



MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„*The Jazz Singer* (1927): Die Musik im ersten Tonfilm“

verfasst von

Laura-Christine Hager BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Masterstudium Musikwissenschaft

Betreut von:

ao. Univ.-Prof. Dr. Margareta Saary

*Besonders bedanken möchte ich mich bei meiner Familie,
meinen Freunden und KollegInnen – vor allem aber bei
meinen Eltern für ihre moralische und finanzielle
Unterstützung!*

Mein spezieller Dank gilt auch Michael, Teresa und Clemens.

*Frau Professor Dr. Saary möchte ich vor allem für die
umsichtige Betreuung meiner Masterarbeit und ihre Geduld
danken!*

Ich erkläre eidesstattlich, dass ich die Arbeit selbstständig angefertigt, keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt und alle aus ungedruckten Quellen, gedruckter Literatur oder aus dem Internet übernommenen Formulierungen und Konzepte gemäß den Richtlinien wissenschaftlicher Arbeiten zitiert, durch Fußnoten gekennzeichnet bzw. mit genauer Quellenangabe kenntlich gemacht habe.

Wien, 2015

Laura Hager

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	7
2	Warner Brothers und der erste Tonfilm.....	9
2.1	Hollywood der 1920er Jahre.....	9
2.2	Warner Brother Studios.....	10
2.3	Warner Brothers und das Vitaphone.....	11
2.4	Die Entstehung von <i>The Jazz Singer</i>	12
3	Inhalt und Aufbau der Handlung von <i>The Jazz Singer</i>	15
3.1	Der Prolog.....	15
3.2	Der Hauptteil.....	18
4	Die Charaktere in <i>The Jazz Singer</i>	23
4.1	Jackie Rabinowitz/ Jack Robin.....	23
4.2	Der Kantor.....	24
4.3	Die Mutter.....	24
4.4	Mary Dale.....	25
4.5	Moisha Yudleson.....	25
5	Der Umgang mit Stereotypen und Identitäten im Film.....	25
5.1	Al Jolson vs. Jack Robin.....	25
5.2	Leben und Aufstieg der jüdischen Einwanderer in Amerika.....	31
5.3	Die jüdische Mutter in Amerika als Beispiel für Identitäten und Stereotypen im Film.....	33
5.4	Blackface.....	36
6	Szenenprotokoll.....	40
7	Die Musik im Film.....	47
7.1	Allgemein.....	47
7.2	Die Funktion der Musik im Film: Jazz.....	48
7.3	Die Tin Pan Alley und ihre Songs im Film.....	50
7.4	<i>My Gal Sal & Waiting for the Robert E. Lee</i>	51
7.4.1	<i>Entstehung & Text</i>	51
7.4.2	<i>Musikalische Analyse</i>	52
7.4.3	<i>Szenischer und dramaturgischer Kontext</i>	53
7.5	<i>Dirty Hands, Dirty Face & Toot, Toot, Tootsie</i>	54
7.5.1	<i>Entstehung & Text</i>	54
7.5.2	<i>Musikalische Analyse</i>	56
7.5.3	<i>Szenischer und dramaturgischer Kontext</i>	57
7.6	<i>Blue Skies</i>	58
7.6.1	<i>Entstehung & Text</i>	58
7.6.2	<i>Musikalische Analyse</i>	60
7.6.3	<i>Szenischer und dramaturgischer Kontext</i>	61
7.7	<i>Mother of Mine, I still have You & My Mammy</i>	62
7.7.1	<i>Entstehung</i>	62

7.7.2	<i>Musikalische Analyse</i>	64
7.7.3	<i>Szenischer und dramaturgischer Kontext</i>	66
7.8	Die Funktion der Musik im Film: Jüdische Musik	67
7.9	<i>Kol Nidre</i>	68
7.9.1	<i>Entstehung und Bedeutung</i>	68
7.9.2	<i>Musikalische Analyse des gesungenen Kol Nidre</i>	70
7.9.3	<i>Musikalische Analyse von Max Bruchs Kol Nidrei</i>	72
7.9.4	<i>Szenischer und dramaturgischer Kontext</i>	73
7.10	<i>Yahrzeit Licht</i>	74
7.11	Die Funktion der Musik im Film: Hintergrundmusik (Broadwaymusik und Kunstmusik) .	76
7.12	<i>Give my Regards to Broadway</i>	77
7.12.1	<i>Entstehung und Bedeutung</i>	77
7.12.2	<i>Musikalische Analyse</i>	77
7.12.3	<i>Szenischer und dramaturgischer Kontext</i>	78
7.13	<i>If a Girl like you, loved a Boy like me</i>	78
7.13.1	<i>Entstehung</i>	78
7.13.2	<i>Musikalische Analyse</i>	79
7.13.3	<i>Szenischer und dramaturgischer Kontext</i>	80
7.14	Petr Il'ic Čajkovskij: <i>Romeo und Julia</i> . Fantasie-Ouvertüre	80
7.14.1	<i>Entstehung</i>	80
7.14.2	<i>Musikalische Analyse</i>	82
7.14.3	<i>Szenischer und dramaturgischer Kontext</i>	83
7.15	Petr Il'ic Čajkovskij: <i>Sérénade mélancolique</i>	85
7.15.1	<i>Entstehung</i>	85
7.15.2	<i>Musikalische Analyse</i>	86
7.15.3	<i>Szenischer und dramaturgischer Kontext</i>	90
7.16	Claude Debussy: <i>Beau Soir</i>	92
7.16.1	<i>Entstehung und Text</i>	92
7.16.2	<i>Musikalische Analyse</i>	93
7.16.3	<i>Szenischer und dramaturgischer Kontext</i>	95
7.17	Édouard Lalo: <i>Symphonie espagnole</i>	95
7.17.1	<i>Entstehung</i>	95
7.17.2	<i>Musikalische Analyse</i>	96
7.17.3	<i>Szenischer und dramaturgischer Kontext</i>	98
7.18	Jean Sibelius: <i>Pelléas et Mélisande</i> , Orchestersuite	99
7.18.1	<i>Entstehung</i>	99
7.18.2	<i>Musikalische Analyse</i>	100
7.18.3	<i>Szenischer und dramaturgischer Kontext</i>	101
7.19	Auswertung der musikalischen Analysen	102

8	Conclusio	103
9	Quellenverzeichnis.....	106
9.1	Primärquellen.....	106
9.2	Sekundärquellen.....	107
9.3	Internetquellen	111
ANHANG	113
	Verzeichnis der Notenbeispiele	113
	Abstract.....	115
	Lebenslauf.....	116

1 Einleitung

Im Jahr 1927 gelang Warner Brothers ein großer technischer Durchbruch in der Filmindustrie: *The Jazz Singer*, heute noch als der erste Tonfilm bekannt, feierte seine Premiere. Obwohl bereits vor seinem Erscheinen Filme mit Ton aufgeführt wurden, maß man diesem Film besondere Bedeutung bei. In der Forschung wird vor allem die Tatsache, dass es sich um den ersten vollsynchronisierten Film handelt, hervorgehoben. Weiters wird die Besetzung, allen voran Al Jolson, erwähnt. Was in der Literatur über den ersten Tonfilm jedoch nur sehr lückenhaft zur Sprache kommt, ist die Musik, welche den Film erst zu einem Tonfilm machte. In der folgenden Untersuchung soll der Film als historisches Dokument mit dem Bezug auf die verwendete Filmmusik analysiert werden. Als Forschungshypothese wird angenommen, dass die Musik einen wesentlichen Beitrag zur Popularität des Filmes und zur dramaturgischen Entwicklung der Handlung beiträgt. Außerdem soll der Film, sowohl in Inhalt, als auch in der Musik auf Bezüge zum Amerika der 1920er Jahre untersucht werden. Weiters wird vermutet, dass die Filmmusik in *The Jazz Singer*, obwohl die Stummfilmmusik noch den Markt beherrscht, bereits eigenständige und neue Ansätze aufweist. Die aufwändige Produktion mit fast durchgehender Filmmusik und Verwendung unterschiedlicher musikalischer Genres soll vor allem auf deren Funktion und Wirkung untersucht werden. Auch die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der szenischen Gestaltung und des dramaturgischen Verlaufs mit der Musik und deren Herkunft sollen betrachtet werden, vor allem auch in Bezug auf das Vaudeville-Theater und den Stummfilm.

Während sich die ersten drei Kapitel mit der Entstehungsgeschichte, dem Inhalt und den Charakteren befassen, wird in Kapitel vier vor allem auf die historischen Bezüge, wie die Biographie Al Jolsons oder die Situation jüdischer Einwanderer in Amerika und die Verwendung von Stereotypen im Film eingegangen. Diese erste Hälfte bildet die Basis des Forschungsansatzes und dient als Grundlage für den zweiten Teil, welcher sich ausschließlich mit der Filmmusik beschäftigt. Ein überleitendes Szenenprotokoll dient als Orientierungshilfe und beinhaltet alle analysierten Werke zur Systematisierung des Films. Es gliedert sich nach der Dauer der einzelnen Musiknummern, deren Rahmen die Handlung bildet. In Kapitel sechs werden zunächst die Funktionen der einzelnen Genres genauer beleuchtet, danach markante Beispiele aus der Filmmusik analysiert. Um die

Originale besser im Zusammenhang mit deren Verwendung im Film untersuchen zu können, wird ihre Entstehungsgeschichte (und teilweise auch der Text) erforscht. Danach folgt die musikalische Analyse, welche sich auf die im Film verwendeten Ausschnitte begrenzt. Anschließend wird die Musik im szenischen und dramaturgischen Kontext dargestellt und beschrieben. Die Analysen beziehen sich, bis auf eine Ausnahme, ausschließlich auf kompilierte und bekannte Musik. Hintergrundmusik, die im Rahmen der Recherche nicht zu erörtern oder verfügbar war, konnte nicht bearbeitet werden. Eine konzise Zusammenfassung der gewonnenen Erkenntnisse soll die zuvor ermittelten Funktionen und die einzelnen musikalischen Analysen in einen gemeinsamen Kontext bringen.

Die Recherche erwies sich aufgrund des Umfangs, vor allem aber des historischen Umfelds und der musikalischen Vielfalt des Filmes, als sehr aufwendig. Die Schwierigkeit bestand vor allem darin Informationen über die verwendete Musik zu finden. Die Originale der Filmscores werden von Warner Brothers unter Verschluss gehalten und können nicht eingesehen werden. Außerdem konnte zum Film selbst, außer der bereits genannten Bezüge zum Inhalt, den Stars und den technischen Verfahren, mit welchen sich diese Arbeit nur oberflächlich befasst, nur wenig spezifische Quellen gefunden werden. Als Primärquelle diente eine DVD von einer nicht überarbeiteten Version des Filmes vom Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien.¹ Die Recherche führte in weiterer Folge über Notenmaterial und Biographien hin zu fachspezifischer Sekundärliteratur, insbesondere über die Filmgeschichte, die gesellschaftliche Situation in den USA in den 1920er Jahren, Rassismus und Klischees gegenüber Afroamerikanern und Judenauch. Ebenso wichtig, wie gedruckte Literatur erwiesen sich Online-Datenbanken und andere Online-Quellen.

¹ Anm.: Nur das Erstzitat des Films wird in voller Länge angegeben, alle weiteren Verweise auf *The Jazz Singer* beziehen sich immer auf die dort angeführte Fassung.

2 Warner Brothers und der erste Tonfilm

2.1 Hollywood der 1920er Jahre

Nach dem ersten Weltkrieg erlangte die USA weltweit wirtschaftliche Macht und damit auch das Filmbusiness, welches in Amerika bereits großen Einfluss auf gesellschaftliche und soziale Entwicklungen hatte. Neben anderen Industriezweigen, wie etwa die Automobilherstellung, das Radio oder andere Medien, wurde der Film zu einem wesentlichen Bestandteil der US-amerikanischen Wirtschaft. Der Aufschwung in der Technik und Unterhaltung war vor allem auf die nun vielerorts vorhandene Elektrizität zurückzuführen.

Die 1920er Jahre sind bekannt für ihren Wachstums-Boom. Neben den Vaudeville-Theatern wurden auch riesige Kinopaläste erbaut, damit rückte der Film in den Vordergrund der Abendunterhaltung. Obwohl Hollywood bereits ab 1909 zu einem Aufenthaltsort für Filmschaffende geworden war, wuchs die Stadt erst in den 1920er Jahren zu einem Produktionszentrum für Filme heran. Im Gegensatz zu New York war es zunächst billiger und bot, aufgrund seines milden Klimas, sehr abwechslungsreiche Settings. Mit Hollywood wurde eine Lebenswelt fernab jeder Realität geschaffen, die durch ihre Vermarktung glamourös wirkte. Die Stars wurden vom Publikum mehr und mehr mit ihrer Rolle identifiziert und glorifiziert und den ansässigen Firmen gelang es, den Schein des unantastbaren Hollywood bis heute zu bewahren.² Doch die schnelle Weiterentwicklung des Films sowie der wachsende Star-Kult, verursachten bei Produktionsfirmen einen steigenden finanziellen Druck. Das führte in den 1920er Jahren zu Aufkäufen zahlreicher Filmfirmen und großen Fusionen. Wer nicht genug Geld hatte um sich weiterzuentwickeln und zu investieren, hatte keine Chance in der Filmbranche.³ Kleine Studios konnten sich die teuren technischen Ausrüstungen und Studiomieten nicht mehr leisten. Gegen Ende der zwanziger Jahre gab es daher fünf große Studios, „The Big-Five“, die sich etabliert hatten: Paramount (aus Famous Players-Lasky Corporation im Jahr 1927 entstanden), RCA, MGM (1924 aus drei Filmproduktionsfirmen hervorgegangen), Fox Film Corporation (aus dem sich 1934 20th-Century Fox entwickelte) und - als jüngstes der großen Filmstudios - Warner Brother Pictures. Neben ihnen gab es nur noch wenige

² Joel W. Finler, *The Hollywood Story*, 3. Überarb. Auflage, London: Wallflower Press 2003, S. 13–20.

³ Ebda., S. 37.

kleinere Filmstudios (so zum Beispiel Universal Pictures, United Artists Studio, Disney Studios und Columbia Pictures). Viele andere Filmfirmen spezialisierten sich auf besondere Genres und bedienten diesen Markt.⁴

2.2 Warner Brother Studios

Als Warner Brothers Inc. 1927 *The Jazz Singer* als ersten (teilweise) gesprochenen Film herausbrachte, gab es das Unternehmen der vier Brüder erst seit vier Jahren. Diese hatten sich schon längere Zeit mit dem Medium Film beschäftigt, doch erst 1923 konnten sie sich ein eigenes Studio am Sunset Boulevard leisten. Innerhalb kurzer Zeit entwickelte sich das Unternehmen zu einem der größten Studios in den USA und war somit gewissermaßen über Nacht zu einem fixen Bestandteil der Branche geworden. Mit seinen Hauptstandorten Hollywood und New York befand es sich an den wichtigsten Umschlagplätzen der amerikanischen Filmindustrie. Unter der Obhut von Sam Warner wurde bereits 1925 mit dem Tonfilm experimentiert, denn sein Ziel war es, alle Warner Filme mit kompletten Orchester-Soundtracks zu versorgen. Dies geschah mit dem Hintergedanken, kleinen Kinos, dem größten Kundenstock der Warner Brothers, eine bessere Soundqualität anbieten zu können. Zusammen mit der Western Electric wurde ein Jahr später das Vitaphone, also die Möglichkeit den Filmsound auf Platten aufzunehmen und synchron abzuspielen, entwickelt. Durch diese Erfindung gelang es Warner, sich in der Studioszene unabdingbar zu machen und sich mit großen Studios wie Fox zu messen.

Das junge Unternehmen, dessen Erfolg mit *The Jazz Singer* begann, brachte nun einen Film nach dem anderen auf den Markt. So entstand bereits wenige Wochen nach dessen Uraufführung der erste komplett gesprochene Kurzfilm *My Wife's Gone Away* und im folgenden Jahr der Kassenschlager und 60-Minuten-Film *Lights of New York*. Am bedeutsamsten wurde in den 1920er Jahren für Warner Brothers *The Singing Fool*, der Nachfolgefilm von *The Jazz Singer*, erneut mit dem Hauptdarsteller Al Jolson.⁵

Die wirtschaftlichen Erfolge der Warner Brothers lassen sich auf die Risikobereitschaft des Betriebes zurückführen. Schon als sehr junges Unternehmen investierten sie in große technische Neuerungen. Mehr als drei Millionen US-Dollar flossen in Tonexperimente und

⁴ Tim Dirks, "The History of Film. Film History of the 1920s", in: *Filmsite*, <http://www.filmsite.org/20sintro.html>, letzter Zugriff: 09.03.2015

⁵ Finler 2003, S. 283–285.

obwohl sie mit ausreichend Kapital ins Filmgeschäft eingestiegen waren, kamen Warner Brothers ab 1925 dadurch in einen finanziellen Engpass. Über zwei Jahre lang konnte das Studio keine nennenswerten Profite erzielen und erst im Mai 1927 stellte sich wieder wirtschaftliche Stabilität ein. Der Aufwand der jahrelangen Entwicklung des neuen Sound-Systems rentierte sich letztlich durch den Erfolg von *The Jazz Singer*. Seinen Produktionskosten von \$500 000 standen 3,5 Millionen Dollar Einnahmen allein in den USA gegenüber. Insgesamt erzielte Warner Brothers 1927/28 einen Gewinn von \$2 Millionen.⁶

2.3 Warner Brothers und das Vitaphone

Sich für das Vitaphone und damit für das virtuelle Orchester zu entscheiden war die Idee von Walter J. Rich, zunächst Promoter bei Western Electric und später Präsident der neu gegründeten Vitaphone Gesellschaft, der Sam Warner für seinen Plan gewinnen konnte. Dies war zwar neben dem etablierten Stummfilm eine riskante Unternehmung, entsprach jedoch dem Ziel von Warner Brothers, sich einen Platz neben den großen Studios MGM, Paramount und Fox zu verschaffen. So wurde das Unternehmen 1926 Teilhaber der Vitaphone Gesellschaft. Obwohl mit der Anschaffung der neuen Technik große Ausgaben getätigt wurden (Warner Brothers war unter anderem auch Geldgeber für das junge Unternehmen von Rich), war der Einstieg in das "sound-on-disc"-System langfristig kostensenkend, denn Orchester und Erzähler konnten so an den jeweiligen Aufführungsorten eingespart werden. Als der Vertrag zwischen den drei Firmen unterzeichnet war, wurden die ersten Werbemaßnahmen getroffen. Warner Brothers ließ veröffentlichen, dass es eine musikalisch-technische Neuerung entwickelt hätte. Vitaphone wurde nicht namentlich genannt, um Publikum, Aussteller und Presse noch neugieriger zu machen. Dargestellt wurde die neue Erfindung als Meilenstein, welcher vielleicht die Form der Aufführungen in kleinen und großen Theatern revolutionieren könnte. Außerdem versuchte man sich explizit von anderen Synchronisations-Systemen abzugrenzen.⁷

Um den Erfolg für Vitaphone nachhaltig zu garantieren und zu schützen wurden - als nächster Schritt - Verträge, unter anderem mit der Metropolitan Opera, der Brunswick-Balke-Collender Plattenfirma, bekannten Schauspielern, Musikern und Entertainern sowie

⁶ Finler 2003, S. 297.

⁷ Donald Crafton, *The Talkies. American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*, New York: Scribner 1997 (*History of the American cinema*, hrsg. von Charles Harpole) S. 70–76.

großen Orchestern, wie dem New York Philharmonic, abgeschlossen. Für den ersten synchronisierten Film *Don Juan* wurden der Starschauspieler John Barrymore, in den 1920er Jahren sowohl auf der Bühne als auch im Film eine Ikone, und der Regisseur Alan Crosland unter Vertrag genommen.⁸

Das Vitaphone-System war zunächst für rein musikalische Zwecke gedacht, Dialoge sollten weiterhin in Stummfilmmanier ablaufen. Daher eigneten sich musikalische Inszenierungen wie Opern, Broadway- oder Vaudevillevorstellungen und Ähnliches. Gesprochene Worte waren einerseits zufällig zu hören, wenn das Band zwischen zwei Musiknummern weiterlief, oder wurden andererseits von den Regisseuren als dramaturgische Highlights eingesetzt.⁹

2.4 Die Entstehung von *The Jazz Singer*

Warner Brothers hatte bereits ca. 150 Vitaphone-Kurzfilme gedreht bevor *The Jazz Singer* produziert wurde.¹⁰ Als die Rechte am Theaterstück von Samson Raphaelson erworben wurden, war noch Ernst Lubitsch als Regisseur angedacht, doch dieser wechselte kurz vor Produktionsbeginn zu MGM. Also sprang Alan Crosland ein, der schon als Regisseur von *Don Juan* sehr erfolgreich mit dem neuen Tonsystem Vitaphone gearbeitet hatte, und übernahm die frei gewordene Stelle. Neben seiner Erfahrung mit den Aufnahmetechniken verhalf ihm auch sein gekonnter Umgang mit kapriziösen Schauspielern zur Regie in *The Jazz Singer*. Der Hauptdarsteller Al Jolson war zwar ein Publikumsmagnet, jedoch galt er als äußerst schwieriger Arbeitskollege.¹¹

Eigentlich war George Jessel gebeten worden die Hauptrolle in *The Jazz Singer* zu übernehmen, da er zuvor in *The Better 'Ole* sehr gut angekommen war. Doch als dieser ablehnte, entschied man sich für Al Jolson. Die Gerüchte zur Absage Jessels, reichen von der Unzufriedenheit mit der Aufnahmetechnik, bis hin zu gescheiterten Gage-Verhandlungen.¹² Warner Brothers waren vermutlich nicht bereit gewesen, die von ihm geforderte Summe zu bezahlen. Letztendlich erhielt Jolson aber 75 000 Dollar, was die Forderung Jessels weit übertroffen haben muss. Als Hauptdarsteller für den Film war

⁸ Crafton 1997, S. 70–76.

⁹ Ebda., S. 73–76.

¹⁰ Douglas Gomery, *The Coming of Sound. A History*, London / New York: Routledge 2005, S. 43–46.

¹¹ Jack Backstreet, "IMDb Mini Biography, Alan Crosland", in: *Internet Movie Database*, http://www.imdb.com/name/nm0189076/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, letzter Zugriff: 14.01.2015.

¹² Crafton 1997, S. 108–109.

Jolson mehr als nur geeignet: Seine Beliebtheit durch Auftritte am Broadway befand sich am Zenit und der Sänger war in ländlichen Gebieten der USA durchaus bekannt. Für den Schauspieler ergab sich durch die Hauptrolle in *The Jazz Singer* die Gelegenheit, auch im Filmbusiness Fuß zu fassen.¹³ Die Stummfilmszenen drehte Jolson im Juni 1927, während die Gesangsnummern im Vitaphone Studio in Hollywood erst später aufgenommen wurden.¹⁴ Gesprochene Dialoge waren für den Film nicht vorgesehen, vielmehr wurden Gespräche und Erzählungen, wie in der Stummfilmzeit üblich, als Zwischentitel eingeblendet. Der Tonfilm sollte sich - wie schon in *Don Juan* – ausschließlich über Hintergrundmusik und musikalische Auftritte definieren. Al Jolson ließ sich während der Aufnahmen aber nicht davon abhalten, doch ein paar Worte zu sprechen. So entstand, aufgrund eines „energiegeladenen Egomanen“¹⁵, wie die Autoren der Warner Brothers Story den Hauptdarsteller beschrieben, der erste teilgesprochene Tonfilm. Diese 850 gesprochenen Worte waren es wohl, die den Film am Ende so erfolgreich machten.¹⁶

Die weiteren Darsteller des Films gingen im Starrummel um Al Jolson und seine Monologe beinahe unter. Jedoch profitierten auch sie von der Aufmerksamkeit, die *The Jazz Singer* in der Filmbranche erregte: May McAvoy, die Darstellerin der Mary Dale im Film, hatte sich zuvor schon durch einen Vertrag mit Paramount im Jahr 1921 in der Stummfilmszene einen Namen gemacht. *The Jazz Singer* verhalf ihr aber zu mehr Stabilität im Filmbusiness.¹⁷ Auch Eugenie Besserer, welche die Mutter von Jack Rabinowitz im Film verkörperte, war bereits vor *The Jazz Singer* als Filmschauspielerin tätig gewesen. Sie hatte jedoch sehr spät (erst als 42-Jährige) debütiert und begnügte sich im Laufe ihrer Karriere auch mit kleineren Rollen.¹⁸

Im Gegensatz zu den beiden weiblichen Darstellerinnen kam Warner Oland, geborener Johan Olund, über das Theater zum Film. Als er nach Hollywood wechselte, arbeitete er zunächst als Bühnenschauspieler. Mit der Entwicklung vom Stummfilm hin zum Tonfilm

¹³ Richard Schickel / George Perry, *You must remember this. Die Warner Bros. Story*, USA: Running Press Book Publishers 2008, S. 25–30.

¹⁴ Crafton 1997, S. 109.

¹⁵ Schickel / Perry 2008, S. 26.

¹⁶ Ebda., S. 25-26.

¹⁷ Gary Brumburgh, „IMDb Mini Biography, May McAvoy“, in: *Internet Movie Database*, http://www.imdb.com/name/nm0564219/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, letzter Zugriff: 19.10.2014.

¹⁸ Denny Jackson, „IMDb Mini Biography, Eugenie Besserer“, in: *Internet Movie Database*, http://www.imdb.com/name/nm0078806/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, letzter Zugriff: 19.10.2014.

bekam auch Oland bessere Rollen. Seinen Durchbruch schaffte er in den 1930er Jahren mit der Hauptrolle in *Der chinesische Detektiv Charlie Chan*.¹⁹

Seine Premiere feierte *The Jazz Singer* am Vorabend des Jom Kippur. Der genau kalkulierte Zeitpunkt der Uraufführung und sein Zusammenhang mit dem Film wurde jedoch von einer Tragödie überschattet: Sam Warner, der am Ende der Produktionsarbeiten schwer erkrankt war, verstarb am Vorabend der Premiere an den Folgen eines Schlaganfalls. So kam es, dass die Weltpremiere von *The Jazz Singer* ohne die Anwesenheit der Warner Brothers am 6. Oktober 1927 im Warner Theater am Broadway in New York stattfand. An Aufmerksamkeit der Presse und des Publikums fehlte es, der vorangegangenen Ereignisse zufolge, für die Premiere nicht.²⁰

Die Sensation, nun tatsächlich gesprochene Worte auf der Leinwand zu hören, führte zur öffentlichen Diskussion, ob denn der Tonfilm eine reine Modeerscheinung mit Ablaufdatum sei, oder ob sich dieses Genre durchsetzen würde. Aufgrund des hohen technischen Aufwandes, für den viele Theater nicht gerüstet waren, lief *The Jazz Singer* zunächst nur spärlich in den Kinos an. Weil der Film aber das Geld für die technischen Neuerungen schnell einspielte, entschieden sich immer mehr Kinobesitzer für die notwendigen Investitionen.

Der Inhalt und die Aussage des Films sind, trotz relativ schlechter Kritik, im Nachhinein betrachtet ebenfalls ein Meilenstein für das Unternehmen Warner Brothers. Mit dem indirekt gesellschaftskritischen Plot steht *The Jazz Singer* am Anfang vieler Produktionen der Firma, die später für genau diese Art der Inhalte in ihren Filmen bekannt werden sollte. Neben den Stummfilminhalten, die sich, unter anderem durch den europäischen Einfluss, häufig mit Geschichten aus wohlhabenden Familien und Historiendramen beschäftigten, kam es auch zur Entwicklung neuer Stoffe, die mehr der amerikanischen Großstadtrealität entsprachen.²¹

Die Gesellschaft U.S. Amerikas der 1920er Jahre hatte mit den Themen Immigration und Integration, alte Welt versus neue Welt und Tradition versus Moderne zu kämpfen. Einwanderer standen vor im inneren Zwiespalt, ob sie sich in die Gesellschaft einfügen,

¹⁹ Jack Backstreet, et. al, „IMDb Mini Biography, Warner Oland“, in: *Internet Movie Database*, http://www.imdb.com/name/nm0645941/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, letzter Zugriff: 19.10.2014.

²⁰ Schickel / Perry 2008, S. 30.

²¹ Ebda., S. 26-30.

oder ob sie ihren Wurzeln treu bleiben wollten und gerade auf dieser Thematik basierte der Inhalt des Films.²²

3 Inhalt und Aufbau der Handlung von *The Jazz Singer*

3.1 Der Prolog

Der Film *The Jazz Singer* wird, den Filmen der 1920er Jahre entsprechend, mit einer Ouvertüre eröffnet, die einem heutigen Vor- beziehungsweise Abspann ähnelt und die Namen der wichtigsten Beteiligten des Filmteams nennt. Direkt nach Auflistung der Schauspieler leiten die Worte: „In every living soul a spirit cries for expression- -perhaps this plaintive, weiling song of Jazz is, after all, the misunderstood utterance of a prayer“ die folgende Geschichte ein und zeigen bereits die Hauptaussage des folgenden Films. Jede Seele, jeder Mensch hegt den Wunsch sich spirituell auszudrücken und ein Jazzsong ist, ähnlich dem Gebet, jedoch von der Außenwelt noch unverstanden, eine Möglichkeit diesem Verlangen nach spiritueller Öffnung nachzukommen. Von dieser Einleitung zum Thema Religion und Musik, welches das Publikum schon vorab sensibilisiert, beginnt die Handlung im New Yorker Ghetto, das sich entgegen dem Jazz in einem viel älteren Rhythmus bewegt: „[...] that rhythm of music which is older than civilization.“²³

Es folgen kurze Bildsequenzen aus dem jüdischen Ghetto in New York, auf den Straßen wird gehandelt und eingekauft, die Kinder amüsieren sich, es herrscht reges Treiben. Während auf der Straße alles seinen gewohnten Gang geht, herrschen im Hause Rabinowitz Aufregung und Ärger. Der Kantor Rabinowitz, Zuständiger für den Gesang in der Synagoge und Verfechter alter jüdischer Traditionen, maschiert sichtlich nervös durch die Wohnküche. Er wartet auf Jackie, seinen Sohn, der an diesem Abend das *Kol Nidre* in der Synagoge singen soll. Sara, die verständnisvolle und einfühlsame Mutter Jackies, versucht ihrem Mann zu erklären, dass der Sohn möglicherweise kein Kantor werden möchte. Doch das will der aufgebrachte Vater nicht hören, denn schon seit fünf Generationen sind die Männer der Familie Rabinowitz als Kantoren tätig und der Sohn

²² Edwin M. Bradley, *The First Hollywood Musicals. A Critical Filmography of 171 Features, 1927 through 1932*, USA: McFarland 1996, S. 8–10.

²³ Alan Crosland (Regisseur), *Der Jazzsänger - The Jazz Singer* (1927), DVD, Videothek des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien.

könne das nicht frei entscheiden. Die Mutter gibt dem traditionellen Rollenbild entsprechend, in der Argumentation nach.

In der Zwischenzeit steht der dreizehnjährige Jackie Rabinowitz auf der Bühne einer Bar nur wenige Straßen entfernt. Der Pianist stellt ihn als den bekannten "Ragtime Jackie" vor, was vermuten lässt, dass der Junge schon öfter in diesem Lokal aufgetreten ist. Jackie startet mit dem Song *My Gal Sal* und beeindruckt das Publikum, besonders die jungen Frauen. Im Nachbarraum, in dem ausgeschenkt wird, bestellt sich Moisha Yudleson, ein sehr rigider orthodoxer Jude, der auch großes Ansehen in der jüdischen Gemeinde genießt, ein Bier. Er erfreut sich sichtlich am Ambiente des Lokals und hört auch den schönen Gesang aus dem Nebenzimmer. Als er an die Saloontür tritt, entdeckt er Jackie Rabinowitz auf der Bühne und erschrickt gewaltig. Nach einem kurzen Moment des Zögerns rennt Moisha völlig aufgebracht los. Jackie beendet sein Lied auf einem Bein kniend, einer Pose, die im Verlauf des Filmes noch eine Bedeutung spielen wird. Doch das Ende des Songs vernimmt Moisha Yudleson nicht mehr, er befindet sich schon auf der Straße und läuft eilig in Richtung Jackies Elternhaus.

Im Hause Rabinowitz ist der Kantor nun versöhnlicher gestimmt und nimmt seine besorgte Frau in den Arm. Er greift das Thema um die Zukunft des Jungen noch einmal auf, denn er möchte, dass Sara sein Problem versteht. Aber auch Frau Rabinowitz lässt die Tatsache nicht los, dass ihr Sohn zwar alle Lieder der Synagoge beherrscht, doch nicht mit dem Herzen dabei ist. Sara wünscht sich sehr, dass ihr Mann dieses Problem begreift, während dieser nur verärgert ist, weil sein Sohn nicht rechtzeitig nach Hause kommt. Er droht der Mutter, dass Jackie das Fasten des Jom Kippur ohne Mittagessen beginnen wird müssen. In diesem Augenblick klopft es an der Tür, aber nicht der erwartete Jackie, sondern Moisha steht davor. Außer Atem erzählt er dem Kantor, was er im Salon gesehen hat. Daraufhin stürmt der Vater wutentbrannt aus dem Haus.

Indes ist Jackie schon bei einer neuen Musiknummer angelangt und unterhält sein Publikum nun mit *Waiting for the Robert E. Lee*. Entsprechend dem heiteren Song tanzt Jackie mit und bewegt sich so komisch, dass er sein Publikum zum Lachen bringt. Als der Kantor die Bar betritt, bemerkt ihn Jackie zunächst nicht und der Vater muss entsetzt mit ansehen, wie sich sein Junge vor dem Publikum zum Narren macht. Erst als der Kantor schon durch den Saal stürmt, sieht ihn Jackie und versucht Reißaus zu nehmen, doch der

Vater ist schneller. Unter großer Aufregung des Pianisten und des Publikums zerzt er den sich kaum wehrenden Jungen nach draußen. Den ganzen Nachhauseweg hält der aufgebrachte Kantor seinen Sohn am Schlafittchen. Die Mutter serviert gerade das Essen, als die beiden eintreffen. Sara will ihren Sohn in die Arme nehmen und vor dem Vater beschützen, doch dieser setzt sich wie gewohnt durch. Sara fleht ihren Mann an Jackie nicht zu bestrafen und versucht ihm den Interessenskonflikt zwischen seinem verständlichen Wunsch den Sohn in seine Fußstapfen treten zu sehen und den Zukunftsplänen Jackies noch einmal zu erklären. Doch das kümmert den aufgebrachten Kantor nicht. Die kurze Hoffnung Jackies einer Strafe zu entgehen ist umsonst, der Vater schubst den Jungen in Richtung Kammer und knöpft sich den Gürtel auf, den er offensichtlich gegen Jackie einsetzen will. In diesem Moment ergreift der Junge das Wort: „Wenn du mich noch einmal auspeitschst, dann laufe ich weg und komme nie wieder zurück!“ Diese Drohung löst bei Sara Verzweiflung aus, doch den Kantor stimmt sie nicht um. Er packt seinen Sohn und schleift ihn in die Kammer. Seine Frau, die im anderen Zimmer bleibt, muss mitanhören, wie ihr Sohn verprügelt wird. Als der Vater damit fertig ist, kommt der geschundene Jackie weinend aus dem Zimmer. Draußen auf dem Sofa wartet die Mutter auf ihn und nimmt ihn in ihre Arme, um ihn zu trösten. Doch Jackie löst sich aus der Umarmung und küsst seine Mutter zum Abschied auf die Stirn. Noch bevor der Vater aus dem Zimmer kommt, schleicht er sich aus dem Haus und macht seine Drohung davonzulaufen wahr. Der Kantor, nun wieder beruhigt und auch ein wenig reuig, möchte seine Frau trösten, weiß sich aber nicht recht zu helfen. Daher kommt ihm das Licht aus der Synagoge gerade recht, denn es ist Zeit alles für das Fest des Jom Kippur vorzubereiten. Die verzweifelte Mutter aber hört ihrem Mann, der versucht von der hoffnungslosen Stimmung abzulenken, nicht zu und wirft ihm vor, dass der Sohn nun für immer fortgelaufen ist. Der Kantor hat dafür jedoch kein Ohr, er lässt seine weinende Frau zurück und macht sich auf den Weg zur Synagoge. Sara blickt zum Bild ihres Sohnes an der Wand und ihr wird klar, dass sie Jackie vielleicht nie wieder sehen wird.

Kurze Zeit später sieht man den Kantor beim Jom Kippur in der Synagoge. Der Rabbi bemerkt die Betrübtheit des Kantors, und dieser erklärt ihm, sein Sohn hätte eigentlich mit ihm singen sollen, doch nun habe er keinen Sohn mehr. Jetzt kann auch er die Tränen nicht mehr verbergen. Sara sitzt unter den Frauen, die der Weinenden Trost spenden wollen. Ohne seinen Sohn an der Seite singt der Kantor das *Kol Nidre*, das wichtigste Gebet des

Jom Kippur. Zur selben Zeit und zum Gesang seines Vaters, der weithin zu hören ist, schleicht sich Jackie noch einmal in die Wohnung und holt sich ein Bild seiner Mutter, bevor er sein zuhause endgültig verlässt.

3.2 Der Hauptteil

In der Geschichte folgt nun ein Zeit- und Ortswechsel. Viele Jahre nachdem Jackie Rabinowitz von zu Hause weggelaufen ist, hält er sich in London auf und nennt sich nun Jack Robin. Er ist seiner Bestimmung gefolgt und Jazzsänger geworden, doch hat er es noch nicht auf die großen Bühnen der Welt geschafft. Das wird auch in der nächsten Szene deutlich, als Jack in einem Kaffeehaus auf die Bühne geholt wird, um *Dirty Hands, Dirty Face* zu performen. Angekündigt wird der Sänger mit den Worten: "They say, he's good – we shall see." Während er singt, betritt die Tänzerin Mary Dale das Lokal. Sie ist sofort von Jacks Gesang und Performance begeistert. Der zweite Song *Toot, Toot, Tootsie* zeigt Jack auch von seiner spaßigen Seite, denn selbst als Erwachsener hat er nichts von seinen komischen Bewegungen, die ihn schon als Kind ausgezeichnet haben, eingebüßt. Vielmehr hat er sie zu seinem Markenzeichen entwickelt. Nach seinem Auftritt gesellt er sich unter großem Applaus wieder zurück an den Tisch zu seinem Bekannten Pal. Mary Dale bittet Jack an ihren Tisch, was dieser gerne annimmt, denn die Tänzerin ist Jack nicht unbekannt, er hat sie bereits live gesehen. Geschmeichelt von seinem Lob spricht Mary Dale auch sein Talent als Jazzsänger an. Sie kennt sich in der Jazzszene aus und bemerkt, Jack habe im Gegensatz zu anderen Sängern seiner Branche etwas Besonderes in seiner Stimme. Sie meint, die Traurigkeit, die in seinen Gesängen mitschwingt, verleihe seinen Auftritten Einzigartigkeit. Aus dem netten Gespräch heraus bietet die Tänzerin Jack an, ihm im Showbusiness zu helfen, was dieser dankbar annimmt.

Während sich für den motivierten und modernen Jack alles zum Guten gewendet hat, sind die Dinge in seinem Elternhaus gleich geblieben: Gerade versucht der Kantor vergeblich einen Schüler in den traditionellen Gesängen zu unterweisen, als Sara Moisha Yudleson die Türe öffnet und ihm einen Brief von Jackie zeigt. Der Nachbar liest der Mutter den Brief vor, in welchem Jackie ihr mitteilt, dass er sich nun Jack Robin nennt und als Jazzsänger gut verdient. Auch Mary Dale erwähnt er in dem Brief an seine Mutter, was diese ganz besonders interessiert. Sie befürchtet, ihr Sohn könnte von einer *Schickse*, einem nicht-jüdischen Mädels, verführt worden sein. Doch Moisha beruhigt sie und erklärt

Sara, dass sich viele junge, jüdische Frauen Künstlernamen geben würden, um berühmt zu werden. Nachdem Moisha und auch der vom Kantor sichtlich genervte Schüler sich verabschiedet haben, beschließt Sara, Jacks Nachricht ihrem Mann zu zeigen, obwohl dieser ihr verboten hat, die Briefe zu öffnen. Der Kantor wird dementsprechend wütend, denn für ihn ist Jackie nicht mehr sein Sohn und er will nichts von dessen Leben wissen.

Jack, der vom Unglück seiner Eltern nichts ahnt, hat binnen kurzer Zeit auf den großen Bühnen in Portland, Seattle und Denver debütiert. Marys Versprechen sind wahr geworden, Jack ist seinem Ziel berühmt zu werden einen Schritt näher gekommen, denn er gehört nun einer Vaudeville Truppe an. Während einer Aufführung steht er am Bühneneingang und beobachtet die Tänzerinnen, allen voran Mary Dale, die als Solistin gefeiert wird. Jack gesteht ihr, dass die Woche mit ihr auf der Bühne die schönste Zeit seines Lebens gewesen sei und er sich wünsche, immer mit ihr gemeinsam aufzutreten. Wie zwei Tänzerinnen aus einiger Entfernung richtig feststellen, ist Jack aber nicht mehr allein von Mary Dale als Tänzerin beeindruckt. Doch diese hat nicht den Ruf Männern einfach zu verfallen. Und als sie einen Brief aus New York erhält, in dem sie zu einer Show am Broadway eingeladen wird, lässt Jack sie wehmütig, aber auch dankbar ziehen.

Eines Tages spaziert Jack mit Pal durch Chicago und sieht vor einer Synagoge ein Plakat, welches darüber informiert, dass Kantor Rosenblatt, einer der bekanntesten jüdischen Kantoren, in diesem Moment seine letzte Vorstellung singt. Er betritt daher die Synagoge, lauscht andächtig dem Gesang und erinnert sich an die Zeiten zurück, als er seinen Vater das *Kol Nidre* singen hörte.

Am Bahnhof von Chicago schreibt Jack an Mary Dale, dass sein Auftritt am Abend zuvor der Höhepunkt der Show war, was die eigentliche Hauptdarstellerin, wenige Meter von ihm entfernt, sehr empört. Sie droht die Truppe zu verlassen, sollte der Jazzsänger noch einmal ihren Platz einnehmen. Die Crew ist der Meinung, dass Jack den besten Platz im Theater verdient. Als der Zug einfährt, möchte Jack einsteigen, wird jedoch vom Produzenten gestoppt. Dieser teilt ihm mit, dass er aus der Show gestrichen wurde. Fassungslos hört Jack diese Nachricht, wähnt er sich doch gerade auf dem Weg zum großen Erfolg. Der Produzent erklärt ihm, dass dies der Wunsch aus New York sei. Daraufhin zerreißt der Jazzsänger verzweifelt sein Ticket. Doch der Manager neben ihm hat ihn nur auf den Arm genommen. Der eigentliche Hintergrund der Nachricht aus New

York ist ein Angebot am Broadway für Jack. Der junge Künstler ist überglücklich, denn New York bedeutet neben dem Broadway und der Chance endlich berühmt zu werden, auch die Möglichkeit nach Hause zu kommen und seine geliebte Mutter wieder zu sehen.

In New York wird der sechzigste Geburtstag des Kantors gefeiert. Eine Freundin bringt ein Geschenk für ihn vorbei, es ist ein Gebetsschal, den gleichen hat auch Sara ihrem Mann gekauft. Die Katastrophe ist perfekt, als auch Moisha Yudleson eintrifft und neben einem Huhn und selbstgemachtem Wein auch denselben Gebetsschal für den Kantor auspackt. Es scheint niemandem ein anderes Geschenk für ihn eingefallen zu sein.

Als Moisha nach Hause geht, trifft er auf der Straße einen jungen Mann, der, wie sich herausstellt, der lang verschollene Sohn der Familie Rabinowitz ist. Sichtlich nervös betritt Jack die Wohnung seiner Eltern. Im Haus hat sich nichts verändert und auch im Leben der Eltern nicht. Der Vater unterrichtet wie gewohnt in der Synagoge. Jack entdeckt seine Mutter in der Küche und ruft ihren Namen. Diese kann kaum fassen, dass sie ihr Kind vor Augen hat. Es folgt eine freudige Begrüßung zwischen der Mutter und dem heimgekehrten Sohn. Beide sind überglücklich sich wieder zu haben. Jack erzählt seiner Mutter von seinem Job am Broadway, außerdem hat er ihr eine wertvolle Kette als Geschenk mitgebracht. Diese teure Aufmerksamkeit lässt Sara zweifeln, ob ihr Sohn nichts Unrechtes tut, doch Jack beruhigt sie. In diesem Moment sieht er, dass an Stelle seines Fotos nun ein anderes Gemälde an der Wand hängt. Verlegen erklärt ihm die Mutter, das Bild sei kaputt gegangen - eine ganz offensichtliche Lüge. Das erinnert Jack an seinen Vater. Als er sich nach ihm erkundigt, möchte die Mutter ihn in die Synagoge schicken, doch der Sohn will ihr zeigen was aus ihm geworden ist und setzt sich ans Klavier.

Er spielt für sie den Song *Blue Skies*, der sie sehr begeistert, genau wie Jack es sich wünscht. Der Sohn verspricht seiner Mutter, dass sie, sobald er berühmt ist, in die Bronx umziehen werden und er ihr schöne Kleidung und noch vieles mehr kaufen wird. Das Glück wird jedoch jäh unterbrochen, als der Vater eintritt. Jack möchte ihn begrüßen, doch der Kantor reagiert nur empört über den Song, den er beim Eintreten gehört hat. Es beginnt dieselbe Debatte wie schon Jahre zuvor, der Kantor kann an nichts anderes denken, als an die Jazzsongs, mit welchen Jackie sein frommes Haus vergiftet. Wieder muss Jack sein modernes Denken rechtfertigen, doch er beschuldigt seinen Vater nicht an den alten Traditionen festzuhalten, sondern respektiert das. Dem Wunsch, der Kantor möge den

Lebensstil seines Sohnes ebenfalls achten, kann der Vater nicht nachkommen. Die Mutter und Jack versuchen die Wogen zu glätten und erinnern den Kantor an seinen Geburtstag. Auch sein Sohn hat ein Geschenk, einen neuen Gebetsschal, für ihn mitgebracht. Doch sobald Jack von seiner Arbeit zu erzählen beginnt, wird der Vater wieder wütend und beschuldigt ihn Gottes Namen zu schänden, indem er, statt sakraler Lieder, Jazzsongs singt.

Die Worte Jacks: "Du hast mich gelehrt, dass Musik die Stimme Gottes ist! Es ist gleich ehrenwert in einem Theater zu singen, wie in der Synagoge", bringen das Fass zum Überlaufen. Der Kantor verbannt seinen Sohn aus dem Haus mit dem Befehl dieses nie wieder zu betreten. Enttäuscht von der sturen Art des Vaters verlässt Jack das Haus, doch er gibt die Hoffnung, vielleicht eines Tages von ihm verstanden zu werden, nicht auf.

Die Proben am Broadway für das neue Stück *April Follies* beginnen und während der Tanzeinheit betritt Mary Dale mit dem Produzenten die Bühne. Es wird klar, dass die Tänzerin sich für Jack Robin stark gemacht und er ihr das neue Engagement zu verdanken hat. Das erste Gespräch zwischen den beiden verläuft sehr herzlich, doch es geht ihnen - trotz großer Zuneigung - vor allem, um die Chance endlich berühmt zu werden. Anschließend lernt Jack den Produzenten kennen und erhält die Noten. Voller Vorfreude machen sich die beiden jungen verliebten Künstler ans Werk, nicht ahnend, dass im Hause Rabinowitz Kummer und Leid herrschen.

Kurz nach dem Streit mit Jackie erkrankt der Vater schwer. Die Mutter und Moisha machen sich große Sorgen und als Sara die Anzeige für die Broadway-Show sieht, schickt sie Moisha los, um Jackie nach Hause zu holen. Als Moisha den Backstage Bereich betritt, prallen zwei Welten aufeinander. Der Jude ist schockiert und gleichzeitig angetan von der Welt des Showbusiness. Yudleson bittet Jack anstatt seines kranken Vaters in der Synagoge zu singen und meint, dass vielleicht sein Gesang den Kantor heilen könne.

Jackie bemerkt, dass sich Jom Kippur und die Premiere von *April Follies* überschneiden und muss sich für die eine oder andere Seite entscheiden. Sowohl Moisha als auch Mary Dale werben nun um die Gunst des Jazzsängers. Zunächst entscheidet sich Jack Robin für den Broadway, denn er sieht das Showbusiness als eine eigene Kultur, die auch ihre Religion hat und "The show must go on!". Moisha Yudleson verlässt geknickt das Studio. Am nächsten Morgen, dem Tag der Versöhnung, versucht er in der Synagoge einen

würdigen Kantor für das *Kol Nidre* zu finden, was sich als äußerst schwierig erweist. Im Hause Rabinowitz geht es dem Kantor derweilen immer schlechter, doch er hofft darauf, dass Jack das *Kol Nidre* singt, damit Gott seinem Sohn die Sünden verzeiht.

Am Broadway verlässt man sich auf den Auftritt des Jazzsängers, denn ansonsten würde die Show keinen Erfolg erzielen. Während sich Jack für seine Darbietung schminkt, bemerkt Mary Dale, dass er nicht ganz bei der Sache ist und erkundigt sich nach seiner Motivation für den Abend. Der Sänger versichert ihr, sein Herz gehöre ganz der Bühne und er werde alles in seine Songs investieren. Plötzlich sieht er das Foto seiner Mutter und die Zweifel an seiner Entscheidung kommen erneut hoch. Mary Dale versucht ihn aufzumuntern und ihn für den Broadway zu gewinnen. Sie will, dass Jack sich ganz seiner Karriere hingibt, was ihr auch beinahe gelingt.

Sara Rabinowitz beschließt ihren Sohn zu holen, sie hat Angst der Vater könnte sterben, ohne dass sich die beiden miteinander versöhnt hätten. Jack entscheidet sich zunächst noch an der Generalprobe teilzunehmen und singt *Mother of Mine, I Still Have You*, in diesem Moment erkennt Sara, dass sie ihren Sohn an die Bühne verloren hat und geht. Beflügelt von seinem guten Auftritt und dem Lob der Kollegen will Jack zu seiner Mutter, doch diese ist fort.

Jack beschließt seinen Vater zu besuchen, doch er möchte nicht singen. Einzig die Versöhnung mit seinem Vater liegt ihm am Herzen. Als er an dessen Krankenbett sitzt, gesteht ihm dieser die Liebe, die er nie zeigen konnte. Der Arzt macht der Familie klar, dass der Vater im Sterben liegt, doch Moisha Yudleson redet ihnen ein, dass vielleicht das Singen in der Synagoge den Vater heilen könnte. In diesem Moment kommen Mary Dale und der Produzent bei der Tür herein. Sie erklären Jack, dass seine Karriere vom Auftritt an diesem Abend abhängt. Noch einmal muss sich Jack entscheiden, doch als er den Blick hilfesuchend seiner Mutter zuwendet, sagt ihm diese, er müsse tun was sein Herz ihm befehle.

Am Ende entscheidet er sich für das *Kol Nidre* und gegen die Premiere von *April Follies*, also wird die Premiere kurzfristig abgesagt. Als der Kantor seinen Sohn das *Kol Nidre* singen hört, erwacht er. Sara sitzt an seinem Bett und der Vater, glücklich seinen verlorenen Sohn wieder zu haben, stirbt noch während des Liedes an seiner Krankheit.

Auch Mary Dale und der Prodzent lauschen dem Gesang und erkennen, dass sich Jack für das Richtige entschieden hat. Die Konflikte haben sich gelöst und alles ist verziehen.

So vergehen ein paar Wochen bis *April Follies* trotzdem aufgeführt wird. Die Geschichte endet mit dem Song *My Mammy*, den Jack Robin für die im Publikum sitzende Mutter singt. Der Song als Epilog zeigt, dass die Zeit alle Wunden heilt und die Show immer weitergeht.

4 Die Charaktere in *The Jazz Singer*

4.1 Jackie Rabinowitz/ Jack Robin

Schon als Junge weiß Jackie Rabinowitz, er möchte Jazzsänger werden und wirkt entschlossen diesen Weg zu gehen. Die vielen Leute im Lokal lassen erkennen, dass er heimlich eine große Fangemeinschaft hat. Sein Gesang ist kräftig und seine Bühnenpräsenz, sowie seine Komik bringen das Publikum zum Lachen. In seinem Zuhause ist Jackie dem Vater jedoch vor allem körperlich unterlegen. Dessen Tyrannei hat Spuren hinterlassen, der Sohn wird panisch, sobald er den Kantor in der Bar erblickt. Zu seiner Mutter hat Jackie ein sehr gutes Verhältnis, er fühlt sich von ihr unterstützt, selbst wenn diese ihn gegen den Vater nicht verteidigen kann.

Als Erwachsener hat Jack nichts von seiner positiven Ausstrahlung verloren und zieht immer noch sein Publikum in den Bann. In den Gesprächen mit Mary Dale aber zeigt Jack seine unsichere und depressive Seite. Er kann seinen inneren Konflikt hinter dem schwarz bemalten Gesicht nicht mehr verstecken. Das Unverständnis seines Vaters, auch nach Jacks Rückkehr, lässt den jungen Künstler trotzig und unruhig werden. Für ihn bedeutet Jazz nicht nur Musik, mit ihm ist die Assimilation als jüdischer Migrant verbunden. Als der jüdische Jackie Rabinowitz hat er im Showbusiness keine Chance, dafür muss er seinen Namen in Jack Robin ändern. Für Jack gibt es nur entweder oder: Selbst als er sich entschließt, seinem sterbenden Vater zuliebe das *Kol Nidre* in der Synagoge zu singen, bleibt er im Herzen zwiegespalten. Auch das vermeintlich glückliche Ende am Broadway vermag kein befriedigendes Gefühl zu vermitteln.

4.2 Der Kantor

Entgegen seinem Sohn hat der Kantor ganz fixe Ansichten über die Welt. Sein Leben ist vom jüdischen Glauben geprägt und sein Beruf bestimmt den Alltag. Er ist nicht in der Lage zwischen Familie und Beruf zu unterscheiden. Da er einer Generation von Kantoren entstammt, ist für ihn klar, sein Sohn muss ihm nachfolgen. Um sich als Familienoberhaupt durchzusetzen, wendet er auch Gewalt an. Er ist jähzornig, stur und neigt dazu seinem Ärger lautstark Luft zu machen. Seine Frau liebt er zwar, doch er vermag ihr nichts Gutes zu tun und respektiert ihre Meinung nicht. Nach Jackies Verschwinden man ihm die Kränkung an, mit der Verleumdung seines Sohnes aber wird klar, er kann seine Sicht der Dinge nicht mehr ändern. Erst mit der tödlichen Krankheit wird der Kantor weicher; er sehnt sich nach Aussöhnung mit seinem Sohn. Am Sterbebett erst kann er ihm sagen, dass er ihn liebt.

4.3 Die Mutter

Sara, die Mutter entspricht dem Rollenbild einer jüdischen Frau Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts. Sie ist Hausfrau, ihrem Mann untergeben und obwohl sie eine gütige und hingebungsvolle Mutter ist, wirkt sie naiv und unselbstständig. Der englischen Sprache ist sie nicht fehlerfrei mächtig und sie kann nicht lesen. Weil sie ihren Jungen in allem unterstützt, wirkt sie in vielerlei Hinsicht Neuem (in diesem Fall dem Jazz) gegenüber offener als ihr Mann. Doch schon an ihrer Kleidung und ihren Tätigkeiten erkennt das Publikum, diese Aufgeschlossenheit gilt nicht für ihr eigenes Leben. Als sie zum Beispiel von einer Frau an Jacks Seite namens Mary Dale erfährt hat sie große Sorge, ihr Sohn könne sich in eine *Schickse* verlieben.

Unter der Tyrannei des Vaters leidet auch sie, vor allem, wenn sie sieht, wie er ihren Sohn behandelt, dagegen wehren kann sie sich nicht. Als ihr Sohn sie verlässt, bricht eine Welt für sie zusammen. Sie weiß, dass Jackie seinen Weg gehen muss und sie nicht vergessen wird, zu eng ist die Bindung der beiden. Bei Jacks Rückkehr und den Erzählungen über das, was er ihr kaufen möchte, wenn er den Durchbruch geschafft hat, ist zu erkennen, sie wünscht sich mehr als nur das bescheidene Leben einer jüdischen Frau. Jack verspricht ihr ein Haus, Schmuck und ein neues Kleid. Entzückt ist Sara von dieser Vorstellung von Anfang an, doch erst als der Kantor stirbt, wird es ihr möglich diese Dinge zu besitzen.

4.4 Mary Dale

Sie ist das Pendant zu Sara, denn als junge Amerikanerin hat sie den „American Dream“ als Tänzerin bereits verwirklicht. Sie kleidet sich schick und tritt selbstbewusst auf. Erst durch ihre Kontakte schafft Jack den Sprung in eine Revue-Truppe. Was Sara für Jacks Familienleben ist, bedeutet Mary für seine berufliche Laufbahn. Als eine stetige Unterstützerin ist sie an seiner Seite und ermöglicht ihm am Ende sogar den Auftritt am Broadway. Sie stellt sich bei Jack ebenso in den Hintergrund, wie Sara es tut, und bestätigt ihn in seinem Handeln. Es wirkt für kurze Zeit so, als hätte sie die Rolle der Mutter und gleichzeitig die der Freundin übernommen. Doch die Beziehung der beiden bleibt freundschaftlich, das wird spätestens klar, als Mary Dale Jack fragt, ob ihm seine Karriere wichtiger sei als sie, er dies mit einem „Ja“ beantwortet und sie sich darüber freut.

4.5 Moisha Yudleson

Moisha begegnet erstmals im Lokal, wo er ein Bier bestellt und sich der amerikanischen Unterhaltung hingeben möchte. Doch als er Jackie entdeckt, überkommt ihn das Pflichtgefühl dem Kantor gegenüber. Diese Szene zeigt den Charakter von Moisha Yudleson bereits sehr gut. Er steht einerseits für den aufgeschlossenen und alle Vorzüge der amerikanischen Kultur genießenden Migranten, der aber andererseits seinem Glauben und seiner Herkunft verbunden bleibt. Moisha ist als Vorsitzender der jüdischen Gemeinde ein anerkannter Mann. Dieses Amt macht ihn ein wenig arrogant, außerdem glaubt er sich überall einmischen zu müssen. Sein Handeln entspricht dem Klischee eines jüdischen Mannes. Er jammert er zum Beispiel recht viel, was er durch die typische Körperhaltung mit angehobenen Schultern, die Hände nach oben hebend, ausdrückt. Moisha beherrscht, wie die Mutter, die englische Sprache nicht besonders gut. In *The Jazz Singer* steht er für das schrullige jüdische Volk, das dem Film eine gewisse Komik verleiht.

5 Der Umgang mit Stereotypen und Identitäten im Film

5.1 Al Jolson vs. Jack Robin

Al Jolson wurde als Asa Yoelson, Sohn einer jüdischen Familie, in Seredžius im heutigen Litauen geboren. Das genaue Datum seiner Geburt ist nicht bekannt, man vermutet die Jahre 1885 oder 1886. Er selbst gab später den 26. Mai 1886 an. Der Vater, Rabbi Moshe

(Moses) Reuben Yoelson, verließ die fünfköpfige Familie, als Jolson ungefähr vier Jahre alt war, um in Amerika Fuß zu fassen und zu gegebener Zeit seine Familie nach zu holen. Nachdem er eine gute Position in der jüdischen Gemeinde in Washington D.C erlangt hatte, emigrierte die Familie nach Amerika.²⁴ Für sie dürfte die Ankunft in der neuen Heimat ein Kulturschock gewesen sein, da sie aus einer kleinen, vor allem von Juden bevölkerten Stadt stammte. So sahen sie vermutlich zum ersten Mal Afroamerikaner oder Migranten aus dem asiatischen Raum. Auch die Sitten und Gebräuche der Amerikaner, wie etwa das Händchenhalten in der Öffentlichkeit, waren der ihnen aus ihrer alten Heimat nicht bekannt. Der Vater sorgte dafür, dass die Kinder streng nach der jüdisch-orthodoxen Tradition aufwuchsen, doch das Umfeld, in dem sie groß wurden, war modern und faszinierend.

Al Jolson dürfte schon als Kind eine musikalische Begabung gezeigt haben, daher erhielt er von seinem Vater Gesangsstunden. Neben ihrem religiös geprägten Alltag verdienten Al und sein Bruder Hirsch (in Amerika änderte er rasch seinen Namen in Harry) sich mit typisch amerikanischen Jobs, etwa als Zeitungsverkäufer, Straßensänger und Schuhputzer ihr Taschengeld. Neun Monate nach ihrer Ankunft in Amerika erkrankte die Mutter schwer und verstarb. Bald nach der erneuten Heirat des Vaters, verließen seine Söhne nacheinander Washington D.C. und gingen nach New York, um dort bessere Jobs zu finden. Bereits als Teenager begann Al Jolson, zu dieser Zeit noch Al Yoelson genannt, nach Stellen im Showbusiness Ausschau zu halten und übernahm kleinere Tätigkeiten (zum Beispiel im Zirkus oder in Vaudeville-Shows), um im richtigen Moment präsent zu sein. Seinen ersten richtigen Auftrag als Sänger erhielt er in einer Show von Aggie Beeler. Wenn die Sängerin ihre Stimme schonen wollte, sang Al vom Balkon aus unterstützend mit, dadurch wurde sein Talent hörbar.²⁵ Gemeinsam mit seinem Bruder versuchte Al fixer Bestandteil des Vaudeville-Business zu werden. Ein gemeinsamer Sketch *The Hebrew and the Cadet* sollte den "Joelson Brothers" dazu verhelfen. Über ein Jahr traten sie damit in unterschiedlichen Shows auf, sie buchten sich einen Proberaum und hatten dadurch oft nicht das Geld sich noch ein Zimmer zu leisten. Sie waren auf die Hilfe und den guten Willen von Produzenten und Vaudeville-Begeisterten angewiesen.²⁶

²⁴ Herbert C. Goldman, *Jolson. The Legend Comes to Life*, New York: Oxford Univ. Press 1988, S. 10-25.

²⁵ Michael Freeland, *Jolson. The Story of Al Jolson*, 8. Auflage, London, Portland: Good News Digital Books 1972, S. 4-25.

²⁶ Goldman 1988, S. 26-35.

In den unterschiedlichen Biografien werden viele Namen genannt, die entscheidend für Jolsons Werdegang waren. Als eine der wichtigsten Personen für die Karriere des jungen Schauspielers kann Ren Shields, ein Sketch- und Songwriter, genannt werden. Dieser war gemeinsam mit seinem an MS erkrankten und im Rollstuhl sitzenden Kollegen Joe Palmer auf der Suche nach einer neuen Crew. Die "Joelson Brothers" sollten mit Palmers einen komödiantischen Sketch mit dem Namen *A Little of Everything* mit Palmers als jüdischen Patienten aufführen und Al dabei die Rolle eines Hoteljungen übernehmen. In all den vorangegangenen Auftritten der Brüder hatte Harry die lustigen Charaktere gespielt, doch diesmal wurde ihm die ernste Rolle des Doktors zugewiesen. Aufgrund seiner mangelnden Erfahrung mit komischen Rollen, war Al ziemlich nervös vor seinen Auftritten und tat sich zunächst schwer sich auf den Charakter einzustellen. Ein Kollege, James Francis Dooley, riet ihm sich das Gesicht schwarz zu bemalen. So könne Al das Peinliche hinter einer komischen Maske verbergen und würde sich auf der Bühne sicherer fühlen. Diese Vorgehensweise stammte aus der Minstrel-Ära und durchaus üblich im Business. Jolson befolgte den Rat und trat von diesem Zeitpunkt an in lustigen Rollen immer als sogenanntes Blackface auf.²⁷

Eine weitere Veränderung ergab sich durch den Druck des Werbematerials. Die Namen "Joelson, Palmer and Joelson" gingen sich nicht auf den Flyern aus, daher empfahl man den Brüdern das "e" im Namen wegzulassen.²⁸ Die Show wurde ein Erfolg und ebnete den Jolsons den Weg auf die größeren Vaudeville-Bühnen. Im Jahr 1906, Harry, Joe und Al hatten sich als Gruppe bereits getrennt, kam letzterer nach San Francisco, wo er sich einen Aufschwung seiner Karriere erwartete. Diese Entscheidung machte sich innerhalb eines Jahres bezahlt. Nach seiner schon recht ansehnlichen Gage von 40 Dollar pro Woche in *A Little of Everything*, wurde ihm am Ende seines Aufenthalts in San Francisco 1906 bereits ein Gehalt von 200 Dollar pro Woche für seinen Singleauftritt bezahlt.

Jolson begeisterte sein Publikum in Kalifornien enorm und seine Auftritte als „Singing Comedian“²⁹ in den Vaudeville-Shows dürften einzigartig gewesen sein. Während eines Auftritts soll das Publikum so getobt und eine Zugabe nach der nächsten von dem erst 21

²⁷ Freeland 1972, S. 33-34.

²⁸ Goldman 1988, S. 35-36.

²⁹ Freeland 1972, S. 35-37.

Jährigen verlangt haben, dass an diesem Abend ein weiteres Markenzeichen des Entertainers entstand:³⁰

"Al, with the collar undone now to allow the sweat to escape his chocolate makeup, saw what was happening and felt an elation greater than he had ever felt before. He stood up, pushed his hands across the footlights in what could be described as the response from a Messiah to his apostels, and called back. 'All right, all right folks - you ain't heard nothing yet.'"³¹

Michael Freeland beschreibt auf emotionale Art und Weise die Geburt (s)eines Stars: Das Publikum tobt, Al Jolson bleibt cool und dynamisch trotz merkbarer Anstrengung und spricht zu seinen Fans. Die Phrase „you ain't heard nothing yet“ wird zum wichtigsten Satz in Al Jolsons Karriere. In keinem Auftritt in den Jahren bis zu seinem Tod werden diese Worte ausgelassen.

Im März 1911 eröffnete ein neues Theater, genannt Winter Garden, am Broadway und mit dieser Eröffnung debütierte auch Al Jolson in der wichtigsten Theater- und Musicalstraße der Welt. Mit dem Musical *La Belle Paree*, einem Spektakel mit ca. 30 großen KünstlerInnen und über 100 TänzerInnen, SängerInnen und SchauspielerInnen, wurde das Winter Garden dem New Yorker Theaterpublikum vorgestellt. Mit seinen Auftritten in der Show war Jolsons Name immer häufiger in den Zeitungskritiken zu finden und mit den Vorstellungen wuchs auch sein Ansehen in der Branche. Er wurde bekannt als "The Winter Garden Comedian"³² Nach *La Belle Paree* wurde Jolson für eine weitere Show gebucht. In *Vera Violetta* bekam er zwar erneut nur eine Nebenrolle als skatender Afroamerikaner, doch die Darbietung seiner beiden Songs wurde von Kritikern hoch gelobt. So wurde eine Plattenfirma auf ihn aufmerksam und Jolson konnte beide Songs aufnehmen. Es folgten weitere Shows und Al Jolson stieg in der Aufführungsrangordnung zur Nummer Zwei, neben der weiblichen Nummer Eins Stella Mayhew, auf. In dieser Zeit entstand auch die Rolle des "Gus", einem Blackface-Charakter, der durch Witz und Cleverness seinem Publikum imponierte. Die Figur des "Gus" konnte in jede beliebige Geschichte eingebunden werden, so geschehen später etwa bei *Robinson Crusoe* (als „Freitag“). Al

³⁰ Freeland 1972, S. 36-37.

³¹ Ebda., S. 37.

³² Goldman 1988, S. 59-65.

Jolson spielte während seiner Zeit im Winter Garden in unzähligen Shows mit, außerdem war er fixer Bestandteil in den Sunday Night Concerts.³³

Zu Al Jolsons bekanntesten Broadway Shows vor seinem ersten Film *The Jazz Singer* zählen *The Honeymoon Express* (1913), *Dancing Around* (1914), *Robinson Crusoe, Jr.* (1916), *Sinbad* (1918), *Bombo* (1921) und *Big Boy* (1925). Diese Spektakel waren nicht an eine streng gegliederte Handlung gekoppelt, sondern fügten sich häufig aus einzelnen Auftritten inmitten einer Rahmengeschichte zusammen. Durch diese Form der Show blieb Platz für einzelne Improvisationen und Einlagen, welche nicht primär mit dem Inhalt des Stücks zusammenhingen. Jolson führte im Rahmen der Darbietungen viele seiner bekanntesten Songs auf, darunter aus der Show *Sinbad* die Hits *Swanee*, *My Mammy* und *Toot, Toot, Tootsie*. Diese Lieder wurden aufgenommen und im Radio gespielt, dadurch erreichte Al Jolson auch ein Publikum außerhalb New Yorks und des Broadways, was ihn landesweit zu einem Star machte.³⁴ Al Jolson wird in kritischer Literatur häufig als Egomane beschrieben, von seinen Fans jedoch wird der Künstler beinahe als Heiliger dargestellt. Durch Vitalität, Sex-Appeal und die angeblich afroamerikanischen Tanz- und Musikstile in seinen Auftritten entsprach er den Ansprüchen der Zuschauer. Für eine einwöchige Show am Metropolitan Theater in Los Angeles verdiente der Entertainer ca. 57 286 Dollar.³⁵ Seinem Publikum dürfte demnach sein Charakter egal gewesen sein und schon ab 1915 wurde er als Amerikas größter Entertainer verkauft:

"One night, when the show at the Garden was overrunning, he sent the rest of the cast off stage and simply sang to the audience who loved it. From then on, whenever he felt inclined, which was often, he would ask the audience to choose if they wanted to see the rest of the show or just listen to him. Invariably, they chose him. Significantly enough, on such occasions, the dismissed cast rarely went home, happily sitting in the wings to watch him perform."³⁶

Seine Angewohnheit die restliche Crew einer Show von der Bühne zu bitten und einen Soloabend aus dem Theater zu machen, wurde von seinem Publikum hoch geschätzt, doch stellt sie eigentlich den Charakter einer egozentrischen und launischen Person dar.

³³ Goldman 1988, S. 68–70.

³⁴ Howard Goldstein, "Jolson, Al.", in: *Grove Music Online*. Oxford Univ. Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14435>, letzter Zugriff: 20.11.2014.

³⁵ Crafton 1997, S. 108–109.

³⁶ "Jolson, Al", in: Colin Larkin (Hrsg.), *Encyclopedia of Popular Music*. Oxford Music Online, 4. Auflage, Oxford Univ. Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/epm/14216>, letzter Zugriff: 20.11.2014.

Als Al Jolson sein Engagement für *The Jazz Singer* annahm, war er im Showbusiness bereits an der Spitze des Erfolges. Der Film und der Wechsel nach Hollywood kamen ihm sowohl gesundheitlich als auch für die Karriere gerade recht. Nach seinem Film-Debüt wurden seine Qualitäten als Schauspieler und Sänger in weiteren Filmen gewürdigt, darunter war etwa der Nachfolgefilm von *The Jazz Singer* mit dem Titel *The Singing Fool*. Ab den 1930er Jahren verebbte der Hype um Al Jolson, auch weil der Sänger gesundheitlich sehr angeschlagen war. (Nach einer Malariainfektion musste ihm ein Lungenflügel entfernt werden.) Dennoch blieb er bis zu seinem Tod im Jahr 1950 als Entertainer, Schauspieler, Sänger und Komödiant tätig.³⁷

Das Leben Al Jolsons gleicht in vielerlei Hinsicht dem des Jack Robin. Der Junge, der in die Welt zieht und sein Glück im Showbusiness sucht und findet, ist sowohl im Film als auch in der Realität zu finden. Gemein ist den beiden auch ihre Suche nach einer neuen amerikanischen Identität. Die Tatsache, dass sie sich andere, amerikanische Namen gaben, um bessere Chancen in der Branche zu haben, ist nicht zu übersehen. Wichtige Themen und Hintergründe im Film haben jedoch nur indirekt mit Jolsons Leben zu tun. Wie gläubig zum Beispiel der Sänger war, ist in den Biographien nicht zu finden. Die orthodoxen Traditionen dürfte er nicht verfolgt haben, aber dies war für jüdische Imigranten, wie aus dem folgenden Kapitel hervorgeht, keine Seltenheit. Jack Robin aber ist hin und her gerissen zwischen den beiden Lebenswelten und dies prägt seinen Alltag und damit auch den Inhalt des Films. In weiterer Folge ist der Bezug zu den Eltern bei Al Jolson ein anderer als bei Jack Robin. Nachdem Jolsons Mutter verstorben war hatte er keine weibliche Bezugsperson mehr in seinem Leben, denn seine zahlreichen Ehen scheiterten. Jack Robin jedoch hat eine sehr intensive Beziehung zu seiner Mutter, die dem Klischee der jüdischen Mutter entspricht, wie später noch genauer dargelegt wird. Auch das Verhältnis zu Jacks Vater wird in *The Jazz Singer* aus dramaturgischen Zwecken verschärft. In Al Jolsons Leben war der Vater, wie aus den Biographien hervorgeht, keine allzu mächtige und prägende Persönlichkeit, denn die Söhne verließen bald ohne große Konflikte das Elternhaus und blieben nur oberflächlich in Kontakt mit ihrem Vater. Von einer ungerechtfertigten Härte und einer allzu großen Ablehnung den Tätigkeiten und der Religionsausübung seiner Kinder gegenüber wird nicht berichtet. Zwar lassen sich die

³⁷ James Robert Parish; Michael R. Pitts, *Hollywood songsters. Singers who act and actors who sing: a biographical dictionary*, 2. Auflage, New York: Routledge 2003, S. 421–423.

Parallelen zu Jolsons Biographie nicht leugnen, im Großen und Ganzen repräsentiert *The Jazz Singer* aber die Schöpfer Hollywoods, jüdische Einwanderer und deren Geschichte.

5.2 Leben und Aufstieg der jüdischen Einwanderer in Amerika

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts war die Lage für jüdische Familien in Russland unter Nikolaus II. gefährlich und unwürdig. Die Bevölkerung und die Regierung schürten den Antisemitismus durch Progrome, die am Ende 200 000 Opfer forderten. Obwohl die Juden in Russland unter schrecklichen Umständen lebten, von Armut und Hoffnungslosigkeit geprägt waren und unter ständiger Lebensangst litten, kam es erst ab 1880 zu einer größeren Auswanderungswelle zuerst nach Westeuropa und dann nach Amerika. Zirka zwei Millionen Juden wanderten aus Russland aus, um in Amerika ein neues Leben zu beginnen. Zunächst war es sehr schwierig für die ungebildete, stark religiöse und traditionelle Gemeinschaft sich zu integrieren. In kleinen, stinkenden Wohnungen zusammengepfercht, lebten ungefähr eine Million russischer Juden in den südlichen Vierteln New Yorks. Die Lebensumstände waren unhygienisch und auch moralisch sehr bedenklich. Epidemien waren zu verzeichnen, außerdem kam es vermehrt zu Kriminalität und Prostitution.³⁸

Mit dem kulturellen Pluralismus, welcher sich ab zirka 1915 in Amerika zu einem idealistischen Gedankengut etablierte, wurde das Leben als ethnische Gruppierung für die jüdische Gemeinde vorerst leichter. Mit der Vorstellung Amerika als eine "Symphonie der Kulturen" zu gestalten und mit der Aussicht auf einen amerikanischen gehobenen Lebensstil, konnte sich die jüdische Bevölkerung trotz diverser Unwegsamkeiten zum harten Aufstieg ("American Dream") motivieren. Die Kinder besuchten Schulen und Universitäten, in weiterer Folge wurden jüdische Zeitungen, Kulturinstitutionen und Geschäfte gegründet. Der neue Aufschwung konnte jedoch nicht über die antisemitische Stimmung in der amerikanischen Bevölkerung hinwegtäuschen.³⁹ Als die erste Generation an die Universitäten kam, wurde von Präsident Lowell ein Numerus clausus eingeführt. Die Eliteuniversitäten nahmen wesentlich weniger Juden als Katholiken auf und eine Anstellung in gewissen Berufen war unmöglich. So konnten Juden keine Karrieren als Ärzte in öffentlichen Krankenhäusern, als Professoren oder in großen Firmen und

³⁸ Leo Trepp, *Die amerikanischen Juden. Profil einer Gemeinschaft*, Stuttgart: W. Kohlhammer 1991, S. 40–42.

³⁹ Ebda., S. 46–49.

Anwaltskanzleien beginnen. Um die Möglichkeit eines sozialen Aufstiegs zu bekommen, änderten viele Juden ihre Namen und verleugneten ihre Herkunft. Weiters suchte die junge Generation von jüdischen Akademikern andere wirtschaftliche Sparten, um sich zu verwirklichen. In der Kunst etwa, hier vor allem am Theater oder in der Musik, kristallisierte sich bald eine jüdische Bewegung heraus, die riskanten Neuerfindungen, wie dem Nickelodeon, und freien Berufen im Gegensatz zu Nicht-Juden offen gegenüber standen.⁴⁰ Der Broadway war ab Ende des 19. Jahrhunderts fest in deutsch-jüdischen Händen. Die Bühnen wurden Frauen geöffnet und die Theater zu Palästen mit Shows für ein vorwiegend männliches Publikum. In der Theaterbranche waren Juden in allen Bereichen vertreten, von Schauspielern über Musikern, bis hin zu Produzenten und Agenten. In den 1920er Jahren erreichte der Broadway seinen Zenit und etablierte sich als Unterhaltungsbranche für die höhere Mittelklasse und wurde damit zum Vorbild für die Filmbranche.⁴¹

Bereits eine Generation nach der Einwanderung waren Juden als Geschäftsleute und Künstler aufgestiegen und profitierten vom Wirtschaftsaufschwung der Nachkriegszeit. Der Antisemitismus und die Schwierigkeiten in der amerikanischen Gesellschaft, das Sozialbewusstsein als Minderheit und ihre Vergangenheit in Russland brachten viele Juden zum Sozialismus und damit in die Rolle von Gewerkschaftsführern. Die Zeit des Aufschwungs war für die jüdischen Einwanderer eine Zeit der Selbstfindung und der Assimilierung in die amerikanische Gesellschaft.⁴² Leo Trepp schrieb dazu: "So wuchs eine jüdische Generation heran, die danach strebte, das »alte« Amerika aus dem eigenen, jüdischen Erbe heraus zu verstehen, zu erleben und zu erneuern. In einer gewissen Weise stand sie zwischen zwei Welten."⁴³

In der Zeit der Identitätssuche blieben die wenigsten Juden den orthodoxen Traditionen treu. Die Mehrheit änderte entweder ihre Ansichten und ihren Lebensstil, oder erweckte nach außen hin den Anschein. Es war eine große Umstellung sich zu assimilieren, denn es bedeutete nicht nur sich anzupassen, sondern noch besser als alle anderen und so amerikanisch wie möglich zu werden. Die Veränderungen waren auch äußerlich erkennbar,

⁴⁰ Trepp 1991, S. 50–53.

⁴¹ Paul Buhle: *From the Lower East Side to Hollywood. Jews in American popular culture*, London / New York: Verso 2004, S. 56–59.

⁴² Trepp 1991, S. 50–53.

⁴³ Ebda., S. 51.

die Bärte und Koteletten wurden abrasiert, verheiratete Frauen trugen keine Perücken (*Shaytl*) mehr. Der Sabbath wurde nicht mehr eingehalten, denn es wurde gearbeitet.⁴⁴ Die Ähnlichkeit der Situation der Einwanderergeneration jüdischer Amerikaner mit dem Inhalt und der Aussage des Films *The Jazz Singer* ist nicht zu übersehen:

Jack Robin entstammt dem jüdischen Ghetto und versucht sich zu assimilieren. Sein Weg zum Erfolg, und das verbindet ihn mit der jüdischen Jugend, ist nur durch Entertainment und Show zu bestreiten. Der Inhalt des Films ist also, wenn auch durch Sentimentalität und Naivität geprägt, ein Spiegel der Probleme jüdischer Einwanderer in den 1920er Jahren. *The Jazz Singer* beinhaltet viele Situationen und Lebensumstände der damaligen Realität. Vordergründig behandelt er die Problematik zwischen Tradition und Moderne, aber es werden auch Tatsachen, wie die Übernahme des Showbusiness durch Juden, oder die Situation junger Frauen und ihre Aussichten auf eine Karriere aufgezeigt. Der Film bedient sich vieler Klischees, die aus der Zeit der Einwanderung osteuropäischer Juden stammen, verkörpert vor allem durch Moisha Yudleson und der Mutter. Die Stereotypen über letztere gehen aus gesellschaftlichen Rollenbildern hervor und sollen nun kurz beleuchtet werden.

5.3 Die jüdische Mutter in Amerika als Beispiel für Identitäten und Stereotypen im Film

Das Image einer jüdischen Mutter in einem *Shtetl* Osteuropas weicht stark von der Darstellung einer nach Amerika ausgewanderten osteuropäischen Jüdin ab. Die Mutter in Osteuropa ist vorwiegend Hausfrau und sie wird als unnahbar, kaltherzig und ohne jede emotionale Zuwendung zu ihren Kindern dargestellt. Rein das physische Überleben ihrer Familie ist ihr wichtig, darunter leiden die mütterliche Zuwendung und Bindung. Die Mutter ist schuld am Schattendasein und der emotionalen Leere ihrer Söhne, die in der Zukunft unter Bindungsängsten leiden.⁴⁵ Den krassen Gegensatz zu diesem Mutterbild stellt die amerikanisch- jüdische Mutter dar. Auch ihr werden viele Wesensmerkmale nachgesagt und dementsprechend wird sie in Filmen, Literatur und Theater dargestellt. Eine jüdische Mutter in Amerika ist nicht nur überfürsorglich, sondern ⁴⁶ "[...] dämpft und kontrolliert die Gefühle ihrer Kinder: Schlechte Erfahrungen, die bei ihnen Traurigkeit

⁴⁴ Jack Fischel / Sanford Pinsker, *Jewish-American history and culture: An encyclopedia*, New York: Garland 1992 (*Garland reference library of the social sciences* Nr. 429), S. 167–168.

⁴⁵ Rachel M. Herweg, *Die jüdische Mutter. Das verborgene Matriarchat*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1994, S. 157–160.

⁴⁶ Ebda., S. 160–161.

erzeugen, wendet sie nach dem Motto 'Nur aus Schaden wird man klug' zum Guten, bei guten Erfahrungen verfährt sie in umgekehrter Richtung"⁴⁷.

Außerdem ist die jüdische Mutter äußerst emotional, neigt zu Gefühlsausbrüchen und tut ihre Meinung in jeder Situation kund. Eine weitere Charaktereigenschaft ist ihre Opferbereitschaft gegenüber ihrer Familie. Das macht sie zu einer ruhelosen Person, die immerzu präsent ist. Für ihre Familie ist sie einerseits Seelsorgerin, Wirtschaftlerin und Aufpasserin; sie kümmert sich um das Gemüt ihres Mannes, um die Kleidung, Nahrung und Bildung ihrer Kinder und bewahrt sie vor schädlichen Einflüssen. Die Söhne einer jüdischen Mutter werden durch den Ehrgeiz dieser zu erfolgreichen Männern. Doch nicht allein das berufliche Leben ihrer Söhne wird überwacht, auch das Liebesleben, bzw. Nicht-Liebesleben, bis zur Heirat mit einer angemessenen Frau, wird von der Mutter geleitet. Um ihren Willen durchzusetzen, ist der jüdischen Mutter jedes Mittel recht, Vorwürfe und melodramatische Diskussionen sind dabei die Hauptwaffen.⁴⁸ Das Bild der jüdischen Mutter als kaltherzige und ihre Kinder nicht beachtende Frau wurde in der Mitte des 19. Jahrhunderts durch jüdische Literaten verbreitet. Diese Zeit war von schlechten sozialen und wirtschaftlichen Verhältnissen für die jüdische Bevölkerung geprägt. Frauen waren, durch die jahrhundertelange Tradition, nicht nur Mütter und Hausfrauen, sondern neben ihren Männern auch erwerbstätig. Die moderne hebräische und jiddische Literatur stellte die überarbeitete und überforderte Mutter realistisch bis überspitzt dar. Die Mutter als gleichberechtigte und durch ihre organisatorischen und wirtschaftlichen Aufgaben in der Familie mächtige Frau, wird ihrer Stellung enthoben und die Einsicht der schlechten Lebensbedingungen wird mit der rauen Art der jüdischen Mutter verknüpft.⁴⁹ Die Lebensverhältnisse der jüdischen Frauen in Amerika änderten sich nicht grundlegend durch ihre Emigration aus Osteuropa. Ihre Rolle als treibende Kraft im Haushalt, in der Kindererziehung und als Mitverdienerin behielten sie bei. Während die Väter häufig in Fabriken arbeiteten und nur selten zu Hause waren, verrichteten Frauen sogenannte Heimarbeiten. Viele Väter verließen ihre Familien, auch später, als die jüdischen Einwanderer zu gut situierten Geschäftsleuten aufgestiegen waren. So wurden die Mütter oft die einzigen Bezugspersonen ihrer Kinder.⁵⁰

⁴⁷ Herweg 1994, S. 161.

⁴⁸ Ebda., S. 161–166.

⁴⁹ Ebda., S. 167–171.

⁵⁰ Trepp 1991, S. 49–50.

Durch ihre Lebensumstände in den jüdischen *Shtetln* in Osteuropa konnten sich Frauen in Amerika schneller assimilieren und zum Einkommen ihrer Männer beitragen. Doch sobald das Einkommen des Vaters für die Familie ausreichte, wurde die, in Amerika nicht sonderlich gern gesehene Erwerbsarbeit der Frau unnötig. In dieser Tätigkeit beschnitten, mussten jüdische Frauen sich in den ihnen gebliebenen Bereichen verwirklichen. So konzentrierten sich ihre Aufmerksamkeit und ihre Kreativität auf die Führung des Haushalts und die Erziehung ihrer Kinder. Für diese schufen sie damit, in einer Zeit der Orientierungslosigkeit, Assimilierung und Selbstfindung, eine solide Basis. Dafür wurden sie von den Kindern verehrt und trotzdem konnten diese das Leben ihrer Mütter und die damit verbundenen Traditionen nicht in ihr neues Leben als Amerikaner mitnehmen.

Der Stereotyp der amerikanisch-jüdischen Einwanderer-Mutter entspricht also mehr oder weniger den Gegebenheiten für jüdische Mütter nach ihrer Emigration. Das Bild der jüdischen Einwandererfamilie, meist von männlichen Nachkommen überliefert, stellte häufig die überfürsorgliche, dominante Mutter als Trägerin der Tradition dar. Ihr gegenüber stand der sich fügende, als schwacher Charakter dargestellte, und unter dem Verlust der Rolle als geistiges Oberhaupt der Familie leidende Vater. Die männliche Bezugsperson geht für die jüdischen Kinder verloren, aus diesem Grund wird der Mutter alles Gute und Schlechte in der Erziehung angelastet.⁵¹

Jack Robin und Sara Rabinowitz haben ein extrem harmonisches, beinahe schon überspitztes Verhältnis zueinander. Die Mutter wird, wie häufig auch in der Literatur oder anderen Genres, als überfürsorglich und stetig besorgt dargestellt. Als einzige aus Jack Robins altem Leben unterstützt sie die Pläne des Sohnes. Sara wird ebenfalls als eine sehr melodramatische und sensible Person charakterisiert, dies geschieht jedoch vorwiegend aus dramaturgischen Gründen. Da sie der Gegenpol zum tyrannischen Vater ist, muss sie extrem liebevoll und auch schwach auf das Publikum wirken. Ihr Sohn kann ihr alles bieten, was sich eine jüdische Mutter in Amerika nur wünschen kann. Als ihr Mann stirbt, begibt sie sich in die Obhut des Jungen und verwandelt sich in der letzten Filmsequenz von einer einfältigen, verängstigten und eingeschüchterten Mutter zu einer Frau, die sich schön kleidet und ins Theater geht. Jack Robin schafft die Verbindung zwischen Alt und Neu auch im Privatleben. Die gute Beziehung zu seiner Mutter bleibt aufrecht, obwohl er mit Mary Dale eine nicht-jüdische Freundin hat. Für den Jazzsänger sind beide Frauen Teil des

⁵¹ Herweg 1994, S. 176–187.

Lebens. In der Realität entschieden sich jüdische Männer oft für nicht-jüdische Frauen, um sich besser in die amerikanische Gesellschaft einzugliedern. Im Gegensatz dazu schafften es die Mütter oft nicht sich zu assimilieren und die ethnischen Vermischungen zu akzeptieren. Gerade aus dem Grund waren sie häufig auf den Erfolg ihrer Kinder angewiesen, mit dem Risiko, dass die Mühen von den Söhnen nicht wertgeschätzt und die Mütter schließlich sogar vergessen wurden. Die Rolle der Mutter in *The Jazz Singer* ist ein wesentliches Beispiel für die Verwendung von Stereotypen und Identitäten im Film *The Jazz Singer*. Ein weiteres Beispiel für den Einsatz dafür ist die Rolle des schwarzen Sängers, in den sich Jack Robin verwandelt.

5.4 Blackface

Die Tradition des Blackface entstammt den Folgen des Sklavenhandels, der sich in der Zeit des europäischen Imperialismus etablierte. Der Kontakt zwischen den meist christlichen Weißen und den Schwarzen, sowohl in der Realität als auch aus Geschichten, führte zum Interesse das Fremde darzustellen. Assoziiert wurden mit dem Schwärzen der Gesichter und wieder Abschminken sowohl sexuelle, religiöse als auch politische Bezüge.⁵²

In Amerika wurden die sogenannten „Blackface Minstrel-Shows“ ab der Mitte des 19. Jahrhunderts mit zu den ersten Unterhaltungsgenres. Sie entstanden zu Vergnügung der großen Masse und entsprachen den populären Anforderungen der Zeit. Dem Wunsch des Publikums mit übertriebenen Verkörperungen exotischer Lebensweisen amüsiert zu werden, wurde neben irischen, deutschen, jüdischen und einfach ländlichen auch mit afrikanischen Darstellungen nachgekommen. Trotz der langen Jahre der Sklaverei hatte die afrikanische Bevölkerung ihre Traditionen, Musik und Tanz beibehalten.⁵³

Neben Tänzen, Songs und Sketches wurden auch Witznummern in das Programm eingeführt. Die weißen Schauspieler färbten sich ihr Gesicht und ihre Hände mit verbranntem Kork ein und bemalten die Lippen in kräftigem Rot mit weißem Rand. Die Mimik und Gestik wirkt durch Glubschaugen und sonderbaren Bewegungen lächerlich und gleichzeitig "natürlich" rhythmisch. Die Figuren waren in den Sketches meist naiv, sentimental und instinktiv musikalisch. Eine weitere Darstellungsweise war der wilde,

⁵² Michael Rogin, *Blackface, White Noise. Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*, California / London: Univ. of California Press 1996, S. 19–21.

⁵³ Daniel Kingman, *American Music. A Panorama*, 2. Auflage, New York / London: Schirmer Books 1990, S. 273.

sexuell angetriebene, fast animalisch-dämonische Charakter von primitiven Afroamerikanern. Die Zuschauer implizierten mit dem Rhythmus die Sexualität - das Aufgeben jeglicher Kontrolle über den Körper, die bei Weißen mit einem gewissen geistigen Status gegeben ist. Die Faszination bestand also in der rein körperlichen und rhythmischen Darstellung. Die Maskierung als Afroamerikaner entsprach für den Künstler einer Verwandlung in einen primitiven Charakter und damit dem Annehmen animalischer Eigenschaften. Dadurch konnten sie der eigenen Tradition entgehen und gleichzeitig eine Distanz zum Publikum aufbauen, das gleichzeitig verängstigt und fasziniert war.⁵⁴

Mit dem Vaudeville und der Tin Pan Alley, der Produktion populärer Songs und Shows in New York, wurde Blackface zu einem jüdischen Markenzeichen. Sowohl die Künstler selbst als auch die Komponisten jüdischer Herkunft, welche das Business betrieben, übernahmen die Tradition des Blackface und des Jazz. Entgegen anderen ethnischen Minderheiten in Amerika verbündeten sich die Juden, zumindest symbolisch, relativ schnell mit den Schwarzen. Sie übernahmen also einerseits das Minstrel und schufen damit eine neue Identität ihres Volkes. Andererseits setzten sie sich, bis zu einem gewissen Grad, für die Rechte der Schwarzen ein.⁵⁵

Indem sich die Schauspieler das Gesicht schwarz bemalten, um auf der Bühne ihr lustiges, teils absurdes Verhalten als das der südstaatlichen Schwarzen auszugeben und zu rechtfertigen, konnten sie auch ihre Tradition übernehmen. Als Repräsentant der Musik galt der Jazz, der durch seine Rhythmik und Improvisation faszinierte. Künstler wie Fred Astaire in *Swing Time* 1936 und *Babes on Broadway* 1941, sowie Bing Crosby in *Holiday Inn* 1942, traten als Blackfaces auf. Es war bis in die 1940er Jahre durchaus normal sich für eine Rolle das Gesicht schwarz zu bemalen. In später verfasster Literatur und in Interviews wurde das Auftreten als Blackface stets mit Nostalgie gerechtfertigt und nie als Weiterführung der Minstrel-Shows gesehen. Unverkennbar ist jedoch der Rassismus in der Weiterführung dieser Tradition, denn im Film wurde nur gespielt, was dem Publikum gefiel.⁵⁶

⁵⁴ Konstantin Jahn, „Die Geburt des weißen Jazzmusikers aus dem Geist des Blackface Minstrel - Imagekonstruktionen in Jazzfilmen“, in: Beate Flath / Andreas M. Pircher u.a. (Hrsg.), *All you need is image?!*, Graz: Leykam 2010, S. 30-31.

⁵⁵ Rogin 1996, S. 16.

⁵⁶ Michael Dunne, *American Film Musical Themes and Forms*, USA: McFarland 2004, S. 34–38.

Michael Freeland beschreibt das "blackening up" zur Jahrhundertwende als eine Vaudeville- Tradition und nimmt auch kurz Bezug zum Minstrel. Dies verdeutlicht einerseits die Weiterführung des Genres im Theater und später im Film und andererseits spiegelt die Aussage in seiner Biographie über Al Jolson die Meinung und das Verständnis der Gesellschaft von Blackfaces wieder:

„No one believed, that minstrels with burnt cork on their faces were really Negroes. In a way they were a race on their own [...] To Al Jolson, it was the passport to a completely new world. When the makeup was on his face, he never seemed to worry. It was as though he had a mask, behind which he could shelter and hide his problems. It also seemed to make him twice the personality he had been before.“⁵⁷

Auch in *The Jazz Singer* wird die schwarze Schminke nicht vordergründig als Unterscheidung zwischen den Rassen verwendet, sondern gliedert sich als Teil des Theateralltags in die Handlung ein. Im Gegensatz zu anderen Filmen sieht Susan Gubar in *The Jazz Singer* keine Rassentrennung in Schwarz und Weiß sondern in Personen jüdischer und nicht-jüdischer Herkunft. Weiters weist die Autorin auf den szenischen Kontext hin. Jack Robin wird ein weicher, emotionaler und beinahe femininer Charakter, als er sich in der Umkleidekabine zum ersten Mal schwarz bemalt. Als Blackface auf der Bühne huldigt Robin seiner Mutter mit *Mother of Mine* und *My Mammy*, denn durch seine schwarze Maskierung kann der erwachsene Mann wieder zum Kind werden, das zu früh von seiner Mutter gerissen und dessen Liebe zu dieser dadurch noch stärker wurde. Die Gestik mit den ausgestreckten Armen, das Niederknien, der weitgeöffnete Mund (durch den weißen Rand verstärkt) und die Texte der Lieder sind gleichzeitig Liebeserklärungen an die Mutter und der Versuch durch sie und die Freundin in seinem Tun bestätigt zu werden. Die schwarze Figur wird im Film, stellvertretend für das Showbusiness, als zweites Gesicht des Künstlers verstanden und diese Verwandlung wird von der Gesellschaft durchaus respektiert.⁵⁸ Susan Gubar beschreibt dies folgendermaßen:

„Blackface in both films [The Jazz Singer und Birth of a Nation] presents the black as (eventually, inevitable) castrated, lacking, wounding, feminized, a mark of meaning and not a maker of meaning, an object on display for the visual gratification of whites, a construction of white actors for white audience, a nonbeing.“⁵⁹

⁵⁷ Freeland 1972, S. 35.

⁵⁸ Susan Gubar, *Racechanges. White Skin, Black Face in American Culture*, New York: Oxford Univ. Press 1997, S. 66–75.

⁵⁹ Ebda., S. 75–76.

Einen rassistischen Hintergrund hat die Verwandlung eines Weißen in einen Schwarzen aus heutiger Sicht jedoch immer. Die Aussage dahinter kann von "ich möchte/kann wie sie sein" bis hin zu "wir brauchen sie nicht/es muss sie nicht geben" reichen und ist entsprechend zu beurteilen. Erstere impliziert die mit Vorurteilen belastete Vorstellung der Weißen über Schwarze und das Verlangen ihre Eigenschaften und Traditionen, wie zum Beispiel den Rhythmus oder die Sexualität, nicht nur zu kopieren, sondern diese komplett zu übernehmen und dabei die Spuren der eigentlichen Kultur zu verwischen. Diese, vor allem vordergründig ersichtliche These geht aus der Tradition des Minstrels hervor, sich Schwarze und deren Kultur in das Theater oder auf die Leinwand zu holen und gleichzeitig keine Schwarzen im Raum zu haben. Die Faszination hervorgerufen durch das Exotische und gleichzeitig die Angst vor dem Fremden vermischten sich im Blackface. Die Distanz zur Realität durch die Darstellung auf der Bühne oder im Film machte dies dem Publikum zumutbar. In der Wirklichkeit waren Schwarze das unterste Glied der gesellschaftlichen Kette. Aus der Sklaverei erst kürzlich befreit, waren sie einem großen Teil der amerikanischen Bevölkerung ein Dorn im Auge. Der Rassismus durchzog das ganze Land und auch alle Gesellschaftsschichten. Selbst andere Minderheiten, wie etwa die Juden oder Katholiken, blickten auf die schwarze Bevölkerung hinab. Aber nicht nur die Geringschätzung, auch die Instrumentalisierung der Schwarzen als Sündenböcke prägten die amerikanische Gesellschaft.⁶⁰

Was in *The Jazz Singer* wie eine harmlose Darbietung eines schwarz bemalten Schauspielers wirkt, kann aus heutiger Sicht mit dem Wissen über die historischen Umstände kritisch betrachtet werden. Die ZuschauerInnen 1927 entstammten einer Zeit, in der Rassismus zu Alltag gehörte und keine politische oder mediale Debatte entbrannte, wenn sich Schauspieler als *Negroes* ausgaben, um deren angebliche Charaktereigenschaften anzunehmen. Al Jolson und sein filmisches Pendant verwenden das Blackface ohne dessen nähere Bedeutung zu hinterfragen. Aus heutiger Sicht interessant ist auch das Faktum, dass weiße Schauspieler ohne die Maskierung und Gestik, sich offenbar mit gewissen Rollen nicht identifizieren konnten. Durch die Verwendungen von Stereotypen und Klischees auf der Bühne und im Film wurde auch die Gesellschaft beeinflusst, denn sie bekam ein Bild von Afroamerikanern, das nicht der Realität entsprach. Die Folgen waren auf künstlerischer Ebene, dass sich Jahre später an der Darstellungsweise afroamerikanischer Rollen wenig geändert hatte. Afroamerikanische

⁶⁰ Gubar 1997, S. 75–77.

Schauspieler wurden ab dem Zeitpunkt ihrer Präsenz im Film, von Hollywood mit denselben Klischees behaftet, wie auch schon zur Zeit des Blackface. Henry Kellermann schreibt dazu:

„With blacks, it was always scraping, bowing, dancing, jiving, buffoonery, practicing sloth, indolence, irresponsibility delinquency, obedience, and yes, submission, as well as low I.Q.ness. Such films were loaded with slow-moving characters on the one hand and then trash-talking black street girls, prostitutes, drug users, crooks, and killers on the other. The historical underlying message was that the so-called civil standard of black people were as primitive as can be- talking Ebonics ('aks' anyone) and as having ravenous hostile, aggressive, and sexual appetites.“⁶¹

Das Zitat schildert neben den Vorurteilen zum Verhalten von Afroamerikanern, auch die Lebensumstände, in denen sie sich aufgrund ihrer sozialen Stellung befanden. Durch die geringere Bildung waren sie gezwungen schlechtbezahlten bis illegalen Berufen nachzugehen.

6 Szenenprotokoll

Szene	Musik	Handlung	Zeit von	bis	gesamt
Ouvertüre			00:00:00	00:02:49	00:02:49
Vorspann	u. a. Ouverture <i>Romeo und Julia</i> ; <i>Sérénade mélancolique</i> (Hauptmotiv in Solovioline)		00:02:49	00:03:19	00:00:30
			00:03:19	00:03:46	00:00:27
Prolog	Hintergrundmusik gespielt von Fagott (solistisch) und Orchester-Ensemble	Einblicke in das jüdische Ghetto von New York Im Haus Rabinowitz, der Vater erwartet seinen Sohn zum Yom Kippur. Die Mutter versucht ihn zu beruhigen. Der 1. Auftritt des 13jährigen Jackie im Lokal- er wird von Yudleson gesehen. Yudleson eilt nach Hause und erzählt den Eltern von Jackie. Der 2. Auftritt von Jackie – er wird vom Vater erwischt. Der Kantor schleift ihn nach	00:03:46	00:04:02	00:00:16

⁶¹ Henry Kellerman, *Greedy, cowardly, and weak. Hollywood's Jewish stereotypes*, USA: Barricade Books Inc. 2009, S. 9.

	<i>The Sidewalks of New York</i> (augmentiert, sequenziert und unterschiedliche Instrumentation)	Hause.	00:04:02	00:04:38	00:00:36
	Symphonie espagnol op. 21 4. Satz (T. 19-26)		00:04:38	00:05:00	00:00:22
	<i>Sérénade mélancolique</i> (Hauptthema von Streichern, Seitenthema mit Solooboe)		00:05:00	00:05:26	00:00:26
	<i>In the good old Summertime</i> (George Evans)	Der Kantor verprügelt trotz Einschreiten der Mutter seinen Sohn. Jackie beschließt fortzulaufen. Yom Kippur beginnt – der Vater verleugnet seinen Sohn.	00:05:26	00:05:45	00:00:19
	<i>My Gal Sal</i> (Refrain), eingeleitet durch Broadwaymusik		00:05:45	00:07:13	00:01:28
	Hintergrundmusik: dynamischer Rhythmus, Bewegung im Bild wird musik. wiedergespiegelt.		00:07:13	00:08:14	00:01:01
	Hintergrundmusik: Zuspitzung hin zur Eskalation		00:08:14	00:09:14	00:01:00
	<i>Waiting for the Robert E. Lee</i>		00:09:14	00:09:51	00:00:37
	Hintergrundmusik: Zuspitzung hin zur Eskalation		00:09:51	00:10:22	00:00:31
	Ouvertüre <i>Romeo und Julia</i> (T368-388)		00:10:22	00:11:20	00:00:58
	<i>Sérénade mélancolique</i> Hauptthema – mit Solohörnern (bedrohlich)		00:11:20	00:11:58	00:00:38
	Hintergrundmusik: Verzweiflungsmotiv; musikalische Zitate aus <i>Mother of Mine</i> , Ouvertüre <i>Romeo und Julia</i> u. A.		00:11:58	00:13:44	00:01:46
	Symphonie espagnol op. 21 4. Satz (T. 19-26)		Der Kantor singt in der Synagoge das Kol Nidre während sein Sohn noch einmal nach Hause zurückkommt, um sich ein Foto der Mutter mitzunehmen.	00:13:44	00:14:44
	<i>Kol Nidre</i> gesungen - Melodie entspricht den T. 9-28 von Max Bruch		00:14:44	00:16:49	00:02:05
Coffee Dan's	Hintergrundmusik: von Vaudeville-Orchester instrumentiert	Der erwachsene Jackie Rabinowitz, nun Jack Robin wird im Kaffeehaus um einen Auftritt	00:16:49	00:17:12	00:00:23
	<i>My Mammy</i> (Refrain) instrumental		00:17:12	00:17:31	00:00:19

	Hintergrundmusik: von Vaudeville-Orchester instrumentiert (mit eingespieltem Applaus)	<p>gebeten. Er singt zwei Nummern.</p> <p>Danach wird er an den Tisch von Mary Dale gebeten, mit der er sich über seine Träume ein Jazzsänger zu werden unterhält.</p>	00:17:31	00:18:12	00:00:41
	<i>Dirty Hands, Dirty Face</i> (gesungen von Al Jolson) und Applaus		00:18:12	00:20:57	00:02:45
	"... Wait a minute, wait a minute [...]"		00:20:57	00:21:14	00:00:17
	<i>Toot, Toot, Tootsie</i> (gesungen von Al Jolson) und Applaus		00:21:14	00:23:19	00:02:05
	Hintergrundmusik (mit eingespieltem Applaus): Vaudeville-Walzer vorwiegend von Streichern gespielt, leitet über in den nächsten Song		00:23:19	00:24:03	00:00:44
	<i>If a girl like you, loves a boy like me</i> (Chorus, instrumental, wird wiederholt)		00:24:03	00:24:58	00:00:55
Inzwischen zu Hause	Hintergrundmusik gespielt von Fagott (solistisch) und Orchester-Ensemble	<p>Der Vater bemüht sich seine Kantoren-Schüler auszubilden. Währenddessen hat Sara noch immer Kontakt mit ihrem Sohn.</p>	00:24:58	00:25:20	00:00:22
	Hintergrundmusik: exotische, jüdisch-orientalische Musik gespielt von Orchester		00:25:20	00:27:06	00:01:46
	<i>Sérénade mélancolique</i> (Hauptmotiv vom Orchester gespielt –bedrohlich, Begleitung in Achteltriole)		00:27:06	00:27:38	00:00:32
On Tour	Hintergrundmusik: Bühnenmotiv I	<p>Jack hat dank Marys Hilfe eine Stelle in einer Vaudeville-Show erhalten und tourt durchs Land. Mary bekommt ein Angebot vom Broadway. Als er spazieren geht, kommt er zufällig in ein Konzert von Josef Rosenblatt. Jack bekommt ein Angebot an einer Show am Broadway teilzunehmen.</p>	00:27:38	00:28:38	00:01:00
	<i>If a girl like you, loves a boy like me</i> (Vers und Chorus, instrumental)		00:28:38	00:30:45	00:02:07
	Hintergrundmusik: Sentimentalität		00:30:45	00:31:15	00:00:30
	<i>Yahrzeit Licht</i>		00:31:15	00:33:05	00:01:50
	<i>If a girl like you, loves a boy like me</i>		00:33:05	00:34:05	00:01:00
	Wechselspiel Oboe&Fagott, eingespieltes Zugsignal		00:34:05	00:35:24	00:01:19
	Hintergrundmusik: dramatischer Aufbau hin zu <i>Give My Regards to Broadway</i>		00:35:24	00:36:10	00:00:46

	<i>Give My Regards to Broadway</i>		00:36:10	00:36:26	00:00:16
	Wechselspiel Oboe&Fagott		00:36:26	00:36:32	00:00:06
	<i>Give My Regards to Broadway</i>		00:36:32	00:36:43	00:00:11
60. Geburtstag des Kantors / Die Begegnung mit der Mutter	Hintergrundmusik: Klezmer mit Tanzcharakter	Die Mutter versucht ein Geburtstagsfest für den Vater zu organisieren. Es endet damit, dass alle ihm einen Gebetsschal schenken. Jack und seine Mutter sehen sich nach Jahren der Trennung wieder. Der Sohn ist stolz auf seine Karriere, hat Geschenke mit und singt der Mutter ein Lied (mit Unterbrechung, in welcher er ihr eine rosige Zukunft verspricht), bis sie vom Vater erwischt werden.	00:36:43	00:38:31	00:01:48
	Hintergrundmusik: exotische, jüdisch-orientalische Musik		00:38:31	00:39:18	00:00:47
	<i>Mother of Mine</i> (instrumental)		00:39:18	00:39:27	00:00:09
	<i>Kol Nidre</i> - Hauptmotiv		00:39:27	00:39:39	00:00:12
	<i>Mother of Mine</i> (instrumental)		00:39:39	00:39:47	00:00:08
	<i>Sérénade mélancolique</i>		00:39:47	00:40:03	00:00:16
	<i>Mother of Mine</i> instrumental		00:40:03	00:40:59	00:00:56
	Hintergrundmusik: Sentimentalität,		00:40:59	00:42:48	00:01:49
	<i>Blue Skies</i> (gesungen von Al Jolson)		00:42:48	00:43:32	00:00:44
	Gespräch mit Mutter		00:43:32	00:44:52	00:01:20
	<i>Blue Skies</i> (gesungen von Al Jolson)		00:44:52	00:45:20	00:00:28
"Stopp" des Vaters + Stille (Schnitt verzögertes Bild)	00:45:20	00:45:42	00:00:22		
Eskalation	Ouverture <i>Romeo und Julia</i> zweites Liebsthema + erstes Liebsthema (sh. T. 368- 419) - aus Reprise + Wiederholung erstes Liebsthema + zweites Liebsthema	Die alte Diskussion über die beiden Einstellungen zur Tradition und Modernen beginnt erneut. Am Ende wird Jack vom Vater des Hauses verwiesen.	00:45:42	00:48:24	00:02:42
	Hintergrundmusik		00:48:24	00:49:00	00:00:36
	<i>Sérénade mélancolique</i> (Hauptmotiv der Solovio-line)		00:49:00	00:49:20	00:00:20
	evtl. auch noch Serenadé		00:49:20	00:49:55	00:00:35
	<i>Mother of Mine</i> instrumental		00:49:55	00:50:22	00:00:27
Am Broadway	Hintergrundmusik: Bühnenmotiv I	Die Proben für April Follies laufen auf Hochtouren.	00:50:22	00:52:26	00:02:04
	<i>If a girl like you, loves a boy like me</i>		00:52:26	00:53:09	00:00:43

	Hintergrundmusik: Bühnenmotiv I	Jack kommt zum ersten Mal hinzu und erblickt Mary Dale, die ihm offensichtlich den Job am Broadway verschafft hat.	00:53:09	00:53:44	00:00:35
Der kranke Vater	Symphonie espagnol op. 21, 4. Satz	Inzwischen ist der Vater schwer erkrankt – Moisha und die Mutter beschließen Jack zu holen. Als er diesen am Broadway auffindet und bittet anstatt seines kranken Vaters das <i>Kol Nidre</i> am nächsten Tag zu singen, weist er ihn schweren Herzens ab.	00:53:44	00:54:56	00:01:12
	Hintergrundmusik: Bühnenmusik II		00:54:56	00:56:23	00:01:27
	Hintergrundmusik: exotische, jüdisch-orientalische Musik		00:56:23	00:57:51	00:01:28
	Symphonie espagnol op. 21, 4. Satz (T. 19-26/ T. 46-52, T. 19-26)		00:57:51	00:58:46	00:00:55
	Hintergrundmusik: Sentimentalität,		00:58:46	01:01:03	00:02:17
	Hintergrundmusik: exotische, jüdisch-orientalische Musik		01:01:03	01:01:30	00:00:27
The Day of Antonement	<i>Beau Soir</i>	Der Tag der Versöhnung hat begonnen. Die jüdische Gemeinde hat keinen Kantor, der für sie das <i>Kol Nidre</i> singt.	01:01:30	01:03:27	00:01:57
	Hintergrundmusik: exotische, jüdisch-orientalische Musik		01:03:27	01:04:34	00:01:07
	Hintergrundmusik: Bühnenmusik II		01:04:34	01:05:09	00:00:35
	Hintergrundmusik: Sentimentalität,		01:05:09	01:06:54	00:01:45
	<i>My Mammy</i> (Refrain) instrumental		01:06:54	01:07:07	00:00:13
	Eingeleitet durch eine Melodie, die der Serenade espagnol & Jean Sibelius: <i>Pelléas et Mélisande</i> : <i>Mélisande</i> ähnelt	Die Mutter wacht am Krankenbett des Vaters. Dieser träumt davon, dass sein Sohn das <i>Kol Nidre</i> singt und ihm von Gott vergeben wird. Als der Arzt mitteilt, dass der Kantor sterben wird, beschließt die Mutter ihren Sohn zu holen.	01:07:07	01:08:18	00:01:11
	<i>Kol Nidre</i> - Motiv a		01:08:18	01:08:42	00:00:24
	Jean Sibelius: <i>Pelléas et Mélisande</i> : <i>Mélisande</i>	Währenddessen kann Jack sich über den Tag der Premiere nicht besonders freuen. In der Umkleidekabine gesteht er Mary Dale seine innere Zerissenheit, doch Mary muntert ihn wieder auf.	01:08:42	01:09:58	00:01:16
	„ <i>Sérénade mélancolique</i> “ (das Hauptthema in den Streichern)		01:09:58	01:11:51	00:01:53
	Hintergrundmusik: Verzweiflungsmotiv; musikalische Zitate aus <i>Mother of Mine</i> , <i>Romeo und Julia</i> u. A.		01:11:51	01:13:45	00:01:54
	Hintergrundmusik: Bühnenmusik II		01:13:45	01:14:05	00:00:20

	<i>Mother of Mine</i> (gesungen von Al Jolson) + Applaus	Als die Mutter kommt, um Jack zu überreden, beschließt er trotz allem an der letzten Probe teilzunehmen. Sara erkennt, dass es nun nicht mehr in ihrer Macht steht und sie ihn gehen lassen muss. Jack beschließt vor der Premiere noch seinen Vater zu besuchen. Dieser gesteht ihm endlich seine Liebe. Erneut versuchen jeweils Moisha und die Mutter, als auch Mary Dale und der Produzent Jack zu überreden für sie zu singen. Am Ende entschließt sich Jack für das <i>Kol Nidre</i> – die Premiere wird abgesagt. Als Jack in der Synagoge singt, stirbt der Vater	01:14:05	01:17:02	00:02:57
	<i>Mother of Mine</i> instrumental		01:17:02	01:18:10	00:01:08
	Überleitung zwischen den beiden Motiven der Mutter		01:18:10	01:18:14	00:00:04
	<i>Sérénade mélancolique</i> – (Hauptthema zunächst mit Hörnern, dann in den Streichern)		01:18:14	01:19:30	00:01:16
	<i>Beau Soir</i>		01:19:30	01:21:44	00:02:14
	Hintergrundmusik: Verzweiflungsmotiv; musikalische Zitate aus <i>Mother of Mine</i> , <i>Romeo und Julia</i> u. A.		01:21:44	01:23:43	00:01:59
	Symphonie espagnol op. 21, 4. Satz (T. 19-26 3x, T. 46-52)		01:23:43	01:25:05	00:01:22
	Ouvertüre <i>Romeo und Julia</i> T. 1-4 + T. 40-44		01:25:05	01:25:44	00:00:39
	<i>Kol Nidre</i> (gesungen von Al Jolson)		01:25:44	01:28:24	00:02:40
	<i>If a girl like you, loves a boy like me</i>		01:28:24	01:28:40	00:00:16
The Show must go on	<i>My Mammy</i> (gesungen von Al Jolson)	Einige Zeit später tritt Jack endgültig am Broadway auf – im Publikum die Mutter und Yuddleson	01:28:40	01:30:37	00:01:57
Abspann	<i>My Mammy</i> instrumental, <i>Mother of Mine</i>		01:30:37	01:32:11	00:01:34
			Gesamtlänge		01:32:11 ⁶²

⁶² Crosland Alan (Regisseur): *Der Jazzsänger - The Jazz Singer* (1927), DVD, Videothek des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien.

Im Szenenprotokoll wird klar, dass Louis Silvers, Zuständiger für die Filmmusik in *The Jazz Singer*, sich hauptsächlich präformierter Musik bediente. Außerdem zeigt es, dass der Anteil, der eindeutig Broadway konnotierten Musik bei ca. 30 Minuten liegt und damit bereits das Hauptaugenmerk des Filmes auf den Sieg des modernen Menschen über die veralteten Werte der jüdischen Tradition legt. Die Unterhaltungsmusik bestimmt die Entwicklung im Film und wird gegen Ende hin immer eindeutiger. Neben den Gesangsnummern Al Jolsons liegt auch der Instrumentalmusik im Broadway-Stil meist ein Lied zugrunde. Während jedoch die gesungenen Werke nicht dem musikalischen Verlauf des Films unterliegen, sind die rein instrumentalen Stücke an die Handlung angepasst. Die Songs über Jacks Beziehung zu seiner Mutter sind die beiden großen Hits im Film und werden daher auch in die musikalische Entwicklung mit eingebaut. Die sich wiederholende Zitation der Mammy-Songs bestärken das Bild des beinahe schon ödipalen Verhältnisses zwischen Mutter und Sohn.

The Jazz Singer weist ebenso einen großen Umfang an Kunstmusik (ca. 25 Minuten) auf. Auch hier ist eine Verwendung die gesamte Filmlänge hindurch ersichtlich, vor allem in Momenten des Konflikts, der inneren Unruhe oder einer dramatischen Entwicklung wird auf die großteils hochromantischen bis moderneren Werke, zurückgegriffen. Sowohl bei der Unterhaltungsmusik als auch der Kunstmusik, wurden die Werke der Dramaturgie und szenischen Entwicklung des Filmes angepasst und dementsprechend verändert. So wurden beispielsweise Kürzungen, Sequenzierungen und Augmentationen eingeführt oder die Instrumentation umgeformt. Auffällig ist ebenfalls die Leitmotivtechnik, die vor allem mit diesen beiden Gattungen eingesetzt wird.

Der Einsatz von jüdischer oder jüdisch-klingender Musik ist zwar vergleichsweise gering, mit nur ca. 15 Minuten im gesamten Film, doch die Werke stehen, im Gegensatz zu den beiden oben genannten Gattungen, für sich. Louis Silvers ordnete die traditionelle Musik den jeweiligen Szenen zu, sofern sie diese erforderten. Auf der einen Seite können hier die Gesangsnummern genannt werden, die musikalisch kaum verändert wurden. Auf der anderen Seite stehen die jüdisch-orientalischen Klänge, sie dienen der gesellschaftlichen Zuordnung durch Klischees. Das *Kol Nidre* bildet inhaltlich zwar den Mittelpunkt des Geschehens, jedoch wird es neben den beiden gesungenen Versionen, sogar im direkten Verweis darauf, kaum verwendet.

Die nicht eindeutig einem Genre oder einer Eigenkomposition Silvers zuordenbare Hintergrundmusik (mit ca. 22 Minuten im Film) dient als Verstärkung des jeweiligen Bildes. Ihre Funktion besteht vor allem in der Verknüpfung der Szenen untereinander, die Handlung akustisch zu begleiten und in der Steigerung der Emotionen des Publikums. Ihre Verwendung verweist am deutlichsten auf die Stummfilmtradition, denn sie unterliegt der Handlung, während die Kunstmusik und die instrumentale Unterhaltungsmusik auf derselben Ebene stehen. Die Gesangsnummern bestimmen sogar das Geschehen, sind Teil der Szene und schaffen dadurch einen neuen Umgang mit der Musik im Film.

7 Die Musik im Film

7.1 Allgemein

Im Stummfilm wurde die Musik „unsichtbar“ in den Film integriert und fungierte als reine Begleitmusik. Doch im Tonfilm wurde durch die Einflüsse des Musicals oder durch die Idee von Titelsongs die Musik mehr und mehr in den Vordergrund gerückt und entsprach nicht mehr dem Begriff der "Unsichtbarkeit". Obwohl sich mit der Entwicklung des Tonfilms auch die Rolle der Musik im Film veränderte, unterlag sie weiterhin den Kriterien des klassischen Hollywood-Kinos, das bedeutete, diegetische Musik musste als Bestandteil in die Handlung integriert werden, um dem Zuschauer logisch zu erscheinen.⁶³ Diesem Prinzip beugt sich auch *The Jazz Singer*, genauer gesagt beinhaltet er bereits die Hauptcharakteristika des Musicalfilms, der sich ab Ende der 1920er Jahre in Amerika etablierte. Die Gesangsnummern werden durch den Inhalt plausibel, sie fügen sich in das Geschehen des Filme sein. In *The Jazz Singer* werden unter anderem Revuen eingebunden. Diese definieren sich als handlungslose Abfolgen musikalischer Auftritte und sind unter anderem während der Probezeit Jack Robins am Broadway zu finden. Häufiger jedoch kommen motivierte Gesang- oder Tanzeinlagen nach dem Prinzip des Backstage-Musicals vor. Sie kommen als realistische Auftritte zum Beispiel in Theatern oder Clubs in die Handlung vor.⁶⁴

Neben dem technischen Verdienst, als einer der ersten Filme mit synchronisierter Musik und teilweise gesprochenen Dialogen, griff *The Jazz Singer* inhaltlich eine ebenfalls

⁶³ Trixi M. Flügel, „Das Musical im Rahmen des klassischen Hollywood-Kinos“, in: Georg Hofer (Hrsg.), *Aufsätze zu Film und Fernsehen*, Band 52, Hamburg: Coppi-Verlag 1997, S. 13–18.

⁶⁴ Ebda., S. 158.

moderne Thematik auf: Die Entwicklung der jüdischen Gesellschaft in Amerika. Die Frage nach Assimilation an den amerikanischen Fortschritt oder die Bewahrung der alten jüdischen Tradition im Ghetto stellte sich vielen jüdischen Einwanderern der zweiten Generation. So brisant aber diese Thematik in der Geschichte Amerikas am Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts erscheinen mag, im Film musste sie letztendlich in den Hintergrund einer banalen Geschichte treten. Vor allem in Hinblick auf eine Verbreitung des Filmes im gesamt-amerikanischen und europäischen Raum wurden gesellschaftskritische Inhalte nur oberflächlich behandelt. Auch die Drehbuchautoren von *The Jazz Singer* konnten nicht davon ausgehen, dass außerhalb der amerikanischen Großstädte die jüdische Einwanderungsproblematik bekannt sei. Musikalisch konnte in diesem Fall, besser als inhaltlich, Bezug auf diese Thematik genommen werden. Verpackt im Generationenkonflikt einer jüdischen Familien und der dazu gewählten Musik von Songkomponist Louis Silvers begleitet die Thematik der Assimilierung unterschwellig den ganzen Film.

Um die Funktionalität der Musik in *The Jazz Singer* genauer betrachten zu können, ist eine Unterteilung in die drei wichtigsten Musikgenres, Jazz, jüdische Musik und Kunstmusik notwendig. Diese erfüllen unterschiedliche Aufgaben im Film und verkörpern gleichzeitig den Konflikt zwischen Tradition und Moderne. Die vorwiegend kompilierte Musik bestätigt die Überlegungen Silvers zum musikalischen Konzept. Im Vordergrund stehen die Aussage und Funktion der Musik und nicht die Selbstverwirklichung des Filmmusikkomponisten.⁶⁵

7.2 Die Funktion der Musik im Film: Jazz

Der Begriff Jazz wurde um 1920 noch als Bezeichnung für die Art und Weise wie Afroamerikaner musizierten verwendet, doch begann sich die Bedeutung des Wortes ab Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts zu verändern. Innerhalb der afroamerikanischen Community wurde die eigene Musik als Ragtime bezeichnet. Das führte dazu, dass der Begriff Jazz von vielen Publizisten bald nur noch im Zusammenhang mit weißen Künstlern und deren Musik genannt wurde. Das Buch *So This is Jazz* aus dem Jahr 1926, in welchem das Wort Jazz zum ersten Mal im Titel verwendet wird, beinhaltet keinen

⁶⁵ Christoph Henzel, "'A Jazz Singer: Singing to His God' The Jazz Singer (1927). Musik im ‚ersten Tonfilm‘“, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 63/1 (2006), S. 48-49.

afroamerikanischen Musiker oder Komponisten. Jazz der 1920er Jahre wurde von den meisten Amerikanern und Europäern mit Komponisten und Interpreten wie Irving Berlin, Paul Whiteman, Al Jolson und George Gershwin assoziiert.⁶⁶ Mitte der 1920er Jahre hatte sich Jazz längst im Mainstream der Unterhaltungsindustrie etabliert. Das Publikum in den Clubs und Tanzlokalen war vorwiegend weiß und entstammte der oberen Mittelklasse. Zunächst waren es vor allem weiße Musiker, die in den Clubs auftraten, doch ab ca. 1925 spielten auch Größen wie Louis Armstrong oder Joe "King" Oliver vorwiegend für weißes Publikum.⁶⁷

Im Film selbst wird das Wort Jazz für die gesamte Unterhaltungsmusik verwendet und entsprechen weit ist der Begriff gefasst. Der junge Jackie Rabinowitz trägt als "Ragtime-Jackie" Schlager mit der Bezeichnung "raggytime songs" vor. Auch als Erwachsener bewegt sich Jack nicht in der Welt des Dixieland-Jazz oder des Swings, sondern verbleibt vielmehr in der aus der Tin Pan Alley-Tradition stammenden Form der Songs. Selbst die "jazzige" Besetzung in den Songs *Toot, Toot, Tootsie* und *My Mammy* mit Saxophon, Trompete und Schlagzeug ändert nichts am Sound der Broadwayschlager. Die einzige Verbindung zur afroamerikanischen Gesellschaft und deren Musik wird durch das Blackface Jacks in der Aufführung von *April Follies* hergestellt. Jacks neuer Lebensweg wird in *The Jazz Singer* als Weiterentwicklung der Tradition des Kantors gesehen. Argumentiert wird mit Jazz als die musikalische Form, welche am authentischsten, gefühlsvollsten und natürlichsten den göttlichen Charakter der liturgischen Musik wiederzugeben vermag. Auch die Mutter erkennt das und gibt den Sohn frei. Sie steht, aus Liebe zu ihm, als einzige aus der traditionellen jüdischen Gemeinde der Moderne und damit dem Jazz aufgeschlossen gegenüber (So hat ihr etwa das gesungene *Blue Skies* von Jack im Elternhaus sehr gut gefallen).⁶⁸ Mit der Verwendung des Wortes Jazz für das moderne Leben entspricht die Wortwahl in *The Jazz Singer* voll und ganz dem Sprachgebrauch der 1920er Jahre.

⁶⁶ Krin Gabbard, "'Jazz': etymology", in: Barry Kernfeld (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Jazz*, *Grove Music Online*, 2. Auflage, Oxford University Press, in:

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J987654>, letzter Zugriff: 13.12.2014.

⁶⁷ James L. Collier, "Jazz (i)", in: Barry Kernfeld (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Jazz*, *Grove Music Online*, 2. Auflage, Oxford Univ. Press,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J223800>, letzter Zugriff: 13.12.2015.

⁶⁸ Henzel 2006, S. 53.

7.3 Die Tin Pan Alley und ihre Songs im Film

Die Tin Pan Alley, so wurde die 28th Street zwischen Broadway und Sixth Avenue genannt, erlangte ihren Namen aufgrund der großen Anzahl von Musikern und Komponisten, die in den Häusern der Straße lebten. Die Wohnungen waren winzig und aneinandergereiht wie Dosen, daher die Bezeichnung Tin Pan.⁶⁹ Aus heutiger Sicht wird unter dem Begriff Tin Pan Alley die amerikanische Industrie der Unterhaltungsmusik (vorwiegend aus New York) verstanden. Die Hauptaufgabe der Musikproduzenten der Tin Pan Alley zwischen 1903 und 1930 war die Veröffentlichung von Musikmaterial, sogenannter sheet-music, und deren Bewerbung. Die meisten Songs entstammten Broadway- und Vaudevilleshows, oder wurde von Tin Pan Alley-Komponisten für die Bühne komponiert. So entstanden gegenseitige Aufträge und Geschäftsbeziehungen.⁷⁰ Was heute wie eine große Maschinerie an Musikproduzenten erscheint, auch aufgrund des Umsatzes, war in Wirklichkeit ein kleines Netzwerk von Männern und Frauen, die sich gegenseitig halfen, um bessere Aufstiegschancen zu haben.⁷¹ Als sich die Gewichtung vom Song und dessen gedruckter Ausgabe, hin zum Star und die Vermarktung seiner Platten verlagerte, dies geschah ab ca. 1930, definierte sich das Musikbusiness nicht mehr durch die Tin Pan Alley und sie verschwand fast komplett. Zwar blieb ein kleiner Bestandteil der Produktion von gedruckten Noten noch aktiv, doch dieser musste den neuen Medien, wie Radio, Fernsehen und Plattenspielern weichen. Von der Blütezeit der Tin Pan Alley blieben jedoch unzählige Standards bis heute vertreten. Große Namen der amerikanischen Musikgeschichte, wie George Gershwin, Irving Berlin und Cole Porter blieben auch danach bestehen.⁷²

Ab den 1920er Jahren wurden in den Stummfilmen bereits Titelsongs, vorwiegend aus den bekannten Vaudeville-Shows eingebaut, welche den Film werbetechnisch unterstützen sollten. Je länger ein Film gezeigt wurde, desto bekannter wurden die Songs und umgekehrt. So halfen sich Musik und Film gegenseitig ihre Bekanntheit zu verbessern.⁷³ Sieben Songs werden in *The Jazz Singer* verwendet, bis auf einen sind sie allesamt Standards, die auch außerhalb des Filmes dem Publikum bereits bekannt waren und sich

⁶⁹ David A. Jasen, *Tin Pan Alley*, New York: D.I. Fine 1989, S. 1.

⁷⁰ Thomas S. Hischak, "Tin Pan Alley", in: *Grove Music Online*, 2. Auflage, Oxford Univ. Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2257382>, letzter Zugriff: 15.12.2014.

⁷¹ Jasen 1989, S. 2–3.

⁷² Hischak "Tin Pan Alley".

⁷³ Bradley 1996, S. 2.

sowohl als Platten, als auch in Notenform gut verkauften.⁷⁴ Die Songs *Dirty Hands*, *dirty Face*, *Toot, Toot Toosie* und *Mother of Mine* waren Jolson-Standards aus früheren Bühnenshows des Künstlers.

7.4 *My Gal Sal & Waiting for the Robert E. Lee*

7.4.1 *Entstehung & Text*

Der Song *My Gal Sal* wurde Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts von Paul Dresser, einem Komponisten der Tin Pan Alley, verfasst.⁷⁵ Er war als Kind seinem streng gläubigen Vater entflohen, um nicht Priester sondern Musiker zu werden.⁷⁶ Bevor er an die Tin Pan Alley kam, hatte sich der junge Mann bereits einen Namen als Balladen-Komponist gemacht. Dresser wurde Teil der Verlagsfirma Howley, Haviland & Dresser, doch diese ging Bankrott. Als er den Song *My Gal Sal* 1905 schrieb, hatte er nicht mehr genug Geld, um ihn ordentlich zu bewerben. Zwar konnte er den Song noch veröffentlichen, doch erst als Joseph W. Stern & Company die Verbreitung übernahm und Louise Dresser sang, wurde der Song zum Hit. Der Komponist verstarb unerwartet im Jahr 1906 völlig verarmt bei seiner Schwester.⁷⁷ Der sentimentale, bittersüße Walzer *My Gal Sal* entspricht der Form eines typischen Hits der Tin Pan Alley. Bekannt ist aus dem Song vor allem der lyrische Refrain.⁷⁸

„[...] They called her frivolous Sal
A peculiar sort of a gal,
With a heart that was mellow
An all 'round good fellow, was my old pal
Your troubles, sorrow and care
She was always willing to share
A wild sort of devil, but dead on the level
Was My Gal Sal.“⁷⁹

Der Text handelt von einer Freundschaft/Liebe, die durch den Tod getrennt wird. Das traurige Ende in der zweiten Strophe wird heute kaum noch gesungen. Der Song ist einer der bekanntesten von Paul Dresser und der Text entspricht seinem Kompositionsstil -

⁷⁴ Richard Fehr / Frederick G. Vogel, *Lullabies of Hollywood. Movie Music and the Movie Musical, 1915-1992*, USA: McFarland 1993, S. 31.

⁷⁵ Philip Furia / Laurie Patterson, *The Songs of Hollywood*, Oxford / New York: Oxford Univ. Press 2010, S. 17-19.

⁷⁶ Anm.: Seine Biographie weiß Ähnlichkeiten mit der Al Jolsons und dem Charakter Jack Robin auf.

⁷⁷ Jasen 1989, S. 14-15.

⁷⁸ Furia / Patterson 2010, S. 17-19.

⁷⁹ Paul Dresser, *My Gal Sal* (1905), New York: SPEBSQSA 1988, S. 136-137.

unschuldig und gemütvoll. Das komplette Gegenteil, aber nicht weniger charakteristisch für die Musik der Tin Pan Alley, ist *Waiting for the Robert E. Lee*. Der Song wurde im Jahr 1912 von Lewis F. Muir, Songwriter und Pianist, und Gilbert L. Wolfe, Einwanderer und erfolgreicher Songwriter, geschrieben. Der Titel bezieht sich auf den Mississippi-Dampfer Robert E. Lee und inhaltlich wird das Treiben der afroamerikanischen Arbeiter/Sklaven nach der Baumwollernte am Hafen beschrieben, während sie auf das Schiff warten.⁸⁰

„[...] Watch them shuffle along
See them shuffle along
Oh take your best gal your real pal go down to the levee
I said the levee
Join the shuffling throng
Hear the [music and song
It's simply great mate waiting on the levee
Waiting for the Robert E. Lee]“⁸¹

7.4.2 Musikalische Analyse

Der Refrain von *My Gal Sal* besteht aus 32 Takten, die typische Taktanzahl eines Jazzstandards, und gliedert sich jeweils in einen achttaktigen A-B-A'-C Teil. Der Song ist in B-Dur notiert und verläuft harmonisch typisch für eine Ragtime-Ballade. Teil A besteht harmonisch noch aus einem Wechsel von der ersten zur vierten Stufe, welcher durch den Dominantseptakkord (F7) unterbrochen wird, der für die logische Hinführung zur ersten Stufe notwendig ist. Teil B beginnt auf der Dominante (D7) der parallelen Molltonart g-Moll, die in einer Dominantkette über g-Moll, C7, F7 hin zu B führt. Damit beginnt der Teil A', zunächst harmonisch noch wie Teil A gestaltet. Doch nach vier Takten wechselt Paul Dresser bereits auf D7/A und D7 und damit auf die Dominante von g-Moll. Der Teil C beginnt mit demselben Akkord (B7), auf welchem Teil A' endet. Als Doppeldominante führt sie zu Es-Dur, das nun als Dominante zu B-Dur überleitet. Mit einer ähnlichen Dominantkette wie in Teil B wird die Begleitung in Teil C hin zur Tonika überbrückt. Ein weiteres Merkmal des Jazz der 1920er Jahre ist hier zu finden: Der verminderte Akkord C0 wird wie ein Dominantseptakkord verwendet und führt zur jeweiligen ersten Stufe, in diesem Fall zu Gm6. Im Original endet der Song nach dem Refrain nicht und daher wird auf dem letzten "Sal" der Akkord noch in ein G7/D, einen Trugschluss, verändert. In *The*

⁸⁰ Maristella Feustle, „Gilbert, L. Wolfe“, in: *Grove Music Online*, Oxford Univ. Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2262323>, letzter Zugriff: 15.10.2014.

⁸¹ Wolfe Gilbert / Lewis F. Muir, *Waiting for the Robert E. Lee* (1912), New York: F. A. Mills 1912, o. S.

Jazz Singer wird auf diesen verzichtet, da die Gesangsnummer zu Ende ist. Die Melodie bewegt sich vorwiegend in großen und kleinen Sekundschritten und passt sich, wie auch die Begleitung, rhythmisch dem Text an.⁸²

Der Refrain von *Waiting for the Robert E. Lee* wird von Jack Robin nicht vollständig gesungen. Die Musik entspricht aber einem Ragtimesong der 1920er Jahre. Ausgehend von der Grundtonart F-Dur wechselt die Begleitung ständig (vor allem auf die fünfte Stufe und die parallele Molltonart), was vor allem durch die rhythmisch lebhaftere Begleitung und teilweise chromatisch verlaufende Melodie erklärbar ist. Der Rhythmus entspricht dem Off-Beat der afroamerikanischen Musik und kann im Gegensatz zur vorangegangenen Ballade, authentischer mit dem Begriff des Jazz verglichen werden. Diese musikalische Annäherung an den realen Jazz dürfte durch den Text vonstatten gegangen sein, der ja Bezug auf die afroamerikanischen Baumwollarbeiter nimmt. Die 32-taktige Form, unterteilt in eine Wiederholung aus den Teilen A, B und C des Refrains entspricht ebenfalls den typischen Ragtime Songs aus den 1920er Jahren.

7.4.3 Szenischer und dramaturgischer Kontext

Die beiden Gesangsnummern des jungen Jackie Rabinowitz finden kurz hintereinander im Lokal nahe dem Elternhaus statt. Die Songs stehen in keinem Bezug zum Inhalt und zueinander. Die Situation gleicht einer üblichen Auftrittssituation der einer Bar in den 1920ern. Vorgestellt wird Jackie Rabinowitz vom Pianisten als „Ragtime Jackie“. Der Junge ist sichtlich entspannt, was darauf hinweist, dass er nicht zum ersten Mal auf dieser Bühne steht. Er beginnt mit dem Refrain von *My Gal Sal*, die Kamera zeigt das berührte Publikum, allen voran eine hübsche junge Frau, die gebannt dem Gesang des Jungen lauscht. Während Jackie singt, bestellt Moisha Yudleson im Nachbarraum an der Theke ein Bier. Es ist der Tag des Yom Kippur, der eigentlich ein Fasttag für die orthodoxen Juden ist. Moisha will sehen, wer im Raum nebenan so schön singt. Als er den Sohn des Kantors erblickt, stellt er sein Bier ab und eilt in Richtung Jackies Elternhaus. Jackie hat ihn nicht bemerkt und singt die herzerreißende Ballade fertig. Am Ende kniet sich der Junge mit einem Bein auf den Boden, eine Geste, die dem Film-Publikum von Al Jolson bekannt ist und den Charakter des Jackie Rabinowitz mit ihm assoziieren lässt. In diesem Moment

⁸² Dresser 1988, S. 136-137.

endet die diegetische Musik⁸³ und die Szene wird unterbrochen. Erst als der Vater die Bar betritt, um seinen Sohn nach Hause zu bringen, ertönt erneut der Gesang des Jungen als diegetische Musik. Mit dem Song *Waiting for the Robert E. Lee*, einem Klassiker aus der Vaudeville-Szene, und dem dazu gehörigen rhythmischen Tanz imitiert Jackie die großen Stars der Minstrel-Tradition. Als er seinen Vater durch das Publikum stürmen sieht, bricht er mitten im Refrain ab und die diegetische Musik verstummt.

7.5 *Dirty Hands, Dirty Face & Toot, Toot, Tootsie*

7.5.1 *Entstehung & Text*

Die Musik zu *Dirty Hands, dirty Face* wurde von Jimmy Monaco verfasst, während der Text aus der Feder Edgar Leslies und Grant Clarkes stammt.⁸⁴ Der Text handelt von einem Vater, der nach Hause zu seinem kleinen Sohn kommt. Obwohl der Junge schmutzig ist und sich nicht artig („little devil, that’s what they say“) benimmt, ist er das Wichtigste für den Vater.⁸⁵

“Wonderful pals are always hard to find
Some folks have one, some folks have none
And I was alone for years, but fate was kind
And in the end, sent me a friend.
Although he's not much higher than my knee
Still he's the greatest thing on earth for me

Dirty Hands, Dirty face,
Leads the neighbors a chase
But his smile, is as cute as can be
Making noise, breaking toys
Always fights, with the boys
But his eyes are a vision to see.
And when my work is done,
Coming home to the setting sun,
From the gate he will start to run,
Then I kiss my boy

⁸³ Anm.: Der Begriff „diegetische Musik“ wird in der Filmwissenschaft verwendet, um Musik, die für die Charaktere der Handlung hörbar ist zu beschreiben. Häufig ist die Quelle der Musik für das Publikum zu erkennen, indem sie zum Beispiel mit einer Auftrittssituation, mittels technischer Geräte (Plattenspieler) oder als Signal/Geräusch (Glockenläuten) in die Handlung eingebaut wird, doch ihr Ursprung kann für die Zuhörer auch unsichtbar bleiben. (Hans J. Wulff, „diegetischer Ton“, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1435>, letzter Zugriff: 20.01.2015)

⁸⁴ “Monaco, Jimmy V.”, in: Colin Larkin (Hrsg.), *Encyclopedia of Popular Music*, 4. Auflage, *Oxford Music Online*, Oxford Univ. Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/epm/19312>, letzter Zugriff: 20.12.2014.

⁸⁵ W. T. Lhamon Jr., *Raising Cain. Blackface performance from Jim Crow to Hip Hop*, Cambridge: Harvard Univ. Press 1998, S. 105.

Dirty Hands, Dirty face [...] ⁸⁶
 [...] But his eyes, they're his Mother's
 And they're a vision to me
 And when my work is done
 Coming home, coming home to the setting sun
 From the gate he'll start to run
 And then, ohh, I'll kiss my boy
 Dirty Hands, Dirty face
 Little devil, that's what they say
 But to me he's an angel of joy!" ⁸⁷

Der Text kann im Zusammenhang mit dem Filminhalt und im historischen Kontext noch vielschichtig interpretiert werden. Die schmutzigen Hände und das schmutzige Gesicht wirken zum Beispiel wie eine Metapher für das schwarz bemalte Gesicht des Blackface-Sängers. ⁸⁸ Auch das zweite gesungene Lied in der Kaffeehausszene *Toot, Toot, Tootsie* (von den Verlegern als „A Cute Fox Trot Song“ ⁸⁹ entspricht vielen schon genannten Merkmalen des Vaudevilles:

“Toot, Toot, Tootsie goodbye.
 Toot, Toot, Tootsie, don't cry.
 That little choo-choo train
 That takes me
 Away from you, no words can tell how sad it makes me.
 Kiss me Tootsie and then,
 Hey babe, do it over again.
 Watch for the mail;
 I'll never fail,
 And if you don't get a letter then you'll know I'm in jail.
 Don't cry Tootsie, don't cry.
 Goodbye Tootsie, goodbye!“ ⁹⁰

Der Song wurde 1921 für das Musical *Bombo* unter Regisseur Sigmund Romberg komponiert und uraufgeführt. Al Jolson spielte die Rolle des schwarzen Matrosen, der Christoph Columbus hilft Amerika zu entdecken. Vier Songwriter waren für die Produktion zuständig, die Komponisten Ted Fiorito und Dan Russo, sowie der Dichter Gus Kahn und Pianist Ernie Erdman. Bei Columbia Records konnte Jolson den Song aufnehmen und schuf sich selbst einen lebenslangen Hit. ⁹¹ Al Jolson sang das Lied neben *The Jazz Singer* in drei weiteren Filmen: *Rose of Washington Square* (1939), *The Jolson*

⁸⁶ Monaco / Leslie / Clarke / Jolson, *Dirty Hands! Dirty Face!*, New York: Clarke & Leslie Songs, Inc. 1923, S. 3-5.

⁸⁷ Crosland, *Der Jazzsänger – The Jazz Singer* (1927).

⁸⁸ John Gibbs / Douglas Pye, *Style and meaning. Studies in the detailed analysis of film*, Manchester / New York: Manchester Univ. Press / Distributed exclusively in the USA by Palgrave 2005, S. 133–134.

⁸⁹ Kahn / Erdman / Russo, *Toot, Toot, Tootsie! (Goo' Bye)*, New York: Leo Feist, Inc. 1922, S. 3.

⁹⁰ Ebda., S. 4-5.

⁹¹ Marvin E. Paymer, *Sentimental journey. Intimate portraits of America's great popular songs, 1920-1945*, Darien, CT: Two Bytes Pub. 1999, S. 35–36.

Story (1946) und *Jolson sings again* (1949). Außerdem wurde der Song viele Male gecovert und interpretiert und gehört damit zu einem Standardwerk der Unterhaltungsmusik der 1920er Jahre.⁹² Der Text handelt von einem Abschied, symbolisiert durch den abfahrenden Zug. Durch die geräuschhafte Nachahmung des Zuges und das beschwingte, schnelle Tempo sowie die freundliche Harmonik wirkt die Musik, im Gegensatz zum Text, nicht melancholisch sondern vielmehr heiter und lustig.

7.5.2 Musikalische Analyse

Dirty hands, dirty face ist eine Ballade, die in *Andante moderato* gehalten wird. Die Strophe wird von einem sechstaktigen Vorspiel eingeleitet und besteht aus einem Thema A und A' sowie einem Thema B. Sowohl die Harmonien als auch die Melodie sind einfach gehalten. Erstere spannen einen Bogen über C-Dur, d-Moll, G7 und D7 mit der Ausnahme As-Dur, das am Ende der Strophe zu G7 hinführt. Die Melodie verläuft hauptsächlich in Sekunden, am Anfang oder Ende der Textphrasen kommen auch Quartsprünge und Quinten vor. Ein „jazziger“ Eindruck entsteht vor allem durch den teils chromatischen Verlauf des Gesangs oder der Begleitung und nicht durch die Harmonik. Der Rhythmus wird dem Text angepasst, dadurch entsteht zunächst eine schwungvolle Phrase (für jede Silbe wird eine Achtel- oder Sechzehntelnote notiert), die in einem länger gehaltenen, einsilbigen Wort endet. Die Begleitung passt sich ebenfalls dem Gesang und damit dem Text an, dadurch gestaltet sich das Stück rhythmisch wenig abwechslungsreich. Der Refrain wird harmonisch interessanter mit Dominantketten und der Erweiterung der Akkorde mit etwa einer erhöhten Quinte in G7 und D7. Zusätzlich werden A7, B7, E7, a-Moll und b-Moll7 verwendet. Die 32 Takte des Refrains bestehen aus Wiederholungen kleiner melodischer und rhythmischer Phrasen oder Motive, welche durch den Text vorgegeben werden. Auch hier gilt das Prinzip, dass die Phrasen durch einen längeren Ton, meist einem Halbton, oder punktiertem Halbton, beendet werden. Dadurch entsteht das Gefühl eines gesprochenen Monologs. Besonders bei Al Jolsons Version in *The Jazz Singer* wird der Melodie keine besondere Bedeutung beigemessen, sondern noch wesentlich vereinfacht. Aus diesem Grund wirkt das Lied mehr wie eine Erzählung.

Den Gegensatz zu *Dirty Hands, dirty Face* bildet *Toot, Toot, Tootsie*, das formal in A-B-A-C-A unterteilt wird, wobei die Melodie des A-Teils den Signalen eines wegfahrenden

⁹² Paymer 1999, S. 35–36.

Zuges gleicht (mit einer absteigenden Terz von *es*'' auf *c*'' und von *b*' auf *g*', mit dem Schlussintervall *b*' auf *f*'). Verstärkt wird die Bewegung durch die Pause und den Akzent auf *es*'', welcher in der rechten Hand des Klaviers noch mehr betont wird. Harmonisch wechselt die Begleitung vor allem zwischen der ersten Stufe (Es-Dur), der zweiten und der fünften Stufe.⁹³



Abbildung 1: Die ersten Takte von Toot, Toot, Toosie gleichen einem Zugsignal (aus: Kahn / Erdman, *Toot, Toot, Toosie*, Takte 25-29).

Der Teil B ist vor allem durch den Rhythmus interessant, denn obwohl sich auch dieser Part über acht Takte erstreckt, wirkt er dichter und daher länger. Das liegt vor allem an den vier halben Noten auf „train that takes me“ und den gegensätzlichen (leicht synkopiert gesungenen) Viertelnoten auf „words can tell how sad it makes me“, bevor nach nur einer Viertelpause sich der Teil A wiederholt. Besonders hervor sticht Teil C, der mit chromatischen Motiven arbeitet. Zunächst eine zweifache chromatische Abwärtsbewegung von *es*'' zu *c*'', die noch mit einer halben Note und einer Pause endet, gefolgt von einer dreimaligen chromatischen Reihe von *b*' zu *g*' ohne Pause. Auch die Harmonik in diesem Teil verändert sich leicht, da sich mit Cm6, equivalent zu As-Dur und damit der vierten Stufe eine neue Färbung in der Begleitung ergibt.⁹⁴

7.5.3 Szenischer und dramaturgischer Kontext

The Jazz Singer ist in den Hauptteil übergeleitet worden und Al Jolsons erster Auftritt findet statt. Im „Coffee Dan’s“ wird Jack um eine kurze Darbietung gebeten und singt zunächst die Ballade *Dirty Hands, dirty Face*. Während des Gesangs betritt auch Mary Dale das Lokal. Sie erkennt sofort die Traurigkeit des jungen Jack Robin und verfällt seinem Gesang. Der Song spiegelt die Wünsche des jungen Jacks wider, seinem Vater, trotz unterschiedlicher Lebensentwürfe wichtig zu sein. Symbol für den Konflikt wäre die Bemalung der Haut mit schwarzer Farbe, die in der Kaffeehausszene aber nicht stattfindet.

⁹³ Kahn / Erdmann / Russo 1922, S. 4.

⁹⁴ Ebda., S. 4–5.

Da es sich um den ersten Auftritt des Stars Al Jolson handelt, wird der Song, im Gegensatz zu den Liedern des jungen Jackie Rabinowitz, komplett gesungen. Nach der ersten Gesangsnummer tobt das Publikum und Jack performt noch einen weiteren, diesmal heiteren Song. Ganz der Manier der Vaudeville-Bühne entsprechend rollt Jack mit seinen Augen und schüttelt seinen Körper, als ob er als Blackface auftreten würde. Zwischendurch pfeift der Künstler sogar auf den Händen und imitiert dadurch Vogelgezwitscher. Obwohl nur der Refrain gesungen wird, empfindet das Publikum das zweite Lied als komplett. Die Wiederholung zusammen mit der Pfeifeinlage des Sängers vermittelt einen vollständigen Auftritt. Dies unterscheidet die Kaffeehauszene grundlegend vom Auftritt des 13jährigen Jackie.

7.6 *Blue Skies*

7.6.1 *Entstehung & Text*

Im Jahr 1926 eröffnete die Show *Betsy* von Florenz Ziegfield mit Musik von Richard Rodgers und dem Text von Lorenz Hart. Als Star der Show war die Sängerin Belle Baker angedacht. Am Abend vor der Premiere wurde Irving Berlin von der Sängerin gebeten ihr noch einen Song zu komponieren, weil sie mit den anderen unzufrieden war.⁹⁵ Den Song *Blue Skies* hatte Irving Berlin ursprünglich schon für seine neugeborene Tochter im Oktober desselben Jahres verfasst und war daher zumindest fragmentarisch vorhanden.⁹⁶ Gemeinsam mit der Sängerin und ihrem Ehemann vervollständigte Berlin den Song noch in der Nacht vor der Premiere. Ohne das Wissen der zuständigen Komponisten und Lyriker Rodgers und Hart wurde der Song *Betsy* beigelegt. Belle Baker machte *Blue Skies* zum Hit, allein bei der Uraufführung musste sie ihn 24-mal für das Publikum wiederholen, die Show jedoch floppte und wurde insgesamt nur 39-mal gespielt.⁹⁷ Als Teil der Filmmusik von *The Jazz Singer* erreichte *Blue Skies* ein noch größeres Publikum und wurde ein Standard. Die bekannteste und vermutlich wichtigste Aufführung des Songs kam aber erst

⁹⁵ Laurence Bergreen, *As thousands cheer. The life of Irving Berlin*, New York: Da Capo Press 1996, S. 276–278.

⁹⁶ Jeffrey Magee, “Irving Berlin’s Blue Skies. Ethnic affiliations and musical transformations”, in: *The Musical Quarterly* 84/4 (2000), S. 537.

⁹⁷ Bergreen 1996, S. 276–278.

im Jahr 1946 von Bing Crosby im gleichnamigen Film zustande, der auf dem Leben des Komponisten basiert.⁹⁸

Zu Zeiten der Tin Pan Alley war es üblich, dass mindestens zwei Personen für einen Song verantwortlich waren, der Komponist und der Lyriker. Irving Berlin jedoch schrieb beides, sowohl Text als auch Musik, und nimmt daher eine besondere Stellung in der Geschichte der Tin Pan Alley ein. Der Text zu *Blue Skies* spielt mit dem Wort "blue":⁹⁹

“Vers: I was blue, just as blue as I could be,
Ev'ry day was a cloudy day for me,
Then good luck came a-knocking at my door,
Skies were gray but they're not gray anymore.
Ref: Blue skies smiling at me
Nothing but blue skies do I see,
Bluebirds singing a song
Nothing but bluebirds all day long,
Never saw the sun shining so bright,
Never saw things going so right
Noticing the days hurrying by,
When you're in love, my! how they fly,
Blue days all of them gone
Nothing but blue skies from now on.”¹⁰⁰

Während in der Strophe das Wort "blue" als Begriff für die Stimmung, also deprimiert sein, verwendet wird, wechselt die Bedeutung im Refrain und beschreibt den blauen Himmel. Trotz des positiven Texts im Chorus behalten negative Begriffe, wie "nothing but blue skies", "nothing but bluebirds", oder "never saw the sun", im gesamten Lied die Oberhand. Philip Furia interpretiert Berlins Verwendung und Spielerei mit der Sprache¹⁰¹ folgendermaßen: „The melancholy cliché that 'to be conscious of present happiness is to be conscious as well of its mutability' is the Keatsian¹⁰² pivot that turns blue into 'blue'“¹⁰³

⁹⁸ Allen Forte, *The American popular ballad of the golden era. 1924-1950*, Princeton N.J.: Princeton Univ. Press 1995, S. 88.

⁹⁹ Furia 1990, S. 59.

¹⁰⁰ Magee 2000, S. 542-545.

¹⁰¹ Furia 1990, S. 59.

¹⁰² Anm.: Philip Furia bezieht sich auf den englischen Dichter John Keats.

¹⁰³ Furia 1990, S. 59.

7.6.2 Musikalische Analyse

Blue Skies gliedert sich in eine A-A-B-A Folge, wobei Teil A harmonisch anspruchsvoller ist und Teil B einen komplexeren Rhythmus aufweist.¹⁰⁴ Irving Berlin notierte *Blue Skies* in G-Dur und e-Moll. Im Vers, der nicht analysiert wird, da *The Jazz Singer* einzig den Refrain und die Bridge beinhaltet, konnotierte Berlin das Wort "blue", trotz negativer Bedeutung mit G-Dur, während er das positive "blue" im Refrain mit e-Moll hinterlegte.¹⁰⁵

The image shows a musical score for the beginning of the chorus of 'Blue Skies'. It consists of two systems of staves. The top system is the vocal line, starting at measure 27, marked 'CHORUS'. The lyrics are: 'Blue Skies smil-ing at me Noth-ing but Blue Skies'. The bottom system is the piano accompaniment, starting with a dynamic marking of *p-f*. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score shows the first four measures of the chorus.

Abbildung 2: Die Anfangstakte des Refrains - Teil A - (aus: Magee 2000, S. 543, zit. n.: Berlin, *Blue Skies*, 1927, Takte 27-31).

Teil A ist eine achttaktige Periode mit einem Vorder- und Nachsatz, die dem Call- and Responseschema entspricht. Berlin beginnt in e-Moll und führt die Harmonie am Ende des Vordersatzes zu G-Dur. Er beendet den Nachsatz mit einer Kadenz. Die Basslinie bewegt sich zunächst chromatisch nach unten von *e* nach *cis* und führt in der Antwortphrase pendelartig von *d* nach *g*. Die Melodie macht mit den Worten „Blue Skies“ zu Beginn des Refrains einen Quintsprung von *e'* zu *h'*, ein Intervall, das Berlin häufig als Eröffnungsbewegung verwendet.¹⁰⁶ Bei der Antwortphrase lässt Berlin die Melodie von *h'* mit einer Sext auf *d'* fallen. Die Periode wird von Berlin wiederholt, bevor das Stück in Teil B übergeht.¹⁰⁷

¹⁰⁴ K. J. McElrath / Chris Tyle, "Blue Skies (1927)", in: *JazzStandards*, <http://www.jazzstandards.com/compositions-1/blueskies.htm>, letzter Zugriff: 15.03.2015.

¹⁰⁵ Magee 2000, S. 547.

¹⁰⁶ Anm.: Andere Kompositionen wären zum Beispiel *Sadie Salome* (1909) oder *Business is Business* (1911), (Magee 2000, S. 545.)

¹⁰⁷ Forte 1995, S. 88–89.

Abbildung 3: Die Anfangstakte des Teil B (aus: Magee 2000, S. 544, zit. n.: Berlin, Blue Skies, 1927, Takte 42-50).

Auch Teil B entspricht einer Periodenform, in diesem Fall mit einem zweitaktigen Vordersatz und einem zweitaktigen Nachsatz. Harmonisch ist die Bridge (Teil B) wesentlich anspruchsloser als Teil A – von der Tonika wird nur auf die Subdominante gewechselt – dieser endet mit einer einfachen I-IV-I Kadenz. Die Eröffnungsmelodie in Teil B ist eine Folge aus Sekundsritten, die im Großen aber wieder eine aufsteigende Quint (von g' nach d') gesungen wird. Die Melodie des Nachsatzes entspricht einer Sequenz des zweiten Motivs des Vordersatzes.¹⁰⁸ Der Song lässt durch seine einfache Harmonik und Melodik den Musikern Platz für Interpretationen und Improvisationen. *The Jazz Singer* wurde kurz nach dem Erscheinen des Songs von Berlin gedreht. Von seiner Aktualität kann daher ausgegangen werden. Es könnte sein, dass sich Alan Crosland aus diesem Grund für diesen Hit entschied.

7.6.3 Szenischer und dramaturgischer Kontext

Als Jack Robin nach vielen Jahren wieder nach Hause zurückkehrt, möchte er seiner Mutter die Musik zeigen mit der er nun sein Geld verdient und die ihn glücklich macht. Am Klavier beginnt er den Refrain von *Blue Skies* zu spielen und zu singen. Der Text über

¹⁰⁸ Forte 1995, S. 89–90.

das Verliebt sein ist indirekt der Mutter gewidmet und drückt erneut die ödipalen Gefühle zwischen Sohn und Mutter aus. Jack wiederholt das Stück mit einer Pause, in der er seiner Mutter in Vaudeville-Manier vom schönen Leben, das sie erwartet, sobald er berühmt ist, erzählt. Außer der Besonderheit, dass Al Jolson während des Songs, wie auch schon zuvor, spricht, verändert der Sänger *Blue Skies* nicht maßgeblich. Zum Text fügt er Silben wie "oh doh doh" verzierend hinzu, an der Harmonik und Rhythmik ändert er nichts. Indem Jolson den Quintsprung am Anfang vermeidet – diese Veränderung der Melodie wirkt im Vergleich zu anderen Improvisationen¹⁰⁹ banal – vereinfacht er die Melodie und seine Verzierungen wirken sehr simpel. Auch als Jack Robin bei der Wiederholung angibt das Lied nun „jazzy“ zu spielen, wird er nur im Tempo etwas schneller. Seine Mutter beeindruckt er mit einer „slappy“ Bewegung der rechten Hand in den oberen Registern des Klaviers. Die Mimik und sein Gesichtsausdruck während des Gesangs gleichen seiner Bühnenperformance, während sein Gesicht nicht schwarz bemalt, sondern im Gegenteil, sehr hell geschminkt ist. Die Szene hat einen komödiantischen und heiteren Touch und passt zur lockeren Stimmung der beiden Protagonisten. Durch das Weglassen der Strophen verlieren der Text und die Harmonik des Songs ihre ursprüngliche Zweideutigkeit. Über die Trauer, welche im Original mitklingt, wird durch die Art und Weise der Verwendung in *The Jazz Singer* hinweggesehen. Das Wiedersehen und der Gesang werden jäh vom hörbaren „Stopp“-Ruf des Vaters unterbrochen.¹¹⁰

7.7 *Mother of Mine, I still have You & My Mammy*

7.7.1 *Entstehung*

Der Song *Mother of Mine* wurde extra für *The Jazz Singer* komponiert und ist damit der erste Musical-Song, der für einen Film geschrieben wurde. Der Text entstammt der Feder Grant Clarkes, die Musik wurde von Louis Silvers und Al Jolson verfasst. Als erstes, eigens für einen "talkie" verfasstes Lied ging *Mother of Mine* in die Filmgeschichte ein. Weiters war es auch die erste Musical-Nummer, und eine der wenigen in *The Jazz Singer*, die vollständig in ein Filmmusical integriert wurden. Jack Robin singt es als Blackface für seine Mutter bei der Generalprobe von *April Follies*. Der Inhalt des Liedes ist sehr sentimental und unterstreicht die enge Beziehung der beiden. Das Lied wurde neben dem

¹⁰⁹ Anm.: Als Beispiel sei hier die Version von Ella Fitzgerald aus dem Jahr 1958 zu nennen.

¹¹⁰ Magee 2000, S. 557-559.

Hit im Film auch zu einer bekannten Radionummer, weiters wurde es gedruckt und verkaufte sich als Notenmaterial sehr gut.¹¹¹ Der Text erzählt von einem jungen Erwachsenen, der sich entschuldigt, weil er als Kind seine Mutter verlassen und sie damit verletzt hat. Doch die Mutter ist immer für ihn da, auch wenn alle Freunde ihn im Stich lassen:

“Mother, I'm sorry I wandered away
Breaking your heart as I did.
Now that I've grown up, I've come back to say:
Things that I felt as a kid, Dear.
||:Mother of mine, when friends all doubt me
I still have you, somehow you're just the same.
Mother divine, with your arms about me
I know I'm not to blame.
When skies are sunny, ain't it funny,
That's when my pals all want me.
When things go wrong and they don't want me, Mother, I still have you. : ||”¹¹²

Der Text steht also im Zusammenhang mit dem Inhalt, denn die zentrale Bezugsperson für Jack Robin ist seine Mutter. Um diese Verbindung noch zu bekräftigen, wird als Schlusslied ein weiterer Mammy-Song von Al Jolson dargeboten: *My Mammy* wurde für die Show *Sinbad* im Jahr 1920 komponiert. Die Idee zum Lied hatte der große Verehrer von "mother songs" Saul Bornstein. Obwohl Al Jolson bereits den Mammy-Song *Rock-a-Bye* aufgenommen hatte, entschloss er sich auch *My Mammy* auf der Bühne zu singen. Der endgültige Text entstammte der Feder von Sam M. Lewis und Joe Young, die Musik komponierte Walter Donaldson. Für das sechzehntaktige Zwischenspiel im zweiten Refrain hatten sich die Lyriker nur die Worte "Mammy, Mammy" überlegt, doch Jolson veränderte diese Phrase in "Mammy, look at me. Don't you know me? I'm your little baby."¹¹³ Ob diese Worte, wie in mancher Literatur behauptet wird¹¹⁴, tatsächlich seiner Mutter Naomi gewidmet sind, kann nicht mit Sicherheit gesagt werden:

“Gesungen: Mammy, Mammy,
The sun shines east, the sun shines west,
I know where the sun shines best--
Mammy,
My little mammy,
My heartstrings are tangled around Alabammy.

¹¹¹ Thomas S. Hischak, *The American musical film song encyclopedia*, USA: Greenwood Press 1999, S. 205.

¹¹² King / Clarke / Jolson / Silvers, „Mother of mine, I still have you“, in: *Bourne Best Barbershop*, New York: Bourne Co. 1970, S. 4-5.

¹¹³ Michael Lasser, *America's Songs II. Songs from the 1890s to the Post-War Years*, Hoboken: Taylor and Francis 2014, S. 64–65.

¹¹⁴ Goldman 1988, S. 115.

I'm comin',
 Sorry that I made you wait.
 I'm comin',
 Hope and trust that I'm not late, oh oh oh
 Mammy, My little Mammy.
 I'd walk a million miles
 For one of your smiles,
 My Mammy! Oh oh oh...
 Gesprochen: Mammy...
 My little Mammy.
 The sun shines east-- the sun shines west--
 I know where-- the sun shines best!
 It's on my Mammy I'm talkin' about, nobody else's!
 Gesungen: My little Mammy,
 My heartstrings are tangled around Alabammy.
 Gesprochen: Mammy, I'm comin'--
 I hope I didn't make you wait! (klopft in die Hände)
 Mammy-- Mammy, I'm comin'!
 Oh God, I hope I'm not late!
 Mammy! Don't you know me?
 It's your little baby!
 Gesungen: I'd walk a million miles
 For one of your smiles,
 My Mammy!¹¹⁵

Der Song handelt von der Liebe des Sohnes zu seiner Mutter, die für ihn das größte Glück darstellt. Im Refrain, der auch von Al Jolson im Film interpretiert wird, besingt er die, eigentlich afroamerikanische Mammy, die in Alabama wohnt, und stellt sie, durch die Verwendung in einem jüdisch-amerikanischen Kontext, auf dieselbe Ebene mit der jüdischen Mutter.

7.7.2 *Musikalische Analyse*

Mother of Mine ist eine Ballade und wurde an Al Jolsons gesangliche Stärken angepasst. Es werden melodisch kaum Intervallsprünge unternommen. Der Vers ist geprägt von Tonrepetitionen und einer sehr einfachen Rhythmik, wie auch schon *Dirty Hands*, *dirty Face*. Harmonisch wurde jedoch wesentlich mehr riskiert und so wird in der Strophe zwar noch von C-Dur ausgegangen, doch bereits im ersten Takt auf As-Dur gewechselt, danach folgen f-Moll, d-Moll hin zu G7 und C. In der zweiten Phrase der Strophe spannten Silvers und Jolson einen Bogen von C-Dur hin zu E-Dur, a-Moll, A7, D und d-Moll. Diese Vielfalt an harmonischen Färbungen macht den ansonsten einfach gehaltenen Vers zu einem Spannungsmoment, der zum Refrain hinführt. Dieser wird ebenfalls von der

¹¹⁵ Donaldson / Lewis / Young, *My Mammy* (The Sun Shines East-The Sun Shines West), New York: Irving Berlin Inc. 1921, S. 4-5.

Harmonie gehalten. Hier bleibt von der Grundtonart C-Dur nur noch das Gerüst übrig, ansonsten ähnelt der Song, als einer der wenigen in *The Jazz Singer*, harmonisch am meisten der heutigen Vorstellung eines Jazzsongs. Als Beispiel dafür können die Phrase „Mo-ther of mine with your arms ar-ound me I know I'm not to blame„ und die nachfolgende harmonische Veränderung verwendet werden, in der von C-Dur auf H-Dur, fis-Moll, H7, e-Moll hin zu c-Moll, D-Dur, a-Moll auf G7 gewechselt wird. Danach wird nicht, wie vom Zuhörer erwartet in C-Dur aufgelöst, sondern ein C7 führt hin zu einer auffallend langen F-Dur-Passage (Subdominante) und erst danach wird mittels Kadenz auf C-Dur übergeleitet. Interessant an der Komposition ist außerdem die Form, die, anders als die meisten Songs der 1920er Jahre, aus nur 18 Takten besteht, die teils gesprochen wiederholt werden.

Der Refrain von *My Mammy* hingegen, er ist zwar ebenfalls in C-Dur notiert, besteht aus den klassischen 32 Takten, die in einen A-B-C-A' Teil gegliedert sind. Die einzelnen Teile bestehen aus je acht Takten und unterscheiden sich vor allem melodisch und harmonisch voneinander. Teil A beginnt mit einem C6 Akkord, gefolgt von der dritten Stufe e-Moll und der zweiten Stufe d-Moll. Danach schließt die erste Phrase mit C-Dur ab. Die Melodie ist einfach und besteht aus einer Abwärtsbewegung von c' nach g', das Wort "Mam-my" (durch eine ganze und punktierte halbe Note verstärkt) steht also im Vordergrund. Die Begleitung in der linken Hand des Pianisten während der ersten Phrase ist durchaus rhythmisch mit Swing-Elementen, im Gegensatz zur rechten Hand, die Akkorde spielt.¹¹⁶ Der zweite Teil von A beginnt mit einem Wechsel aus Subdominante und Tonika und geht danach über e-Moll, C-Dur und D7 hin zu G7. Die Begleitung in diesem Teil ist absolut an den Text und damit an die Melodie, welche sehr einfach notiert ist, angepasst. Teil B eröffnet erneut mit "Mam-my", diesmal auf E7 über zwei Takte und A7. Die Begleitung ist wie in der ersten Phrase von Teil A gestaltet. Die zweite Phrase betont ähnlich wie die vorhergegangenen den Text, daher wird zum Beispiel die Phrase "tang-led a-round Al-a-bam-y" in Achteln (durch den Swing punktiert gesungen) notiert, um den Text unterzubringen. Teil B endet mit einer Doppeldominante und führt zu C-Dur im Abschnitt C. Die Harmonien in diesem Teil entsprechen einer Kadenz über der vierten Stufe, einer Doppeldominante zur Dominante und wieder zu C-Dur. Während die linke Hand relativ statisch in der Begleitung bleibt, passt sich die rechte Hand dem Gesang an, der sich wiederum nach den Gegebenheiten des Textes gestaltet. In Teil A' wiederholt Donaldson

¹¹⁶ Donaldson / Lewis / Young 1921, S. 4-5.

zunächst Teil A (in diesen Abschnitt kann auch, wie in *The Jazz Singer*, ein Zwischenspiel eingefügt werden). Der Schluss führt harmonisch erneut von der Subdominante hin zur Tonika (die Basslinie G und E) und danach über die Doppeldominante nach C-Dur. In der letzten Phrase unterstützt das Piano (oder gegebenenfalls das Orchester) den Gesang rhythmisch komplett, das ergibt einen imposanten Schluss.¹¹⁷

7.7.3 Szenischer und dramaturgischer Kontext

Die Aufführungssituation der beiden Songs im Film weist viele Gemeinsamkeiten auf: Beide Lieder werden am Broadway aufgeführt und gehören zum Programm der Show *April Follies. Mother of Mine* wird von Jack während der Kostüm/Generalprobe gesungen, während *My Mammy* zum verspäteten Debüt am Broadway zur Aufführung gebracht wird. Beide Male ist Jack als Blackface kostümiert und seine Showeinlage gleicht der Al Jolson's und wird vom Publikum als solche wahrgenommen. Aufgrund der Tatsache, dass es sich bei den beiden Songs um „Mammy-Songs“ handelt, darf die Mutter als Zuseherin nicht fehlen. Bei der Kostümprobe ist sie anwesend, weil sie ihren Sohn überreden möchte, sich mit dem Vater auszusöhnen. Sie sieht aber noch während er singt ein, dass Jack auf die Bühne gehört. Am Ende des Songs, der instrumental (nicht-diegetisch) noch weitergeführt wird, ist die Mutter bereits gegangen. Die Situation, auch während des Auftritts, wirkt unsicher und befangen.

Dies ist der große Unterschied zur Aufführung von *My Mammy*, hier ist die Welt wieder in Ordnung. Jack hat sich für das Showbusiness entschieden und trotzdem mit der jüdischen Tradition seinen Frieden geschlossen. Die Mutter und die Freundin (Symbole für Tradition und Moderne) lauschen seinem Gesang. Die Lobeshymne *My Mammy* gilt zwar mehr der Mutter, doch auch Mary Dale ist Teil der Erfolgsgeschichte von Jack Robin.

Die Musik der beiden Songs wird instrumental während des Films verwendet: *Mother of Mine* steht hier eindeutig für die Liebe und Beziehung zur Mutter und wird auch nur in Szenen benutzt, die direkt oder indirekt mit ihr zu tun haben. Daher kommt der Song auch immer in unmittelbarer zeitlicher Nähe zur *Sérénade mélancolique* vor. *My Mammy* hingegen steht für den Erfolg, den Spaß und die Freude am Broadway und dramaturgisch immer im Zusammenhang mit einer Auftrittsszene, einer Probe oder Ähnlichem.

¹¹⁷ Donaldson / Lewis / Young 1921, S. 4-5.

7.8 Die Funktion der Musik im Film: Jüdische Musik

Die liturgische jüdische Musik übernimmt im Film die Rolle der jüdischen Identität allgemein. Das religiöse Leben der Menschen in den Ghettos wird durch die Musik und deren Ausdrucksform, nicht aber durch ihren Inhalt definiert. Der Vergleich mit dem Jazz entsteht durch die inbrünstige Darbietung Al Jolsons sowohl der modernen als auch der traditionellen Musik. Auch der Vater interpretiert das *Kol Nidre*, durch den Verlust seines Sohnes verletzt, sehr ausdrucksstark. Mit dem *Kol Nidre* bedienen sich Warner Brothers einem weithin bekannten und auch nicht-jüdischen Zusehern geläufigen Werk der jüdischen Liturgie. Auch *Yahrezeit Licht* gesungen von Kantor Rosenblatt, welches außerhalb der eigentlichen Handlung steht, wurde von Louis Silvers und Warner Brothers wohl aus werbetechnischen Gründen in den Film integriert.

Neben der liturgischen wird auch folkloristische jüdische Musik in *The Jazz Singer* verwendet. Diese entspricht nicht dem authentischen Klezmer der 1920er Jahre, sondern bedient sich mehr klischeebelasteter Melodien, die der jüdischen Kultur einen exotischen Touch verleihen. Es kann davon ausgegangen werden, dass ein gewöhnliches Kinopublikum zwar zwischen abendländischer und nicht-abendländischer Musik unterschied, diese aber nicht mit den einzelnen Kulturen verband. Die jüdische Gemeinde, verkörpert vor allem durch Moisha Yudleson und andere Mitglieder der Synagoge, wird als einfach und liebenswürdig dargestellt und ihre Taten vorwiegend mit Holzbläsern (vor allem Piccoloflöten, Oboen und Fagotten) begleitet.¹¹⁸

Die Warner Brothers arbeiteten in Bezug auf die jüdische Musik also mit zweierlei Charakteristiken. Einerseits mit den Klischees der jüdischen Immigranten in Amerika, andererseits mit der eingesessenen Tradition, die durch den Vater vermittelt wird, und ihrer Musik, welche als Pendant zur modernen Idee des „melting pots“¹¹⁹ steht. Die Auswahl der Musik im Film wurde demnach diesen Wertungen (Exotismus und der Idee der Assimilierung) angepasst. Als Beispiel dafür kann der vierte Satz der Symphonie

¹¹⁸ Anm.: In der Eröffnungsszene, als das jüdische Ghetto dargestellt wird, oder später im Film, als die Nachfolge des Kantors beschlossen werden soll, erklingt folkloristische und leicht orientalisches angehauchte Musik, um das klischeehafte Benehmen der Juden noch zu untermauern. (Crosland, *Der Jazzsänger - The Jazz Singer* 1927)

¹¹⁹ Anm.: Als „melting pot“ bzw. Schmelztiegel wird die Vermischung einer nationalen Kultur mit integrierten und assimilierten Einwanderern verstanden. Als bekannteste Beispiele für multikulturelle Gesellschaften werden die USA, Australien und Kanada genannt. („multikulturelle Gesellschaft“, in: *Die Brockhaus Enzyklopädie Online*, Gütersloh / München: F. A. Brockhaus / wissenmedia in der inmediaONE] GmbH), Zugang über Datenbank der Universität Wien.

espagnole, op. 21 von Édouard Lalo als Leitmotiv des Vaters genannt werden. In der gleichen Tonart wie auch das *Kol Nidre* von Max Bruch geschrieben und mit einer ähnlichen seufzerartigen Melodieführung des Soloinstruments, wird dem Publikum eine Verbindung zwischen den beiden Werken vermittelt, die de facto nicht existiert. Erkannt wird von der Zuhörerschaft in diesem Fall aber einzig das tyrannische Verhalten des Kantors und damit die Ursache des Konflikts.¹²⁰

7.9 *Kol Nidre*

7.9.1 *Entstehung und Bedeutung*

Das *Kol Nidre* (aus dem Aramäischen: "alle Gelübde") ist eine Erklärung, die alle unbedachten Versprechungen und Eide gegenüber Gott für nichtig erklärt. Am Tag der Versöhnung (Jom Kippur), einem wichtigen Feiertag in der jüdischen Religion, wird das *Kol Nidre* am Beginn des ersten Gebets von den Gläubigen dreimal wiederholt. Die Formel wird in die Periode des Geonim (ca. 600 - 1000 n.Chr.) datiert, doch sowohl Zeit als auch Grund für die Entstehung sind unklar. Angenommen wird, dass bereits im frühen Judentum die Tendenz Schwüre vor Gott zu leisten, welche die Gläubigen nicht halten konnten, stark zunahm. Nur durch die Absolution, durchgeführt von einem Gelehrten und drei Laien, konnten diese Eide gegenüber Gott vergeben werden. Um dieses Ritual zu vereinfachen, wurde daher eine umfangreiche Erklärung zur Befreiung von den Gelübden erstellt. Diese sollten eine nachwirkende Vergebung von Gott mit sich bringen. Kritiker sahen im *Kol Nidre* eine Vereinfachung der Absolution, denn ihrer Ansicht nach wurden Schwüre nun zu schnell und zu einfach vergeben. Mit der Zeit jedoch gab es weniger skeptische Stimmen und das *Kol Nidre* verbreitete sich. Damit wurde es vielerorts ein fixer Bestandteil des Jom Kippur. Die wichtigste Umgestaltung im Text des *Kol Nidre* führte Meir ben Samuel, jüdischer Gelehrter und Kantor, durch. Er änderte den Satz "vom letzten Tag der Vergebung bis zum heutigen" in "von diesem Tag der Vergebung bis zum erlösenden nächsten Jom Kippur". Außerdem fügte er die Worte "alle bereue ich" hinzu, um die Vergebung für gebrochene Versprechen nicht ohne Buße zu erhalten.¹²¹

¹²⁰ Henzel 2006, S. 54-56.

¹²¹ „Kol Nidre (כל נדרי = ‚all vows‘)“, in: *JewishEncyclopedia*, <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/9443-kol-nidre#anchor13>, letzter Zugriff: 14.3.2014.

Der Text im Original lautet heute:

"Kol Nidrej' ve esarej. ve charamej. ve konamej. ve chinusej. ve kinusej uschvu'ot. Dinedarena. Ude'ischete va'ena. Ude'acharimna. Ve'diasarjna. al nafeschatana. Mi Jom Kippurim Zeh ad im habah Alejnu le'tovah. Kolhon Achratena be'hon. Kolhon jehon saran. Schewikin. Schewitin. be'tilin u'mevutalin. La scheririn ve'la kajamin. Nideranah la Nidrej. Uschvu'atana la schevuot."¹²²

Übersetzt wird er ins Deutsche wie folgt:

"Alle Gelübde, Verbote, Bannsprüche, Umschreibungen und alles was dem gleicht, Strafen und Schwüre, die wir geloben, schwören, als Bann auszusprechen, uns als Verbot auferlegen von diesem Jom Kippur an, bis zum erlösenden nächsten Jom Kippur. Alle bereue ich, alle sein ausgelöst, erlassen, aufgehoben, ungültig und vernichtet, ohne Rechtskraft und ohne Bestand. Unsere Gelübde seien keine Gelübde, unsere Schwüre keine Schwüre."¹²³

Bekannter als der Text und die Aussage des *Kol Nidre* ist seine Melodie. Die früheste schriftliche Version der *Kol Nidre* Melodie stammt aus der Mitte des 18. Jahrhunderts. Eine der bekanntesten Formen des *Kol Nidre* für Gesang und Orgel erschien im Jahr 1871 von Louis Lewandowski in Berlin. Diese Version wird auch heute noch verwendet und dient dem Gesang im Film *The Jazz Singer* als Grundlage. In den jüdischen Gemeinden und außerhalb wurde das *Kol Nidre* so populär, dass es in der Zeit um 1900 zu einem regelrechten Aufnahme-Boom kam. Die bekannteste darunter war eine Version von Kantor Jossele Rosenblatt, der auch im Film *The Jazz Singer* einen Auftritt erhielt. Auch außerhalb der Synagoge erlangte das *Kol Nidre* große Popularität. So verwendete Beethoven dessen Melodie im sechsten Satz seines Violinkonzerts cis-Moll. 1881 schrieb Max Bruch das Werk *Kol Nidrei*, Adagio nach hebräischen Melodien für Cello und Orchester, welches zu einem seiner bekanntesten Stücke werden sollte. Auch Arnold Schönberg komponierte ein *Kol Nidre* op. 39 in seinem Exil in den USA und setzte damit ein musikalisches Statement gegen das in Deutschland vorherrschende antisemitische Hitlerregime.¹²⁴

Die Popularität des Stücks ergab, dass es beispielsweise nur instrumental oder an einer anderen Stelle des Gottesdienstes, aber auch als Hymne mit geändertem Text vorgetragen wurde. Auch wenn durch eine Reform oder andere Umstände der Text geändert oder sogar gestrichen wurde, gab die Melodie durch ihren Wiedererkennungswert seine Bedeutung

¹²² Chajm Guski, „Das Kol-Nidrej-Gebet“, in: *talmud.de, Das Judentum in Deutschland*, <http://www.talmud.de/tlmd/das-kol-nidrej-gebet/>, letzter Zugriff: 14.3.2014.

¹²³ Chajm Guski, „Das Kol-Nidrej-Gebet“.

¹²⁴ Mark Kligman, „The Music of Kol Nidre“, in: Lawrence A. Hoffmann (Hrsg.), *All These Vows: Kol Nidre. Prayers of awe*, USA: Jewish Lights Publishing 2011, S. 67–70.

wieder. Durch die jahrhundertelange Entwicklung an verschiedenen Orten wandelte sich aber mit der Zeit auch diese. Dazu trugen vor allem die unterschiedlichen Improvisationen der Kantoren, die regionalen musikalischen Entwicklungen, sowie Reformen in den jüdischen Gemeinden bei. Vergleicht man jedoch die verschiedenen Versionen, weisen sie trotzdem starke Ähnlichkeiten untereinander auf.¹²⁵

7.9.2 *Musikalische Analyse des gesungenen Kol Nidre*

Das *Kol Nidre* an sich ist sehr einfach und wird in drei Teile unterteilt, wobei der dritte Teil im Film nicht verwendet und daher nicht in dieser Analyse bearbeitet wird. Gesungen wird das Stück von einem Kantor und meist einem Chor. In einigen Kompositionen wird dem Gesang noch eine Orgel hinzugefügt. Das Stück ist aufgrund seiner Herkunft vor allem textorientiert. Die Melodie wechselt zwischen syllabischen Abschnitten, die den Inhalt vermittelt, und melismatischen Phrasen zur Hervorhebung bestimmter Textpassagen ab. Die Art und Weise der Interpretation des Werkes hängt vom Können des jeweiligen Kantors und der Gemeinde ab und kann daher variieren.

Das Motiv a im ersten Teil - der Eröffnungssphrase - besteht aus einer chromatischen Spiegelung (die Tonart ergibt sich aus dem Gesang des Kantors und kann daher variieren). So führt die Melodie beispielsweise zunächst von *g* über *fis* nach *d* und wieder zurück. In manchen Fällen findet sich noch ein Teilmotiv an die Phrase hinzugefügt. Dieses ist aber sowohl bei Lewandowskis Variante, als auch bei Max Bruchs Adaption, der instrumentalen Variante in *The Jazz Singer*, mit dem zweiten Motiv b verknüpft.¹²⁶ Dieses weicht von einer einheitlichen Version stärker ab und entspricht den regionalen Stilentwicklungen. Klar erkennbar ist aber die rasche Auf- und Abwärtsbewegung der Melodie vom Grundton über den Leitton wieder hin zum Grundton. Das Beispiel unten zeigt die Eröffnungssphrase aus unterschiedlichen Regionen. Die beiden Motive lassen sich mit leichten Abweichungen in fast allen Gesängen nachweisen. Die größten Unterschiede sind in der Rhythmik und Phrasierung (der Text jeweils angepasst) zu erkennen. Das

¹²⁵ „Kol Nidre (כל נידר = ‚all vows‘)“, in: *JewishEncyclopedia*.

¹²⁶ Ebda.

Tempo wird allgemein sehr langsam gehalten, da die Gemeinde häufig als Chor fungiert und über weniger Gesangspraxis verfügt.¹²⁷

OPENING PHRASES

©JewishEncyclopedia.com

Abbildung 4: Die beiden Motive der Eröffnungsphrase (aus: „Kol Nidre (כל נדר) = ‚all vows‘“, in: JewishEncyclopedia).

Der zweite Teil besteht aus dem Motiv c, welches manchmal durch eine sequenzierte Wiederholung verstärkt wird und einem Motiv d, das den gesanglichen Höhepunkt darstellt. Durch die fortschreitende Bewegung der großen Sekunden erklingt dieser Teil festlicher als die ersten beiden Motive. Die unten angeführten Notenbeispiele unterscheiden sich erneut hauptsächlich im Rhythmus.

Abbildung 5: Die Melodie des Mittelteils in der Version von Sam Englander aus dem Jahr 1931 (aus: Englander, „Kol Nidrè“, Takte 11-14).

¹²⁷ „Kol Nidrei“, in: *louis-lewandowski-festival.de*, <http://louis-lewandowski-festival.de/hoerproben/kol-nidrei.mp3>, letzter Zugriff: 15.03.2014.

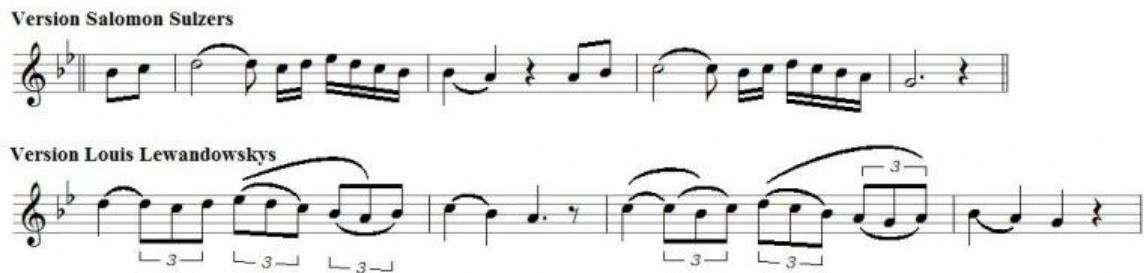


Abbildung 6: Weitere Beispiele, von Salomon Sulzer und Louis Lewandowski, für das Motiv c im Mittelteil (aus: PlusPedia, <http://de.pluspedia.org/wiki/Datei:Kol-Nidre-Sulzer-Lewandrowsky-Ver-2.jpg>).

Das Motiv d sticht vor allem durch seinen Quartsprung zu Beginn hervor. Meist wird der Ton kurz gehalten, bevor er in ein Melisma zerbröckelt und mit einer augmentierten, abwärts führenden Sekundenfolge endet. Dieses Motiv d wird sequenziert wiederholt und geht nahtlos in die Wiederholung des chromatischen Motivs a über.

7.9.3 Musikalische Analyse von Max Bruchs *Kol Nidrei*

Kol Nidrei, op. 47, ein Adagio nach hebräischen Melodien, in d-Moll für Solovioloncello und Orchester, erschien im Jahr 1881. Max Bruch orientierte sich einerseits an der Melodie des *Kol Nidre*, andererseits am Mittelteil eines jüdischen Liedes *O Weep for those that wept on Babel's stream* von Isaac Nathan. Das Werk zählt zu den bekanntesten romantischen Solowerken überhaupt. Max Bruch selbst war kein Jude und wollte mit dem *Kol Nidrei* auch kein sakrales Werk schaffen, sondern sah in den beiden Melodien vielmehr die jüdische Kultur und Tradition, die er versuchte zu vertonen. Die Takte 1-57 basieren auf der Melodie des *Kol Nidre*. Im Film verwendet werden aber nur die beiden Motive a und b. Mit einer Eröffnungskadenz durch das Orchester in den ersten acht Takten beginnt das Werk. Zunächst klingen die einleitenden Harmonien des Orchesters noch, als würde sich das Stück in Richtung F-Dur wenden, doch mit dem Einsatz der tiefen Streicher erklingt das d-Moll, bevor die Flöten die Kadenz abschließen. In Takt 9 setzt das Solo mit einer klagenden Chromatik ein. Die melismatischen Sechzehntelverläufe am Ende der Phrasen (vgl. Motiv b) und die Verwendung von Pausen wie Atemzüge verweisen auf den Gesang des Kantors. Die beiden Motive (a,b) werden in Form eines Vordersatzes und Nachsatzes einer achttaktigen Periode geführt. Das Orchester beschränkt sich vorwiegend auf eine akkordische Begleitung, die in den Takten 9-16 durch Kadenzen von der Subdominante G-Dur über die Dominante A-Dur zur Tonika d-Moll abgeschlossen

werden.¹²⁸ ¹²⁹ Die Periode entspricht dem Text „‘Kol Nidrej‘ ve esarej. ve charamej. ve konamej. ve chinusej. ve kinusej uschvu’ot“¹³⁰. Die Motive a und b werden ab Takt 25 wiederholt.¹³¹

7.9.4 Szenischer und dramaturgischer Kontext

Die Feier des Jom Kippur steht in der Geschichte von *The Jazz Singer* für die jüdische Tradition allgemein. Als Eröffnungsgebet repräsentiert *Kol Nidre* die ganze Feier und kommt im Film mit einer Ausnahme nur zu diesem Anlass vor. Dabei gibt es zwei wesentliche Unterschiede: Einerseits wird das *Kol Nidre* je einmal vom Vater und einmal vom Sohn gesungen, es wird also diegetisch verwendet. Andererseits fungiert das Werk in der Fassung von Max Bruch einmal als nicht-diegetische Instrumentalmusik. Als der Vater das *Kol Nidre* singt, hat Jackie sich bereits geweigert ein Kantor zu werden und ist von zu Hause geflohen. Die klagende Melodie zu Beginn des Stücks verkörpert auch den Schmerz des Vaters über den Verlust seines Sohnes. Einblendungen der weinenden Sara und des Sohnes, der noch einmal in das Elternhaus zurückkehrt, um ein Bild seiner Mutter mitzunehmen, verstärken das Gefühl der Verzweiflung noch mehr. Mit dem ersten *Kol Nidre* enden auch der Prolog und die Kindheit von Jackie Rabinowitz.

Jahre später, der Vater liegt im Sterben, doch er hat sich mit seinem Sohn versöhnt, singt Jack Robin das *Kol Nidre* zu Ehren seines Vaters. Er zeigt damit, dass sich die Karriere als Jazzsänger und die jüdische Tradition auch verbinden lassen. Die Mutter lässt das Fenster zum Schlafzimmer öffnen, damit der Kantor seinen Sohn singen hört. Auch der Produzent und Mary Dale erkennen, dass Jack nicht allein dem Showbusiness gehört, sondern auch seinen Glauben leben muss. Am Höhepunkt des Gesangs, dem Melisma über *cis*, stirbt der Vater in den Armen von Sara. Bei der Wiederholung des ersten Teils des *Kol Nidres* erscheint der Kantor als eine Art Erinnerung oder symbolische Kraft hinter Jack in der Synagoge und legt ihm die Hand auf die Schulter, damit verabschiedet er sich für immer von seinem Sohn.

¹²⁸ Max Bruch, *Kol Nidrei. Adagio nach hebräischen Melodien*, Maria Kliegel (Hrsg.), Mainz: Edition Schott, 1881, S. 3-4.

¹²⁹ Dietrich Kämper, *Max-Bruch-Studien - Zum 50. Todestag des Komponisten*, Köln: Arno Volk Verlag 1970, S. 8 ff., zit. n. „Kol Nidrei“, in: *PlusPedia*, http://de.pluspedia.org/wiki/Kol_Nidrei, letzter Zugriff: 02.03.2014.

¹³⁰ Chajm Guski, „Das Kol-Nidrej-Gebet“.

¹³¹ Bruch 1881, S. 3-4.

Die instrumentale Fassung von Max Bruch wird einerseits als Vorlage für die Gesänge verwendet und kommt andererseits selbst nur in einer Szene (abgesehen von einer Einleitung vor dem Vortrag des Vaters), mit einem direkten Verweis auf Jom Kippur vor: Jack befindet sich in der Umkleidekabine, vor der Kostümprobe keimt die Sehnsucht nach seinen Wurzeln erneut in ihm auf und das Publikum hört zusammen mit einem Bild des singenden Vaters den Beginn des *Kol Nidrei*. Obwohl nur vier Takte des Werks erklingen, könnte die Wirkung deutlicher nicht sein. Die instrumentale Version ist sehr gewichtig und kontrastierend zur laufenden Handlung. Die Erzählung bleibt für einen Moment stehen und ruft dem Publikum den inneren Konflikt wieder ins Gedächtnis.

Das *Kol Nidre* verliert im Film seine eigentliche Bedeutung, jedoch steht es in *The Jazz Singer* für das Fest des Jom Kippur, dem Tag der Versöhnung, worauf auch die Handlung des Films abzielt. Für den Kantor ist die einzige erkennbare Möglichkeit eine Beziehung zu seinem Sohn aufzubauen, ihm seine Berufung weiterzugeben und die Wichtigkeit der jüdischen Tradition zu vermitteln. Das *Kol Nidre* steht hier für die Werte, die er seinem Sohn unter allen Umständen aufdrängen möchte. Jackie Rabinowitz aber sieht darin die Unterdrückung seiner Begabung. Erst als Jack Robin Abstand zur jüdischen Herkunft bekommt, wird das *Kol Nidre* ein Zeichen der Sehnsucht nach den eigenen Wurzeln und der inneren Zerrissenheit zwischen Tradition und Moderne. Ihren Frieden finden sowohl Vater als auch Sohn erst, als Jack sich aus freien Stücken dazu entschließt das *Kol Nidre* am Jom Kippur zu singen. Auch musikalisch ist diese Entwicklung hörbar. Beim Vater erklingt das Stück noch klagend und schleppend. In der instrumentalen Einblendungen wirkt das Cello begleitet vom Orchester wuchtig und bedrohlich. Erst am Ende des Films, als Jack Robin selbst singt, wird das *Kol Nidre* feierlich, sogar befreit und dynamisch.

7.10 Yahrzeit Licht

Yahrzeit ist der Todestag eines verstorbenen Verwandten, der dem jüdischen Kalender hinzugefügt wird. An diesem Tag wird traditionell das Yahrzeit Licht, Kerzen für den Verstorbenen, entzündet und das *Kaddisch*, ein Gebet, welches dem katholischen *Vaterunser* ähnelt, rezitiert. Die Kerzen werden auch zu besonderen Anlässen entzündet, wie dem oder dem Holocaust-Gedenktage. Der Begriff Yahrzeit Licht kann bis ins 16. Jahrhundert zurückdatiert werden, vor allem im Zusammenhang mit der Verbreitung vom *Kaddisch* ist auch das Yahrzeit zu finden. Angehörige eines Verstorbenen beten ein Jahr

lang jeden Tag das *Kaddisch der Waisen* bis zum ersten Todestag. Die Feier des Jahrzeit geht immer einher mit traditionellem Fasten, dessen Intensität in der Moderne bereits gelockert wurde, mit dem Rezitieren des *Kaddisch* und dem Entzünden der Jahrzeit-Kerze, die für 24 Stunden brennt.¹³²

Der Gesang des *Jahrzeit Licht* steht im Film für sich allein und treibt die Handlung nicht voran. Während des Auftritts von Jossele Rosenblatt schweift der junge Jazzsänger ab und denkt an seinen Vater, wie dieser in der Synagoge singt. Die Erinnerung lässt die jahrelang unterdrückten Gefühle wieder zum Vorschein gelangen. Jack ist seinen jüdischen Wurzeln im Moment des Gesangs sehr nahe, doch die Umgebung, Chicago - weit weg von zu Hause - und die Konzerthalle, trüben die Idylle. Am Ende bleibt nichts von den aufgekeimten „jüdischen Gefühlen“ zurück.

Die Szene ist für die Dramaturgie des Filmes nicht zwingend notwendig, denn die Handlung bleibt stehen. Wichtiger als die Handlung selbst ist in diesem Fall der Auftritt des Kantors Jossele Rosenblatt, der ab 1912 in Amerika als Kantor tätig war und auch in der nicht-jüdischen Gesellschaft große Anerkennung erlangte. In seinem Repertoire befanden sich nicht nur liturgische, sondern auch weltliche Werke (vor allem aus dem Französischen und Italienischen). In Konzerten sang er wenn, dann nur bekannte jüdische Gebete, wie das *Kol Nidre*, meistens aber jüdische Volksmusik oder italienische Arien. Ursprünglich wollte Warner Brothers den bekannten Jossele Rosenblatt als Kantor Rabinowitz engagieren und war bereit ihm eine hohe Gage dafür zu bezahlen, doch der Sänger lehnte ab. In einer Kurzbiographie, die nach seinem Tod 1933 in der Zeitschrift „Der Israelit“ erschien, schrieb man folgendes über das Angebot:

„Ein Faktum, das uns den Charakter des Sängers im schönsten Lichte zeigt, wird uns verbürgt und mit Akten belegt. Ein großer Sprechfilm in Amerika wollte Bild und Gesang Rosenblatts in einem festhalten und zeigen und bot ihm ein Honorar von 100 000 Dollar an, wenn er sich entschlösse, in Gargenes und Tallis *Kol Nidre* zu singen. Er lehnte glatt und leichten Herzens das glänzende Angebot ab. Er prosanierte nicht, erklärte er, das *Kol Nidre*-Gebet vor dem Filmpublikum. Zumal in den Gewändern, die ihm ein Symbol der Weihe und seiner heiligen Sendung waren.“¹³³

Sofern dem Nachruf geglaubt werden kann, weigerte sich Kantor Rosenblatt, obwohl er selbst im Showbusiness tätig war und liturgische Lieder in Konzerten sang, vor allem

¹³² „Jahrzeit“, in: *Jewish Encyclopedia.com*, <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/8501-jahrzeit#547>, letzter Zugriff: 05.03.2014.

¹³³ „Jossele Rosenblatt“, in: *Der Israelit* 26 (1933), S. 10–11.

aufgrund der Kostümierung in den traditionellen jüdischen Gewändern, die Rolle des Kantors Rabinowitz zu übernehmen¹³⁴ Warner Brothers konnte ihn offensichtlich nur zu einem Kurzauftritt (Rosenblatt singt einen Ausschnitt aus *Yahrzeit Licht*) überreden und fügte daher eine beinahe eigenständige Szene in den Film ein.

7.11 Die Funktion der Musik im Film: Hintergrundmusik (Broadwaymusik und Kunstmusik)

Die Verwendung der Hintergrundmusik durch Stummfilm-Kinotheken oder durch eigenständige Kompositionen kann mit den verfügbaren Quellen nicht eindeutig differenziert werden. Die Kunstmusik war Teil des Stummfilmmusik-Repertoires des Komponisten Louis Silvers, genauso wie die Broadwaymusik. Sicher ist aber, dass sowohl Broadwaymusik, als auch Kunstmusik zur dramaturgischen Entwicklung des Filmes beitragen. Vor allem der Wiedererkennungswert und die Leitmotivik stehen hier im Vordergrund. So werden zum Beispiel bestimmte Szenen, wie Proben auf der Bühne, die Krankheit des Vaters oder die Sorgen der Mutter immer mit derselben Musik begleitet. Vor allem romantische Werke, die schon vom Kompositionsstil dramaturgische Entwicklungen aufweisen, eigneten sich als Stummfilmmusik, aber auch Tänze oder Volksmusik konnten für bestimmte Szenen adaptiert werden. Aufgrund dieser vielseitigen Verwendungsmöglichkeiten der diversen Kompositionen kann die Filmmusik von *The Jazz Singer* auch großteils in Becces zweiteiliger Kinothek *Allgemeines Handbuch der Filmmusik* aus dem Jahr 1927 gefunden werden, obwohl Louis Silvers schon aus zeitlicher Nähe und räumlicher Entfernung die Werke nicht dieser Kinothek entnehmen konnte.¹³⁵ Auffallend, aber nicht verwunderlich, im Gebrauch der hochromantischen Werke von Cajkovskij, Lalo und Debussy durch Louis Silvers ist vor allem der dramatische Effekt, der damit in *The Jazz Singer* erzielt wird. Die Kunstmusik wird für Motive wie Liebe, Verzweiflung, Schmerz und seelische Grausamkeit gebraucht, während die Heiterkeit, der amerikanische Traum und der Fortschritt durch Elemente der Broadwaymusik, entsprungen vor allem aus der Tin Pan Alley, dargestellt wird. Die Details einiger Hintergrundmusik, hier allen voran die Überleitungen, aber auch größere musikalische Abschnitte lassen sich aus der zeitlichen Distanz und ohne die Verfügbarkeit des

¹³⁴ „Jossele Rosenblatt“, in: *Der Israelit* 26 (1933), S. 10–11.

¹³⁵ Hans Erdmann / Giuseppe Becce / Ludwig Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, Berlin-Lichterfelde: Schlesinger 1927.

Filmmusikscores nicht mehr identifizieren. Besonders auffallend und markant in ihrer Funktion im Film waren die folgenden Werke der Unterhaltungs- und Kunstmusik:

7.12 *Give my Regards to Broadway*

7.12.1 *Entstehung und Bedeutung*

Give my Regards to Broadway wurde im Jahr 1904 von George M. Cohan für das Musical *Little Johnny Jones* (uraufgeführt im Jahr 1904) komponiert. Obwohl die Show selbst keinen großen Erfolg hatte, wurde der Song zu einem Hit. Cohan selbst trat als Johnny Jones auf und präsentierte sein Lied.¹³⁶ Der Komponist, der schon im Alter von siebzehn Jahren von seinem Beruf leben konnte, wurde aber nicht aufgrund seiner Auftritte bekannt, sondern blieb wegen seiner unzähligen Songs bis heute ein wichtiger Name in der Geschichte der Broadway Musicals. *Give My Regards to Broadway* blieb bis nach dem zweiten Weltkrieg sehr erfolgreich, wurde in einige Filme übernommen und von diversen Musikern gecovert.¹³⁷ Der Text handelt von einem Yankee, der seine Heimat verlässt und seinen Freund bittet seine Grüße der Stadt New York zu überbringen. Die wichtigsten Plätze und Bezüge zur Stadt werden erwähnt, damit wird das Lied zu einem Hit mit sentimentalem und patriotischem Touch.

7.12.2 *Musikalische Analyse*

Der Song besteht aus einem neuntaktigen Vorspiel, zwei Strophen und dem Refrain, wobei letzterer in Folge genauer analysiert wird. Das *Tempo di Marcia* zieht sich durch das gesamte Lied, von der Begleitung bis zum Gesang werden die Noten möglichst kurz akzentuiert und geradlinig gehalten. Während die Begleitung hauptsächlich in Achtelnoten notiert ist, passt sich die Melodie dem Text an. Dadurch gibt es keine rhythmische Entwicklung. Der Refrain zum Beispiel hebt sich nur marginal von den Strophen ab, indem vermehrt Achtelnoten verwendet werden. Auch dieser Chorus besteht wieder aus 32 Takten, die sich in A-B-A-C gliedern, wobei sich diese harmonisch sehr ähneln. Die Harmonie des A-Teils beginnt auf C-Dur, der Tonika des Liedes, und bewegt sich vorwiegend in deren leitereigenen Stufen. Eine Ausnahme bildet As-Dur auf der Silbe

¹³⁶ Stanley Green, *Broadway Musicals*, 6. überarb. Auflage von Kay Green, New York: Applause Theater & Cinema books 2008, S. 10.

¹³⁷ Theodore Raph, *The American song treasury. 100 favorites, ungekürzte und korrigierte Fassung*, Mineola, N.Y.: Dover Publications 1986, S. 306–307.

"Broadway", die im 2/4 Takt durch die halbe Note besonders betont wird. Dieser schräg erklingende Akkord, macht den Song zu einer jazzigen Nummer.¹³⁸ Der Teil endet auf G7 und führt nach C-Dur im B Teil. Auch dieser ist harmonisch sehr stabil und bewegt sich vorwiegend in der Tonika, Dominante und parallelen Molltonart. Die Melodie passt sich dem Gesang an und birgt keine großen Intervallsprünge. Nach Teil B, der auf G7 endet, wird der Teil A wiederholt. Der Schlussteil C lässt mit A-Dur noch einmal aufhorchen und endet mit einer abgeschwächten Kadenz in d-Moll, C-Dur, G7 und C-Dur.¹³⁹

7.12.3 Szenischer und dramaturgischer Kontext

Give my Regards to Broadway erklingt im Film, als Jack von seinem Engagement am Broadway erfährt. Die Einspielung des Refrains ohne Gesang reicht, um die Situation musikalisch zu verstärken. Das Lied gehörte zum Repertoire einer Vaudeville-Show und war dem Publikum 1927 auch ohne Text bekannt. Die Melodie dürfte Ohrwurm-Charakter besessen haben, denn Louis Silvers verwendete den Song nur einmal im gesamten Film. Da es keine Wiederholung gab, die dem Publikum die Melodie geläufig machen könnte, musste der Komponist davon ausgehen, dass die wenigen Takte ausreichen würden, um die Botschaft dahinter zu verstehen. Das *Vitaphone Studio Orchestra*, das von der Besetzung her bei den jazzigen Nummern einem Vaudeville-Orchester ähnelte, interpretierte den berühmten Song ähnlich dem gesungenen Original mit einer hörbar größeren Besetzung an Streichern, Schlagwerk und Holzbläsern.

7.13 *If a Girl like you, loved a Boy like me*

7.13.1 Entstehung

Gus Edwards war Sohn einer deutschen Einwandererfamilie und kam im Alter von vier Jahren in die USA. Schon als Zwölfjähriger war er in Vaudeville-Aufführungen tätig und sang in Saloons, auf kleinen Bühnen und in Burlesque-Shows. Bekannt wurde er zunächst als Balkonsänger, der während einer Vorstellung auf einer kleinen Galerie saß und Solisten bei ihren Nummern unterstützte, eine zweite Stimme sang oder ab und zu auch einen eigenen Song vortrug. Später tourte er mit Ensembles in Vaudeville-Shows durchs Land und schrieb dabei seine ersten eigenen Musiknummern. Als Songwriter schloss er sich mit

¹³⁸ George M. Cohan, *Give my regards to Broadway*, New York: F. A. Mills 1904, S. 3-4.

¹³⁹ Ebda., S. 3-4.

anderen Kollegen zusammen und gründete 1905 einen Verlag am Broadway. Unter den Kooperationspartnern Edwards befand sich der Lyriker und Songwriter Will Cobb, mit dem er auch den Song *If a girl like you, loved a boy like me* veröffentlichte.¹⁴⁰

7.13.2 Musikalische Analyse

Die Form des Refrains entspricht den typischen 32 Takten eines Jazzhits der 1920er Jahre und gliedert sich in die jeweils achttaktigen Teile A-A'-A'' und B. Die A Teile weisen vom Prinzip her denselben Verlauf auf und unterscheiden sich nur marginal voneinander. Stärker abweichend sind vor allem jeweils die letzten 4 Takte. Der Chorus beginnt auf der zweiten Stufe von G-Dur, welche gleichzeitig auch die fünfte Stufe in Moll von D7 ist, zu der sie führt. Danach kehrt die Dominante zur Tonika zurück. Die Betonung des Rhythmus liegt auf den Wörtern „girl“ und „you“, „boy“ und „me“. Die Harmonie auf letzterem Wort ist b-Moll7 und nach einer kurzen Pause, die nicht notiert ist, sondern sich durch den Wert der Note (halbe Note) und dem Beistrich im Text ergibt, führt eine Doppeldominante in Achteltönen zu E7, das wiederum zu C-Dur und in weiterer Folge wieder zu a-Moll (im Teil A')führt.¹⁴¹ Von dieser zweiten Stufe führt eine Kadenz zur Tonika und danach weiter zu b-Moll (wie schon im Teil A). Der Rhythmus verändert sich hier nicht und die Betonung liegt jeweils auf den Wörtern „cared“ und „care“, „dared“ und „dare“. Die Melodie von A' (von e' beginnend) unterscheidet sich durch die leichte Veränderung der Harmonien zwar nur gering von der Melodie A (von d' beginnend), doch sie erklingt als eine Art Weiterführung. Die letzten Takte sind vor allem deshalb anders als Teil A, weil sie mit der fünften Stufe der Dominante (A7) beginnen und in der Melodie keinen Halbtonschritt nach oben, sondern einen Ganzton nach unten führen. Teil A' endet auf D-Dur. Danach beginnt Teil A'', gleich wie Teil A. Erst die letzten beiden Töne unterscheiden sich melodisch. Entscheidend sind in diesem Fall aber die Harmonien, denn diese sind hier zunächst die Tonika und die Dominante und erst der letzte Takt endet wie Teil A auf C-Dur und a-Moll.

Der B Teil beginnt nach einer kurzen Pause auf C6 und weist im zweiten Takt ein Markenzeichen des Jazz der 1920er Jahre auf: die „sub five“. Die Melodie in den ersten

¹⁴⁰ Frank Cullen, *Vaudeville, old and new. An encyclopedia of variety performers*, New York / London: Routledge 2004, S. 348–350.

¹⁴¹ W. Cobb / G. Edwards, *If a girl like you, loved a boy like me*, New York: Gus Edwards Music Pub. Co. 1905, S. 4–5.

beiden Takten des B Teils ist chromatisch und langsam notiert; Von *e''* zu *es''* jeweils in Form einer halben Note und einer Viertelnote. Auch der weitere Melodieverlauf (in der Harmonie D-Dur) ist chromatisch und führt von *es''* nach *cis''* und zurück zu *d''*. Nach dieser Phrase wird eine Doppeldominant-Reihe von E7 – G begonnen. Auf E7 ist der Melodieverlauf noch abwärtsführend, während mit Beginn des A7 Akkords die Melodie von *e''* in Sekundschritten nach oben zu *g'* führt. Die Begleitung bringt in allen A Teilen durch den zerlegten $\frac{3}{4}$ Takt einen walzerähnlichen Rhythmus in den Song. Dadurch wirkt er fröhlich und schwungvoll, wie es auch die Tempoangabe *tempo di Valse grazioso* meint.¹⁴²

7.13.3 Szenischer und dramaturgischer Kontext

Die instrumentale Version des Songs *If a girl like you, loved a boy like me* steht für die enge Freundschaft zwischen Mary Dale und Jack Robin. Die Musik entspricht der Musik der 1920er Jahre und verkörpert damit den Zeitgeist einer modernen Beziehung. Die Melodie erklingt immer, wenn es um die Freundschaft der beiden jungen Künstler und deren Erfolgsweg geht. Dabei wird der Refrain auch mehrere Male wiederholt und der Vers (aus diesem Grund wurde er auch in der Analyse nicht beachtet) wird ausgespart. Der bekannte Teil war der Chorus, denn er hatte Wiedererkennungswert. Zum ersten Mal wird der Refrain in *Coffee Dan's* vorgestellt, als Jack und Mary sich zum ersten Mal begegnen und unterhalten. Die Sympathie der beiden ergibt sich aus der Musik und bleibt, ähnlich einem Leitmotiv, dem Publikum im Gedächtnis. Obwohl sich die weiteren Unterhaltungen vorwiegend um die Karriere von Jack oder Mary drehen und kaum Persönliches ansprechen, wird mit Hilfe der Musik doch ein vertrautes und liebevolles Bild suggeriert.

7.14 Petr Il'ic Čajkovskij: *Romeo und Julia*. Fantasie-Ouvertüre

7.14.1 Entstehung

Auf Anraten Milij Balakirevs beginnt Čajkovskij im Jahr 1869 mit der Komposition von *Romeo und Julia*. Balakirev gab dem jungen Komponisten nicht nur eine Idee vor, sondern entwickelte mit ihm einen Plan, der einige strukturelle Fixpunkte enthielt. Diese waren unter anderem die Tonarten (ausgehend von h-Moll), die Sonatenhauptsatzform als Formvorlage, die Charaktere der einzelnen Themen und der Ablauf der Komposition.

¹⁴² Cobb / Edwards 1905, S. 4–5.

Dabei war Balakirev die Anlehnung an die Sonatenhauptsatzform sehr wichtig, was die dramaturgische Entwicklung des Stücks für Čajkovskij durchwegs schwierig gemacht haben könnte. Bekannt ist, dass sich der Komponist zunächst schwer tat die Vorgaben des Mentors umzusetzen. Als Čajkovskij nach beinahe zwei Monaten noch nicht vorangekommen war, gab ihm Balakirev ein Konzept vor. Auch der Bruder Čajkovskijs - Modest- versuchte in einem Briefwechsel den jungen Komponisten mit Vorschlägen zu motivieren.¹⁴³ Welche der beiden Hilfestellungen am Ende ausschlaggebend war, ist heute nicht mehr nachvollziehbar, Fakt jedoch ist, dass Čajkovskij Balakirev unmittelbar nach Erhalt der Briefe, am 28. Oktober 1869, einen detaillierten Kompositionsplan übermittelte. Schon wenige Wochen später, am 17. November, teilte Čajkovskij ihm mit, die Ouvertüre sei fertig.¹⁴⁴ Milij Balakirev zeigte sich wenig begeistert von den ersten Eindrücke (Čajkovskij hatte ihm zunächst nur die Entwürfe geschickt) und sandte ihm eine ausführliche Kritik:

„[...] Das 1. Thema ist gar nicht nach meinem Geschmack. [...] und es zeichnet auch den Charakter des Pater Lorenzo nicht genügend nach. [...]Das erste Des-Dur-Thema ist sehr schön, wenngleich ein wenig schwach, das zweite Des-Dur ist einfach wunderschön. [...] Abschließend sage ich Ihnen, daß [!] ich ungeduldig den Erhalt der Partitur erwarte, damit ich mir einen Gesamteindruck dieser talentvollen Ouvertüre verschaffen kann, welche, so glaube ich, Ihr bestes Werk ist. Daß [!] Sie es mir widmen, freut mich sehr. Es ist das erste Ihrer Werke, das durch die Summe seiner Schönheit so anziehend wirkt, daß [!] man entschieden dafür einstehen kann.“¹⁴⁵

Aufgrund der Kritik von Balakirev und der bescheidenen Resonanz auf seine Ouvertüre nach der Uraufführung vom 4. März 1870, überarbeitete Čajkovskij sein Werk noch im selben Jahr grundlegend. So erneuerte er unter anderem die Einleitung und komponierte für diese ein neues Thema. Auch die Durchführung wurde, bis auf zehn Takte, neu gestaltet. Die gravierendste Änderung hier war die Einbindung des Introdutionsthemas zusätzlich zu den Haupt- und Seitenmotiven. Das wirkte sich auch auf die Reprise aus, die am Ende 68 neu komponierte Takte erhielt. Die dritte Fassung aus dem Jahr 1880 unterschied sich nicht mehr so gravierend von der zweiten. Hier veränderte Čajkovskij nur noch den Schluss der Reprise und kreierte eine modifizierte Coda der zweiten Fassung.¹⁴⁶

¹⁴³ Elisabeth Bender, *Čajkovskijs Programmmusik*, Mainz: Schott Music 2009 (*Čajkovskij-Studien*, hrsg. von Thomas Kohlhase, Band 11) S. 107-113.

¹⁴⁴ Bender 2009, S. 107-113.

¹⁴⁵ Balakirev-VP: *Balakirev, Milij Alekseevič, Vospominanija i pis'ma* (Erinnerungen und Briefe), Ju. A. Kremlev / A.S. Ljapunov / E. L. Frid (Hrsg.), Leningrad 1962, zit. n.: Bender 2009, S. 116-117.

¹⁴⁶ Bender 2009, S. 117-118.

7.14.2 Musikalische Analyse

In *The Jazz Singer* werden Ausschnitte der zweiten Fassung verwendet und dementsprechend wird damit gearbeitet. Der Fokus wird hierbei vor allem auf die im Film verwendeten Themen gelegt, um in weiterer Folge den szenischen Kontext herzustellen. Die zweite Fassung ist gemäß einer Sonatenhauptsatzform in eine 111-taktige Introduction, eine 161-taktige Exposition, die 80-taktige Durchführung, die 133-taktige Reprise und eine 54-taktige Coda gegliedert. Ausgehend von fis-Moll in der Introduction arbeitet der Komponist vorwiegend mit h-Moll, Des-Dur, D-Dur und cis-Moll.¹⁴⁷ In der Ouvertüre gibt es mehrere übergreifende Themen, die Čajkovskij unterschiedlich einsetzt. In *The Jazz Singer* sind das Introductionsthema und zwei Liebesthemen relevant. Ein weiteres ausschlaggebendes Thema, das „Thema Allegro“ oder auch Kampfhema aus der Ouvertüre findet im Film keine Verwendung.

Das Introductionsthema beginnt auf fis-Moll und die Melodie bewegt sich aufwärts über cis-Moll und h-Moll, um kadenzartig (da die Harmonie in Moll gehalten wird) wieder auf fis-Moll zu enden. Der Rhythmus ist durch die akkordisch einheitliche Bewegung in Halben- und Viertelnoten statisch und bedrohlich. Verstärkt wird dies noch durch das *p* in den ersten vier Takten. Nach einer Pause erklingt ein freundliches E-Dur gefolgt von A-Dur bevor wieder in die Molltonarten fis und cis gewechselt wird. Erst im letzten Takt des Introductionsthemas erscheint die Dominante Cis-Dur und gibt ihm ein offenes, erwartungsvolles Ende. In *The Jazz Singer* werden nur die ersten vier Takte dieses Themas verwendet, das bedeutet, die Harmonien werden nicht aufgelöst und behalten den düsteren Charakter bei.¹⁴⁸

Das erste Liebesthema erscheint zum ersten Mal komplett in Takt 184 als Solo der Englischhörner unterstützt von gedämpften Bratschen. Das Thema bewegt sich harmonisch in Des-Dur und die liedhafte Melodie umfasst einen Tonambitus von *as'-des*, mit weiten Intervallen. Durch die synkopische Überbindung der Phrasen und den zeitlich versetzten Einsatz entsteht ein rhythmisch leicht schwungvoller Verlauf der Melodie. Am Ende des

¹⁴⁷ Bender 2009, S. 120.

¹⁴⁸ P. I. Čajkovskij, *Romeo and Juliet. Fantasy Overture*, Studienpartitur, London: Eulenburg Ltd 2005, S. 1.

Themas erklingt die Kadenz über die Subdominante (ges-Moll) und die Dominante (As-Dur) zur Tonika.¹⁴⁹

Das zweite Liebsthema erklingt in der Exposition gespielt von den hohen Streichern und ist periodisch gegliedert. Während die Violinen zweigeteilt die Melodie spielen, begleiten sie die Bratschen orgelpunktmäßig. Eine harmonische Spannung wird im Vordersatz (je 2 + 2 Takte) durch das pendelartige Wechselspiel des Des-Dur-Dreiklangs mit einer Alteration der Quinte und dem es-Moll-Quintsextklang erzeugt. Melodisch kommt es dadurch zu einer Tritonusbewegung zwischen *a* und *es*. Im Nachsatz (je 2+ 2 Takte) wechseln sich ein b-Moll Akkord und ein As-Dur-Septakkord in melodischen Sekundbewegungen ab. Erst am Ende des Nachsatzes erklingt ein reines Des-Dur. Das zweite Liebsthema wird zunächst wiederholt, doch anstatt des Nachsatzes erklingt nun eine sich aufwärtsbewegende Fortspinnung der Melodie im ganzen Streichersatz, die vorwiegend durch Sekundschritte und chromatische Verläufe geprägt ist. Durch den Tritonus und die pendelartige Bewegung erklingt das zweite Liebsthema bedrohlich und wenig entspannend. Die Zuhörerschaft erahnt dadurch bereits das tragische Ende der Liebesbeziehung.¹⁵⁰ In der Reprise erklingt das zweite Liebsthema in D-Dur gespielt von der Holzbläserfraktion wieder. Die Violinen treiben das Thema mit unruhigen Sechzehntel-Phrasen voran. Bei der Weiterentwicklung des Nachsatzes erklingen nun auch Fagotte, Englischhörner sowie auch die Celli mit einer Art Orgelpunkt. Das zweite Liebsthema führt, wie auch in der Exposition in das erste Liebsthema. Die Besetzung, der melodische Verlauf und die Harmonik in diesem Teil wurden von Louis Silvers für *The Jazz Singer* verwendet.¹⁵¹

7.14.3 Szenischer und dramaturgischer Kontext

Die ersten Takte des Introdutionsthemas der Fantasie-Ouvertüre kommen auch im Film für die Einleitung vor. Dadurch geben sie seine Stimmung und den weiteren Verlauf der Musik vor. Obwohl nur acht Takte der Introdution von *Romeo und Julia* für *The Jazz Singer* verwendet wurden, passte Louis Silvers die weitere Musikauswahl (die Ouvertüre selbst stellt die wichtigen musikalischen Motive des Filmes dar) diesem Thema an. Die komplette Musik der Ouvertüre wird im Laufe von *The Jazz Singer* noch einmal bei der

¹⁴⁹ Čajkovskij 2005, S. 25-26.

¹⁵⁰ Bender 2009, S. 131.

¹⁵¹ Čajkovskij 2005, S. 49-53.

Premiere von *April Follies* eingespielt. Damit suggeriert Silvers erneut die Situation einer Einleitung, in diesem Fall die anstehende Show am Broadway. Das Thema Čajkovskijs wird also, ähnlich wie in der Originalkomposition, verwendet, um die drückende und unsichere Atmosphäre der bevorstehenden Handlung vorzubereiten. Das Thema hat keinen Leitmotiv-Charakter, trotzdem kann es später im Film vom Publikum mit dem Beginn einer neuen Produktion assoziiert werden.

Im Gegensatz zum Introdutionsthema weist das zweite Liebesthema einen starken Leitmotiv-Charakter auf. Silvers stellt damit den Konflikt zwischen Vater und Sohn musikalisch dar. Zum ersten Mal erklingt die bedrohliche und pendelartige Melodie, als der Kantor seinen Sohn verprügeln möchte. Durch die Musik verstärkt sich das negative Gefühl dem jähzornigen und tyrannischen Vater gegenüber. Mutter und Sohn versuchen verzweifelt die Wogen zu glätten, doch das macht den Kantor nur noch wütender. Die Spannung wird durch die Musik ins beinahe Unerträgliche gesteigert. Die Musik verändert sich abrupt als Jackie das Wort ergreift. Er droht seinem Vater davonzulaufen, sollte dieser ihn noch einmal schlagen. Bei diesen Worten wird in das Leitmotiv der Mutter übergeleitet.

Zum zweiten Mal erklingt das Liebesthema, als Jack Robin nach zehn Jahren seine Familie besucht. Mittlerweile ist er ein Jazzsänger und sein Debüt am Broadway steht bevor. Als der Vater das freudige und von Jazz-Musik begleitete Wiedersehen von Mutter und Sohn jäh unterbricht, setzt das zweite Liebesthema aus Čajkovskijs Overture ein. Jack möchte den entsetzten Vater begrüßen, doch dieser ist zu schockiert über das Verhalten des Sohnes. Mit der Musik wird bereits darauf hingewiesen, dass die Situation eskalieren und sie wieder vom Zorn des Vaters bestimmt sein wird. Da Jack nun erwachsen ist und der Vater ihn nicht mehr verprügeln kann, ändert sich auch die Situation und damit die Musik. Eine Diskussion zwischen dem Kantor und dem Jazzsänger beginnt, die vom ersten Liebesthema Čajkovskijs begleitet wird. Jack versucht zwar seinen Standpunkt klar zu machen, doch er bemüht sich voll Respekt die Wogen zu glätten.¹⁵² Die Mutter versucht nun auch zu vermitteln, doch als Jack beginnt von seinem Beruf zu erzählen, wird die Situation wieder kritisch. Sie endet erneut in einer heftigen Diskussion, in welcher der

¹⁵² Mit den Worten „many happy returns of that day – Cantor Rabinowitz“ gratuliert er seinem Vater. Er spricht seinen Vater also mit der Berufsbezeichnung an und erweist ihm damit den höchsten Respekt. Gleichzeitig verwendet er eine Phrase, die in der Familie üblich zu sein scheint und versucht damit die familiären Bande aufzuzeigen.

Vater den Glauben des Sohnes anzweifelt, begleitet vom ersten Liebesthema. Am Ende wird Jack aus dem Haus verbannt und beginnt seine Sachen zu packen - Hier enden die beiden Themen der Ouvertüre.

Čajkovskij entwickelte das erste Liebesthema, um Zärtlichkeit, das Romeos Selbstgespräch („Balkonszene“) in Shakespears gleichnamigen Drama ähnelt, darzustellen. Das zweite Liebesthema, welches häufig an das erste gekoppelt ist, sollte als Gespräch zwischen den Liebenden zu verstehen sein. Doch dabei lässt der Komponist bereits das Unheilvolle, Verbotene hinter der scheinbar glücklichen Beziehung erklingen. Der Rhythmus vermittelt das Gefühl einer tickenden Uhr und der Tritonus verheißt am Ende nichts Gutes. In der Ouvertüre dominiert das erste Liebesthema, denn die Liebe verbindet *Romeo und Julia* über den Tod hinaus.¹⁵³

Silvers verwendet das zweite Liebesthema als Spannungselement. Mit der Melodie werden der ansteigende Puls des Vaters und die drohende Eskalation verbunden. Auch bei *The Jazz Singer* vermitteln der Tritonus und der pendelartige Rhythmus das negative Ende der Situation. Von der Liebe die im Namen des Themas steckt ist in der Eskalation nichts zu entdecken. Das gilt auch für das erste Liebesthema aus der Ouvertüre. Wo im Original Schönheit, Glück aber auch Trauer assoziiert werden, bleibt im Film nur ein Konflikt ohne körperliche Gewalt. Doch die psychischen Konsequenzen sind nicht minder grausam, der Sohn muss das Heim verlassen und der Vater erkrankt vor Kummer schwer. Das erste Liebesthema ist nicht mit glücklichen Gefühlen zu koppeln, auch nicht, als Jack sich um Harmonie bemüht. Vielmehr erscheint es kurzfristig als Höhepunkt der Eskalation, da von Soloinstrumenten auf das ganze Orchester gewechselt wird und die Anspannung des zweiten Liebesthemas in den gewaltigeren Klängen des ersten Liebesthemas mündet.

7.15 Petr Il'ic Čajkovskij: Sérénade mélancolique

7.15.1 *Entstehung*

Die *Sérénade mélancolique*, op. 26, für Violine und Orchester, wurde im Jahr 1875 komponiert und im Jänner 1876 in Moskau uraufgeführt. Gewidmet war es dem Violinisten und Dozenten Leopold Auer. Außer den Daten zur Entstehung und der Widmung, welche aus Briefen stammen, sind bisher über den Kompositionsprozess keine

¹⁵³ Bender 2009, S.161-184.

Details erforscht worden.¹⁵⁴ Der Aufbewahrungsort des Partiturotographs der *Sérénade mélancolique* ist heute unbekannt, obwohl es nachweislich an den Verleger und Sammler Pëtr Jurgenson geschickt wurde. Es ist nicht sicher, ob das Autograph überhaupt noch existiert, denn normalerweise gelangten sie oft in die Hände der Widmungsträger, oder der Interpreten der Uraufführung: In diesem Fall an Leopold S. Auer, dessen Nachlass faktisch nicht mehr vorhanden ist. Der Nachlass des Violinisten und Uraufführungsinterpreten Adolf S. Brodskij liegt in Großbritannien und bisher konnte nicht ermittelt werden, ob sich Autographen von Čajkovskij_darunter befinden.¹⁵⁵ Die Schaffensweise Čajkovskijs_aus der Zeit zwischen 1860 und 1878 lässt sich, trotz lückenhaftem Nachlass (es fehlen Skizzen, Entwürfe sowie Werkautographe), aber rekonstruieren. Bis 1878 komponierte er systematisch organisiert mit einer nachvollziehbaren Arbeitsmethode, die durch eine Verwirklichung seiner Ideen geprägt ist.¹⁵⁶

Čajkovskij litt unter starken Stimmungsschwankungen und neigte zu depressivem Verhalten, welches sein Schaffen beeinflusste. In diesem Zustand komponierte er auch die *Sérénade mélancolique*. Die Melodie ist, dem Titel entsprechend, sehr schwermütig und wird aber in wenigen Momenten vom Komponisten aufgeheitelt.¹⁵⁷

7.15.2 Musikalische Analyse

Die *Sérénade mélancolique* bewegt sich in einem melancholischen *Andante* mit leichten Veränderungen zu einem heitereren *poco piu mosse* im $\frac{3}{4}$ Takt. Notiert ist sie in b-Moll und besteht aus einem schwermütigen Hauptthema und einem festlicheren, teils freundlichen, teils traurigem Seitenthema, sowie einer virtuosen Durchführung durch die Soloviolinstimme. Im Film werden das Hauptthema sowie das Seitenthema verwendet und daher in folgendem Abschnitt analysiert. Das Motiv d des Seitenthemas wird vom

¹⁵⁴ Polina Vajdman (Hg.), *Tematiko-bibliografičeskij ukazatel' sočinenij P. I. Čajkovskogo = Thematic and bibliographical catalogue of P. I. Tchaikovsky's (P. I. Čajkovskij's) works*, Moskau: P. Jurgenson Music Publishin House 2006, S. 417-418.

¹⁵⁵ Grönke / Vajdman / Kohlhase, *Čajkovskijs Arbeitsweise. Quellenkritische Untersuchungen*, Mainz / London u. a.: Schott 2005, (*Čajkovskij-Studien*, hrsg. von T. Kohlhase, Band 7) S. 38.

¹⁵⁶ Ebda., S. 83–84.

¹⁵⁷ Rudolf Kloiber, *Handbuch des Instrumentalkonzerts. Von der Romantik bis zu den Begründern der Neuen Musik*, Band 2, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1973, S. 160.

Orchester zunächst in einem Wechselspiel aus Holzbläsern und Celli vorgestellt und leitet das Stück ein.¹⁵⁸

Andante. P. Tschaïkowsky, Op. 26.

Abbildung 7: Die Einleitung der *Sérénade mélancolique* besteht aus dem Motiv des Seitenthemas (aus: Čajkovskij, *Sérénade mélancolique*, op. 26, Takte 1-5).

In der Begleitung startet das Stück in freundlicher Abwechslung aus Des-Dur und As-Dur. Doch bereits in Takt vier leiten die Violoncelli zur Stück dominierenden Tonart b-Moll über, wobei die Melodie, obwohl sie sich nicht verändert sondern nur sequenziert und in anderen Instrumentengruppen gespielt wird, nun, im Gegensatz zu den ersten vier Takten, viel trauriger erklingt. Die Harmonik hat sich verändert, das Wechselspiel aus Tonika und Dominante (F-Dur) bleibt. Nach der kurzen Einleitung beginnt das Violinsolo in b-Moll und damit gleichzeitig das Hauptthema der *Sérénade*. Die Melodie der Violine verläuft in einer Achtelbewegung über eine abwärts führende Quart von f' auf b' und danach eine Sekund nach oben auf c' . Im Rhythmus bleibt dieses Motiv bestehen, verstärkt durch ein *legato*, einzig die Intervallstruktur verändert sich. Dadurch ergibt sich das Hauptthema. Die Begleitung des Orchesters ist statisch und Wechselt zwischen Tonika und Dominante.¹⁵⁹

¹⁵⁸ P. I. Čajkovskij, *Sérénade mélancolique*, op. 26, *Morceau pour le Violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano*, 2. überarbeitete Auflage, Moskau: Edition Jurgenson 1875, S. 2-29.

¹⁵⁹ Čajkovskij 1875, S. 2-3.

The image shows a musical score for the Violin Solo and Piano accompaniment of Čajkovskij's Sérénade mélancolique, op. 26, measures 12-17. The score is in E-flat major and 3/4 time. The violin part begins in measure 12 with a 'sul G' instruction and a piano (p) dynamic. The piano accompaniment includes piano (pp) and pizzicato (pizz.) passages in the lower strings.

Abbildung 8: Hier wird von der Einleitung in das Violinsolo und damit in das Hauptthema geführt (aus: Čajkovskij, Sérénade mélancolique, op. 26, Takte 12-17).

Die Melodie des Hauptthemas verläuft periodenartigen, wobei der Vordersatz aus vier Takten besteht und das Motiv a und b vorstellt. Der Nachsatz beginnt wieder mit dem Motiv a und baut das Motiv b zu einem sechstaktigen Motiv c aus, das sich von der Harmonik, der Melodie und dem Rhythmus vom Motiv b unterscheidet. Čajkovskij wechselt in diesem Abschnitt kurz auf es-Moll gefolgt von Des-Dur und führt wieder zurück auf b-Moll. Die sechste Stufe und die Tonika wiederholen sich noch einmal bevor die Hörner einen Dominantseptakkord einleiten, der sich in F-Dur auflöst. Damit beginnt erneut das Motiv a mit derselben Harmonik und einem leicht veränderten Rhythmus in der Begleitung. Die Periode wird wiederholt, doch das Motiv c erneut verändert und hat damit Einfluss auf die Form. Die Harmonik bleibt nun ein Wechselspiel aus es-Moll und b-Moll, auch die Melodie gestaltet sich einfacher und bleibt rhythmisch bei den beiden Achtelnoten und einer halben Note. Nach einem dreitaktigen stehenden des in der Violine, moduliert die Begleitung auf einen A-Dur Septakkord.¹⁶⁰

¹⁶⁰ Čajkovskij 1875, S. 4–5.



Abbildung 9: Das Motiv c sticht durch seine melodische und harmonische Entwicklung hervor (aus: Čajkovskij, *Sérénade mélancolique*, op. 26, Takte 19-26).



Abbildung 10: Auch in der Wiederholung kann sich der Interpret in Motiv c' entfalten (aus: Čajkovskij, *Sérénade mélancolique*, op. 26, Takte 28-38).

Nach der kurzen Modulation am Ende des Hauptthemas folgt der Übergang der Begleitung in die Dominante und deren fünfte Stufe As-Dur. Damit setzt das Seitenthema ein. Die Melodie des Motivs d ist eine Tonrepetition von *des*“ in einer punktierten Achtel, einer Sechzehntelnote und einer Achtel, gefolgt von absteigenden Sekunden bis *as*´. Danach führt *b*´ in einer halben Note zu *c*´. Wieder bleibt das Motiv ähnlich, in diesem Fall ändern sich die Achtelbewegungen nach der Tonrepetition. Dies wiederholt sich vier Mal und wird von den Violoncelli übernommen, was ein Wechselspiel aus Solisten und Cellisten ergibt.

Danach wiederholt sich nur der Anfang des Motivs d, wobei nach der Tonrepetition ein Quartsprung von *des*´ auf *as*´ mit einer anschließenden Pause notiert ist.¹⁶¹ Nach dieser abwartenden Phrase folgen ein harmonischer Wechsel auf Ges-Dur und der Einsatz eines Hornsolos (es bleibt dem Motiv d aber treu). Ges-Dur dient nur als Überleitung in die Tonika und wird schon im nächsten Moment vom b-Moll F-Dur Wechselspiel abgelöst. Die Melodie verläuft nun in Form des Motivs d sequenziert nach *b*´ weiter in der Solovioline. Am Ende der Phrase bleibt die Melodie auf den letzten Achteln und die Harmonik auf b-Moll.

Mit einem *ritenuto* beginnt, eingeleitet durch eine modulationsartige Sechzehntelbewegung der Solovioline, das Hauptthema um eine Oktave erhöht, welches in den schnelleren und

¹⁶¹ Čajkovskij 1875, S. 6–7.

virtuosen Zwischenteil (moduliert nach Ges-Dur) führt. Kurz zu erwähnen sei, dass der Bezug zu den beiden Themen im ganzen Zwischenteil nicht verloren geht. Entweder werden sie durch andere Instrumentengruppen dargestellt oder finden Platz im Solo der Violine.¹⁶²

Nach einer Solokadenz der Violine ist der Zwischenteil beendet und das Hauptthema in der Tonika erklingt. Es führt schon wie zu Beginn in das Seitenthema. Die Motive werden nun zu einem kunstvollen und vor allem festlichen Trugschluss geführt. Doch die Melancholie siegt über die Freude, das wird durch die Beendigung der Sérénade mit dem schwermütigen Motiv a und einem *morendo*, einer sterbenden Violine, deutlich.¹⁶³ Für die dramaturgische Entwicklung in der Sérénade sind vor allem die unterschiedlich notierte Rhythmik in der Begleitung und die genauen Tempobezeichnungen des Komponisten verantwortlich. Im Gegensatz zur Harmonik tragen sie, wie auch die Dynamik, bei die beinahe manisch-depressiven Stimmungen zu vermitteln. So wird die Begleitung zum Beispiel entweder in Achteltriolen, Viertelnoten-Viertelpausenwechsel, Sechzehntel-Tonwechsel oder Halbe-Viertelwechsel variiert.¹⁶⁴

7.15.3 Szenischer und dramaturgischer Kontext

In der Handlung erklingt die Sérénade bereits im Prolog mit dem ersten Auftritt der Mutter. Sie wird mit den Worten „Sara Rabinowitz. God made her a woman and Love made her a Mother“¹⁶⁵ und den Motiven a und b des Hauptthemas der Sérénade vorgestellt. Das Violinsolo wird von den hohen Streichern übernommen und die Begleitung durch die tiefen Streicher bleibt rhythmisch in der ersten Variante mit einer Viertelpause und zwei Vierteln (*pizzicato*). Dadurch ergibt sich eine Art Leitmotiv, das sich durch die Sorge der Mutter um ihren Sohn definiert. Das Seitenthema wird ebenfalls verwendet und stellt die Diskussion zwischen Vater und Mutter über ihren Sohn dar. Dramaturgisch interessanter ist die Veränderung des Hauptthemas im Laufe des Films, denn schon in der nächsten Verwendung wird die Sorge aus der ersten Szene bestätigt. Jackie droht wegzulaufen und der Vater wird seinen Sohn für seinen Ungehorsam verprügeln.

¹⁶² Čajkovskij 1875, S. 7–8.

¹⁶³ Ebda., S. 18–29.

¹⁶⁴ Ebda., S. 2–29.

¹⁶⁵ Crosland, *Der Jazzsänger – The Jazz Singer* 1927.

Die Sérénade wird Ausdrucksmittel für die pure Verzweiflung der Mutter und stellt diese auch dar, wenn Sara nicht Hauptakteurin der Szene ist und macht sie zum Mittelpunkt in Jackies Leben. Ausgedrückt werden das Unheil und die ständige Verzweiflung der Mutter durch das Solo der Hörner¹⁶⁶, welches mit der rasanten Begleitung durch Achteltriolen in den Streichern noch beunruhigender erklingt. Bestätigt wird das Motiv der mütterlichen Sorge erneut als die Mutter einen Brief von Jack erhält und der Vater ihr den Kontakt mit ihrem Sohn verbietet. Auch als Jack nach Jahren der Abwesenheit heimkehrt wird das Wiedersehen zunächst durch die Ungläubigkeit der Mutter kurz getrübt, dazu erklingt die Sérénade. Erst mit *Mother of Mine* wird die Wiedersehensfreude auch von den Charakteren gezeigt. Als die zweite Eskalation stattfindet, steht Sara in der Auseinandersetzung erneut zwischen Mann und Sohn. Mit der Musik wird wieder indirekt auf ihre Verzweiflung reagiert als der Vater Jack aus dem Haus verbannt. Das Solo der Hörner drückt die Wut des Vaters aus, während in der Wiederholung die Violine die Enttäuschung des Sohnes zeigt. Das Publikum versteht das Hauptthema als das Leitmotiv der Mutter, daher wird zum Beispiel noch vor ihrem Auftauchen am Broadway, innerhalb weniger Sekunden klar, dass sie gleich durch die Türe kommt. Wieder ertönen die Violoncelli das Thema. Es folgt das Seitenthema und bringt, im Gegensatz zu seinem ersten Einsatz, zunächst eine erleichterte Stimmung, doch als die Mutter ihn schwarz bemalt erblickt spitzt sich die Situation, ausgedrückt durch die hohen Lagen der Streicher, zu. Moisha Yudleson ergreift das Wort und bezeichnet Jack im Blackface als einen Schatten des echten Jackie. Beunruhigend moduliert hier das Seitenthema. Auch als Jack nach seinem Probeauftritt zurück in die Garderobe geht und seine Mutter nicht mehr dort ist schwenkt das zuvor gesungene und noch instrumental erklingende *Mother of Mine* auf die Sérénade um. Das Publikum kann nun die Unsicherheit und Zerrissenheit des Sohnes durch das Motiv der Sorge in Form des Hauptthemas erkennen, bevor das Bild auf die unruhige Mutter, und von den Solohörnern auf die tiefen Streicher, schwenkt. Die Sorge der Mutter hat sich auf den Sohn übertragen, daher wird auch sein Besuch im Elternhaus zunächst noch mit der Sérénade begleitet. Erst als er das Krankenzimmer betritt verändert sich auch die Musik.

¹⁶⁶ Anm.: Die Intention Čajkovskijs ein Stück für Solovioline und Orchester zu komponieren weicht im Film den dramaturgischen Effekten. Durch das Solohorn ergibt sich eine neue Färbung und Stimmung, die bedrohlicher erscheint und sich damit vom Motiv a gespielt von Violinen, als Leitmotiv für die Mutter, abhebt. Das Beispiel der Sérénade zeigt deutlich die Funktion der Musik als dramaturgisches Mittel.

7.16 Claude Debussy: *Beau Soir*

7.16.1 *Entstehung und Text*

Das Lied *Beau Soir* von Claude Debussy erschien im Jahr 1891 und war eine Vertonung eines Gedichts von Paul Bourget. Die Entstehung kann nicht genau datiert und rekonstruiert werden, doch wird sie auf ca. 1882 geschätzt. *Beau Soir* war eines der ersten Lieder in Debussys Schaffen und sollte das erste von insgesamt acht Werken sein, welchen die Gedichte Bourgets zugrunde lagen.¹⁶⁷ Die Lyrik war, zusätzlich zu den Einflüssen aus der Musik in seiner zeitlichen Umgebung und aus seinem Studium am Konservatorium, Debussys zweites formales Vorbild. Dies erlaubte dem Komponisten, im Gegensatz zur Instrumentalmusik, in der er sich bis 1890 viel mehr an harmonische und strukturelle Vorgaben hielt, sich frei zu entfalten. So konnte er sich zum Beispiel in der Tonalität freier bewegen und damit fließendere Formen schaffen.¹⁶⁸

Lorsque au soleil couchant les rivières sont roses
Et qu'un tiède frisson court sur les champs de blé,
Un conseil d'être heureux semble sortir des choses
Et monter vers le coeur troublé.
Un conseil de goûter le charme d'être au monde
Cependant qu'on est jeune et que le soir est beau,
Car nous nous en allons, comme s'en va cette onde:
Elle à la mer, nous au tombeau.¹⁶⁹

Der Text handelt von der Vergänglichkeit und dem Ende der Jugend, des Lebens und der Welt. Daher wird den Betrübten der Rat erteilt ihr Leben zu genießen, denn am Ende stirbt jeder und vergeht wie die Wellen im Meer.¹⁷⁰ Jascha Heifetz, ein russischer Violinist und amerikanischer Staatsbürger, arrangierte Debussys Lied für Violine und Klavier.¹⁷¹

¹⁶⁷ Arthur Wenk, *Claude Debussy and the poets*, Berkeley: University of California Press 1976, S. 280–282.

¹⁶⁸ François Lesure / Roy Howat, "Debussy, Claude.", *Grove Music Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07353>, letzter Zugriff: 12.11.2014.

¹⁶⁹ Claude Debussy / Paul Bourget, „Beau Soir“, in: *French Songs, Beau Soir* (Evening Fair), Übersetzung ins Englische von Henry Grafton Chapman, New York: G. Schirmer 1912. S. 3-5.

¹⁷⁰ Wenn die Flüsse im Sonnenuntergang rosa sind
Und ein zarter Schauer über die Weizenfelder läuft.
Ein Rat zum Glück scheint sich aus diesen Dingen hervorzutun
Und aufzusteigen in das betrübte Herz.
Ein Rat den Geschmack der Existenz auf der Welt zu kosten,
Solange man jung ist und der Abend schön,
Weil wir davon weggehen, wie die Wellen vergehen:
Sie zum Meer, wir in das Grab. (Übersetzung der Verfasserin)

¹⁷¹ Boris Schwarz / Margaret Campbell, "Heifetz, Jascha.", in: *Grove Music Online*, Oxford Univ. Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12677>, letzter Zugriff: 12.11.2014.

7.16.2 Musikalische Analyse

Beau Soir für Violine und Klavier wird in *The Jazz Singer* in seiner vollen Länge verwendet. Während das Klavier im *Arpeggio* begleitet, interpretiert die Violine, was Debussy ursprünglich als die Singstimme verfasste. Während sich die ersten zwölf Takte des Originals und des Arrangements sowohl in der Begleitung als auch in der Melodiestimme gleichen, wandelte Heifetz den Mitteteil für die Violine um.¹⁷²

Claude Debussys Kompositionsstil war, was die Harmonien betraf, nicht mehr nur in Tonarten zu unterteilen, sondern löste sich von der klassischen und traditionellen Form der Tonalität. Vor allem seine Erweiterung der Dur- und Moll-Tonarten, machen eine typische Analyse seiner Werke unmöglich. Auch in *Beau Soir* erweiterte Debussy, obwohl es sich dabei um ein früh entstandenes Werk handelt, die Harmonik.¹⁷³ So verwendete Debussy zum Beispiel häufig d-Moll, g-Moll oder auch Cis-Dur in der eigentlichen Tonart E-Dur. Diese Abweichung findet vor allem in der Begleitung statt und ist durch eine Vielzahl von Vorzeichen und Auflösungszeichen gekennzeichnet. Die Melodie entfaltet sich sowohl in tieferen Lagen, als auch in höheren Tönen, wobei der Spitzenton mit *f* erreicht wird.

Bei genauerer Betrachtung ist eine Verbindung, wenn auch nicht im gewohnten Sinn, zwischen Musik und Text gegeben.¹⁷⁴ Zwischen der Instrumentalversion von Heifetz und Debussys Original mit Gesang, gibt es vor allem in der Melodiestimme Unterschiede, aber auch die Begleitung verändert sich, was in folgendem Vergleich zweier Auszüge der Noten erkennbar ist:

¹⁷² Claude Debussy, *Beau Soir*, arr. Jascha Heifetz, USA: Carl Fischer 1935, S. 3–5.

¹⁷³ Lesure / Howat, "Debussy, Claude."

¹⁷⁴ Debussy 1935, S. 3–5.

cho - ses Et mon - ter vers le cœur - trou -
 stream - ing, Doth a - rise to my heart - in
 blé. Un con - sell de gou - ter le char - med'être au
 pain. A be - hest to ex - plore the ut - most joy of

poco rit. *a tempo*

Abbildung 11: Das Notenbild des Originals mit Singstimme und Klavierbegleitung (aus: Debussy, French Songs, Beau Soir, Takte 10-18).

poco rit. *poco rit.*

p a tempo *p a tempo*

Abbildung 12: Die Bearbeitung von Jascha Heifetz für Violine und Klavier (aus: Debussy, arr. Heifetz, Beau Soir, Takte 18-25).

In der Begleitung ist eine leichte Abwandlung in der Rhythmik bei Heifetz zu erkennen, denn er veränderte die gleichmäßige Achtelbewegung in der Klavierbegleitung zu dynamischen Achteltriolen mit Achtelpausen, bevor er sich rhythmisch wieder dem Original näherte. Die Melodie wird vom Violinisten anders interpretiert und daher entsprechend verändert. Während Debussy den Gesang an den Text anpasste (die Silben

werden rhythmisch angeglichen), kann sich bei Heifetz die Violine freier entfalten. Auffallend ist jedoch die Einfachheit der Melodie, welche dieser in seinem Arrangement beibehielt.¹⁷⁵ Im Gegensatz dazu entwickelte Debussy eine anspruchsvollere Melodie für den Gesang. Diese ist einerseits natürlich auf die gegenseitige Wirkung von Text und Stimme zurückzuführen und andererseits zeigt es, dass Heifetz mit großem Respekt an die Bearbeitung heranging, um nicht allzusehr von der Originalkomposition abzuweichen. In beiden Fällen wirkt die Musik filigran und zerbrechlich, wie das Leben, welches jederzeit enden kann.¹⁷⁶

7.16.3 Szenischer und dramaturgischer Kontext

Die Musik von *Beau Soir* wird ausschließlich am Krankenbett des Vaters verwendet. Zum ersten Mal, als die Mutter an der Seite des totkranken Kantors sitzt und erneut, als Jack ihn besucht. Die Musik, zwar ohne Gesang, suggeriert für Kenner im Publikum den bevorstehenden Tod. Wem der Text geläufig ist, der versteht seine Bedeutung und die Ernsthaftigkeit der Lage. Für Nichtwissende wirkt die beinahe selige Musik im Zusammenhang mit dem Vater neu und befremdlich. Zum ersten Mal wird der Kantor als schwacher, verletzlicher und gekränkter Mann dargestellt, der doch nach Frieden und Versöhnung, vor allem für seinen Sohn, strebt.

7.17 Édouard Lalo: Symphonie espagnole

7.17.1 Entstehung

Die Symphonie espagnole, op. 21 ist das Violinkonzert Nr. 2 in d-Moll des französischen Komponisten, Violinisten und Bratschisten Édouard Lalo. Das Werk, das 1875 mit dem Solisten Pablo de Sarasate, dem das Stück auch gewidmet ist, zur Uraufführung gelangte, war international sein bekanntestes.¹⁷⁷ Ursprünglich war Lalo Musiker und spielte unter anderem in Kammermusikensembles, welche sich erst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts erneut etabliert hatten. Seine ersten Kompositionen entstanden neben seiner Tätigkeit als Interpret.¹⁷⁸ Obwohl der Komponist, der ja in einer Zeit der Unruhen in Frankreich Fuß zu fassen versuchte, relativ viel komponierte, wurden Verleger und das

¹⁷⁵ Debussy, *French Songs, Beau Soir* 1912, S. 3-5.

¹⁷⁶ Debussy 1935, S. 3–5.

¹⁷⁷ Hugh Macdonald, "Lalo, Edouard.", in: *Grove Music Online*, Oxford Univ. Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15865>, letzter Zugriff: 25.10.2014.

¹⁷⁸ Ebda.

Publikum erst spät auf ihn aufmerksam. Mit der Société Nationale und der persönlichen Verbindung mit einer jüngeren Musiker- und Komponistengeneration, wie unter anderem Bizet oder Saint-Saëns, trat auch Lalo mehr in den Vordergrund des musikalischen Paris.¹⁷⁹

Aufgrund seiner Kompositionsweise wurden Lalos Werke von Kritikern in die Tradition deutscher Orchestermusik gereiht, wenngleich diese unter anderem auch, wie etwa in der *Symphonie espagnole*, mit spanischen Sujets spielte. Andere wiederum lobten die Frische und Originalität in seinen Kompositionen. Die Zuordnung eines Genres fällt selbst Wissenschaftlern aus heutiger Sicht schwer, wie folgender Versuch Macdonalds aus dem Grove Music Online zeigt:¹⁸⁰

"Lalo's style is robust and forceful with fresh rhythmic and harmonic invention. He was accused, like all progressive composers of his time, of imitating Wagner but although he admired Wagner, their styles have little in common. [...] His temperament was naturally tuned to the styles of Mendelssohn and Schumann on which he superimposed a variety of colours, sometimes drawn from folk idioms of Scandinavia, Russia, Brittany or Spain. [...] His kinship is more with the Russians, especially Borodin, and with Smetana, than with composers of his own country, although it is not difficult to find traces of his influence in Dukas and Debussy and perhaps more distinctly in Roussel."¹⁸¹

7.17.2 *Musikalische Analyse*

Der vierte Satz, der *Symphonie espagnole*, op.21, welcher Verwendung in *The Jazz Singer* fand, wurde von Louis Silvers vor allem in seiner Besetzung verändert. So ist die anfängliche Verwendung eines Violoncellos (für das erste Thema des Solos) anstatt einer Violine auffallend, oder etwa der Einsatz der Klarinetten für ein später erklingendes zweites Thema aus dem ursprünglichen Violinsolo.¹⁸²

Louis Silvers übernahm zwei wichtige Themen aus diesem vierten Satz der *Symphonie*. Zunächst den Beginn des Solos der Violine mit einer aufsteigenden Quarte von *a'* zu *d''* welches danach, ähnlich dem *Kol Nidre* einen Halbtonschritt nach unten zu *cis''* führt und im nächsten Takt einen Ganztonschritt von *e''* wieder zurück zu *d''*. Der weitere Verlauf

¹⁷⁹ Julien Tiersot / Frederick H. Martens, "Édouard Lalo", in: *The Musical Quarterly* 11/ 1 (1925), S. 11-14.

¹⁸⁰ Macdonald "Lalo, Edouard."

¹⁸¹ Ebda.

¹⁸² Henzel 2006, S. 56.

der Melodie entspricht nicht mehr dem *Kol Nidre*, sondern baut mit einem Achtellauf von *gis* nach *f* seine eigene Spannung auf, die mit einer langsameren Abwärtsbewegung und einem geradezu fragenden sechzehntel Terzsprung von *cis* auf *a* stehenbleibt.



Abbildung 13: Das Thema der Solovioline aus dem vierten Satz der *Symphonie espagnole* (aus: Lalo, *Symphonie espagnole*, op. 21, *Pour Violon et Orchestre*, Nouvelle édition, 4. Satz, Takte 18-25).

Auch die Harmonien in diesem Thema ähneln auf den ersten Blick dem *Kol Nidre*. Ebenfalls in d-Moll gehalten, kann mit der ähnlichen Melodie am Beginn durchaus eine Assoziation herbeigeführt werden. Lalo lässt ein harmonisches Wechselspiel zwischen d-Moll und A-Dur erklingen, das in *The Jazz Singer* mit letzterem endet. In manchen Fällen wird das fragende Motiv oder die gesamte Phrase im Film wiederholt. Ein weiteres Bruchstück aus der Komposition (in diesem Fall kann aufgrund der willkürlichen Entnahme Louis Silvers nicht von einem Thema gesprochen werden) wird erst im letzten Drittel des Filmes verwendet und kommt im Zusammenhang mit dem ersten Thema vor. Die ursprünglichen Takte 46-52 des Violinsolos im vierten Satz werden zunächst durch die Klarinetten und danach durch den Einsatz eines Violinsolos instrumentiert. Eine Erweiterung der Harmonien auf C-Dur und F-Dur bringt eine beinahe positive Entwicklung hervor, die aber durch das Ende in d-Moll wieder verklingt.¹⁸³

Die Melodie ist zunächst noch eine Wiederholung mit beigefügten Verzierungen des Schlussmotivs des ersten Themas und entwickelt sich danach zu einem dramatischen Lauf in Triolen, der durch die Solovioline erklingt, und in einem decrescendierten Sechzehntel-Seufzer endet:

¹⁸³ Henzel 2006, S. 56-57.



Abbildung 14: Die Melodie des Violinsolos mit dem dramatischen Lauf in Achteltriolen hin zur Sechzehntelbewegung und dem Anfangston *al* (aus: Lalo, *Symphonie espagnole*, op. 21, *Pour Violon et Orchestre*, Nouvelle édition, 4. Satz, Takte 46-50).

Im Original wie auch in der Filmversion führt die dramatische Expression der Violine wieder in das Anfangsthema des vierten Satzes.

7.17.3 Szenischer und dramaturgischer Kontext

Mit dem Thema des Violinsolos aus dem vierten Satz (*Andante*) wird der Vater noch vor seinem ersten Auftritt und mit Hilfe eines kurzen Textes als „Cantor Rabinowitz, chanter of hymnes in the synagoge, stubbornly held to the ancient traditions of his race.“¹⁸⁴, beschrieben. Diese Worte in Verbindung mit der Musik konnotieren die konservativen Ansichten des Vaters und die Bedeutung des *Kol Nidres* für ihn. Auch die Szene des erkrankten Vaters nach dem Streit mit seinem Sohn, nach zirka einer Stunde Spielzeit des Filmes, eingeleitet mit der Einblendung des Textes „Grief, stalking the world, had paused at the house of Rabinowitz“¹⁸⁵, verweist musikalisch sofort auf das *Kol Nidre*, obwohl die *Symphonie espagnole* erklingt. Die Mutter und Moisha Yudleson beschließen den Sohn nach Hause zu bitten. Die Situation ähnelt der Eröffnungsszene, denn Konnotation liegt eindeutig auf dem *Kol Nidre* und dessen Bedeutung für den Kantor. Auch im späteren Gespräch zwischen Moisha und Jack verleitet die *Symphonie espagnole* das Publikum zu einem geistigen Bild, in welchem die Synagoge und der singende Kantor zu sehen sind. Die Leitmotivik beschreibt also nur peripher den Vater, und primär das *Kol Nidre* als Ausdruck der Tradition. Louis Silvers verwendete die *Symphonie espagnole*, aufgrund ihrer leichten Ähnlichkeit in der Melodie, als instrumentales Pendant zum gesungenen *Kol Nidre*. Wie oben schon erwähnt wird das *Kol Nidrei* von Bruch nur einmal instrumental angespielt (um die Vorstellung des singenden Vaters zu verstärken), ansonsten dient es als

¹⁸⁴ Crosland, *Der Jazzsänger – The Jazz Singer* 1927.

¹⁸⁵ Ebda.

melodische Vorlage für den Gesang. Die Symphonie espagnole hingegen stellt die Erinnerung, den Verweis oder die Diskussion über das *Kol Nidre* musikalisch dar.

7.18 Jean Sibelius: *Pelléas et Mélisande*, Orchestersuite

7.18.1 *Entstehung*

Jean Sibelius *Pelléas et Mélisande* Schauspielmusik/Orchestersuite, op.46 entstand zwischen Oktober 1904 und März 1905 aufgrund eines Kompositionsauftrages des Schwedischen Theaters. Am 17. März 1905 kam es zur schwedischsprachigen Erstaufführung in Helsinki, bei der Sibelius dirigierte. Noch im selben Jahr erschien die Schauspielmusik als Orchestersuite. Das Lied der *Mélisande* wurde in einen Instrumentalsatz umgeschrieben und programmatische Titel, um einen Zusammenhang mit der Handlung herstellen zu können, hinzugefügt. Ebenfalls 1905 wurde ein Klavierauszug gedruckt und publiziert.¹⁸⁶

Das Drama *Pelléas et Mélisande* wurde bereits früher in den Jahren 1891 und 1892, der Zeit des Symbolismus, von Maurice Maeterlinck verfasst. Die Uraufführung fand 1893 in Belgien statt. Der Stoff des Dramas entstammte dem Rückgriff auf traditionelle Märchen, Dramen und Erzählungen.¹⁸⁷ Der Inhalt beginnt mit einer Reise von Prinz Golaud, der sich im Wald verirrt und der schönen *Mélisande* begegnet. Der Prinz nimmt sie zur Frau und bringt die geheimnisvolle auf das Schloss seines Großvaters. *Mélisande* fühlt sich dort nicht wohl, da es in dem Wasserschloss sehr düster ist. Der Bruder Golauds namens *Pelléas* ist *Mélisandes* einziger Trost. Mit ihm verbindet sie eine enge Freundschaft, die immer mehr zu einer übersinnlichen Liebe wächst. Golaud erfährt von dieser Liebe und wird eifersüchtig. In seinem Zorn erschlägt er seinen Bruder *Pelléas*. *Mélisande* ist darüber so verzweifelt, dass sie selbst auch stirbt.¹⁸⁸

¹⁸⁶ Anita Kolbus, *Maeterlinck, Debussy, Schönberg und andere--Pelléas et Mélisande, Zur musikalischen Rezeption eines symbolistischen Dramas*, Marburg: Tectum 2001, S. 252–253.

¹⁸⁷ Ebda., S. 69–71.

¹⁸⁸ Richard L. Smith, "Pelléas et Mélisande.", in: Stanley Sadie (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Opera. Grove Music Online*, Oxford Univ. Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O002420>, letzter Zugriff: 18.12.2014.

7.18.2 Musikalische Analyse

Der zweite Satz aus *Pelléas et Mélisande* von Jean Sibelius beginnt mit einem Solo des Englischhorns, welches durch seinen weichen Klang einerseits die Schönheit Mélisandes darstellt, andererseits aber auch mystisch klingt. Im $\frac{3}{4}$ Takt wird die Melodie in Form einer 16-taktigen Periode mit zusätzlichen 3 Takten als Schlussteil gehalten. Der achttaktige Vordersatz gliedert sich erneut als eine Periode, die aus einem Motiv a und einem Motiv b besteht, wobei b nur marginal verändert wird. Das Motiv a (der Vordersatz, der achttaktigen Periode) besteht rhythmisch aus einer Wiederholung von einer halben und einer Viertelnote unterbrochen von einer punktierten Viertel-, die mit einem Doppelvorschlag verzieht wird, einer Achtel- und Viertelnote.

Das Motiv b verhält sich rhythmisch gleich wie Motiv a, es ändert sich einzig der Melodiverlauf, da nun nach c'' eine aufsteigende Quint folgt und die Melodie in Sekundschritten abwärts zurück nach c'' führt. Der Nachsatz (Motiv b) endet erneut mit einer aufsteigenden Terz und einer absteigenden Sekunde auf d'' . Sibelius bleibt im Nachsatz der 16-taktigen Periode auf d'' und sequenziert die Motive a und b. Am Ende der Periode fügte Sibelius noch drei Takte hinzu, die wie eine Bestätigung der vorhergegangenen Motive wirken und zu g' führen. Die Motive werden nun leicht verändert von den Violoncelli aufgegriffen und erneut über acht Takte als eine Periode und als Vordersatz einer 16-taktigen Periode gehalten. Der Nachsatz erklingt erneut im Englischhorn. Diesmal werden die drei Takte des oben genannten Schlussteils jedoch als Motiv des Nachsatzes verwendet. Als dieser endet, werden die beiden Motive rhythmisch leicht verändert, von den ersten Violinen, den Bratschen und den Violoncelli aufgegriffen. Dieser Übergang wird durch eine Generalpause eingeleitet.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Jean Sibelius, *Pelléas et Mélisande, Suite, op.46*, Berlin: Schlesinger, 1905, Nachdruck von E. F. Kalmus (Hrsg.), Boca Raton: e. F. Kalmus 1998, S. 6-7.

Abbildung 15: Nach der Generalpause werden die Motive a und b, rhythmisch angepasst, von den hohen Streichern aufgenommen (aus: Sibelius, *Pelléas et Mélisande*, Suite, op.46, "Melisande", Takte 42-48).

Die Begleitung, zunächst im gesamten Streichersatz und in den Holzbläsern, danach vor allem in den Bratschen, Bässen und Fagotti, bleibt statisch und wechselt einzig als die Streicher die beiden Motive spielen, von der Betonung auf der Zwei, durch eine Viertelpause und eine halbe Note, hin zu einer punktierten Halbe. Die Begleitung bleibt im Vordersatz auf der Tonika f-Moll und deren fünfter Stufe b-Moll. Im Nachsatz und in der nächsten Periode kommen weitere Harmonien hinzu. Auffallend ist bei der Begleitung vorwiegend der stätige Wechsel pro Takt, dies lässt die grundsätzlich recht einfache Melodie von melancholisch bis beruhigend wirken.¹⁹⁰

7.18.3 Szenischer und dramaturgischer Kontext

Der zweite Satz der Orchestersuite kommt nur zweimal im gesamten Film vor und leitet von der euphorischen Musik von *My Mammy* (instrumental) zur schwermütigen *Sérénade mélancolique* mit einer kurzen Einblendung des *Kol Nidrei* über. Damit wird ein dramaturgischer Spannungsbogen, der die Gefühlswelt Jacks ausdrückt, geschaffen. Die Szene selbst besteht aus seinem Gespräch mit Mary über den Zwiespalt, in welchem sich Jack am Tag des *Kol Nidre* befindet. Mary versucht ihn zu überreden dem Broadway treu zu bleiben, doch er erinnert sich stärker denn je an die jüdischen Traditionen zurück. Da die unheilvolle und schwermütige Stimmung überwiegt, wird aus dem zweiten Satz nur das erste Thema verwendet. Die Verbindung zum Original lässt sich aus szenischer Sicht

¹⁹⁰ Sibelius 1905, S. 6-7.

nur schwer herstellen, da die handelnden Personen im Film weder geheimnisvoll wirken sollen, noch ein düsteren Ausgang der Geschichte prophezeit werden soll. Allerdings kann das Werk in die Reihe der schwermütigen spätrömantischen Kunstmusik, die im Film verwendet wird, um Gefühlszustände zu beschreiben, eingeordnet werden.

7.19 Auswertung der musikalischen Analysen

Die Analyse der Musik in *The Jazz Singer* hat ergeben, dass sie sich vorwiegend der Handlung anpasst und eine unterstützende Funktion übernimmt. Dabei tragen die einzelnen Genres, wie zu Anfang des Kapitels besprochen, jeweils bestimmte Aufgaben. Aus der historischen Distanz und nach der genaueren Betrachtung des Filmes können die Stummfilm- und Vaudeville-Musik als Hintergrundmusik, die anfangs als Jazz bezeichnet wurde, und die Gesangsnummern auf dieselbe Ebene gestellt werden. Ihnen sind vor allem die Funktionen der Unterhaltung und der Wiedererkennung zuzuschreiben. Aus diesem Grund reichte es Louis Silvers beispielsweise aus nur den Refrain zu verwenden. Die Popularität der eingesetzten Lieder, als solche entpuppten sich auch die instrumentalen Werke, um 1927 war Grund genug für deren Verwendung. Hier allen voran die Lieder Al Jolsons, die, bis auf *Mother of Mine*, bereits vor dem Film zu seinen berühmtesten zählten. Die inhaltliche Verknüpfung zum Film ergibt sich meistens aus dem Text, jedoch wurden von Louis Silvers auch Nummern eingefügt, die keinerlei Bezug zur Handlung haben.

Die jüdische Musik im Film wird im Gegensatz zum Geschehen völlig nebensächlich behandelt. Obwohl sich die Geschichte um das *Kol Nidre* und die jüdische Kultur dreht, maß ihr der Filmkomponist kaum Bedeutung bei. Neben der Populärmusik und der Kunstmusik geht die traditionelle Musik unter. Besonders auch deshalb, weil der Großteil dieser nur aus drei Gesangsnummern und der klischeebehafteten Hintergrundmusik besteht. Die Verbindung zur Tradition schafft die Kunstmusik, welche im Film die differenziertesten Funktionen übernimmt. Während die Methode der Leitmotivtechnik bereits erwähnt wurde, ist die Kunstmusik auch Träger und Darsteller sämtlicher Konflikte in der Handlung. Die Auswahl der Musikwerke geschah vorwiegend aufgrund deren Entstehungsgeschichte und ihrer Bedeutung. Tragische Epen und melancholische Werke für Soloinstrumente bestimmten die musikalische Begleitung. Damit ergab sich eine seriöse Dramatik in *The Jazz Singer*. Außerdem verwendete Louis Silvers vorwiegend Musik aus dem näheren zeitlichen Umfeld (maximal 50 Jahre) und bekannter Komponisten

der spätromantischen Epoche. Er könnte also versucht haben mit Hilfe der Kunstmusik die Handlung und das Image des Films aufzuwerten. Die Mischung aus Kunstmusik und Populärmusik der Zeit konnte Zuschauer aus allen Gesellschaftsschichten ansprechen. Auch das internationale Publikum, welches der englischen Sprache und damit den Gesangsnummern nicht mächtig war, konnte sich durch die Verwendung der europäischen Kunstmusik angesprochen fühlen. Der Filmkomponist legte dabei keinen Wert auf die Authentizität der einzelnen Werke, sondern passte sie dem Verlauf der Handlung an.

8 Conclusio

Die Analyse von *The Jazz Singer* mit dem Hauptaugenmerk auf die Musik hat gezeigt, dass nicht allein der Inhalt, mit all seinen Hinweisen auf soziale Missstände und Konflikte, oder die Technik das Kunstwerk des ersten synchronisierten Tonfilms und ersten teilweise gesprochenen Films ausmacht. Vielmehr sind die Themen, die den Inhalt ausmachen, zu wenig differenziert und von den Produzenten nur peripher vertieft. Dadurch erscheint die Handlung seicht und vorwiegend gefühlsüberladen. Die Musik hingegen gibt bei genauerer Betrachtung, im Gegensatz zu den Bildern, Aufschluss über die sozialen Entwicklungen der jüdischen Emigranten und spiegelt sogar teilweise ihren Werdegang in der amerikanischen Gesellschaft wieder. Vor allem die Funktionen, welche die einzelnen Musikgenres übernehmen, geben Auskunft darüber, aber auch deren Dichte im Film. Vorwiegend werden die Situation der jüdischen Einwanderer und deren Ungewissheit über ihren Stand in der Gesellschaft, sowie deren Zerrissenheit zwischen Tradition und Moderne beleuchtet. Über weite Strecken bringt hauptsächlich die Musik diese Problematik zum Ausdruck. Die Szenen verweisen zwar auf das Umfeld, wie etwa die Bühne oder das jüdische Viertel, die Entwicklungen und der Konflikte werden aber musikalisch ausgetragen. Auch die Stilmittel der Übertreibung und der Verwendung von Stereotypen werden durch Musik verstärkt. Hier sind es die Bilder, welche diese sozialkritischen Aspekte verstärken. Die Darstellung der Konflikte, sozialer, gesellschaftlicher oder zwischenmenschlicher Beziehungen, wird immer durch Musik vorangetrieben. Sie stehen im Zentrum des Films, dadurch kommt es zu einem Überhang an dramatischer, melancholischer und sentimentaler Musik, der nur von einzelnen komischen Momenten oder schwungvollen Auftritten unterbrochen wird.

Der Konflikt wird erst im letzten Moment gelöst, dadurch ist der Film nicht besonders unterhaltend, sondern wirkt auf das Publikum sehr emotional. Trotzdem wurde *The Jazz Singer* einer der wichtigsten Filme der Geschichte. Während hauptsächlich der Reiz des Neuen den Ausschlag für die hohen Besucherzahlen gab, war die Musik mitverantwortlich für das Interesse aller sozialen Schichten. Die Populärmusik erreichte die breite Masse, während die Kunstmusik einerseits die Elite ansprach und gleichzeitig durch die Verwendung der Leitmotivik einen niederschweligen Zugang zum Genre bot. Dadurch konnte sich jeder angesprochen fühlen. Dasselbe galt für die ausgesprochen selten verwendete jüdische Musik, die unaufdringlich wirkt und dadurch die nicht-jüdischen Zuschauer kaum überforderte.

Die Verbindung zum Stummfilm und der Bühne ist in jedem Fall noch gegeben. Der Bezug zu ersterem erklärt sich, durch die vorwiegend stummen Dialoge mit der entsprechend gewählten Musik, im Prinzip von selbst. Das Konstrukt der Musik weicht trotzdem von der klassischen Stummfilmmusik ab und erweitert das Feld der Begleitmusik. Es werden nicht nur Stimmungen, Emotionen, oder musikalische Zuordnungen, wie Tanzmusik und traditionelle Musik, wie aus den Kinotheken verwendet, sondern Leitmotive und dramaturgische Entwicklungen eingebaut, die auch ohne Bilder für sich sprechen. Die gesamte Filmmusik an sich ist aber heterogen, passt sich also den einzelnen Szenen an, und kann nicht als einheitliche Komposition gesehen werden. Nur einzelne Abschnitte weisen, vor allem durch ihre kompositorischen Ähnlichkeiten, wie etwa die melancholischen Werke von Sibelius, Debussy und Čajkovskij, eine Art Homogenität auf. Wie in den späten Vaudeville-Shows werden viele Szenen aus dem Kontext genommen und stehen für sich. Die Filmmusik von *The Jazz Singer*, lässt sich also aus heutiger Sicht in ihr historisches Umfeld eingliedern und trägt zu dessen Weiterentwicklung bei.

Alles in allem weisen *The Jazz Singer* und auch seine Musik keine großen Innovationen für die Entwicklung des Films auf, aber die kleinen Veränderungen, seien sie technischer, musikalischer oder szenischer Natur, zeigen den Trend in Richtung Ton- und Musicalfilm, der Ende der 1920er Jahre entstand.

Abschließend kann noch festgehalten werden, dass der Film kein Unterhaltungsfilm aus heutiger Sicht ist, sondern vielmehr auf andere Weise betrachtet werden muss. Mit Sicherheit ist er jedoch ein wichtiges historisches Dokument. Für die Musikwissenschaft ist *The Jazz Singer* vor allem von Bedeutung, weil er der erste synchronisierte Film ist

und ziemlich genau den Stand der amerikanischen Musikgeschichte am Ende der 1920er Jahre aufzeigt: Die Wertschätzung der Unterhaltungsmusik, den Versuch eigenständige, seriöse Werke zu schaffen und die nicht vorhandene Geschichte „ernster“ Musik in Amerika.

Für künftige Forschungen bleibt *The Jazz Singer* weiterhin interessant, da es aus musikwissenschaftlicher Sicht noch viele Unklarheiten gibt, allen voran die Analyse des gesamten Scores. Aber auch der musikalische Vergleich zu zeitgleich entstandenen Werken anderer Filmfirmen ist so gut wie nicht vorhanden.

9 Quellenverzeichnis

9.1 Primärquellen

Čajkovskij, P. I.: *Romeo and Juliet. Fantasy Overture*, Studienpartitur, London: Eulenburg Ltd 2005.

Čajkovskij, P. I.: *Sérénade mélancolique*, op. 26, Morceau pour le Violon avec accompagnement d'orchestre ou de piano, 2. überarbeitete Auflage, Moskau: Edition Jurgenson 1875.

Cobb W. / Edwards G.: *If a girl like you, loved a boy like me*, New York: Gus Edwards Music Pub. Co. 1905.

Cohan, George M.: *Give my regards to Broadway*. New York: F. A. Mills 1904.

Crosland, Alan (Regisseur): *Der Jazzsänger - The Jazz Singer* (1927), DVD, Videothek des Instituts für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien.

Debussy, Claude: *Beau Soir*, arr. Jascha Heifetz, USA: Carl Fischer 1935.

Debussy, Claude / Bourget, Paul: „Beau Soir“, in: *French Songs, Beau Soir* (Evening Fair), Übersetzung ins Englische von Henry Grafton Chapman, New York: G. Schirmer 1912.

Donaldson / Lewis / Young: *My Mammy* (The Sun Shines East-The Sun Shines West), New York: Irving Berlin Inc. 1921.

Kahn / Erdman / Russo: *Toot, Toot, Tootsie!* (*Goo ' Bye*), New York: Leo Feist, Inc. 1922.

King / Clarke / Jolson / Silvers: „Mother of mine, I still have you“, in: *Bourne Best Barbershop*, New York: Bourne Co. 1970.

Lalo, Édouard: *Symphonie espagnole, op. 21, Pour Violon et Orchestre, Nouvelle édition*, Paris: A. Durand et Fils o.J.

Monaco / Leslie / Clarke / Jolson: *Dirty Hands! Dirty Face!*, New York: Clarke & Leslie Songs, Inc. 1923.

Muir, Lewis F. / Gilbert, Wolfe: *Waiting for the Robert E. Lee* (1912), New York: F. A. Mills 1912.

Sibelius, Jean: *Pelléas et Mélisande, Suite, op.46*, Berlin: Schlesinger, 1905, Nachdruck von E. F. Kalmus (Hrsg.), Boca Raton: e. F. Kalmus 1998.

9.2 Sekundärquellen

Balakirev-VP: *Balakirev, Milij Alekseevič, Vospominanija i pis'ma* (Erinnerungen und Briefe), Kremlev / Ljapunov / Frid (Hrsg.), Leningrad 1962.

Bender, Elisabeth: *Čajkovskijs Programmmusik*, Mainz: Schott Music 2009 (*Čajkovskij-Studien*, hrsg. von Thomas Kohlhase, Band 11).

Bergreen, Laurence: *As thousands cheer. The life of Irving Berlin*, New York: Da Capo Press 1996.

Buhle, Paul: *From the Lower East Side to Hollywood: Jews in American popular culture*. London / New York: Verso 2004.

Buhler, James / Neumeyer David / Rob Deemer: *Hearing the Movies, Music and Sound in Film History*. Oxford / New York: Oxford Univ. Press 2010.

Bradley, Edwin M.: *The First Hollywood Musicals. A Critical Filmography of 171 Features, 1927 through 1932*, USA: McFarland 1996.

Collier, James L.: "Jazz (i)", in: Kernfeld, Barry (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Jazz, Grove Music Online*, 2. Auflage, Oxford Univ. Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J223800>, letzter Zugriff: 13.12.2015.

Crafton, Donald: *The Talkies. American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931*, New York: Scribner 1997 (*History of the American cinema*, hrsg. von Charles Harpole).

Cullen, Frank: *Vaudeville, old and new: An encyclopedia of variety performers*. New York / London: Routledge 2004.

Dietrich Kämper, *Max-Bruch-Studien - Zum 50. Todestag des Komponisten*, Köln: Arno Volk Verlag 1970.

Dunne, Michael: *American Film Musical Themes and Forms*, USA: McFarland 2004.

Erdmann, H. / Becce, G. / Brav, L.: *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, Berlin-Lichterfelde: Schlesinger 1927.

Fehr, Richard / Vogel, Frederick G.: *Lullabies of Hollywood. Movie Music and the Movie Musical, 1915-1992*, USA: McFarland 1993.

Feustle, Maristella: „Gilbert, L. Wolfe“, in: *Grove Music Online*, Oxford Univ. Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2262323>, letzter Zugriff: 15.10.2014.

- Finler, Joel W.: *The Hollywood Story*, 3. überarb. Auflage, London: Wallflower Press 2003.
- Fischel, Jack / Pinsker, Sanford: *Jewish-American history and culture: An encyclopedia*, New York: Garland 1992 (Garland reference library of the social sciences Nr. 429).
- Flügel, Trixi M.: „Das Musical im Rahmen des klassischen Hollywood-Kinos“, in: Georg Hoefel (Hrsg.), *Aufsätze zu Film und Fernsehen*, Band 52, Hamburg: Coppi-Verlag 1997.
- Forte, Allen: *The American popular ballad of the golden era. 1924-1950*, Princeton N.J.: Princeton Univ. Press 1995.
- Freeland, Michael: *Jolson. The Story of Al Jolson*, 8. Auflage, London / Portland: Good News Digital Books 1972.
- Furia, Philip / Patterson, Laurie: *The Songs of Hollywood*, Oxford / New York: Oxford Univ. Press 2010.
- Gabbard, Krin: "Jazz': etymology", in: Kernfeld, Barry (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Jazz, Grove Music Online*, 2. Auflage, Oxford University Press, in: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J987654>, letzter Zugriff: 13.12.2014.
- Gibbs, J. / Pye, D.: *Style and meaning. Studies in the detailed analysis of film*, Manchester / New York: Manchester Univ. Press / Distributed exclusively in the USA by Palgrave 2005.
- Goldman, Herbert C.: *Jolson: The Legend Comes to Life*, New York: Oxford Univ. Press 1988.
- Goldstein, Howard: "Jolson, Al.", in: *Grove Music Online*, Oxford Univ. Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/14435>, letzter Zugriff: 20.11.2014.
- Gomery, Douglas: *The Coming of Sound. A History*, London / New York: Routledge 2005.
- Green, Stanley: *Broadway Musicals*, 6. überarb. Auflage von Kay Green, New York: Applause Theater & Cinema books 2008.
- Grönke / Vajdman / Kohlhase: *Čajkovskijs Arbeitsweise. Quellenkritische Untersuchungen*, Mainz / London u. a.: Schott 2005, (*Čajkovskij-Studien*, hrsg. von T. Kohlhase, Band 7).
- Gubar, Susan: *Racechanges. White Skin, Black Face in American Culture*, New York: Oxford Univ. Press 1997.

- Henzel, Christoph: "A Jazz Singer: Singing to His God' The Jazz Singer (1927). Musik im ,ersten Tonfilm'", in: *Archiv für Musikwissenschaft* 63/1 (2006).
- Herweg, Rachel M.: *Die jüdische Mutter. Das verborgene Matriarchat*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft Darmstadt 1994.
- Hischak, Thomas S.: *The American musical film song encyclopedia*, USA: Greenwood Press 1999.
- Hischak, Thomas S.: "Tin Pan Alley", in: *Grove Music Online*, 2. Auflage, Oxford Univ. Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/A2257382>, letzter Zugriff: 15.12.2014.
- Jahn, Konstantin: „Die Geburt des weißen Jazzmusikers aus dem Geist des Blackface Minstrel - Imagekonstruktionen in Jazzfilmen“, in: Flath, Beate / Pircher, Andreas M. u.a. (Hrsg.), *All you need is image?!*, Graz: Leykam 2010.
- Jasen, David A.: *Tin Pan Alley*, New York: D.I. Fine 1989.
- "Jolson, Al", in: Larkin, Colin (Hrsg.), *Encyclopedia of Popular Music. Oxford Music Online*, 4. Auflage, Oxford Univ. Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/epm/14216>, letzter Zugriff: 20.11.2014.
- „Jossele Rosenblatt“, in: *Der Israelit* 26 (1933).
- Kellerman, Henry: *Greedy, cowardly, and weak. Hollywood's Jewish stereotypes*, USA: Barricade Books Inc. 2009.
- Kingman, Daniel: *American Music. A Panorama*, 2. Auflage, New York / London: Schirmer Books 1990.
- Kligman, Mark: "The Music of Kol Nidre", in: Hoffmann, Lawrence A. (Hrsg.), *All These Vows: Kol Nidre. Prayers of awe*, USA: Jewish Lights Publishing 2011.
- Kloiber, Rudolf: *Handbuch des Instrumentalkonzerts. Von der Romantik bis zu den Begründern der Neuen Musik*, Band 2, Wiesbaden: Breitkopf & Härtel 1973.
- Kolbus, Anita: *Maeterlinck, Debussy, Schönberg und andere--Pelléas et Mélisande, Zur musikalischen Rezeption eines symbolistischen Dramas*, Marburg: Tectum 2001.
- Lasser, Michael: *America's Songs II. Songs from the 1890s to the Post-War Years*, Hoboken: Taylor and Francis 2014.
- Lesure, François / Howat, Roy: "Debussy, Claude.", *Grove Music Online*, Oxford University Press,

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/07353>, letzter Zugriff: 12.11.2014.

Lhamon Jr., W. T.: *Raising Cain. Blackface performance from Jim Crow to Hip Hop*, Cambridge: Harvard Univ. Press 1998.

Macdonald, Hugh , "Lalo, Edouard.", in: *Grove Music Online*, Oxford Univ. Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/15865>, letzter Zugriff: 25.10.2014.

Magee, Jeffrey: "Irving Berlin's Blue Skies. Ethnic affiliations and musical transformations", in: *The Musical Quarterly* 84/4 (2000).

"Monaco, Jimmy V.", in: Larkin, Colin (Hrsg.), *Encyclopedia of Popular Music*, 4. Auflage, *Oxford Music Online*, Oxford Univ. Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/epm/19312>, letzter Zugriff: 20.12.2014.

"multikulturelle Gesellschaft", in: *Die Brockhaus Enzyklopädie Online*, Gütersloh / München: F. A. Brockhaus / wissenmedia in der inmediaONE] GmbH), Zugang über Datenbank der Universität Wien.

Parish, James R. / Pitts, Michael R.: *Hollywood songsters. Singers who act and actors who sing: a biographical dictionary*, 2. Auflage, New York: Routledge 2003.

Paymer, Marvin E.: *Sentimental journey. Intimate portraits of America's great popular songs, 1920-1945*, Darien, CT: Two Bytes Pub. 1999.

Raph, Theodore: *The American song treasury. 100 favorites, ungekürzte und korrigierte Fassung*, Mineola, N.Y.: Dover Publications 1986.

Rogin, Michael: *Blackface, White Noise. Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*, California / London: Univ. of California Press 1996.

Schickel, Richard / Perry, George: *You must remember this. Die Warner Bros. Story, USA*: Running Press Book Publishers 2008.

Schwarz, Boris / Campbell, Margaret: "Heifetz, Jascha.", in: *Grove Music Online*, Oxford Univ. Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12677>, letzter Zugriff: 12.11.2014.

Smith, Richard L.: "Pelléas et Mélisande.", in: Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Opera. Grove Music Online*, Oxford Univ. Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O002420>, letzter Zugriff: 18.12.2014.

Tiersot, Julien / Martens, Frederick H.: "Édouard Lalo". in: *The Musical Quarterly* 11/ 1 (1925).

Trepp, Leo: *Die amerikanischen Juden. Profil einer Gemeinschaft*, Stuttgart: W. Kohlhammer 1991.

Vajdman, Polina (Hrsg.): *Tematiko-bibliografičeskij ukazatel' sočinenij P. I. Čajkovskogo = Thematic and bibliographical catalogue of P. I. Tchaikovsky's (P. I. Čajkovskij's) works*, Moskau: P. Jurgenson Music Publishin House 2006.

Wenk, Arthur: *Claude Debussy and the poets*, Berkeley: University of California Press 1976.

9.3 Internetquellen

Backstreet, Jack: "IMDb Mini Biography, Alan Crosland", in: *IMDb*, http://www.imdb.com/name/nm0189076/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, letzter Zugriff: 14.01.2015.

Backstreet, Jack: „IMDb Mini Biography, Warner Oland“, in: *Internet Movie Database*, http://www.imdb.com/name/nm0645941/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, letzter Zugriff: 19.10.2014.

Brumburgh, Gary: „IMDb Mini Biography, May McAvoy“, in: *Internet Movie Database*, http://www.imdb.com/name/nm0564219/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, letzter Zugriff: 19.10.2014.

Dirks, Tim: "The History of Film. Film History of the 1920s“, in: *Filmsite*, <http://www.filmsite.org/20sintro.html>, letzter Zugriff: 09.03.2015.

Englander, Sam: „Zemirot Yisra'eil, Gesänge des Judentums“, in: *Chazzanut Online*, Vennottschap Muziek en Letteren Amsterdam, <http://www.chazzanut.com/englander/>, letzter Zugriff: 14.03.2014.

Guski, Chajm: „Das Kol-Nidrej-Gebet“, in: *talmud.de, Das Judentum in Deutschland*, <http://www.talmud.de/tlmd/das-kol-nidrej-gebet/>, letzter Zugriff: 14.3.2014.

Jackson, Denny: „IMDb Mini Biography, Eugenie Besserer“, in: *Internet Movie Database*, http://www.imdb.com/name/nm0078806/bio?ref_=nm_ov_bio_sm, letzter Zugriff: 19.10.2014.

„Jahrzeit“, in: *Jewish Encyclopedia*, <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/8501-jahrzeit#547>, letzter Zugriff: 05.03.2014.

„Kol Nidrei“, in: *louis-lewandowski-festival*, <http://louis-lewandowski-festival.de/hoerproben/kol-nidrei.mp3>, letzter Zugriff: 15.03.2014.

„Kol Nidrei“, in: *PlusPedia*, http://de.pluspedia.org/wiki/Kol_Nidrei, letzter Zugriff: 02.03.2014.

„Kol Nidre (כל נדר = ‚all vows‘)“, in: *JewishEncyclopedia*, <http://www.jewishencyclopedia.com/articles/9443-kol-nidre#anchor13>, letzter Zugriff: 14.3.2014.

McElrath, K. J. / Tyle. Chris: “Blue Skies (1927)”, in: *JazzStandards*, <http://www.jazzstandards.com/compositions-1/blueskies.htm>, letzter Zugriff: 15.03.2015.

Wulff, Hans J.: “diegetischer Ton”, in: *Lexikon der Filmbegriffe*, <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=1435>, letzter Zugriff: 20.01.2015.

„Zweites Motiv des Kol Nidre“, in: *PlusPedia*, <http://de.pluspedia.org/wiki/Datei:Kol-Nidre-Sulzer-Lewandrowsky-Ver-2.jpg>, letzter Zugriff: 02.03.2014.

ANHANG: Verzeichnis der Notenbeispiele

Abbildung 2: Die ersten Takte von *Toot, Toot, Toosie* gleichen einem Zugsignal, aus: Kahn / Erdman, *Toot, Toot, Tootsie*, Takte 25-29).

Abbildung 2: Die Anfangstakte des Refrains - Teil A (aus: Magee 2000, S. 543, zit. n.: Berlin, Irving: *Blue Skies*, 1927, Takte 27-31).

Abbildung 3: Die Anfangstakte des Teil B (aus: Magee 2000, S. 544, zit. n.: Berlin, Irving: *Blue Skies*, 1927, Takte 42-50).

Abbildung 4: Die beiden Motive der Eröffnungssphrase (aus: „Kol Nidre (כל נידי = ‚all vows‘“, in: JewishEncyclopedia).

Abbildung 5: Die Melodie des Mittelteils in der Version von Sam Englander aus dem Jahr 1931 (aus: Englander, „Kol Nidre“, Takte 11-14).

Abbildung 6: Weitere Beispiele, von Salomon Sulzer und Louis Lewandowski, für das Motiv c im Mittelteil (aus: PlusPedia, <http://de.pluspedia.org/wiki/Datei:Kol-Nidre-Sulzer-Lewandrowsky-Ver-2.jpg>).

Abbildung 7: Die Einleitung der *Sérénade mélancolique* besteht aus dem Motiv des Seitenthemas (aus: Čajkovskij, *Sérénade mélancolique*, op. 26, 4. Satz, Takte 1-5).

Abbildung 8: Hier wird von der Einleitung in das Violinsolo und damit in das Hauptthema geführt aus: Čajkovskij, *Sérénade mélancolique*, op. 26, 4. Satz, Takte 12-17).

Abbildung 9: Das Motiv c sticht durch seine melodische und harmonische Entwicklung hervor (aus: Čajkovskij, *Sérénade mélancolique*, op. 26, Takte 19-26).

Abbildung 10: Auch in der Wiederholung kann sich der Interpret in Motiv c' entfalten (aus: Čajkovskij, *Sérénade mélancolique*, op. 26, Takte 28-38).

Abbildung 11: Das Notenbild des Originals mit Singstimme und Klavierbegleitung (aus: Debussy, *French Songs, Beau Soir*, Takte 10-18).

Abbildung 12: Die Bearbeitung von Jascha Heifetz für Violine und Klavier (aus: Debussy, arr. Heifetz, *Beau Soir*, Takte 18-25).

Abbildung 13: Das Thema der Solovioline aus dem vierten Satz der Symphonie espagnole (aus: Lalo, *Symphonie espagnole*, op. 21, Pour Violon et Orchestre, Nouvelle édition, 4. Satz, Takte 18-25).

Abbildung 14: Die Melodie des Violinsolos mit dem dramatischen Lauf in Achteltriolen hin zur Sechzehntelbewegung und dem Anfangston a1 (aus: Lalo, *Symphonie espagnole*, op. 21, Pour Violon et Orchestre, Nouvelle édition, 4. Satz, Takte 46-50).

Abbildung 15: Nach der Generalpause werden die Motive a und b, rhythmisch angepasst, von den hohen Streichern aufgenommen (aus: Sibelius, *Pelléas et Mélisande*, Suite, op.46, "Melisande", Takte 42-48).

ANHANG: Abstract

Diese Masterarbeit befasst sich mit dem Film *The Jazz Singer* aus dem Jahr 1927, welcher als erster Tonfilm in die Filmgeschichte einging. Dabei liegt das Hauptaugenmerk auf der Musik im Film und ihren Funktionen. Zunächst wird die Entstehung des Films beschrieben und ein Bild des Amerikas um 1927 vermittelt, damit die Handlung und die Musik in den gesellschaftlichen Kontext gebracht werden kann. Der Inhalt, der einen Generationenkonflikt in einer jüdischen Emigrantenfamilie schildert, wird mit der Musik in einen szenischen und dramaturgischen Kontext gesetzt. Dazu werden die einzelnen Musikgenres aus *The Jazz Singer*, wie etwa der Jazz, (vorwiegend romantische) Kunstmusik oder jüdische Musik auf ihre Funktionen untersucht und im Detail analysiert. Das Resümee ergibt, dass der Film sich einerseits bekannter Hits der Popularkultur der 1920er Jahre bedient, um ein breites Publikum anzusprechen und andererseits Kunstmusik verwendet, um ihn auf ein anspruchsvolleres Niveau zu heben und ihn dramaturgisch zu unterstützen.

ANHANG: Lebenslauf

Ausbildung

- 2000 – 2004: Besuch der Hauptschule Lasbergweg Tamsweg mit einem Schwerpunkt in Englisch und Informatik.
- 2004 – 2008: Besuch des BORG Murau mit musikalischem Schwerpunkt.
- 2008 – 2015: Studium der Musikwissenschaft an der Universität Wien

Fachbezogene Berufserfahrung:

- Sommer 2011: Musikwissenschaftliches Praktikum im Ausmaß von 100 Stunden bei der Lungauer Kulturvereinigung im Rahmen des Eachting & More Festivals
- Sommer 2012: Voluntary in Ghana
- 2012 – 2013: Freie Mitarbeiterin der Jeunesse –Musikalische Jugend Österreichs
- 2013 - 2014: Vollzeit-Mitarbeiterin der Jeunesse Wien, Abteilung Verkauf
- Seit – 2013: Organisation und Leitung des Jeunesse KindermusikCamps in Mariazell
- Jänner 2015: Wechsel in das Künstlerische Betriebsbüro der Jeunesse Wien