SELINA HANGARTNER

MYTHOS, IRONIE, ARTIFIZIALITÄT

DAS KINO IM MEDIENWANDEL ZUM TONFILM

SCHÜREN

Inhalt

Dank 9

I Geschichte und Begriffe

1 Auftakt 13
1.1 Ein reflexiver Tango 15
1.2 Vom Mythos zur Unterhaltung 18
1.3 Übersicht 23
1.3.1 Forschungskontext 23
1.3.2 Vorschau 25

2 Ein medialer Wandel? 31
2.1 Medientechnische Aushandlungen 31
2.2 «Ton-Filme» 37

3 Methodologische Anmerkungen 41
3.1 New Media Studies 41
3.2 Diskursive Programme 45
3.2.1 Novität und Modernität 45
3.2.2 Beispiel: Entkörperlichte Stimmen 48

4 Mythos und Reflexivität 59
4.1 Mythen zur Selbsterhaltung 59
4.2 Progressive und konservative Reflexivität 68
4.3 Medialer Wandel und Modernisierung 73
4.3.1 Early Cinema Studies 73
4.3.2 Industrielle Reflexivität 76

5 Artifizialität und Ironie 81
5.1 Medientheorien zur Artifizialität 81
5.2 Ironie 86
5.2.1 Eine Stunde Glück (1931) 86
5.2.2 Historische Konzepte zur Ironie 89

II Amerikanisierung, Warenförmigkeit: Tonfilme aus Hollywood

6 Der Sensations-Boxkampf im Juli 1929 97

7 Kontext I: Die Amerikadebatte 107
7.1 Amerikaliteratur und die Ford-Biografie 107
7.2 Ernst Tollers *Quer durch* 111
7.3 Amerikanismus und Neue Sachlichkeit 113
7.4 Hollywood in der Amerikaliteratur 116
7.5 Kulturindustrie 120

8 Kontext II: Musikalisierung und Kitsch 125
8.1 Jazz-Importe 125
8.2 The Jazz Singer (1927) 130
8.3 Jolson-Kritik und Kitsch 137
8.4 Ein Tango für Dich (1930) 140

9 Wir schalten um auf Hollywood (1931) 145
9.1 Ein Werbefilm für die MGM? 147
9.1.1 Hybride Form 152
9.1.2 Ironisch, werbewirksam 155
9.1.3 Spiel mit dem Ton 157
9.2 Exkurs: Fernreportage 1931 161
9.3 Blick hinter die Hollywood-Kulissen 165

III Technik und Sachlichkeit: Der Blick ins Tonfilmatelier

10 «Propagandafilm für die Ufa» 175

11 Kontext I: Technikdebatten 177
11.1 Geräusche 177
11.2 Medienspezifika bei Rudolf Arnheim 182
11.3 Nebengeräusche 186
11.4 Pressetouren durch Ateliers 188
11.4.1 1887 zu Gast bei der AT&T 189
11.4.2 1930 in den Ufa-Ateliers 192

12 Der Schuss im Tonfilmatelier (1930) 197
12.1 Tonfilm im Tonfilmatelier 197
12.2 Mythos und Verzerrung 200
12.2.1 Die Kamerabox 200
12.2.2 Rahmungen und Wiederholungen 203
12.3 Autothematik, Didaktik und Werbung 205
12.3.1 Die Reporterin im Film … 206
12.3.2 … und der Regisseur in der Reportage 209

13 Kontext II: Technik und Werbung 211
13.1 Finding his Voice (1929) 211
13.2 Technik, Werbung und Avantgarde 221
13.3 Avantgarde Technikaffinität im Tonfilm 225
13.3.1 Hans Richters (Ton-)Filmexperimente 225
13.3.2 Melodie der Welt (1929) 227

14 Kontext III: Technikfantasie und Sachlichkeit 235
14.1 Registrieren und Abhören 235
14.1.1 Technikeuphorie im Spielfilm 235
14.1.2 Detektivroman und Neue Sachlichkeit 240
14.2 Sachlichkeit und Distanzierung 242
14.3 Abschließend: Ironische Distanz im Atelier 245

IV Schluss

15 Medialer Generationenkonflikt 251
15.1 Die Nacht ohne Pause (1931) 251
15.2 Fazit: Ironie und Popularität 254

Anhang

Quellen 261
Sekundärliteratur 267
Filmregister 275
Hauptbeispiele 275
Weitere Filme 275
Personenregister 278
Bildnachweise 282

I Geschichte und Begriffe

1 Reflexive Darstellung von Audiotechnik in Der Herr auf Bestellung (Géza von Bolváry, D 1930)

1 Auftakt

Gegenstand dieses Bandes sind frühe Tonfilme, die Züge ihrer medialen Eigenart selbst autothematisch aufgreifen und ästhetisch reflektieren. Filme dieser Art gelangten um 1930, also in der Zeit der Etablierung des Tonfilms in den Kinos, häufig auf die Leinwände. Sie zeigen eine überraschende Experimentierfreude, eine ausgestellte Lust an Freizeit und Konsum, an Mode und Unterhaltung, an Frivolität und Erotik. Metaphorisch könnte man sie als Schaufenster deuten, in denen die damals neuen audiovisuellen Qualitäten ostentativ ausgestellt wurden. Die Filme erscheinen durch und durch modern: In Handlungen, die in Städten (oft in Berlin, in Paris oder in Hollywood) und vielfach an Orten, die auf das Medium unmittelbar verweisen (Tonfilm-Ateliers oder Kinosäle) angesiedelt sind, inszenierte das junge Tonfilmkino sein eigenes Bild als Teil eines aufregend-neuartigen urbanen Kommunikations- und Unterhaltungsangebots. Aber auch in jenen Tonfilmen, die in einer imaginierten Vergangenheit spielen, diente das Szenario auffallend häufig als Anlass, dem Medium über aufwändige, artifiziell gestaltete Musiknummern mit pompösen Ausstattungen Ausstrahlung zu verleihen.

Angesichts eines solchen Gepräges drängten sich für die folgende Analyse drei Begriffe immer wieder auf: *Reflexivität*, *Artifizialität* und *Ironie*. Die Filme, die als Kombination einer Tonspur und eines Bewegtbildes produziert und wiedergegeben wurden, rückten ab 1929 nämlich oft nicht bloß *das Inszenierte* und *Inszeniertsein*, sondern *das Inszenieren* und den Prozess ihrer Produktion oder Rezeption in den Vordergrund. Häufig entspinnen sich ihre Geschichten an Filmsets oder im Varieté-Theater, handeln von ambitiösen Tänzerinnen oder Komponisten, von Telefonistinnen, Radiosprechern oder eifrigen Reporterinnen, kurz: an die neue Audiotechnik gebundene Berufe (Abb. 1). Viele der Plots beginnen mit einer Verwechslung; in ihnen sind die Figuren anschließend oft dazu gezwungen, zu imitieren und zu spielen, Kostüme, Manierismen oder (im Fall des frühen Tonfilms besonders häufig) fremde Stimmen für das Kinopublikum gut erkennbar zu adaptieren, um innerhalb der Handlungswelt die Täuschung noch nicht auffliegen zu lassen. Nicht selten werden Figuren auch durch brandneue Technologien vor ungeahnte Herausforderungen gestellt; genauso oft bieten die Maschinen und Apparate aber auch unerwartete Lösungen. Kurzum: Die Mittel der Inszenierung, die Welt des

2 Stilistische Überhöhung – zum Beispiel in Die Drei von der Tankstelle (Wilhelm Thiele, D 1930)

Films und der Stars oder das Kino als Rezeptionsort gerieten um 1930 auf fast allen Ebenen in den filmischen Fokus.

Kursorisch habe ich damit schon angedeutet, dass *Reflexivität* hier als Überbegriff verschiedener filmischer Selbstbezugnahmen verwendet wird. Diese Selbstbezüge können thematisch oder metaphorisch sein oder auch unmittelbar auf der Ebene der Inszenierung stattfinden – stets mit dem Effekt, dass auf die ‹Gemachtheit› des Films verwiesen und seine Welt erkennbar ‹derealisiert› wird. Die Erzählung kann auch dann ins Reflexive reichen, wenn Illusionsmechanismen, also jene Darstellungskonventionen, mit denen sonst eine illusionistische Diegese kreiert wird, zu einem Grad gesteigert sind, in dem sie kenntlich und als Effekte spürbar werden – und so den Film *artifiziell* wirken lassen. Dann verrät sich der Prozess des Inszenierens nicht mehr (nur) durch einen direkten Blick in die Kamera oder ein im Bild auftauchendes Mikrofon, sondern etwa durch eine Ausstattung, die übersteigert pompös ist, durch Dialoge, die übermäßig stilisiert und ‹aufgesetzt› wirken oder durch plötzliche Wendungen des Plots, die einer Figur ein unwahrscheinlich märchenhaftes Schicksal bescheren (Abb. 2). Oft, so werden die konkreten Analysen noch zeigen, wirken Inszenierungen wie diese *ironisch*, da die durch solche Überstei-

gerung erzeugten Momente der Reflexivität resp. Artifizialität in einen unauflösbaren Widerspruch zur gleichzeitig vermittelten ‹konventionellen› Geschichte geraten und sie deren Erzählung als uneigentliche Mitteilung erkennbar machen.

Der Blick in die Geschichte zeigt, dass das Ironische und Widersprüchliche, das Lustvolle und modern Selbstreflexive damals Hand in Hand mit der wachsenden Popularität des Mediums ging: Es ermöglichte den Filmen, doppelt – als Tonfilm (Kinounterhaltung) und «Tonfilm» (ausgestellte technische und mediale Attraktion) – präsent zu sein. Die Tonfilme, die ab 1929 auch in Europa in den Kinos gezeigt wurden, avancierten letztlich in überraschend kurzer Zeit zur dominanten Unterhaltungsform. Diesen Zusammenhängen – der Rolle des reflexiven, artifiziellen und ironischen Erzählens im Moment des medialen Umbruchs – soll im vorliegenden Band nachgegangen werden.

1.1 Ein reflexiver Tango

Es lohnt sich, zur Illustration ein erstes kurzes Beispiel anzuführen: Wenn zum Schluss des Films Ein Tango für Dich (Géza von Bolváry, D 1930) die zwei Hauptfiguren zur lang ersehnten Umarmung zusammenfinden, könnte man dies als ergreifend deuten, zumindest ideell. Denn zwei Liebende haben zueinander gefunden, trotz der Verwechslungen und Verwirrungen, von denen zuvor erzählt wurde. Im Film hat die junge Mady (Fee Malten) den Nachwuchs-Jazzsänger Jimmy Bolt (Willi Forst) nämlich zunächst fälschlich für Maxim Merblanc gehalten, einen weltberühmten Musiker, den Jimmy beim Auftritt im lokalen Club vertreten musste. Nach einem längeren Verwirrspiel ergab sich für Jimmy und Mady dann doch alles so, dass ihrer großen Liebe nichts mehr im Wege steht. Der Zufälle nicht genug: Starsänger Merblanc stellt sich als der verschollene Vater Madys heraus, der nun genau zur richtigen Zeit doch im Club auftaucht, um dem jungen Paar seinen Segen geben zu können.

Dieses Happy End scheint urplötzlich einzutreten, es wirkt zauberhaft unwahrscheinlich. Schon zuvor deutete vieles an der Geschichte und ihrer Inszenierung darauf hin, dass Ein Tango für Dich wenig an einer realistisch wirkenden Darstellung gelegen ist: Die spielerisch-absurde Erzählung erwies sich auch dank des exaltierten Schauspielstils oder der theatralischen Ausstattung als durchweg demonstrativ inszeniert (Abb. 3). Dabei erscheint besonders die Schlussszene gesteigert artifiziell, wenn sich die begleitende Filmmusik zu orchestralen, schwungvoll-euphorischen Klängen hochspielt, während sich Mady und Jimmy nun endlich im

3 Ostentative Artifizialität in Ein Tango für Dich (Géza von Bolváry, D 1930) wirkt

Arm liegen und sich betont langsam dem Kuss und dem sich damit symbolisch anbahnenden Filmende zuneigen; zu traumhaft, um wahr zu sein. Das Gezeigte erweist sich als offensichtlich fabriziert, als märchenhafter Film und als ästhetisch überhöht vermittelt – als stände es in Anführungszeichen.

In solchen Momenten ist der Film damit nicht nur reflexiv und artifiziell, sondern auch ironisch. Denn parallel zur Story erscheinen all diese filmischen Spielereien, die hauptsächlich das Medium an sich zum Ausdruck bringen, geradezu paradox. Damit werden mehrere Lesarten möglich, als würde der Film auf zwei Ebenen gleichzeitig kommunizieren: Auf der einen konstruiert er eine kohärente, den Konventionen entsprechende Filmwelt, die sich scheinbar spontan entfaltet, während sie paradoxerweise aber doch immer wieder so übertrieben, lustvoll inszeniert, ausgeschmückt, ausgelassen kommentiert und unterwandert wird, was die Illusion durchkreuzt und die Kinobesucher daran erinnert, dass die erste Erzählebene so gar nicht möglich ist, dass die Geschichte stattdessen zur leichten Konsumierbarkeit und zur Unterhaltung konstruiert wurde. In der Erzählung überlagern sich in solchen Momenten womöglich verschiedene Logiken – ein Jetzt der Geschichte, in der sich das Liebespaar

4–6 Géza von Bolváry und Drehstab, sicht- und hörbar in Ein Tango für Dich (D 1930)

kennen und lieben lernt, verläuft widersprüchlich zum Akt des Erzählens, der in einer anderen Zeit- und Raumordnung stattgefunden haben muss.

Diese Widersprüchlichkeit wird in Ein Tango für Dich in der darauffolgenden, letzten Einstellung noch einer bezeichnenden Pointe zugeführt. Wenn die Hauptfiguren nun endlich beinah zum Kuss zusammenkommen, schwenkt die Kamera langsam nach rechts, die Hauptfiguren geraten aus dem Bild. Dafür erscheint nun überraschenderweise der *tatsächliche* Regisseur des Films, Géza von Bolváry, gemeinsam mit einer Filmcrew am rechten Bildrand. Weder sie noch ihre Apparaturen, mit denen sie diese letzte Szene scheinbar gerade filmen, waren zuvor je im Film präsent. Sie gehören offenbar nicht der gleichen fiktionalen Ebene wie Mady und Jimmy an, die inzwischen aufgrund des Schwenks vollständig aus dem Bildkader verschwunden sind. Nur noch die Technikcrew und Regisseur von Bolváry sind zu sehen – so, als wären sie tatsächlich gerade jene, die diese letzte romantische Szene des Films drehen würden (obwohl die im Bild gezeigte Kamera logischerweise nicht jene gewesen sein kann, die diese letzten Bilder lieferte). Géza von Bolváry, nun ins Zentrum des Kaders gerückt, beobachtet die zwei Darstellenden gespannt aus dem Off, um dann laut und enthusiastisch durch sein Sprechrohr das Ende der Dreharbeiten und zugleich des Films anzusagen: «Licht aus!», und:

«Schluss!» (Abb. 4–6). Das Bild blendet nun tatsächlich langsam ab und der Film endet endgültig. Metaleptische Spiele wie dieses, also Spiele, in denen die Grenze zwischen der im Film präsentierten (intradiegetischen) Erzählwelt und der (extradiegetischen) Welt ihrer Produktion auf notwendig paradoxe Weise ironisch überschritten wird,[1] sind ein Faszinosum zahlreicher ähnlicher Filme jener Zeit.

1.2 Vom Mythos zur Unterhaltung

Man könnte nun fragen, weshalb zahlreiche frühe Tonfilme so betont reflexiv und ironisch angelegt waren. Warum haben sich etwa die Verantwortlichen, die sonst hinter der Kamera und im fertigen Film unsichtbar bleiben, zum Schluss von Ein Tango für Dich selbst ins Bild gesetzt? Mit einem Blick in die damaligen Diskurse lässt sich folgende These formulieren: Diese Offenbarungen waren wohl auch dem zeitgenössischen öffentlichen Interesse gegenüber den Tonfilmproduktionen geschuldet. Denn ein großer Teil des Publikums muss um 1930 nicht nur gespannt darauf gewesen sein, einen Tonfilm seines Inhalts wegen sehen zu können, sondern auch darauf, einen Blick hinter die Kulissen werfen zu dürfen. Den Publikums- oder Fachzeitschriften der Jahre ist abzulesen, dass die damalige Umstellung in den Kinos mit einem lebendig geführten öffentlichen Diskurs um die neuen technischen Funktionen und Attraktionen und auch um einen möglichen Nutzen und Schaden der Tonfilme verbunden war. Nicht allein in der Fachpresse, sondern auch in Tageszeitungen wurde in Kolumnen, Kritiken oder in Reportagen kontinuierlich vom Tonfilm und den für ihn hervorgebrachten technischen Innovationen berichtet, vom Arbeitsalltag in neuen Ateliers, von Stars, die erste Erfahrungen mit den Mikrofonen sammelten, von technischen Schwierigkeiten in Kinos oder festlichen Premieren in New York und London. Faszinierend ist, wie detailliert und informativ sich die damalige Berichterstattung gestaltete, selbst wenn von technischen Fortschritten oder juristischen Auseinandersetzungen um Patente und Importe die Rede war. Das Wissen um diese Aspekte war um 1930 somit nicht nur mit einem Nischeninteresse verbunden, sondern wurde weit in die allgemeine Bevölkerung getragen.[2]

1 Zum Konzept der Metalepse, vgl. Genette 1998, 152–154.

2 Diese mediale Aufmerksamkeit galt um 1930 nicht nur Tonfilmen, sondern auch anderen technischen Medien, die sich parallel (und teilweise zusammenwirkend) verbreiteten, besonders dem Rundfunk und neuen Plattenspielern, wobei sich auch deren Audioqualität dank der technischen Entwicklungen im Bereich der Elektroakustik (Lautsprecher) gerade entschieden verbessert hat.

7–8 Liebeswalzer (Wilhelm Thiele, D 1930) als Persiflage altmodischer Tonfilmoperetten

Für den Filmhistoriker Tom Gunning zeichnet sich das moderne Zeitalter ohnehin dadurch aus, dass neuen Phänomenen nicht passiv, sondern mit einer abgeklärten Haltung und gleichzeitig mit einer Fülle an Hoffnungen, Erwartungen und Meinungen begegnet wurde (vgl. 2003, 40). Diese Attitüde galt um 1930 auch den Mechanismen der Unterhaltungsindustrie. Den Filmkritiken zu frühen Tonfilmen ist zu entnehmen, dass man ihnen nicht (bloß) naiv oder gar überwältigt begegnen wollte, sondern mehrheitlich als kritische, wenn auch unterhaltungsfreudige und spaßhungrige Konsumierende. Für die Filmreporterin Fränze Schnitzer etwa war – wie sie am 12. Februar 1930 für die *Berliner Film-Zeitung*, die jeweils mittwochs als Beiblatt der *Berliner Volks-Zeitung* erschien, notierte – bereits eine der ersten deutschen Tonfilmoperetten, Liebeswalzer (Wilhelm Thiele, D 1930), eine «oftmals sehr witzige Persiflage auf die musikalische und inhaltliche Konstruktion der altmodischen Operette, die mit einem guten Schuss Selbstironie dargeboten wird» (Schnitzer 1930a, o. S.) (Abb. 7–8). Die erfahrene Filmkritikerin und ihre Zunft waren nicht die einzigen, die mit medienkompetenten Einschätzungen auffielen; Hanns Horkheimer berichtete im Mai 1930 im *Berliner Tageblatt*, dass Das Rheinlandmädel (Johannes Meyer, D 1930) auch vom anwesenden Publikum des Titania-Palasts am Abend der Aufführung mit «fröhlicher Ironie» (Horkheimer 1930, o. S.) empfangen worden sei. Tonfilme wie Ein Tango für Dich, die durch Selbstbezugnahmen und Offenlegungen eine aufgeklärte Lesart bereits implizieren, dabei das Interesse an der Technik und den verborgenen Mechanismen der Filmindustrie bedienen, zeigten sich diesem aufgeklärten Publikum als aufgeschlossen und vor allem als ausgesprochen *modern*.

Besonders jene Monate, in denen erste Tonfilme zunächst in den USA, dann allmählich auch in London öffentlich aufgeführt wurden, erwiesen sich als fruchtbar für den deutschsprachigen Diskurs zum neuen

9 Erschwerte Bedingungen bei Dreharbeiten, 1929 humorvoll illustriert in *Mein Film*

Medium. Die relative Verzögerung der Umstellung auf Ton schuf auf dem Kontinent monatelang Raum für allerlei Spekulationen. Bis zum Juli 1929[3] erfuhr man dort von Tonfilmen in erster Linie durch Auslandskorrespondenzen in Zeitungen oder durch andere journalistische Berichte über erste Experimente, deren Ergebnisse in Europa erst einem Expertenpublikum gezeigt wurden. Gerade durch seine Abwesenheit inspirierte der Tonfilm gewagte Vermutungen. Spannend ist, wie dabei die Beiträge übergreifend die immer wieder gleichen (imaginierten) Objekte und Szenarien beschrieben – sensationalisiert, ausgeschmückt und eifrig debattiert. Zu ihnen gehörte die forsche Aufforderung zur «Ruhe», die neuerdings in Filmateliers jedem Dreh voranzugehen hätte, damit kein Geräusch die empfindlichen Mikrofone stören könne. Reportagen berichteten davon, wie die erzwungene Stille zu Streitereien am Set geführt hätte. Typisch ist etwa ein Bericht über Dreharbeiten in einem Hollywood-Studio in der Zeitschrift

3 Im Juli 1929 gelang es der amerikanischen Warner Bros. bzw. dem Gerätehersteller Western Electric, trotz Patentstreitigkeiten und Boykotten ihre Tonfilmproduktionen auch vorübergehend in Deutschland zu zeigen, bevor der Austausch erneut untersagt wurde und erst ab Sommer 1930 dank Einigungen wieder ermöglicht wurde. Vor Juli 1929 gab es nur wenige Tonfilmereignisse; im Januar 1929 erschien mit Ich küsse Ihre Hand, Madame (Robert Land, D) eine deutsche Produktion mit ‹synchronen› Singpassagen; Die Melodie der Welt (Walter Ruttmann, D), im März uraufgeführt, verfügte über eine Tonspur bespielt mit einer Partitur und einigen synchronen Geräuschen, womit beide Filme eher als «Teiltonfilme» zu sehen sind (vgl. Wiegand 2022). Erst gegen Ende des Jahres 1929 nahm die deutsche Tonfilmproduktion endgültig Fahrt auf.

Mein Film von 1929: «Wehe dem, der in dem Augenblick, da ein rotes Licht den Beginn der Aufnahme anzeigt, auch nur ein Sterbenswörtlein spricht» (Anon. 1929d, 6) (Abb. 9). Gemeinsam bauten die Erzählungen eine Art ‹Mythologie› des neuen Mediums.

Mythos ist daher ein weiteres Konzept, das durch diesen Band begleitet. Meine Verwendung des Begriffs ist an ein kulturwissenschaftliches Verständnis angelehnt, das sich unter anderem auf Roland Barthes' Schriften aus den 1950er-Jahren beruft. Als Semiotiker sah Barthes den Mythos als Ergebnis eines zweischichtigen Bedeutungs- resp. Umdeutungsprozesses, der für dieses Buch nicht detailliert entschlüsselt werden soll.[4] Wichtiger erscheint mir im vorliegenden Zusammenhang folgende Erkenntnis, zu der Barthes' Beiträge führten und die in den Kulturwissenschaften seither nachhaltig Fuß fasste: dass nicht bloß im Kontext der klassischen Mythologien oder in Naturreligionen, sondern genauso in der modernen Alltagskultur unzählige Phänomene existieren, die mit komplexen kulturellen Bedeutungen behaftet sind, welche über eine nüchterne Reflexion von Tatsachen hinausreichen. Barthes stellte anhand des Mythos fest, dass noch immer Botschaften zirkulierten, die nur auf den ersten Blick als «Essenz», als unumstrittene Gegebenheit der modernen Umwelt erscheinen würden. Auf diese Weise «die Spuren ihrer Produktion unter einer Evidenz von Ewigkeit» (2013 [1957], 311) verbergend, entsprechen Mythen trotzdem nicht einfach dem Gegenteil von Wahrheit und Tatsache: Sie sind keine Lügen, sondern Ideenkomplexe, die über ein rationales Verständnis eines Phänomens hinausreichende Imaginationen schaffen. Die Erzählung von der angeblichen Übersensibilität der Mikrofone etwa, sodass Darstellende beim Drehen eines Tonfilms einen Nervenzusammenbruch erlitten hätten, fußt auf dem Umstand, dass sich die Produktion erster Tonfilme tatsächlich als technische Herausforderung erwies. Aber die Reportagen dramatisierten solche Narrative effektvoll, sodass die zu gern erzählten Anekdoten damit allmählich zum Teil der kulturellen Identität des neuen Mediums wurden. Sie scheinen von nun an in geronnener Form als nicht mehr hinterfragbares Phänomen *das Wesen* des Medienwandels hin zum Tonfilm zu verkörpern.[5]

4 Im Wissenschaftlichen ist der Mythos-Konstrukt nach Roland Barthes umfänglich aufgearbeitet. Im deutschsprachigen Diskurs liefern etwa Lars Grappe und Patrick Kruse eine übersichtliche Erfassung in ihrem Kapitel «Roland Barthes: Zeichen, Kommunikation und Mythos», das sie dem Sammelband Schlüsselwerke der Cultural Studies beitrugen (vgl. 2009, 21–30); in Lust am Mythos (vgl. Zimmerman 2015) wird Barthes' Mythos-Begriff detailliert aufgeschlüsselt.

5 Barthes beschreibt eine ähnliche Dynamik des Mythischen am Beispiel eines baskischen Hauses in Paris, das für ihn das mythische «Wesen der ‹Baskität›» verkörpert (vgl. Barthes 2013, 271–272).

Gerade das mythologisch aufgeladene Mikrofon war dann auch häufig Gegenstand der Erzählungen erster Tonfilme, um in ihnen den Mythos zu dramatisieren oder mit ihm – ironisierend – Anlass für Komik zu liefern. In der selbstironischen Tonfilmsatire Das Kabinett des Dr. Larifari (Robert Wohlmuth, D 1930) zeichnet zum Beispiel ein Mikrofon während des (im Film inszenierten, fiktionalen) Drehs eines Tonfilms die liebliche Kinderstimme eines jungen Mädchens, das vor der Kamera ein Lied singt, falsch auf und verwandelt sie aus unerfindlichen Gründen in eine männliche Bassstimme. Das tonfilmische Debakel gipfelt nicht nur in der dramatischen Kündigung des (fiktionalen) Toningenieurs, sondern auch im fatalen Scheitern einer zu Beginn gegründeten Tonfilmproduktionsgesellschaft. Mit ihrer witzigen Bild-/Tonschere greift die Komödie so also die Erzählung um das überempfindliche Mikrofon auf, bezieht sich (mit der wissenden Haltung des Publikums spielend) auf den Mythos, der zeitgleich durch die Presse zirkuliert, führt ihn aber auch ad absurdum, weil das Narrativ überhöht und reflexiv ins Ironische gewendet erscheint.

Manche Tonfilm-Gründungsmythen bewiesen sich als hartnäckig. Auch der Mythos vom Karrieren beendenden Mikrofon überdauerte die Zeiten: Noch zwanzig Jahren später wurde es in Singin' in the Rain (Stanley Donen / Gene Kelly, USA 1952) und nochmals sechs Jahrzehnte später in Michel Hazanavicius' The Artist (F 2011) prominent inszeniert – als dramaturgischer Kniff, um den Konflikt zwischen den Figuren anzukurbeln, aber auch als scheinbar unbestrittener historischer Fakt, für immer gebunden an die Historie des frühen Tonfilms (Abb. 10–11).

Noch ein weiterer Mythos des Tonfilms findet sich in beiden Filmen: Jener der «Kamerabox», einer großen gedämmten Kabine, in der die Kamera akustisch vom restlichen Set isoliert wurde. Auch diese Holzkonstruktion ist keine reine Fiktion, war sie doch bei frühesten Dreharbeiten noch notwendig, um die Geräusche der Apparatur soweit abzudämpfen, dass eine saubere Tonaufnahme gewährleistet war. Sie wurde allerdings

10–11 Mediale Mythen, restrospektiv inszeniert in The Artist (Michel Hazanavicius, F 2011)

schon sehr früh obsolet, da praktikablere Varianten zur akustischen Entkopplung der Kamera aufkamen (vgl. Pommer 1930, o. S.). Ungeachtet dessen entzündet sich an der filmischen Inszenierung dieser Kamerabox in Der Schuss im Tonfilmatelier (Alfred Zeisler, D 1930) einiges an komödiantischem Potenzial, wenn die fiktionalen Kameramänner in der anachronistischen Box stecken und darum vom Treiben außerhalb ihres «Eisschranks» nichts mitkriegen. Dass sich die Kamera, die extrafilmisch fürs Bild des eigentlichen Films verantwortlich war, offensichtlich nicht in einer solchen Box hat befinden können – viel zu dynamisch lieferte sie ihre Bilder –, muss, erneut, vom medienaffinen Publikum von Der Schuss im Tonfilmatelier erkannt worden sein (im dritten Hauptteil dieses Bandes wird noch einmal von der Kamerabox, von Zeislers Der Schuss und von empfindlichen Mikrofonen die Rede sein).

1.3 Übersicht

1.3.1 Forschungskontext

Dass Tonfilme sich damals auffallend häufig selbst thematisierten, wurde in der filmhistoriografischen Literatur schon mehrfach festgestellt. Und doch lohnt sich eine erneute Betrachtung unter Einschluss vieler bislang wenig beachteter Fälle, da das Thema bisher kaum konzeptuell und systematisch in Hinsicht auf Qualitäten wie «Reflexivität» oder «Ironie» in diesem filmhistorischen Kontext bearbeitet wurde. Auch haben sich zahlreiche Aufsätze und Bücher zum Thema bisher an anders gesetzten Horizonten oder Fokussen abgearbeitet. Thomas Elsaesser indes, dessen Nachdenken zum deutschen Kino der Jahre, zum Teil in dem Band *Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig* (1999) gesammelt, kann hier als wertvolle Grundlage und Inspiration dienen. Dem Filmhistoriker galt nicht erst der deutschsprachige Tonfilm, sondern bereits der Stummfilm als spürbar artifiziell: Elsaesser erfasste das Weimarer Kino insgesamt als «Form der Verhüllung und Verstärkung» (1999, 12); es hülle sich mittels Mimikry und Design in (auch reaktionäre) kulturelle Codes, mache dabei aber paradoxerweise seinen Status als modernes technisches Medium evident (vgl. ebd., 51). Ähnlich wie es hier für den frühen Tonfilm schon festgestellt wurde, notierte Elsaesser, dass den Filmen, auch schon zahlreichen Stummfilmen vor 1929, nicht daran gelegen sei, ihre Fabriziertheit zu verbergen, sondern dass das Widersprüchliche fester Bestandteil sei, als Teil einer modernen kommerzialisierten Kultur, als Vehikel eines neuen Lifestyles. Das kreiere eine «transparente Doppelbödigkeit»:

> Technologisch bedingte, modernistisch verpackte Reflexivität beweist sich als Form der ästhetischen Faszination, die letztlich dem Warencharakter des Erlebnisses zugute kommt – aber (so müßte man den Gedanken weiterdenken): in diese Warenform ist durchaus ein ironisierendes und damit auch distanzierendes Moment eingelassen. *(Elsaesser 1999, 265)*

Noch stand für Elsaesser nicht die Dynamik im Fokus, die der Tonfilm durch seine mediale Kondition neuerdings in diese Konstellation einbrachte; Elsaesser stellte aber selbst schon fest, dass Erweiterungen vonnöten wären, um die Doppelbödigkeit *im spezifischen Kontext der medialen Neuheit des Tonfilms* besser zu verstehen: Es würde sich lohnen, «einmal genauer zu untersuchen, auf welche Weise viele der Tonfilme der frühen 30er Jahre derartige anti-illusionistische Verfremdungen einsetzten» (ebd.) – ein Vorhaben, dem dieser Band nun unter anderem nachgehen möchte.

Weitere filmhistorische Studien beschäftigten sich unter ähnlichen Vorzeichen mit dem Thema, richteten ihren Blick oft aber dezidiert auf die Tonfilm*operetten* der Zeit, die tatsächlich besonders prägnante Beispiele zur reflexiven und ironischen Tendenz jenes Kinos lieferten. Für seinen Aufsatz «Wenn ‹Fortuna winke, winke macht›» (2003b) betrachtete Thomas Koebner die *ideologischen* Implikationen, die den ironischen Erzählungen damals anhafteten. Die «Ironie, die zur Oberfläche dringt» (ebd., 356) interpretiert er zunächst – so wie ich – als Ausdruck einer «wissenden Haltung» des Publikums. Allerdings nicht so sehr gegenüber den Mechanismen des Medialen und Populären, sondern primär gegenüber den sogenannten «Aufstiegsgeschichten» – Geschichten über den ökonomischen Aufstieg einer Figur –, die in den Operetten gern erzählt wurden, deren Versprechen nach dem Start der Weltwirtschaftskrise 1929 aber stets unwahrscheinlicher wurden. Die Erkenntnis, dass die Fantasie im Film ironisch gemeint war, hielt Koebner jenen früheren historischen Abhandlungen entgegen, die, von deutschen Exilanten nach dem Schock von Faschismus und Zweiten Weltkrieg verfasst, dem Tonfilmkino damals noch wenig Doppeldeutigkeit abgewinnen konnten: Ernst Bloch, Siegfried Kracauer, Max Horkheimer oder Theodor W. Adorno galten die Tonfilmoperetten primär als Verblendung und nicht als ironisches Spiel (wobei die jeweiligen Positionen und Argumentationen der Autoren im Einzelnen natürlich variierten). Koebners Einbettung des Themas werde ich hier nicht widersprechen: Dass die Ironie auch im Kontext dieses ideologischen Zeitgeistes gelesen werden kann, ist ein nach wie vor spannender und lohnender Ansatz. Doch ist es hier mein Anliegen, Reflexivität und Ironie im Kontext der medialen Neuheit zu verstehen; im Bewusstsein

dessen, dass die Gesellschaft für uneigentliche, reflexive Erzählformen auf verschiedensten Ebenen, längst nicht nur im Kontext sozialer Krisenphänomene, offenbar sehr empfänglich war.[6]

1.3.2 Vorschau

Obwohl: In einer parodistischen und selbstironischen Variante wird die ideologiekritische Haltung doch auch im vorliegenden Band relevant sein, im Kapitel zum Amerikanismus, zu Tonfilmimporten und zu Wir schalten um auf Hollywood (Frank Reicher, USA 1931). Gemeinsam mit dem bereits kurz erwähnten Der Schuss im Tonfilmatelier bildet Frank Reichers Film eines der beiden zentralen Analysebeispiele der Hauptkapitel dieses Buchs. Beiden gewählten Filmproduktionen ist dabei gemein, dass sie *autothematisch*, reflexiv und ironisch sind, schon weil sie Geschichten erzählen, die explizit im Kontext der Tonfilmproduktion und -rezeption angesiedelt sind. An ihnen lässt sich darum besonders gut zeigen, inwiefern kritische Diskurse zum Tonfilm und deren medialen Mythen Eingang in die filmischen Darstellungen selbst gefunden haben.

Wir schalten um auf Hollywood spielt mit jenem Diskurs, dem das neue Medium als Produkt des amerikanischen Hochkapitalismus und der modernen Unterhaltungskultur *à la* Hollywood galt. In der deutschen Literatur der Zeit fiel das Urteil zu diesen Phänomenen vielerorts überraschend ambivalent aus; ähnlich wie es gegenüber modernen Phänomenen, auch neuen Technologien und Kommunikationsformen, insgesamt der Fall war, schien es im Kontext der Amerikanismus-Welle *en vogue*, distanziert und ironisch, trotzdem zugleich fasziniert über kulturelle Phänomene in den USA nachzudenken. Dass der Tonfilm als Symptom der «Amerikanisierung» europäischer Kultur wahrgenommen wurde, war auch dem (im Vergleich zu Europa) zeitlich vorangehenden Durchbruch des Tonfilms in den USA geschuldet; jenseits des Atlantiks wurde das neue Kino bereits ab 1927 immer regelmäßiger konsumiert. Die große Faszination, die amerikanische Tonfilmproduktionen im deutschen Diskurs auslösten, wurde zusätzlich durch den komplizierten Stand angeregt, den die importierten Filme auf dem europäischen Markt hatten; kulturell und sprachlich ohnehin, aber auch juristisch. Denn lange wehrte sich die

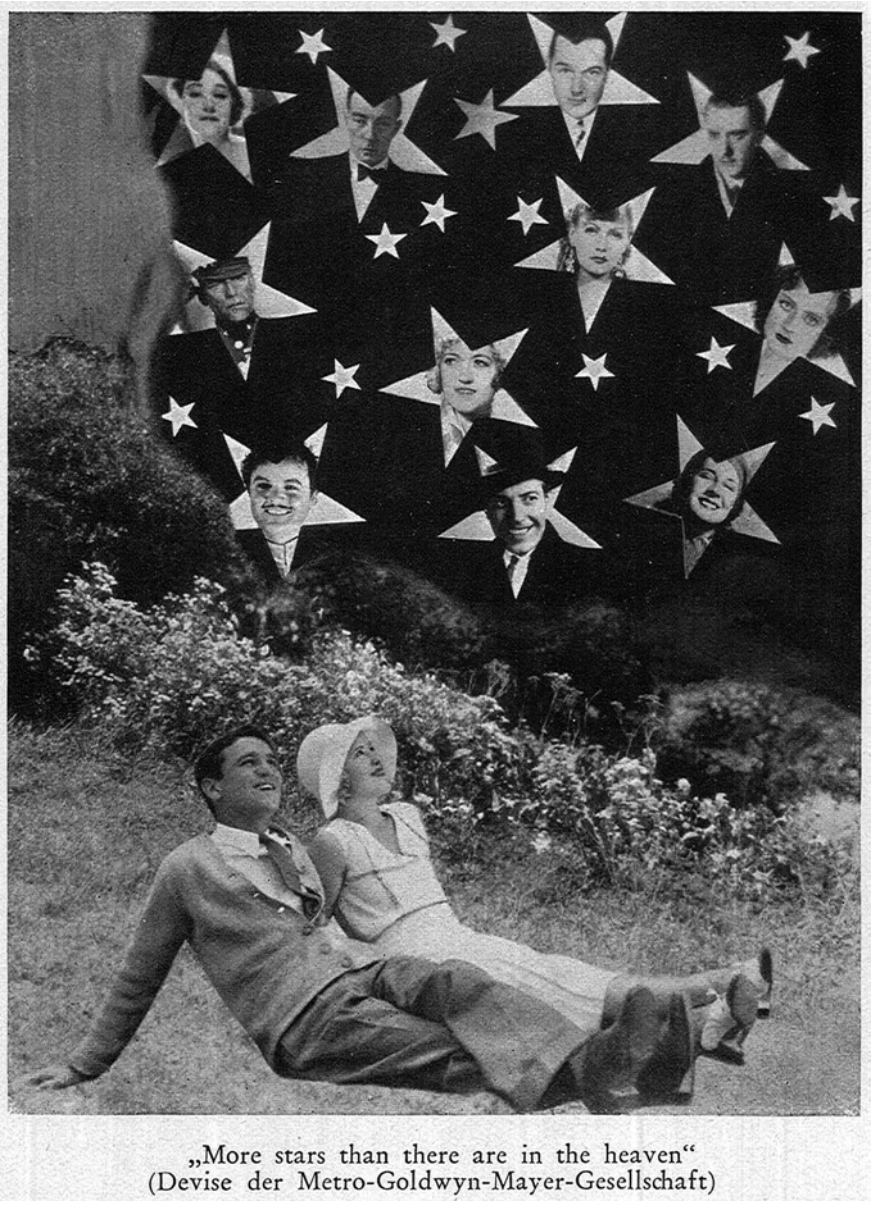
6 Weitere, auch für diese Studie einflussreiche Texte, die Beiträge zu diesem Thema liefern, sind Jörg Schweinitz' Aufsatz zur «autothematische[n] Welle im frühen Tonfilm» (2003), Michael Wedels zahlreiche Arbeiten zum Tonfilm (vgl. 2004, 2013), jene von Daniel Wiegand (2022) und Eric Rentschler (vgl. 2013); zu erwähnen sind auch Malte Hagener und Jan Hans' Cinegraph-Buch (vgl. 1999), sowie Sabine Hakes (vgl. 1992, 2001), Michael Cowans (vgl. 2010, 2013, 2014a, 2014b) und Corinne Müllers (2003) Arbeiten zum Thema.

Branche in Deutschland und in anderen europäischen Ländern gerichtlich gegen die «Invasion» amerikanischer Technik. Die amerikanische Filmindustrie hatte dagegen ihre internationale Marktdominanz zu behaupten, zählte der Absatz auf ausländischen Märkten zu diesem Zeitpunkt schon länger als integraler Teil des Geschäftsmodells von Hollywood.

Gedreht vor Ort auf dem Filmstudiogelände in Culver City, war die «Star-Revue» Wir schalten um auf Hollywood der Versuch des Produktionshauses Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), eine deutsche Version ihrer Starparaden-Filme zu präsentieren (Abb. 12). Vom Österreicher Paul Morgan geschrieben, der auch als Schauspieler mitwirkte, gleicht der fertige Film aber nicht nur den amerikanischen Revuen, sondern bringt auch etwas von der Tonart der antikapitalistisch angehauchten Amerikareportagen ins Spiel, die damals in Europa äußerst populär waren. In Wir schalten um zeigt sich dank dieser weltanschaulichen Position und zahlreicher narrativer Kunstgriffe eine Variante jenes uneigentlichen Ausdrucks, um den es diesem Band geht. An diesem Film lässt sich zudem auch ablesen, dass für ein grundlegendes Verständnis des Themas nicht nur der Tonfilm isoliert in den Blick genommen werden muss, sondern seine Verflechtung mit der komplexen zeitgenössischen Medienlandschaft um 1930. Denn nicht nur die Umstellung des Kinos, sondern auch die parallel stattfindenden Entwicklungen im Bereich des Rundfunks und der Musik- und Werbeindustrie bilden relevante Kontexte; Filme waren stets Teil eines umfassenderen, lebendigen Konsumangebots. Als solche standen sie in Wechselwirkung mit entsprechenden ökonomischen und kulturellen Dynamiken, weshalb die Perspektive in den einzelnen Kapiteln jeweils um solche Aspekte erweitert ist.

Das zweite Filmbeispiel, dem ein eigenes Kapitel gewidmet ist, beschäftigt sich mit der kulturellen und filmischen Resonanz der *technologischen* Mittel des Tonfilms: Der Schuss im Tonfilmatelier (Alfred Zeisler, D 1930) präsentiert seine Geschichte als eine autothematische Erkundung des neuen Tonfilmateliers, das die Universum-Film Aktiengesellschaft (Ufa)[7] 1929 im Zuge der Umstellung auf ihrem Studiogelände in Babelsberg erbauen ließ, und zugleich als eine betont sachliche Erzählung eines Kriminalfalls, die die Modernität der Vorgänge im Studio nochmals unterstreicht. Bertolt Brecht hielt es dem Kriminalroman einst zugute, dass er modern sei, lediglich registriere und an der Ober-

7 Die 1918 im Kriegskontext gegründete Produktionsgesellschaft Universum-Film AG (Ufa) war dank ökonomischer Konzentrationsbewegungen und Modernisierungsprozesse innerhalb der deutschen Filmindustrie um 1930 nicht nur der größte deutsche Filmproduktionskonzern, sondern als solcher auch einer der wenigen ernstzunehmenden Konkurrenten Hollywoods in Europa (vgl. Hake 2004, 65).



12 Werbung für MGM, 1931 in *Der Querschnitt*

fläche verharre, um überfrachtete Innerlichkeiten zu vermeiden (vgl. Brecht 1971 [1938]). Im Kriminaltonfilm hallte eine ähnliche Idee um 1930 wider. In der filmischen Selbstdarstellung wird auch der Tonfilm, insbesondere seine technische Apparatur, zum betont sachlichen und modernen Gegenstand zur Abwendung einer überemotionalisierten und

irrationalen Welt, hin zum Modernen. Überdeutlich wird das am Schluss von Der Schuss, wenn dank einer Tonaufnahme ein Mordfall im Filmatelier gelöst werden kann. Geradezu offensichtlich wird dann, dass die Ufa 1930 mit diesem Film für ihr Tonfilmengagement werben wollte. Und doch lässt die Tonfilminszenierung, die hier mehrfach – im diegetischen und zugleich echten Atelier – vorgenommen wird, immer wieder auch ironische Momente zu. Gerade der von ihnen hervorgerufene Irritationseffekt verleiht dem Film Der Schuss im Tonfilmatelier seine moderne und aufgeschlossene Wirkung.

Der Schuss inszenierte das gewandelte Filmmedium, wie viele andere Produktionen um 1930 auch, als fundamental *neue* und *moderne* Erscheinung. Diese Selbstdarstellung und auch die öffentliche Wahrnehmung sind der Grund, weshalb der Tonfilm in diesem Band als *neues Medium* verhandelt wird und weshalb die Prozesse um 1929 den Analysen dieses Bandes als historischer *Medienumbruch* gelten. Es ließe sich ebenso schlüssig argumentieren, dass Tonfilme stattdessen lediglich als Weiterentwicklung innerhalb der Filmgeschichte gewertet werden und ihnen daher eher der Status eines nicht fundamentalen Wandels, sondern einer Weiterentwicklung zukommen sollte. Schließlich blieben der Aufführungsort Kino und viele weitere Eckpunkte im Vergleich zur Stummfilmperiode konstant. Doch von besonderer Relevanz für meine Betrachtungen ist das damalige *kulturelle Verständnis* des Tonfilmkinos, und weil es in dieser Untersuchung primär um Mythologie und Verständnis, um (Selbst-)Darstellung des Tonfilms geht, orientiert sich die Terminologie daran. Der so gesteckte Rahmen beeinflusst auch die Methodik meines historiografischen Blicks auf frühe Tonfilme: Konzepte der New Media Studies, die sich mit neuen Medienphänomenen beschäftigen, erscheinen mir in Analysen besonders anschlussfähig (mehr dazu im anschließenden Kapitel). Denn auch in den Studien, die zu diesen Forschungsrichtungen gehören, geht es darum, *neue Medien* nicht nur als technisches, sondern besonders als kulturelles und diskursives Phänomen zu begreifen. Erst in diesem methodologischen Rahmen sind die reflexiven und ironischen Momente der ersten Tonfilme im Zusammenhang mit der postulierten Neuheit des Mediums angemessen zu entschlüsseln.

Zu den New Media Studies lassen sich auch die zahlreichen Untersuchungen zum frühesten Kino zählen, die in den folgenden Kapiteln zitiert werden. Gerade Tom Gunning hat für eine historisch vorangegangene Periode jenen Dynamiken nachgespürt, die auch hier relevant werden: Am frühen Film zeigt er, wie gespannt die Zuschauerschaft schon vor 1900 dem Medium begegnete, wie die Filme ihrerseits durch Reflexivität auf diese Faszination reagierten und wie sie in eine sich rasant moderni-

sierende Unterhaltungs- und Freizeitkultur eingebettet waren (vgl. 1999; 2001; 2003). Das Konzept einer kulturellen und medialen Moderne stellt also einen weiteren relevanten Kontext dar. Gerade in Bezug auf moderne Medien sei etwa die Idee der kontinuierlichen Innovation, des ständigen Sich-selbst-Überholens zu einer Erwartungshaltung geworden, die die Konsolidierung neuer Medien begleite (vgl. Gunning 2003, 43). Fach- und Weltausstellungen haben, so Gunning weiter, schon im 19. Jahrhundert die Öffentlichkeit zu dieser modernen Rezeption konditioniert – weil sie dort als Attraktion der Moderne präsentiert wurden (ebd.). Der amerikanische Filmhistoriker attestierte den technikbasierten Medien und ihren vorgeblich illusionistischen Inhalten den Appeal moderner Magie. Dieser generiere sich daraus, dass man um ihre gekonnte «Täuschung» wisse und sie darum auch bewundere – und eben nicht daraus, dass man der illusionistischen Täuschung tatsächlich anheimfalle (vgl. Gunning 2008, 76). Der neue Tonfilm steht, wie die folgenden Kapitel zeigen sollen, in dieser Tradition. In seiner Doppeldeutigkeit erinnerte auch er sein Publikum um 1930 an eine Zauberschau, die Unterhaltung und Interesse im Dazwischen generiert, im Hin und Her zwischen dem abgeklärten Wissen um die Illusion und ihrem ‹naiven› Genuss.