

www.filmmusik.uni-kiel.de

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung / Archiv der Artikel

Copyright für diese Ausgabe by Silke Martin.

Letzte Änderung: 15.5.2009.

Zuerst veröffentlicht in: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 3, 2009, S. 57-68.

ISSN 1866-4768.

Überlegungen zur hybriden Form des vermeintlich ersten Tonfilms **THE JAZZ SINGER (USA 1927, Alan Crosland)**

Silke Martin (Weimar)

Alan Croslands Film *THE JAZZ SINGER* wird in zahlreichen wissenschaftlichen Abhandlungen zum Übergang vom Stumm- zum Tonfilm als der Film beschrieben, der dem Tonfilm endgültig zum Durchbruch verhalf (vgl. Dibbets 1998, 197; Nowell-Smith 1998, 193; Henzel 2006, 47). Doch obwohl *THE JAZZ SINGER* maßgeblich dazu beigetragen hat, das neue Medium Tonfilm am Markt zu etablieren, handelt es sich bei diesem Film nicht um den ersten Tonfilm, wie gelegentlich behauptet wird (vgl. Ferrari 2004, 70), sondern lediglich um einen „Stummfilm mit einigen vertonten Einschüben“ (Dibbets 1998, 197). *THE JAZZ SINGER* ist ein so genannter *part-talkie*, ein Film also, der nur zum Teil vertont wurde. An ausgewählten Stellen enthält er „lippensynchrone Lieder und Dialog“ (Dibbets 1998, 197). Das expressive Spiel der Figuren und der Einsatz von Zwischentiteln hingegen erinnern an den Stummfilm. Doch nicht nur die Tatsache, dass *THE JAZZ SINGER* kein hundertprozentiger Tonfilm ist, steht laut Christoph Henzel einer Definition als erstem Tonfilm entgegen. Darüber hinaus ist er auch nicht der erste Film, der technisch in der Lage war, Bild und Ton zu synchronisieren. Vielmehr positioniert er sich als ein Ereignis unter vielen, als ein Glied innerhalb einer ganzen Reihe technischer Entwicklungen vom Stumm- zum Tonfilm (vgl. Henzel 2006, 48/49).

Aufgrund seiner herausragenden historischen Stellung als vermeintlich erster Tonfilm und erstes (Film-) Musical besitzt er dennoch für die Filmwissenschaft hohe Relevanz. Denn in seiner hybriden Form aus

Stumm- und Tonfilmelementen ist er ein wichtiges Zeugnis seiner Zeit. Anhand ausgewählter Filmszenen von *THE JAZZ SINGER* möchte ich zeigen, wie sich der akustische und visuelle Stil des Films in der Übergangszeit vom Stumm- zum Tonfilm ästhetisch positioniert hat. Im Zentrum meiner Überlegungen steht dabei zum einen, inwiefern technische Einschränkungen die Ästhetik von *THE JAZZ SINGER* beeinflusst haben und zum anderen, wie sich die Form dieses Films konkret darstellt.¹ Denn obwohl seine Hybridität aus Stumm- und Tonfilm in der Literatur häufig erwähnt wird (vgl. Dibbets 1998, 197), finden sich dazu bisher noch keine profunden Analysen.² Im Mittelpunkt anderer aktueller Filmbeschreibungen von *THE JAZZ SINGER* stehen eher Überlegungen zum wirtschaftlichen Durchbruch des Tonfilms, zur Problematik jüdischer Einwanderer in Amerika oder zur Funktionalisierung von Musik für die Botschaft des Films (vgl. Henzel 2006).

Die Überwindung des Gleichlaufproblems von Bild und Ton ist kein Phänomen der 1920er Jahre, sondern sie stand von Anfang an, lange vor der Einführung des Tonfilms, im Mittelpunkt technischer Entwicklungen des Films. Die Synchronisierung stellte ein zentrales und zunächst unüberwindliches Problem früher Erfindungen dar. In der Stummfilmzeit wurde im Wesentlichen an der Entwicklung von zwei Verfahren zur Aufnahme, Speicherung und Wiedergabe des Filmtons gearbeitet, nämlich am Nadeltonverfahren und am Lichttonverfahren. Während das Nadeltonverfahren auf einer externen Verbindung getrennter Apparaturen wie der Kopplung von Grammophon und Filmprojektor beruht, stellt das Lichttonverfahren die optische Speicherung des Tons direkt auf dem Filmmaterial dar, was eine apparaturimmanente Synchronisierung von Bild und Ton ermöglicht.

Letztendlich war es das Vitaphone-Aufnahmesystem, das dem Tonfilm 1927 mit *THE JAZZ SINGER* endgültig zum Durchbruch verhalf. Beim Vitaphone-System handelt sich um ein Nadeltonverfahren, bei dem eine 40 cm große Schellackplatte mechanisch mit dem Filmprojektor verbunden und der Ton über elektrisch verstärkte Lautsprecher in den Zuschauerraum übertragen wurde (vgl. Heydecker 2004). Das Vitaphone-System wurde 1925 durch Western Electric und die Bells Lab gegründet und bereits 1926 von Warner Bros. mit *DON JUAN* (USA 1926, Alan Crosland) einem größeren Kinopublikum vorgestellt. Wobei dieser Film keine lippen synchronen Dialoge enthält wie *THE JAZZ SINGER*, sondern lediglich Musikeinlagen.³ Doch auch die Dialoge in *THE JAZZ SINGER* waren ursprünglich nicht vorgesehen.

Im Verlauf der Aufnahmen wurde eher zufällig als geplant an verschiedenen Stellen Dialog aufgenommen und nach einigen Diskussionen im Film belassen (Jossé 1984, 219).

¹ Wobei ich unter dem Begriff des Hybriden die Mischung zweier getrennter Systeme bzw. zweier verschiedener filmischer Formen verstehe. Laut Lexikon stammt der Ausdruck Hybrid von dem lateinischen Fremdwort griechischen Ursprunges „Hybrida“ ab und hat die Bedeutung von etwas Gebündeltem, Gekreuztem oder Gemischtem.

² Einen ersten Hinweis in diese Richtung gibt lediglich das Referat von Adrian Heydecker, vor allem, was den Zusammenhang von technischer Einschränkung und ästhetischer Ausprägung betrifft. Deshalb bilden Heydeckers stichpunktartige Ausführungen auch den Ausgangspunkt meiner Überlegungen (vgl. Heydecker 2004).

³ Die Musikaufnahmen sollten insbesondere dazu dienen, die Tonbegleitung in den Kinos zu ersetzen, die bis dahin in der Regel von Musikern realisiert wurde.

Die Begeisterung des Publikums, sprechende Protagonisten auf der Leinwand zu sehen, veranlasste Warner Bros. schließlich dazu, einen weiteren *part-talkie*, *THE SINGING FOOL* (USA 1928, Lloyd Bacon), zu produzieren. Auch dieser Film wurde, ebenso wie *THE JAZZ SINGER*, ein großer Erfolg und war in der Hauptrolle mit dem Varieté-Star Al Jolson besetzt. War *THE JAZZ SINGER* zu etwa 20 % ein Tonfilm, so belief sich das Verhältnis von Stumm- zu Tonfilm in *THE SINGING FOOL* bereits auf 60:40. Der nächste, nun 100%ige Tonfilm *LIGHTS OF NEW YORK* (USA 1928, Bryan Foy) wurde ebenfalls von Warner Bros. im Vitaphone-Verfahren produziert. Bei diesem so genannten *full-talkie* war jedoch weniger der Inhalt, als vielmehr die Tatsache, dass es keinerlei Stummfilmszenen mehr gab, ausschlaggebend. Um als Spielfilm klassifiziert zu werden, wurde *LIGHTS OF NEW YORK* von 20 auf 60 Minuten Länge erweitert.

Durch den Erfolg der Tonfilme von Warner Bros. erwarben nach und nach auch die anderen Studios die Lizenz am Vitaphone-System, um Tonfilme zu produzieren. Die Vitaphone-Technik und andere Nadeltonverfahren wurden schließlich Ende der 1920er Jahre durch die Tonwiedergabe per Film ersetzt. Weltweit wurden nun Lichtton-Verfahren entwickelt, die unweigerlich auch zu einer Umstellung unzähliger Filmtheater auf die entsprechende Tontechnik führten und schließlich den Stummfilm komplett verdrängten (vgl. Nowell-Smith 1998, 193; Dibbets 1998, 197/198).

Die Umstellung der Filmindustrie auf das Lichtton-Verfahren hatte weniger mit der klanglichen Qualität als vielmehr mit der Störanfälligkeit der Nadeltontechnik zu tun. Wenn beispielsweise der Film riss oder sprang, zog die externe Verbindung von Projektor und Schallplatte unweigerlich auch Synchronisationsprobleme nach sich. Die Vitaphone-Technik hatte aber auch noch andere Nachteile: Die Platte, die eine maximale Speicherlänge von 10 Minuten umfasste, konnte nur etwa 20 bis 25 Mal abgespielt werden, bevor sie aufgrund starker Abnutzungserscheinungen ersetzt werden musste. Zudem bestimmte die Länge der Platte die narrative Struktur des Films. Denn die Gesangseinlagen und Dialoge mussten sich an die Zeitstruktur der Platte anpassen. Der Film wird demnach in 10-minütige Akte unterteilt, an deren Ende Bild und Ton

„[...] von einem Projektor auf den anderen überblendet werden. Der Ton kann nicht über einen Rollenwechsel hinweg ohne Unterbruch abgespielt werden“ (Heydecker 2004).

Wenn man darüber hinaus bedenkt, dass die Tonspur ausschließlich als Direktton bzw. für das Playback-Verfahren aufgezeichnet werden konnte und zu dieser Zeit weder das Verfahren der Nachsynchronisation noch die Möglichkeiten des Tonschnitts zur Verfügung standen (da die Schallplatte nicht geschnitten werden konnte), so kann man auf jeden Fall sagen, dass sich *THE JAZZ SINGER* durch eine bemerkenswerte Tonspur auszeichnet. Erstaunlich ist in diesem Kontext aber auch, dass dieser Film trotz derartiger technischer Einschränkungen und der nur partiellen Vertonung maßgeblich dazu beigetragen hat, das neue Medium Tonfilm am Markt zu etablieren (vgl. Heydecker 2004).

Doch ist der Übergang vom Stumm- zum Tonfilm nicht nur auf technischer und wirtschaftlicher, sondern auch auf inhaltlicher Ebene die dominante Präsentationsform dieses Films. *THE JAZZ SINGER* erzählt von einem Generationenkonflikt zwischen dem jüdischen Kantor Rabinowitz und seinem Sohn Jakie, der lieber Jazzsänger werden möchte als in der 5. Generation den Beruf seines Vaters weiterzuführen. Die Hauptrolle des jüdischen Sohns ist mit dem Varieté-Star Al Jolson besetzt, dessen Biografie sich zu Teilen auch in der Novelle *The Day of Atonement* (1922) von Samson Raphaelson wieder findet. Diese diente dem Drehbuch von *THE JAZZ SINGER* als Vorlage (vgl. Henzel 2006, 49).

Mit der Geschichte thematisiert der Film nicht nur die Problematik osteuropäischer Einwandererfamilien in Amerika, sondern auch sein eigenes Vorgehen, Töne zu Bildern erklingen zu lassen. Indem er von einem Jungen erzählt, der seine Stimme als Jazzsänger erklingen lässt, dabei aber auf großen Widerstand stößt, verweist er indirekt auch auf den Tonfilm, der zu dieser Zeit ebenfalls auf die solidarische Verweigerung der Stummfilmindustrie trifft. Die Gegensätze Vater/alte Zeit und Sohn/neue Zeit sind also nicht nur im Kontext jüdischer Tradition vs. gesellschaftlicher Assimilation zu sehen, sondern sie greifen auch, zumindest indirekt, den Wandel des Stummfilms zum Tonfilm auf. Indem *THE JAZZ SINGER* Tradition gegen Moderne, jüdischen Gesang gegen Jazz, das Leben im Ghetto gegen das Show-Business stellt, nimmt er nicht nur technisch, sondern auch narrativ einen Zwischenraum zwischen dem alten und dem neuen Medium, zwischen stummen und tönenden Bildern ein (vgl. Heydecker 2004).

Im Gegensatz zu *THE JAZZ SINGER* allerdings, der den Übergang vom Stumm- zum Tonfilm nur andeutet, ist die Einführung des Tonfilms in *SINGIN' IN THE RAIN* (USA 1952, Stanley Donen/Gene Kelly) explizit das Thema des Films. Der Schauplatz von *SINGIN' IN THE RAIN* ist Hollywood in den Jahren 1927/28. Der Film erzählt vom Aufkommen des Tonfilms, von technischen Problemen mit der Synchronisation und der ablehnenden Haltung der Filmindustrie und des Publikums. Auch der vermeintlich erste Tonfilm *THE JAZZ SINGER* wird in diesem Film erwähnt.⁴

Doch stellt sich *THE JAZZ SINGER* in seiner hybriden Form aus Stumm- und Tonfilmelementen nicht nur in narrativer, sondern auch in ästhetischer Hinsicht als ein Phänomen des Übergangs dar. Dies wird insbesondere in zwei Szenen deutlich. Beide verfügen als einzige nicht nur über synchronisierten Gesang, sondern auch über lippensynchrone Dialoge. Während die erste Szene, in der Jakie (Al Jolson) in einem Lokal vor einem größeren Publikum *Dirty hands, dirty face* und *Toot, toot, Tootsie* singt, den Übergang von stummen zu tönenden Bildern langsam und vom Zuschauer nahezu unbemerkt vollzieht, wird die zweite Szene - Jakie besucht seine Mutter (Eugenie Besserer) am Geburtstag seines Vaters in der elterlichen Wohnung - von einem abrupten Wechsel vom Stumm- zum Tonfilm begleitet.

⁴ Darüber hinaus findet *THE JAZZ SINGER* auch über 50 Jahre später noch in *THE AVIATOR* (USA/D 2004, Martin Scorsese) Erwähnung.

In der ersten Szene, in der Jakie in einem Lokal auftritt, werden die Gespräche der Figuren zunächst nur stumm und in Zwischentiteln wiedergegeben. Das Klopfen des Publikums auf den Tischen und die Hintergrundmusik hingegen sind von Anfang an zu hören. Kurze Zeit später wird auch das Klatschen des Publikums synchronisiert. Als Jakie schließlich *Dirty hands, dirty face* und *Toot, toot, Tootsie* singt, ist nicht nur sein Gesang, sondern auch sein improvisierter Monolog zwischen den Gesangseinlagen zu hören (was wahrscheinlich daran liegt, dass die Tonaufnahme einfach weiterlief und im Film belassen wurde). Zu den bereits vorhandenen Tonebenen Geräusch und (Begleit-)Musik treten also lippensynchroner Gesang und Monolog hinzu. Wobei sich die Tonquelle nicht nur innerhalb, sondern auch außerhalb des Bildes befindet. Denn während Jakie spricht und singt, ist gelegentlich nur das Publikum zu sehen. Auch das Klatschen ertönt stellenweise, ohne dass man das Publikum sieht. Als Jakie nach dem zweiten Lied schließlich verstummt, sind keine Dialoge mehr, sondern nur noch das Klatschen und Rufen des Publikums zu hören. Im Anschluss daran werden auch die Geräusche ausgeblendet, bis am Ende der Szene nur noch Hintergrundmusik zu vernehmen ist. Wobei hier nicht eindeutig ist, woher die Musik kommt bzw. ob sie der Diegese entstammt oder nicht. Die Töne werden also nach Jakies Auftritt Ebene für Ebene wieder zurückgenommen. Als Jakie sich schließlich mit Mary Dale (May McAvoy) unterhält, wird das Gespräch stumm und in Zwischentiteln wiedergegeben. Die Mimik und Gestik der Figuren sind jedoch nicht, wie man vielleicht erwarten würde, übertrieben, sondern eher subtil und verhalten. Der Schauspielstil entspricht an dieser Stelle also nicht unbedingt der stummfilmischen Inszenierung von Bild und Ton.⁵

Der sanfte Einstieg in den Tonfilm zu Beginn der Szene und der kaum merkliche Übergang zum Stummfilm am Ende dieses Filmausschnitts stehen in hartem Kontrast zur zweiten Szene, in der sich der Wechsel vom Stumm- zum Tonfilm völlig abrupt vollzieht.

Als Jakie am 60. Geburtstag seines Vaters (Warner Oland) nach Hause kommt, ist das Gespräch zwischen ihm und seiner Mutter zunächst nur stumm und in Zwischentiteln sowie an der Mimik und Gestik der Figuren zu sehen. Doch als Jakie beginnt, seiner Mutter das Lied *Blue Skies* vorzusingen, verstummt die Hintergrundmusik plötzlich und sein Gesang mit Klavierbegleitung erklingt. Auch das anschließende Gespräch mit seiner Mutter, das ebenso wie der Monolog in der ersten Szene improvisiert ist, ist zu hören. Die Zwischentitel verschwinden, der Schauspielstil ist zurückhaltend. Während Jakie singt, ist gelegentlich nur seine Mutter zu sehen, doch als sie sich unterhalten, sind beide ununterbrochen im Bild. Im Gegensatz zu Jakie allerdings, der deutlich spricht, nuschelt seine Mutter nur. Ihre Antworten sind kurz und kaum verständlich. Dies legt die Vermutung nahe, dass das Mikrofon, das zu dieser Zeit gerade erst erfunden war und nur über eine geringe Reichweite verfügte, ausschließlich auf Jakie gerichtet war. Dann, als Jakie wieder singt, wird er plötzlich durch einen lauten Schrei („Stop“) seines Vaters unterbrochen, der unbemerkt das Zimmer betreten hat. Sofort kehrt Stille ein und es ist absolut nichts mehr zu hören. Alle Geräuschebenen, auch die Begleitmusik, werden in diesem Moment abrupt ausgeblendet. Dem zunächst harten Einstieg in den

⁵ Wobei laut Bordwell die These der elaborierten Gestensprache im Stummfilm ohnehin überholt ist (vgl. Bordwell 2006, 113/114).

Tonfilm folgt also hier der jähe Wechsel zum Stummfilm. Dann erst, Sekunden später, setzt die Begleitmusik wieder ein. Der Streit zwischen Vater und Sohn wird nun lautlos, mit expressiven Gesten und Zwischentiteln, visualisiert.

Diese beiden Szenen führen nicht nur die zwei gegenläufigen Kombinations-möglichkeiten von Stumm- und Tonfilmelementen vor – die Überlagerung stummer und tönender Bilder einerseits und der gegenseitige Ausschluss beider filmischer Formen andererseits – sondern sie greifen auch der historischen Entwicklung des Mediums Film voraus. Man könnte also sagen, dass die erste Szene in ihrer Überlagerung von Stumm- und Tonfilmelementen in Analogie zu den Anfangsjahren des Tonfilms zu sehen ist, in denen Stumm- und Tonfilm koexistierten, die zweite Szene hingegen mit ihrem abrupten Wechsel von der einen zur anderen filmischen Form die völlige Verdrängung des Stummfilms durch den Tonfilm Anfang der 1930er Jahre andeutet. Allerdings geschieht dies mit Brüchen bzw. in umgekehrter Reihenfolge, denn die zweite Szene endet nicht, wie man vielleicht erwarten würde, mit dem Tonfilm, sondern mit dem Stummfilm.⁶

Einen Hinweis in diese Richtung gibt auch der Satz „You ain’t heard nothin’ yet“, der in der ersten Szene lippensynchron zu hören ist, in der zweiten Szene hingegen nur stumm und im Zwischentitel erscheint. Jakie spricht also denselben Satz, den er bereits während seines Auftritts vor dem Publikum gut hörbar verlauten ließ, ein zweites Mal, doch dieses Mal mit stummen Lippenbewegungen. Auch hier bleibt am Ende, so legt es zumindest dieser Satz nahe, nur der stumme Film. Doch in der Gegenüberstellung von Schrift und Lautsprache, Zwischentitel und Rede, stummen und tönenden Bildern macht der Satz auch auf etwas anderes aufmerksam, nämlich auf die Differenz von „indirekter“ und „direkter Rede“ (Deleuze 1997, 289 ff.).

Laut Gilles Deleuze (1997) äußert sich der Sprechakt im Stummfilm wegen seiner Zwischentitel als indirekte Rede. Der Tonfilm verkehrt den Stummfilm, indem der Sprechakt zur direkten Rede wird und mit dem Bild in Interaktion tritt. Steht das Bild im Stummfilm für das Natürliche und Unmittelbare und die Zwischentitel für das Kulturelle und Abstrakte, so zeichnet sich das Bild im Tonfilm hingegen, da die Sprache durch die Stimme in das Bild integriert und dieses somit ebenso wie die Sprache interpretierbar wird, nun durch Künstlichkeit aus. Der Sprechakt im Tonfilm wird folglich nicht nur hörbar, sondern auch sichtbar und das Visuelle lesbar (Deleuze, 1997, 289 ff.).⁷

Indem *THE JAZZ SINGER* aber stumme und tönende Bilder übereinander legt, wie beispielsweise in der Szene, in der Jakie während der Generalprobe im Theater singt, seine Mutter sich aber gleichzeitig stumm und in Zwischentiteln unterhält, hebt er die Differenz von indirekter und direkter Rede auf. Die Bilder oszillieren

⁶ Zudem verweist die zweite Szene mit ihrem abrupten Wechsel von tönenden zu stummen Bildern auf die beiden unterschiedlichen Präsentationsformen des Stummfilms, Bilder mit oder ohne Musik-/Tonbegleitung zu zeigen.

⁷ Eine Kurzzusammenfassung von Deleuzes Thesen zum Verhältnis von Bild und Ton im Film stelle ich bereits an anderer Stelle vor (vgl. Egner (jetzt Martin) 2003, 97 ff).

demnach zwischen Natur und Kultur, zwischen Unmittelbarkeit und Gemachtheit und zeigen so ein weiteres Mal die hybride Struktur dieses Films.

Allerdings ist die Überlagerung von direkter und indirekter Rede in *THE JAZZ SINGER* zu unterscheiden von der „freien indirekten Rede“ des modernen Films, der um 1960 aufkommt (Deleuze 1997, 310). Die freie indirekte Rede im modernen Kino, die den Gegensatz von direkt und indirekt aufhebt, steht laut Deleuze in Zusammenhang mit der Entstehung eines autonomen akustischen Bildes, das nicht mehr mit dem visuellen Bild interagiert. Der Sprechakt wird vom Visuellen unabhängig, er wird zur freien indirekten Rede (vgl. Deleuze 1997, 289-334).

THE JAZZ SINGER hingegen hebt zwar mit der Überlagerung von stummen und tönenden Bildern die Differenz von indirekter und direkter Rede auf, doch zerstört er die szenatorische Einheit von Akustischem und Visuellem nicht oder bricht deren narrative Klammer auf.

Bemerkenswert ist darüber hinaus aber auch die visuelle Erscheinung der Zwischentitel, etwa in der Szene, in der Jakie am Bahnhof von seinem Agenten erfährt, dass er am Broadway engagiert wird. Die Zwischentitel, die aus jeweils einem Wort mit Ausrufezeichen bestehen, werden von Wort zu Wort größer, je dramatischer die Filmmusik ertönt. Zwischen die Worte New York! Broadway! Home! Mother! ist Jakie geschnitten. Die Zwischentitel dienen in dieser Szene nicht nur der Informationsübermittlung bzw. verstärken im Verbund mit der Musik die narrative Aussage des Films, sondern sie präsentieren sich auch als eigenständiges Element der visuellen Gestaltung. Doch nicht nur die Zwischentitel, sondern auch verschiedene Briefe werden auffallend in Szene gesetzt. So erscheinen sie von Hand oder mit Maschine geschriebene Leinwand füllend vor schwarzer Blende oder im Bild. Darüber hinaus wird Schrift auch in Form von Leuchtreklame verwendet, wie beispielsweise in der ersten Szene, in der der Schriftzug „Coffee Dan’s“ mehrfach aufleuchtet. Fast könnte man schlussfolgern, dass eine derart auffällige Inszenierung grafischer Elemente in *THE JAZZ SINGER* zeigen soll, wie unterschiedliche Präsentations- und Gestaltungsformen von Schrift im (Stumm-)Film nicht nur thematisiert, sondern auch konjugiert werden.

Allerdings ist dieser Film nicht nur aufgrund der Komplexion von stummen und tönenden Elementen und der unterschiedlichen Präsentation von Schrift interessant, sondern auch wegen seines Verhältnisses von Akustischem und Visuellem bzw. wegen seiner ausgearbeiteten und differenzierten Tonspur.

Die klassische Terminologie des Bild/Ton-Verhältnisses im Film⁸ nimmt als Ausgangspunkt die Diegese, das raumzeitliche Kontinuum, in dem sich die Handlung entfaltet (Flückinger 2002). Ein diegetischer Ton ist demnach jener, dessen Quelle - sei es einer Figur oder eines Objekts - zur Diegese gehört. Ein extra- oder

⁸ Einige wichtige Vertreter sind u.a. Claudia Gorbman (1987) sowie David Bordwell und Kristin Thompson (1993). Zum Begriff der Diegese siehe auch montage/av (2007).

nicht-diegetischer Ton hingegen hat seine Quelle außerhalb der Diegese wie beispielsweise eine Erzählerstimme oder Filmmusik. Weiterhin unterteilen Bordwell und Thompson diegetische Töne in onscreen- und offscreen-Töne, je nachdem, ob sich ihre Quelle im Bild (onscreen) oder außerhalb des Bildes (offscreen) befindet (1993, 307/308).

In der ersten Szene von *THE JAZZ SINGER*, in der Jakie in einem Lokal singt, finden sich diegetische und nicht-diegetische Töne, wobei die diegetischen Töne auf allen Ebenen, also auf Ebene der Sprache, des Geräusches und der Musik, sowohl onscreen als auch offscreen verwendet werden. Denn Jakies Gesang, sein Monolog und das Klatschen des Publikums haben ihre Quelle sowohl innerhalb als auch außerhalb des Bildes. Nicht-diegetisch hingegen beschränkt sich die Tonspur auf die Hintergrundmusik, bei der es sich laut Christoph Henzel „strukturell“ um eine „typische Stummfilm-Begleitmusik“ handelt (Henzel 2006, 60). Erzähler und Kommentar existieren auf nicht-diegetischer Tonebene nicht. Dafür beinhalten die Zwischentitel neben den Dialogen auch Informationen bzw. Erzählerkommentare (vgl. Heydecker 2004).

Folglich entspricht der diegetische Ton in seiner differenzierten Ausarbeitung bzw. in seinem Verhältnis zum Visuellen bereits dem Tonfilm, der nicht-diegetische Ton hingegen erinnert noch an den Stummfilm. Dies zeigt ein weiteres Mal die hybride Struktur dieses Films.

Doch ist stellenweise auch unklar, woher die Musik kommt bzw. ob sie der Diegese entstammt oder nicht, wie beispielsweise in der ersten Szene, in der nach Jakies Auftritt die Quelle der Musik nicht mehr genau zu lokalisieren ist. Mit der Ununterscheidbarkeit von diegetischer und nicht-diegetischer Musik deutet *THE JAZZ SINGER* bereits eine gängige Praxis des klassischen Hollywood-Erzählfilms an, nämlich die Verschleierung der Positionierung der Musik.

Doch nicht nur die Ununterscheidbarkeit von diegetischer und nicht-diegetischer Musik, sondern auch andere Tonpraktiken des klassischen Hollywoodfilms finden sich, zumindest in Ansätzen, in *THE JAZZ SINGER*, wie beispielsweise die Methode des Mickey Mousing in den Tanzeinlagen der Broadway-Show, in denen die Bewegungen der Mädchenbeine von der Musik klanglich imitiert werden. Auch Soundbridges werden verwendet, wie etwa in der Szene, als Jakie ein Konzert des Kantors Joseff Rosenblatt besucht. In dem Moment, als Jakie sich an seinen Vater erinnert, wird der Gesang des Kantors Rosenblatt auf das Bild seines singenden Vaters überblendet. Des Weiteren deutet sich am Ende des Films, als Jakie in der Synagoge für seinen Vater das *Kol Nidre* singt, die Schaffung einer Tonperspektive an, ein Verfahren, das vor allem für den frühen Tonfilm bezeichnend ist. Als das Fenster im Zimmer seines sterbenden Vaters geöffnet wird, wird auch Jakies Gesang lauter (vgl. Heydecker 2004).

Darüber hinaus fällt aber noch etwas anderes auf, nämlich, dass bereits im Moment der Synchronisierung von Bild und Ton bzw. im Moment des so genannten Tondurchbruchs, der mit *THE JAZZ SINGER* initiiert

wurde, bereits eine Distanzierungsbewegung des Akustischen vom Visuellen zu beobachten ist. Denn *THE JAZZ SINGER* verwendet nicht nur onscreen-, sondern auch offscreen- und nicht-diegetische Töne, das heißt, er verwendet auch solche Töne, die asynchron zum Bild eingesetzt werden bzw. deren Quelle sich außerhalb des Bildes befindet.⁹

Demnach führt die Synchronisierung von Bild und Ton von Anfang an auch ihre Gegenbewegung, die bildgegenläufige Verwendung des Tons, mit sich. *THE JAZZ SINGER* etablierte also nicht nur den Tonfilm bzw. die Synchronisierung von Bild und Ton, sondern auch die Asynchronie von Akustischem und Visuellem, die wenige Jahre später vor allem in Form von Filmmusik oder Erzähler-Kommentar eine gängige Erzählkonvention des klassischen Films darstellt. Die asynchronen Töne in *THE JAZZ SINGER* brechen die Geschichte jedoch weder auf noch stören sie die Fiktion, vielmehr unterstützen sie die Narration sogar und erweitern das Bild. Denn indem sie das Bild nicht einfach nur verdoppeln, sondern hörbar machen, was nicht sichtbar ist, fügen sie dem Bild eine weitere (dramaturgische oder räumliche) Ebene hinzu. Obwohl sich der Ton vom Bild distanziert, ist er also dennoch mit diesem narrativ verbunden, da die Asynchronie von Bild und Ton im klassischen Film im Kontext der Geschichte bzw. innerhalb einer szenatorischen Einheit stattfindet.¹⁰

Der Filmtone erweitert das Bild aber nicht nur aufgrund seines asynchronen Einsatzes, sondern auch wegen seiner raumbildenden Wirkung. Denn im Gegensatz zum Bild, das sich auf der flachen Leinwand befindet, „bevölkert“ der Ton auch den Zuschauerraum. Die Differenz von flachem Bild und raumbildendem Ton deutet sich zwar bereits in der Musik- und Tonbegleitung des Stummfilms an, doch erst die lippensynchronen Dialoge von *THE JAZZ SINGER* machen diese Differenz für den Zuschauer auch wahrnehmbar.

Interessant ist zudem auch der visuelle Stil dieses Films, der sich, zumindest stellenweise, durch eine auffallend niedrige Schnittfrequenz und eine relativ statische Kamera auszeichnet. Dies ist jedoch nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, dass die Kamera aufgrund ihres Eigengeräusches zur Schalldämmung in einer unhandlichen Kabine untergebracht werden musste, was die visuellen Bewegungsmöglichkeiten des Films enorm einschränkte. Auch die Figuren wurden durch die Mikrofone, die an bestimmten Stellen des Raums angebracht waren, in ihrer Bewegungsfreiheit eingeschränkt. Zudem musste der Bildschnitt bereits vor der Aufnahme detailliert geplant werden, da die Schallplatte nicht geschnitten werden konnte bzw. das Verfahren der Nachsynchronisation noch nicht möglich war. Entweder wurde, um bei fortlaufendem

⁹ Hierbei ist anzumerken, dass Bordwell und Thompson die Asynchronie von Bild und Ton nicht räumlich, sondern zeitlich definieren. Meine Ausführungen hingegen zielen, zumindest in diesem Beispiel, auf die räumliche Asynchronie von Akustischem und Visuellem ab, also darauf, dass der Ton seine Quelle nicht im Bild hat bzw. nicht mit dem Bild synchronisiert ist. Zum Begriff des Asynchronismus vgl. auch Kracauer (1985).

¹⁰ Denn im Zusammenspiel von Bild und Ton ist laut Hans J. Wulff in der Regel nicht das einzelne Bild, sondern „[...] vielmehr die Szene der Bezugspunkt [...], der in der zu leistenden Synthese im Zentrum steht“ (Wulff 2008, 58).

Synchron- bzw. Direktton die Kontinuität der Szene zu gewährleisten, mit mehreren Kameras gedreht oder das Playback-Verfahren eingesetzt (vgl. Heydecker 2004).¹¹

Die zweite Szene, in der sich Jakie mit seiner Mutter am Klavier unterhält, zeigt, wie stark die Montage und die gesamte Bildgestaltung durch den Synchron- bzw. Direktton bestimmt wurden. Denn während Jakies Gesang und der Unterhaltung mit seiner Mutter existiert keinerlei Kamerabewegung und auch die Figuren bewegen sich kaum. Zudem werden in dieser synchronisierten Passage lediglich drei Einstellungen verwendet, alle in ähnlicher Einstellungsgröße, Nah oder Halbnah. Die drei Einstellungen - (1) Jakie am Klavier, (2) die Mutter auf einem Stuhl sitzend, sowie (3) beide, Jakie am Klavier und die Mutter daneben - wechseln sich in langsamem Schnitttempo ab. Vermutlich wurden diese Einstellungen mit mehreren Kameras oder im Playbackverfahren aufgenommen, um die Synchronität von Bild und Ton zu gewährleisten. Als der Vater eintritt, kommen schließlich auch andere Einstellungen hinzu und das visuelle Tempo der Szene erhöht sich etwas. Doch erst als der Film komplett verstummt und keine Synchrontonaufnahme mehr nötig ist, steigert sich auch die visuelle Dynamik des Films deutlich (vgl. auch Heydecker 2004).¹²

Einige Jahre nach *THE JAZZ SINGER* wurden schließlich Blimps zur schalldämmenden Ummantelung der Kamera entwickelt, die die unhandliche Kabine und andere Schallschutzmaßnahmen ersetzten (vgl. Bordwell 2006, 71f). Einen ähnlichen Effekt hatten bewegliche Mikrophone, die nicht mehr, wie am Anfang, an einer bestimmten Stelle des Raums installiert waren, sondern an Angeln befestigt über den Köpfen der Schauspieler hingen und deren Bewegung folgen konnten (vgl. Bordwell/Thompson 1993, 472). Doch nicht nur die Entwicklung von Tonangeln und Blimps, die die Kamera wieder beweglicher machten, sondern auch die Trennung der Bild- und Tonaufnahme bzw. die Nachsynchronisation machte den Toningenieur unabhängiger und brachte dem Kameramann „die Freiheit der Bewegung und Perspektive der Stummfilmära“ zurück (Martin 1998, 27). So konnte sich schließlich in der Zeit von Mitte der 1930er bis Ende der 1940er Jahre ein „internationaler Stil“ des Tonfilms etablieren, der laut Bordwell ebenso wie der Stummfilm zu einer „internationalen Filmsprache“ wurde und sich als eine Kombination aus „Montage, Kamerabewegung, Tiefeninszenierung, Bewegung der Personen mit genauem Timing bezüglich der Kamerabewegung und der Bewegung anderer Figuren“ beschreiben lässt (Bordwell 2006, 108 ff). Eine derartige Ästhetik war allerdings 1927, als *THE JAZZ SINGER* produziert wurde, technisch noch nicht möglich.

THE JAZZ SINGER, so lässt sich resümierend feststellen, ist in jeglicher Hinsicht ein Grenzgänger bzw. ein Phänomen des Übergangs. Ob wirtschaftlich, technisch, narrativ oder ästhetisch, der Dreh- und Angelpunkt

¹¹ Interessant ist in diesem Kontext auch, dass der Direktton in *The Jazz Singer* eine technische Einschränkung bedeutete, im modernen Film hingegen, etwa in den Filmen der Nouvelle Vague oder des direct cinema, als Befreiung empfunden wurde, da der Ton durch die Verwendung von Handkameras und portablen Tonbandgeräten nun auch an Originalschauplätzen aufgenommen werden konnte.

¹² Des Weiteren fällt (zumindest dem musikalisch geschulten Zuschauerauge) auf, dass Jolsons Klavierspiel gedoubelt ist. Das heißt, dass bereits in diesem frühen Tonfilm akustisches „Fremdmaterial“ unter die Bilder gelegt wurde. Auch wenn die Klaviermusik live, also zeitgleich mit der Bildaufnahme produziert wurde, indem etwa ein Klavierspieler im Set synchron zu den Handbewegungen Jolsons gespielt hat, handelt es sich dennoch um akustisches „Fremdmaterial“.

dieses Films ist der Übergang vom Stumm- zum Tonfilm. Allerdings, so muss man hier hinzufügen, lag der Schwerpunkt meiner Ausführungen nicht darin, zu zeigen, *dass* dieser Film über eine hybride Form verfügt – denn das ist offensichtlich und kann an anderer Stelle nachgelesen werden. Im Zentrum meiner Überlegungen stand vielmehr, *wie* sich die hybride Form konkret in ihren einzelnen Ausprägungen, auf akustischer und visueller Ebene, äußert bzw. inwiefern die technischen Einschränkungen die Ästhetik des Films beeinflusst haben. Denn letztendlich, so meine Schlussfolgerung, waren es gerade die technischen (Un-)Möglichkeiten dieses Films, die eine derart hybride Ästhetik überhaupt erst ermöglichten oder vielleicht besser: notwendig machten.

Literatur

- Bordwell, David/Thompson, Kristin (1993) *Film art: an introduction*. New York: McGraw-Hill.
- Bordwell, David (2006) *Visual Style in Cinema: Vier Kapitel Filmgeschichte*. Frankfurt/ Main: Verlag der Autoren.
- Deleuze, Gilles (1997) *Das Zeit-Bild, Kino 2*. Frankfurt/ Main: Suhrkamp.
- Dibbets, Karel (1998) Die Einführung des Tons. In: *Geschichte des internationalen Films*. Hrsg. v. Geoffrey Nowell-Smith. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, S. 197-203.
- Egner, Silke (jetzt Martin, Silke) (2003) *Bilder der Farbe*. Weimar: VDG.
- Ferrari, Chiara (2004) Der Jazzsänger/The Jazz Singer (1927). In: *1001 Filme – Die besten Filme aller Zeiten*. Hrsg. v. Steven Jay Schneider. Zürich: Edition Olms, S. 70.
- Flückiger, Barbara (2002) *Sound Design: die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren.
- Gorbman, Claudia (1987) *Unheard melodies. Narrative film music*. London: BFI.
- Henzel, Christoph (2006) „A Jazz Singer – singing to his God“. *The Jazz Singer (1927): Musik im „ersten Tonfilm“*. In: *Archiv für Musikwissenschaft* 63, 1, S. 47-62.
- Jossé, Harald (1984) *Die Entstehung des Tonfilms*. Freiburg/München: Verlag Karl Alber.
- Heydecker, Adrian (2004) *The Jazz Singer*, online: <http://www.wavestyle.ch> (Stand: 11.02.2008).
- Kracauer, Siegfried (1985) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Martin, Jean (1998) Von Clair zu Cameron: die Emanzipation der Geräusche. In: *epd Film*, 7/98, S. 26-33.
- montage/av, Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 16/2/2007.
- Nowell-Smith, Geoffrey (1998) II. Der Tonfilm 1930-1960. Einführung. In: *Geschichte des internationalen Films*. Hrsg. v. Geoffrey Nowell-Smith. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, S. 193-196.
- Wulff, Hans J. (2008) Funktionen der Musik in den Komödien Jiří Menzels. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung*, 1, online: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/download/KBzF/KBzF001.pdf> (Stand: 03.03.2008), S. 51-62.

