentral – ist nur ein *Respons* auf die Attraktion der Amerikanisierung, nicht aber die Reaktion auf antijüdische Vorurteile.²⁸

The Jazz Singer thematisiert auch keinen jener sozialen Kämpfe, die Juden oft über Generationen hinweg in Gewerkschaften, radikalen Bewegungen, Wirtschaftsunternehmen und Einrichtungen des öffentlichen Lebens vereinte. Anstatt Juden gegen die als Nativismus bezeichnete fremdenfeindliche Haltung der alteingesessenen Angloamerikaner antreten zu lassen, läßt *The Jazz Singer* den Vater gegen den Sohn antreten. Indem er das Problem des jüdischen Sohnes domestiziert, entläßt *The Jazz Singer*, wie dies Kritiker des Familienmelodrams wohl vorhersagen würden, Amerika aus der Verantwortung und fragmentiert gleichzeitig die jüdische Gemeinschaft. In der Verschiebung vom interethnischen Konflikt zum Generationenkonflikt zeigt der Film den Juden nicht – vereint mit anderen ausgestoßenen Gruppen – als Paria, sondern als Parvenü.²⁹

28 Siehe dazu Friedman, *Hollywood's Image of the Jew*, wie Anm. 7, 48–53; Erens, *Jew in American Cinema*, wie Anm. 7, 54–57 u. 73. Als eine akademische Untersuchung in der Tradition von *The Jazz Singer* siehe Werner Sollors, *Beyond Ethnicity: Consent and Descent in American Culture*, New York 1986, ein weiteres Beispiel für das Zelebrieren des *melting pot*, welches die ethnische Geschichte frei macht von fremdenfeindlichem Nativismus und die Musik zu seiner zentralen Metapher erhebt. Obwohl Sollors den hier *descent* genannten Aspekt der Abstammung kompliziert, indem er zeigt, daß man seinen eigenen Großvater wählen könne, simplifiziert er den *consent* genannten Aspekt der Zustimmung, um alle Adaptationen an die dominante Kultur abzudecken.

29 Vgl. dazu Hanna Arendt, *The Jew as Pariah: A Hidden Tradition*, in: Ron H. Feldman, Hg., *The Jew as Pariah: Jewish Identity and Politics in the Modern Age*, New York 1978, 67–90; Robert A. Burt, *Two Jewish Justices: Outcasts in the Promised Land*, Berkeley 1988.

Die zwanziger Jahre werden durch zwei historiographische Stränge interpretiert: einen älteren Ansatz über ethnokulturelle Konflikte und einen jüngeren Ansatz, der die Allianz der revoltierenden Jugend und der Kultur der Konsumgesellschaft betont. Im älteren Ansatz triumphiert der provinzielle, rückwärtsgewandte Nativismus und macht dadurch die zwanziger Jahre zum letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts. Im jüngeren Ansatz triumphiert die urbane, unterhaltungsorientierte Haltung der Selbstverwirklichung, wodurch die zwanziger Jahre zu einem Vorboten der Zukunft werden. *The Jazz Singer* belegt durch das, was er offensichtlich zeigt, die jüngere historiographische These, und stützt durch das, was er verbirgt, die ältere These, denn sein Protagonist erhebt sich nicht nur aus der Niederlage des Kantors und Vaters, sondern auch aus der Niederlage einer radikalen, ethnisch begründeten Politik.³⁰

F. Scott Fitzgerald, der „das Verdienst für sich in Anspruch nahm“, der Ära den Namen *Jazz Age* gegeben zu haben, verstand darunter den Zeitabschnitt „von der Unterdrückung der Krawalle am Ersten Mai 1919 bis zum Börsenkrach im Jahre 1929“.³¹ Erst die durch einen fortdauernden Nativismus erzwungene Verschiebung vom radikalen Protest zur Populärkultur machte *The Jazz Singer* möglich. Im *Jazz Age* wurde der moderne Antisemitismus in die amerikanische Politik eingeführt, wobei traditionelle Rivalitäten zwischen alteingesessenen Amerikanern und Einwanderern mit ideologischem Rassismus koalitierten. Der antisemitische und antikatholische Klu-Klux Klan – ein Erbe von *The Birth of a Nation* – florierte in den zwanziger Jahren. Drei Jahre vor dem Erscheinen von *The Jazz Singer* beendete das Einwanderungsgesetz von 1924 die Immigration aus Süd- und Osteuropa fast gänzlich. „Der bei weitem größte Anteil der Einwanderer (waren) Völker jüdischer Herkunft“, hatte das *House of Representatives Committee on*

30 Zum älteren historiographischen Strang siehe John Higham, *Strangers in the Land: Patterns of American Nativism, 1860–1925*, New Brunswick (N.Y.), 1955; William Leuchtenberg, *The Perils of Prosperity, 1914–1923*, Chicago 1958; William Preston, *Aliens and Dissenters: Federal Suppression of Radicals, 1903–1933*, Cambridge (Mass.) 1963; Robert K. Murray, *Red Scare: A Study in National Hysteria, 1919–1920*, Minneapolis 1955. Neuere Interpretationen finden sich bei Paula S. Fass, *The Damned and the Beautiful*, wie. Anm. 13, sowie Richard Wightman Fox und T. J. Jackson Lears, Hg., *The Culture of Consumption: Critical Essays in American History, 1880–1980*, New York 1983.

31 Zitiert nach Arnold Shaw, *The Jazz Age: Popular Music in the 1920's*, New York 1987, 14; siehe dazu auch F. Scott Fitzgerald, „May Day“. *Tales of the Jazz Age*, New York 1922, viii u. 61–125. Für eine vergleichbare Verschiebung von radikaler Politik zur Ästhetik, wie sie in der neuen Bedeutung des Terminus *the new negro* deutlich wird, siehe Henry Louis Gates, Jr., *The Trope of a New Negroe and the Reconstruction of the Image of the Black*, in: *Representations* 24 (Herbst 1988), 129–155.

Immigration and Naturalization gewarnt. Der jüdische Anteil an der Einwanderung in die USA, der 1920 noch 21,2 Prozent betragen hatte, wurde durch das neue Einwanderungsgesetz gegen Null reduziert. Die Premiere von *The Jazz Singer* fand sechs Wochen nach dem Justizmord an Sacco und Vanzetti statt, den letzten Opfern der antikommunistischen Hysterie der Nachkriegsjahre.³²



Abb. 1: *The Jazz Singer, Fifty Years After*, von Andrew Sarris

Der fremdenfeindliche Druck des Nativismus schuf den unsichtbaren Rahmen für *The Jazz Singer*. Der Film entsprang dem Wunsch der Mogule, den Antisemitismus aus der jüdischen Frage zu entfernen. Dieser Wunsch entsprang nicht einer Position jüdischer Macht, auch wenn Henry Ford nicht müde wurde, über „die jüdische Dominanz in der Filmindustrie“ zu wettern,³³ sondern eben aus jenem Kontext der Duldung durch Nichtjuden, den die Mogule im Film nicht eingestehen wollten. Das Hinwegwünschen des Antisemitismus setzte aber das Verschwinden

32 Lee J. Levinger, *The Causes of Anti-Semitism in the United States*, Philadelphia 1925, 9–15 u. 94; David Levering Lewis, *When Harlem was in Vogue*, New York 1981, 44; Michael Selzer, Hg., „Kike!“ A Documentary History of Anti-Semitism in America, New York 1972, 117; John Higham, *American Anti-Semitism Historically Reconsidered*, in: Charles Herbert Stember u. a., Hg., *Jews in the Mind of America*, New York 1966, 240–251.

33 Zitiert nach David H. Bennett, *The Party of Fear: From Nativists Movements to the New Right in American History*, Chapel Hill (N.C.) 1988, 205.

der Juden voraus. Der Antisemitismus ist im Film *The Jazz Singer* abwesend und strukturiert ihn doch. Die verbleibenden sichtbaren Kosten trägt Jolson, wenn er nicht einen Juden spielt, sondern einen Schwarzen.

Ein großes Bild von Al Jolson in *blackface* überragt den Titel von Andrew Sarris' Arbeit *The Cultural Guilt of Musical Movies* (Abb. 1). Dieses Bild, das als Spuk jenen Text heimsucht, der es unterdrückt, insistiert darauf, daß man weder die kulturelle Schuld für den Mord am Stummfilm noch jene für den Vaternord verstehen kann, ohne auf eine noch tiefere Schicht zu rekurrieren, die kulturelle Schuld für die Ausbeutung der Schwarzen. Indem er die sympathisierende Aufmerksamkeit auf die Eltern und den Sohn richtet, die durch den Effekt des Films geradeso vereint wie durch seine Handlung gespalten sind, verbannt *The Jazz Singer* die nichtjüdische Gruppe hinter der Maske des *blackface* ins *blackout*. Ein weiß gefärbter Mund und weiß behandschuhte Hände singen und gestikulieren in der *blackface* Performance. Schwarze Löcher im Raum fragmentieren, stehen anstatt des gebrochenen, abwesenden schwarzen Körpers, den sie unsichtbar werden lassen. Die Lippen, die Jacks persönliche Stimme sprechen, sind karikierte rassistische Ikonen.³⁴ Jack Robins steigt mittels *blackface* auf, als Vaudeville-Entertainer, Liebhaber und jüdischer Sohn. Jolsons Performance in *blackface* dominiert die Krise und ihre Auflösung. *Blackface* transportiert *The Jazz Singer* zurück zu den Ursprüngen der Massenunterhaltung und vorwärts zu amerikanischer Akzeptanz. Das Zeichen dessen, was zurückgelassen wurde, erscheint nicht in einer kollektiven jüdischen Identität, sondern im Instrument des individuellen Erfolges des Jazzsängers, einer Maske aus Karton, die auf eine andere Gruppe amerikanischer Parias hindeutet: auf die Afroamerikaner.

34 Die Beschreibung von Jolson in *blackface* verdanke ich Lemuel Johnson und Anne Norton. Zum schwarzen Loch als problematischem Hintergrund für schwarze Darsteller siehe Houston A. Baker, Jr., *Blues, Ideology and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*, Chicago 1984, 3-6 u. 144-154. Für schwarze Interpretationen und Reaktionen zur *blackface* Gesangstradition siehe Ralph Ellison, „Change the Joke and Slip the Yoke“, in: ders., *Shadow and Act*, New York (1958) 1972, 45-59; Henry Louis Gates, *Figures in Black: Words, Signs and the „Radical“ Self*, New York 1987, 50-60; sowie Henry T. Sampson, *Blacks in Blackface: A Sourcebook on Early Black Musical Shows*, Metuchen (N. J.) 1980.

3. Juden und die *blackface*-Frage

„Dies ist der von Griffith dargestellte Wendepunkt“, schreibt Pascal Bonitzer:

Was wir hier haben, ist eine kinematographische Revolution. Mit dem Erscheinen der Montage, dem Close-up, unbeweglichen Schauspielern, dem Blick – und seiner Entsprechung, der Verbannung der Melodramatik – scheint eine ganze Fassade des Kinos zu verschwinden und für immer verloren zu gehen; mit einem Wort, all der Exkremente des Vaudeville. Das Kino war ‚unschuldig‘ und ‚schmutzig‘. Es sollte obsessiv und fetischistisch werden. Das Obszöne verschwand nicht, es wurde interiorisiert, moralisiert und auf das Register des Begehrens gesetzt... Als der Körper mehr oder weniger immobil gemacht und der Blick inthronisiert wurde, intervenierten erstmals Moralität, Perversion und Begehren in das Kino.³⁵

Aber Griffith hatte die Melodramatik nicht für ewig aus dem Film verbannt. *The Jazz Singer* belebte sie wieder, unschuldig und schmutzig, mit *blackface*. *Blackface* war das Erbe des Vaudeville und der stummen Leinwand. Der Erfolg von *The Jazz Singer* sollte der Anfang von ihrem Ende sein. Der erste Tonfilm schritt zurück, um vorwärts zu schreiten und die Ära des Tons zu beginnen. Einmal noch belebte er die Wurzeln des Films wieder.

Vaudeville, das den *blackface*-Gesang als die populärste amerikanische Unterhaltungsform beerbt hatte, wurde nun seinerseits durch den Film ersetzt. Jedes dieser Spektakel aber knüpfte an seine Vorgänger an. Vaudeville absorbierte den *minstrelsy* genannten *blackface*-Gesang, während jüdische Vaudeville-Entertainer wie George Burns, Eddie Cantor, George Jessel und Jolson selbst – Heywood Brown nannte ihn den *master minstrel*³⁶ – dem *blackface* eine neuerliche Lebensfrist einräumten. Einspulative Filme wurden zuvor auch in Vaudeville-Shows gezeigt, und in den zwanziger Jahren fanden in den Kinopalästen nebeneinander live Vaudeville-Aufführungen und Vorführungen von Stummfilmen statt. Stummfilme konnten jedoch den Vaudeville-Ton – Musiknummern, Geräuscheffekte, Witze und Steptanz – nicht reproduzieren. Die frühen Tonkurzfilme kehrten zu den Anfängen des Films zurück, zu Nachrichten, Dokumentarfilmen, hauptsächlich von Fox, und zu Vaudeville-Aufführungen, hauptsächlich von den Warner Brothers, um zu demonstrieren, daß sie mehr zu leisten imstande waren als Stummfilme.³⁷

35 Zitiert in Thomas Elsaesser, *Film History and Visual Pleasure: Weimar Cinema*, in: Patricia Mellencamp u. Philip Rosen, Hg., *Cinema Histories, Cinema Practices*, Frederick (Md.) 1984, 58.

36 Siehe Krieger, *Jazz Singer*, wie Anm. 4, 15.

37 Siehe dazu Toll, *Blacking Up*, wie Anm. 2, 274; Robert C. Allen, *Vaudeville and Film 1895-*

The Jazz Singer kondensierte die gesamte Geschichte der amerikanischen Popularunterhaltung in einem einzigen Spielfilm: von *minstrelsy-Gesang* und Vaudeville zu Stummfilm und Tonfilm, denn der erste Spielfilm, der den Ton in die Diegese einbrachte, inkorporierte auch *minstrelsy* aus dem Vaudeville. Das „Begehren“, das diese „verinnerlichte, moralisierte“ ödipale Erzählung vorwärts trägt, ist – in Bonnitizers Worten – Jacks „unschuldiges und schmutziges“ Begehren, gesungen als *Dirty Hands*, *Dirty Face*, ein schauspielernder Vaudeville-Darsteller zu werden. Klassische Filme, die ihren Höhepunkt im Ton fanden, mögen die standardisierten Karrikaturen des Vaudeville durch individuierte, innere Charaktere ersetzt haben. Jack jedoch entwickelt seine Rolle, findet Ausdruck für sein Innerstes und seine eigene Stimme durch die Zuhilfenahme der *blackface*-Karikatur. *Blackface* kehrte wieder zu jener übertriebenen Pantomime zurück, die durch die beherrschten filmischen Gesten angeblich schon verdrängt worden war. Die Charakterisierung – in Anwendung von David Bordwells Gegensatzpaaren – benützt die ruhelose Bewegung eher als sie zu ersetzen. *Close-up*, Montage und Schuß/Gegenschuß-Schnitt – auch wenn nur rudimentär vorhanden und auf den Auftritt des Jazzsängers beschränkt – etablieren die Kategorie des Begehrens zwischen Jack und Mary. Nach ihrem ersten Zusammentreffen jedoch spielt Jack alle Liebesszenen in *blackface*.³⁸ *Blackface* unterstützt seine Antithese, die Filmtechniken, Charakterentwicklungen und den Triumph des Tons, die es schließlich vernichten werden. *Blackface* tut dies, indem es den Protagonisten in eine vorwärts schauende und eine rückwärts schauende Hälfte spaltet. Der Jazzsänger steigt auf, indem er sich die Maske einer Gruppe aufsetzt, die immobil und nicht assimilierbar ist und daher zuunterst bleiben muß.

Jack Robin und sein schwarzes Double erscheinen als gesplante Hälften eines einzigen Selbst, als Jakie Rabinowitz seinen Namen wechselt. „Letztes Mal hast du es vergessen und mich mit Jakie Rabinowitz angesprochen“, schreibt der Vaudeville-Darsteller seiner Mutter, „Mein Name ist jetzt Jack Robin.“ Bevor der Name in der Produktion geändert wurde, sollte ursprünglich der Protagonist in der näch-

1915: A Study in Media Interaction, New York 1980; Whitfield, Jazz Singers, wie Anm. 4, 20; Hugo Munsterberg, The Film: A Psychological Study, The Silent Photoplay in 1916, New York 1970, 7; sowie Gomery, Coming of Sound, wie Anm. 22, 229–51 und ders., Problems in Film History: How Fox Innovated Sound, in: Quarterly Review of Film Studies 1 (August 1976), 315–330.

38 Siehe dazu Bordwell, Staiger u. Thompson, Classical Hollywood Cinema, wie Anm. 2, 177 u. 189–193; Charles Wolfe, Vitaphone Shorts and The Jazz Singer, in: Wide Angle 12 (Juli 1990), 58–78. Wolfes ausgezeichnete Artikel betont die frontale Darstellung und bestreitet, daß es in der Szene, wo Jack Mary trifft, Schuß/Gegenschuß gibt. Wiederholte Betrachtungen unterstützen allerdings, glaube ich, meine Sichtweise.

sten Szene zum ersten Mal in *blackface* gezeigt werden, mit dem Zwischentitel „Orchard Street hätte sich ziemlich schwer getan, Jakie Rabinowitz aus dem Beth-El Chor unter der Bemalung aus verbranntem Kork eines Jack Robin zu erkennen.“³⁹ Die Szene bringt Jack und Mary jedoch in intimen Kontakt, und „eine romantische Szene in *blackface* zu spielen“ erwies sich als ein zu riskantes „Experiment“, wie dies der Drehbuchautor Alfred Cohn schon befürchtet hatte.⁴⁰ Jack in seinem Hausmantel und das schwarze Dienstmädchen hinter den Kulissen sind Überbleibsel des ursprünglichen Plans, als nun Jack Mary mit weißem Gesicht den Hof macht. Doch der Ursprung von *blackface* in der gespaltenen jüdischen Identität bleibt bestehen. „Er spricht wie Jakie, aber er sieht aus wie ein Nigger“, sagt der alte Jude Yudelson im Drehbuch, als er Jack zum ersten Mal in *blackface* sieht. Der Zwischentitel veränderte „Nigger“ in „sein Schatten“.⁴¹ Zwei Gesichter von Al Jolson dominieren das Programmheft zu *The Jazz Singer*, das eine ein grinsendes schwarzes Gesicht, das andere weiß, leicht vor und etwas über dem schwarzen schwebend (Abb. 2). Als der schwarzgesichtige Jack in den Spiegel schaut, sieht er seinen Vater vor der versammelten Gemeinde. *The Jazz Singer* ist ein Film der Doubles, und er weiß das auch.

Auch andere Filme, die sich des klassischen Mittels des magischen Doubles bedienen, scheitern völlig am Versuch, sich den Modellen des klassisch narrativen Films anzupassen. Vergleichen wir *The Jazz Singer* mit zwei anderen Beispielen, *Der Student von Prag* des deutschen expressionistischen Kinos, dessen zwei Versionen aus 1913 und 1926 in der Kurzcharakteristik hier zusammengezogen werden, und Charlie Chaplins *The Idle Class* aus dem Jahre 1921, ein Erbe aus der Zeit der Vaudeville-Komik.

Blockierte Mobilität, schreibt Thomas Elsaesser, generiere die Doubles auf der deutschen Stummfilmleinwand. Diese Filme signalisieren typischerweise in ihrer Eröffnungsszene eine soziale Hürde und wechseln dann ins Phantastische. *Der Student von Prag* zum Beispiel beginnt mit der Darstellung infantilisierten Studentenlebens, von dem der Protagonist entfremdet wird, und führt dann den alten, jüdisch aussehenden Scapinelli ein. Scapinelli arrangiert für den Studenten die Rettung einer jungen Gräfin, beschafft magischerweise Gold und spaltet dann als Preis dafür den Studenten in zwei Teile. Scapinelli bemächtigt sich des Spiegelbildes des Studenten, das sich, nicht mehr kontrollierbar durch das Ego, zwischen den

39 Carringer, *Jazz Singer*, wie Anm. 14, 80.

40 Ebd., 83.

41 Ebd., 136. Ich habe hier Jacks Brief nach dem Zwischentitel in der Endversion des Films zitiert, der sich leicht von der im Drehbuch vorhandenen Version unterscheidet.

Studenten und seine Liebe drängt. Das Double unterbricht einen Kuß im Schlafzimmer der Gräfin, einen anderen am jüdischen Friedhof. In der Unterbrechung des Eros verkörpert das Double die verbotene Aggression und tötet seinen aristokratischen Rivalen, den der Student im Duell nicht zu verletzen versprochen hatte. Die Befreiung von seinem Schatten zerstört letztendlich den Studenten: Indem er – in der Version von 1926 – in den Spiegel schießt, tötet er sich selbst. Scapinelli, offensichtlich die Erlaubnis gewährende Alternativfigur zum Vater der Gräfin, hat ihn – so stellt sich heraus – offensichtlich nur reproduziert.⁴²



Abb. 2: Programmheft zu *The Jazz Singer*

Wie Jakie Rabinowitz spaltet sich auch der Student von Prag in zwei Teile, um ein transgressives Begehren zu befriedigen. Aber in *The Jazz Singer* gibt es keinen Scapinelli. Während ein schwarzer Zauberer das Double des Studenten kontrolliert, kontrolliert Jack Robin sein eigenes schwarzes Double. Es ist ihm zu Diensten, es bringt ihm Erfolg. Jack ist gemäß den Worten des Programmheftes der „*master minstrel*“, sein *blackface* Double ist sein Sklave. Anstelle von W. E. B. Du Bois' „zwei Seelen (...) die in einem dunklen Körper (...) sich bekämpfen“, heilen hier zwei Körper, der eine schwarz, der andere weiß, Jackies eine, gespaltene Seele.

42 Thomas Elsaesser, *Social Mobility and the Fantastic: German Silent Cinema*, in: *Wide Angle* 5 (1982), No. 2, 15–17 u. 24–25; Heide Schlüpmann *The First German Art Film: Rye's The Student of Prague*, in: Eric Reutschler, Hg., *German Film and Literature: Adaptations and Transformations*, New York 1986, 9–24; Harry Tucker, Jr., Hg., *Otto Rank: The Double. A Psychoanalytic Study* (1925), New York 1979, 4–7.

Kontrastieren wir nun die Kooperation der beiden Manifestationen von Jack Robins mit dem Konflikt zwischen dem Vagabunden und dem Mann aus der müßigen Klasse, die in *The Idle Class* beide von Charlie Chaplin gespielt werden.⁴³

Eine Verwechslung auf einem Maskenball gewährt dem Vagabunden zeitweilig Zugang zur Frau des reichen Mannes und autorisiert die *slapstick*-Aggression des armen Chaplin gegen sein reiches Double. Dieses anarchisch rebellische Relikt der *Nickelodeon*-Ära des kurzen Stummfilms macht sich zweifellos über die Reichen lustig. Aber dies setzt voraus, daß man seiner gesellschaftlichen Klasse letztlich nicht entkommt, daß der Vagabund auf die Straße zurückkehrt und nicht etwa sein Double in der reichen Familie ersetzt. Sonst gäbe es keinen Unterschied mehr zwischen ihnen und der Film verlöre seinen Humor ebenso wie seinen sozialen Aspekt.

Blackface funktioniert in *The Jazz Singer* in genau entgegengesetzter Weise. Anstatt ihn in jenem Selbst, in welchem er begann, zu fixieren, erlaubt das *blackface* dem Protagonisten, seine beiden Selbst auszutauschen. *Blackface* ist ein Instrument, das die Identität vom eingewanderten Juden zum Amerikaner transferriert. Durch die Aufnahme des *blackface* erwirbt der jüdische Jazzsänger das, was dem Studenten und dem Vagabunden verboten bleibt: zuerst seine eigene Stimme, dann seine Assimilation durch soziale Aufwärtsmobilität und schließlich Frauen.

Erstens, seine Stimme. Der junge Jackie Rabinowitz erscheint natürlich nie in *blackface*, aber er erlangt die erste individuelle Stimme in Spielfilmen durch sein Singen „in der bewährtesten schwarzen Manier.“⁴⁴ Als Jackie auf die Bühne schlurft, berichtet Yudelson dem Kantor Rabinowitz in einem Zwischentitel, daß Jackie „raggy time songs“ sänge. Im Originalskript hatte es noch „nigger songs“ geheißen.⁴⁵

Zweitens, Assimilation. Jackie findet seine Stimme durch schwarze Musik. Jack wird als *blackface*-Sänger Erfolg haben. Aber auch wenn der Film auf den schwarzen Wurzeln des Jazz beharrt – eine Behauptung, auf die ich noch zurückkommen möchte –, suggeriert er auch jüdische Wurzeln des Jazz und versucht den Jazz als Bindeglied zwischen Juden und Amerika darzustellen. Die Texte – die ursprüngliche Kurzgeschichte, das Theaterstück, das Filmdrehbuch und die Zwischentitel – übertragen jüdische, heilige Musik in amerikanischen Jazz. Die Bilder rücken die Schwarzen ins Bild.

43 W. E. B. Du Bois, *The Soul of Black Folk: Essays and Sketches*, Chicago 1903, 2.

44 Carringer, *Jazz Singer*, wie Anm. 14, 62.

45 Ebd., 61, 136; ebd. 4 heißt es, Jackie sänge „in seiner besten schwarzen Manier“; siehe dazu auch Gabler, *Empire of Their Own*, wie Anm. 7, 136.

„Auf der Suche nach einem Symbol für das vitale Chaos der Seele Amerikas finde ich kein adäquateres als den Jazz!“ schrieb Sampson Raphaelson im Vorwort zu seinem veröffentlichten Theaterstück, abgedruckt im Programmheft des Films. Der auf den Vorspann folgende erste Zwischentitel *Jazz is prayer* (Jazz ist Gebet) erscheint vor dem Hintergrund trauriger osteuropäischer Musik. „Entstellt, krank, sich seiner Bestimmung nicht bewußt“ erklärte Raphaelson, verbinde der Jazz das polyglotte Amerika der neuen Welt mit den antiken, wandernden Juden.⁴⁶ „Die Tradition der klagenden religiösen Melodie seiner Vorväter fortführend“, wie es der Erzähler in der Kurzgeschichte *Day of Atonement* (Versöhnungstag), die dem Film *The Jazz Singer* zugrunde lag, ausdrückt, „übersetzte Jakie einfach die uralte Musik der Kantoren, diese immense Einsamkeit einer Rasse, wandernd ‚zwischen zwei Welten, eine tot, die andere machtlos, geboren zu werden‘“.⁴⁷

„Du hast mich gelehrt, die Musik sei die Stimme Gottes“, sagt Jack zu seinem Vater im Film. „Meine Lieder bedeuten meinem Publikum genausoviel wie deine Lieder deiner Gemeinde.“ „Er singt wie sein Vater, mit einer Träne in seiner Stimme“ sagt Sara, als sie ihn in *blackface* hört und als der Kantor gerade im Sterben liegt. „Er ist nicht mehr mein Bub. Er gehört der Welt.“ Indem sie seiner Wandlung von Kantorensohn zum Jazzsänger ihren Segen erteilt, untermauert Sara Jacks Behauptung, das Entertainment sei die neue amerikanische Religion. Wenn Jack in weißer Robe und mit Käppchen auf dem Haupt zu *Yom Kippur* für seinen Vater einspringt – „ein Jazzsänger, der zu seinem Gott singt“, verkündete der Zwischentitel, im Drehbuch hieß es ursprünglich noch: „der größte *blackface*-Komödiant der Theaterwelt“ – und danach eine Wollkappe und verbrannten Korkruß auflegt, um *My Mammy* zu singen, tauscht Jack die Robe eines religiösen Amtes gegen die eines anderen. Die isolierten Gemeinschaften des traditionellen Amerika würden durch die Idole des Konsums homogenisiert werden. Wenn der politische Progressismus am Versuch, Amerika zu erneuern, gescheitert ist, dann würde das *jazz age* die jüngere Generation der Klassen und Ethnien zusammenführen, vereint um den Darsteller als Warenfetisch.⁴⁸

Auf der Verschiebung von hebräischem Partikularismus zu amerikanischem Universalismus bestehend, anerkannten weder Raphaelson noch die Zwischentitel die Rolle von *blackface* als dem Instrument dieser Transformation. Von Raphaelson

46 Krieger, *Jazz Singer*, wie Anm. 4, 14.

47 Sampson Raphaelson, *The Day of Atonement*, in: Carringer, *Jazz Singer*, wie Anm. 14, 151.

48 Meine Zusammenfassung kommt aus dem Film selbst. Zu den „Kathedralen des Spielfilms“ in den zwanziger Jahren siehe May, *Screening out the Past*, wie Anm. 5, 147–166; zur Frage der isolierten Gemeinschaften siehe Robert H. Wiebe, *The Search for Order 1877–1920*, New York 1967; zum Jazzsänger als religiöse Figur siehe Slobin, *Intersections of Jews*, wie Anm. 7.

wie von Henry Ford, der behauptete, daß „der jüdische *song trust* uns zum Singen bringt“,⁴⁹ würden wir nie erfahren, daß der Jazz von Afroamerikanern geschaffen wurde, nicht von Juden. *Blackface* gibt dem rassistischen Schatten die Musik zurück, die es seiner Substanz genommen hat.

Viel vom frühen Erfolg der jüdischen Entertainer in Jolsons Generation wurde, wie es Irving Howe ausdrückt, „von Darstellungen in *blackface* errungen“; im frühen 20. Jahrhundert hatten Juden die Sphäre des *blackface*-Entertainment fast vollständig übernommen. Jüdische Songwriter wandten sich der von Schwarzen entwickelten Musik zu, um den einmaligen *melting pot sound* des *jazz age* zu kreieren. Irving Berlin, mit dessen *Blue Skies* Jack Robins seine Mutter verführt, landete seinen ersten großen Hit im Jahre 1911 mit der *minstrel*-Nummer *Alexanders Ragtime Band*. Zwei Jahre früher hatte er den Song *Yiddle on Your Fiddle Play Some Ragtime* geschrieben.⁵⁰ „Von den Negern abstammend“ – wie John Tasker den von Enthusiasten und Verleumdern gleichermaßen geteilten Konsens formulierte – wurde der Jazz „zur jüdischen Interpretation des Negers“. „Es gibt eine Berufsgruppe, deren sämtliche bekannte Mitglieder ungehindert ein Synagogentor passieren könnten“, verkündete die Fachzeitschrift *Variety* 1920, denn die *Syncopated Symphony* bestand aus Juden.⁵¹

„Wir sprechen vom Jazz, als wäre er allein ein Produkt der Neger“, schrieb Isaac Goldberg ein Monat vor der Premiere von *The Jazz Singer*:

Natürlich, seine primären Verbindungen, wie etwa seine Rhythmen, sind schwarz, die in letzter Konsequenz aus dem afrikanischen Südländ stammen... Er reicht vom schwarzen Süden bis in den schwarzen Norden, aber dazwischen berührte ihn der kommerzielle Zauberstab des Juden. Was wir lose als solchen bezeichnen, ist nicht mehr länger kohlschwarz, die musikalische Rassenmischung setzte bereits am Anfang ein, und heute wäre er (der Jazz, d. Übers.) ein weiser Sohn, wenn er seinen eigenen Vater kennen würde.

Juden hatten mehr als nur kommerziellen Einfluß auf den Jazz, setzt Goldberg fort; obwohl die „Neger-Abstammung“ von Irving Berlin, Jerome Kern und Ge-

49 Bennett, *Party of Fear*, wie Anm. 33, 204.

50 Irving Howe, *World of Our Fathers*, New York, 1976, 562.; siehe auch Friedman, *Hollywood's Image of the Jew*, wie Anm. 7, 19; Goldman, *Jolson*, wie Anm. 22, 40; Cripps, *Slow Fade to Black*, wie Anm. 2, 223–224; Gary Giddins, *Riding on a Blue Note: Jazz and American Pop*, New York 1981, 5–17; Marilyn Berger, *Irving Berlin, Nation's Songwriter*, in: *New York Times* (23. September 1989), 1, 7–8; Shaw, *The Jazz Age*, wie Anm. 31, 47.

51 John Tasker Howard, zitiert nach MacDonald Smith Moore, *Yankee Blues: Musical Culture and American Identity*, Bloomington (Ind.) 1985, 160, sowie weiters 1–3, 70–71 u. 131–160; *Variety* zitiert nach Michael Freedland, *So Let's Hear the Applause*, London 1984, 22–23.

orge Gershwin „sicherlich fragwürdig“ sei, habe die „musikalische Verschmelzung des amerikanischen Negers und des amerikanischen Juden“ den Jazz geboren. Die Zeitung *Baltimore Afro-American* brachte ein Exzerpt von Goldbergs Essay, versehen mit der Schlagzeile *Jazz indebted to the Jews* (Der Jazz ist den Juden zu verdanken.)⁵²

„Musikalische Rassenvermischung“ war nur ein Teil der einzigartig kooperativen Beziehung zwischen jüdischen und afrikanischen Amerikanern in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts. Die Verschmelzung ethnischer und rassistischer Stereotypen zu einem einzigen, monströsen Fremden durch die Anhänger des Nativismus förderte, daß Juden sich als mit anderen Minderheiten verbündet empfanden. Die jiddische Presse protestierte gegen Lynchjustiz und andere Formen der Gewalt gegen Schwarze und verglich die Rassenunruhen gegen Schwarze mit Pogromen gegen Juden. Reiche deutsche Juden machten im Kampf um die Bürgerrechte gemeinsame Sache mit dem „begabten Zehntel“ der Schwarzen. Jüdische Textilgewerkschaften organisierten schwarze Arbeiter, während die Handwerksorganisation *American Federation of Labour* sie ausschloß. Und jüdische Philanthropie und Rechtsbeistand unterstützten schwarze Bürgerrechtseinrichtungen und Gerichtsverfahren. Indem sie für unsere Rechte fochten, fochten sie auch für ihre eigenen, erklärte der schwarze Schriftsteller James Weldon Johnson.⁵³

Vor diesem Hintergrund der Kooperation von Juden und Schwarzen erklärt sich Howe die jüdische Vorliebe für *blackface* aus Sympathie. „Schwarz wurde eine Maske für jüdische Ausdrucksstärke, wobei des einen Leid durch die Stimme des anderen sprach“, schreibt Howe. „Das Schwärzen ihrer Gesichter scheint die jüdischen Darsteller befähigt zu haben, eine Spontaneität und Bestimmtheit in der Artikulation ihres jüdischen Selbst zu erreichen.“⁵⁴ Achtung und Respekt der Kindergeneration gegenüber den jüdischen *blackface*-Vätern macht Howe selbst zum leichten Ziel für Juden der nächsten Generation, die das Risiko der Imitation eingehen, indem sie den Film *The Jazz Singer* umdrehen. Denn *blackface* zu attackieren – wer würde es heute verteidigen? – könnte einfach eine andere Form sein, *black-*

52 Isaac Goldberg, Aaron Copland and His Jazz, in: *American Mercury* 12 (September 1927), 634; *Baltimore Afro-American* 10 (September 1927), 9; vgl. dazu Diner, *Almost Promised Land*, wie Anm. 24, 112–115.

53 Siehe dazu Higham, *American Anti-Semitism*, wie Anm. 32, 250–251; Diner, *Almost Promised Land*, wie Anm. 24; Levering Lewis, *When Harlem was in Vogue*, wie Anm. 32, 100–102 u. 148.

54 Howe, *World of Our Fathers*, wie Anm. 50, 563; Ralph Ellison beschuldigte Howe „in *blackface* (...) aufzutreten“, als der gute Sohn, der Ellison und James Baldwin an ihre Verpflichtungen gegenüber ihrem social protest father Richard Wright erinnert, dazu siehe Ralph Ellison, *The World and the Jug*, in: ders., *Shadow and Act*, wie Anm. 34., 111.

face wieder aufzunehmen, so wie dieser graubärtige jüdische Sohn, wie Jolson vor ihm, Schwarze benutzt, um seine Unabhängigkeit vom Patriarchen Irving Howe zu deklarieren; und dadurch, wie der *blackface*-Sänger vorgibt, auch für die Schwarzen zu sprechen.⁵⁵ Dennoch, selbst auf die Gefahr hin, den Fragenden zu kontaminieren, ist es doch notwendig, nach Howe die Frage zu stellen, welches jüdische „Leid“ und welches „jüdische Selbst“ denn das *blackface* des Jazzsängers bauchrednerisch artikuliert?

Es mag vielleicht den Anschein haben, daß *blackface* das Judentum überhaupt nicht ausdrücke, sondern es verberge, sodaß nicht einmal mehr die eigene Mutter einen darin erkennen könnte. „Jakie, das bist nicht du“, sagt Sara, als sie ihren Sohn zum ersten Mal in *blackface* sieht.⁵⁶ Aber warum sollte das Mitglied einer Gruppe von Paria seine Identität unter der Maske einer anderen Gruppe von Paria verbergen? Wo Howe nur Solidarität erblickt, sehe ich auch Übertragung. Im Wechsel der Identitäten erwirbt der Jazzsänger einen Tauschwert auf Kosten der Schwarzen. Rassenvermischung war in der rassistischen Theorie Regression, denn das Dunkle trieb das Helle aus. *Blackface* mimte diesen Prozeß, um ihn umzukehren. Auf beide Pariagruppen bezogene Stereotype wurden als schwarz nach außen gekehrt, als regenerativ angenommen und – zusammen mit den eigentlichen Schwarzen – hinter sich gelassen. Gebt das Jiddische und das Schwarze zusammen, schrieb Goldberg, „und sie heißen Al Jolson“.⁵⁷ Nimmt man sie aber auseinander, dann wird ihr *doubling* den Höhenflug Jack Robins über Juden und Schwarze hinaus unterstützen.

Wie der jüdische Kampf für eine Gleichberechtigung der Rassen war auch die von Schwarzen inspirierte Musik der urbanen Juden eine Kriegserklärung an die rassistische Hierarchie der standesbewußten protestantischen Kultur. Das urbane Entertainment schuf eine Alternative, eine polyglotte Welt, in der die Kinder jüdischer Einwanderer unter Juden, anderen Einwanderern, Kindern von alteingesessenen Amerikanern – Randolph Bourne, Hutchins Hapgood, Carl van Vechten – und auch Afroamerikanern neue kosmopolitische Identitäten fanden. Der Vater-

55 Werner Sollors imitiert in diesem Punkt, indem er die Sensibilität für distinktive kulturelle Perspektiven als das Trachten nach Status durch „biologische Insider“ abtut, unwissentlich den amerikanischen Nativismus, denn er schreibt biologischen Rassismus nicht attributiv den Nativisten, sondern den Mitgliedern von Minderheitengruppen zu. Berauscht von der Macht des *melting pot*, verwechselt er die Erfahrung unterschiedlicher Kulturen mit der Behauptung verschiedener Naturen. Siehe dazu Sollors, *Beyond Ethnicity*, wie Anm. 29, 11–12.

56 Vgl. dazu Ruth Perlmutter, *The Melting Pot and the Humoring of America: Hollywood and the Jew*, in: *Film Reader* 5 (1982), 248.

57 Zitiert bei Howe, *World of Our Fathers*, wie Anm. 50, 563. Die volle Diskussion findet sich bei Isaac Goldberg, *George Gershwin: A Study in American Music*, New York 1931, 41.

mord des Jazzsängers dehnt sich in dieser Perspektive auf die paternalistischen Kultur-Wächter der Gesellschaft aus. Aber *The Jazz Singer* weist diese Selbstinterpretation zurück. Durch das Ausblenden der polyglotten Metropolis der zweiten Generation beschränkt der Film den Konflikt auf den Bereich der Familie. Indem er ethnische und rassische Vielfalt durch *blackface*-Doubles ersetzt, lenkt der Film wider Willen den Blick auf eine andere Wahrheit über den *melting pot*, nicht auf die kooperative Schaffung von etwas Neuem, sondern auf die Assimilation alter Ungleichheiten. Schwarze mögen vielleicht die am meisten auffallenden Amerikaner gewesen sein, und am weitesten entfernt von den aus der alten Welt mitgeführten Identitäten der sich amerikanisierenden Einwanderer; aber integraler Bestandteil ihrer Unterschiedlichkeit war ihr Ausschluß aus dem interethnischen Gemisch, das den *melting pot* charakterisierte. Denn Juden und Schwarze entwickelten sich in den zwanziger Jahren nicht in dieselbe Richtung. Wenn eine Historikerin der jüdischen Unterstützung für Rassengerechtigkeit die Juden als „Mundstücke“ für die machtloseren Schwarzen bezeichnet, dann beschwört sie unbewußt jene kulturelle Form, die für sich assimilierende Juden sprach und die Afroamerikaner verstummen ließ: *blackface*.⁵⁸

Ein verbreitetes Set an rassistischen Stereotypen, das im Einwanderungsbeschränkungsgesetz von 1924 Früchte trug, vereinte Juden, Asiaten und Schwarze unter dem Schirm des Orientalen. Aber Orientalismus hatte in der Jazz-Ära auch eine erlösende Bedeutung: Er bezeichnete rassistisch fremde, primitivistische Qualitäten, die, sobald sich jüdische und schwarze Musiker diese zu eigen gemacht hatten, das amerikanische Leben wieder reanimieren sollten.⁵⁹ Die Vermischung rassistischer Minderheiten in ein orientalistisches Fremdes, das gleichzeitig Juden und Schwarze vereinte, wies darüberhinaus auch dem Jazzsänger im Film seinen Ausweg. Im Unterschied zum Haupthelden der Kurzgeschichte spielt Al Jolson eine farbige Person, anstatt mit ihr verwechselt zu werden. Indem er sich schwarz färbt, wäscht er sich weiß. „Der Aufschrei meiner Rasse“ zieht Jack zu seiner Familie zurück, als er hinter seinem eigenen *blackface*-Spiegelbild seinen Vater erblickt. Im Gegensatz dazu befreit *blackface* den Darsteller von der fixierten, rassistischen

58 Diner, *Almost Promised Land*, wie Anm. 24, 239.

59 Siehe dazu Edward W. Said, *Orientalism*, New York 1978; Michael Rogin, *The Great Mother Domesticated: Sexual Difference and Sexual Indifference in D. W. Griffith's Intolerance*, in: *Critical Inquiry* 15 (Frühling 1989), 527–528; Levering Lewis, *When Harlem was in Vogue*, wie Anm. 32, 29 u. 187–188; Rudolph Fischer, *The Caucasian Storms Harlem*, in: *American Mercury* 11 (August 1927), 393–394; Goldberg, Aaron Copland, wie Anm. 52, 63; Smith Moore, *Yankee Blues*, wie Anm. 51, 131–136; Hutchins Hapgood, *The Spirit of the Ghetto: Studies of the Jewish Quarter in New York*, Cambridge (Mass.) (1902) 1967, 155.

Identität des Afroamerikaners und des Juden. Indem es Jack von seinem inneren Schwarzsein befreit, befreit *blackface* ihn von seinem Vater.

Blackface verschafft Jack auch Zugang zu angeblich schwarzen Eigenschaften: zu ausgeprägter Emotionalität und deren musikalischem Ausdruck. Zum Teil waren dies weiße Phantasien, zum Teil schwarze Errungenschaften wie etwa der Jazz, und wir wollen uns nun ihrer beider Beziehungen zu dem Film *The Jazz Singer* zuwenden. Der *blackface*-Sänger macht diese Qualitäten zu seinen eigenen. Sein „musikalisches Rassengemisch“ produziert die Erregung rassischen Kontakts ohne dessen sexuelle Gefahren, denn Jacks Kind ist seine Musik und sein eigenes, wiedergeborenes Selbst. Als Verkleidung profitiert *blackface* von Identität als Gleichheit; als Ausdruck schafft es Identität als Differenz. Interiorisierung, entstanden und unterdrückt in und durch die Herkunftskultur, findet ihre öffentliche Form durch die Maske des *blackface*. Indem es eine imaginierte Alternative zur Identität der Einwanderergemeinschaft beschwört, befreit *blackface* den Darsteller vom Sog seines ererbten, jüdischen, gemeinschaftlichen Identischseins. Die depersonalisierende Maske erreicht ein Substrat des emotionalen Ausdrucks, aus welchem ein neues Selbst geboren wird. *Variety* erklärte: „Sobald (Jolson) unter den Kork gerät, schnappt die Linse jenen Funken individueller Persönlichkeit auf, die einzig mit ihm identifiziert wird.“ Indem es ihm seine Spontanität ermöglicht und ihn davon befreit, er selbst zu sein, macht *blackface* Jolson zu einem einzigartigen und daher repräsentativen Amerikaner.⁶⁰

Indem es den Sohn einerseits vom jüdischen Vater und andererseits vom schwarzen Paria befreit, ist *blackface* ein rassisches *cross-dressing*. Genauso wie der weiße Mann in der klassischen amerikanischen Literatur den Indianer benützt, um seine amerikanische Identität gegen die der alten Welt zu etablieren, so benützt der Jazzsänger den Schwarzen. Wenn die Regeneration durch Gewalt gegen die Indianer in der Gewinnung des Westens resultiert, dann führt die Wiedergeburt durch Massenentertainment – die Enteignung der schwarzen Musik – zur Gewinnung der Stadt. Genauso wie Lederstrumpf die Insignien der Natur an- und ablegen kann und doch, wie er es formuliert, ohne ein „Kreuz indianischen Blutes“ bleiben kann, so erlangt der Jazzsänger die transformativen schwarzen Qualitäten durch Masquerade anstelle von Rassenvermischung. Dieses *cross-dressing*, sagt Sandra Gilbert, erlaubt es dem weißen Mann, die beneidenswerten – phantasierten – Eigenschaften des anderen Geschlechts – hier der Rasse – anzunehmen, und sich dennoch seiner

60 Siehe dazu Goldman, Jolson, wie Anm. 22, 35–36; Gilbert Seldes, *The Daemonic in the American Theatre*, in: *The Seven Lively Arts*, New York (1924) 1957, 175–177 und *The Jazz Singer*, in: *Variety*, wie Anm. 6, 16. Vgl. dazu Giddins, *Riding on a Blue Note*, wie Anm. 50, 17.

eigenen Identität zu versichern: Ich bin nicht wirklich schwarz, unter der Schicht verbrannten Korks ist weiße Haut. *Cross-dressing*, sagt Elaine Showalter, erlaubt es dem weißen Mann, an ihrer statt für die Frauen – hier für die Schwarzen – zu sprechen und den Mitgliedern der stigmatisierten Gruppen zu zeigen, wie sie sich selbst am besten spielen sollen.⁶¹

Blackface ersetzt nicht einfach sexuelles durch rassisches *cross-dressing*, die Romanze des Films vereinigt beide. Der *blackface*-Schatten weist auf verbotene Frauen hin. Doch während das Double üblicherweise für die sexuelle Katastrophe steht, wie für den Prager Studenten und den Vagabund,⁶² eröffnet Jacks Double ihm den Zugang sowohl zu seiner Mutter als auch zu ihrer nichtjüdischen Rivalin. *Blackface* bringt Jack von seiner Mutter zu Mary, drückt deren widersprüchliche Ansprüche an ihn aus und erobert sie schlußendlich beide. Indem *blackface* die am meisten tabuisierte Romanze in der amerikanischen Kultur mimt: die zwischen dem schwarzen Mann und der weißen Frau, entmachtet *blackface* beide bedrohlichen Partizipanten.

Blackface ist jedoch kein Instrument der Aggression wie das Double in seiner komischen Form – etwa beim Vagabunden – oder in seiner Horror-Form – beim Studenten. Der Student aus Prag ist ein passiver, geschlechts-destabilisierter halber Mann, dessen Double die Kontrolle übernimmt. Die Aggression des Doubles blockiert den Zugang zur gesellschaftlich höhergestellten Frau, während der aggressive Vagabund zeitweilig Zugang erlangt. Im Gegensatz zu beiden jedoch wird

61 Siehe dazu Slotkin, *Regeneration Through Violence*, wie Anm. 5, 466–516; Sandra M. Gilbert, *Costumes of the Mind: Transvestism as Metaphor in Modern Literature*, in: Elisabeth Abel, Hg., *Writing and Sexual Difference*, Chicago 1982, 199–201; Elaine Showalter, *Critical Cross-Dressing: Male Feminists and the Woman of the Year* in: *Raritan* 3 (Herbst 1982), 130–149. Vgl. dazu auch Robert J. Stoller, *A Contribution to the Study of Gender Identity*, in: *International Journal of Psycho-Analysis* 45 (1964), No. 2–3, 220–226; sowie ders., *The Sense of Maleness*, in: *Psychoanalytical Quarterly* 34 (1965), No. 2, 207–218. Das entsprechende Begehren in *blackface* zu identifizieren bedeutet nicht, sich einen rassistischen Essentialismus zu eigen zu machen, in welchem weiß weiß und schwarz schwarz bleiben sollte, sondern bedeutet eher, rassistisches *cross-dressing* als durch die rigide Grenze selbst generiert und kontaminiert zu identifizieren. Nichtsdestoweniger vernachlässige ich in meinem Rückgriff auf feindselige Darstellungen des *cross-dressing* einen wichtigen Strang feministischer Theorie, dessen Bedeutung für *blackface* anderenorts erörtert werden muß. Vgl. dazu Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York 1990; Carol J. Clover, *Her Body, Himself: Gender in the Slasher Film*, in: *Representations* 20 (Herbst 1987), 187–228; Lott, *The Seeming Counterfeit*, wie Anm. 2; zur Beziehung zwischen *mixed gender* und *mixed genre* siehe W. J. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago 1986, 104–115.

62 Siehe dazu Rank, *The Double*, wie Anm. 42, 4–7, 11, 33 u. 73. Die Rettung der Grafentochter durch den Studenten von einem wildgewordenen Pferd, die die tragische Romanze einleitet, wird in der Phantasie des Vagabunden zur nachgespielten Komik.

der aggressive, selbstbewußte Jack Robin bei *Coffee Dan's* und in der Liebesszene mit seiner Mutter in *blackface* feminisiert. Er spielt nicht die schwarze Bedrohung der Phantasien des Wiederaufbaus, der progressiven und der *Birth of a Nation*-Phantasien, sondern den Neger als Kind des restaurierten Plantagenmythos der zwanziger Jahre. In einem Jahrzehnt, das die jüdische Aggression fürchtet und die Schwarzen an dem ihnen zugewiesenen Platz arretiert, in dem weiße Collegestudenten Schwarze für weniger aggressiv halten als Juden, verdeckt die der einen Pariagruppe aufgezwungene schwarze Maske der Unterwürfigkeit die der anderen Gruppe zugeschriebene Ambition.⁶³



Abb. 3: The Jazzsinger mit Mutter und Geliebter

Die Darstellung der Unterwerfung machte Jolson, wie es das Programmheft ausdrückte, „nicht nur zum Meister des Lachens, sondern auch des Pathos.“⁶⁴ Vorstehende Zähne und ein grinsender Mund hatten den *blackface*-Sänger der

63 Patrice Petro, *Joyless Streets: Women and Melodramatic Representation in Weimar Germany*, Princeton (N.J.), 110–121 u. 155–158; Jim Pines, *Blacks in Films: A Study of Racial Themes and Images in the American Film*, London 1975, 17 u. 19; Joel Williamson, *The Crucible of Race: Black/White Relations in the American South since Emancipation*, New York 1984; Fass, *The Damned and the Beautiful*, wie Anm. 13, 482.

64 Krieger, *The Jazz Singer*, wie Anm. 4, 7.

minstrelsy-Darbietungen auf ein bedürftiges, geiziges, orales Selbst reduziert. *Minstrelsy* zeigte die afrikanischen Amerikaner als faule, angeberische Geschöpfe, geleet von körperlichen Bedürfnissen, das Gegenteil der hart arbeitenden, strebsamen, weißen Protestanten. Jolson spielte zwar *blackface*-Schlingel am Broadway, aber nicht in seinen Filmhits *The Jazz Singer* und *The Singing Fool*. Seiner Sexualität und Aggression – zulässig nur in selbstironisierender Form – beraubt, hinterließ *The Jazz Singer* eine Figur reiner Sehnsucht.⁶⁵

Jack erscheint zwischen Sara und Mary genau in jenen zwei Szenen, in denen er *blackface* trägt. Die erste Szene, die die gespaltenen Loyalitäten des Sängers offenlegt, flirtet mit dem rassistischen und dem sexuellen *cross-dressing*. Weder Jack noch Mary erscheinen in Alltagskleidung, die die sexuelle Differenz bezeichnet. Jack trägt schwarze Haut als sein Kostüm, in enganliegenden Hosen und Hemd, er schwärzt sich sein Gesicht und setzt eine schwarze Wollperücke auf. Mary, unbekleidet in einem hauchdünnen Tanzkostüm, ist ganz weiß. Ihre sichtbaren Gliedmaßen vermitteln eine phallische Macht, die – trotz ihrer Verfügbarkeit für den männlichen Blick – die Passivität des *blackface*-Darstellers noch unterstreicht. Um die Desorientierung noch zu vervollständigen, trägt Maria eine riesige Tiara auf dem Kopf (Abb. 3). Während Jack in der Eröffnungsszene sitzt, ragt Mary stehend über ihm. Während ein Signifikant des Sexuellen von Jack zu Mary schwebt, gleitet ein anderer von Sara zu Jack. Als seine Mutter eintritt „beginnt er sie zu küssen“, erklärt das veröffentlichte Drehbuch, „dann besinnt er sich aber ihres (sic) Makeup.“⁶⁶ Jack erinnert sich eigentlich an *seinen* verbrannten Kork – das editorische „sic“ unterstreicht die Tatsache, daß das Makeup auf dem falschen Geschlecht ist – und es ist Mary, die Jack als erste zeigt, wie man ihn benützt, wie in einem Standfoto aus der Produktion angedeutet (Abb. 4).

Eddie Cantor spielte *Salome* in *blackface* und als Frau verkleidet. Ike Levisky, der Kleiderverkäufer in *Levisky's Holiday* aus dem Jahre 1913, verkleidet sich als eine bärtige Dame, um den Zirkus ohne Eintrittskarte betreten zu können. Schließlich entdeckt, wird er zur lebenden Zielscheibe in einer „*Hit the Nigger*“-Schaubude gemacht, während sein Sohn die faulen Eier verkauft.⁶⁷ Obwohl weder bedrohlich noch komisch, weder antisemitisch noch bewußt anti-schwarz, enthält Jacks *cross-dressing* doch eine transvestite Komponente. Sein *cross-dressing* maskiert Selbstbehauptung in einer Verkleidung, die Rassisches mit Sexuellem verbindet. Ob mit

65 Goldman, Jolson, wie Anm. 22, 65 u. 69; Nathan Irving Huggins, *Harlem Renaissance*, New York 1971, 251–256.

66 Carringer, *Jazz Singer*, wie Anm. 14, 120.

67 Siehe dazu Friedman, *Hollywood's Image of the Jew*, wie Anm. 7, 23 u. 50.

einer Frau identifizierbar oder nur mit einem Kind, wie manche Zuseher meinen könnten, durch *blackface* wird es Jack möglich, sein Zuhause zu verlassen und es gleichzeitig doch zu behalten. Durch das Anlegen der Maske der Schwäche erringt der aufwärtsstrebende Immigrant das amerikanische Mädchen, ohne seine jüdische Mutter zu verlieren.



Abb. 4: Al Jolson beim Schminken

Whiteface zwang Jack Robin auf, sich entweder für Mary (*Toot, Toot, Tootsie*) oder für Sara (*Blue Skies*) zu entscheiden. Die beiden Frauen kommen in *blackface* zusammen, als Jack zuerst seine Qual der Wahl besingt, dann seine Verzückerung über den doppelten Besitz. Als Jack in Jolsons *Winter Garden Theatre My Mammy* singt, schneidet die Kamera vom *blackface*-Darsteller auf der Bühne zu den zwei ihn bewundernden Frauen, eine im Publikum und eine hinter den Kulissen. Doubles sind traditionell brüderliche Rivalen um eine einzelne Frau,⁶⁸ wie in *Der Student von Prag* und in *The Idle Class*. Der *blackface*-Schatten, der stattdessen die Mutter verdoppelt, bedarf zweier Frauen für seine weiße Substanz.

Emblematisch für die Teilung in Kurzgeschichte, Theaterstück und Filmdrehbuch vollbringt *blackface* die ekstatische Synthese im Finale des Films. Das Ausblenden auf Jolson mit seinen ausgestreckten Armen scheint, in der Tradition von

68 Rank, *The Double*, wie Anm. 41, 75.

Onkel Toms Hütte, das Bild von Christus am Kreuz zu beschwören. *Blackface* Jacks Opfer jedoch stärkt den Mann hinter der Maske, als sich der Sänger von Sara zu Mary bewegt, von der jüdischen Frau mit einem irdischen Ehemann zu einer christlichen Frau ohne Ehemann. Gleichzeitig reduziert der Plot Mary von der Karrierefrau, die Jack zu seiner Chance verhilft, zu seiner Hilfskraft und Bewundererin, und die machtvolle erotische Bindung bleibt jene zwischen Mutter und Sohn. Mütterliche Hysterie in der *Blue Skies*-Szene ist in Martha Finemans Sicht nicht so sehr der Ausdruck inzestuösen Begehrens als die Angst, den Sohn zu verlieren; Sara möchte ihre Familie zusammenhalten. Aus der Sicht des Sohnes ist es schwer, im mütterlichen Zuhause nicht die Vermischung von Ödipus und Trennung zu fühlen. Jack singt im *Winter Garden Theatre* auf den Knien, doch sein in *blackface* gespieltes Werbungsritual befreit Jack von der sexualisierten Mutter zuhause, um ihm aus sicherer Distanz – „Ich würde für ein Lachen von dir eine Million Meilen gehen“ – die rein fürsorgliche Mutter zurückzugeben. Der bewegte Körper in *Blue Skies* reduziert sich nicht auf den kastrierten Phallus von *The Birth of a Nation*, sondern auf die übertrieben großen, weißen Lippen, die Zuwendung geben und verlangen. *Blackface* drückt das „jüdische ... Leid“ aus, das mütterliche Heim zu verlassen.⁶⁹

Blackface erlaubt es Jack, das *fort/da* Spiel zu spielen, seine Mutter zu verlieren und sie zurückzubekommen, indem er die Figur der schwarzen *mammy* mit jener der jüdischen Mutter verschmilzt. Sophie Tucker (als Kind jüdischer Eltern in Polen geboren, obwohl Sartre dachte, sie wäre schwarz), die im New Yorker Vaudeville begonnen hatte und nachmittags *blackface* und nachts *whiteface* auftrat, und die ihren Song *Some of These Days* von ihrem schwarzen Dienstmädchen gelernt hatte, brachte 1925 den Song *My Yiddische Momma* heraus. Mit der englischen Version auf der einen und der jiddischen Version auf der anderen Seite verkaufte sich Sophie Tuckers Platte eine Million mal. Aber wenn Tucker gleichzeitig auch eine *Red Hot Mamma* war, die den klassischen *blues mammas* wie Ma Rainey, Ethel Waters und Ida Cox viel verdankte, so reduziert der kniende Jazzsänger seine jüdische *mammy* doch zur Passivität. Von ihr kommt keine Antwort in der Art, wie sie Ethel Waters ein Jahr später einem anderen Mann gegeben hat, der glaubte, kommen und gehen zu können wie er wollte:

69 Marta Fineman ist überzeugt, daß meine Interpretation der Heimkehrszene eine ungerechtfertigte Sexualisierung darstellt. Zur sicheren Distanz zwischen Mutter und Sohn siehe Perlmutter, *Melting Pot*, wie Anm. 56, 249.

Stand up when you're making your pleas,
No use wearing out your knees
Get up off your knees, papa,
You can't win me back that way.

(Steh auf, wenn du deine Bitten vorbringst,
Es bringt nichts, deine Knie durchzuseuern
Hoch von deinen Knien, Papa
So kannst du mich nicht zurückgewinnen.)⁷⁰

Als ein Lied des Bereuens von Sünden, von denen er weiß, daß er sie wieder begehen wird, ist *My Mammy* eine *Kol Nidre* in *blackface*, aber es fragt nicht mehr um Vergebung von einem jüdischen Vater Gott. Der litauische Jude, der seine Mutter verloren hat – Jolsons Mutter starb, als er acht Jahre alt war – und der sich in *blackface* nach einer *mammy* sehnt, gibt seinen jüdischen Traum auf für einen Traum von Amerika. Denn diese *blackface* Verkehrung von Hortense Spillers Diktum *Mama's Baby, Papa's Maybe* (Mamas Baby, Papas Vielleicht) benutzt eine schwarze *mammy* als Surrogat, um dem echten weißen Vater zu entkommen. In einer dunklen Version der psychoanalytischen Phrase ist *blackface* eine Regression im Dienste des Ego.⁷¹

Blackface exteriorisiert Jüdischsein, akzeptiert die veräußerlichte Identität als regenerativ und läßt sie hinter sich. Die linguistische Ambiguität dieses „es“ hat

70 Sophie Tucker, *Some of These Days: The Autobiography of Sophie Tucker*, Garden City (N.Y.) 1945, 2 u. 112; Jean-Paul Sartre, *Nausea*, übersetzt von Lloyd Alexander, New York (1938) 1969, 22 u. 178; Denis Hollier, *Politique de la prose: Jean-Paul Sartre et l'an quarante*, Paris 1982; Howe, *World of Our Fathers*, wie Anm. 50, 561; Shaw, *The Jazz Age*, wie Anm. 31, 168, 176 u. 203; Whitfield, *Jazz Singers*, wie Anm. 4, 20 u. 22; Ethel Waters, „Get Up Off Your Knees“, *The Blues 1923–1937*, BBC RFB 683. Selbstidentifizierungen mit der blues mama, die nach einem Vergleich mit der mammy des Mainstream der Populärkultur verlangen, enthält Sara Martin, „Mean Tight Mama“, *The Immortal King Oliver*, Milestone MLP 2006; Bessie Smith, „Reckless Blues“, in: Bessie Smith, *The Collection*, CBS 7461–44441; Ma Rainey, „Oh Papa Blues“, in: dies., *Blues: Ma Rainey*, Riverside RLP 12–108. Vgl. auch Rosetta Reisz' Beitexte zu Mean Mothers and Women's Railroad Blues, Rosetta Records RR 1300, 1301; Hazel Carby, „It Just Be's Dat Way Sometime“: The Sexual Politics of Women's Blues, in: *Radical America* 20 (April 1986), 6–13; Daphne Duval Harrison, *Black Pearls: Blues Queens of the 1920s*, New Brunswick (N. J.) 1988.

71 Hortense J. Spillers, *Mama's Baby, Papa's Maybe: An American Grammar Book*, in: *Diacritics* 17 (Sommer 1987), 79–80; Ernst Kris, *Psychoanalytic Explorations in Art*, New York 1952; Goldman, Jolson, wie Anm. 23, 4, 74; Für den Zusammenhang zwischen *Kol Nidre* und *My Mammy*, wie für so vieles andere in meinem Ansatz, bin ich Norman Jacobson zu Dank verpflichtet; auch wenn er – wie ich mir ziemlich sicher bin – ebensowenig für diesen verantwortlich sein möchte wie Kantor Rabinowitz für Jacks Musik.

einen kulturellen Referenten, denn wie konsequent sich *blackface* auch immer von der jüdischen Vergangenheit lossagt, noch konsequenter läßt es die Schwarzen zurück. Der Yankee, der *frontiersman* des Wilden Westens und der Schwarze, schrieb Constance Rourke, waren die drei komischen Masken zur Etablierung einer eigenständigen amerikanischen Identität; die urbanen Juden wählten, selbst rassistisch stigmatisiert, für sich die schwarze.⁷² Aber dieser Wahl ist ein düsteres Paradox inhärent. Assimilation wird durch die Maske der am stärksten abgesonderten Gruppe erreicht; jenes *blackface*, das den Juden den gesellschaftlichen Aufstieg ermöglicht, fixiert die Schwarzen in ihrer Position. Durch das Auslöschen aller anderer Differenzen als der zwischen schwarz und weiß verwandelt *blackface* Rabinowitz in Robin, aber es tut das, indem es die fundamentale, binäre Opposition aufrechterhält. Diese, den Schwarzen aufgezwungene Segregation bringt ihre Stimmen zum Verstummen und singt in ihrem Namen. Im Ersetzen des Juden ersetzt das *blackface* auch die Schwarzen.

Die offensichtlichste Tatsache im Zusammenhang mit *The Jazz Singer*, die in all den kritischen Kommentaren unerwähnt blieb, ist, daß im Film kein Jazz zu hören ist. Al Jolson mag *minstrelsy* vor dem Aussterben gerettet haben, indem er dieser Kunstform einen synkoptierten Rhythmus verpaßte, wie Hoberman behauptet, aber er rettete *minstrelsy*, indem er den Jazz aussperrte. Der „jazz“ der Jazzära war natürlich nicht die Musik von King Oliver, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton und Fletcher Henderson. Paul Whiteman, der die populärste Band der zwanziger Jahre hatte und Millionen von Schallplatten verkaufte, war der allseits anerkannte „King of Jazz“. *Mr Jazz Himself* ist ein Song von Irving Berlin aus dem Jahre 1917, und Al Jolson gab das erste Jazzkonzert in Boston 1919. „Jazz is Irving Berlin, Al Jolson, George Gershwin, Sophie Tucker“, verkündete Raphaelson,⁷³ und Tuckers Ankündigung veränderte sich im Laufe ihrer Karriere von „*World Renowned Coon Shouter*“ (Weltbekannte Nigger Schreierin) zur „*Queen of Jazz*“.⁷⁴ Oder wie Amiri Baraka es ausgedrückt hat, „Jazz war in den Mainstream gerauscht ohne auch nur ein einziges schwarzes Gesicht.“⁷⁵

Blackface verrichtete die Arbeit der schwarzen Gesichter und stand dabei nicht

72 Constance Rourke, *American Humor: A Study of the National Character*, New York 1931, 95–104.

73 Krieger, *The Jazz Singer*, wie Anm. 4, 14.

74 Hoberman, *Jazz Singer*, wie Anm. 4, 32; Shaw, *The Jazz Age*, wie Anm. 31, 41–44; Goldman, Jolson, wie Anm. 22, 102; Slobin, *Intersections of Jews*, wie Anm. 7, 35 und Tucker, *Some of These Days*, wie Anm. 70, 62 u. 139.

75 Leroi Jones (Amiri Baraka), *Blues People: Negro Music in White America*, New York 1963, 99.

für das, was heute als Jazz bezeichnet wird, sondern für die *melting pot music* der Jazz-Ära. Fast ohne Ausnahme behandelte die Literatur der Populärkultur in den zwanziger Jahren den Primitivismus der Neger als das Rohmaterial, aus dem Weiße den Jazz formten. Wilden, nicht polyphonen Rhythmus hörte man in der schwarzen Musik. Jazz wurde eher mit emotionaler Befreiung als mit technischer Beherrschung assoziiert. Improvisationskunst wurde, anstatt als Eigenschaft afroamerikanischer Künstler und für den Jazz zentral erkannt zu werden, wenig geachtet und stattdessen Darstellern wie Al Jolson zugeschrieben. Es dauerte noch ein Jahrzehnt, bevor ein Kritiker die Verbindung zwischen Jazzimprovisationen und dem Akt des Sprechens herstellte. Und die Verspätung dieser Einsicht läßt erahnen, warum der erste Tonfilm – die Verbindung von Jazz, Sprechen und Freiheit erahnend – Anspruch auf Jazz erhob, und warum in einer rassistisch-hierarchischen Gesellschaft *The Jazz Singer* die Freiheit eher einem *blackface*-Bauchredner zuschrieb als einem afroamerikanischen Jazzmusiker.⁷⁶

Als „industrialisierte Volksmusik“ vereinte der Jazz angeblich den Sound des Dschungels und der Metropole. Aber Jolsons Erfolg, zeitgleich mit dem Buch von Ulrich B. Phillip, *Life and Labor in the Old South*, weist auch auf die Bedeutung der Sklaverei für die neue Musik hin.⁷⁷ *Blackface* begann während der Sklaverei, als Schwarzen der Zugang zur Bühne verboten war. *The Jazz Singer* retournierte sie wieder auf die Plantage. Jakie singt *Waiting for Robert E. Lee*, um die Ton-Revolution in Tonfilmen zu beginnen; Jack singt *My Mammy*, um den Film zu beenden. Afroamerikanischer Jazz war die Musik des urbanen *New Negro*, von New Orleans über Chicago, Kansas City, Harlem bis San Francisco. Im Gegensatz dazu malte die *blackface minstrelsy* der Jazzära bauchrednerisch ein ländlich-nostalgisches Bild von den Schwarzen. Indem sie das Primitive – in den Bearbeitungen von Jolson und anderen Song-Schreibern und Darstellern – domestizierte, lieferte die Plantage den verlorenen und ersehnten unschuldigen Ursprung des Jazz. Indem er eine verlorene Vergangenheit der Südstaaten mit einer verlo-

76 Siehe dazu, neben vielen anderen Beispielen, Seldes, *Daemonic*, wie Anm. 60, 67–109; King *Jazz and the Jazz Kings*, in: *Literary Digest* (30. Jänner 1926), 37–42; Don Knowlton, *The Anatomy of Jazz*, in: *Harper's* 152 (April 1926), 578–585; Henry O. Osgood, *So this Is Jazz*, New York (1926) 1978; sowie der fulminante Paul Whiteman-Film aus dem Jahr 1930, *King of Jazz*. Vgl. auch Smith Moore, *Yankee Blues*, wie Anm. 51. Zur Analogie zwischen Jazz und Sprache siehe Reed Dickerson, *Hot Music: Rediscovering Jazz*, in: *Harper's* 172 (April 1936), 567–574. James Lincoln Colliers revisionistische Interpretation der Rezeption des Jazz, so wertvoll sie auch ist, ignoriert die Rassenfrage in den zwanziger Jahren völlig; siehe James Lincoln Collier, *The Reception of Jazz in America: A New View*, Brooklyn (N.Y.) 1988.

77 William J. Shulz, „Jazz“, in: *The Nation* (25. Oktober 1922), 438; Ulrich B. Phillips, *Life and Labor in the Old South*, New York 1929.

renen jüdischen Vergangenheit und der verlorenen Mutter verschmolz, setzte der *blackface*-„Jazz“ sie alle wieder instand.⁷⁸

Des Jazz-Sängers *blackface* erleichterte den gesellschaftlichen Aufstieg in der wettbewerbsorientierten, urbanen Gegenwart, indem es eine friedvolle, ländliche Vergangenheit symbolisierte. Wie Raymond Williams für England und T. J. Clark für Frankreich argumentiert haben, brauchten *städtische* Emporkömmlinge den Mythos von den stabilen Verhältnissen auf dem Lande.⁷⁹ In den sich industrialisierenden USA der Nachkriegszeit übernahm die Plantage diese Rolle, sie wurde ein Mythos, der die Schwarzen einsperrte. *The Birth of a Nation* erfand die schwarze Aggression des Wiederaufbaus, um den Norden und Süden dagegen zu vereinen. *The Jazz Singer* entmannte die revolutionäre schwarze Musik, indem er ihr vordergründig die Ehre erwies. Wie in allen anderen Double-Filmen geht es auch in *The Jazz Singer* um blockierte Mobilität. Doch während der Vagabund und der Student aus Prag von ihren Doubles besiegt werden, blockiert *blackface* die Mobilität für das schwarze Double – und für die Frau –, damit sein weißes Alter ego aufsteigen kann.

Jazz war vielleicht der Name für jegliche schnellere Musik des Jazzeitalters, aber das entschuldigt den fehlenden Sound von *The Jazz Singer* ebensowenig wie das *blackface* die Absenz der Schwarzen kompensieren kann. Den weggelassenen Referenten zu bezeichnen, heißt, Besitzanspruch an ihn zu stellen; so wie es das urbane Massenentertainment auch wissen ließ, versuchte es, aus seinen Ursprüngen Kapital zu schlagen. Genauso wie afroamerikanische Darsteller jene Kabarettongs einführten, die als erste das urbane Nachtleben untermalten und dann durch Weiße ersetzt wurden, so erfanden sie auch den Jazz. Und gerade so wie der erste Tonfilm zu den Ursprüngen des Films in den Slums zurückkehrte und diese domestizierte, so enteignete er auch den Jazz⁸⁰

78 Gunther Schuller, *The History of Jazz*, New York 1968; Levering Lewis, *When Harlem was in Vogue*, wie Anm. 32, xv u. 171.

79 Raymond Williams, *The Country and the City*, London 1973; T. J. Clark, *Image of the People, Gustave Courbet and the Second French Republic, 1848–1851*, Greenwich (Conn.) 1973, 140–154.

80 Siehe Lewis Ehrenberg, *Steppin' Out: New York Nightlife and the Transformation of American Culture 1890–1930*, Chicago 1981. Adolph Zukors Wunsch, „die Slum-Tradition in den Filmen auszumerzen“, wird zitiert bei Miriam Hansen, *Early Silent Cinema: Whose Public Sphere?*, in: *New German Critique* 27 (Frühling–Sommer 1983), 151.

4. Blackface und die Frage des Tonfilms

The Jazz Singer hat seine Magie nicht verloren, denn wie kein Film vor oder nach ihm ist er ein Grenzfilm, ein *liminal movie*. Er pendelt nicht nur zwischen Ton- und Stummfilm hin und her, zwischen Musik und Zwischentiteln, zwischen *blackface* und weiß, sondern auch zwischen *Kol Nidre* und dem Lied *The Robert E. Lee*, zwischen Juden und Nichtjuden, Straße und Bühne, männlich und weiblich. Jacks An- und Ablegen des *blackface* ist eine Synekdoche für die Umkehrbarkeit des Films, sein Versprechen, daß nichts fix oder für immer verloren sei.⁸¹ Zu den unschuldigen, schmutzigen Ursprüngen des Films zurückkehrend, um in Richtung Ton vorwärts zu schreiten, war *blackface* das Übergangsobjekt des Tonfilms. Es bündelte die Verschiebung von der Geste zum Blick, von der Lust zum Begehren, von Vaudeville zu Hollywood, von der Einwanderergesellschaft zum mobilen Individuum, von der Stille zum Ton, und erst dann wurde es überflüssig.

Blackface emanzipierte den Jazzsänger von Juden und Schwarzen, indem es ihn, wie ich zu zeigen versuchte, mit jenen Gruppen verband, die er hinter sich ließ. *Blackface* enthält auch eine ähnlich paradoxe Beziehung zur Sprache. Die weiter entwickelte, verinnerlichte schauspielerische Technik wird im Lauf des Films durch eine einfachere, gestikulierende Technik ersetzt. Jack erscheint niemals in *blackface*, bevor nicht das Verbot seines Vaters die Sprache stoppt. Für den Rest des Films dominiert *Blackface*, sowohl in den Stummfilmszenen als auch in den Liedern. Jack singt vor dem väterlichen „Stop!“ in *whiteface* – danach in *blackface*. Aber die Sprache vertrieb *blackface* aus jenen Filmen, die dem Film *The Jazz Singer* folgten. *Blackface* wurde zum Opfer jener technologischen Revolution, deren Front es dargestellt hatte. Somit kehrt also Sarris' kulturelle Schuld der Musikfilme wieder zurück und weist nicht nur auf die Zerstörung der Stummfilme im allgemeinen hin, sondern auf die spezifische Zerstörung von *blackface*. In welchem Sinn haben die Tonfilme *blackface* getötet und wie kann mit der Zerstörung dieser bösen Praxis ein kulturelles Schuldgefühl verbunden sein?

Einst die dominante Form der Unterhaltung im 19. Jahrhundert, zog sich *blackface* vom Zentrum der Bühne zurück und verschwand schließlich ganz aus den Spielfilmen des 20. Jahrhunderts. Der erste Tonfilm, der sich *blackface* nicht nur zur Methode, sondern auch zum Thema gemacht hatte, spielt in diesem Verlauf eine zentrale Rolle. *Blackface* verdichtete, wie ich argumentiert habe, zwei Bedeutungen, nämlich erhöhte Authentizität und amerikanische Akzeptanz für das – jüdische – Individuum und Unterwerfung für die anonymen – schwarzen

81 Für diese Wahrnehmung gebührt Michael Fried und Ruth Leys mein Dank.

- Massen. Die Tatsache, daß sich *The Jazz Singer* über ersteres im klaren war, lenkte die Aufmerksamkeit auf die Rolle der Darstellung im Zuge der Kreation der Individualität. Als der erste Musikfilm war *The Jazz Singer* auch der erste Film, der Musiknummern in seine Handlung einarbeitete.⁸² Diese Verschränkung von Narration und Schauspiel bediente jedoch nicht einfach einen Realismus, und der *My Mammy*-Höhepunkt ließ jeglichen diesbezüglichen Anschein zugunsten eines utopischen Überflusses an Gefühl fallen.

Das Lustprinzip von *My Mammy* wurde zum Präzedenzfall für Musikeinlagen im Hollywood des Tonfilms, wo vereinzelt auch *blackface* dargestellt wurde. Ohne das weite soziale und technologische Spektrum von *The Jazz Singer* abzudecken, sangen nun *minstrels* unter ihrer Maske aus Korkruß, wie etwa Fred Astaire in *Swingtime*, mit jener emotionalen Intensität, die nun durch *blackface* ermöglicht wurde. Das Hollywood des Zweiten Weltkriegs verwendete *blackface* in Filmen wie *Babes in Arms*, *Dixie* und *Holiday Inn*, um patriotisch seine eigenen Ursprünge in der *minstrel show* zu zelebrieren, und die USO nannte *minstrelsy* „die eine Form von amerikanischem Entertainment, die rein uns gehört.“ Filme wie *The Jolson Story* und *Jolson Sings Again* führten nach dem Krieg zu einer Wiederbelebung von Jolsons Popularität, wobei *Jolson Sings Again* der Film mit den höchsten Nettoeinnahmen des Jahres 1949 wurde. Doch im Zuge des nach dem Zweiten Weltkrieg einsetzenden Entsetzens über Rassendiskriminierung und Vorurteile und mit dem Beginn der Bürgerrechtsbewegung führten diese rückwärtsgewandten Blicke schließlich zur Beendigung von *blackface* in Spielfilmen.⁸³

Musicals waren ein wichtiges Genre der Tonfilme, der Ton intensivierte das Streben nach Wahrhaftigkeit, das den Film seit Griffith bestimmt hatte. Weiße Schauspieler konnten zwar unter einer Maske aus Korkruß in Musicals auftreten, aber dramatische Rollen in *blackface* zu spielen verstieß gegen die kinematographischen Konventionen des Realismus. Gerade weil es die Aufmerksamkeit auf die Figur hinter der Maske lenkt, würde *blackface* die Illusion aufdecken, daß das Individuum Meister seiner eigenen Stimme sei, daß es ein authentisches Inneres

82 Vgl. dazu Jane Feuer, *The Self-Reflective Musical and the Myth of Entertainment*, in: Rick Altman, Hg., *Genre: The Musical*, London 1981, 160.

83 Zur Bedeutung der schauspielerischen Darstellung in *The Jazz Singer*, siehe Wolfe, *Vitaphone Shorts*, wie Anm. 38, 12; *Genre: The Musical*, wie Anm. 82; zum USO Zitat siehe Joseph Boskin, *Sambo: The Rise and Demise of an American Jester*, New York 1986, 88; Gomery, *Al Jolson*, in: James Vinson, Hg., *Actors and Actresses*, Chicago 1986, 335-336. Heute verwenden Filme kein traditionelles *blackface* mehr, aber die Bedeutung eines *blackface* im weiteren Sinne für die amerikanische Gegenwartskultur, von Elvis Presley bis Vanilla Ice, kann kaum hoch genug eingeschätzt werden.

äußert. Da war es besser, *blackface* den Afroamerikanern weiterzuerben, die nun die Rollen spielten, welche bisher *minstrels* gespielt hatten.⁸⁴

Doch *blackface* wurde nicht einfach für Musikeinlagen, Nostalgie und Afroamerikaner zurückgelassen, es wurde auch universalisiert. In jener Periode, als *Western Electric* das *Vitaphone*-System perfektionierte, führte man auf dem Produktionsgelände auch ein Experiment durch. Das *Hawthorne experiment* ist für die Industriosociologie ein ebenso wichtiger Ausgangspunkt wie es *The Jazz Singer* in der Geschichte des Films ist, und beiden ist der Sprechakt gemeinsam. Die Arbeiter zum Sprechen zu bringen und ihnen das Gefühl zu vermitteln, daß ihnen auch zugehört wird, erhöht die Produktivität effektiver als alle Versuche, stumme, effiziente menschliche Maschinen zu schaffen. Gespräch, als Ausdruck des inneren Selbst gefördert, funktioniert als soziale Kontrolle. In der Produktion wie im Konsum, bei der Arbeit wie im Spiel stand die Firma hinter den Worten der Arbeiter, gleichsam ein Jolson zu deren *blackface*.⁸⁵ *Master Minstrel* Al Jolson formt die Träume seiner Fans, gemeinschaftlich produzierte Träume für den privaten Konsum und bauchrednerisch als die eigenen Träume ausgegeben. Befreit von den traditionellen, durch Kultur und Gemeinschaft auferlegten Beschränkungen wird der Jazzsänger zum Bestandteil standardisierter Organisationen und standardisierter Träume. Um diese Produktionsweise zu vertuschen mußte *blackface* verschwinden. Denn es machte die Illusion durchschaubar, daß das Individuum ein sprechendes sei, und nicht eines, statt dessen gesprochen wurde – ob durch die Sprache, das Kapital, die Massenkonsumentindustrie, oder durch den *locus* für alle drei in den dreißig Jahren nach *The Jazz Singer* (der in den achtziger Jahren zurückgekehrte, um uns geisterhaft zu verfolgen) – durch die Tonfilme Hollywoods.

Das ist zumindest der Schluß, der sich durch ein außergewöhnliches Bild aufdrängt, das als Teil des Fünfzigjahrs-Jubiläums von *The Jazz Singer*⁸⁶ publiziert wurde. Das Bild fängt die Szene der ersten gesprochenen Worte eines Spiel-

84 Siehe dazu Bogle, Toms, Coons, wie Anm. 2, 20–90; Evan William Cameron, Hg., *Sound and the Cinema: The Coming of Sound to American Film*, Pleasantville (N. Y.) 1980, xii–xiii; Bordwell, Staiger u. Thompson, *Classical Hollywood Cinema*, wie Anm. 2, 245–248, 257–258 u. 302; Gledhill, *The Melodramatic Field*, wie Anm. 25, 39; Sarris, *The Cultural Guilt*, wie Anm. 7, 41; Noel Burch, *Narrative/Diegesis – Thresholds, Limits*, in: *Screen 23* (Juli–August 1982), 19–20; Andre Bazin, *The Myth of Total Cinema. What is Cinema*, Berkeley 1967, Bd. I, 17–40; Douglas Gomery, *Hollywood Converts to Sound: Chaos or Order?*, in: Evan William Cameron, *Sound and the Cinema: The Coming of Sound to American Film*, Pleasantville (N. Y.) 1980, 26–33.

85 Gomery, *The Coming of Sound*, wie Anm. 22, 234–235; Geduld, *The Birth of Talkies*, wie Anm. 4, 100–101; Elton Mayo, *The Social Problems of an Industrial Civilisation*, Boston 1945.

86 Siehe Kupferberg, *Jazz Singer*, wie Anm. 8, 29.

films ein, Jolsons „wait a minute, I tell ya. You aint heard nothing. You want'a hear ‚Toot, Toot, Tootsie?‘“ Das Standphoto zeigt einen weißen Mann, der auf einem thronähnlichen Sessel sitzt, mit Reihen von gleich aussehenden *blackface*-Trommlern, die um ihn herum sitzen. Eine Figur in *blackface* steht vorn in der Mitte, ihre Arme im Singen ausgebreitet. Eine Vergrößerung verrät, daß der Sänger Al Jolson selbst ist.⁸⁷ Doch Jolson sang *Toot, Toot Tootsie* in *The Jazz Singer* nur in *whiteface*; das Photo macht ihn wieder zum Teil der *minstrel*-Truppe. Er repräsentiert die Reihen der *blackface*-Automaten, selbst eine Synekdoche für die Produktion identischer Identitäten in der Filmtechnologie und in der Massengesellschaft. Das Bild unterhöhlt damit den Bildtext, der das Bild falsch identifiziert. Das Photo, das im Artikel, in dem es abgedruckt ist, ebenso unerwähnt bleibt wie die Praxis des *blackface* selbst, macht jene Verbindung zwischen *blackface* und Ton sichtbar, die der Text unterschlägt. Denn dieses stumme Bild schreibt die Kontrolle über das Sprechen nicht demokratischen, individuellen oder kollektiven Stimmen zu, sondern dem nicht identifizierten König des *blackface*, dessen Autorität durch die austauschbaren Identitäten derer aufrechterhalten wird, die sein Lied singen.

Aus dem Amerikanischen von Gerhard Baumgartner

87 Das Verdienst, Al Jolson unter dem *blackface* identifiziert zu haben, gebührt Adrienne MacLean.