

DANIEL WIEGAND

DAS SCHWEIGENDE BILD

**ÄSTHETIK DER STILLE IM
FRÜHEN TONFILM UM 1930**

SCHÜREN

Inhalt

Dank	17
1 Eine Ästhetik der Stille	
Zur Einführung	19
Eine Ästhetik des Übergangs	21
Ein reizvolles Paradox	23
Zwischen Leere und Substanz	27
Die Gestalt der Stille	31
Der Kinosaal als Hör-Raum	35
Vorgehen	36
2 In die Stille horchen	
Das Kino der frühen Tonfilmzeit als Hör-Raum	41
Stille und Lärm im Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm	41
Stille erzeugen: die Arbeit am Set	45
Stille wahren: die gesteigerte Hör-Sensibilisierung und das Schweigen im Kinosaal	51
Tonfilmische Selbstthematizierungen	57
Anatomie der Stille	62
3 «Not Talking»	
Zur historischen Genese der Tonfilm-Stille	69
Fragmente einer Geschichte der Stille im Stummfilm	71
Tonfilm-Stille in «synchronisierten» Filmen	73
LIGHTS OF NEW YORK: Stille, Musik und Dialog in Hollywoods erstem langem Ganztonfilm	77
Standardsituationen der Stille	87
Diegetische/extra-diegetische Stille und die ambivalente Stille der Teiltonfilme	90

4 Die Erfindung der stillen Tonspur	99
Ein gepflegtes Drama aus der Oberschicht	99
Stille Passagen	104
Stille in Hollywoods Tonfilm-Saison 1928/1929	114
 5 Vom «Abgrund» zum «Volumen»	
Stille in der internationalen Tonfilm-Debatte	121
Das schweigende und das geschwätzige Bild	124
Stille und der sparsame Dialogeinsatz	129
Stille in der Filmfachpresse	134
Rudolf Arnheim und die «Folie des schweigenden Nichts»	146
 6 Dinge schweigen sehen	
Béla Balázs und das Ereignis der Stille	151
Stille im Märchen	154
Stille des Waldes, Stille des Kinos	160
Stille im intermedialen Kontext	164
Bedeutungslose Stille	171
Das «lebendige Gesicht» der Stille	172
Der weite Raum der Stille	176
 7 Leisen Tönen lauschen	
DIE NACHT GEHÖRT UNS und Hörpraktiken des frühen Tonfilms im intermedialen Kontext	181
Das leise Signal im Rundfunk	183
Der Tonfilm als Schule des Hörens	186
«Eine Entdeckungsfahrt in die Welt der Geräusche»	192
Szenen medialer Vermittlung, Modulationen der Stimme	195
Die versteckte Rundfunkreportage	201
Verständliches, Unverständliches – und was dazwischen liegt	202

8 *Horror vacui*

Das Grauen der Stille und der Kriegsfilm um 1930	211
Stilles Grauen	213
Klanglandschaften des Krieges	216
Die Metrik der Stille auf dem Schlachtfeld	219
Die Stille der Ergriffenheit	222
Das Unterdrückte des Krieges	224
Hör-Szenen im Kriegsfilm	227
Die invertierte Fanfare. Stille Enden im Kriegsfilm	231
Stumme Gespenster	236

9 Schlussbemerkungen	241
-----------------------------	-----

Literaturverzeichnis	247
-----------------------------	-----

Filmverzeichnis	264
------------------------	-----

Personenverzeichnis	267
----------------------------	-----

Abbildungsnachweis	271
---------------------------	-----

1 Eine Ästhetik der Stille

Zur Einführung

Der Anfang eines amerikanischen Tonfilms von 1929: Nach einer ersten Einstellung, die eine belebte Straße zeigt, ist ein leerer Hausflur mit verschlossener Wohnungstür zu sehen, worauf plötzlich ein lauter Schuss fällt – die Tür öffnet sich langsam und eine männliche Gestalt mit Pistole in der Hand erscheint als Rückenfigur im Türrahmen (Abb. 1). Die Kamera schwenkt nach unten auf die Füße und erfasst den auf den Boden geworfenen Schatten (Abb. 2). Die Gestalt tritt zögerlich aus der Tür und schließt sie hinter sich. Nun führt eine filmische Überblendung ein Stück weit ins Treppenhaus hinein, wo der Mann zunächst nur als Schatten an der Wand zu sehen ist (Abb. 3). Er tritt dann selbst ins Bild, wendet sich noch einmal langsam um – wir sehen dabei erstmals sein Gesicht im Profil – und steigt die Treppe hinunter (Abb. 4).



1-4 Geheimnisvolle Stimmung in *THE VALIANT*

Bemerkenswert an dieser etwa einminütigen Sequenz aus *THE VALIANT* (William K. Howard, USA 1929) ist neben der markanten Bildinszenierung die Gestaltung der Tonspur: Bis auf den Pistolenschuss und die nachsynchronisierten Straßengeräusche, die nur während der ersten Einstellung zu hören sind, ist die gesamte Passage nahezu tonlos. Zu vernehmen ist lediglich das für frühe Tonfilme charakteristische Rauschen auf der Tonspur, das sogenannte *Grundgeräusch*. Auch wenn es akustisch wahrnehmbar ist, betont es – als eine Art bloßgelegter akustischer Grund – die *Abwesenheit* von Tönen, die zwar zu hören sein *könnten*, dies aber nicht sind. Zu denken wäre etwa an Begleitmusik oder von draußen kommende Straßengeräusche. Das Rauschen ist somit als *Stille* erfahrbar, die sich auf bedeutungsvolle Weise mit der Bildinszenierung verbindet. Im Zusammenspiel mit dem langsamen Bewegungsrhythmus der Figur, der geheimnisvollen Lichtgestaltung und dem Spiel mit Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, das durch Silhouette, Rückenfigur und *décadrage* der Kamera in Gang gesetzt wird, hat die Stille Anteil an der besonderen Wirkung der Szene: Sie trägt zur Spannungserzeugung bei, schafft eine Atmosphäre des Mysteriösen und steigert die sinnliche Aufmerksamkeit im Publikum, indem sie ostentativ auf das Bild und auf das gleichzeitige Fehlen von Ton verweist.

THE VALIANT erschien im Mai 1929, in einer Zeit, als Spielfilme mit synchronem Dialogton für einen Großteil des amerikanischen Kinopublikums noch eine Neuheit waren. Als technische Sensation weckten diese Filme Erwartungen: Man war neugierig auf die Stimmen der Schauspielerinnen und Schauspieler, auf Musik und auf realistische Geräuscheffekte. Wenn die Attraktion des Tonfilms aber gerade in der *Wiedergabe* von Ton lag und nicht in dessen *Auslassung*, dann mag der prononcierte Einsatz von Stille ganz am Anfang von *THE VALIANT* erstaunen. Doch der Film ist beileibe kein Einzelfall. Wie es schon in einem amerikanischen Anleitungsbuch zum Drehbuchschreiben von 1930 heißt: «The most casual observer of talking pictures must have been increasingly impressed by the new quality of silence. Its use by contrast can achieve almost any desired effect, from the most terrific suspense to a poignant pathos».¹ In der Tat – wer Filme aus der frühen Tonfilmzeit schaut, stellt schnell fest, dass sie zahlreiche Beispiele auffälliger und lang anhaltender Momente der Stille enthalten, von denen nicht wenige Teil unseres heutigen filmkulturellen Gedächtnisses sind: das schreckliche Verstummen der mütterlichen Rufe in der Anfangssequenz von *M* (Fritz Lang, D 1931), die bedrückende Stille im Klassenzimmer von Professor Unrat in *DER BLAUE ENGEL* (Josef von Sternberg, D 1930), das wortlose Auftreten von Bela Lugosi als Vampir in *DRACULA* (Tod Browning,

1 Pitkin/Marson, *The Art of Sound Pictures*, 1930, S. 200.

USA 1931) oder von Boris Karloff als das Monster in FRANKENSTEIN (James Whale, USA 1931) – die Reihe ließe sich mühelos fortsetzen. Besonders auffällig wird die Stille in den damals manchmal so bezeichneten «ernsten Filmen», also Filmen, die nicht in die Genres der Komödie oder des Musikfilms fielen.² Musik wird hier meist nur zurückhaltend eingesetzt, die Dialoge folgen oft einem betont langsamen Rhythmus und sind mit zahlreichen Gesprächspausen durchsetzt.³ Auch längere Passagen gänzlich ohne Musik, Sprache und Geräusche finden sich, vor allem in besonders dramatischen oder spannungsgeladenen Szenen. Je nach zeitlicher Dauer, aber ohne eine klare Grenze zwischen ihnen zu ziehen, spreche ich von *stillen Momenten* und *stillen Passagen*, wobei sich Letztere in manchen Fällen mit der Dauer ganzer Szenen oder Sequenzen decken.

Eine Ästhetik des Übergangs

Die Stille, um die es in dieser Studie gehen soll, ist zuallererst als *akustisches Phänomen* zu verstehen, als zeitweilige Abwesenheit von Musik, Sprache und Geräuschen.⁴ In diesem Sinne scheint es sich um ein charakteristisches Merkmal der frühen Tonfilmzeit zu handeln, durch das sich die Filme sowohl vom Stummfilm mit seiner meist durchgehenden Live-Musikbegleitung als auch von der dichtereren Klangtextur späterer Tonfilme markant abheben. Ein derart gehäuftes Vorkommen von Stille lässt sich möglicherweise erst wieder in späteren Perioden, etwa im aufkommenden Autorenfilm der 1960er-Jahre, beobachten.⁵ Es stellt sich somit die Frage, wie das Phänomen der Stille mit dem medialen Wandel dieser Jahre zusammenhängt.

2 Da sich in vielen Ländern von einer «allgemeine[n] Musikalisierung des frühen Tonfilms» sprechen lässt, sind diese Filme eher in der Unterzahl (Wedel, *Der deutsche Musikfilm*, 2007, S. 244). Trotz der Affinität ernsthafter Sujets zum Einsatz von Stille lässt sich jedoch eine entsprechende Tendenz auch in Komödien und Musikfilmen der Zeit feststellen. Zum Begriff des «ernsten Films» vgl. u. a. Jäger, Rezension zu *DIE NACHT GEHÖRT UNS*, 1929, o. S. Zur Abgrenzung des «ernsten Films» zur Tonfilmoperette vgl. auch: Wilhelm Thiele: «Operette im Tonfilm», 1930, o. S.

3 Vgl. Jacobs, *Film Rhythm After Sound*, 2015.

4 Gerade in der englisch- und französischsprachigen Literatur, in der «silence» auch «Schweigen» oder «Sprachlosigkeit» bedeuten kann, ist diese Spezifizierung nicht selbstverständlich. So geht es etwa in Susan Sontags bekanntem Aufsatz nicht um akustisch zu vernehmende Stille, sondern um das Schweigen als grundlegende Haltung in der modernen Kunst (vgl. Sontag, «The Aesthetics of Silence» [1969] 2009; und die deutsche Übersetzung: Sontag, «Die Ästhetik des Schweigens», 2011). Um den Unterschied zu markieren, spreche ich teils auch von *akustischer Stille*, insbesondere, wenn es um die Abgrenzung zur Stummheit des Stummfilms geht.

5 Vgl. Moure, «Du silence au cinéma», 1999, S. 24–38.

Der Übergang von der Stummfilm- zur Tonfilmzeit gilt bis heute als grundlegende «Epochenschwelle», als «entscheidender Bruchpunkt» und «Umschlagplatz der Mediengeschichte».⁶ Dabei haben filmhistorische Untersuchungen der letzten Jahrzehnte oft betont, dass sich der Wandel zwar vergleichsweise schnell, aber dennoch als *Prozess* vollzog, der sich in den meisten Filmnationen über mehrere Jahre erstreckte (z. B. ca. 1926–1931 in den USA). Er stellte sich zudem weniger als geplanter, zielgerichteter Ablauf mit von vornherein absehbarem Endpunkt dar denn als eine heterogene, oft in sich widersprüchliche Phase der *Neuorientierung*, in der der Tonfilm als gewandeltes Medium erst diskursiv «ausgehandelt» werden musste.⁷ Dieser Prozess betraf neben den technischen und ökonomischen Aspekten auch die Ästhetik: Auf welche Weise sollten etwa die einzelnen Tonebenen – Sprache, Musik und Geräusche – in Beziehung zueinander treten, und wie sollte sich der Ton als Gesamtes auf das filmische Bewegungsbild beziehen? Sollte es überhaupt *Sprechfilme* (*talkies*) geben oder besser nur «*synchronisierte*» Filme mit Musik und Geräuschen?⁸ Wenn gesprochen wurde, sollte der Dialog mit Musik unterlegt werden oder nicht? Welche Möglichkeiten der Bildmontage waren mit Dialogton möglich? Für Fragen wie diese – und viele weitere ließen sich mühelos hinzufügen – interessierte man sich in den Jahren um 1930 sowohl in der Filmpraxis als auch in der Filmtheorie und Filmpublizistik. Aus theoretischer Perspektive stand mit dem Übergang zum Tonfilm nicht zuletzt die zuvor mühevoll erarbeitete Konzeption einer *Spezifik* des Films auf dem Spiel. Was war Film und was konnte Film *jetzt* sein, wo er sich nicht mehr länger als rein visuelle Ausdrucksform begreifen ließ? Die Angst vor «abfotografiertem Theater», die bereits die Debatten der Stummfilmzeit geprägt hatte, erhielt neue Aktualität. Würde der Ton dem Film als eigener Kunstform

- 6 Prümm, «Historiographie einer Epochenschwelle», 1988, S. 93; Prümm, «Der frühe Tonfilm als intermediale Konfiguration», 1999, S. 278. Selbstverständlich hat es auch vor 1930 bereits Tonfilme gegeben (u. a. die Tonbilder von Oskar Messter oder die *phonoscènes* von Gaumont) (vgl. u. a. Campanini, *Film Sound in Preservation and Presentation*, 2014). Diese bewirkten aber nicht den weltweiten Umschwung der Filmindustrien, um den es hier geht.
- 7 Vgl. einschlägige Studien wie Crafton, *The Talkies*, 1997; Barnier, *En route vers le parlant*, 2002. Vgl. auch das Konzept der «crisis historiography» (Altman, *Silent Film Sound*, 2004, S. 15–23) bzw. «Krisengeschichte» (Wedel, *Filmgeschichte als Krisengeschichte*, 2011). Zur diskursiven Aushandlung des Tonfilms und der neuen Tonmedien um 1930 vgl. insbes. Lastra, *Sound Technology and the American Cinema*, 2012, sowie Szczepanik, «Sonic Imagination», 2008.
- 8 Diese Begriffe entstammen den Debatten der Zeit und sprechen für die Ungewissheit über die Zukunft des Tonfilms. Der Sprechfilm, also ein Film, in dem durchgehend gesprochen wird, galt zeitweise als Sonderfall des Tonfilms. Hinzufügen ließe sich noch der erst später so genannte *part-talkie* oder Teilsprechfilm (auch: Teiltonfilm), der eben nur teilweise Sprechszenen enthält und gerade in den USA für kurze Zeit als zukunftsweisende Form in Erwägung gezogen wurde (vgl. Wiegand, «Islands of Sound in the Silent Flow of Film», 2022, S. 427–450).

ein Ende setzen, indem er ihn erneut dem Theater angleicht? Oder würde die Spezifik des Films bewahrt werden können? Mehrere Autorinnen und Autoren, wenn auch bei Weitem nicht alle, formulierten ablehnende oder kritische Haltungen gegenüber dem Ton- und insbesondere dem Sprechfilm, weil sie die Errungenschaften der Filmkunst infrage gestellt sahen.

Dieses Buch beschäftigt sich mit der prozesshaften Neuverhandlung der filmischen Identität im Übergang vom Stumm- zum Tonfilm. Dabei lenke ich die Aufmerksamkeit vorerst vom Ton weg und gewissermaßen auf seine Zwischenräume, denn neben Sprache, Musik und Geräuschen war auch die Stille, als «eigene Kategorie der Klanggestaltung»,⁹ an der Herausbildung der neuen Tonfilm-Ästhetik maßgeblich beteiligt. Auch hier war offen, welche Funktionen sie innerhalb der Filme einnehmen, in welchem Verhältnis sie zu den anderen Tonebenen und zur visuellen Ebene stehen sollte, wie sie sich theoretisch fassen und praktisch einsetzen ließ und wie sie sich zum Gedanken einer Spezifik des Films verhielt. Stille als akustisches Phänomen wurde in der frühen Tonfilmzeit erstmals breit als filmisches Gestaltungsmittel diskutiert und in die Filmpraxis mit-einbezogen. Ihr wesentlicher, aber oft unterschätzter Anteil am medialen Wandel um 1930 ist Gegenstand dieser Untersuchung.

Für die ästhetisch orientierte Filmhistoriografie bedeutet dieser thematische Fokus eine Perspektiverweiterung: Nicht nur gerät ein auditives Gestaltungsmittel in den Blick, das aufgrund seiner scheinbaren Einfachheit gern übersehen wird, auch handelt es sich um einen Aspekt des filmischen Tons, der, wie wir sehen werden, das Konzept einer kinematografischen Stilgeschichte selbst herausfordert und den Bereich der filmischen Ästhetik unweigerlich zur konkreten sinnlichen Erfahrung in spezifischen Rezeptionskontexten hin öffnet. Stille tritt damit, wie Karsten Lichau in anderem Zusammenhang gezeigt hat, als akustische und emotionale *Praxis* hervor.¹⁰

Ein reizvolles Paradox

Ähnlich wie beim Stillstand im Bewegungsbild des frühen Kinos um 1900, den ich in einem anderen Buch untersucht habe,¹¹ könnte man beim Aufkommen der Stille im frühen Tonfilm von einem *medialen Paradox* spre-

9 Flückiger, *Sound Design*, 2001, S. 233. Dass Stille eigentlich eine vierte Kategorie des Filmtons ist, wurde verschiedentlich zum Ausdruck gebracht. Vgl. Fiant, *L'attrait du silence*, 2021 (Stille als «vierte Komponente» – «quatrième composante» – der Tonspur); Rubin, «The Voice of Silence: Sound Style in John Stahl's *BACK STREET*», 1985 (Stille als «fourth discourse»).

10 Vgl. Lichau, «Soundproof Silences?», 2019. Lichau untersucht die kulturelle Praxis der Schweigeminute.

11 Wiegand, *Gebannte Bewegung*, 2016.

chen: Ein neues Medium entsteht (oder wandelt sich stark), und genau das, was die Neuheit ausmacht (Bewegung, Synchronon), entzieht sich, verweigert sich und wird in sein Gegenteil verkehrt: in Stillstand und Stille.¹² Als ein solch paradoxes Phänomen zog das Auftreten der Stille im Tonfilm von Beginn an die Aufmerksamkeit auf sich. Mehrere Autorinnen und Autoren sahen in ihr ein zentrales Ausdrucksmittel des Tonfilms, das erst *durch* den Ton zur vollen Wirkung kommen könne. So schrieb der britische Filmkritiker Harry A. Potamkin 1929 angesichts einer von ihm imaginierten Filmadaption von Eugene O'Neills Theaterstück *The Emperor Jones*: «Here silence enters as a part of the speech-sound pattern, and becomes more important than ever it was in the silent film!»,¹³ und er fügte ein Jahr später noch hinzu: «Nothing is more important in the oral film than silence. The pause becomes valuable as accumulation of the oral image, as accentuation of the visual image. I dare say that silence will find its completest power in the non-silent film.»¹⁴ Béla Balázs ging 1930 sogar noch weiter und verkündete sein bekanntes Diktum: «[D]ie Stille wird der Tonfilm unter allen Künsten zum erstenmal darstellen können».¹⁵ Auch der ukrainische Regisseur Alexander Dowschenko schrieb zwei Jahre später ganz ähnlich: «I think one can only reach silence through sound cinema».¹⁶ Der Topos der «Erfindung» der Stille durch den Tonfilm zieht sich in den folgenden Jahrzehnten quer durch den filmtheoretischen und film-historiografischen Diskurs. Hier eine Auswahl:

Das Material der auditiven Sphäre des Tonfilms erweitert seinen Radius um einen weiteren Faktor. Zur Mitarbeit verpflichtet es nämlich – die *Stille*. [...] Im Tonfilm erhält sie eine Bedeutung, die sie in diesem Ausmaß nie hatte, weder in der reinen, absoluten, noch in der Opernmusik.

(Zofia Lissa)¹⁷

12 Stille und Stillstand werden oft miteinander verglichen. Vgl. zur zeitgenössischen Analogie von Stille und Stillstand das futuristische Manifest von Carlo Carrà, in dem dieser schreibt: «Es unterliegt keinem Zweifel, daß [...] die Stille statisch ist und die Töne, Geräusche und Gerüche dynamisch sind» (Carrà, «Die Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche» [1913], 1972, S. 154). Zofia Lissa bezeichnet Stille als «eine Art Bewegungslosigkeit der auditiven Schicht» (Lissa, *Muzyka i film*, 1937, S. 242). Der ukrainische, in Frankreich wirkende Filmregisseur Eugène Deslaw vergleicht anlässlich seines ersten Tonfilms *LE MONDE EN PARADE* (F 1932) die Stille im Tonfilm mit dem Stillstand im Stummfilm (vgl. Deslaw, «My First Sound Film», 1931, S. 62).

13 Potamkin, «The Aframerican Cinema», 1929, S. 114.

14 Potamkin, «Phases of Cinema Unity II», 1930, S. 468.

15 Balázs, *Der sichtbare Mensch* [1930], 2001, S. 121.

16 Zit. n. Kaganovsky, *The Voice of Technology*, 2018, S. 146.

17 Lissa, *Muzyka i film*, S. 44. Ich danke Kasia Włoszczyńska für die Übersetzung der relevanten Passagen.

Vor allem hat der Tonfilm die Stille erfunden. (Robert Bresson)¹⁸

Die Stille hatte [im Stummfilm] keinen Sinn und keine Kraft. Ein Vorzug des Tonfilms war es gerade, der Stille Wert beizumessen. Das ›Gewicht‹ der Stille existiert erst seit dem ›Sprechfilm‹. (Jean Mitry)¹⁹

Der Sprechfilm [...] hat uns ermöglicht, [...] die *Stille* zu hören. (Michel Chion)²⁰

Der Tonfilm lässt die Stille sprechen. (José Moure)²¹

Paradoxically, therefore, the arrival of real sound meant a freedom from sound. (Donald Richie)²²

Die Zitatreihe zeigt, dass das Auftreten der Stille im Tonfilm so etwas wie ein intellektuelles Gefallen am Paradox umgibt, das sich noch in der Verwendung von Satzzeichen wie «!» und «–» ausdrückt, die in diesem Zusammenhang öfters gebraucht werden.²³ Dass Stille an genau jenem filmhistorischen Punkt eine große Bedeutung erlangt, an dem auch der Ton auf den Plan tritt, provoziert offenbar eine Art Erstaunen, ein kurzes Innehalten im Denken, erscheint dann aber sogleich evident. Tatsächlich war der Zusammenhang für die meisten Zeitgenossen wohl offensichtlich, besonders wenn man in der Lage war, Stummfilm- und Tonfilmfassungen ein und desselben Films (sogenannte duale Versionen) miteinander zu vergleichen.²⁴ So ist beispielsweise in der Tonfilmfassung von *BLACK-MAIL* (Alfred Hitchcock, GB 1929) nichts als das gleichgültige Rauschen der Tonspur zu hören, wenn die weibliche Hauptfigur den jungen Künstler, der sie vergewaltigen wollte, getötet hat und in Schockstarre verfällt.

18 «Le cinéma sonore a surtout inventé le silence». Bresson, «[Fragment 6797]», 1946, S. 853. Übers.: DW.

19 «Le silence n'avait aucun sens, aucun pouvoir [dans le cinéma muet]. L'un des avantages du «sonore» fut justement de le valoriser. Le «poids» du silence n'existe que depuis le parlant». Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, 1965, S. 92. Übers.: DW.

20 «[L]e cinéma parlant [...] a permis [...] de faire entendre le *silence*». Chion, *La voix au cinéma*, 1982, S. 81. Übers.: DW.

21 «Le sonore donne la parole au silence ...» Moure, «Du silence au cinéma», 1999, S. 28. Übers.: DW.

22 Richie kommt zu diesem Schluss vor dem Hintergrund der in Japan verbreiteten Live-Kommentatoren für Stummfilme, den *benshi* (Richie, *The Japanese Movie*, 1966, S. 40–41).

23 Vgl. Wiegand, «The Delightful Paradox», 2025.

24 Bis ca. 1929 wurden Filme oft in dualen Versionen gedreht (vgl. Crafton, *The Talkies*, 1997, S. 169–171).

Wird die Stelle jedoch von Musik begleitet (wie dies bei historischen Vorführungen üblich war und auch auf neueren DVD-Veröffentlichungen zu hören ist), ist die Wirkung eine ganz andere.²⁵ In Berlin führte man im August 1929 beide Fassungen nacheinander in einem Vergleichsscreening auf, um herauszufinden, was beim Publikum mehr Anklang fand: Stummfilm oder Tonfilm? Zwar ergab sich dabei – aus heutiger Sicht vielleicht überraschend –, dass die Mehrheit die Stummfilmfassung präferierte, doch ein bei der Vorführung anwesender Kritiker lobte an der *Tonfilm*-Fassung gerade die «vielen Pausen, die so unerhört wirksam waren», und präzierte: «die Dialogstellen und die im Tonfilm folgenden, recht langen stummen Szenen waren in ihrer Wirkung stark. Hier konnte der stumme Film – verständlicherweise – nicht konkurrieren».²⁶

Was ist diese «unerhörte Wirksamkeit» der Stille? Wie verändert sie die Filme und das filmische Erleben? Und konnte sie tatsächlich erst im Tonfilm in Erscheinung treten? «Verständlicherweise» könne der Stummfilm nicht konkurrieren, heißt es im Bericht zur Vergleichsvorführung von *BLACKMAIL*. Doch ist diese behauptete Überlegenheit des Tonfilms tatsächlich so eindeutig gegeben? Gibt es gar eine «wesenhafte» Affinität des Tonfilms zur Stille, wie sie in den zitierten Aussagen implizit mitschwingt? Ist dem Tonfilm als (erster) Ausdrucksform die Möglichkeit zur Verwendung von Stille intrinsisch gegeben? In dieser Studie behaupte ich im Unterschied zu manchen der oben genannten Autorinnen und Autoren nicht, dass Stille *erst* und *nur* im Tonfilm darstellbar wurde – denn dies würde im Umkehrschluss bedeuten, dass der Stummfilm (oder gar andere Darstellungsformen) *keine* Befähigung zur Darstellung von Stille hätte, und das wäre in dieser Ausschließlichkeit letztlich eine kaum haltbare Behauptung, die eine ganze Reihe an Forschungen der letzten Jahre zur Stille in anderen Medien und Künsten ausblenden müsste.²⁷ Auch die Frühkinoforschung hat gezeigt, dass Stille durchaus schon bei Vorführungen von Stummfilmen zum Einsatz kam, und dies sogar öfter als zumeist angenommen.²⁸ Statt also eine solche Pauschalaussage zu treffen, möchte ich zeigen, dass

25 Vgl. *BLACKMAIL* (Arthaus 2002) mit Klaviermusik von Joachim Bärenz. Auf die zeitgenössische Praxis der durchgehenden Musikbegleitung von Stummfilmen sowie Ausnahmen von der Regel gehe ich in Kapitel 3 weiter ein.

26 Betz, «Im Universum stimmt das Publikum ab», 1929, o. S. Für eine vergleichende Analyse der beiden Filmfassungen vgl. Barr, «*BLACKMAIL*: Silent and Sound», 1983, S. 122–126. Zur Bedeutung der Stille und des Schweigens in der Tonfilmfassung vgl. auch Weis, *The Silent Scream*, 1982, S. 56–58. Für Weis ist die Stille eines der zentralen auditiven Motive in Hitchcocks Œuvre.

27 Vgl. weiter unten für eine Auflistung.

28 Vgl. Altman, *Silent Film Sound*, 2004 und Altman, «The Silence of the Silents», 1996. Hierauf gehe ich später noch ausführlicher ein.

der um 1930 aufkommende Tonfilm erstens eine quantitative *Zunahme* an Stille im Film bewirkte und zweitens eine spezifische *Form* von Stille hervorbrachte, die ich auch als *Tonfilm-Stille* bezeichne. Tonfilm-Stille zeichnet sich zuallererst dadurch aus, dass sie nicht allein performativ erzeugt wird (wie bei Stummfilmvorführungen), sondern als «especially recorded silence»,²⁹ als auf der Tonspur befindliches und reproduzierbares akustisches Phänomen, vorliegt. Dass es sich bei der Tonfilm-Stille um ein *aufgenommenes* akustisches Phänomen handelt, äußert sich unweigerlich im bereits erwähnten Grundgeräusch, das während der stillen Momente in frühen Tonfilmen besonders auffällig zu hören ist. Stille wird so zur substantziellen Komponente der im Tonfilm entworfenen Klangwelt. Wie Barbara Flückiger schreibt, «gehört der Rahmen der Stille auf der Tonspur zur selben materiellen Einheit wie sie selbst».³⁰ Dies bedeutet zugleich, dass die Tonfilm-Stille zumindest prinzipiell in ein *zeitlich fixiertes, synchrones* Verhältnis zur Bildspur tritt und zu einem festen Bestandteil des audiovisuellen Rhythmus des Films wird.³¹

Wenn sich die Stille im frühen Tonfilm somit weniger als revolutionäre «Erfindung» denn als Resultat einer Neuorientierung unter veränderten medialen Voraussetzungen verstehen lässt, dann erscheint ihr gehäuftes Auftreten deshalb nicht weniger verwunderlich. Die Frage, weshalb ausgerechnet zu diesem Zeitpunkt so viele Filme mit einem derart reichen Gehalt an Stille entstehen, bleibt und wird diese Studie leiten.

Zwischen Leere und Substanz

Die Filmwissenschaft hat sich dem Phänomen der Stille bislang in eher bescheidenem Umfang gewidmet.³² Nur vereinzelt hat es Versuche ge-

29 Richie, *The Japanese Movie*, 1966, S. 40–41.

30 Flückiger, 2001, *Sound Design*, S. 233.

31 Trotz dieser Grundannahmen gehe ich nicht davon aus, dass es sich bei der Tonfilm-Stille um ein homogenes, stets gleichbleibendes Phänomen handelt. So bewirkten etwa sowohl die Einführung des Direkttonverfahrens (Aufnahme des Tons gleichzeitig mit der Bildaufnahme) als auch das Aufkommen des synchronen *Dialogtons* (gegenüber den frühen «synchronisierten» Filmen, die nur mit Musik und Geräuscheffekten arbeiteten) eine qualitative Veränderung der Stille, die ich in Kapitel 3 genauer behandeln werde. Auch trifft das Kriterium der Synchronität nur auf den Lichtton in Gänze zu, da sich hier der Ton auf dem Filmstreifen selbst, beim Nadelton hingegen auf einer separaten Schallplatte befindet, die erst bei der Filmvorführung mit der Bildspur synchronisiert wird (vgl. zu Nadeltonsystemen und den Schwierigkeiten bei ihrer Restaurierung u. a. Gitt, «Restoring Vitaphone Films», 1989, S. 11–13; Campanini, *Film Sound in Preservation and Presentation*, 2014, S. 65–107).

32 Vor allem zu nennen sind hier einschlägige Untersuchungen zum Filmtton: Chion, *Audio-Vision*, 2012 [1990], S. 54–55; Flückiger, *Sound Design*, 2001, S. 231–237; außerdem

ben, unterschiedliche Formen von Stille im Film (und anderen audiovisuellen Medien) systematisch voneinander abzugrenzen und entsprechende Analysemodelle zu entwickeln, wobei der Begriff der Stille oft breiter gefasst und nicht immer auf das tatsächliche akustische Phänomen beschränkt bleibt.³³ Nur wenige Aufsätze haben sich aus historischer Perspektive mit dem Thema der Stille im frühen Tonfilm befasst, die meisten davon anhand von Fallstudien einzelner Regisseure oder Filme.³⁴ Auf der anderen Seite ist Stille in den vergangenen Jahrzehnten zu einem Gegenstand vielfältiger Studien in anderen Geistes- und Kulturwissenschaften geworden, ob als konstitutiver Bestandteil des klanglichen Lebensumfeldes, als bestimmendes Moment im sozialen und kommunikativen Handeln oder als ästhetische Kategorie in den Medien und Künsten.³⁵

In den meisten dieser Untersuchungen tritt ein weiteres Paradox zutage, das jegliches Nachdenken über Stille zu grundieren scheint: Stille, die doch eigentlich eine *Abwesenheit* bezeichnet, erlangt immer wieder eine eigentümliche Form von *Präsenz*. In dieser Hinsicht scheint Stille sogar einen besonders privilegierten Status innezuhaben, der sie von anderen akustischen Phänomenen abhebt. Die Bedeutungs- und Funktionszuschreibungen in unterschiedlichen (historischen) Kontexten oszillieren so meist zwischen Vorstellungen von einer vollständigen *Leere* – nicht selten

Bände und Aufsätze spezifisch zur Stille im Film, u. a.: Camper, «Sound and Silence in Narrative and Nonnarrative Cinema», 1985; Bakker, *Blessed Are the Eyes That Catch Divine Whispering*, 2015; Fiant, *L'attrait du silence*, 2021.

- 33 Torras i Segura, «Understanding Audiovisual Silence», 2022; Théberge, «Almost Silent», 2008; Moure, «Du silence au cinema», 1999; Gorbman, *Unheard Melodies*, 1987, S. 18–19. Andere Formen der Stille als die akustische sind z. B. die «relationale» oder die «strukturelle» Stille, die nur einzelne Ebenen oder Bereiche der Tonspur betreffen (z. B.: Abreißen der diegetischen Geräusche bei anhaltender Musik; einzelne Figuren schweigen, während andere reden etc.).
- 34 Am grundlegendsten bislang in Moure, «Du silence au cinéma», 1999. Auch Des O'Rawe behandelt das Thema, ist aber mehr an einer visuellen «Stummfilm-Ästhetik» im Tonfilm interessiert als am spezifischen Phänomen der akustischen Stille (vgl. O'Rawe, «The Great Secret: Silence, Cinema and Modernism», 2006; sowie: «Silence: Film Sound and the Poetics of Silence», 2009). Auch die von O'Rawe zitierte Kategorie des «silent sound films» von Noel Carroll bezieht sich eher auf die visuelle Gestaltung und nicht auf akustische Stille (vgl. Carroll, «Lang and Pabst: Paradigms for Early Sound Practice», 1985). Zur Stille in frühen sowjetischen Tonfilmen vgl. Wid-dis, «Making Sense without Speech», 2014, S. 100–116. Einzelstudien zur Stille in spezifischen Filmen sind u. a.: Rubin, «The Voice of Silence», 1985 (zu BACK STREET, John M. Stahl, USA 1932); Fisher, «APPLAUSE», 1985 sowie zuletzt Gardner, *Chaoid Cinema: Deleuze & Guattari and the Topological Vector of Silence*, 2021 (hier zu M. Fritz Lang, D 1931; S. 22–53). Punktuelle Erwähnung findet das Phänomen u. a. in: Wahl, *Das Sprechen des Spielfilms*, 2005, S. 38; Helmers, «The Transition from the Silent into the Sound Era in German Cinema», 2018, S. 131.
- 35 Das Forschungsfeld ist zu umfangreich, um hier auf alle Studien zu verweisen. Genannt seien hier neben den oben und unten aufgelisteten: Bindeman, *Silence in Philosophy, Literature, and Art*, 2017, sowie die Aufsätze in: Assmann, *Schweigen*, 2013.

verbunden mit Assoziationen von Tod und Einsamkeit – und dem gegenteiligen Versprechen besonderer *Fülle* und *Erfahrungsintensität*.³⁶ Insbesondere die phänomenologisch orientierte Klangforschung der letzten Jahre hat Stille oft mit Phänomenen wie Immersion, Introspektion, gesteigerter Aufmerksamkeit, atmosphärischer Dichte und intensivierter Körpererfahrung in Zusammenhang gebracht. Die radikale Andersartigkeit der Stille und ihr Abweichen von einem wie auch immer gearteten Normalzustand erscheinen dabei als Herausforderung an die sinnliche Wahrnehmung und als Potenzial zu ihrer Transformation.³⁷ In diesem Sinne ist Stille gerade in den künstlerischen Avantgarden zu einem häufigen Ausdrucksmittel geworden, mit dem sich Künstlerinnen und Künstler bewusst von der akustischen Gestaltung im Mainstream distanzieren, wobei sich eine besonders intensive Auseinandersetzung mit Stille ab den 1950er-Jahren ausmachen lässt, etwa bei John Cage in der Musik, bei Samuel Beckett im Theater oder in der aufkommenden Klangkunst.³⁸

Auch für die Tonfilm-Stille ist die Spannung zwischen bedeutungsloser Leere und bedeutsamer Fülle konstitutiv, wenn auch zunächst auf andere Weise. Zumindest bei den für diese Studie untersuchten Filmen handelt es sich größtenteils um Produkte der kommerziellen Filmindustrie. Dass sich Stille hier auf vergleichbare Weise wie in Werken der künstlerischen Avantgarde manifestiert, scheint nicht offensichtlich. Gar ließe sich fragen, ob die stillen Momente überhaupt einer Intentionalität unterliegen und einen «bewussten Entzug des Möglichen»³⁹ anzeigen oder ob sie nicht viel eher als sich zwangsläufig ergebender Rückstand, als eine Art «Abfall-Produkt» der Tonaufzeichnung zu verstehen sind statt als bewusst eingesetztes Gestaltungsmittel. Historische Befunde unterstützen diese Annahme. So war die Tonmischung, also das nachträgliche Zusammenfügen mehrerer unabhängig voneinander aufgenommener Tonspuren (die eine dichtere Klangtextur ergeben hätte), in der frühen Tonfilmzeit noch mit gewissen technischen Schwierigkeiten verbunden und kam deshalb weitaus weniger zur Anwendung.⁴⁰ Aus diesem Grund ist auch der später gebräuchlicher werdende

36 Vgl. u. a. Benthien, «Die *vanitas* der Stimme», 2006, S. 237–269 sowie «Die stumme Präsenz», 2002, S. 195–220; Elzenheimer, *Pause. Schweigen. Stille*, 2008, insbes. S. 24–26; Torras i Segura, «Understanding Audiovisual Silence», 2008, S. 74–75.

37 Vgl. u. a. Voegelin, *Listening to Noise and Silence*, 2010; Wenzel, *Erfahrungsraum Stille*, 2018.

38 Vgl. u. a. Kahn, *Noise, Water, Meat: a History of Sound in the Arts*, 2001, S. 161–199; Wea-gel, «Silence in John Cage and Samuel Beckett: «4'33"» and «Waiting for Godot»», 2002; Wenzel, *Erfahrungsraum Stille*, 2018.

39 Wenzel, *Erfahrungsraum Stille*, 2018, S. 13.

40 Vgl. Jacobs, «The Innovation of Re-Recording in the Hollywood Studios», 2012, insbes. S. 12.

Ambience-Ton ebenso noch eine Seltenheit wie die musikalische Untermalung von Dialogen, die sich erst ab Mitte der 1930er-Jahre zum Standard entwickeln wird.⁴¹ Vor diesem Hintergrund mag die Tonfilm-Stille tatsächlich als Nebeneffekt tontechnischer Einschränkungen in der medialen Übergangszeit erscheinen. Auch rein pragmatische Gründe für das Vorhandensein von Stille lassen sich nachweisen. So setzte man gelegentlich Tonpausen, um den Menschen im Saal Gelegenheit zu geben, zu klatschen, zu lachen oder auf andere Weise hörbar auf den Film zu reagieren, aus Angst, die folgenden Dialogpassagen würden andernfalls übertönt.⁴² In der Art akustischer Platzhalter rechnen diese ausgesparten Stellen mit der Ergänzung durch das Publikum und sind somit nur schwer als bewusster Einsatz von Stille als bedeutungstragender ›Präsenz‹ zu verstehen.

In Kapitel 2 werde ich argumentieren, dass Tonfilm-Stille tatsächlich zuallererst als ein Effekt des tonfilmischen *Dispositivs* aufzufassen ist – als Ergebnis einer Reduktion und Reglementierung von Ton auf den Ebenen der Dreharbeiten, der Tonaufzeichnung und der Wiedergabe im Kinosaal. Einem solch materialistischen Verständnis stehen allerdings zahlreiche Filmsequenzen gegenüber, in denen sich bei der Betrachtung eine besondere Bedeutsamkeit stiller Momente geradezu aufdrängt – wie ich anhand des einführenden Filmbeispiels bereits zu illustrieren versucht habe. Hier scheint unmissverständlich jene Präsenz der Stille, eine sinnliche Affizierung der Zuschauerinnen und Zuschauer *durch* Stille, angestrebt zu sein. Die grundlegende Ambivalenz der Stille – sie entsteht, auch wenn *nichts* getan wird, wenn kein Ton bewusst erzeugt wird, kann aber dennoch bedeutsam werden – führt bei der Analyse früher Tonfilme also zur Schwierigkeit, dass sich die Grenze zwischen ›spontanem‹ Vorhandensein und bewusstem Einsatz oft nicht eindeutig bestimmen lässt. Aus diesem Grund fällt es auch schwer, Stille vorbehaltlos in eine Stilgeschichte des Films zu integrieren, zumindest wenn man Stil als «die systematische und intentionale Wahl künstlerisch-ästhetischer Techniken und Verfahren»⁴³ definiert. Dies allerdings macht gerade den Reiz einer Untersuchung wie

41 Vgl. für die USA: Slowik, *After the Silents*, 2014; für Deutschland: Wiegand, «How Did the Music Get to the Fish Market?», 2023.

42 Typisch für viele frühe Vitaphone-Kurzfilme in den USA ist der Moment am Ende, wenn sich die vortragenden Musiker bei vollkommener Stille in Richtung Kamera verbeugen (besonders extensiv in *A PLANTATION ACT*, Philip Roscoe, Oktober 1926, mit Al Jolson). Für weitere Beispiele in Langspielfilmen vgl. Doherty, «This Is Where We Came In», 1999, S. 143–145 (hier auch allgemein zu lautstarken Publikumsreaktionen); O'Brien, *Movies, Songs, and Electric Sound*, 2019, S. 106–107; Ihering, «Ist das die Generallinie des Films?», [1931], 1961, S. 340–341; Herzberg, Rezension zu *DER KEUSCHE JOSEF*, 1930, o. S.; Anon., «Timely Topics: A Digest of Current Opinions», 1929, o. S.

43 Kaiser/Kammerer, «Bemerkungen zu Filmstil», 2016, S. 7. Vgl. auch die Definition von David Bordwell in *On the History of Film Style*, 1997, S. 4.

der hier vorgestellten aus: Stille scheint nicht gänzlich in den Begriffen «Verfahren», «Technik» oder gar «Stilmittel» aufzugehen, ist aber dennoch zweifellos ein bestimmender Faktor für die filmische Ästhetik jener Jahre.

Eine grundlegende Frage, mit der ich mich beschäftigen möchte und die auch die Filmanalysen im ersten Teil leiten wird, ist mithin, wie und an welchen Stellen die prinzipielle Abwesenheit, die mit der Stille gegeben ist, in eine bedeutsame Anwesenheit umschlagen kann.⁴⁴ Im weiteren Verlauf der Arbeit werde ich zeigen, dass die Spannung zwischen Leere und Präsenz schon die ästhetischen Debatten um die Tonfilm-Stille in der Filmkritik und der Filmtheorie in diesen Jahren prägte. Dies gilt sowohl für die ambitionierteren filmtheoretischen Entwürfe von Béla Balázs und anderen als auch für die in Filmrezensionen und Fachartikeln der Filmpresse formulierten Theorieansätze. Zugleich möchte ich deutlich machen, dass sich Stille als filmisches Ausdrucksmittel auffassen lässt, auch ohne dabei notwendigerweise auf die Rekonstruktion von Intentionen angewiesen zu sein. Hierzu stelle ich im Folgenden mit Blick auf ästhetische Theorien aus dem Umfeld von Phänomenologie, Klangforschung und Gestaltpsychologie einige grundlegende Überlegungen an.

Die Gestalt der Stille

Tonfilm-Stille als aufgezeichnetes und mit dem Bildgeschehen synchronisiertes akustisches Phänomen ist niemals ein eigenschaftsloses Nichts, eine bedeutungslose Leerstelle, sondern immer auf die ein oder andere Weise modelliert und mit spezifischen Qualitäten aufgeladen. Es scheint, als geschehe dies immer auf dreierlei Weise. Erstens verfügt Tonfilm-Stille über eine spezifische akustische *Substanz*. Wie fast alle Studien zu diesem Themenkreis hervorheben, ist absolute Stille für die menschliche Wahrnehmung nicht möglich und das, was wir so bezeichnen, viel eher als ein relativer Zustand klanglicher Armut anzusehen. Die polnische Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa hat 1962 in einem immer noch grundlegenden Aufsatz festgehalten, Stille sei «voller dynamisch sehr geringfügiger Hörerscheinungen, die uns zugleich gestatten, das Fehlen anderer zu empfinden».⁴⁵ *Etwas* zu hören ist also immer – im Tonfilm zum Beispiel das allgegenwärtige Grundgeräusch oder die Geräusche von Teilen des Publikums während der Vorführung. Auch Momente, in denen besonders wenig oder

44 Vgl. zu dieser Frage – aber im Hinblick auf andere Medien: Wolf, «How Does Absence Become Significant in Literature and Music?», 2016.

45 Lissa, «Die ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik», 1962, S. 318.

besonders Leises zu hören ist, lassen sich aus diesen Gründen je nach Definition unter die filmische Stille subsumieren.⁴⁶ Auf diesen Punkt werde ich in Kapitel 2 genauer eingehen.

Zweitens ist die Tonfilm-Stille stets durch ein *Vorher* und ein *Nachher* gerahmt und somit eingeflochten in die audiovisuelle Struktur des Films. Hier zeigt sich eine weitere Qualität der Stille, die regelmäßig hervorgehoben wird: ihre Kontextabhängigkeit. Selbst wenn sich die Substanz der Stille auf ein relativ gleichbleibendes Minimum reduziert, hat sie, wie auch Lissa vermerkt, einen «verschiedenen ‹Gehalt›» in Abhängigkeit von den sie umgebenden Klängen, auch wenn sie «im Prinzip ein und dieselbe» ist.⁴⁷ Auf diese Weise gewinnt die Stille ‹Gestalt›: Sie hat eine zeitliche Ausdehnung, wird in ihrer Wirkung von beiden Seiten her beeinflusst (etwa durch Nachhall und Antizipation) und kreiert in der wechselnden Abfolge mit anderen Klängen eine spezifische Rhythmik oder, wie es der französische Philosoph Maurice Merleau-Ponty genannt hat, eine *Metrik*. In seinem bekannten gestaltheoretisch grundierten Vortrag «Das Kino und die neue Psychologie» von 1947, einem Grundlagentext der späteren Filmphänomenologie, argumentiert Merleau-Ponty für den Tonfilm als «zeitliche *Form*», in der Bild und Ton nicht unabhängig voneinander existieren, sondern immer ein «nicht auf seine kompositorischen Bestandteile reduzierbares Ganzes» ergeben.⁴⁸ Dabei hebt er gerade Stille und Schweigen als strukturbildende Elemente hervor: «Die Verteilung von Momenten der Stille und des Dialogs baut also über die visuelle Metrik und die sonore Metrik hinaus eine komplexere Metrik auf, deren Forderungen diejenigen der beiden ersten überlagert.»⁴⁹ Dies ähnelt den Überlegungen Lissas, für die die Stille in der Musik ebenfalls «ein konstruktiver Faktor des musikalischen Gewebes» ist.⁵⁰ Schon vor Merleau-Ponty, in ihrem frühen Buch über Filmmusik aus dem Jahr 1937, konstatiert sie: Die Stille «ist der Faktor, der der auditiven Sphäre Gestalt verleiht, sie formt. Sie ist gleichsam ihre Interpunktion».⁵¹ In dieser Studie wird deutlich werden, dass

46 Die Forschung hat das Phänomen leiser Töne, die als Stille aufgefasst werden, auf verschiedene Weise benannt. Michel Chion nennt sie «Synonyme für Stille» (Chion, *Audio-Vision*, 2012 [1990], S. 55), Lissa spricht auch von «Stille, die durch hörbare Erscheinungen repräsentiert wird» (Lissa, «Die ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik», 1962, S. 344).

47 Lissa, «Die ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik», 1962, S. 318, 321. Vgl. auch Torras i Segura, «Understanding Audiovisual Silence», 2022, S. 79–85.

48 Merleau-Ponty, «Das Kino und die neue Psychologie», 2003, S. 38 (Herv. i. O.), S. 40.

49 Ebd., S. 41. Merleau-Ponty beruft sich hier auf Malraux, «Esquisse d'une psychologie du cinéma» [1940], 1946.

50 Lissa, «Die ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik», 1962, S. 321. Vgl. auch Torras i Segura, «Understanding Audiovisual Silence», 2022, S. 76.

51 Lissa, *Muzyka i film*, 1937, S. 45. Vgl. auch Lissas spätere Abhandlung Ästhetik der Filmmusik, 1965.

5 Die Gestalt der Leere:
Henry Moores *Sheep Piece*,
1971–72, Zürich Seefeld



Stille im frühen Tonfilm ebenfalls sehr oft in Nachbarschaft zur Musik (meist extradiegetischer Begleitmusik), aber auch zum Dialogton (in Form von Gesprächspausen), d. h. erst durch deren einstweiliges Verstummen entsteht. Filmhistorisch hängt das Auftreten von Stille also eng mit Fragen nach der spezifischen Platzierung und Rhythmisierung des musikalischen Scores und von Sprechpassagen zusammen.

Auch an dieser Stelle kommt der für sich gesehen neutrale Charakter der Stille besonders zum Tragen und führt statt zu Bedeutungslosigkeit *gerade* zu einer strukturbildenden Qualität. Dadurch, dass sie immer dann erscheint, wenn die übrigen Töne verklingen, wirkt sie wie ein stets vorhandener, aber nur zeitweilig freigelegter *akustischer Grund*, der dem Gesamtwerk (ob Film, Musik oder einem anderen zeitbasierten Medium) unterliegt und vor dem sich die Töne geradezu plastisch abheben. Lissa formuliert einen ähnlichen Gedanken, wenn sie schreibt: «Die Stille ist demnach der Faktor, der der architektonischen Strukturierung des musikalischen Ablaufs hilft, sich herauszuheben».⁵² Um dieses Phänomen zu benennen, werde ich auch den Begriff der *Hintergrund-Stille* benutzen. In diesem Sinne ähnelt die Stille in zeitbasierten Medien und Künsten der Leere in statischen Bildwerken wie den bekannten Skulpturen des britischen Bildhauers Henry Moore, in denen ausgesparte Stellen konstitutiv für die wahrgenommenen Formen sind (vgl. Abb. 5). Rudolf Arnheim, um dessen Bemerkungen zur Stille im frühen Tonfilm es später noch aus-

52 Lissa, «Die ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik», 1962, S. 319, 236. Hier wie an anderen Stellen zeigt sich Lissa beeinflusst durch den polnischen Philosophen Roman Ingarden, dessen Schülerin sie war. Sie verweist in ihrem ersten Buch über Filmmusik selbst auf ihn: «Wie Roman Ingarden feststellte, ist die Stille (die uns ohnehin nie in ihrer reinen Form gegeben ist) nur ein Medium, ein Milieu, in dem sich Hörphänomene vollziehen» (Lissa, *Muzyka i film*, 1937, S. 44).

führlicher gehen wird, vermerkt zu den Mooreschen «Löchern» bereits in den 1940er-Jahren: «[...] they are not merely dead and empty intervals between the material parts of the figure but peculiarly substantial, as though they were filled with denser air».⁵³

Drittens schließlich ist Stille in der Regel begleitet von der *Bildspur* des Films (Ausnahmen sind die zeitlichen Phasen unmittelbar vor und nach dem Film, Unterbrechungen der Vorführung sowie Schwarzbilder). Stille verschmilzt, wie andere Töne auch, mit den Bildern zu einer audiovisuellen Einheit. Merleau-Ponty schreibt hierzu: «Ein Tonfilm ist kein Stummfilm, der mit Tönen und Worten ausgeschmückt wird [...]. Das Band zwischen Ton und Bild ist viel enger, und das Bild wird durch die Nachbarschaft des Tons transformiert.»⁵⁴ Michel Chion hat diesen Gedanken in seinen späteren Schriften zum Filmtone prominent aufgegriffen und mehrfach dafür argumentiert, dass im Tonfilm eine «audio-visuelle Illusion» entstehe, nämlich, dass der Ton gleichsam in den Filmbildern selbst lokalisiert sei und von diesen ausstrahle.⁵⁵ Chion zufolge gehen die Zuschauenden gar eine Art «audio-visuellen Vertrag» ein, mit dem sie in diese Amalgamierung von Ton und Bild einwilligen.⁵⁶ Folgt man dem Gedankengang, ist der Fall der Stille für diesen Vorgang besonders interessant, da sie im Unterschied zu anderen Tönen ein für sich gesehen «neutrales» auditives Element darstellt und *erst* im Zusammenklang mit den Bildern eine spezifische Wirkung entfalten kann. Im Verlauf dieser Untersuchung werde ich immer wieder versuchen, diese enge Bindung von Stille und Bild analytisch zu fassen. Dabei wird ersichtlich werden, dass sich Stille in Abhängigkeit von den Bildern mit jeweils unterschiedlichen Bedeutungen auflädt, so wie auch die Bilder stets die Stille in sich «aufzusaugen» scheinen und durch sie transformiert werden. In fiktionalen Filmen steht diese «Verlebendigung» der Stille meist auch im Zusammenhang mit Prozessen der *Diegetisierung*, d. h. mit der Eingemeindung der Stille in die fiktive Welt des Films. Die Amalgamierung von Stille und Bild erhält an dieser Stelle auch eine *narrative* Funktion und verwandelt das vermeintliche Nichts der Stille in ein bedeutungstragendes Element der filmischen Erzählung.

Substanz, Metrik, Verschmelzung mit der Bildspur: Durch diese drei Modellierungsweisen fügt sich die Stille als spezifisches Ausdrucksmit-

53 Arnheim, «The Holes of Henry Moore: On the Functions of Space in Sculpture», 1948, S. 31.

54 Merleau-Ponty, «Das Kino und die neue Psychologie» 2003 [1947], S. 40.

55 Vgl. Chion, *Audio-Vision*, 2012 [1990], S. 16–17.

56 Vgl. ebd., S. 15 (in der englischen Ausgabe hat der Begriff «audio-visual contract» auch einen eigenen Eintrag im Glossar: Chion, *Audio-Vision*, 1994 [1990], S. 222).

tel in die Soundscapes⁵⁷ früher Tonfilme ein und tritt in spezifischen Formen und Funktionen in Erscheinung, etwa als «Stille der Überraschung», als «Stille des inneren Kampfes» oder «zur Verstärkung der Spannung».⁵⁸ Ich werde solche Formen und Funktionen herausarbeiten und insbesondere nach ihren historischen Entstehungskontexten und ihrem Beitrag zur neuen Filmästhetik im Übergang zum Tonfilm fragen.

Der Kinosaal als Hör-Raum

Wenn sich Stille somit als formal-ästhetischer Parameter in frühen Tonfilmen beschreiben lässt, so ist sie zugleich ein wesentlicher Bestandteil der zeitgenössischen Hörerfahrung. Die Durchsetzung des Tonfilms um 1930 ist nicht zuletzt als Teil einer «Geschichte des Hörens» im 20. Jahrhundert zu sehen, wie sie innerhalb der Sound Studies schon seit einigen Jahren vermehrt zum Untersuchungsgegenstand geworden ist. Aktives Zuhören (*listening*) wird hier als sich wandelnde Kultur- und Medientechnik aufgefasst, die diverse Praktiken und Techniken des Hörens herausgebildet hat, viele von ihnen in Abhängigkeit von je neu aufkommenden Tontechnologien.⁵⁹ Auch der Übergang zum Tonfilm bedeutete nicht nur einen Wandel für die filmischen Gestaltungsmöglichkeiten, sondern zugleich eine Transformation des Kinosaals in einen auditiven Erfahrungsraum und eine einschneidende Veränderung des Hörverhaltens. Stärker noch als in der Stummfilmzeit wurde der Kinosaal zu einem *Hör-Raum*, so wie sich die zeitgenössischen «Zuschauer» selbst in eigentliche «Schauhörer» verwandelten.⁶⁰ Zur klanglichen Umgebung des Kinosaals gehörten dabei nicht nur die auf dem Filmstreifen (oder der Schallplatte) aufge-

57 Der Begriff *Soundscape* für die gesamthafte Anordnung aller an einem bestimmten Ort und zu einer bestimmten Zeit zu hörenden Klänge stammt ursprünglich von dem kanadischen Komponisten und Klangtheoretiker R. Murray Schafer und ist mittlerweile in den Sound Studies sowie in der Forschung zum Filmtone fest etabliert. Ich übersetze ihn hier zumeist als «Klanglandschaft» oder «akustische Umgebung» (vgl. Schafer, *Die Ordnung der Klänge* [1977], 2010).

58 Lissa, *Ästhetik der Filmmusik*, 1965, S. 245–246.

59 Vgl. zu den «listening practices» der Moderne: Sterne, *The Audible Past*, 2003; zum Forschungsfeld der «Hearing History» auch Thompson, *The Soundscape of Modernity*, 2002; Birdsall, *Nazi Soundscapes*, 2012; Paul/Schock, *Sound der Zeit*, 2014; Boutin, *City of Noise*, 2014; Mansell, *The Age of Noise in Britain*, 2017; Morat, *Sounds of Modern History*, 2014; Morat, «Zur Historizität des Hörens», 2014; Douglas, *Listening In*, 2014. Für einen Überblick über das weite Forschungsfeld, das hier nur punktuell aufgezeigt werden kann, vgl. Missfelder, «Der Klang der Geschichte», 2015.

60 Ich entnehme diesen Begriff aus einem zeitgenössischen Artikel der Filmfachpresse: Stein, «Vom stummen zum tönenden Bilde», 1929, S. 7 (hier: «Schauhörer»). Zum frühen Tonfilm-Kino als «Hör-Raum» vgl. auch Müller, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, 2009, S. 249.

zeichneten Klänge, sondern auch deren spezifische akustische Entfaltung innerhalb der jeweiligen architektonischen Gegebenheiten sowie alles, was sonst noch in den Sälen an Klängen zu vernehmen war.⁶¹ Vor diesem Hintergrund erweist sich die ›Gestalt‹ der Tonfilm-Stille als nur deren *eine* Seite, die erst ihre Ergänzung findet, wenn sie bei der Vorführung im Kinosaal, vom Lautsprechersystem wiedergegeben, auf das Schweigen des *Publikums* trifft. Die mit den Mitteln der Tontechnologie aufgezeichnete und fixierte Stille ist hier auf die Performanz der Menschen im Saal angewiesen, um gänzlich zur Entfaltung zu kommen und zum Bestandteil einer kinematografischen Hör-Erfahrung zu werden. Als ästhetisches Phänomen ist die Tonfilm-Stille somit nicht nur Bestandteil der formalen Gestaltung einzelner Filme, sondern auch der Wahrnehmung in konkreten Aufführungssituationen. Dabei erscheint sie als besonders geeigneter Ansatzpunkt, um über die Transformationen des Hörverhaltens in der frühen Tonfilmzeit nachzudenken, da sie gleichsam einen Grenzbereich der auditiven Erfahrung markiert, der genaues Hinhören provoziert und das lauschende Subjekt immer auch auf sich selbst zurückwirft. Wie es die Klangkünstlerin Salomé Voegelin formuliert: «Silence is not the absence of sound but the beginning of listening.»⁶² Die Geste des auditiven Entzugs, mit der die Stille stets verbunden ist, wird somit in Bezug auf die mit der Durchsetzung des Tonfilms aufkommenden Hörerwartungen besonders relevant. Davon zeugen nicht zuletzt die vielen ›Hör-Szenen‹ in Tonfilmen um 1930, in denen fiktive Figuren in die Stille hineinhorchen und damit auch das frühe Tonfilm-Publikum spiegeln. Von ihnen werde ich in dieser Studie mehrere Beispiele näher betrachten.

Vorgehen

Ausgehend von den skizzierten Vorüberlegungen möchte ich die Tonfilm-Stille als ein multidimensionales Phänomen untersuchen, das vor allem die folgenden vier Aspekte umfasst:

- (1) Tonfilm-Stille als *formalästhetischer Parameter*, der sich in den noch erhaltenen frühen Tonfilmkopien beobachten und beschreiben lässt;

61 Vgl. zu dieser Ausdifferenzierung: Campanini, *Film Sound in Preservation and Presentation*, 2014. Campanini unterscheidet zwischen der Soundscape im Film (*filmic soundscape*) und der Soundscape im Kinosaal (*cinematic soundscape*): «The *cinematic soundscape* refers to the actual sound of the film perceived by the audience in a particular screening situation: this is composed by how the *filmic soundscape* resonates in a specific space [...] and also by the sound coming from the public». (S. 131)

62 Voegelin, *Listening to Noise and Silence*, 2010, S. 83.

- (2) Tonfilm-Stille als *Bestandteil der klanglichen Umgebung* im Kinosaal und der *Hörerfahrung* des damaligen Publikums;
- (3) Tonfilm-Stille als *Gegenstand der Filmtheorie um 1930*, der an eine längere Diskurslinie der Theoriebildung (nicht nur in Bezug auf den Film) anschließt;
- (4) Tonfilm-Stille als *Produkt eines technischen Dispositivs* zur Unterdrückung von Ton, das Elemente der Filmproduktion und der Aufnahmetechnologie, aber auch der Filmrezeption umfasst.

Immer ist die Tonfilm-Stille dabei als eine Bereicherung der *visuellen* Wahrnehmung des Films in qualitativer und atmosphärischer Hinsicht zu denken. Dies betraf insbesondere die im Sprechfilm zentralen menschlichen Körper, in denen sich nicht nur die Stimme, sondern ebenso die Stille – als Schweigen – lokalisieren konnte. Die Erweiterung der Seherfahrung im Kino durch Stille betraf aber auch Objekte und Landschaften, die im «schweigenden Bild» der frühen Tonfilmzeit zu neuer Geltung kommen konnten. Des Weiteren werde ich immer wieder den intermedialen Charakter der Tonfilm-Stille und die Situierung des frühen Tonfilms in der Audio-Kultur um 1930 betonen. Für verwandte Medien der Tonaufzeichnung und Tonübertragung wie Telefon, Grammophon, Rundfunk oder Lautsprechersysteme war die Stille ebenfalls ein wesentlicher Faktor, der – gerade im Wechselspiel mit der menschlichen Stimme – auf den Tonfilm ausstrahlte und von diesem bewusst thematisiert wurde.

Die Studie erhebt nicht den Anspruch, ein transhistorisch gültiges, lückenloses Analysemodell zu entwickeln, sondern möchte die Tonfilm-Stille vielmehr in ihrem Entstehungskontext situieren. Auch wenn sie sich dabei in Teilen der historischen Quellenforschung zu spezifischen nationalen Kontexten verdankt, betont sie durchgehend den *globalen* und *transnationalen* Charakter des Medienwandels, indem Quellen aus Deutschland, Frankreich und den USA einbezogen werden.⁶³ Dies soll nicht zuletzt dazu anregen, die reichhaltigen Forschungsergebnisse zu einzelnen nationalen Kontexten stärker miteinander zu vernetzen, wie dies im Bereich der Frühkinoforschung bereits viel selbstverständlicher geschieht.⁶⁴ Der Übergang vom Stumm- zum Tonfilm vollzog sich nirgendwo in nationaler Isolation, sondern immer in einem transnationalen Raum: Es existierten vielfältige

63 Besonders ausführlich beziehe ich deutsche Filmfachzeitschriften ein (vor allem *Der Film-Kurier*, *Der Film*, *Reichsfilmblatt*, *Die Lichtbild-Bühne* und *Deutsche Filmzeitung*), in begrenzterem Umfang auch amerikanische Fach- und Fanzeitschriften. Außerdem führe ich vereinzelte französische Quellen an.

64 Vgl. u. a. die zweijährlich erscheinenden Proceedings von Domitor, the International Society for the Study of Early Cinema.

wechselseitige ökonomische Beziehungen und Austauschprozesse zwischen den filmproduzierenden Ländern; Filme zirkulierten und wurden gezielt für die weltweite Vermarktung hergestellt, was am Phänomen der Sprachversionsfilme vielleicht am auffälligsten wird.⁶⁵ Zudem sahen sich die meisten westlichen Filmindustrien um 1930 vor ähnliche technische, ökonomische und ästhetische Herausforderungen gestellt.⁶⁶ Filmästhetische Entwicklungen wie der vermehrte Einsatz von Stille innerhalb einer nationalen Filmproduktion, z. B. in Deutschland, lassen sich somit nur unzureichend erklären, vernachlässigt man Austauschprozesse wie die transatlantische Ausrichtung des Produzenten Erich Pommer und dessen Zusammenarbeit mit dem Hollywood-Regisseur Josef von Sternberg, den weltweiten Erfolg von *SOUS LES TOITS DE PARIS* (F 1930) – des ersten Tonfilms des erklärten Dialog-Gegners René Clair – oder die Berichterstattung internationaler Korrespondenten in der nationalen Fachpresse.

Wichtiger als ein einheitlicher nationaler Fokus erschien mir für diese Untersuchung die Einbeziehung bislang von der Forschung kaum berücksichtigter Filme abseits anerkannter ›Klassiker‹ oder ›Meisterwerke‹, um auf diese Weise eine erweiterte Perspektive auf den Medienwandel zu gewinnen. So verwende ich viel Zeit darauf, das Vorkommen von Stille in den allerersten, seitdem aber selten besprochenen Tonfilmen in Hollywood zu analysieren, um zu zeigen, welche Erscheinungsformen sich bereits an diesem frühen Punkt beobachten lassen. Einen besonderen Stellenwert nimmt der frühe deutsche Tonfilm *DIE NACHT GEHÖRT UNS* (Carl Froelich, D 1929) ein, der maßgeblich an der Durchsetzung des Tonfilms in Deutschland beteiligt war, über den jedoch bislang nur wenig zu lesen ist.⁶⁷ Trotz dieses Schwerpunkts berücksichtigt die Studie durchaus auch bekannte Filme, wo dies wichtig erscheint. So werde ich beispielsweise *DER BLAUE ENGEL* genauer diskutieren, wenn es um den Diskurs zur Stille

65 Sprachversionen und andere Übersetzungsstrategien wie Untertitel und Nachsynchronisation (*dubbing*) sind die derzeit wohl am intensivsten erforschten Aspekte transnationaler Wechselwirkungen im frühen Tonfilm, wenngleich auch diese meist einen spezifischen nationalen Kontext als Ausgangspunkt haben. Zu den einschlägigen Publikationen gehören u. a. Barnier, *Des films français made in Hollywood*, 2004; Wahl, *Sprachversionsfilme aus Babelsberg*, 2009; Vincendeau, «Hollywood Babel», 1988. Für einen Ansatz, der unterschiedliche nationale Kontexte berücksichtigt, vgl. Adorno, «The Mimetic Attempt of Multiple Versions», 2023.

66 Zu den wenigen komparatistischen Untersuchungen in dieser Hinsicht gehören O'Brien, *Cinema's Conversion to Sound*, 2005, und O'Brien, *Movies, Songs, and Electric Sounds*, 2019. Charles O'Brien hat sich als kanadischer Forscher in seinem ersten Buch mit französischem und US-amerikanischem frühem Tonfilm beschäftigt und in seinem zweiten Buch auch den deutschen Kontext hinzugezogen.

67 Insgesamt habe ich für diese Studie eine Vielzahl an frühen Tonfilmen aus Deutschland, Frankreich, den USA und manchen anderen Ländern analysiert, wobei diese Analysen meist eher indirekt in die Betrachtungen einfließen.

in der deutschen Filmfachpresse geht, sowie *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* (Lewis Milestone, USA 1930) im Kapitel zum Kriegsfilm.

Die einzelnen Kapitel wenden sich jeweils spezifischen Dimensionen der Tonfilm-Stille zu. **Kapitel 2** befasst sich mit der Tonfilm-Stille als Produkt eines technischen Dispositivs, das als solches Teil der Hörerfahrung im Kinosaal ist. Es geht hier noch nicht um den spezifischen Einsatz von Stille in konkreten Filmen, sondern um die medialen Voraussetzungen ihrer Entstehung auf den Ebenen von Produktion und Rezeption. «Medial» ist dabei im Sinne eines umfassenden Dispositivs zu verstehen, das die Gegebenheiten während der Dreharbeiten, die beteiligten technischen Apparaturen und die situativen Voraussetzungen während der Rezeption umfasst. Die folgenden beiden Kapitel widmen sich der formal-ästhetischen Analyse der ersten Sprechfilme in Hollywood und untersuchen ihre spezifische «Gestaltung» der Stille in chronologischer Abfolge. In **Kapitel 3** zeichne ich das Aufkommen stiller Momente am historischen Übergang vom Stumm- zum Tonfilm in Hollywood nach. Anhand einer genaueren Analyse von *LIGHTS OF NEW YORK* (Bryan Foy, USA 1928) zeige ich, dass Stille in den ersten Ganztonfilmen vorwiegend als Gesprächspause und in Szenen ohne Begleitmusik in Erscheinung tritt. Die «hinter» den Dialogen liegende Hintergrund-Stille kann so zeitweilig in den Vordergrund gelangen, spezifische Atmosphären kreieren und gemeinsam mit den Filmbildern bedeutsame audiovisuelle Einheiten bilden. Durch die Nachbarschaft mit dem Dialogton lässt sich die Stille zudem als diegetisch interpretieren, was ihre Verschmelzung mit der Bildspur zusätzlich fördert. Aufbauend darauf befasste ich mich in **Kapitel 4** mit dem zweiten noch erhaltenen *all-talkie* in Hollywood, *INTERFERENCE* (Roy Pomeroy, USA September 1928), und zeige, dass sich die Verwendung von Stille nun auf ganze Passagen ausweitet, die teils mehrere Minuten andauern. Insgesamt veranschaulichen die beiden Kapitel, dass sowohl *LIGHTS OF NEW YORK* als auch *INTERFERENCE* eine Reihe an Standardsituationen der Stille etablieren, die in den folgenden Jahren in zahlreichen Filmen auftauchen werden. Die nächsten beiden Kapitel befassen sich mit dem Theoriediskurs zur Stille in der Filmpublizistik um 1930. In **Kapitel 5** rekapituliere ich eine spezifische Diskurslinie der frühen Tonfilmzeit, in der die Reduktion von Ton als Möglichkeit erscheint, zumindest partiell zum «schweigenden Bild» des Stummfilms zurückzukehren. Anschließend werde ich mich anhand einer Betrachtung der deutschen Filmfachpresse der Frage zuwenden, welche Funktion die akustische Stille in diesem Diskurs einnehmen konnte. Wie sich zeigen wird, hatte die Stille insgesamt einen prekären Status im Diskurs inne, der zwischen Bedeutungsleere und besonderer Intensität oszillierte. In **Kapitel 6** fasse ich mit Béla Balázs einen spezifischen Autor der

frühen Tonfilmzeit ins Auge, der sich besonders intensiv mit dem Thema der Stille befasst hat. Ich zeichne nach, wie Balázs 1930 aufbauend auf seinen vorangehenden Schriften ein medienspezifisches Konzept des *sichtbaren Schweigens* entwickelt, mit dem er einerseits an die von ihm theoretisch entworfene Stummfilmästhetik anschließen, andererseits das neuartige Potenzial des Tonfilms hervorheben kann. In den letzten beiden Kapiteln wende ich mich wieder konkreten Filmbeispielen zu, um deren Analyse mit dem Theoriediskurs der Zeit und mit dem Aspekt der Hörerfahrung im Kinosaal zu verknüpfen. In **Kapitel 7** gehe ich anhand einer Untersuchung von besonders leisen Tönen in *DIE NACHT GEHÖRT UNS* auf Hörpraktiken des frühen Tonfilms ein, die sich im intermedialen Kontext, insbesondere in Wechselwirkung mit dem Rundfunk, entwickeln und die der Theoriediskurs zu beiden Medien reflektiert. In **Kapitel 8** widme ich mich schließlich mit dem (Anti-)Kriegsfilm einem Filmgenre der frühen Tonfilmzeit, in dem die der Stille oft attestierte Wirkung des Unheimlichen und Erschreckenden sowie ihre Assoziation mit dem Tod besonders auffällig zutage tritt. Hier zeigt sich zudem beispielhaft, wie die Stille des frühen Tonfilms die Zuschauer und Zuschauerinnen auch körperlich adressieren und in die Filmwelten einbeziehen konnte.