



Daniel Wiegand

Das schweigende Bild

Ästhetik der Stille im frühen
Tonfilm um 1930

SCHÜREN

ZÜRCHER FILMSTUDIEN 49

Daniel Wiegand

Das schweigende Bild

Ästhetik der Stille im frühen Tonfilm um 1930

ZÜRCHER FILMSTUDIEN

BEGRÜNDET VON CHRISTINE N. BRINCKMANN

HERAUSGEGEBEN VON

JÖRG SCHWEINITZ UND MARGRIT TRÖHLER

BAND 49

DANIEL WIEGAND

DAS SCHWEIGENDE BILD

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

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Diese Publikation wurde durch ein Startup Budget der Universität Zürich
gefördert.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 | D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
info@schueren-verlag.de
© Schüren 2026
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli GmbH, Zürich
ISBN 978-3-7410-0547-3 (OA)
ISSN 1876-3708
DOI: 10.23799/9783741004766



Das vorliegende Werk steht unter einer Creative Commons CC BY-NC-ND 3.0-Lizenz.
Sie dürfen das Werk für nichtkommerzielle Zwecke vervielfältigen, verbreiten und
öffentlich zugänglich machen. Sie müssen dabei den Namen des Autors nennen. Das
Werk darf nur bearbeitet oder in anderer Weise verändert werden, wenn Sie es nicht
verbreiten. Eine Zusammenfassung der Lizenz und den Lizenztext finden Sie unter
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/deed.de>.







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

Sobald die Lippen schlafen, erwachen die Seelen.
Maurice Maeterlinck

Dank

Es muss an einem dunklen und verregneten Herbstnachmittag in meiner Studienzeit gewesen sein, als ich in einem überfüllten Unterrichtsraum der Universität Essen an einer Seminarsitzung zu Hitchcocks britischen Filmen teilnahm und im Laufe der angeregten Diskussion eine mehr oder weniger unschuldige Bemerkung fallen ließ: Die Tonfilmfassung von *BLACKMAIL* (1929) unterscheide sich von der nahezu zeitgleich erschienenen Stummfilmfassung doch gerade dadurch, dass es in ihr so viel Stille gebe. Dass ich zu dieser Aussage kommen konnte, lag daran, dass ich mir den Film zuvor – dem Rat des Dozenten folgend – auf einer DVD bestellt hatte, auf der beide Fassungen enthalten waren: die Stummfilmfassung mit neu eingespielter Begleitmusik des Pianisten Joachim Bärenz und daneben die Tonfilmfassung mit der originalen Tonspur, die mehrere auffällig stille Momente enthielt, an denen allerdings nicht *nichts*, sondern ein – wie ich fand – angenehmes Knistern und Rauschen zu hören war, das an das kratzige Nadelgeräusch der Schallplatten aus meiner Kindheit erinnerte. Peter Ellenbruch, der Dozent des Seminars, mit dem ich heute noch befreundet bin, stimmte meiner Bemerkung zu und ergänzte spitzbübisch grinsend (zumindest erinnere ich mich so): «Das wäre sicher auch ein gutes Thema für eine Hausarbeit – oder Magisterarbeit, oder was auch immer ...» Nun, dieses «Was auch immer» wurde schließlich weder eine Hausarbeit noch eine Magisterarbeit, und selbst für eine Dissertation war mit der Idee bei den damals zur Verfügung stehenden Förderinstrumenten, auf die ich mich bewarb, niemand zu begeistern. Erst ungefähr zehn Jahre nach besagter Seminarsitzung, mittlerweile mit abgeschlossener Dissertation, griff ich das Thema wieder auf, erst im Rahmen eines Early-Postdoc-Stipendiums des Schweizer Nationalfonds für einen Aufenthalt in Lyon, dann während einer Postdoc-Stelle an der Stockholm University und schließlich als Assistenzprofessor an der Universität Zürich. Offenbar hatten sich meine damalige flüchtige Bemerkung und ihre positive Aufnahme hartnäckig bei mir festgesetzt und verfolgten mich nun durch halb Europa ... Das Ergebnis liegt jetzt – mehr als weitere zehn Jahre später – in Form dieses Buches vor.

Es versteht sich von selbst, dass im Laufe der Zeit viele Menschen durch hilfreiche Bemerkungen und Gespräche zur Weiterentwicklung meiner Überlegungen beigetragen haben. In Essen waren dies insbesondere (neben Peter Ellenbruch): Nia Perivolaropoulou und Ursula Bessen; in Lyon: Martin Barnier, Lucia Lo Marco und Shirley Martins; in Stock-

holm: Bo Florin, Doron Galili, Anna Sofia Rossholm, John Sundholm, und Malin Wahlberg sowie alle Beteiligten der Research School of Aesthetics unter der Leitung von Per-Arne Bodin, insbesondere Anna-Maria Hällgren, Trond Lundemo, Margaretha Rossholm Lagerlöf, Göran Rossholm und Erik Wallrup; in Zürich: Martin Girod, Selina Hangartner, Fabienne Liptay, Jan Sahli, Geesa Tuch, Linda Waack und Kasia Włoszczyńska. Über die Jahre erhielt ich darüber hinaus in zahlreichen weiteren Gesprächen und E-Mails verschiedenste Hinweise, Hilfestellungen und Ermutigungen u. a. von Guido Altendorf, Carolyn Birdsall, Hans-Michael Bock, Alain Boillat, Scott Curtis, Robert Fischer, Mark Fuller, Izabella Füzi, Réka Gulyás, Tom Gunning, Anton Kaes, Frank Kessler, Guido Kirsten, Martin Koerber, Claudia Lenssen, Thomas Y. Levin, Martin Loiperdinger, Frieder Missfelder, Charles O'Brien, Tiago Sarmiento, Philipp Stiasny, Judit Szabó und Matthias Wiegand. Márta Horváth hat für mich Übersetzungen aus dem Ungarischen besorgt. Am Seminar für Filmwissenschaft in Zürich erhielt ich zudem praktische Unterstützung von meinen studentischen Assistierenden Nico Uebersax, Diliara Fruehauf und Gabriel Kilcher sowie durch Daniela Casanova in der Bibliothek und Philipp Brunner in der Videothek. Marc Frank hat das Manuskript einem umsichtigen Korrektorat unterzogen und wertvolle Anregungen gegeben. Schließlich danke ich ganz besonders den beiden Verantwortlichen für die Zürcher Filmstudien, Margrit Tröhler und Jörg Schweinitz, die die Publikation dieses Buches ermöglicht und zahlreiche hilfreiche Anmerkungen zu einzelnen Kapiteln gegeben haben.

Vorarbeiten zu Kapitel 5 sind bereits erschienen als «The Delightful Paradox: Toward an Aesthetics of Silence in Early Sound Films». In: *Silence, Sounds, Music: Acoustic Dimensions of Immersion*. Hg. Florian Freitag, Laura Katharina Mücke und Peter Niedermüller. New York: Routledge, 2025, S. 237–249.

Vorarbeiten zu Kapitel 7 sind bereits erschienen in «Eine Entdeckungsfahrt in die Welt der Geräusche. Zur historischen Rezeption des frühen Tonfilms DIE NACHT GEHÖRT UNS (D 1929) ». In: *Montage AV* 2, 2021, S. 59–75; sowie in Daniel Wiegand: «Listening to Faint Sounds and Silence: Weimar Cinema's Transition to Sound and the Emergence of a New Auditory Sensitivity». In: *WeimarCinema.org* (Spring 2026). [weimarcinema.org: https://is.gd/7MEujR](https://is.gd/7MEujR).

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 Tonfilmooperette 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 mitbezogen. 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 filmhistoriografischen 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 *BLACKMAIL* (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. Widis, «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

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.

werdende 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 gestalttheoretisch 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 audio-visuellen 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 Filmton 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*, *Reichsfilmbblatt*, *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 befasse 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.

2 In die Stille horchen

Das Kino der frühen Tonfilmzeit als Hör-Raum

«Oh hush, hush, hush!» runs the eternal song of Talkie-land
(Ruth Tildesley)¹

Was war in den Kinos der frühen Tonfilmzeit zu hören, was zeichnete sie als klangliche Umgebungen aus? In diesem ersten Kapitel frage ich nach der genauen Beschaffenheit der im Kinosaal akustisch erfahrbaren Tonfilm-Stille, nach ihrer ›Substanz‹. Dabei werde ich argumentieren, dass der Kino-Saal als klangliche Umgebung ein umkämpftes Terrain war, dessen genaue akustische Zusammensetzung, insbesondere das Verhältnis von Stille und Lärm, noch ausgehandelt werden musste. Ich werde den frühen Tonfilm, vor allem anhand von US-amerikanischen Quellen, als ein *Dispositiv zur Herstellung von Stille* konzipieren, das sowohl die Bereiche der Filmproduktion (Dreharbeiten und Tonaufnahme) als auch der Filmrezeption umschloss. Die in diesem Dispositiv verankerten Prozesse der Tonregulierung und -unterdrückung resultierten in einer Stille, die zunächst als *Hintergrund* für die möglichst klare und störungsfreie Wiedergabe der erwünschten Töne gedacht war, die aber in Momenten, in denen diese Töne ›schwiegen‹, auch *als solche* erfahrbar wurde. Dabei trug die Stille die Spuren der Tonunterdrückung durch das Dispositiv immer hörbar in sich, nicht zuletzt in den verbleibenden ›Residuen‹ des Tons, wie etwa dem für frühe Tonfilme charakteristischen Grundgeräusch oder den leisen Publikumsgeräuschen während der Vorführung. Im Hör-Raum des Kinosaals war diese neue Form der Stille ein wesentlicher Bestandteil der akustischen Film Erfahrung und veränderte diese, wie auch die Seherfahrung, tiefgreifend.

Stille und Lärm im Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm

Die Durchsetzung des Tonfilms in den großen Industrienationen vollzog sich zu einer Zeit der umfassenden technologischen, kulturellen und gesellschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Stille und ihrem

1 Tildesley, «Hushing Hollywood», 1929, S. 101.

Gegenpol, dem Lärm. Dabei verband sich Stille oft mit diffusen Vorstellungen von einer leiseren, friedlicheren Vormoderne, zugleich aber auch mit Visionen einer Reglementierung urbaner Klangumgebungen mittels modernster Technologien.² Das gegenwärtige Großstadtleben empfanden viele als laut und lärmend, eine Tendenz, die bereits seit Entstehen der ersten urbanen Zentren existierte, die sich jedoch mit der Industrialisierung und dann noch einmal zu Beginn des 20. Jahrhunderts weiter zuspitzte.³ Dass sich Moderne somit nicht nur visuell über die intensivierte Stimulation des Sehsinns, sondern auch auditiv über einen Zuwachs an Hörreizen begreifen lässt, davon waren schon Zeitzeugen wie der Futurist Luigi Russolo überzeugt, der 1913 als Vertreter der «Geräuschkunst» schrieb: «Das Leben der Vergangenheit war Stille. Mit der Erfindung der Maschine im 19. Jahrhundert entstand das Geräusch. Heute triumphiert und herrscht das Geräusch souverän über die Sensibilität der Menschen.»⁴ Die neuen technischen Tonmedien (vor allem Radio, Grammophon und Lautsprechersysteme), ihre immer weitere Verbreitung in Privathaushalten und im öffentlichen Leben ab den 1920er-Jahren trugen zum Eindruck des anwachsenden Lärms weiter bei. Auch der Tonfilm war für kulturkonservative Beobachter und Vertreter der zahlreichen Anti-Lärmkampagnen Bestandteil dieser «lauten Moderne». Ironischerweise wurde in dem Zusammenhang der *Stummfilm*, der in den Debatten der 1910er-Jahre noch als *das* Medium des «nervösen Zeitalters» gegolten hatte und dessen dynamische, reizintensive Bilder stellenweise mit Kulturverfall und «Unkunst» assoziiert wurden,⁵ nun zu einer Art Refugium der Ruhe und Beschaulichkeit inmitten der lärmenden Moderne stilisiert und dem Tonfilm in dieser Hinsicht gegenübergestellt. Ein australischer Kinobetreiber schrieb hierzu 1929: «The speaking film has come – and one more source of noise is added to the ever increasing medley of noises that modern science is creating. Speech threatens to invade the last refuge of silence – the Cinema!» Und er resümiert: «One of the joys of the Cinema is that it is quiet.»⁶ Ein Cartoon des ameri-

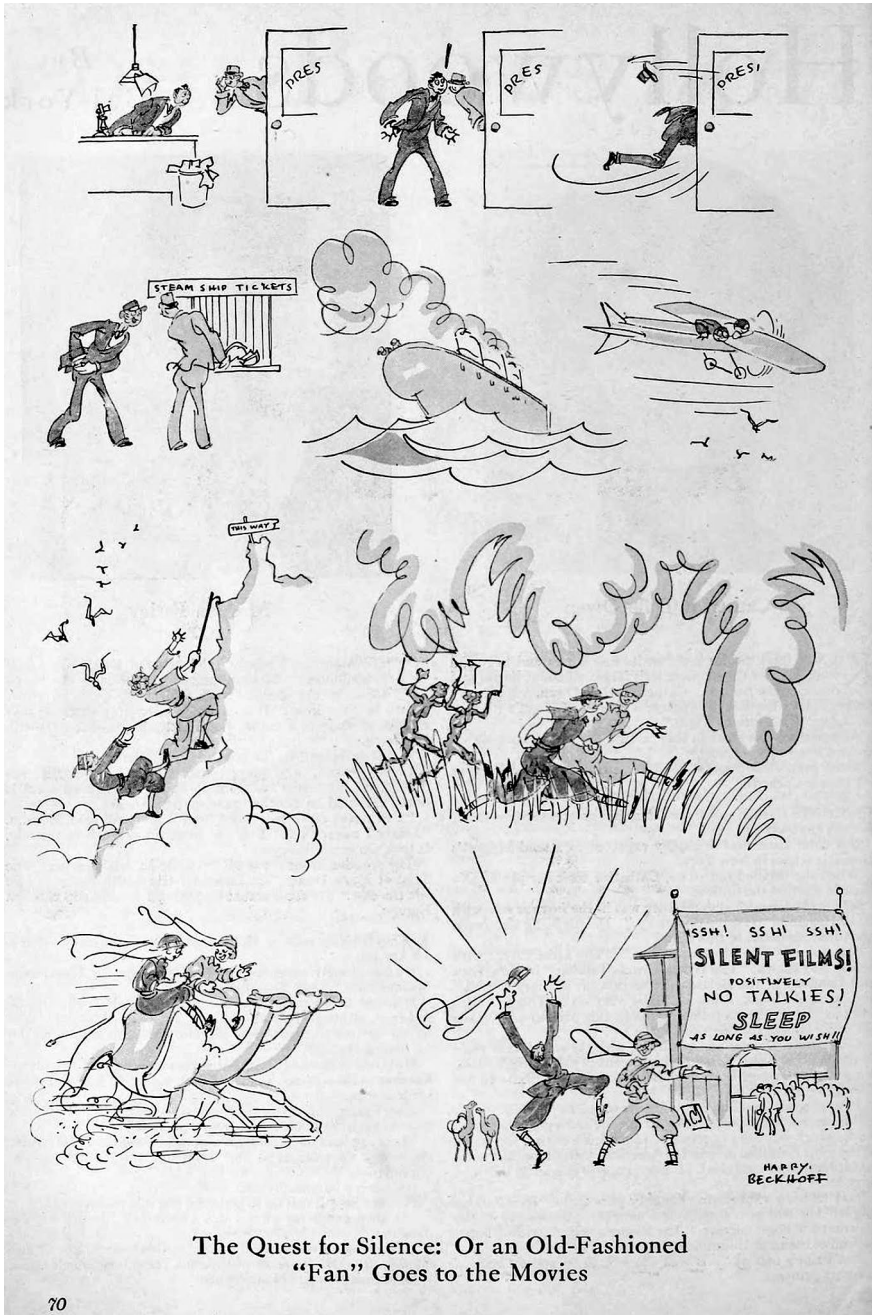
2 Vgl. Thompson, *The Soundscape of Modernity*, 2002.

3 Zur Moderne als «Zeitalter des Lärms» und zu den Antilärmkampagnen seit dem späten 19. Jahrhundert vgl. u. a. Mansell, *The Age of Noise in Britain*, 2017 (hier auch zur Stille als spirituelle Erfahrung entgegen der modernen Kultur des Lärms); Bijsterveld, *Mechanical Sound*, 2008; Payer, «Signum des Urbanen», 2014.

4 Russolo, «Die Geräuschkunst» [1913], 1972, S. 86. Vgl. in diesem Zusammenhang auch die Konzeption des Futuristen Carlo Carrà von der Malerei des 19. Jahrhunderts als «Kunst der Stille» (Carrà, «Die Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche» [1913], 1972, S. 153).

5 Vgl. u. a. Schweinitz, *Prolog vor dem Film* [1913], 1992; S. 7–9; Wiegand, «Taming Motion», 2018. Für ein anschauliches Beispiel vgl. Strobl, «Der Kinematograph» [1911], 1984, S. 52. Zur Moderne als nervösem Zeitalter vgl. Radkau, *Das Zeitalter der Nervosität*, 1998; Werder, *Nervenzitelmachine*, 2026.

6 Syker, «An Australian's View On Talking Motion Pictures», 1929, o. S.



The Quest for Silence: Or an Old-Fashioned
"Fan" Goes to the Movies

6 Cartoon in der Zeitschrift *Photoplay*, November 1929, S. 70. «Ssh! Ssh! Ssh! Silent Films! Positively No Talkies! Sleep As Long As You Wish!!».

kanischen Zeichners Harry Beckhoff mit dem Titel «The Quest for Silence: Or an Old-Fashioned <Fan> Goes to the Movies», Ende 1929 in der Filmzeitschrift *Photoplay* abgedruckt, zeigt, wie der titelgebende Filmliebhaber, als man ihm von einem Kino berichtet, das weiterhin Stummfilme zeige, eine lange Reise auf sich nimmt, die ihn, so suggerieren die Bilder, bis nach Afrika führt. Das schließlich aufgefundene Kino wirbt an seiner Fassade mit dem Slogan: «Ssh! Ssh! Ssh! Silent Films! Positively no talkies! Sleep as long as you wish!» (Abb. 6). Mit erkennbarer Ironie zeugt der Cartoon vom Aufkommen einer nostalgischen Rückbesinnung auf den Stummfilm, den man zunehmend mit Stille und Ruhe assoziierte. Tatsächlich hatte der Filmproduzent Samuel Goldwyn bereits 1928, kurz nachdem die ersten Sprechfilme in Amerika auf den Leinwänden zu sehen waren, prophezeit: «[...] so many inadequate talking subjects will be issued that people will eventually long for the peace and quiet to which they have been accustomed with the silent features».⁷ Diese Tendenz in der Wahrnehmung stand nicht notwendigerweise im Widerspruch zur durchgehenden Musikbegleitung bei Stummfilmvorführungen, sofern es sich dabei um klassische Musik handelte, denn diese stand traditionellerweise nicht im Visier der Anti-Lärmkampagnen, sondern galt gar als erholsames Gegenmittel gegen den Lärm.⁸ Der Tonfilm hingegen mit seinen mechanisch reproduzierten Klängen handelte sich schnell den Ruf ein, «nerve-racking» zu sein, wie es eine New Yorker Kinogängerin in einem Leserbrief an die Zeitschrift *Screenland* formulierte.⁹

In den zitierten Quellen wird Stille also zunächst nicht mit dem Tonfilm, sondern nur mit dem Stummfilm und seiner Musikbegleitung assoziiert. Lässt sich das gehäufte Auftreten der Stille in frühen Tonfilmen somit als «Fluchtversuch» vor den lärmenden Auswüchsen der Moderne und ihren mechanischen Klängen verstehen, als nostalgisch verklärte Rückbesinnung auf die Beschaulichkeit des Stummfilms? Eindeutig zu beantworten ist die Frage vorerst nicht. Als Vorgriff auf die präsentierten Filmanalysen lässt sich indes sagen, dass die stillen Momente früher Tonfilme einen solchen Zusammenhang nicht notwendigerweise nahelegen. Zudem ist ein Unterschied zu machen zwischen der akustischen Qualität der Tonfilm-Stille und einer den Eindruck von Ruhe hervorrufenden Musikbegleitung im Stummfilm. Doch die Quellen lassen, etwas vorsichtiger formuliert, andere Rückschlüsse zu. Ganz allgemein deuten sie an, dass die Tonfilm-Stille nicht zuallererst als ein Element der filmischen Gestaltung verstanden wurde, sondern vor allem als Teil einer Hörerfahrung im Kinosaal, die sich wiederum in einem (wie auch

7 Zit. n. Walker, *The Shattered Silents*, 1978, S. 67.

8 Vgl. Mansell, *The Age of Noise in Britain*, 2017, S. 35.

9 West, «Is Silence Golden?», S. 10.

immer gearteten) Zusammenhang mit anderen akustischen Umgebungen der Moderne sehen ließ. Die zitierten Filmfans und Kinobetreibenden sowie die fiktive Figur im Cartoon interessieren sich für die Stille zunächst nicht im Hinblick auf ihre Bedeutung innerhalb einzelner Filmszenen, sondern als Teil der akustischen Umgebung des Kinosaals. Diese befand sich – worauf die Quellen ebenfalls hindeuten – in einer Transformationsphase, die, statt widerstandslos abzulaufen, gewohnte Rezeptionsmuster infrage stellte. Die Stille nimmt in diesem Zusammenhang weniger die Funktion einer nostalgischen ›Rückbesinnung‹ ein als die eines Instruments der Reglementierung und Selektion von Tönen zur Schaffung einer akustischen Umgebung, die nicht als lärmend empfunden wird. Ziel ist dabei zunächst die Identifikation und der Ausschluss von Störgeräuschen – gegenüber den erwünschten Geräuschen –, teils mittels modernster Technologien.

Stille erzeugen: die Arbeit am Set

Bei Dreharbeiten in der Stummfilmzeit ging es bekanntlich recht laut zu: Regisseure schrien bei laufender Kamera Anweisungen ins Megafon, es wurde Begleitmusik gespielt, um die Schauspielerinnen und Schauspieler in die richtige Stimmung zu versetzen, und das ›Singen‹ der Bogenlampen trug ebenso zur Geräuschkulisse bei wie das Rattern der Kamera.¹⁰ Erst die Aufnahme mit Direktton bereitete all dem ein Ende: Um während des Drehs keine unerwünschten Geräusche mit auf die Tonspur aufzuzeichnen, musste man sie nach Möglichkeit unterbinden. Es sollte still werden im Tonfilm-Atelier. Aus diesem Grunde entstanden schallisolierte Gebäude wie das »Tonkreuz« der Ufa, die Außengeräusche abschirmten und auch innen mit schalldämpfenden Materialien ausgestattet waren.¹¹ Vor Beginn der Aufnahmen gab eine laute Sirene oder ein Ruf des Regisseurs, wie »Quiet, please!«, das Zeichen, dass nun alle am Set befindlichen Personen still zu sein hatten.¹² Menschliche Mitglieder des Schauspielensembles konnten noch am ehesten auf die verbalen Anweisungen des Regisseurs bei laufender Kamera verzichten, Hunde mussten manchen Quellen zufolge neu durch Zeichensprache trainiert werden.¹³

10 Vgl. z. B. Umbehr/Wollenberg, *Der Tonfilm*, 1932, S. 391.

11 Ebd., S. 290–291. Vgl. auch Jacobsen, »Die Tonfilmmaschine«, 1994.

12 Zu hören ist dies beispielsweise in dem Dokumentarfilm *THE VOICE FROM THE SCREEN* (USA 1926), den Edward B. Craft, leitender Toningenieur bei Western Electric und Vizepräsident der Bell Telephone Laboratories, zu Demonstrationszwecken produzierte. Regisseur Herman Heller ruft hier vor der Aufnahme einer Musiknummer des populären Vaudeville-Duos Witt and Berg: »Alright, everybody quiet, please!«

13 Vgl. Tildesley, »Hushing Hollywood«, 1929, o. S.

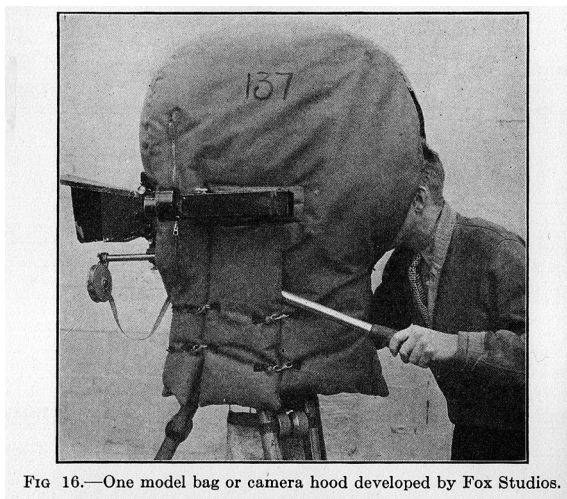


FIG 16.—One model bag or camera hood developed by Fox Studios.

7 Unterdrückung der Störgeräusche: Kamera mit Schallhülle (aus: Cowan, *Recording Sound for Motion Pictures*, S. 140)

Um die Stille am Set zu gewährleisten, war zudem eine ganze Reihe an technischen Vorkehrungen erforderlich. Die geräuschintensiven Filmkameras verfrachtete man bekanntlich in schalldichte Gehäuse, wobei es sich zunächst um größere Kameraboxen, in denen sich auch der Kameramann befand, später um sogenannte Schallhüllen handelte (Abb. 7).¹⁴ Um 1932 kamen vermehrt Kameramodelle auf den Markt, die die Eigengeräusche auf ein Minimum reduzierten, wie beispielsweise die so bezeichneten Cinephon-Kameras.¹⁵ Auch die bei Dreharbeiten verwendeten großen Bogenlampen umgab man mit sogenannten Schallkästen. Später reduzierte man die aus der Stromquelle resultierenden Lampenstörgeräusche durch technische Apparaturen wie die «Entstörungs-drossel» oder «Glättungs-Anlagen» (Abb. 8).¹⁶

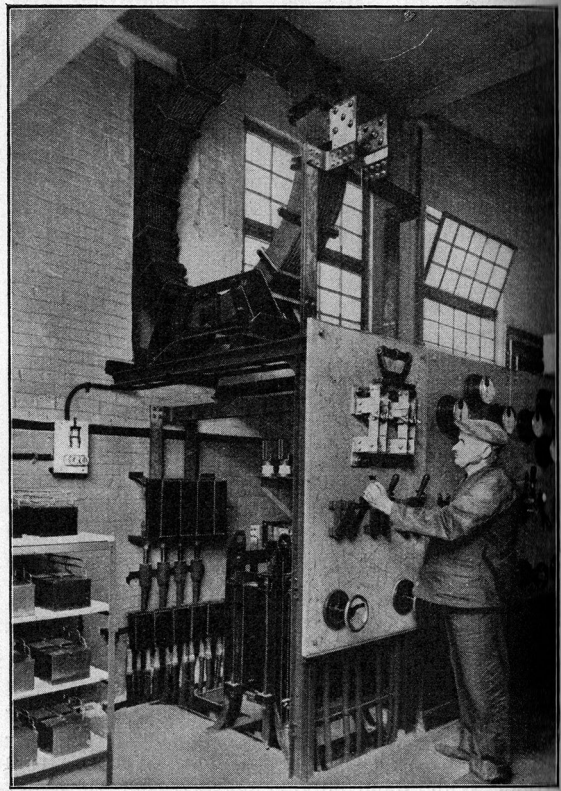
Eine weitere Herausforderung bei der Tonaufnahme war die Reduktion von Störgeräuschen aus nächster Umgebung. In einem von dem Filmkritiker Hans Wollenberg mitherausgegebenen Fachbuch zu «Aufnahme, Bearbeitung und Vorführung» von Tonfilmen, das 1932 in zweiter, stark überarbeiteter Auflage erschien, heißt es dazu:

Ungewollte Nebengeräusche müssen selbstverständlich sorgfältig vermieden werden, wobei es Sache des Tonmeisters ist, den Schallquellen für diese Störungen nachzuforschen und sie unschädlich zu machen. Störgeräusche

14 Heute ist der amerikanische Begriff «Blimps» gebräuchlicher.

15 Für technische Details auch der einzelnen Kameramodelle vgl. Umbehrr/Wollenberg, *Der Tonfilm*, 1932, S. 392–404.

16 Vgl. ebd., S. 404–408.



8 Apparatur zur Herstellung von Stille: die «Glättungs-Anlage» (aus Umbehr / Wollenberg, *Der Tonfilm*, S. 408)

Abb. 297. AEG.-Glättungs-Anlage in den Jofa-Ateliers der Tobis zur Beruhigung des gesamten Lampenstroms.

und ihre, meist nur sehr schwierig aufzufindenden Ursachen haben besonders in der ersten Tonfilmpraxis manchen langen Aufenthalt in den Aufnahmen verursacht, bis es sich herausstellte, daß das Knistern eines Seidenkleides, das Klirren von Schmuck, das leise Klirren eines Glaslusters, das Knirschen von Sand auf dem Fußboden des Ateliers sich in der merkwürdigsten Form im Mikrophon und damit im Lautsprecher äußerte.¹⁷

Das Auffinden störender Schallquellen konnte sich als äußerst langwierig erweisen. Der Filmkomponist Robert Stolz erinnert sich noch später, dass während der Aufnahmen zum Musikfilm *EIN TANGO FÜR DICH* (Géza von Bolváry, D 1930) in einer Liebeszene, «in jener atemlosen Stille, die zwei Küssenden vorbehalten ist», ein störendes Zwitschern zu vernehmen war, als dessen Ursache erst nach eintägigem Durchsuchen des gesamten Ate-

17 Umbehr/Wollenberg, *Der Tonfilm*, 1932, S. 383. Herv. i. O.



9 Illustration zu Boswell, «Trials of the Talkies», in *Photoplay*, S. 52

liers zwei Spatzen ausgemacht werden konnten, die sich hoch oben in die Kuppel des Glasdachs verirrt hatten.¹⁸ Störgeräusche entstanden also auch da, wo man sie zuvor gar nicht vermutet hätte. Selbst aneinanderreibende Knie oder unangenehme Begleitgeräusche beim Küssen konnten unerwartet laute Töne produzieren. Eine Illustration zu einem Drehbericht in der Zeitschrift *Photoplay* zeigt gar (etwas übertrieben), wie eine Tonkabine während der Aufnahme durch überlaute Kussgeräusche explodiert (Abb. 9). Um diese Geräusche zu vermeiden, mussten Schauspielerinnen und Schauspieler umsichtig sein, Requisiten und Kostüme entsprechend präpariert, beispielsweise mit Filz oder Gummi überzogen werden. In einem amerikanischen Drehbericht ist zu lesen:

Imitation rubber jewelry has been developed to replace the jingling bracelets, creaking strands of pearls and other evidences of wealth, so that when a dowager heavily laden with these glittering ornaments engages in repartee with another matron similarly bedecked, the noise set up by their agitated jewelry will not drown out their words.¹⁹

- 18 Herbrich, Robert Stolz. *König der Melodie*, 1975, S. 227–229. Spatzen als Geräuschquelle tauchen in mehreren Berichten auf, vgl. Jacobsen, «Die Tonfilmmaschine», 1994, S. 156.
- 19 Boswell, «Trials of the Talkies», 1929, S. 114. Zu ähnlichen Problemen vgl. auch die Erinnerungen des Filmarchitekten Erich Kettelhut an die Dreharbeiten von *MELODIE DES HERZENS* (D 1929) (Kettelhut, «MELODIE DES HERZENS» [1958], 1994, S. 165).

Fanzeitschriften, insbesondere die häufig vertretene Textgattung des Drehberichts, stellten die neuartige Stille während der Dreharbeiten oft als Attraktion und exklusives Insiderwissen aus. So heißt es in einer Reportage zu dem Film *INTERFERENCE* (Roy Pomeroy, USA 1928), einem der ersten *all-talkies* Hollywoods:

Clive Brook and William Powell were cautioned against carrying too much loose change and too many keys and other metal objects in their pockets. The clink of coins and keys is apt to reproduce like a regiment of King Arthur's Knights in full armor crossing a drawbridge.²⁰

Hier fand auch die entstehende Stille Erwähnung, die das klangliche Umfeld des Filmateliers tiefgreifend zu transformieren schien. Oft umschrieb man sie mit Begriffen wie ‹befremdlich› oder ‹gespenstisch› oder bezeichnete sie gar als ‹Grabes-› oder ‹Totenstille›. In der Zeitschrift *Close Up* schrieb ein Beobachter aus Hollywood, wiederum anlässlich der Dreharbeiten zu *INTERFERENCE*:

[...] sound pictures are made in the tomb-like confines of sound-proof stages. [...] A peculiar silence dominates the stage. Now and then a whispered conversation is heard. Voices trail off strangely [...] all resonance and echo have been banished.²¹

Ein anderer Text formuliert ganz ähnlich:

Gone the glamour and bustle of the studio lot. Whispers, tip-toes. [...] Gone the open-door stages; the hospitable sets. In their place massive, sound-proof walls enclosing the silence of a tomb.²²

Ähnliche Aussagen finden sich auch in späteren Erinnerungen von Filmschaffenden. William DeMille, der als Regieassistent an *INTERFERENCE* beteiligt war, berichtet in seiner Autobiografie:

When the four-toned automobile horn had signaled for silence and the massive doors were closed, everyone in the building froze into immobility, hardly daring to breathe. A cough or a sneeze might cost several hundred dollars.²³

20 Boswell, «Trials of the Talkies», 1929, S. 114

21 Anon., «Filming a Sound Picture», 1929, S. 41.

22 Howard, «A New Hollywood», S. 39–40.

23 Zit. n. Eyman, *The Speed of Sound*, 1997, S. 206.

Der Schauspieler Ben Lyon, der u. a. im frühen Tonfilm *HELL'S ANGELS* (Howard Hughes, USA 1930) gespielt hatte, erinnert sich: «In this complete silence we were at a complete loss».²⁴

Das Gebot der Stille beim Tonfilm-Dreh erschien – genau wie die entstehende Stille in den Filmen selbst (vgl. Kap. 1) – oft als Paradox. Noch 1932 verzeichnete das Paramount Publicity Department unter sieben amüsanten «Hollywood Paradoxes» an dritter Stelle: «Sound Pictures can only be made where there is silence.»²⁵ Ein weiterer amerikanischer Journalist schrieb dazu:

I can easily see that this revelation is going to give the magazine illustrators a great chance to kid the speakies. Heretofore they have pictured the «silent drama» being filmed amid a perfect bedlam of noises, but now the joke is reversed, for the noises are being made in the quietude of a grave.²⁶

Das scheinbare Paradox erweist sich jedoch als überaus logisch, wenn man bedenkt, dass dem Gebot der Stille am Set schlicht das Prinzip der *Selektion* zugrunde lag: Bestimmte Töne sollten aufgezeichnet werden, andere hingegen nicht. Dass das Prinzip bei der Tonfilmaufnahme stärker zum Tragen kommt als bei der Bildaufnahme, liegt wohl vor allem an zwei Umständen: Erstens durchmischen sich Klänge stärker als visuelle Eindrücke und können sich leichter gegenseitig überlagern und somit unverständlich machen – was insbesondere bei gesprochenen Dialogen meist ein unerwünschter Effekt gewesen wäre. Zweitens können Klänge nicht wie visuelle Elemente im Bild gerahmt und/oder ins Hors-champ «ausgelagert» werden. Da sie von überall ins Mikrofon dringen können, müssen sie ganz unterdrückt werden, wenn sie nicht im Film zu hören sein sollen. Dies trifft insbesondere auf all jene Klänge zu, die gar nichts mit der dargestellten Szene zu tun haben, beispielsweise das Rauschen des Verkehrs von außerhalb des Ateliers. Die beschriebenen Maßnahmen zur Geräuschunterdrückung bei den Dreharbeiten dienten also zunächst nicht der Herstellung von Stille um ihrer selbst willen, sondern waren notwendig, um einen *Hintergrund* von Stille herzustellen, vor dem sich die erwünschten Töne – vor allem die gesprochenen Dialoge – klar und verständlich abheben konnten. Dennoch verhinderten sie nicht nur die Aufnahme gewisser Töne, sondern führten auch dazu, dass die Stille – als eine eigene akustische Qualität – mit auf die Tonspur *aufgenommen* wurde. Diese «especi-

24 Zit. n. Brownlow, *The Parade's Gone Bye*, 1976, S. 341.

25 *The Film Daily*, 24. Februar 1932, S. 6. Vgl. auch Cohn, «How Talkies Are Made», 1929, S. 28.

26 Zit. n. Spadoni, *Uncanny Bodies*, 2007, S. 77.

ally recorded silence»,²⁷ wie sie der Filmhistoriker Donald Richie einmal genannt hat, lässt sich somit nicht nur als negativer Effekt der Unterdrückung störender Tonanteile, sondern auch als eine positive, eigenständige Qualität auffassen. Davon zeugen die zahlreichen Kommentare, die das Gespenstische der Stille im Atelier betonen, aber auch solche, die die Stille als Bestandteil der aufgenommenen Klanglandschaft kennzeichnen. So stellt ein Drehbericht in *Close Up* etwa die Stille ganz selbstverständlich in eine Reihe mit allen anderen Klängen:

Every word uttered, every sound made by the players during the scene, is recorded with their movements. In a tiny room upstairs a machine puts these sounds on film and disc. A knock on the door ... the ringing of the telephone ... tender greetings ... a fit of coughing ... the gurgling of a drink ... the soft cadences of a woman's voice – anger – a torrent of fury ... a scream ... the closing of the door ... *silence*».²⁸

Solche Berichte über die Stille bei den Dreharbeiten waren in der Presse, gerade den Fanzeitschriften, verbreitet und dem allgemeinen Publikum bekannt. Selbst für jene im Kinopublikum, die noch keinen Tonfilm gesehen hatten, existierte somit ein Vorwissen über die Hintergrundstille als prägendes – und möglicherweise paradoxes – Element des Tonfilms, das diesem durch seine Produktionsbedingungen eingeschrieben war. Im Kino konnten sie die Stille dann als einen bereits vertrauten Aspekt antreffen – immer dann, wenn der Ton pausierte und die sorgfältig erarbeitete Hintergrundstille eine Zeit lang in den Vordergrund geriet. Zumindest im Falle der Direkttonaufnahmen ließ sich die Tonfilm-Stille damit als hörbare Spur vor- und außerfilmischer Arbeits- und Disziplinierungsprozesse interpretieren, mit denen gewisse Klänge unterdrückt, andere hervorgehoben und stille Momente als neue Qualität der kinematografischen Hörerfahrung geschaffen wurden.

Stille wahren: die gesteigerte Hör-Sensibilisierung und das Schweigen im Kinosaal

Der produktionsseitigen Arbeit an der Stille am Set entsprach die aktive Herstellung von Stille während der Rezeption. Nicht nur den an den Dreharbeiten beteiligten Personen wurde Stille auferlegt, sondern auch jenen

27 Richie, *The Japanese Movie*, 1966, S. 41.

28 Anon., «Filming a Sound Picture», 1929, S. 42. Herv. DW.

im Kinosaal. Damit konnte die so sorgfältig hergestellte, aufgezeichnete und vom Lautsprecher-System wiedergegebene Stille auf das Schweigen des Publikums im Saal treffen. Zwar hatte es bereits im Zuge der Nobilitierungsbestrebungen des Kinos in den 1910er- und 1920er-Jahren Bemühungen gegeben, das Publikum zu «disziplinieren» und von lautstarkem Kommentieren der Filme abzuhalten,²⁹ doch mit dem Tonfilm nahmen diese Versuche zu und wurden auf dessen spezifische Anforderungen bezogen: Filme sollten nicht mehr nur geschaut werden, man sollte ihnen auch *zuhören*. Der Kinosaal als mediale Hör-Anordnung musste hierfür die bestmöglichen Voraussetzungen bieten. Zudem bestand der Unterschied zum Stummfilm darin, dass die schweigenden Zuschauerinnen und Zuschauer des Tonfilms vermehrt *in die Stille lauschen* konnten, da stille Momente und stille Passagen in den Filmen zunahmen (vgl. Kap. 3 und 4). Die so entstehende akustische Kongruenz zwischen Film und Publikum war ansonsten während der Rezeption im Kinosaal selten in so eindeutiger und kollektiv einheitlicher Form gegeben.³⁰

Wie Corinna Müller eindrücklich für den deutschen Kontext gezeigt hat, war die Tonqualität in den Kinos der frühen Tonfilmzeit, einschließlich der großen Filmpaläste, in vielen Fällen noch nicht zufriedenstellend.³¹ Die oftmals übereilte Umrüstung der Spielstätten, mangelhafte Kenntnisse der Raumakustik, fehlendes Know-how bei der Filmvorführung und die daraus resultierende unsachgemäße Behandlung der neuen technischen Geräte waren – mehr noch als die mangelhafte Qualität der Technologien selbst – häufige Ursachen. Viele Kinobesucher klagten über die «Anstrengungen des Zuhörenmüssens», einschließlich der Probleme beim Verstehen der Dialoge.³² Vor diesem Hintergrund ist nur allzu verständlich, dass sich Kinobetreibende um größtmögliche Stille im Saal bemühten. «Das

29 Vgl. u. a. Altman, «Film Sound – All of It», 1999. Ähnliche Prozesse werden für die Pariser Oper zwischen 1750 und 1850 beschrieben, in der für die *Hearing History* grundlegenden Studie Johnson, *Listening in Paris*, 1995.

30 Michel Chion spricht, wenn auch erst für die viel vollkommenere Stille des Dolby-Systems ab den 1970er-Jahren, von der «silence of the loudspeakers, accompanied by its reflection, the attentive silence of the audience», die sogar den Eindruck entstehen lasse, der Film *selbst* höre den Zuschauenden zu (Chion, «The Silence of the Loudspeakers», 2003, S. 151; vgl. auch die leicht anders formulierte Passage in Chion, *Film, a Sound Art*, 2003, S. 148).

31 Müller, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, 2003, S. 245–267.

32 Chaparral, «Von Amerika aus gesehen: Dialogfilm oder Singspielfilm?», 1929, o. S. Noch 1932 sprach Rudolf Arnheim in *Film als Kunst* von einer «Nervenstrapaze» (Arnheim, *Film als Kunst* [1932], 2001, S. 214). Vgl. auch Arnheim, «Tonfilm-Verwirrung» [1929], 2004, S. 72. Wie Michael Wedel darlegt, betrafen die Probleme nicht so sehr die Musik, sondern vor allem Dialoge und Geräusche. Sie konnten «nicht selten bis hin zur vollständigen Unverständlichkeit des Gesagten führen» (Wedel, *Der deutsche Musikfilm*, 2007, S. 246).

Publikum wird höflichst gebeten, bei Tonfilmvorführungen im Theater und den Vorräumen, die größte Ruhe zu bewahren», ist etwa auf Programmzetteln des Primus-Palast Hermannplatz in Berlin zu lesen.³³

Auch in den USA sorgten sich viele Kinobetreibende um die Verständlichkeit der Sprache. Wie der Toningenieur Wesley C. Miller formulierte: «If much of the story is told by the spoken dialogue it becomes practically imperative to maintain silence.»³⁴ Beiträge in amerikanischen Fachzeitschriften für Kinobetreibende betonten deshalb die Notwendigkeit von Stille im Kinosaal.³⁵ In diesem Sinne zählte auch ein vom *Film Daily* zitierter «exhibitor consensus» die Wahrung der Stille zu einem der sieben wichtigsten Kriterien für eine gelungene Tonfilmaufführung.³⁶ Das laute Verhalten des Publikums, das noch viele Stummfilmvorführungen gekennzeichnet hatte, sollte eingeschränkt werden, insbesondere lautes Reden und Kommen und Gehen während der Vorstellungen. Manche der Kinobetreibenden versuchten, das Verhalten der im Saal Anwesenden zu beeinflussen, und ergriffen Maßnahmen wie das Verteilen von Hinweiskarten durch Platzanweiser und das Platzieren von Schildern im Kassenbereich (Abb. 10–12). Werbeankündigungen betonten die verbindlichen Anfangszeiten entgegen den oft noch üblichen «durchgehenden» Vorstellungen, bei denen man auch zur Mitte des Films kommen konnte. Projizierte Texttafeln vor dem Hauptfilm forderten zusätzlich zur Ruhe auf, ähnlich wie dies heute noch der Fall ist, wenn im Vorprogramm zum Stummschalten von Mobiltelefonen aufgefordert wird. Sogar der bislang übliche Platzanweiser sollte durch ein Wegleitungssystem ersetzt werden, um so die möglichen Schallquellen weiter zu reduzieren.³⁷

Wie angedeutet, stellte in den Augen der Kinobetreibenden nicht nur das Verhalten des Publikums ein Problem dar, auch die gegebene Raumakustik der Kinosäle galt für ein gutes Verstehen der Dialoge oft als unzureichend. Schwierigkeiten verursachten schallreflektierende Wände, Böden und Sitzflächen sowie unzureichende Schallisolation, wodurch Geräusche aus der Vorführkabine, der Kinolobby oder von der Straße in den Saal dringen konnten.³⁸ Diese Gegebenheiten hatte man bei Stumm-

33 Programmzettel zu *DIE NACHT GEHÖRT UNS* in der Deutschen Kinemathek (Gero-Gandert-Archiv).

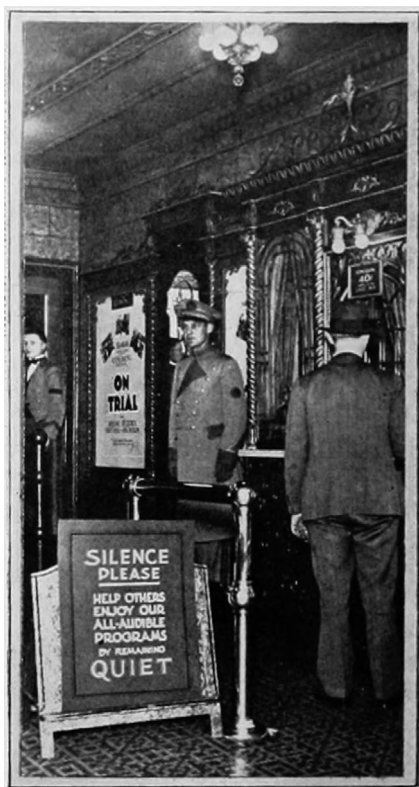
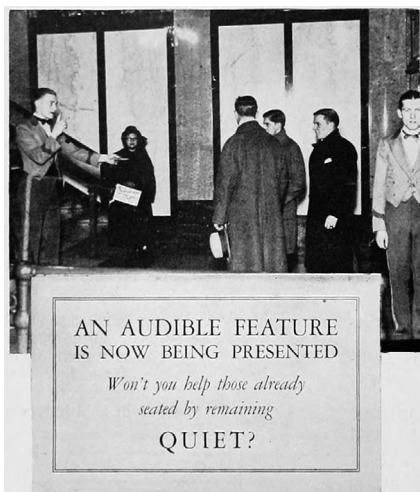
34 Miller, «Talkers Call for Greater Concentration from Audience», 1930, o. S.

35 Vgl. u. a. Addison, «Silence!», 1929; Falge, «The Meaning of Modernism in Lighting», 1931, sowie Anon., «Equipment Requirements for Sound Picture Installations», 1929; Anon., »Silence –«, 1930, o. S.

36 Vgl. *The Film Daily*, 24. August 1930, o. S.

37 Vgl. Falge, «The Meaning of Modernism in Lighting», 1931, S. 13, 74.

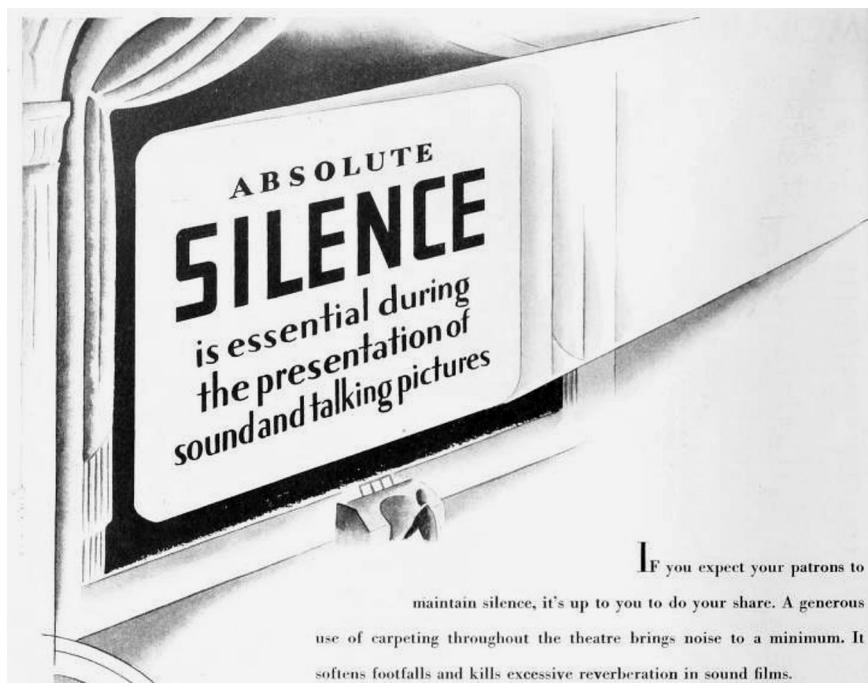
38 Zum Problem des Nachhalls und den baulichen Maßnahmen als Reaktion in deutschen Kinos vgl. Müller, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, 2003, S. 252–254.



10–12 Vorschläge für das Verteilen und Anbringen von Hinweisen in der Kinolobby, aus: Addison: «Silence!», in: *Motion Picture News*, 12. Januar 1929

filmvorführungen offenbar nicht in diesem Maß als Problem gesehen, nun aber fielen sie störend auf. In einem Artikel der *Motion Picture News* heißt es dazu: «the much more delicate conditions obtaining in connection with reproduced sound are subject to interference from [...] slight vibrations».³⁹ Auch hier ergriffen die Kinobetreiber entsprechende Maßnahmen oder strebten sie zumindest an. Man verkleinerte Kinosäle oder teilte sie neu ein, bezog Holzsitze mit dickem Stoff, ersetzte Linoleumböden durch weiche Teppiche, knallende Türen durch lautlose Schwingtüren. Als besonders störend fielen die Nebengeräusche von Lüftungen und Ventilatoren auf, die im Sommer in heißen Städten wie New York dringend benötigt wurden. So finden sich in Zeitschriften für Kinobetrei-

39 Anon., «Equipment Requirements for Sound Picture Installations», 1929, S. 51.



13 «Absolute silence is essential», meint ein Teppichhersteller in seiner Werbeanzeige (*Motion Picture Herald*, 11. April 1931, S. 24)

ber wie *Motion Picture News* oder *Motion Picture Herald* zahlreiche Werbeanzeigen für geräuschreduzierte Klimaanlage und Ventilatoren, schallschluckende Teppiche und Sitzbezüge, die in ihrer Argumentation konkret Bezug auf die neuen Anforderungen der Tonfilmvorführung nahmen. So heißt es: «Talking Pictures Demand Quiet Comfort» oder «Now that sound pictures are here the requirements for relative silence in your theatre are enormously increased.» Ein Teppichhersteller warb mit der Aussage: «Absolute silence is essential during the presentation of sound and talking pictures» (vgl. Abb. 13).⁴⁰

Die Werbeanzeigen zeugen nicht zuletzt von allgemeinen Umwälzungen in der Gebäudeakustik jener Jahre, wie sie Emily Thompson in *The Soundscape of Modernity* beschrieben hat. Bei der Schaffung von Orten der Ruhe mit komfortabler, schalldämmender Inneneinrichtung, die gleichsam als Zufluchtsorte vor dem Lärm der Großstadt gedacht waren, handelte es sich um ein kulturelles Phänomen der Moderne, das nicht nur die

40 Werbeanzeigen der Carrier Engineering Corporation für eine Klimaanlage, *Motion Picture News*, 4. Mai 1929, S. 1469 und 7. Dezember 1929, S. 38; Werbung des Teppichherstellers Bigelow-Sanford in *Motion Picture Herald*, 11. April 1931, S. 24.

größeren Kinos und andere Vergnügungsstätten umfasste, sondern auch alltägliche Arbeitsumgebungen wie etwa Banken und Bürogebäude:

As the world outside those sheltered spaces was perceived to become even noisier, and as the deleterious effect of that noise upon human health and productivity was proven more convincingly, sound-absorbing material was put to work on working people.⁴¹

Basierend auf den Erkenntnissen der Raumakustik als einer noch jungen Wissenschaftsdisziplin galt die größtmögliche Kontrolle der akustischen Umgebung (sowie auch anderer Parameter wie Temperatur, Licht und Luftzufuhr) als Ausweis eines modernen Lebensstils.⁴² Gerade die Wahrung von Stille konnte deshalb, dort wo sie erwünscht war, die Modernität der Architektur besonders deutlich zum Ausdruck bringen.

Die neuen Kinosäle waren Teil dieser Bestrebungen, zumal es hier auf die genaue Regulierung des Tons ankam, wollte man dem Publikum ein befriedigendes Erlebnis bieten. Der Tonfilm, der ohnehin auf unterschiedlichen Ebenen mit den neuen Ton-Medien in Verbindung stand und als weiterer Repräsentant der Medienmoderne um 1930 wahrgenommen wurde, erwies sich auch in dieser Hinsicht als überaus modern. Die Beschreibung eines amerikanischen Kinobetreibers von 1930 illustriert besonders eindrücklich die angestrebte Wechselwirkung von Architektur, Stille und Komfort im modernen Tonfilmkino:

The atmosphere of peace and quiet is conveyed to our action loving public, our brakemen, locomotive engineers, as well as doctors, teachers, lawyers, and store clerks by means of silently operating equipment. The patron enters the theatre through a quiet swinging door into the softly and attractively furnished foyer, walks along the ozite [gemeint ist eine spezielle Teppichbodenart] and deep carpeted floor to the swinging doors at the head of the aisles which allow quiet passage into the aisles as well as serving to eliminate street sounds. Ozite and carpeted aisles to the well-kept and upholstered seats place the patron in his comfortable seat without any unnecessary sound whatsoever. Ushers are instructed to ascertain the incoming patrons' desires before leaving the heads of the aisles, and then to admit them to the aisles with brief and courteous instructions never spoken aloud. Stage curtains are frequently adjusted and oiled to make their operation absolutely silent. The projection room is sound-proof. All

41 Thompson, *The Soundscape of Modernity*, 2002, S. 207.

42 Vgl. ebd., S. 221–226.

fans, motors, boiling fixtures, etc., of the heating and ventilating system are sound-proofed by sand and plasterboard bases. Our heating is done by the dual system. The foyer, rest rooms, and ticket office are heated by fans blowing air through steam radiators. The auditorium is heated by large fans blowing hot air from the heating plant two stories underground. Foul air is drawn out through long distance suction. All this ordinarily unnecessary expensive equipment allows the talking screen sole rights to making all the sound.⁴³

Ähnlich wie bei den Dreharbeiten zu frühen Tonfilmen erscheint Stille in diesem Dispositiv als Produkt effizienter Technologien der Geräuschunterdrückung und als Ausweis einer modernen und komfortablen Klanglandschaft.

Tonfilmische Selbstthematisierungen

Das Tonfilm-Kino als neuer Hör- und Klangraum wurde auch in den Filmen selbst zum Thema, oft mit ironischem Unterton, wie ich anhand von drei Beispielen illustrieren möchte.⁴⁴ Eine Szene in *A COTTAGE ON DARTMOOR* (Anthony Asquith, GB 1929) zeigt eine Filmvorführung, bei der sich das anfängliche lautstarke Publikumsverhalten während eines Stummfilm-Vorprogramms in angestregtes Zuhören verwandelt, sobald ein



14 Die «Anstrengung des Zuhörenmüssens» in *A COTTAGE ON DARTMOOR*

⁴³ Wight, «Maintaining Silence», 1930, S. 125.

⁴⁴ Formen der Selbstironie sind in frühen Tonfilmen besonders häufig anzutreffen. Vgl. hierzu Hangartner «Self-Presentation, Kitsch, Irony», 2018. Zu Formen der Selbstreflexion im frühen deutschen Tonfilm vgl. auch Elsaesser, «Das Lied ist aus», 1999; Schweinitz, «Wie im Kino!», 2003 und Müller, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, 2003, S. 354–384.

Tonfilm zur Vorführung kommt (Abb. 14). Eine ältere Frau bittet die Sitznachbarin, ihr die Dialoge, die sie nicht verstehen kann, durch ein Sprachrohr zuzuflüstern; klatschende oder laut lachende Besucherinnen und Besucher werden zur Ruhe gemahnt. Wie schon Laraine Porter bemerkt, illustriert diese Szene den durch Sprechfilme hervorgerufenen Wandel im filmischen Rezeptionsverhalten.⁴⁵

Doch filmische Selbstthematisierungen konnten auch eher indirekt stattfinden. Ganz am Anfang des frühen amerikanischen Tonfilms *BULLDOG DRUMMOND* (F. Richard Jones, USA 1929) spielt eine Sequenz unverkennbar auf die beschriebenen Vorkehrungen zur Wahrung von Stille im Kinosaal an und gibt sich zugleich als ironischer Kommentar auf diese Bemühungen zu verstehen. Die Sequenz führt von stereotypen Aufnahmen der Londoner Innenstadt (begleitet von den üblichen Geräuschen fahrender und hupender Autos) in einen Clubraum, in dem die Mitglieder in vollkommener Stille in die Zeitungslektüre vertieft sind oder gar schlafen. Die Kamera nähert sich diesem Innenraum über drei Eingangsbereiche, deren prunkvolle Architektur das zeitgenössische Filmpublikum an Kinopaläste oder an Beschreibungen wie die oben zitierten erinnert haben mag (Abb. 15–19). Ganz ähnlich werden die qua Kamera eintretenden Zuschauerinnen und Zuschauer von einem Pagen durch große Schwingtüren geleitet und gelangen schließlich an ein Schild mit der Aufschrift «Silence!». Schließlich finden sich in der Aufnahme des Clubraums die Polstersessel und schallschluckenden Teppiche wieder, die die neue Einrichtung der Kinosäle typischerweise auszeichneten (Abb. 19). Die Schritte des eintretenden Butlers sind nicht zu hören. Und wie um den Gedanken der modernen, schallisolierenden Klangarchitektur noch zu verdeutlichen, sind Umrisse der umliegenden Gebäude durch die hohen Fenster zwar zu *sehen*, zu *hören* ist von der Stadt jedoch nichts: Auf der Tonspur der Sequenz herrscht fast vollkommene Stille. Der satirisch überspitzt dargestellte Club scheint von der urbanen Außenwelt meilenweit entfernt zu sein – ein Schutzraum, der Zuflucht vor der lärmenden Großstadt bietet. Die dargestellte Szenerie mag also mancherorts wie eine Spiegelung der konkreten Aufführungssituation gewirkt haben, so wie sich auch die übertrieben entrüsteten Reaktionen der Clubmitglieder auf einen klirrend hinunterfallenden Löffel («You know, that's the third spoon I've heard drop this month!») als ironische Kommentare auf Beschwerden über lautstarkes Publikumsverhalten verstehen ließen.

Ein drittes Beispiel ist ein kurzer Moment aus Ernst Lubitschs erstem Tonfilm *THE LOVE PARADE* (USA 1929). Der Film spielt im fiktiven König-

45 Vgl. Porter, «The Talkies Come to Britain», 2017, S. 88. Ursprünglich verfügte nur diese Szene des Films – als eine Art *Mise en abyme* – auch über eine Tonspur. Diese gilt jedoch als verloren. *A COTTAGE ON DARTMOOR* ist nur als Stummfilm erhalten.



15–19 Architekturen
der Stille in *BULLDOG*
DRUMMOND



reich Sylvania, in dem alles getan wird, um die morgendliche Ruhe von Queen Louise (Jeanette MacDonald) nicht zu stören. Eine Militärübung auf dem Schlosshof ist in vollem Gange, als ein Offizier empört mit den Worten: «Don't you realize her Majesty is still asleep? Quiet here! Take them away!» eingreift. Auch hier mögen schon diese Textzeile sowie das anschließende «Sh!» auf das damalige Kinopublikum als Anspielung auf



20 THE LOVE PARADE:
«eager to catch every
word, whether spoken
or sung»: Das frühe
Tonfilmpublikum findet
sich selbst auf der
Leinwand wieder

die Bemühungen um Ruhe im Kinosaal gewirkt haben. Doch Lubitsch verkehrt die Situation vollends ins Absurde, indem er nach der mit gedämpfter Stimme an die Soldaten gerichteten Aufforderung «Company! Forward – on tiptoes – march!» diese tatsächlich lautlos auf Zehenspitzen abmarschierend zeigt. Es lässt sich nur vermuten, ob ihm oder einer anderen am Film beteiligten Person diese Idee angesichts der in Wirklichkeit zum Einsatz kommenden Filzsohlen bei Tonfilm-Dreharbeiten kam.⁴⁶ Von der Stille der lautlos «abmarschierenden» Soldaten schneidet Lubitsch auf eine weitere stille Einstellung, die die Zofen von Queen Louise zeigt, die angespannt an der Tür zum königlichen Schlafgemach stehen und lauschen (Abb. 20). Erneut werden auftretende Störgeräusche umgehend unterbunden: Die Uhr schlägt zur vollen Stunde – eine Zofe eilt herbei und hält das Pendel an; ein Flugzeug ist von draußen zu hören – sofort schließt dieselbe Zofe das Fenster. Erst als die Bediensteten das königliche Gemach betreten, setzt extradiegetische Musik ein. Abgesehen von der Ironisierung des Hochadels und seiner Befindlichkeiten erscheint hier die Einstellung der in auffälliger Pose lauschenden Zofen von besonderem Interesse. So wie Asquiths *COTTAGE ON DARTMOOR* präsentiert der Film das, was Thomas Elsaesser für den frühen Tonfilm als «*mise en scene of the act of listening*» bezeichnet hat und was man – etwas kürzer formuliert – auch als *filmische Hör-Szenen* bezeichnen kann.⁴⁷ In diesen häufig im frühen Ton-

46 So z. B. bei *MELODIE DES HERZENS* (Hanns Schwarz, D 1929) (vgl. Kettelhut, «Melodie des Herzens: Erich Kettelhut im Gespräch mit Gerhard Lamprecht» [1958], 1994, S. 165).

47 In seinem Filmbeispiel handelt es sich um Figuren, die Radio hören (Elsaesser, «Going «Live»», 2004, S. 158; Herv. i. O.)

film anzutreffenden Szenen spiegelt sich das Verhalten des historischen Filmpublikums, wenn dieses ebenfalls versuchte, genau zuzuhören und dem Film, insbesondere den Dialogen, akustisch zu folgen. In Bezug auf eine Vorführung von LOVE PARADE in New York schreibt der Filmkritiker Mordaunt Hall in diesem Kontext tatsächlich von einer wahrnehmbaren Stille des Publikums – trotz gelegentlichen Applauses: «It was most of the time a very silent gathering, evidently eager to catch every word, whether spoken or sung.»⁴⁸

Die präsentierten Quellen und Filmbeispiele dürfen nicht zur Annahme verleiten, dass die Kinosäle der Tonfilmzeit sämtlich zu vollkommenen Stätten der Ruhe und Sammlung umgestaltet wurden. Faktisch war in manchen Fällen sogar das Gegenteil der Fall. So finden sich in den Quellen auch Hinweise auf eine *Zunahme* der Lautstärke im Tonfilmpublikum, etwa durch häufigeren Applaus oder auch dadurch, dass sich einige dazu motiviert sahen, die Filmdialoge nachzuahmen.⁴⁹ Thomas Doherty versammelt in seinem Aufsatz zum Publikumsverhalten im frühen Tonfilm in den USA eine Vielzahl an Belegen für Formen der «audible audience participation» und zeigt, dass die Bemühungen der Kinobetreiber, das Kommen und Gehen während der Filme zu unterbinden, in vielen Fällen nicht fruchteten.⁵⁰ Meist wechselten sich wohl lautes und besonders stilles Publikumsverhalten auch während eines einzelnen Films einander ab, wie dies Mordaunt Hall in seiner Beschreibung der New Yorker Vorführung von LOVE PARADE nahelegt. Zudem waren die Filme selbst über weite Teile gerade nicht still und erschienen gegenüber der Musikbegleitung des Stummfilms oft als unangenehm laut und schrill. Die Quellen zeigen somit, dass der Tonfilm zu einer *gesteigerten Sensibilisierung* für die akustischen Bedingungen im Kinosaal führte und dass die genaue Rolle von Stille innerhalb der neu entstehenden Klanglandschaft erst noch gefunden werden musste. Prinzipiell diente die Stille im Kinosaal – wie bei den Dreharbeiten – zunächst der Schaffung eines störungsfreien Hintergrundes für den Ton und wurde nicht um ihrer selbst willen hervorgerufen. Dennoch schuf man auf diese Weise die Voraussetzungen dafür, dass Stille in Momenten, in denen Musik, Sprache und Geräusche aussetzten, in den Vordergrund treten und gewissermaßen ihr Eigenleben entwickeln konnte.

48 Hall, «The Screen», 1929, o. S.

49 Vgl. Anon., «Al Christie Says Talkers Gave Audience a Voice», 1929, o. S.; Schallert, «All-talkie Review», 1928, S. 36.

50 Doherty, «This Is Where We Came In», 1999, S. 143–146.

Anatomie der Stille

Wie lässt sich die sorgsam hergestellte Stille im Hör-Raum des Kinosaals näher beschreiben? Was ist zu hören im Hör-Raum des Kinosaals, wenn Musik, Geräusch und Sprache verstummen? Gibt es eine *akustische Substanz* der Stille? Trotz der zahlreichen Maßnahmen zur Geräuschunterdrückung war die Tonfilm-Stille wohl niemals absolut, sondern bestand immer aus gleich mehreren, sogar interagierenden, auditiven Schichten. Es blieb ein Rückstand an Geräusch, das die Spuren seiner Unterdrückung noch hörbar in sich trug. Ich möchte hier vier dieser Ebenen näher beleuchten: (1) Nachwirkungen vorangehender Klänge; (2) Publikumsgeräusche und weitere Umgebungsgeräusche; (3) Geräusche, die vom Filmmaterial und der technischen Wiedergabeapparatur herrühren; (4) Geräusche des eigenen Körpers. Ohne ausschließen zu wollen, dass sich diese Liste ergänzen ließe, scheinen mir dies die vier wesentlichen Komponenten zu sein, die gemeinsam die Substanz der Stille im Kinosaal ausmachen.⁵¹

(1) Wenn Töne abrupt enden, können sie bei der Filmvorführung – je nach architektonischen Gegebenheiten – akustisch nachhallen. In den Kinosälen der frühen Tonfilmzeit, die oft noch nicht über genügend schallabsorbierende Ausstattung verfügten, war dieser Nachhalleffekt zweifellos stärker als bei heutigen Aufführungen. Abgesehen von messbaren, also akustisch tatsächlich vorhandenen Klängen kann es aber auch zu einem nur subjektiv empfundenen Echoeffekt kommen. Der abgebrochene oder ausgeklungene Ton scheint dann noch in der Stille als «erinnerter Ton» mitzuschwingen. Zofia Lissa beschreibt dies etwa für die Stille am Ende von Musikvorführungen, wenn das Stück noch «in der Vorstellung der Hörer» nachlebt.⁵² Im Tonfilm kommt hier die Kontextabhängigkeit der Stille innerhalb der filmischen «Metrik» zur vollen Geltung (vgl. Kap. 1). Béla Balázs, ein aufmerksamer Beobachter des Medienwandels um 1930, beschreibt das Phänomen noch in den 1940er-Jahren in seinem letzten filmtheoretischen Werk besonders anschaulich:

Im Gefolge der Töne kann auch die Stille als akustische Wirkung in der Montage erscheinen. Ein Ton verschwindet nämlich, wenn er bereits ver-

51 Diese Kategorisierung entspricht in Teilen der Einteilung der Kino-Soundscape von Rick Altman («Film Sound – All of It», 1999), ergänzt diese aber um die subjektiven Geräusche und lässt die Geräusche jenseits des Saales außen vor. Auch leise Geräusche aus dem Film selbst, die der diegetischen oder der vorfilmischen Welt zuzuordnen sind (Schritte, Rascheln, entferntes Singen etc.), berücksichtige ich hier vorerst nicht.

52 Lissa, «Die ästhetischen Funktionen der Stille und Pause», 1962, S. 323.

klungen ist, aus unserem Bewußtsein nicht so wie ein Bild. Der Ton klingt noch eine Weile in unserem Ohr fort und vertieft als stummer Kontrapunkt das folgende Bild. Nach wilder Zigeunermusik wirkt die vollkommene Stille eines Krankenzimmers anders, als wenn sie auf ein ebenfalls stilles Bild gefolgt wäre. Die Töne, die – wie man zu sagen pflegt – noch in unserem Ohr klingen, können auch der Stille Tiefe und Sinn verleihen.⁵³

Subjektiv empfundene Echowirkungen fanden schon in der Tonfilm-Debatte um 1930 häufiger Erwähnung, gerade wenn man für einen produktiven Beitrag der Stille zur ästhetischen Wirkung von Tonfilmen argumentierte (darauf gehe ich in Kapitel 5 genauer ein).

(2) Geräusche, die vom Publikum herrühren, ließen sich wohl selbst dann nicht vollständig unterdrücken, wenn das Regime der Stille erfolgreich im Kinosaal etabliert war. Bis heute gibt es ein breites (und je nach kulturellem Raum unterschiedliches) Spektrum von unerwünschten bis tolerierten oder gar erwünschten Geräuschen während der Kinovorführung, wobei die Filmwissenschaft gerade erst beginnt, sich für die Frage zu interessieren, wie tiefgreifend diese Phänomene unser filmisches Erleben tatsächlich prägen.⁵⁴ Auch wenn sich die historische Erforschung von Publikumsgeräuschen mit einer mangelhaften Quellenlage konfrontiert sieht, gibt es Anhaltspunkte. Die schiere Größe vieler damaliger Kinosäle lässt eine vollständige Stille seitens des Publikums recht unwahrscheinlich erscheinen. John Cage hat mit den Aufführungen seiner berühmten Komposition *4'33"* (1952) auf den stets vorhandenen, vom Publikum hervorgegerufenen Klangteppich bei Musikaufführungen aufmerksam gemacht. Das in der Notation nur aus musikalischen Pausenzeichen bestehende Stück lässt bei der Aufführung unweigerlich akustische Äußerungen wie Husten, Räuspern und Rascheln der Kleidungsstücke in den Vordergrund treten.⁵⁵ Publikumsgeräusche sind indes nur eines von mehreren Bestandteilen des in der Akustik so bezeichneten Störspiegels. Hierzu zählen jegliche permanent vorhandene und nicht auszuschaltende Begleitgeräusche wie beispielsweise das Summen von Ventilatoren oder Lüftungsanlagen, auch wenn man diese, wie schon gesagt, möglichst stark reduzieren wollte.⁵⁶

53 Balázs, *Der Film*, 1949, S. 246. In *Geist des Films* bezeichnet Balázs das Phänomen auch – noch präziser – als «psychische Synchronwirkung» (vgl. 2001 [1930], S. 133–134.)

54 Vgl. Hanich, *The Audience Effect*, 2018.

55 Zu verschiedenen Aufführungen des Stückes, vgl. Katschthaler, «Absence, Presence, and Potentiality», 2016.

56 In den USA bezeichnete man den Störspiegel auch als «theater noise» (MacKenzie, «Sound Recording by the Light Valve System», 1931, S. 90).

(3) Ein typisches Merkmal der Tonfilm-Stille sind die Geräusche, die von der Tonspur selbst und der Wiedergabeapparatur während der Filmvorführung herrühren. Allen voran ist hier das sogenannte Grundgeräusch zu nennen, das heute noch bei historischen Filmkopien als gleichmäßiges Rauschen auf der Tonspur zu hören ist.⁵⁷ Heinz Umbehr und Hans Wollenberg schreiben, dass das Grundgeräusch beim Lichtton «in erster Linie auf mikroskopisch feine Verschrämmungen der Filmoberfläche zurückzuführen ist und umso stärker wird, je häufiger der Film durch die Wiedergabeapparatur gelaufen und umgerollt worden ist.»⁵⁸ Andere Quellen zählen auch während der Dreharbeiten nicht vollständig unterdrückte Geräusche von Kamera und anwesenden Personen, das Eigenrauschen der tontechnischen Apparate sowie (beim Lichtton) ungewollten Lichteinfall während der Aufnahme zu den beitragenden Faktoren.⁵⁹ Erst durch Verfahren wie das American Noiseless Recording System von ERPI (ab 1930) und das deutsche Klarton-Verfahren der Klangfilm (ab 1932) ließ sich das Grundgeräusch deutlich absenken, wenn auch nicht vollständig eliminieren.⁶⁰ Zudem hatte die Filmvorführung Einfluss auf das Grundgeräusch. Laut Umbehr/Wollenberg war es Aufgabe der Filmvorführer,

festzustellen, ob das durch die starke Verstärkung entstehende Grundgeräusch in den für die einwandfreie Vorführung notwendigen Grenzen bleibt. Das Grundgeräusch darf sich auch nicht merkbar vergrößern, wenn die Projektionsmotoren und die Bogenlampen zugeschaltet werden.⁶¹

Das Grundgeräusch zeichnet sich durch zwei Faktoren aus, die für die Substanz der Stille besonders maßgeblich sind: seine Permanenz und seine enge Verbundenheit mit dem filmischen Artefakt. Das Grundge-

57 Beim Nadelton sprach man auch vom «Nadelgeräusch». Vgl. Umbehr/Wollenberg, *Der Tonfilm*, 1930, S. 121; Umbehr/Wollenberg, *Der Tonfilm*, 1932, S. 118; Müller, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, 2003, S. 206–208. Müller verwendet öfters – nicht ganz korrekt – den Begriff «Störspiegel», der meist auch sämtliche Störgeräusche im Saal umfasste, teils auch *nur* diese, wobei er in diesem Fall vom «Grundgeräusch» abgegrenzt wurde (vgl. Umbehr/Wollenberg, *Der Tonfilm*, 1932, S. 118). Die Autoren in Umbehr/Wollenberg sind im Gebrauch des Begriffs allerdings selbst nicht konsistent. Zu den in den USA gebräuchlichen Begriffen «ground noise», «surface noise» und «system noise» vgl. MacKenzie, «Sound Recording by the Light Valve System», 1931, S. 88–90.

58 Umbehr/Wollenberg, *Der Tonfilm*, 1932, S. 456.

59 Vgl. MacKenzie, «Sound Recording by the Light Valve System», 1931, S. 89–90.

60 Zu technischen Details vgl. ebd., S. 127, sowie Jacobs, «The Innovation of Re-Recording», 2012, S. 14–17. Teils wurde die «perfektere» Stille durch das Noiseless Recording System als noch auffälliger wahrgenommen (vgl. Walker, *The Shattered Silents*, 1978, S. 194).

61 Ebd., S. 557.

räusch reißt, solange überhaupt eine Tonspur gegeben ist, nicht ab. Es rührt zudem nicht von externen Quellen her, sondern befindet sich *auf* der Tonspur und ist deshalb unlöslich mit der visuellen Ebene des Films verbunden. Dies verstärkt den Eindruck, dass sich die Klänge früher Tonfilme geradezu vor einem physisch existenten Hintergrund von Stille abheben. Das «Grund-» in «Grundgeräusch» lässt sich somit nicht nur im Sinne von «grundlegend», «durchgehend», sondern auch im Sinne von «Hintergrund», «Untergrund» verstehen. Das meint auch Theodor W. Adornos Begriff des «Hörstreifens» (*hear-stripe*), auch wenn sich dieser nicht primär auf den Tonfilm, sondern auf das statische Rauschen der Rundfunkübertragung bezieht. Der Hörstreifen ist für Adorno das *Medium*, auf dem der übertragene Ton des Rundfunks – ähnlich wie ein Bild – erscheint: «the music seems to be projected upon the stripe, like a picture upon it».⁶² Denkt man diese Idee für den frühen Tonfilm weiter, so ließe sich sagen, dass nicht nur dessen Klänge, sondern auch dessen Bilder wie vor einem permanent vorhandenen Grund, dem Grundgeräusch, erscheinen.⁶³

Zusätzlich zum unvermeidbaren Grundgeräusch konnten bei der Filmvorführung noch weitere technische Störgeräusche auftreten, die in stillen Momenten besonders auffielen. Umbehr und Wollenberg listen diese Geräusche in großer Akribie einzeln mit ihren jeweiligen Abhilfemethoden auf: Knattern, Knistern, Krachen, Knacken, (starkes) Rauschen, Brummen, Singen, Pfeifen, Klirren, Heiserkeit.⁶⁴ Diese Geräusche resultierten aus Wiedergabefehlern oder gröberen Beschädigungen des Materials und sollten nach Möglichkeit vermieden werden. Zudem konnten – den oben beschriebenen Vorkehrungen zum Trotz – auch externe Störgeräusche am Filmset entstehen und vom Mikrofon aufgenommen werden.⁶⁵

62 Adorno, *Current of Music*, 2006, S. 176. Vgl. auch S. 180. Adorno zieht selbst Vergleiche zum Tonfilm (vgl. S. 174, 175).

63 Corinna Müller zufolge bot das auffällige Grundgeräusch in Momenten der Stille Anlass, weniger «ernste» Filme zu produzieren und mehr auf Musikfilme und Komödien zu setzen (vgl. *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, 2003, S. 210–211). Für diese Annahme konnte ich in den Quellen allerdings keine Bestätigung finden. Sie erscheint auch deshalb fragwürdig, da sich stille Momente ebenso in Musikfilmen finden. Vgl. hierzu auch Wedel, *Der deutsche Musikfilm*, 2007, S. 246–247.

64 Vgl. Umbehr/Wollenberg, *Der Tonfilm*, 1932, S. 602–605. Zum *noise* bei historischen Filmtönenverfahren und den damit verbundenen Herausforderungen für die Filmrestauration vgl. Campanini, *Film Sound in Preservation and Presentation*, 2014, S. 33–39; 91–93.

65 Zu Kamerageräuschen vgl. Umbehr/Wollenberg, *Der Tonfilm*, 1932, S. 391–392. Ein Beispiel ist eine weitestgehend stille Einstellung gegen Ende von *L'HOMME À L'HISPANO* (Jean Epstein, F 1930), während der ein klackendes Nebengeräusch zu vernehmen ist, das möglicherweise von der Fahrt der Kamera auf einem Dolly herrührt.

(4) Neben den objektiv im Saal hörbaren Geräuschen sind in Momenten der Stille für einzelne Zuschauende auch sogenannte subjektive Geräusche zu hören, d. h. Geräusche, die der eigene Körper produziert und die vom hörenden Subjekt gleichsam von innen heraus wahrgenommen werden: Puls- und Herzschlag, Atemgeräusche,⁶⁶ Magenknurren, Ohrensausen und andere Hördefekte, im Fall eines extrem niedrigen Grundschallpegels auch das Rauschen des eigenen Blutes. Bekanntlich wurde Letzteres gerade für John Cage, nach seinem Besuch im schalltoten Raum der Harvard University, zu einem zentralen Aspekt der Stille-Erfahrung.⁶⁷ Der Grad, bis zu dem solche Geräusche während stiller Filmmomente bewusst wahrgenommen werden, hängt von verschiedenen Faktoren ab, die individuell empfunden, aber auch von den Filmen selbst beeinflusst werden. Diese können einerseits bestimmte Körpergeräusche tatsächlich intensiver werden lassen (man denke an Schockmomente, die Auswirkungen auf Pulsschlag und Atem haben), andererseits aber auch die Aufmerksamkeit auf diese lenken. Wenn etwa ganz am Anfang von *DIE NACHT GEHÖRT UNS* (Carl Froelich, D 1929) eine rauchende Figur in Großaufnahme allmählich den Rauch ihrer Zigarette ausbläst und anschließend nur ein ganz leichtes Atemgeräusch von sich gibt, mag dadurch bei den Menschen im Saal auch das Bewusstsein für das eigene Atmen gesteigert sein.⁶⁸ Die Wahrnehmung körperlicher Eigengeräusche im frühen Tonfilm ist darüber hinaus besonders eng mit dem historischen Kontext der Zwischenkriegszeit verbunden. Wie die Literaturwissenschaftlerin Julia Encke gezeigt hat, waren subjektive Geräusche ein verbreitetes und im Anschluss an den Weltkrieg auch ein pathologisches, posttraumatisches Phänomen, das von der noch jungen Wissenschaftsdisziplin der physiologischen Akustik erstmals genauer untersucht wurde, für das in den Zwischenkriegsjahren also eine besonders hohe Sensibilität vorlag.⁶⁹ Es ist somit nicht unwahrscheinlich, dass auch das Publikum der ersten Tonfilme in stillen Momenten besonders empfänglich für die eigenen inneren Geräusche war.

*

66 Zur Rolle des atmenden Körpers in Film und Filmrezeption vgl. Quinlivan, *The Place of Breath in Cinema*, 2012, und Waack, «Luftkanal und Windmaschine», 2022.

67 Vgl. u. a. Kahn, «John Cage: Silence and Silencing», 1997.

68 Auf die leisen Geräusche in diesem Film werde ich später eingehen. Vgl. auch Wiegand, «The Aesthetics of Early Sound Film: An Introduction», 2023.

69 Encke, *Augenblicke der Gefahr*, 2006, S. 123–126. Wie Encke schreibt, gingen beispielsweise die Untersuchungen des Physikers Erich Waetzmänn (1882–1938) aus dessen Arbeit als Oberingenieur während des Krieges hervor, bei der die korrekte Unterscheidung von subjektiven (also inneren) und äußeren Geräuschen oft lebensentscheidend werden konnte.

Im Hör-Raum des Tonfilm-Kinos wurden die Zuschauerinnen und Zuschauer in stärkerem Maß als zuvor zu «Schauhörern». Dies bedeutete auch, dass sie an bestimmten Stellen dazu aufgefordert waren, in die Stille zu lauschen. Bei der Tonfilm-Stille handelte es sich indes nicht um eine vollständige Abwesenheit von Klängen, sondern um ein im Hör-Raum erfahrbares akustisches Phänomen, dessen «Substanz» sich als Überlagerung gleich mehrerer auditiver Schichten fassen lässt: den teils imaginierten Echo-Wirkungen vorangehender Tonpartien, dem Grundgeräusch und anderen mechanisch erzeugten Tönen der Apparatur, den Publikumsgeräuschen und anderen Saalgeräuschen, schließlich den subjektiven, inneren Geräuschen. Tonfilm-Stille ist damit als Effekt sowohl der tontechnischen Gegebenheiten und der spezifischen Aufführungsbedingungen als auch der körperlich-sinnlichen Wahrnehmung der Menschen im Kinosaal zu verstehen. Sie wird als Ergebnis von Reduktions- und Unterdrückungsprozessen erfahrbar, die sich auf Ebene der Dreharbeiten, der technischen Reproduktion und der Rezeption im Kinosaal manifestieren, und steht damit im Kontext von Disziplinierung, Konzentration und technischen Vermittlungsprozessen. Diese Aspekte müssen mitbedacht werden, wenn ich im weiteren Verlauf meiner Untersuchung den Fokus stärker auf die «Gestalt» der Stille in einzelnen Filmen lege.

3 «Not Talking»

Zur historischen Genese der Tonfilm-Stille

«Open your trap and say something!»

Dialogzeile in LIGHTS OF NEW YORK (1928)

Tonfilm-Stille entsteht nicht allein performativ (durch das Verhalten der anwesenden Personen während der Filmvorführung), sie ist zumindest zur Hälfte ein bereits auf der Tonspur aufgenommenes akustisches Phänomen, das in ein zeitlich fixiertes, synchrones Verhältnis zu den Bildern gesetzt wird, über eine spezifische Substanz und Metrik verfügt und mit den Bildern zu einem homogenen Gesamteindruck verschmilzt. Die historische Genese dieser spezifischen Form der Stille, als Bestandteil der audiovisuellen «Gestalt» des Tonfilms, soll in den folgenden zwei Kapiteln ausführlicher behandelt werden. Dabei begeben sich mich zunächst auf eine Spurensuche nach Momenten der Stille bei *Stummfilmvorführungen*, um dann zu einer genaueren formalästhetischen Untersuchung besonders früher Spielfilme *mit Tonspur* überzugehen. Der Weg führt von den sogenannten «synchronisierten» Filmen (*synchronized films*), die noch über keinen Dialogton, dafür aber bereits über einen musikalischen Score und vereinzelte Toneffekte verfügten, bis hin zu den allerersten «Sprechfilmen» (*talking pictures*) in Hollywood. Stille, so soll gezeigt werden, entsteht in diesen Filmen zunächst durch das zeitweilige Aussetzen der dominanten Tonparameter, manifestiert sich einerseits als (kurzzeitiges oder längeres) Verstummen des musikalischen Scores, andererseits als Gesprächspause in Dialogpassagen. Ihr Einsatz als eigenes Ausdrucksmittel hängt im frühen Tonfilm also ganz wesentlich mit der Frage zusammen, unter welchen Bedingungen die Musikbegleitung (die im Stummfilm und im «synchronisierten» Film der Normalfall war) aussetzen kann, und wie und wann sich Dialoge mit kurzen Pausen durchsetzen lassen. Diesen Zusammenhängen werde ich insbesondere anhand einer genaueren Analyse von *LIGHTS OF NEW YORK* (Bryan Foy, USA 1928) nachgehen. In diesem wohl ersten Ganztonfilm (*all-talkie*) der Filmgeschichte, also dem ersten Langspielfilm, in dem durchgehend *hörbar* gesprochen wird, waren die Filmemacher auf besonders intensive Weise mit der Frage konfrontiert, wie sie Musikeinsätze und Dialogteile über den Film verteilen sollten und

an welchen Punkten Stille auftreten konnte. Zentral wird in einem durchgehend mit Dialogen vertonten Film auch die Frage nach der *Diegetisierung* von Stille, d. h. danach, wann sich die Stille als Bestandteil der im Spielfilm dargestellten fiktiven Welt interpretieren lässt. Wie am Ende des Kapitels anhand von Teiltonfilmen (*part-talkies*) wie dem bekannten *THE JAZZ SINGER* (Alan Crosland, USA 1927) dargelegt wird, ist diese Frage keinesfalls einfach zu beantworten. Vielmehr hat die Stille in vielen Filmen der Übergangszeit, gerade in Teiltonfilmen, noch einen ambivalenten Status inne.

Wenn in diesem Kapitel besonders frühe Beispiele für Spielfilme mit synchroner Tonspur untersucht werden, dann durchaus mit der Zielsetzung, die Herausbildung der Tonfilmstille möglichst detailliert nachzuzeichnen. Einschränkend muss hierzu gesagt werden, dass sich dieses Vorhaben – wie jede Untersuchung der formalästhetischen Entwicklung des frühen Tonfilms – mit dem Problem der nur lückenhaften Erhaltung des Filmerbes konfrontiert sieht. So müssen gerade viele Teiltonfilme aus der ersten Jahreshälfte 1928, also genau diejenigen Filme, in denen die ersten narrativ integrierten Dialogszenen auftauchen, als verloren gelten. Nach *THE JAZZ SINGER*, der zwar bereits einige hörbare Sätze, aber noch keine ausgereiften Dialogszenen enthielt, war der Kriminalfilm *TENDERLOIN* (Michael Curtiz, USA 1928) der wohl erste *part-talkie* im eigentlichen Sinn. Von diesem Film, der als «first actual talking picture, wherein the characters speak their film roles» angekündigt war, sind heute nur noch Teile der Tonspur erhalten, die für diese Untersuchung nicht herangezogen werden konnten.¹ Wohl gar nicht mehr erhalten sind die Tonspuren von Warners folgenden Teiltonfilmen *GLORIOUS BETSY* (Alan Croslands zweiter Tonfilmarbeit nach *THE JAZZ SINGER*, USA, April 1928) und *THE LION AND THE MOUSE* (Lloyd Bacon, USA, Mai 1928). Wie diese Filme in ihren Sprechszenen mit Musik, Stille und Dialogen umgingen, lässt sich nicht mehr vollständig rekonstruieren. Immerhin aber liegt mit *LIGHTS OF NEW YORK* ein besonders früher Film vor, der mit seinen zahlreichen Dialogen und Übergängen von musikalisch unterlegten zu musikfreien Passagen ein reichhaltiges Untersuchungsobjekt abgibt.

1 Man geht davon aus, dass die Ursprungsfassung über fünfzehn Minuten hörbare Dialoge verfügte, von denen aber einige schon nach der Premiere wieder entfernt wurden (vgl. *American Film Institute Catalog* (catalog.afi.com: <https://is.gd/b1gFWu>), Eintrag «Tenderloin»; sowie Crafton, *The Talkies*, 1997, S. 113).

Fragmente einer Geschichte der Stille im Stummfilm

Schon zur Stummfilmzeit konnte im Kinosaal Stille herrschen und dies nicht nur unmittelbar vor und nach, sondern auch während einzelner Filme. Wie Rick Altman gezeigt hat, führte man frühe Stummfilme in den USA, vor allem vor 1907, aber auch noch in den 1910er-Jahren, öfters ohne jegliche Musik- oder Tonbegleitung auf.² Laut einer von Altman zitierten Erhebung aus dem Jahr 1913 betraf dies beispielsweise etwa 10 % der Nickelodeons in San Francisco. Andere Quellen deuten darauf hin, dass man Filme manchmal nur an ausgewählten Stellen begleitete, wobei das Orchester innerhalb eines Films Pausen von mehreren Minuten einlegen konnte.³ Siegfried Kracauer berichtet noch in seiner *Theorie des Films* von dem Erlebnis, «Stummfilme ohne Musik gesehen zu haben, oder auch Filme, deren Ton plötzlich versagte».⁴ Die Gründe für ein solches «Versagen» konnten vielfältig sein. Rick Altman verweist auf einen Cartoon, in dem eine Stummfilmpianistin damit beschäftigt ist, sich die Haare zu richten, während sich auf der Leinwand ein Kampf auf Leben und Tod ereignet. «Deep Silence» ist in einer aus dem Klavier kommenden Sprechblase zu lesen. Von den Geräuschemachern zeugen lediglich ihre zurückgelassenen Musikinstrumente und ein Zettel mit dem Hinweis «Back in 15 minutes» (Abb. 21).⁵ Der Cartoon deutet an, dass spontane Ausfälle von Musikerinnen und Musikern (aus unterschiedlichen Gründen) ungeplante Momente der Stille bei Stummfilmvorführungen zur Folge haben konnten. Ein weiterer Auslöser für solche Pausen mag gewesen sein, dass die Praxis der Kompilation von existierenden Musikstücken – oft ohne vorherige Probe – zu kleinen Pausen zwischen einzelnen Stücken führen konnte, wenn deren Enden zeitlich nicht genau mit dem jeweiligen Szenenende zusammenfielen.⁶

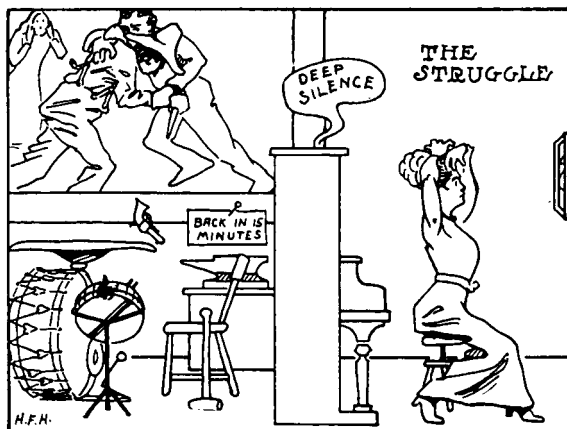
2 Vgl. Altman, «The Silence of the Silents», 1996 und Altman, *Silent Film Sound*, 2004. Vgl. für Frankreich: Barnier, *Bruits, cris, musiques de films: les projections avant 1914*, 2010, S. 139–143. Allerdings waren Publikumsgeräusche in diesen Fällen oft umso präsenter (vgl. ebd., S. 61–88).

3 Vgl. Altman, «The Silence of the Silents», 1996, S. 682–685.

4 Kracauer, *Theorie des Films*, 2005, S. 186.

5 *Moving Picture World*, 1911, S. 124. Der Cartoon von H. F. Hoffman illustriert einen Artikel mit dem Titel «Jackass», der auf humorvolle Weise unpassende oder unacht-same Musikbegleitung bei Filmvorführungen kritisiert (wiederabgedruckt in: Bottonmore, «The Story of Percy Peashaer», 2001, S. 137, dann nochmals in Altman, *Silent Film Sound*, 2004, S. 198).

6 Dies sollte freilich vermieden werden. Der in Berlin wirkende Dirigent Werner Schmidt-Boelcke erinnert sich in einem Interview: «Wir waren ja bemüht, ein Stück möglichst lange zu spielen, nicht nur, weil wir dann weniger Arbeit hatten, sondern auch der Musikfluß besser ist, als wenn man dauernd unterbricht.» (Gandert, «Ein Kinoorchester-Dirigent erinnert sich», 1979, S. 48).



21 Cartoon in der
Moving Picture World

Neben Pannen oder längeren Pausen ohne erkennbare Absicht gab es im internationalen Stummfilmschaffen bis in die 1920er-Jahre hinein, wenn auch wohl eher selten, den *gezielten* Einsatz von Stille in musikalischen Originalkompositionen. Wie sich der Filmregisseur, Filmtheoretiker und Toningenieur Alberto Cavalcanti noch Ende der 1930er-Jahre erinnert: «Even in the so-called silent days, a clever musical director would sometimes cut the orchestra dead at a big dramatic moment on the screen (producing an effect similar to Handel's general pause just before the end of the «Hallelujah Chorus»)).⁷ Solche musikalischen Pausen sind auch gelegentlich in heutigen Einspielungen von originalen Scores zu hören, etwa an manchen dramatischen Höhepunkten in den beiden Teilen von *DIE NIBELUNGEN* (Fritz Lang, D 1924), vertont mit der Originalmusik von Gottfried Huppertz.⁸ Selbst längere Pausen über mehrere Minuten waren in seltenen Fällen beabsichtigt, wie die Musikwissenschaftlerin und Dirigentin Gillian B. Anderson anhand der Originalpartitur zu *INTOLERANCE* (D. W. Griffith, USA 1916) nachweist.⁹ Im Genre des Kriegsfilms etwa sollte das Aussetzen des Musikorchesters eine genau kalkulierte Wirkung auf das Publikum haben. So setzte bei der Premiere des stummen Kriegsdramas *REVEILLE* (George Pearson, GB 1924) die Musik für fast eine Minute aus, um die im Film dargestellte *two-minute silence* zu einer tatsächlichen Schweigeminute für das Kinopublikum zu machen (in Kapitel 8 komme ich noch darauf zurück). Solche stillen Momente waren jedoch ab den 1920er-Jahren selten. Im von den Filmkomponisten Hans Erdmann, Giu-

7 Cavalcanti, «Sound in Films», 1985, S. 111.

8 Zu hören beispielsweise auf der DVD-/Blu-ray-Edition der Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, 2010.

9 Anderson, «D. W. Griffith's *INTOLERANCE*», 2013, S. 78.

seppe Becce und Ludwig Brav herausgegebenen *Allgemeinen Handbuch der Film-Musik*, einem Standardwerk der späten Weimarer Stummfilmzeit, heißt es etwa lapidar: «Pausen und musiklose Stellen sind nicht erlaubt. So sieht die Praxis gegenwärtig aus». Künstlerische Wirkungsmöglichkeiten werden der Stille hier gar nicht erst zuerkannt: «Die Kunsttheorie kennt künstlerisch geordnete Raumbewegung ohne akustisches Äquivalent nicht».¹⁰

Die bisherigen Kenntnisse zum Vorkommen von Stille bei Stummfilmvorführungen sind bruchstückhaft und mit einer problematischen Quellenlage konfrontiert, die freilich jegliche Erforschung historischer Soundscapes vor der Möglichkeit ihrer technischen Speicherung auszeichnet.¹¹ Die tatsächlichen Aufführungseignisse sind nicht mehr verifizierbar, und vorhandene Schriftquellen, selbst die wenigen erhaltenen Originalpartituren, geben nur indirekt Aufschluss. Dennoch deuten die hier skizzierten Befunde an, dass Stille schon zur Stummfilmzeit durchaus zur akustischen Dimension der Kinoerfahrung gehörte, auch wenn sie wohl eher selten im Sinne einer absichtsvollen und gezielten musikalischen Pause zum Einsatz kam.

Tonfilm-Stille in «synchronisierten» Filmen

Die ersten Spielfilme, die Ende der 1920er-Jahre mit synchroner Tonspur erschienen, enthielten noch keine hörbaren Dialoge, sondern führten die aus dem Stummfilm bekannte Praxis der durchgehenden Musikbegleitung fort, manchmal noch ergänzt um einzelne Geräuscheffekte, Gesprächsfetzen, das Lachen oder Geraune einer Menge.¹² Im Unterschied zum Stummfilm wurde die Musik jedoch nicht live gespielt, sondern aufgezeichnet, auf einer Tonspur (oder auf Schallplatten) konserviert und synchron zum Film im Kinosaal wiedergegeben. Firmen wie Warner zielten mit diesen

10 Erdmann/Becce/Brav, *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*, 1927, S. 5–6. Das Ideal der durchgängigen Musikbegleitung ohne Pausen setzte sich in den USA und in Deutschland jedoch erst in den 1920er-Jahren durch und wurde von Lehrbüchern der 1910er-Jahre noch nicht vertreten (vgl. Altman, «The Silence of the Silents», 1996 sowie Fuchs, *Stummfilmmusik. Theorie und Praxis im «Allgemeinen Handbuch der Film-Musik»* [1917], 2016, S. 48).

11 Vgl. Missfelder, «Der Klang der Geschichte», 2015, S. 647–649.

12 Besonders prominent zu hören sind solche Effekte in *THE FIRST AUTO* (Roy Del Ruth, USA 1927), der wenige Monate vor *THE JAZZ SINGER* in die Kinos kam. Der Film lässt sich als Parabel auf den Übergang zum Tonfilm sehen. Erzählt wird – nicht zuletzt mithilfe vieler Motorengeräusche – das Aufkommen motorisierter Automobile und die damit zusammenhängende Verdrängung von Pferdekutschen als häufigstem Verkehrsmittel.

Filmen also nicht auf ästhetische Innovation, sondern vor allem auf Produktstandardisierung und Kosteneinsparung. Doch obwohl sie somit in technischer Hinsicht als veritable Tonfilme zu bezeichnen sind (und als solche zeitgenössisch auch wahrgenommen wurden), wirken sie in ästhetischer Hinsicht eher wie Stummfilme.¹³ Auch ihre Musikgestaltung orientierte sich weitestgehend an der Praxis der kontinuierlichen Stummfilmbegleitung, oft waren dieselben Personen als Komponisten oder Arrangeure beteiligt. Dennoch boten sich für die musikalische Vertonung neue Möglichkeiten, da sich die Einspielungen nun länger und sorgfältiger vorbereiten ließen und man die Musik nicht mehr an einem Stück spielen musste.¹⁴ Bestimmte Musik- und Geräuscheinsätze ließen sich auf diese Weise präziser mit den Bildern synchronisieren, eine Möglichkeit, die die frühen amerikanischen Tonfilme oft demonstrativ zur Schau stellten: «Efforts at synchronization during the early years almost certainly escalated because filmmakers wanted to showcase the new technology's ability to achieve precise and regular synchronization».¹⁵ Es verwundert folglich nicht, dass die «synchronisierten» Filme¹⁶ auch den Gebrauch von musikalischen Pausen intensivierten und präzisierten. Vor allem der Lichtton konnte die Stille in ein exakt bestimmtes und für alle Aufführungen gleiches Verhältnis zur Bildspur setzen. Für Nadeltonfilme wie die frühen Produktionen von Warner galt dies zwar nur mit Einschränkungen, da die immer erst bei der Vorführung hergestellte Synchronisation zwischen Schallplatte und Film instabiler war, doch auch hier bot das Vitaphone-Tonsystem bei optimaler Bedienung grundsätzlich die Möglichkeit einer zeitlich fixierten Abstimmung von Bild und Ton, die über die rein performativ hergestellten Ton-Bild-Beziehungen bei Stummfilmvorführungen hinausging.¹⁷ So fällt beispielsweise in der restaurierten Fassung von *DON JUAN* (Alan Crosland,

13 Für Heinz Umbehr und Hans Wollenberg sind «synchronisierte» Filme «kunsttechnisch nach den Prinzipien des stummen Films gebaut» (*Der Tonfilm*, 1932, S. 263). Wenn man sie heute unter Bedingungen schaut, in denen keine Live-Musiker anwesend sein können – beispielsweise im Heimkino auf DVD –, dann spielt der Unterschied zwischen ursprünglich aufgezeichneter Originalmusik und Neuvertonung tatsächlich oft nur eine untergeordnete Rolle. Letztlich handelt es sich bei diesen Filmen *weder* um Stummfilme *noch* um Tonfilme, sondern um ein Hybridphänomen. Auf Hybridfilme gehe ich näher ein in Wiegand, «Islands of Sound in the Silent Flow of Film», 2022.

14 Vgl. Slowik, *After the Silents*, 2014, S. 41–43.

15 Ebd. S. 53.

16 Der Begriff entspricht der zeitgenössischen Terminologie und ist in der englischsprachigen Forschung (*synchronized films*) heute noch gebräuchlicher als im Deutschen (u. a. Slowik, *After the Silents*, 2014, S. 40–56). Da er hier zu Verwechslungen mit der Sprachsynchronisation (*dubbing*) führen kann, setze ich ihn in Anführungszeichen.

17 Spätere Restaurierungen von Nadeltonfilmen (z. B. digital) «rekonstruieren» in gewisser Weise den Idealfall einer perfekt synchronisierten Vorführung. Zur Materialität der Vitaphone-Filme und zu ihrer Restaurierung vgl. u. a. Gitt, «Restoring Vitaphone



22 Punktgenaue Stille in
DON JUAN

USA August 1926), dem wohl ersten Langspielfilm mit aufgezeichneter Tonspur, eine dreisekündige Generalpause des Orchesters genau mit dem Moment zusammen, in dem Douglas Fairbanks / Don Juan seinem Fechtgegner den Degen aus der Hand schlägt. Die entstehende Stille reicht auch in die folgende Einstellung hinein, in der der Degen mitten in ein auf eine Decke gesticktes Wappen trifft und dort stecken bleibt (Abb. 22). Offenbar setzte man die musikalische Pause hier gezielt ein, um genau diesen spannungsgeladenen Moment akustisch zu unterstreichen.

Die Verwendung von Stille zur zeitlich präzisen Hervorhebung spezifischer Momente findet sich in mehreren «synchronisierten» Filmen der frühen Tonfilmzeit. Ein recht spätes und bereits von Michel Chion zitiertes Beispiel ist eine Szene am Ende von Charlie Chaplins *CITY LIGHTS* (USA 1931), in der die ehemals blinde Protagonistin (Virginia Cherrill) die Hand des *little tramp* (Chaplin) ergreift und endlich erkennt, dass dieser ihr Retter ist. Auch hier setzt die Begleitmusik für einen kurzen Moment vollständig aus. Wie Chion schreibt:

Diese Stille ist so genau platziert und synchronisiert, dass wir den Atem anhalten [...]. Dies ist, was der so genannte Tonfilm in dieser Zeit leisten konnte, selbst wenn die Filme die durch ihn gegebene Möglichkeit zur Hörbarmachung von Dialogen nicht ergreifen.¹⁸

Films», 1989, zur Restaurierung von Nadeltonfilmen: Campanini, *Film Sound in Preservation and Presentation*, 2014, S. 67–107 (speziell zu Vitaphone-Filmen: S. 100–106).

18 «Ce silence est tellement mise en place et synchronisé qu'on en retient son souffle [...]. Voilà ce qu'apportait le cinéma dit sonore, à l'époque, même quand on ne se servait pas de la possibilité qu'il offrait de faire entendre les dialogues.» Chion, *Un art sonore, le cinéma*, 2003, S. 38. Übers.: DW.



23 In *CITY LIGHTS* lenkt die plötzliche Stille den Fokus aufs Taktile

Hinzufügen ließe sich noch, dass die Stille durch ihre plötzliche Andersartigkeit das entscheidende Detail im Bild noch hervorzuheben vermag: das sanfte Streichen über die Hand des Tramps, die Geste, durch die ihn die Protagonistin wiedererkennt (Abb. 23).¹⁹ Es handelt sich dabei um eine spezifische Form von Stille, die ich auch als *deiktische Stille* bezeichne: ein demonstrativer Hinweis auf etwas, das andernfalls weniger oder gar nicht bemerkt worden wäre, wobei dies sowohl ein visuelles als auch ein auditives Detail, z. B. eine wichtige Dialogzeile, sein kann. Es handelt sich, wie Béla Balázs analog über Detailaufnahmen schreibt, um ein «stummes Hin-deuten auf ein wichtiges und bedeutendes Detail».²⁰

Pausen im Score der «synchronisierten» Filme können auch bestimmte Stimmungen, etwa die des Grauens und des Entsetzens, entstehen lassen. In *SUNRISE: A SONG OF TWO HUMANS* (Friedrich Wilhelm Murnau, USA 1927; produziert mit dem Movietone-Verfahren der Fox Film Corporation, einem weiteren Lichttonverfahren) klingt die Orchestermusik genau in dem Moment aus, da der namenlose Protagonist auf der Suche nach seiner verunglückten Frau vermuten muss, dass sie nicht mehr am Leben ist. Das einsam treibende Schilfbündel, das zuvor seiner Frau um den Leib gebunden war und eine Großaufnahme seines entsetzten Gesichtsausdrucks (insgesamt etwa 20 Sekunden) sind einzig von Stille begleitet. Oder in Walther Ruttmanns nicht-fiktionalem Querschnittfilm *MELODIE DER WELT* (D 1929; erster deutscher Langfilm mit Tonspur, hergestellt mit dem Lichttonverfahren der Tobis-Klangfilm): Hier wird nach dem Bild einer schreienden Frau in Großaufnahme (der Schrei ist als Syn-

19 Umso mehr gilt dies, da hier nicht auf eine Detailaufnahme der Hand geschnitten wird.

20 Balázs, *Der sichtbare Mensch* [1924], 2001, S. 50.



24–25 Ein lauter Schrei und stille Gräber in Walther Ruttmanns *MELODIE DER WELT* (D 1929)

chronon zu hören) auf eine vollständig stumme Einstellung von Soldatengräbern geschnitten (Abb. 24–25). Dieser Moment hat im Diskurs über den filmischen Ton Karriere gemacht: Alberto Cavalcanti erinnert sich noch zehn Jahre später an ihn, in einem Aufsatz, in dem er für einen kreativen Umgang mit dem Filmtone plädiert – was wiederum Siegfried Kracauer in seiner *Theorie des Films* von 1960, im Kapitel zum Ton, zitieren wird.²¹

Stille Momente in «synchronisierten» Filmen unterscheiden sich nicht nur aufgrund ihrer exakten Synchronisierung von denen in Stummfilmen. Als weiterer Unterschied kommt hinzu, dass während der Pausen das Grundgeräusch – oder genauer: das Nadelgeräusch, d. h. die Laufgeräusche der Schallplatte – als akustischer «Grund» des Films, deutlich zu hören ist und die Stille dadurch als Resultat eines technischen Aufnahme- und Wiedergabeprozesses hörbar und erfahrbar wird. Insgesamt lässt sich somit sagen, dass sich die Tonfilm-Stille im Falle der «synchronisierten» Filme in mindestens zweierlei Hinsicht von der Stummfilm-Stille unterscheidet: in struktureller Hinsicht durch das (potenziell) präzise, gleichbleibende Verhältnis zur Bildspur und in ihrer «Substanz» durch das Grundgeräusch der aufgenommenen Tonspur.

LIGHTS OF NEW YORK: Stille, Musik und Dialog in Hollywoods erstem langem Ganztonfilm²²

Während sich also die Tonfilm-Stille in den «synchronisierten» Filmen größtenteils als punktgenaue musikalische Pause manifestierte, entwickelte sich in den ab 1928 aufkommenden *Sprechfilmen* die bedeutungs-

21 Vgl. Cavalcanti, «Sound in Films», 1985, S. 111; Kracauer, *Theorie des Films*, 2005, S. 189.

22 Die folgenden Betrachtungen des Films stützen sich auf die in der DVD-Ausgabe der «Warner Archive Collection» (2018) enthaltenen Fassung.

volle Gesprächspause – und damit eine eindeutig in die Fiktion des Films integrierte Form von Stille – zur dominanten Erscheinungsform, wie ich im Folgenden anhand von *LIGHTS OF NEW YORK* weiter ausführen möchte. Auch wenn es sich hierbei um den wohl ersten Ganztonfilm in Spielfilmlänge handelte, hatten sowohl Teiltonfilme als auch *Kurzfilme* mit durchgehend hörbaren Dialogen schon kurz zuvor existiert. Regisseur Bryan Foy zeichnete vor seiner Arbeit an *LIGHTS OF NEW YORK* für mehrere Vitaphone-Kurzfilme verantwortlich, in denen er neben Musiknummern auch bereits kürzere Sprechszenen inszenierte.²³ *LIGHTS OF NEW YORK* war ebenfalls ursprünglich als *two-reeler* konzipiert, wurde jedoch kurzfristig auf eine knappe Stunde und damit auf die Länge eines *feature films* erweitert, der sich als Hauptprogrammpunkt ankündigen ließ.²⁴ Der Film erzählt eine einfache Gangsterstory vor dem Hintergrund der Prohibition: Eddie (Cullen Landis) und sein Freund Gene (Eugene Palette) eröffnen in New York einen Friseursalon und ahnen zunächst nicht, dass sie damit nur ein Speakeasy des Bootleggers ‹Hawk› Miller (Wheeler Oakman) verdecken sollen. Eddie umwirbt die Vaudeville-Tänzerin Kitty (Helene Costello), die unter Millers Kontrolle steht. Als der Gangsterboss von der Polizei bedrängt wird, versucht dieser, Eddie als Sündenbock zu benutzen und aus dem Weg zu räumen. Miller wird jedoch von seiner ehemaligen Geliebten Molly (Gladys Brockwell) erschossen, sodass Eddie gemeinsam mit Kitty New York verlassen kann.

LIGHTS OF NEW YORK avancierte wohl vor allem aufgrund seines Neuigkeitswertes zum Publikumshit. Nur eine Woche nach der Uraufführung hatte er bereits das Doppelte der Produktionskosten wieder eingespielt.²⁵ Allerdings befand ihn kaum jemand für besonders gelungen, denn schon damals irritierte der langsame und gestelzte Sprechstil in den Dialogszenen.²⁶ Nichtsdestotrotz traten mit *LIGHTS OF NEW YORK*, der früh als Meilenstein in der Entwicklung des Tonfilms galt, ausgereifere Produktionen in den Horizont des Erwartbaren.²⁷ Ich möchte zunächst näher auf die Musikgestaltung, das Scoring, von *LIGHTS OF NEW YORK* eingehen, insbesondere auf den Wechsel zwischen Dialogszenen *mit* Musikbegleitung und solchen *ohne*, denn das gelegentliche Ausbleiben der Musik in diesem

23 Für eine Übersicht vgl. Liebman, *Vitaphone Films*, 2010.

24 Zur Produktions- und Rezeptionsgeschichte vgl. vor allem Crafton, *The Talkies*, 1997, S. 115–118.

25 Vgl. ebd., S. 117.

26 Ein Kritiker sprach von einem «slow and rather stilted timing of some of the conversations» (Schallert, «All-talkie review», 1928, S. 35). Vgl. auch Walker, *The Shattered Silents*, 1928, S. 68–71.

27 «Undoubtedly it is historic; undoubtedly it will seem crude in a year» (Schallert, «All-talkie review», 1928, S. 36).

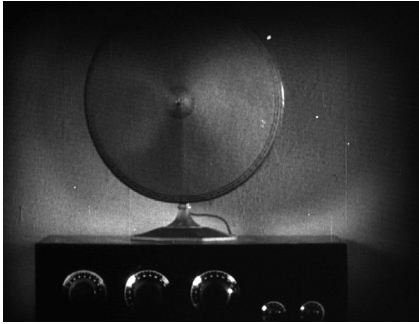
Film ist, wie sich anschließend zeigen lässt, eine wesentliche Voraussetzung für das Entstehen von stillen Gesprächspausen.

Die Frage, ob man Dialoge in Sprechfilmen mit einem musikalischen Score unterlegen sollte oder nicht und, wenn ja, ob es sich dabei um diegetische oder extradiegetische Musik handeln sollte, wurde in der Frühzeit des Tonfilms kontrovers diskutiert. Wie Michael Slowik für den amerikanischen und ich selbst für den deutschen Kontext ausgeführt haben, lässt sich in den ersten ein bis zwei Jahren ab der Durchsetzung des Tonfilms (bis etwa 1931) ein grundsätzlich eher zurückhaltender Einsatz von extradiegetischer Begleitmusik feststellen.²⁸ Allerdings waren gerade die allerersten langen Tonfilme von 1928/1929, einschließlich vieler Teiltonfilme, in dieser Frage noch unentschieden, wofür gerade *LIGHTS OF NEW YORK* ein typisches Beispiel ist. Der Film knüpft weitestgehend an die Konvention der durchgehenden Musikbegleitung aus Stummfilmen und «synchronisierten» Filmen an: Neben Vorspann, Abspann und einer Montagesequenz sind auch die meisten der Dialogszenen durchweg mit einem Score unterlegt. Wie Slowik anmerkt, lässt sich bei diesem *underscoring* nicht immer genau feststellen, ob es sich um diegetische oder um extradiegetische Musik handelt,²⁹ auch wenn es grundsätzlich den Anschein hat, als verwende der Film in seinem ersten Drittel vor allem extradiegetische Musik und stelle dann im Mittelteil, der durchgängig im Nachtclub spielt, auf diegetische Musik um, bevor er gegen Schluss wieder zur extradiegetischen Musikbegleitung zurückkehrt.³⁰ An bestimmten Stellen weicht *LIGHTS OF NEW YORK* jedoch von der Praxis des durchgehenden Scorings ab. Gleich die erste Dialogszene kommt fast ohne Musik aus, ebenso wie fünf spätere Dialogszenen im Mittelteil. Eine weitere Szene im ersten Teil des Films beginnt zwar mit einem Score, dieser setzt jedoch zur Mitte der Szene hin aus. Insgesamt enthalten damit mehr als 16 Minuten der knapp 57 Minuten Laufzeit – etwas mehr als ein Viertel des Films – keine Begleitmusik. Der Vergleich mit den später entstehenden und noch in Gänze erhaltenen Teiltonfilmen von Warner wie *THE SINGING FOOL* (Lloyd Bacon, USA 1928), *NOAH'S ARK* (Michael Curtiz, USA 1928) und *WEARY RIVER* (Frank Lloyd, USA 1929), die in ihren Sprechpassagen *durchgehend* gescort

28 Vgl. Slowik, *After the Silents*, 2014, S. 87–135; Wiegand, «How Did the Music Get to the Fish Market?», 2023.

29 Vgl. Slowik, *After the Silents*, 2014, S. 90–91.

30 Dass sich der Status der Musik nicht immer eindeutig feststellen lässt, liegt auch daran, dass die Musik – selbst wenn sie wohl eher als extradiegetisch zu bezeichnen ist – im Vergleich zu späteren Scoring-Praktiken oft nicht genau auf den detaillierten Szenenverlauf abgestimmt ist (etwa in rhythmischer Hinsicht) und eher «nebenherzulaufen» scheint, auch wenn sie in ihrem generellen Stimmungsgehalt der jeweiligen Szene angepasst ist.



26–27 Das Radio wird ausgeschaltet, der Dialog beginnt

sind, deutet darauf hin, dass ein solch sparsamer Umgang mit Begleitmusik in dieser frühen Zeit keinesfalls eine Selbstverständlichkeit, sondern eher die Ausnahme war.³¹

Über die genauen Gründe für das partielle Weglassen des Scores in *LIGHTS OF NEW YORK* lassen sich indes nur Vermutungen anstellen. Foy hatte schon zuvor in Kurzfilmen wie *THE NIGHT COURT* (Bryan Foy, USA 1928) manche Dialogpassagen ohne Musikbegleitung belassen. Das Verfahren war also bereits etabliert.³² Möglicherweise sollten durch das Verstummen der Musik spezifische Wirkungen erzielt werden, wie sich beispielsweise gleich anhand der ersten Dialogszene vermuten lässt. Sie beginnt mit einem diegetischen Song, dem damals bekannten Hit «Where Do We Go From Here?»,³³ der aus einem in Großaufnahme zu sehenden Radio ertönt (Abb. 26). Die anschließende Totale zeigt die beiden Bootlegger Dan (Jere Delaney) und Jake (Walter Percival), die sich in einem Hotelzimmer verstecken. Nach einem Schnitt auf eine Halbnahe von Dan ist von diesem die erste Dialogzeile zu hören: «Hey you, shut up that music, bud, will you? That thing makes me homesick for Broadway.» Und tatsächlich endet die Musik hier. Jake, der sich noch im Hors-champ befindet, ist Dans Wunsch offenbar nachgekommen und hat das Radio ausgeschaltet. Das Verklingen der Musik wird durch das Ausschalten des Radios aber nicht

31 Zur Musikgestaltung in Warners *part-talkies* vgl. Slowik, *After the Silents*, 2014, S. 40–86.

32 In dem Sketch-artigen *THE NIGHT COURT*, der größtenteils in einem Gerichtssaal spielt, ist das Musikorchester, das zu den Dialogen jeweils aussetzt, absurderweise sogar im Bild zu sehen, obwohl dies handlungslogisch keinen Sinn ergibt. Ob sich auch unter den nicht erhaltenen *part-talkies* vor *LIGHTS OF NEW YORK* vergleichbare Beispiele befanden, lässt sich nicht mehr eindeutig feststellen. Die «Kompromisslösung» aus gescorten und ungescoreten Sequenzen ist allerdings typisch für frühe Ganztonfilme im internationalen Feld. Ein ähnliches Mischverhältnis liegt etwa beim ersten deutschen Ganztonfilm *MELODIE DES HERZENS* (Hanns Schwarz, 1929) vor.

33 Die Komposition von Percy Wenrich und Howard Johnson erschien erstmals 1917 auf Schallplatte.



28–29 Tür auf: Die Musik aus dem Tanzsaal ist zu hören / Tür zu: Stille

nur diegetisch motiviert, sondern auch demonstrativ hervorgehoben, und die anschließend nur kurz zu hörende Stille wirkt geradezu wie ein Startsignal für den ersten Dialog des Films, zu dem auch Jake ins Bild tritt (Abb. 27).³⁴ Das Verstummen des Radios wirkt geradezu wie eine Aufforderung an das Publikum, wie eine Ankündigung der kommenden Attraktion: Jetzt keine Musik mehr, hört, was gesagt wird!

Komplexer wird es im Mittelteil des Films, in dem immer wieder zwischen dem Tanzsaal und anderen Räumen von Millers Nachtclub hin und her geschnitten wird. Während in den Tanzsaal-Szenen durchgehend die von der Bühne kommende Musik zu hören ist, sind die vier Szenen in Millers angrenzendem Büro sowie eine weitere Szene, die unmittelbar vor dem Büro spielt, nicht mit Musik unterlegt. Rick Altman hat in seiner Analyse von *LIGHTS OF NEW YORK* darauf hingewiesen, dass die Musik zwar immer dann kurz zu hören ist, wenn die Tür zu Millers Büro aufgeht, beim Schließen der Tür aber vollständig abbricht, so als befände man sich in einem schalldichten Raum (Abb. 28–29). Für Altman kommt in dieser unrealistisch anmutenden Tongestaltung die von ihm so bezeichnete «on/off logic» des frühen Tonfilms zum Tragen, der zufolge die einzelnen Tonebenen (Musik, Geräusche, Dialog) in ihrem Pegel noch nicht graduell aufeinander abgestimmt werden, sondern bei gleichbleibender Lautstärke entweder «da» oder «nicht da» sind.³⁵

Hätte man in den Büro-Szenen auf *extra*-diegetische Musik wechseln können? Dass dies hier nicht geschieht, führt Michael Slowik in seiner

34 Das Mikrofon für die Tonaufnahme ist wohl knapp oberhalb der beiden Schauspieler positioniert, wie sich aus der statischen Positionierung der Schauspieler schließen lässt.

35 Altman spricht auch vom «either/or approach» oder der «either/or strategy» («Inventing the Cinema Soundtrack», S. 343, 351). Ein ähnliches Phänomen bezeichnet Michel Chion als «X-27-Effekt» (*l'effet X 27*), benannt nach der Agentin X-27 (Marlene Dietrich) in *DISHONORED* (Josef von Sternberg, USA 1931). Auch dieser Begriff kann meinen, dass die Tonspur abrupt abbricht, allerdings geht es Chion eher darum, dass der Ton überhaupt sehr plötzlich seine Charakteristik wechselt (vgl. Chion, *Film, a Sound Art*, 2003, S. 53–54).



30–31 Tür zu: Die Tanzmusik geht weiter

Analyse darauf zurück, dass sich die neu einsetzende Musik in diesem Fall nicht ausreichend von der diegetischen Tanzmusik im Nachtclub hätte abgrenzen lassen. Wie er schreibt: «Invested in a musical model that directs attention away from vexing diegetic and nondiegetic questions, the filmmakers are willing to jettison the nearly continuous model that had dominated the late silent era».³⁶ Auch wenn dieser Ansatz durchaus plausibel sein mag, erklärt er nicht, warum in den Büro-Szenen nicht schlichtweg die *diegetische* Musik aus dem Nachtclub als Off-Ton weitergeführt wird. Zwar macht das vollständige Abreißen der Musik beim Schließen der Bürotür innerhalb einer «on/off logic» Sinn, doch der Film demonstriert an anderen Stellen, dass er durchaus im Stande ist, davon abzuweichen. So findet im Anschluss an eine Szene im Nachtclub ein Dialog zwischen Eddie und Kitty in deren Garderobe statt, der weiterhin durchgehend mit der von der Bühne kommenden Musik unterlegt ist, *obwohl* die Tür nach draußen geschlossen ist (Abb. 30). Um die Dialoge verständlicher und das Weiterlaufen der Musik diegetisch plausibler zu machen, wird der Pegel der Musik hier – entgegen der von Altman attestierten «on/off logic» – leicht abgesenkt.³⁷ Ebenso bleibt die Kontinuität des Scores auf diese Weise gewahrt, ohne Uneindeutigkeiten in Bezug auf den diegetischen Status der Musik hervorzurufen. Warum also verfuhr man bei den genannten Szenen in Millers Büro nicht genauso? Dass dies durchaus eine Option gewesen wäre, deutet sich an einer weiteren Stelle an. Hier führt die Schnittfolge von einer Einstellung der Tänzerinnen im Club (laute Musik) über eine Totale des Raums vor dem Büro (immer noch laute Musik, Eddie steht draußen an der Tür, die Sichtklappe öffnet sich und Miller schaut heraus) zu einer

³⁶ Slowik, *After the Silents*, 2014, S. 91.

³⁷ Altman selbst erwähnt zwei weitere Momente in *LIGHTS OF NEW YORK*, in denen der Pegel auf vergleichbare Weise abgesenkt wird. Er sieht darin bereits eine Verfeinerung der «on/off logic», in der sich die Modulationsmöglichkeiten des späteren Tonfilm-Soundtracks andeuten (vgl. Altman, «Inventing the Cinema Soundtrack», S. 351–352).

Halbnahen *im* Büro, in der nun Miller an der Tür steht und Eddie durch die Klappe hineinschaut (weiterhin laute Musik) (Abb. 31). Die Musik ist in allen drei Einstellungen und selbst während des folgenden Wortwechsels («Hello Hawk, did you want to see me?» / «Yeah, hi Eddie, come on inside!») weiterhin zu hören, *obwohl* sich die Kamera im Büro befindet. Zwar ist dies in gewisser Weise durch die geöffnete Klappe in der Tür motiviert, doch in der ersten Büro-Szene hatte es bei ihrem Öffnen *keine* Musik gegeben, was man in dieser Szene folglich genauso hätte lösen können. Stattdessen bricht hier die Musik erst ab, *nachdem* Miller die Tür geöffnet, Eddie hereingelassen und die Tür wieder verschlossen hat.

An den Beispielen wird ersichtlich, dass das *underscoring* mit der diegetischen Tanzmusik in LIGHTS OF NEW YORK keiner durchgehenden Logik unterliegt: Teilweise bricht die Musik bei geöffneten Türen oder geöffneter Sichtklappe ab, teilweise nicht. In wenigen Fällen wird sogar die Lautstärke abgesenkt, um die Dialoge verständlicher zu machen, was der eigentlich geltenden *on/off logic* widerspricht. Umso mehr stellt sich die Frage, warum die Musik an den meisten Stellen in den Büroszenen überhaupt aussetzt, wenn dies inkonsequent oder gar verwirrend wirken könnte.

Ein Grund für die uneinheitliche Gestaltung der Tonspur mag gewesen sein, dass andernfalls der gesamte Mittelteil des Films – und damit mehr als ein Drittel der Gesamtlaufzeit – durchgehend mit Tanzmusik unterlegt gewesen wäre, und vielleicht hatten die Filmemacher Angst, dass dies eintönig gewirkt hätte. Möglicherweise empfand man die beschwingte Tanzmusik auch als zu unpassend für die düsteren Themen der Dialoge in Millers Büro. Ob diese (oder andere) Faktoren bei der Produktion und Postproduktion des Films tatsächlich eine Rolle spielten, lässt sich nicht abschließend klären. In Erweiterung der Ansätze von Altman und Slowik möchte ich jedoch argumentieren, dass das Ausbleiben der Musik in den Büroszenen abgesehen von logischen Implikationen auch *ästhetische* Konsequenzen hat, die die Wirkung des Films maßgeblich beeinflussen: Der lange Mittelteil erhält eine stärkere *Struktur*, und die Büroszenen werden in eine ihnen ganz eigene *Atmosphäre* getaucht, die den Büroraum Millers kennzeichnet und ihn von allen anderen Räumen im Film abgrenzt. Diese Atmosphäre ist wesentlich durch eine bedrohliche und bedrückende Hintergrund-Stille gekennzeichnet, die – wie ich gleich zeigen werde – teils schon an den Szenenanfängen auftritt, dann aber auch in Dialogpausen immer wieder in den Vordergrund gerät und spezifische Wirkungen hervorruft.³⁸

38 Auch dass die Musik in Kittys Garderobe im Unterschied zu Millers Büro weiterhin zu hören ist, entspricht weniger einer räumlichen als einer atmosphärischen Logik: Die fröhliche Grundstimmung der Szene wird so unterstützt.

Der atmosphärische Kontrast zwischen Tanzsaal und Büro wird schon zu Beginn spürbar, wenn die erste Büro-Szene auf eine besonders beschwingte und in Gänze zu sehende Gesangsnummer folgt. Hier führt ein Zwischentitel, der noch im Stile eines Stummfilms den Ortswechsel ankündigt («The Hawk's office in the Night Club»), während der Applaus des diegetischen Publikums langsam abklingt, in eine auffällige Stille, die das Aussetzen des Scores und den Beginn der Büro-Szene markiert. Zu sehen sind nun die beiden Gangster Sam (Tom Dugan) und Collins (Tom McGuire), die im Büro auf Miller warten (Abb. 32). Als Sam aufsteht, an die Tür tritt und die dort eingelassene Sichtklappe hochzieht, um nach draußen zu schauen (Abb. 33), sind als einzige Geräusche – neben dem allgegenwärtigen Grundgeräusch der Tonspur – das leise Auf- und Zuschieben der Klappe zu hören. Auch die Tanzmusik von draußen ist nicht zu hören. Erst nach etwa 15 Sekunden folgt Sams erste Dialogzeile «Hey! Here comes the Hawk! We'd better sit down!», worauf erneut 20 Sekunden Stille folgen, in der sich die Gangster setzen, Miller den Raum betritt (wiederum ohne Tanzmusik von draußen, diesmal bei geöffneter Tür) und die beiden erblickt, was durch eine Großaufnahme noch weiter betont wird (Abb. 34–35). Wieder sind vereinzelte, leise Geräusche zu vernehmen, etwa das Öffnen und Schließen der Tür und das Aufziehen einer Schreibtischschublade, nachdem Miller zum Tisch gegangen ist und sich gesetzt hat. Im Verlauf des nun einsetzenden Gesprächs erfolgen weitere längere Pausen, etwa wenn Miller aufsteht, zur Tür geht und durch das kleine Fenster Eddie im Vorraum erblickt (dargestellt in einer der wenigen Schuss-Gegenschuss-Montagen des Films; Abb. 36–37), was lediglich durch seine – angesichts der vielen Stille fast schon ironisch wirkender – Äußerung «And get you guys a couple of megaphones» unterbrochen wird (fünf Sekunden Stille vor und 15 Sekunden Stille nach diesem Satz). Schließlich erfolgt eine fünf Sekunden andauernde Pause vor Millers mit Nachdruck ausgesprochener Warnung «But don't leave town!», in der sich die beiden Gangster erheben und zur Tür gehen.

Während also die Begleitmusik in den vorherigen Passagen des Films keinerlei Raum für Stille ließ und stattdessen die Sprechpausen konsequent überdeckte, ist die Büro-Szene durch auffällige Momente der Stille gekennzeichnet, die sich immer dann ergeben, wenn die Figuren schweigen. Dass im Unterschied zu den späteren Büro-Szenen selbst dann keine Tanzmusik von draußen ertönt, wenn sich Tür oder Sichtklappe öffnen, verstärkt die durchgehend gedämpfte und bedrohliche Atmosphäre der Szene sowie ihre narrative Signifikanz. Auch die wenigen leisen Geräusche unterstützen den Eindruck von Stille und bekräftigen, dass der Film bereits von einer «either/or logic» abweicht und mit akustischen Abstufungen arbeitet.



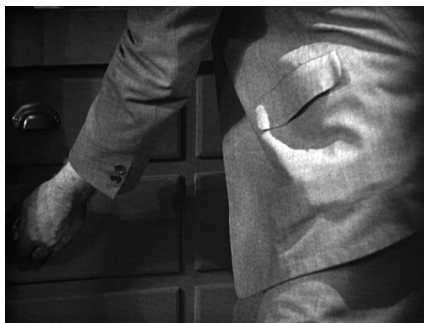
32–37 Stille Blicke in der ersten Büroszene

Das Muster setzt sich in den folgenden Büro-Szenen fort. Wenn Miller Eddie damit beauftragt, seine Whiskeykisten zu verstecken, ist der Moment, als der Gangsterboss seine Geheimtür im Bücherregal öffnet und ein Heranschnitt die darin befindlichen Whiskeykisten zeigt, von Stille begleitet. Gleiches gilt für das Schließen der Geheimtür am Ende der Szene. Ähnlich wie bei der deiktischen Stille in *CITY LIGHTS* scheint die Stille hier demonstrativ auf das enthüllte Detail hinzudeuten (was noch zusätzlich durch den Heranschnitt unterstützt wird) (Abb. 38–39).

Die längsten Momente der Stille entstehen in der dritten Büro-Szene, in der Detective Crosby (Robert Elliott) und ein weiterer Polizist das Büro



38–39 Deiktische Stille: versteckte Whiskeykisten in Millers Büro



40–41 Angespannte Stille beim unerwarteten Besuch der Polizei in Millers Büro



42–43 Stille nach Millers «eindeutigen Andeutungen»

betreten und Hawk zur Rede stellen. Eine Großaufnahme betont das verdutzte Schweigen des Gangsterbosses. Die gespielt freundlichen Floskeln «Sit down» und «Have a cigar» erwidern die Polizisten ihrerseits mit Schweigen. Als Crosbys Kollege zufällig die Geheimtür im Bücherregal findet, erfolgt eine sogar 25 Sekunden lang andauernde Stille, während der er die Tür öffnet, in die geheime Kammer tritt, feststellt, dass diese leer ist, dann wieder herauskommt, die Tür schließt und zum Sofa zurückkehrt (Abb. 40–41). Im anschließenden Dialog reagiert Miller auf die Auf-

forderung «Open your trap and say something!» zunächst mit etwa sieben Sekunden Schweigen. Dies ähnelt der vierten und letzten Büro-Szene, in der ein weiterer Dialog zwischen Hawk und seinen zwei Gehilfen stattfindet. Auch dieses Gespräch ist voller bedeutungsschwangerer Pausen, die meist auf Hawks immer eindeutiger werdende Andeutungen folgen («They must not find Eddie!» und «Take him for a ride!»). Zu sehen sind der in aller Ruhe an seiner Zigarre ziehende Miller und die stillen Reaktionen der beiden Gangster (Abb. 42–43).

Aus heutiger Sicht mögen die Szenen kaum bemerkenswert wirken, und doch stellen sie im für diese Studie betrachteten Filmkorpus eine historische Neuheit dar: Momente der Stille, teils länger als zehn Sekunden, durchziehen die Sprechszenen und rhythmisieren sie gemeinsam mit den Dialogen, lassen also eine spezifische «Metrik» der Stille entstehen (vgl. Kap. 1). Auf diese Weise werden bestimmte Handlungselemente akzentuiert. Beispielsweise erhält in der ersten Szene das Warten auf Miller ein besonderes Gewicht; der Blick auf den vor dem Büro sitzenden Eddie hebt sich markant ab, und die Aufmerksamkeit des Publikums verschiebt sich – analog der Aufmerksamkeit von Miller – leicht auf das Visuelle. Die rhetorische Pause vor Millers Warnung wirkt durch die Stille noch bedrohlicher. Auffällig ist zudem die Struktur von stillen Blicken, die die gesamte Szene durchzieht und die eine spezifische Verteilung von Wissen andeutet. In diesem Kontext verweisen die Gesprächspausen als besondere Form der deiktischen Stille auf das Nicht-Gesagte und Verschwiegene, das in den folgenden Jahren zu einem spezifischen Kennzeichen des Gangsterfilm-Genres werden soll. In der Stille können die vorher oder nachher zu hörenden Drohungen und Andeutungen eine noch bedrückendere Wirkung entfalten.

Standardsituationen der Stille

Ließ man also die Musikbegleitung in *LIGHTS OF NEW YORK* bewusst an manchen Stellen weg, um die bedeutungstragenden Gesprächspausen voll zur Geltung zu bringen? Wie schon angedeutet, lässt sich diese Frage produktionsgeschichtlich kaum abschließend beantworten. Was sich an den besprochenen Szenen jedoch beobachten lässt, ist, dass die Stille nicht auf einen solchen intendierten Einsatz angewiesen ist, um spezifische Wirkungen zu entfalten. In der Verbindung mit den umliegenden Klängen und der Bildspur erlangt die auditive «Leere», die durch das Aussetzen von Dialog und Musik entsteht, geradezu zwangsläufig eine «Präsenz» und eine spezifische «Gestalt». Selbst wenn diese Wirkungen produktionsseitig nicht angestrebt gewesen sein mögen, ist es plausibel, dass sie in der Folge ein Nachdenken

über die Ausdrucksmöglichkeiten der Stille anregen. Ein Indiz dafür ist, dass sich die spezifischen Erscheinungsformen von Stille, wie sie sich in *LIGHTS OF NEW YORK* beobachten lassen, schon bald zu Standardsituationen des frühen Tonfilms entwickelten.³⁹ Insbesondere gilt dies für das *stille Warten*, den *stillen Blick* (teilweise in Form von Point-of-View-Strukturen) und die bedeutungsvolle *Sprechpause*. Beispiele für stilles Warten finden sich etwa im ansonsten sehr dicht gescorten *SAY IT WITH SONGS* (Lloyd Bacon, USA, 8/1929),⁴⁰ wenn Marian Nixon nach einem Unfall im stillen Wartesaal eines Krankenhauses auf ihren kleinen Sohn wartet, sowie – besonders ausgedehnt – in *THE LAST OF MRS. CHEYNEY* (Sidney Franklin, USA, 7/1929), wenn drei Ganoven (Norma Shearer, Basil Rathbone und George Barraud) notgedrungen gemeinsam in einem Zimmer über Nacht auf den anbrechenden Morgen warten. Stille POV-Strukturen, die ein visuelles Detail enthüllen, finden sich häufiger in Kriminalfilmen, z. B. in *THE CANARY MURDER CASE* (Malcolm St. Clair / Frank Tuttle, USA, 2/1929), wenn William Powell als Privatdetektiv den Tatort untersucht und sein Blick – als POV-Shot – auf einen Türknauf fällt. Solche stillen ‹enthüllenden› Blicke konnten auch für komische Effekte genutzt werden. Im ersten Tonfilm der Marx Brothers, *THE COCOANUTS* (Robert Florey / Joseph Santley, USA, 5/1929), vollführt die Kamera sogar einen kurzen Reißschwenk von dem übertrieben ungläubig schauenden Cyril Ring auf ein ihn in Bedrängnis bringendes Beweisstück, das seine Verlobte (Mary Eaton) in den Händen hält; die Kamera schwenkt zurück auf den Schauenden, es folgt ein Schnitt auf seine ebenfalls fassungslose Komplizin (Marion Davis), dann geht es wieder auf Ring, der mehrfach seinen Blick in Richtung des Beweisstückes richtet – alles in vollständiger Stille und eingeleitet von den Worten der Verlobten: ‹Look, what I have here!› Eine ähnliche Situation entwirft Ernst Lubitsch gleich zu Beginn seines ersten Tonfilms *THE LOVE PARADE* (USA, 11/1929): Maurice Chevalier als aristokratischer Frauenheld wird hier von seiner eifersüchtigen Geliebten Paulette (Yola d'Avril) mit einem fremden Strumpfband konfrontiert, das daraufhin in stiller Großaufnahme zu sehen ist; auf seine Ausrede ‹C'est à toi!› hin hebt Paulette ihr Kleid und enthüllt – wieder in stiller Großaufnahme sichtbar – ihre eigenen beiden Strumpfbänder.⁴¹ Zu einer Standardsituation im Gangsterfilm wird das Schweigen nach Drohungen, Andeutungen oder Enthüllungen, oft gefolgt von einer stillen Reaktion in

39 Zu diesem Begriff vgl. Koebner, *Standardsituationen im Film*, 2016.

40 Im Folgenden wird das Erscheinungsjahr um eine Monatsangabe ergänzt, um die historische Entwicklung nachvollziehbarer zu machen.

41 Solche eingeschnittenen verräterischen Details gehörten bereits zur Stummfilmzeit zu den Kennzeichen des Lubitsch-Touchs und wurden vom Regisseur auch in seinen Tonfilmen noch gerne eingesetzt.



44–45 Bedeutsame Sprechpausen und stille Blicke in *THE BLACK WATCH*

Großaufnahme. Beispiele finden sich in *THUNDERBOLT* (Josef von Sternberg, USA, 6/1929) und mehrfach in *ALIBI* (Roland West, USA, 4/1929).⁴² Auch in anderen Genres werden bedeutsame Sprechpausen eingesetzt, oft nach Sätzen, die auf den Tod verweisen. In *THE VALIANT* senkt Paul Muni ganz langsam und still seinen Kopf, nachdem der Richter das Todesurteil verlesen hat, schließend mit den Worten: «And may God have mercy on your soul!» Als ebenfalls wegen Mordes Angeklagte greift sich Jeanne Eagels in *THE LETTER* (Jean de Limur, USA, 3/1929) nach dem Satz ihres Anwalts «I do not wish you to tell me anything but what is necessary to save your neck!» entsetzt an den Hals und sinkt stumm vornüber. Stillen Nachhall finden auch die Worte von Boris Karloff in der Rolle des persischen Dieners in *BEHIND THAT CURTAIN* (Irving Cummings, USA, 6/1929): «The desert gives, and the desert takes away». Warner Baxter als Weltreisender John Beetham sinnt noch eine Weile in andächtiger Stille über diese Aussage nach, während sein Diener schon den Raum verlässt. Und in John Fords erstem Tonfilm *THE BLACK WATCH* (USA, 5/1929) schweigt Victor McLaglen's Figur, der schottische Offizier Donald King, siebzehn Sekunden lang, nachdem ihm sein Vorgesetzter eröffnet hat, dass er ihn auf eine geheime Mission schickt, die ihn vor seinen Kumpanen und seiner Familie als Feigling darstellen wird (als wolle er der Verpflichtung, an ihrer Seite zu kämpfen, entkommen). Wie ein Echo darauf wirkt die spätere, noch längere Stille, wenn King sich bei seiner Truppe abmeldet und von den anderen geächtet wird. Ihn trifft beim Abgang der fassungslose Blick seines jüngeren Bruders, gefilmt in stiller Großaufnahme (Abb. 44–45).

42 Die Stille erfolgt nach den Aussagen «I had him framed!», «I killed O'Brien!» und «When Danny McGann died in my arms, I promised him I'll get you!» Zum innovativen Toneinsatz in *ALIBI* sowie zur Restaurierung des Films vgl. Boyd, «ALIBI», 2020. Für ein zeitgenössisches Lob des Films und seines Einsatzes von Toneffekten vgl. Pitkin/Marston, *The Art of Sound Pictures*, 1930, S. 197.

Diegetische/extra-diegetische Stille und die ambivalente Stille der Teiltonfilme

Wenn sich die Stille als auditive Abwesenheit in den genannten Beispielen jeweils in eine bedeutungstragende Anwesenheit mit spezifischer Gestalt verwandeln kann, dann hängt dies auch damit zusammen, dass sich die stillen Momente als *diegetisch* interpretieren lassen. Dabei ist anzumerken, dass eine der üblichen Definitionsweisen von diegetischem Ton (die Schallquelle befindet sich innerhalb der Diegese des Films) auf die Stille nur schwer anzuwenden ist, da diese prinzipiell ungerichtet ist und sich damit nicht unmittelbar einer Schallquelle zuordnen lässt. Stille betrifft vielmehr immer die Gesamtsituation: Alle (oder zumindest die meisten) potenziellen Schallquellen müssen schweigen, damit sie entsteht. Im Fall der Stille muss das Konzept des diegetischen Tons somit stärker auf die hörenden Akteure im Film bezogen werden. Etwas verkürzt gesagt, liegt diegetische Stille immer dann vor, wenn wir annehmen können, dass sie auch von im Bild anwesenden Figuren (oder solchen, die anwesend sein *könnten*) wahrgenommen wird.⁴³ Dabei geht es nicht um eine angenommene Deckungsgleichheit und auch nicht um eine restlose Glaubwürdigkeit der Situation. Tatsächlich wirkt die Stille gerade im frühen Tonfilm oft unnatürlich, da sie in ihrer Absolutheit nicht der Situation angemessen zu sein scheint, so wie beim vollständigen Aussetzen der Tanzmusik in *LIGHTS OF NEW YORK*. Grundsätzlich ist die Frage nach dem diegetischen Status eines filmischen Elements jedoch unabhängig von seiner Glaubwürdigkeit und immer das Ergebnis einer filmischen Konstruktion. Meist sind es gewisse Markierungen oder Konventionen, die bestimmte Töne – oder eben Stille – als diegetisch ausweisen. Dies lässt sich an der in Kapitel 1 beschriebenen Sequenz aus *THE VALIANT* nachvollziehen. Hier ist anzunehmen, dass es im Treppenhaus, durch das die Figur schreitet, tatsächlich still ist. Zwar mag die vollständige Abwesenheit von Tönen angesichts der lärmenden Straße direkt vor dem Haus etwas unglaublich sein, doch der Eindruck diegetischer Stille entsteht dennoch, nicht zuletzt durch die wenigen zu *hörenden* Töne, allen voran durch den einleitenden Pistolenschuss und das vorsichtige Schleichen der Figur, das sich als Reaktion auf tatsächlich vorhandene Stille deuten lässt.

Richtet man den Blick noch einmal auf die frühen «synchronisierten» Filme, stellt man fest, dass sich der diegetische Status der Stille dort nicht immer eindeutig festlegen lässt. Bezogen auf das Beispiel des im Wappen stecken bleibenden Degens aus *DON JUAN* wäre es zwar denkbar, dass

43 Vgl. Moure, *Du silence au cinéma*, 1999, S. 33–34.

genau in diesem Moment der Handlung unter den anwesenden Schaulustigen ein gespanntes Schweigen herrscht, doch die Stille auf der Tonspur scheint dies mehr zu suggerieren als wirklich darzustellen, so wie auch die vorab zu hörenden Geräusche eher als additive *Illustration* der Idee ›klirrende Degen‹ wirken und weniger wie der *tatsächliche* Klang der sichtbaren Degen. Ähnlich ist es bei der Musik in ›synchronisierten‹ Filmen (oder auch Stummfilmen), die, selbst wenn sie die mutmaßlich innerhalb einer Szene dargebotene Musik nachahmt, in der nachträglichen Synchronisation (mit fehlendem authentischem Raumklang etc.) dennoch nie *wirklich* aus der dargestellten Szene zu kommen scheint. Die Frage, ob Musik als diegetisch oder extra-diegetisch zu interpretieren ist, war somit in diesen Filmen nur wenig relevant. Erst durch die Einführung des *eindeutig* diegetischen *Dialogtons* stellte sich die Frage auch für die Musik. Dort wo sich ihr Status nicht genau festlegen ließ, verzichtete man eher ganz auf sie.⁴⁴

Bei der Stille liegt der Fall indes anders als bei der Musik, da sie fast zwangsläufig als diegetisch wahrgenommen wird, wenn sie gemeinsam mit Dialogen oder diegetischen Geräuschen auftritt – dies wohl deshalb, weil *extradiegetische* Stille in dieser Nachbarschaft kaum vorstellbar wäre. Die Hintergrundstille, die in Gesprächspausen in den Vordergrund rückt, lässt sich also fast immer spontan als Teil der akustischen Umgebung, die auch für die Figuren hörbar ist, interpretieren. Dabei abstrahieren die Zuschauenden gewissermaßen vom technisch bedingten Ursprung des Grundgeräuschs und nehmen die tatsächlich hörbare ›Substanz‹ der Stille als eine Art Näherungswert der diegetisch zu vermutenden Stille an. Diese sozusagen spontane Diegetisierung wird gerade dann auffällig, wenn Stille zwar besonders unnatürlich wirkt, aber dennoch prinzipiell möglich wäre, wie beim erwähnten ›An- und Abschalten‹ der Tanzmusik in *LIGHTS OF NEW YORK*. Das Absterben der Hintergrundmusik an diesen Stellen verwirrt, gerade *weil* man zumindest gedämpfte Töne durch die Tür erwarten würde. Da dies nicht geschieht, ist der diegetische Status der Stille, den man eigentlich voraussetzt, infrage gestellt. Dass die Stille hier dennoch aus den genannten Gründen prinzipiell diegetisch wirkt, führt dazu, dass sie sich umso enger an die Bilder haftet und deren Wirkung atmosphärisch beeinflusst. Die Stille als akustischer Grund scheint damit auch die Figuren zu umgeben und die dargestellten Handlungsräume auszufüllen. (Ich werde in Zusammenhang mit den filmtheoretischen Ausführungen von Béla Balázs in Kapitel 6 auf diesen Aspekt genauer zu sprechen kommen.)

Dass Stille nicht unbedingt diegetisch eingesetzt oder als diegetisch aufgefasst werden muss, zeigt sich nicht nur an den oben erwähnten

44 Vgl. Slowik, *After the Silents*, 2014, 55–61.

«synchronisierten» Filmen, sondern auch in manchen *Teiltonfilmen* sowie – außerhalb Hollywoods – an Filmen der Avantgarde. Letztere konnte mit dem Einsatz extradiegetischer Stille ihre Forderungen nach Verwendung von asynchronem bzw. kontrapunktischem Ton einlösen.⁴⁵ Bild und Ton sollten sich nicht wie im Falle des Synchrontons entsprechen, sondern sich gegenläufig aufeinander beziehen. In ihrem gemeinsam gezeichneten «Tonfilm-Manifest» hatten die sowjetischen Filmemacher Sergej Eisenstein, Wsewolod Pudowkin und Grigorij Alexandrow bereits 1928 die im amerikanischen Tonfilm vorherrschende Synchronität und Parallelität von Bild und Ton kritisiert und nach neuen Wegen der audiovisuellen Gestaltung gesucht. Auch wenn Stille im Manifest selbst keine Erwähnung findet, beziehen sie manche der späteren Filme in das Konzept des audiovisuellen Kontrapunkts ein. In Pudowkins erstem Tonfilm *DEZERTIR* (UdSSR 1933)⁴⁶ finden sich mehrere Sequenzen, die von stillen Momenten durchsetzt sind, obwohl auf der Bildspur lärmende Objekte oder Situationen zu sehen sind. Der kontrapunktische Bezug der Stille zum im Bild implizierten Ton wird umso auffälliger, als der Film nur gelegentlich davon Gebrauch macht und den Ton immer wieder auch synchron zum Bild laufen lässt. Die Stille greift dadurch stets wie ein hinzukommender Störfaktor in das Ton-Bild-Gefüge ein: Es ist, als werde der Ton – als bewusster Eingriff am Schneidetisch – immer erst nachträglich ab- und wieder angeschaltet.⁴⁷

In Teiltonfilmen konnte die Stille gerade an den Übergängen zwischen als Stummfilm inszenierten Passagen (mit Zwischentiteln zur Dia-

45 Die beiden Begriffe «asynchron» und «kontrapunktisch» werden nicht immer klar voneinander abgetrennt. Ich verwende sie hier im Sinne von Siegfried Kracauer, der auf die Begrifflichkeiten von Rudolf Arnheim aufbaut: «asynchron» als Gegenbegriff zu «synchron» (ungleichzeitig; d. h. es ist etwas zu hören, das im Bild gar nicht zu sehen ist) und «kontrapunktisch» als Gegenbegriff zu «parallel» im Sinne einer zum Bild gegenläufigen Aussage (vgl. Kracauer, *Theorie des Films*, 2005, S. 158–161; Arnheim, *Film als Kunst* [1932], 2001, S. 235–251; Arnheim, «Die Zukunft des Tonfilms» [1934], 2000, S. 31–32).

46 Bereits zuvor hatte Pudowkin gemeinsam mit Michail Doller *PROSTOY SLUCHAY* [Ein gewöhnlicher Fall] (UdSSR 1932) als Tonfilm konzipiert und begonnen. Aufgrund technischer Schwierigkeiten musste der Film jedoch als Stummfilm fertiggestellt werden.

47 Will man mit dem Begriffspaar synchron/asynchron in Bezug auf die Stille arbeiten, so kann extradiegetische Stille als eine Form des asynchronen Tons angesehen werden. In der Tat lässt sich eine andere Form des asynchronen Einsatzes von Stille kaum vorstellen. Da die diegetische Stille keine eindeutig zuordenbare und damit visualisierbare Quelle besitzt, sondern immer nur die dargestellte Gesamtsituation betrifft, kann sie sich auch nicht zu einem einzelnen Element der Situation asynchron verhalten. Schneidet man beispielsweise von dem Gesicht eines schweigenden Menschen (mit Stille auf der Tonspur) auf die ebenfalls stille Großaufnahme eines im Raum befindlichen Objekts, z. B. eines umgeworfenen Stuhls, so verhält sich die Stille zu beiden Bildern «synchron».

logwiedergabe) und Sprechszenen mit hörbaren Dialogen einen ambivalenten Status einnehmen. Diese für *part-talkies* typischen Übergänge habe ich anderenorts auch als «Registerwechsel» bezeichnet.⁴⁸ An diesen Stellen sind die Zuschauerinnen und Zuschauer gefordert, den Übergang auch innerlich nachzuvollziehen und jeweils eine veränderte Haltung, einen veränderten Rezeptionsmodus dem Film gegenüber einzunehmen.⁴⁹ Wie Michael Slowik darlegt, bewirkten diese Umbruchstellen einen «representational conflict», bei dem die alte Stummfilm-Ästhetik mit ihrer tendenziellen Ununterscheidbarkeit von diegetischen und extradiegetischen Tönen mit einer neuen Ästhetik kollidierte, in der dieser Unterschied durch die nun synchron hörbare und in den meisten Fällen als Direktton aufgenommene menschliche Stimme wesentlich wurde.⁵⁰ Laut Slowik wird der Konflikt besonders in Bezug auf die Begleitmusik relevant, weil diese sich – im Gegensatz zur menschlichen Stimme – oft nicht als eindeutig diegetisch oder extradiegetisch einordnen lässt. Er betrifft aber auch und gerade die Stille, wie ich abschließend an zwei frühen Teiltonfilmen illustrieren möchte.

Im nur als Fragment erhaltenen Teiltonfilm *MOTHER MACHREE* (John Ford, USA 1928), der mit dem Fox-Movietone-System aufgezeichnet wurde, gibt es einen kurzen Moment der Stille, wenn der Protagonist Brian (Neil Hamilton) für seine Geliebte Edith (Constance Howard) am Klavier zu spielen beginnt. Es handelt sich wohl um die einzige Szene mit Direktton im ganzen Film und damit zugleich um den einzigen Übergang vom Stummfilmregister ins Tonfilmregister. Der Moment wird sorgfältig vorbereitet: Erst wird die Begleitmusik leiser, während Brian am Klavier nach einem passenden Song sucht und sich schließlich für *Mother Machree* entscheidet, den Titelsong des Films.⁵¹ In einer kleinen Werbeeinlage kündigt eine Großaufnahme des *song sheets* (mit den Namen der Komponisten Chauncey Olcott und Ernest R. Ball) den Song auch für das Publikum an.⁵² Ein Zwischentitel gibt Brians Rede wieder: «That's what I called my

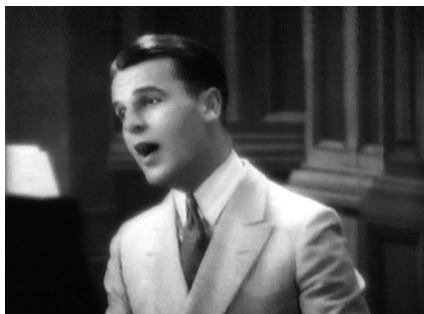
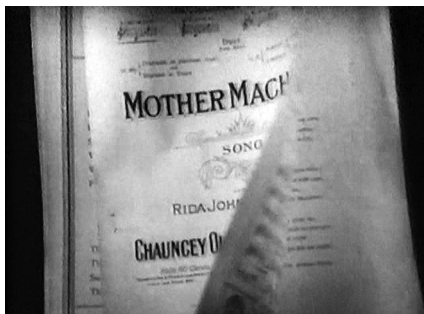
48 Vgl. Wiegand, «Islands of Sound in the Silent Flow of Film», 2022.

49 Damit waren diese Übergänge auch Gegenstand der polarisierenden Debatten um den ästhetischen Wert von Teiltonfilmen und beeinflussten sogar Zensurenentscheidungen, wie ich anhand des Teiltonfilms *CYANKALI* (Hans Tintner, D 1930) genauer ausgeführt habe (vgl. ebd.).

50 Vgl. Slowik, *After the Silents*, 2014, S. 57–61.

51 Zuvor gab es bereits einen kleinen Vorgriff auf den Registerwechsel: Brian schlägt, bevor er sich ans Klavier setzt, spielerisch ein paar improvisierte Töne an, was zusätzlich zur Begleitmusik zu hören ist. Die Schauspieler, die miteinander reden, bleiben jedoch nach wie vor stumm. Die zusätzlichen Klavierklänge sind also nachsynchronisiert.

52 Reklame für käuflich zu erwerbende Musik oder *song sheets* war im frühen amerikanischen Tonfilm häufig (vgl. O'Brien, *Movies, Songs, and Electric Sound*, 2019, S. 128–131; Slowik, *After the Silents*, 2014, S. 23, 48–52).



46–47 Ein kurzer Moment der Stille am Übergang in den Tonfilmteil in *MOTHER MACHREE*

mother. It means *Mother – My Heart*.» Die Begleitmusik klingt aus. Während der nun einsetzenden Stille ist wieder das Titelblatt des *song sheets* zu sehen, dann, nachdem Brian (geräuschlos) umgeblättert hat (Abb. 46), der Liedtext und schließlich, nach einem weiteren (wiederum Geräuschlosen) Umblättern, die Noten. Es folgt ein Schnitt auf Brian, der mit einem kurzen Blick auf die Noten zu spielen und bald darauf zu singen beginnt (Abb. 47). Erst in diesem Moment hat der Film unmissverständlich ins Tonfilmregister gewechselt. Der anfängliche Moment der Stille hingegen nimmt einen uneindeutigen Status ein. Ist die Stille nur das Resultat des aussetzenden Scores (wie in einem Stummfilm oder einem ‹synchronisierten› Film) oder handelt es sich um die *in der Szene* zu hörende Stille kurz vor Einsetzen des musikalischen Vortrags? Selbst wenn das geräuschlose Umblättern der Noten eher auf Ersteres hindeutet, entsteht eine gewisse Ambivalenz, durch die der Registerwechsel weicher und weniger abrupt wirkt.

Noch extremer gestaltet sich die Ambivalenz der Stille im wohl berühmtesten Registerwechsel der Filmgeschichte, im oft als ersten Tonfilm bezeichneten *THE JAZZ SINGER*.⁵³ Der Wechsel vollzieht sich hier in die andere Richtung: Nach einer Tonfilm-Szene, in der Al Jolson als jüdischer Jazzsänger Jakie Rabinowitz seiner Mutter (Eugenie Besserer) den Song

53 Diesen etwas irreführenden Status hat *THE JAZZ SINGER* vor allem deshalb inne, weil er über Warners vorherigen Einsatz von Ton in Langspielfilmen hinausgehend neben Passagen mit synchronisierter Musik und Geräuschen auch mehrere lippensynchron gesungene Songs sowie zwei kurze Sprechpassagen enthält (was bei den vorherigen Kurzfilmen von Warner allerdings schon mehrfach vorgekommen war). Er gehört damit noch nicht zur Reihe der ab 1928 systematisch von Warner hergestellten Teiltonfilme, die meist einen festgelegten Anteil von ca. 75 % Dialogszenen enthielten (vgl. Crafton, *The Talkies*, 1997, S. 174). Zu *THE JAZZ SINGER* als frühem Tonfilm vgl. u. a. Koszarski, «On the Record: Seeing and Hearing the Vitaphone», 1989; Crafton, *The Talkies*, 1997, S. 108–112; Larkin, *Post-Production*, 2019. Zu der hier beschriebenen Tonsequenz vgl. auch die Analyse von Silke Martin, die den Film als «hybride Form» untersucht (Martin, *Die Sichtbarkeit des Tons im Film*, 2010, S. 154–165).

«Blue Skies» am Klavier vorspielt und sich zwischen den beiden ein kurzer Dialog entspinnt, kehrt der Film mit dem Eintreten des Vaters wieder ins Stummfilmregister zurück. Insbesondere aufgrund der Sprechereinlage besitzt die Szene einen geradezu legendären Status in der Filmgeschichte.⁵⁴ Dabei wird der Wechsel zurück in den Stummfilmteil oft als simples «Umschalten» beschrieben, obwohl es sich bei genauem Hinschauen um einen graduellen und komplex gestalteten Übergang mit einer längeren Passage der Stille *zwischen* Tonfilm- und Stummfilmteil handelt, die einen ambivalenten Status einnimmt. In der restaurierten Fassung des Films ist die Passage zwanzig Sekunden lang und erstreckt sich über insgesamt sieben Einstellungen, die eine komplexe Schuss-Gegenschuss-Sequenz ergeben.⁵⁵ Während Jolsons Musiknummer als Off-Ton zu hören ist, zeigt eine Großaufnahme das entsetzte Gesicht des eintretenden Vaters (Warner Oland), eines orthodoxen jüdischen Kantors. Mit einer heftigen Armbewegung und einem lauten «Stop!» gebietet er der Darbietung Einhalt.⁵⁶ Es erfolgt ein Schnitt auf Jolson, der noch für einen Sekundenbruchteil weitersingt, bis die Musik plötzlich abbricht und Stille einsetzt. Jolson wendet sich langsam zur Mutter um, die daraufhin im Gegenschuss gezeigt wird und sich ihrerseits Jolson zuwendet. Danach erfasst die Kamera beide Figuren in einer Einstellung, in der sich Jolson weiter in Richtung des Vaters wendet und sich abrupt erhebt. Die Kamera springt noch einmal in eine andere Position, um Jolson und Besserer von vorn zu präsentieren. Erneut ist der Vater in Großaufnahme zu sehen, dann wieder Jolson und die Mutter, dann noch einmal der Vater (Abb. 48–49). Erst jetzt setzt die Begleitmusik wieder ein.

In gewisser Hinsicht ähnelt diese Passage derjenigen aus *MOTHER MACHREE*. Wieder gibt es visuelle Anzeichen für Stimmen und Geräusche, die bei einer Tonaufzeichnung zu hören sein müssten, dies aber nicht

54 Vgl. u. a. Marie, «La bouche bée», 1985; Chion, *Film, a Sound Art*, 2003, S. 32; Slowik, *After the Silents*, 2014, S. 60; Doherty, «This Is Where We Came In», 1999, S. 159. Oft wird angenommen, der improvisiert wirkende Dialog, während dem Jakie nicht gänzlich mit dem Klavierspielen aufhört, sei spontan am Set entstanden. Allerdings deuten manche Quellen darauf hin, dass er geplant war (vgl. z. B. Crafton, *The Talkies*, 1997, S. 109).

55 Auch in den anderen für diese Studie konsultierten Fassungen hat die stille Passage eine Länge von 20 Sekunden.

56 Der Ruf des Vaters stammt nicht von Warner Oland selbst, sondern von einem Schauspieler, der außerhalb des Bildfeldes neben einem Mikrofon stand. Ähnlich nahm man auch das Klavierspiel auf – für das Jolson, der kein Klavier spielen konnte, nur seine Hände bewegen musste – sowie manche Songs in anderen Szenen, für die Jolson zu Aufnahmen seiner eigenen Stimme den Mund bewegte (vgl. Larkin, *Post-Production*, 2019, S. 108–110). Auch Anny Ondras Stimme in *BLACKMAIL* (Alfred Hitchcock, GB 1929) wurde im Verfahren des «Live-Dubbings» von einer anderen Schauspielerin am Set eingesprochen.



48–49 Zwei der stillen Einstellungen während des Registerwechsels in *THE JAZZ SINGER*

sind – allen voran eine deutliche Lippenbewegung des Vaters in der fünften Einstellung. Noch deutlicher aber als in *MOTHER MACHREE* korrespondiert die Stille mit einem Moment, an dem es auch in der Diegese still sein müsste. Zumindest für kurze Zeit kann die Stille hier *auch* als diegetisch – und somit als stiller Ausläufer des Tonfilm-Komplexes und noch nicht als Beginn des Stummfilmteils – interpretiert werden. Erst die deutlicher werdenden visuellen Anzeichen von Ton bei gleichzeitig andauernder Stille lassen eine diegetische Deutung der Stille immer abwegiger erscheinen, bis die einsetzende Begleitmusik, die immer deutlicheren Lippenbewegungen und schließlich der bald folgende Zwischentitel, der die Worte der Mutter wiedergibt (ironischerweise: «Papa, have you no word for your son?»), das Register vereindeutigen. *THE JAZZ SINGER* nutzt also die Ambivalenz der Stille, um fast unmerklich von einem Register ins andere gleiten zu können. Dass die Stille meist dennoch nicht für Verwirrung sorgt (ein Hinweis darauf ist die fehlende Erwähnung in vielen Beschreibungen), mag daran liegen, dass sie, ganz unabhängig von der Frage nach ihrem diegetischen Status, den Schockmoment der Szene wirkungsvoll unterstützt.

*

Die Neuheit, die in der Tonfilm-Stille lag und von der Autorinnen und den Autoren wie Balázs, Potamkin, Lissa und Dowschenko berichteten (vgl. Kap. 1), lässt sich durch die Analysen in diesem Kapitel präziser fassen. Stille als Ausdrucksmittel gab es schon im Stummfilm, doch sie veränderte sich mit der Möglichkeit der Tonaufzeichnung und vor allem mit der Durchsetzung des gesprochenen Synchrontons. Tonfilm-Stille bedeutete nicht nur einen scharfen Kontrast zu den aufgezeichneten Tönen, sie war beteiligt an der Herstellung spezifischer Rhythmen und schuf in der synchronen Verschmelzung mit den Filmbildern bedeutsame audiovisuelle Einheiten. Dies lag nicht zuletzt daran, dass sie sich in der Nachbar-

schaft des Dialogtons und der Geräusche als Teil des dargestellten diegetischen Raums auffassen ließ. Bereits an den ersten Tonfilmen in Hollywood wird somit ersichtlich, dass die Stille als Faktor einzubeziehen ist, wenn es um die Herausbildung einer neuen filmischen Ästhetik um 1930 geht. Da sich der Sprechfilm rasch als Norm durchsetzen konnte, manifestierte sich Stille an diesem frühen Punkt meist als Gesprächspause. In diesem Sinne erlangte sie eine fast symbolische Bedeutung innerhalb des Medienwandels. Sie erscheint als akustischer Zwischenraum, der das Ungesagte und Unausgesprochene hervorhebt und sich als eine Art Widerständigkeit gegen die Explizitheit von Sprache, Musik und Geräusch – und damit gegen die dominante Stoßrichtung des Medienwandels selbst – verstehen lässt. Es ist, als sträube sich etwas im Film gegen die Artikulation von Ton. Die Beispiele deuten zudem an, dass man im ersten Tonfilmjahr in Hollywood damit begann, pointierte Sprechpausen auf spezifische Wirkungen *im Publikum* hin zu konzipieren. Viele der Pausen rechnen geradezu mit der Stille der Zuschauenden und lassen sich als an sie gerichtete Einladungen verstehen, die Stille zu füllen – ob mit Lachen, Raunen oder erschrockenem Luftholen.

4 Die Erfindung der stillen Tonspur

There isn't anything more the chief characters can possibly say.

Rezension zu INTERFERENCE¹

Die Kinosaison 1928/29 war eine besonders reichhaltige experimentelle Phase des amerikanischen Tonfilms, in der nach zögerlichen Anfängen in der ersten Jahreshälfte eine ganze Reihe an Ganz- und Teiltonfilmen entstand.² Während Stille in *LIGHTS OF NEW YORK* noch in Form von kurzen Gesprächspausen auftrat, wiesen andere amerikanische Produktionen nun einen weit exzessiveren Einsatz von Stille auf, der ganze längere Passagen erfassen konnte. Von besonderer Bedeutung ist in diesem Zusammenhang die bislang nur wenig beachtete Paramount-Literaturadaption *INTERFERENCE* (Roy Pomeroy, USA 1928), dem wohl zweiten noch erhaltenen Ganztonfilm der Filmgeschichte (nach *LIGHTS OF NEW YORK*) und gleichzeitig dem ersten, der Stille nicht nur punktuell, sondern neben Dialog, Musik und Geräusch als gleichberechtigte Tonebene nutzt. Ähnlich wie *LIGHTS OF NEW YORK* etablierte *INTERFERENCE* damit eine Reihe von Standardsituationen der Stille, die in den folgenden Monaten und Jahren Eingang ins Repertoire des Tonfilms finden sollten. Diese Vorreiterstellung für die filmische Verwendung von Stille soll im folgenden Kapitel genauer herausgearbeitet werden. Im Unterschied zu *LIGHTS OF NEW YORK* bleibt die Tonspur in *INTERFERENCE* tatsächlich – und womöglich erstmals in einem Langspielfilm – über weite Strecken still.³

Ein gepflegtes Drama aus der Oberschicht

INTERFERENCE war erst der fünfte Ganztonfilm in Hollywood sowie der allererste des Filmstudios Paramount.⁴ Er basiert auf dem gleichnamigen Theaterstück der beiden Briten Roland Pertwee und Harold Dearden, das

1 Zit. n. Hynes, «NY. Critics Differ on Merit of 'Interference'», 1928, o. S.

2 Für einen Überblick über die Tonfilmproduktion dieser Saison vgl. Crafton, *The Talkies*, 1997, S. 271–312.

3 Die Ausführungen dieses Kapitels basieren auf einer Fassung des Films, die auf der DVD-Edition von «Loving the Classics» enthalten ist.

4 Damit ist er zugleich der zweitälteste vollständig erhaltene Ganztonfilm, auch wenn zwischen *LIGHTS OF NEW YORK* und *INTERFERENCE* noch *THE TERROR* (Roy Del Ruth 1928), *MELODY OF LOVE* (Arch Heath 1928) und *THE HOME TOWNERS* (Bryan Foy 1928) gedreht wurden.

1927 im renommierten West End theatre in London Premiere feierte und bis Mai 1928 als Broadway-Produktion im Empire Theater in den USA zu sehen war. Auf beiden Bühnen konnte das Stück große Erfolge verzeichnen.⁵ Im Vorwort einer 1927 erschienenen Ausgabe der Romanfassung (ebenfalls von Pertwee) heißt es: «The play, needless to say, is one of the most popular of any at present on the London stage—so popular, indeed, that the author himself on a recent occasion found it impossible to obtain seats for an evening performance!»⁶ Nachdem 1928 zunächst eine Stummfilmfassung unter der Regie von Lothar Mendes entstanden war, drehte Paramount den Film noch einmal als Tonfilm sowie in einer zweiten, angepassten Stummfilmfassung.⁷ Regie führte nun der gebürtige Brite Roy Pomeroy, der schon zuvor als leitender Special-Effects-Techniker für Paramount tätig war und auch die tontechnischen Experimente des Studios leitete.⁸ Die Tonfilm-Fassung feierte am 5. November 1928 Premiere. William Powell spielt – in seiner ersten Sprechrolle – den tot geglaubten Kriegsheimkehrer Philip Voaze, der unter falschem Namen untergetaucht ist, nun aber von seiner ehemaligen Geliebten Deborah Kane (Evelyn Brent) entdeckt wird, die daraufhin seine wieder verheiratete Ex-Frau Faith (Doris Kenyon) erpressen möchte. Kane ist im Besitz von alten Liebesbriefen zwischen Voaze und Faith; eine Bekanntmachung wäre ein Skandal, zumal Faiths jetziger Ehemann, der Arzt Sir John Marlay (Clive Brook), nichts von der früheren Ehe weiß. Voaze vergiftet daraufhin Kane; der Verdacht fällt zunächst auf Marlay, bevor sich der todkranke Voaze selbst der Polizei stellt.

Ähnlich wie *LIGHTS OF NEW YORK* galt *INTERFERENCE* der späteren Filmgeschichtsschreibung als Paradebeispiel für den typisch «hölzernen» Stil der ersten *talkies*. Wie Alexander Walker schreibt: «Viewed today, *INTERFERENCE* appears totally characteristic of what the onrush of talk did to the fluency of the silent screen: it clogged it up.»⁹ Diese Einschätzung entspricht auch großen Teilen der zeitgenössischen Wahrnehmung. Als einer der ersten *all-talkies* wurde *INTERFERENCE* zwar mit Spannung erwartet und bei seinem Erscheinen in tontechnischer Hinsicht auch ausnahmslos gelobt, blieb jedoch in seinem Unterhaltungswert hinter den Erwartungen zurück und galt als schleppend, theaterhaft und langweilig.¹⁰ Diese Abwertung des Films und seine anschließende Marginalisierung bedürfen jedoch einer

5 ibdb.com: <https://is.gd/YVqFtq>. Letzter Zugriff: 22.03.26

6 Pertwee, *Interference*, 1927, S. 10.

7 Vgl. Crafton, *The Talkies*, 1997, S. 285.

8 Zu Pomeroy's Rolle bei Paramounts ersten Tonfilmen vgl. ebd., S. 285–286.

9 Walker, *The Shattered Silents*, 1978, S. 104.

10 Vgl. u. a. Eyman, *The Speed of Sound*, 1997, S. 206–207.

Revision, denn der Film nimmt für die Entwicklung der Tonfilm-Stille eine eminent wichtige Stellung ein. Von den für diese Untersuchung gesichteten Filmen ist *INTERFERENCE* der erste, der Stille nicht nur an einigen wenigen Stellen und nur für kurze Pausen, sondern flächendeckend für längere Passagen nutzt. Zählt man alle stillen Passagen und Gesprächspausen zusammen (kürzeste Pausen von zwei Sekunden und weniger nicht mitgerechnet) ergibt sich eine Dauer von etwa 24 Minuten Stille, was bei einer Gesamtlänge von 83 Minuten fast 30 % des vollständigen Films ausmacht.¹¹ Einen solch hohen Anteil hatten Stummfilmvorführungen in den 1920er-Jahren wohl kaum jemals erreicht, da Stille hier, wenn überhaupt, nur punktuell zum Einsatz kam.¹² Wie ich weiter unten noch ausführen werde, waren es gerade *nicht* diese stillen Passagen, die man an *INTERFERENCE* kritisierte, sondern – ganz im Gegenteil – seine Dialogszenen. Die ausgiebige Verwendung von Stille über längere Passagen hinweg traf sogar auf positive Resonanz und erwies sich als zukunftsweisend.

Für den hohen Anteil an Stille in *INTERFERENCE* lassen sich verschiedene Ursachen ausmachen. Zum einen verfügt der Film im Unterschied zu *LIGHTS OF NEW YORK*, abgesehen von Vor- und Abspann, über keinen Score und, mit Ausnahme einiger Fanfaren während eines Gedenkgottesdienstes, über keine diegetischen Musikeinsätze. Ebenfalls mitverantwortlich für das gehäufte Auftreten von Stille ist die starke Rhythmisierung der Dialoge: Gesprächspausen, stumme Reaktionen auf Gesprochenes sowie stille Auf- und Abtritte der Figuren kennzeichnen den Film. Sie entsprachen ganz den Vorstellungen Pomeroy's, der sich zuvor in einem Treffen der Academy of Motion Picture Arts für die Verwendung von mehr Dialogpausen im Tonfilm ausgesprochen hatte, da diese seiner Meinung nach bei Einstellungen, die mehrere Darsteller gleichzeitig zeigen, den Sprecherwechsel nachvollziehbarer machten.¹³ Vor allem aber entsprachen die Dialogpausen wohl dem erwünschten Ambiente des Films. *INTERFERENCE* war als ›kultivierter‹ Film gedacht, der im Gegensatz zu *LIGHTS OF NEW YORK* keinen schnell gesprochenen Straßenslang, sondern gemächlich vorgetragenes, wohlartikulierte Englisch mit britischem Akzent erfor-

- 11 Die Dauer der stillen Passagen wurde für diese Arbeit mit einer Stoppuhr gemessen, sodass das Messergebnis nur annähernd genau ist.
- 12 Allenfalls die von Altman (1996 und 2004) zitierten Beispiele für Stummfilmvorführungen gänzlich ohne oder nur mit sporadischer Tonbegleitung in den 1910er-Jahren kamen einer solchen Häufung an Stille nahe, doch solche Aufführungen dürften im folgenden Jahrzehnt selten geworden sein.
- 13 Anon., «Writers in Hollywood Give Varied Views on Talkers», 1928, S. 9. Pomeroy's Ansicht ist auch vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Debatte um die Dialogtonwiedergabe im Kinosaal zu verstehen. Die korrekte Zuordnung der Stimmen zu den Figuren galt oft als Problem, vor allem wenn der Ton aus nur einem einzigen Lautsprecher ertönte (vgl. z. B. in Deutschland: von Seuffert, «Tonfilm-Impressionen», 1930).

derte.¹⁴ Die Handlung war, wie schon in der Theatervorlage, in der High Society Londons angesiedelt und spielte vornehmlich in fein ausgestatteten Gesellschaftszimmern. Die Romanfassung des Stücks, von Pertwee alleine verfasst, erschien 1928 nochmals, gemeinsam mit Szenenfotos aus dem Film, mit dem Untertitel *A Melodrama of the Upperworld*, der in betonter Differenz zur *underworld* die Wendung vom Gangsterfilm zum *drawing room drama* explizit macht.¹⁵ In einer kurzen Rezension in *Film Daily* heißt es entsprechend:

INTERFERENCE will be appreciated by audiences that demand high class entertainment. The picture, at every turn, displays care, restraint and an appreciation of the fact that dialog, unless sensible and artfully wrought, will flop.¹⁶

Auf ähnliche Weise lobte Mordaunt Hall in der *New York Times* das Fehlen von «shouting and screaming». ¹⁷ Damit nehmen die Rezensionen ein Argumentationsmuster vorweg, das zwei Jahre später öfter auftreten wird, wenn sich als Gegenreaktion auf die erste Musicalwelle in Hollywood Stimmen mehren, die einen gemäßigteren Einsatz von Musik fordern.¹⁸

Die Sprechpausen in INTERFERENCE befördern jedoch nicht nur den betont gepflegten Gesamteindruck des Films, sondern dienen auch der Aufmerksamkeitslenkung, ähnlich wie dies LIGHTS OF NEW YORK bereits vorgeführt hatte. Eine der ersten Szenen im Film zeigt Voaze beim Besuch eines Gedenkgottesdienstes für Kriegsgefallene, bei dem auch sein eigener Name verlesen wird. Nach einer anfänglichen Totalen der Versammlung wird zwischen einzelnen Figuren und Figurengruppen hin und her geschnitten: dem Priester, der die Namen der gefallenen Soldaten verliest, Voaze, der auf den Priester oder die umstehenden Personen schaut, zwei trauernden Frauen und schließlich der schluchzenden Deborah Kane. Während die Schnittfolge zuerst vom Priester über Voaze zu den beiden unbekannten Frauen führt, geht es anschließend zuerst über Voaze, dann über den Priester bis hin zu Kane und schließlich wieder zurück zu Voaze (Abb. 50–57). In einer Stummfilmfassung der Szene hätte die Schnittfolge ganz ähnlich aussehen können und wäre vielleicht durch Zwischentitel ergänzt worden, die die vom Priester verlesenen Namen wiedergeben, insbesondere den von Voaze ganz am Ende. In ihrer endgültigen Tonfas-

14 Vgl. Walker, *The Shattered Silents*, 1978, S. 105.

15 Vgl. Pertwee, *Interference*, 1928.

16 Kann, «Another Advance in Sound», 1928.

17 Zit. n. Crafton, *The Talkies*, 1997, S. 286.

18 Vgl. ebd. S. 17, 357–360.



50-57 Stille hebt die Reaktionen von Kane und Voaze hervor

sung ist fast die gesamte Schnittfolge mit der Stimme des Priesters unterlegt – ein frühes Beispiel für die Verwendung von asynchronem Ton –, doch nachdem der Priester den Namen von Voaze verlesen hat (an dieser Stelle als Synchronon), erfolgt ein Moment der Stille, der während der beiden letzten Einstellungen von Voaze und Kane andauert, bis ein einsetzender Trommelwirbel (bei Großaufnahme der Trommeln) in den nächsten Teil der Zeremonie führt. Auf diese Weise ergibt sich ein auffälliger Unterschied zur typischen Musikbegleitung im Stummfilm. Während dort das Orchester eher weitergespielt hätte und sich die letzten Einstellungen somit viel weniger aus der Schnittfolge herausgehoben hätten, legt die Stille die Aufmerksamkeit ganz auf Kane und ihr verhaltenes Schluchzen. Der verlesene Name ihres früheren Liebhabers scheint in der stillen Einstellung noch nachzuhallen. Dass auch die folgende Einstellung (mit Voaze) still ist, suggeriert zudem eine Verbindung zwischen den beiden Figuren und deutet überhaupt erst an, dass es sich bei der von Powell gespielten Figur um den tot geglaubten Voaze handeln könnte.¹⁹ Der Ton gestaltet hier die ohnehin schon präzise auf eine spezifische Wirkung hin konzipierte Schnittfolge noch effektiver, einerseits durch das Verfahren der Asynchronität, andererseits durch das punktgenaue Einsetzen der Stille. Rein visuell handelt es sich um eine eher unauffällige Szene, die keinen als bedeutend hervorzuhebenden Handlungsmoment markiert. Dies geschieht allein auf Ebene des Tons.

Stille Passagen

Der hohe Anteil an Stille in *INTERFERENCE* erklärt sich jedoch nicht in erster Linie durch die häufigen Sprechpausen, sondern vor allem durch das Vorkommen zweier längerer Passagen, die jeweils einzelne Personen bei nahezu vollständig stillen Handlungen zeigen. In der ersten der beiden Passagen unternimmt die von Doris Kenyon gespielte Faith aus Verzweiflung einen Selbstmordversuch, nachdem sie ihren Mann erfolglos um eine größere Summe gebeten hat, welche die Erpresserin Kane von ihr verlangt. Von ihrem Vorhaben abgehalten wird sie nur durch Voaze, der zufälligerweise bei Sir Marlay in ärztlicher Behandlung ist (von dessen Heirat mit seiner Ex-Frau er aber nichts weiß) und unerwartet das Zimmer betritt. Die erste, mehr als eine Minute andauernde, Einstellung

19 Zudem wird durch eine Kopfbewegung von Voaze suggeriert, dass er Kanes Reaktion gesehen hat. Dies ist allerdings eine falsche Annahme, wie sich später herausstellt, wenn Voaze Kane, genau in die andere Richtung blickend, nun ganz eindeutig entdeckt, wie sein auffallend erstaunter Gesichtsausdruck signalisiert.

dieser Passage zeigt Faith in einer amerikanischen Einstellung hinter dem Schreibtisch ihres Mannes, der gerade das Zimmer verlassen hat. Mit verzweifelterm Gesichtsausdruck nimmt sie zunächst eine der mysteriösen, unbeschriebenen Postkarten in die Hand, die ihr Mann erhalten hat und von denen nur sie weiß, dass es sich um Warnungen der Erpresserin handelt. Ihr Blick richtet sich auf den Terminkalender ihres Mannes, und ihr Gesichtsausdruck wandelt sich allmählich in Entsetzen. Kaum hörbar flüstert sie: «Julian Ackroyd!» Der Deckname, unter dem sich Voaze bei ihrem Mann angemeldet hat, ist ihr durch die Erpresserin bekannt. Faith weiß also nun, dass Voaze ihren Mann sehen wird, und muss befürchten, dass ihre frühere Ehe aufgedeckt wird. In einer Abfolge von Standardgesten des melodramatischen Schauspiels (Festhalten am Stuhl, gegenseitiges Umklammern der Hände, Griff an die Brust, ostentatives Senken des Blicks) verdeutlicht Kenyon die Verzweigung der Figur und ihren Entschluss (Abb. 58–60). Durch das stumme und körperbetonte Spiel der Darstellerin sowie durch die Unbeweglichkeit der Kamera erinnert diese Einstellung an die Stummfilme der 1910er-Jahre und ihre Tableau-Ästhetik. Mit starr nach vorn gerichtetem Blick verlässt Faith das Bild. Bald darauf öffnet sie zögerlich den Giftschränk, führt ihre Hand hinein und entnimmt langsam eines der Fläschchen (Abb. 61; etwa 10 Sekunden). Im Gegenschuss ist nun zu sehen, wie der Butler eintritt, Voaze ankündigt und diesen ins Behandlungszimmer führt. Der Schuss-Gegenschuss-Wechsel setzt sich noch in mehreren stillen Einstellungen fort (Abb. 62–63; etwa 15 Sekunden). Faith und Voaze schauen sich erstaunt an, bis Letzterer mit dem Ausruf «Faith!» das Schweigen bricht und einen Dialog eröffnet.

Während die Theatervorlage von *INTERFERENCE* die Szene nicht in dieser Form enthält, taucht der Gang zum Giftschränk in der Romanfassung auf. Dort werden allerdings Stimmen («a murmur of voices») erwähnt, die aus dem angrenzenden Sprechzimmer kommen. «Faith stood still listening», heißt es noch verstärkend.²⁰ Der Film ergreift die Möglichkeit, die Szene mit Ton zu unterlegen, nicht und belässt den Moment vollkommen still.

Das Verfahren des stummen Blickwechsels war durch den bekannten Moment im *JAZZ SINGER*, wenn Al Jolson's Klavierspiel durch den eintretenden Vater unterbrochen wird, bereits erprobt (vgl. Kap. 3). Dort ließ sich die Stille jedoch nicht eindeutig als diegetisch interpretieren, da sie genau im Moment des Registerwechsels, also des Übergangs vom Stumm- zum Tonfilmteil, eintrat. In *INTERFERENCE* ist dies anders. Der vorhergehende Dialog zwischen Faith und ihrem Mann sowie die anschließend zu

20 Pertwee, *Interference*, 1927, S. 54–55.



58–63 Melodramatisches Gestenrepertoire und stiller Blickwechsel

hörenden Geräusche der sich leise entfernenden Schritte und einer sich schließenden Tür weisen die Stille eindeutig als diegetisch aus. Die weiteren spärlich eingesetzten Töne – Faiths kaum hörbares Flüstern und Wimmern, der die Stille durchschneidende Satz des Butlers – unterstützen diesen Eindruck. Die somit als diegetisch aufgefasste Stille kann umso mehr die Spannung, die in der Begegnung zwischen Faith und Voaze liegt, zum Ausdruck bringen, handelt es sich doch offensichtlich um das *tatsächlich* in der Szene stattfindende Schweigen, das die Fassungslosigkeit der Figuren angesichts des unverhofften Wiedersehens unterstreicht.

Die zweite stille Passage in *INTERFERENCE* ist mit über sechs Minuten Laufzeit noch weitaus länger. Sie spielt in Kanes Wohnung und beginnt mit der Ermordung der Erpresserin. Nach einer Ab- und Aufblende, die einen Zeitsprung anzeigt, ist zu sehen, wie Sir Marlay die Wohnung betritt, die Leiche entdeckt und die Spuren des Mordes verwischt, um so seine Frau zu schützen, die er für die Mörderin hält. Die stille Passage beginnt mitten in einer längeren Einstellung (E1), die einen Dialog zwischen Kane und Voaze wiedergibt, und wird selbst nur von wenigen Geräuschen oder gesprochenen Worten unterbrochen. Eine genaue Betrachtung der Szene verdeutlicht das schiere Ausmaß, mit dem *INTERFERENCE* mit Stille arbeitet, und lässt zudem bereits spezifische Verfahrensweisen in der Zusammenführung von Filmbild und Stille erkennen. Die Passage soll deshalb im Folgenden Einstellung für Einstellung wiedergegeben werden.

E1: Nahe Profileinstellung der beiden; Kane: «Philipp, my love!»; es folgt Stille. Voaze reicht ihr das Glas, in das er Gift gegeben hat; die beiden trinken und schauen sich länger in die Augen (Abb. 64). Kane beginnt allmählich zu realisieren, was geschieht, und sinkt sterbend ins Hors-champ. Mit angespannt gekrümmtem Rücken starrt Voaze in ihre Richtung (Abb. 65), dann auf die beiden Gläser in seiner Hand, bis er



64–67 Philip Voaze vergiftet Deborah Kane

schließlich ein kurzes, zufriedenes Geräusch von sich gibt und seine Körperhaltung lockert. Langsam wendet er sich ab, tritt in den Bildhintergrund und stellt die Gläser auf einen kleinen Tisch, wendet dabei aber nicht den Blick von der Leiche (Abb. 66). Er dreht sich um, fasst sich wie von Schwindel befallen an den Kopf und tritt aus dem Bild (bis hierhin ist ihm die Kamera mit kleinen Schwenks gefolgt). – *61 Sekunden ab Einsetzen der Stille*

- E2: Totale des Wohnzimmers; Voaze zieht sich den Mantel an, löscht das Licht und tritt an die links im Bild zu sehende geöffnete Tür. – *25 Sek.*
- E3: Heranschnitt. Voaze ist von vorn im Türrahmen zu sehen; *low key lighting* und dunkle Augenringe heben seinen ins Leere gehenden Blick hervor (Abb. 67). Er tritt langsam nach vorn und verlässt das Bild. Abblende. – *8 Sek.*

An dieser Stelle ist das Schema von Blick (ins Off), Erkenntnis («Ich habe sie umgebracht!») und Reaktion (Abstellen der Gläser, Flucht vom Tatort) etabliert, das im weiteren Verlauf der Passage erneut aufgegriffen wird. Erkenntnis als Reaktion auf Erschautes ist dabei als *innerer Prozess* der Figur inszeniert, der jedes Mal ganz in der Stille abläuft.

Die Regieanweisung im Theaterstück von Pertwee und Dearden schreibt an der hier beschriebenen Stelle einen Foxtrott vor, der von einem entfernten Grammophon erklingen und bis zum Ende die Handlungen von Voaze begleiten soll. Auch die Roman-Fassung erwähnt aus der Nachbarwohnung kommende Jazzmusik, die, kurz bevor Kane stirbt, zwar etwas sanfter wird, aber immer noch zu hören ist. Zusätzliche Erwähnung findet das Schlagen einer Uhr, das Voaze nach Kanes Tod aus seiner Trance zurückholt.²¹ Der Film macht auch hier von den in den Literaturvorlagen erwähnten Möglichkeiten zur Vertonung keinen Gebrauch.

Nach einer Aufblende folgt der zweite, längere Teil der Passage.

- E4: Halbtotale des Treppenhauses. Sir Marlay erreicht Kanes Wohnungstür (Kamera schwenkt mit). Er zögert erst, klingelt schließlich (leises Summen). – *12 Sek.*
- E5: Die Kamera ist hinter der Tür platziert. Marlay tritt in die Wohnung und ist von vorn in Nahaufnahme im Halbschatten zu sehen. Er schaut forschend ins Hors-champ hinter die Kamera. «Miss Kane?» Klopfen. «Miss Kane?» Er schließt die Tür hinter sich und tritt nach vorn – der Blickrichtung folgend – aus dem Bild. – *19 Sek.*
- E6: Die Totale aus E2. Marlay betritt von links das Wohnzimmer. Er

21 Pertwee/Dearden, *Interference*, 1929, S. 50–51; Pertwee, *Interference*, 1927, S. 156–158.



68-73

schaut sich um, kann Kane nicht finden und dreht sich wieder zur Tür. – 10 Sek.

- E7: Marlay (in der Halbnahen) hält in der Drehbewegung inne und schaut forschend nach links ins Hors-champ. Man kann daraus schließen, dass er die Leiche entdeckt hat. (Abb. 68) Nach einigem Zögern tritt er – in der Richtung seines Blicks – aus dem Bild. – 7 Sek.
- E8: Amerikanische Einstellung: Marlay wendet sich nach links zur Leiche (die Kamera schwenkt mit) und beugt sich hinunter. – 6 Sek.
- E9: Die Kamera zeigt von einem näheren Standpunkt, wie Marlay Kanes

Puls fühlt und ihren Tod feststellt. Er verbleibt länger neben Kane und denkt nach (Abb. 69). – 15 Sek.

E10: Zurück zur Totalen. Marlay durchquert das Wohnzimmer. – 4 Sek.

E11: Halbtotale: Marlay schaut ins Badezimmer, geht hinein, findet nichts (er ist durch den Türrahmen zu sehen), geht dann zum Telefon und nimmt den Hörer ab. «Hello? Hello?» Er erblickt etwas im Hors-champ, was ihn veranlasst, den Hörer wieder aufzulegen. Nun geht er nah an der Kamera vorbei nach links zum Sofa (die Kamera schwenkt mit) und findet dort die Handtasche seiner Frau, nimmt sie in die Hand und wendet sie hin und her (Abb. 70). – 32 Sek.

E12: Detailaufnahme der Handtasche. Das herausschauende Taschentuch mit gestickter Aufschrift «Faith» ist deutlich zu erkennen (Abb. 71). – 2 Sek.

E13: Halbnahe: Marlay schließt die Handtasche und schaut nachdenklich ins Hors-champ (Abb. 72). Er wendet sich suchend um und steckt die Tasche in seine Manteltasche. – 10 Sek.

E14: Halbtotale: Marlay läuft nach links (die Kamera schwenkt mit), schaut sich suchend um und entdeckt schließlich das Giftfläschchen. Er nimmt es prüfend in die Hand (Abb. 73). – 8 Sek.

E15: Großaufnahme des Giftfläschchens in seiner Hand. Der Aufdruck «Sir John Marlay» wäre in besserer Filmkopie vermutlich zu lesen (Abb. 74). – 4 Sekunden

E16: Achsensprung auf eine halbnahe Profileinstellung. Marlay schaut länger nachdenklich (Abb. 75), steckt dann langsam das Fläschchen in seine Manteltasche und wendet sich abrupt um. – 13 Sekunden

E17: Amerikanische Einstellung: Marlay geht nach rechts zur Zimmertür (die Kamera schwenkt mit), bleibt aber auf halbem Wege stehen, wendet sich um, denkt nach und geht schließlich wieder zurück. – 10 Sekunden

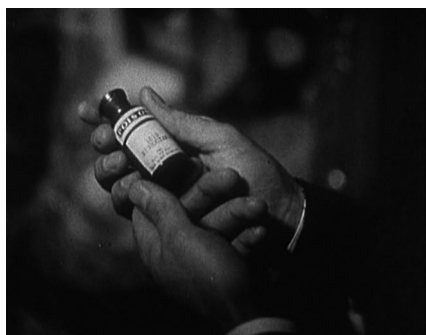
E18: Wieder Amerikanische: Marlay kommt von links ins Bild, streift Handschuhe über, schüttet das Gift aus dem Fläschchen (und aus dem Weinglas) in die Blumenvase und entfernt sorgfältig, aber rasch die Etiketten vom Fläschchen (Abb. 76). – 49 Sekunden

E19: Marlay (erneut in amerikanischer Einstellung) kommt von rechts ins Bild und ergreift die Hand der Leiche. – 5 Sekunden

E20: In Großaufnahme ist zu sehen, wie Marlay sorgsam das Fläschchen in der starren Hand der Leiche platziert (Abb. 77). – 13 Sekunden

E21: Amerikanische: Marlay wendet sich abrupt um und entfernt sich von der Kamera. – 6 Sekunden

E22: Marlay (erneut in der Amerikanischen) tritt von links an den Schreibtisch und entfernt die Fingerabdrücke vom Telefonhörer. Sein Blick



- fällt nach unten, wo er etwas entdeckt, das er in die Hand nimmt (Abb. 78). – 22 Sekunden
- E23: Großaufnahme der an ihn, Marlay, adressierten Postkarte in seiner Hand (Abb. 79). Er wendet sie um, die Rückseite ist nicht beschrieben. – 3 Sekunden
- E24: Amerikanische: Marlay steckt die Karte weg, geht nach links (Kamera schwenkt mit), schaut sich um und verlässt das Zimmer. Die Kamera schwenkt schnell von ihm weg nach links. – 7 Sekunden
- E25: Gleichzeitig zum Schwenk Überblendung in eine Großaufnahme der liegen gebliebenen Etiketten. Diesmal ist die Aufschrift «Sir John Marlay» gut zu lesen. (Abb. 80) – 4 Sekunden
- E26: Marlay von hinten in Nahaufnahme dreht sich abrupt zur Kamera um, schaut nach links ins Hors-champ (Abb. 81) und verlässt dann das Bild in dieselbe Richtung. – 3 Sekunden
- E27: Halbtotale: Marlay durchquert von rechts den Raum (Kamera schwenkt mit), nimmt die Etiketten und geht zurück (erneuter Kamerateilung). – 3 Sekunden
- E28: Marlay, von hinten gefilmt, geht zur Tür. – 5 Sekunden
- E29: Die Kamera steht im Treppenhaus. Marlay tritt vorsichtig aus der Tür, schließt diese hinter sich, schaut sich mehrmals um und geht schließlich schnell nach links zur Treppe (die Kamera schwenkt mit). Sein Ausruf «Hey!» die Treppe hinunter beendet die stille Passage. – 19 Sekunden

Auch in diesem Abschnitt widersetzt sich der Film einer Verwendung von Ton, wie sie in den Literaturvorlagen angelegt war. In den Regieanweisungen des Theaterstücks, die ansonsten den im Film zu sehenden Handlungen fast vollständig entsprechen, finden erneut die entfernten Grammophonklänge Erwähnung, die in dem Moment, als Marlay die Tür öffnet, anschwellen und erst später, als die Leiche entdeckt wird, enden.²² In der Romanfassung heißt es zwar «The flat was curiously silent», die im Film lediglich *sichtbaren* Erkenntnisprozesse werden dort aber von Marlay verbalisiert (z. B.: ««Prussic acid,» he exclaimed»).²³ Auch von dieser Möglichkeit des lauten Denkens macht der Film keinen Gebrauch. Bedenkt man die Optionen, die in den Vorlagen angelegt waren, so scheint die Stille auf der Tonspur eine bewusste Entscheidung der Filmemacher gewesen zu sein.

Auffällig an der Passage ist vor allem, dass sie von Einstellungen bestimmt ist, in denen die Figuren längere, stumme Handlungen voll-

22 Vgl. Pertwee/Dearden, *Interference*, 1929, S. 52–53.

23 Ebd., S. 160.

führen. Den Höhepunkt bietet E18 mit fast 50 Sekunden Länge. Teils handelt es sich um komplexere Einstellungen mit Kamerabewegungen, die den Figuren folgen und dadurch unterschiedliche Bereiche des Raums erschließen, z. B. E11, in der die Kamera vom Badezimmer zum Sofa schwenkt und Marlays Suchbewegung nachvollzieht. Bemerkenswert ist, dass es mehrere Einstellungen gibt, die zwar recht lange dauern, in denen jedoch nicht viel geschieht. In ihnen nimmt sich der Film Zeit, die Reaktionen der Figuren auf ihre Entdeckungen vorzuführen und damit innere Vorgänge anzudeuten. Immer wieder gibt es Momente des Zögerns, des Entdeckens und des Erkennens, etwa wenn Marlay das Taschentuch mit dem aufgestickten Namen seiner Frau am Tatort findet. Gleichzeitig unterstützt die Stille auch die Atmosphäre der Heimlichkeit und den inhärenten Voyeurismus der Passage, also die Tatsache, dass wir Figuren bei Handlungen zusehen, die eigentlich unentdeckt bleiben sollen.

Es ließe sich vermuten, dass die hier vorgestellten Passagen zur negativen Resonanz auf den Film, insbesondere auf sein schleppendes Tempo, maßgeblich beitrugen. Doch genau das Gegenteil war der Fall. Gerade die zweite, besonders lange stille Passage scheint zu den wenigen Stellen des Films zu gehören, die die Kritik *positiv* bewertete. So heißt es in einer Rezension im Branchenblatt *Variety*, die ansonsten nur wenig Gutes am Film lässt: «During the first quarter it is fairly interesting, moving forward with something approaching speed as Sir John Marley [sic] goes about removing the signs of the murder.»²⁴ Diese Aussage ist bemerkenswert: Ohne den paradoxen Zusammenhang explizit zu machen, lobt die Rezension in einem der ersten *all-talkies* ausgerechnet eine lange Passage *ohne Ton* und *ohne Sprache*, und zwar als einzige, die der Verfasserin (oder dem Verfasser) in Ansätzen interessant und temporeich erscheint. In einer Rezension in den *Daily News* ist ganz ähnlich zu lesen:

A five-minute silent sequence, along toward the conclusion of «Interference», saves this 100 per cent talkie [...] from extreme dullness. [...] Before the film is half unreeled we know exactly what's bound to happen. And we know that there isn't anything more the chief characters can possibly say. Consequently, when a silent sequence arrives, we're mighty glad of it—for at least, it allows some action.²⁵

Der Ausdruck «silent sequence» lässt offen, ob er sich auf die *akustische* Stille bezieht oder ob er allgemein im Sinne von «Stummfilmsequenz»

24 Anon., Rezension zu *INTERFERENCE*, 1928, S. 13.

25 Zit. n. Hynes, «NY. Critics Differ on Merit of «Interference»», 1928, o. S.

zu verstehen ist. Im letzteren Fall hätte die Passage wohl auch von Musik begleitet sein können, um den gleichen Effekt einer ›Erlösung‹ von den zähen Dialogszenen zu erzielen und »some action« zu bieten. Dennoch wäre bemerkenswert, dass das Fehlen der Musik und die akustische Stille nicht zu stören schienen und wie selbstverständlich akzeptiert wurden, obwohl es sich für damalige Publika um eine außergewöhnliche Gestaltungsweise gehandelt haben muss. Stille, so zeigen die Rezensionen mit-hin, ließ sich bereits in den allerersten Tonfilmen als wirkungsvolles und genuin neues Gestaltungsmittel einsetzen, um einzelne Filmszenen interessant und unterhaltsam zu gestalten.

Stille in Hollywoods Tonfilm-Saison 1928/1929

Stille Passagen von einer Minute oder mehr, bei denen einzelne Personen stille Handlungen vollführen, tauchen im Anschluss an *INTERFERENCE* regelmäßig im amerikanischen Tonfilm auf. Im Februar 1929 brachte Paramount mit *THE CANARY MURDER CASE* (Malcolm St. Clair / Frank Tuttle, USA) erneut einen ursprünglich stumm gedrehten Tonfilm-Krimi heraus. Diesmal allerdings drehte man manche Szenen nicht neu, sondern synchronisierte sie lediglich nach (u. a. weil die Hauptdarstellerin Louise Brooks sich weigerte, Sprechszenen zu spielen). Wieder ist William Powell in einer mehrere Minuten andauernden stillen Passage zu sehen, die nur einmal kurz vom Schlagen einer Turmuhr unterbrochen wird.²⁶ Sie präsentiert ihn in einem ganz ähnlichen Umfeld wie bei der Mordszene in *INTERFERENCE*, diesmal allerdings in komplementärer Funktion als Privatdetektiv bei der Spurensuche. Wie um diese Umkehrung zu unterstreichen, heißt die Figur – an »Philipp Voaze« erinnernd – nun Philo Vance. In dieser Rolle war Powell im August 1929 gleich noch einmal in *THE GREENE MURDER CASE* (wiederum unter der Regie von Frank Tuttle, USA) zu sehen. Auch der Nachfolgefilm enthält mehrere stille Passagen – wenn auch nicht mit Powell als zentraler Figur –, insbesondere direkt zu Beginn des Films. Stille Filmanfänge waren spätestens seit *THE VALIANT* ein erprobtes Konzept, mit dem sich die Aufmerksamkeit des Saales gleich zu Beginn auf den Film lenken ließ (vgl. Kap. 1), möglicherweise auch als Signal ans Publikum, Gespräche nun einzustellen, oder als Möglichkeit, den Übergang von Vorprogramm und Filmvorspann in den Hauptteil deutlich zu markieren. So beginnt selbst RKOs erstes Tonfilm-Musical *SYNCPATION* (Bert Glennon,

26 Möglicherweise wurden diese Einstellungen aus der Stummfilmfassung übernommen.



82–85 Folter durch Stille in *ALIBI*

USA 3/1929)²⁷ – anders als das Genre erwarten ließe – statt mit einer reißenenden Musiknummer mit einer stillen Passage, die den Vaudeville-Sänger Benny (Bobby Watson) beim Aufstehen und bei morgendlichen Aktivitäten präsentiert. Nach einem kurzen Telefongespräch im Bett ist fast zwei Minuten lang zu sehen, wie Benny seinen Hund aus dem Wohnzimmerfenster lässt, seinen Morgenmantel zubindet, den Hund wieder hereinlässt, die Zeitung holt und schließlich zu lesen beginnt. Zu hören sind dabei nur leise Geräusche, wie das Umblättern der Zeitungsseiten.

Es ist bemerkenswert, wie intensiv in den ersten Jahren des amerikanischen Tonfilms mit der Wirkung stiller Passagen experimentiert wird. Ein besonders einfallsreiches Beispiel findet sich im Gangsterfilm *ALIBI* (Roland West, USA 4/1929). Zwei Polizisten setzen hier bei einem Verhör den Zeugen Malone (Elmer Ballard) unter Druck, indem sie andeuten, ihn umzubringen, wenn er nicht den Namen des Täters preisgibt. In einer zweiminütigen stillen Passage, die zehn Einstellungen umfasst, zeigt uns der Film, wie die beiden hinter dem Rücken des sichtlich nervösen Mal-

27 Im Folgenden wird in bestimmten Fällen erneut das Erscheinungsjahr um eine Monatsangabe ergänzt, um die historische Entwicklung nachvollziehbarer zu machen.

one miteinander flüstern (ohne dass dies zu hören wäre), einer der beiden ganz gemächlich weiße Handschuhe überzieht, der andere das Fenster öffnet und ein dritter als bedrohlicher Schatten hinter einem Milchglasfenster in der Tür steht. Malones erschrockene Reaktionen sind jeweils im Bildvordergrund zu erkennen (Abb. 82–85). Besonders auffällig ist eine Großaufnahme, in der Malone vergeblich versucht, etwas vom Gespräch der beiden Polizisten mitzubekommen. Sein hell beleuchtetes Ohr, begleitet durch den Blick, der in dieselbe Richtung weist, scheint sich den Flüsternenden geradezu entgegenzustrecken, doch zu hören ist für ihn und für die Menschen im Saal an dieser Stelle nichts (Abb. 83).

Weitere Einsatzmöglichkeiten von Stille, wie sie in den folgenden Monaten und Jahren zu Standardsituationen des filmischen Melodramas werden, führt wiederum *INTERFERENCE* vor. So ähnelt die Szene am Giftschränk der bekannteren (und noch weitaus virtuoser inszenierten) Szene aus Rouben Mamoulians *APPLAUSE* (USA 10/1929), in der die Vaudeville-Darstellerin Kitty (Helen Morgan) in ihrem Badezimmerschränk nach Schlafmittel sucht, um sich das Leben zu nehmen (Abb. 86–87).²⁸ Auch greifen viele spätere Hollywood-Filme das stille und von melodramatischem Gestenrepertoire begleitete Leiden der weiblichen Hauptfigur, das Doris Kenyon mustergültig einsetzt, auf. Ein Beispiel ist Greta Garbo in ihrem ersten Tonfilm, der in zwei Sprachversionen (Englisch/Deutsch) erschien: *ANNA CHRISTIE* (Clarence Brown, USA 2/1930) und *ANNA CHRISTIE* (Jacques Feyder, USA 12/1930). Wie ich an anderer Stelle ausführlicher beschreibe, begibt sich Garbo vor allem in der deutschen Version mehrfach in stille Posen, die ihre innere Verzweiflung andeuten: Sie lehnt etwa für mehrere Sekunden im Türrahmen und lässt den Kopf auf den Tisch oder in die Hände sinken (Abb. 88–89).²⁹ Den spannungsgeladenen in Schuss-Gegenschuss-Auflösung dargestellten stillen Blickwechsel zwischen zwei Personen, der bis auf *THE JAZZ SINGER* zurückgeht, erproben gerade die Melodramen im Anschluss an *INTERFERENCE* ebenfalls ausgiebig. Oft heben sie auf diese Weise Schlüsselmomente des Plots hervor. So betont die Stille in *THE BROADWAY MELODY* (Harry Beaumont, USA 2/1929) den ersten Blickwechsel zwischen den zwei Hauptfiguren, die sich später ineinander verlieben und heiraten werden. In *COQUETTE* (Sam Taylor, USA 4/1929) gibt es gleich zwei markante stumme Blickwechsel zwischen Mary Pickford (in ihrer ersten Sprechrolle) und der Figur ihres Vaters (John St. Polis): einmal, als dieser sie nachts mit ihrem Liebhaber erwischt und dann noch ein-

28 Für Analysen der Stille in dieser Szene vgl. Fisher, «*APPLAUSE: The Visual and Acoustic Landscape*», 1985, S. 240–241; Moure, «*Du silence au cinéma*», 1999, S. 30–31.

29 Vgl. Wiegand, «*Anna Christie*», 2026 (in Vorbereitung).



86–87 «Am Giftschränk» – eine Standardsituation der Stille: Doris Kenyon in *INTERFERENCE* und Helen Morgan in *APPLAUSE*



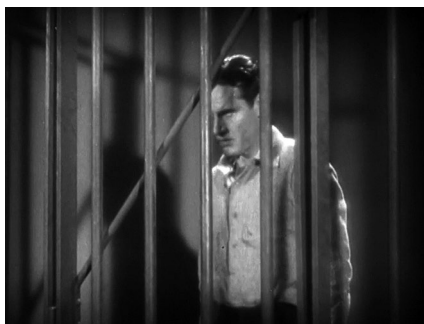
88–89 Stille Gesten der Verzweiflung: Doris Kenyon in *INTERFERENCE* und Greta Garbo in der deutschen Sprachversion von *ANNA CHRISTIE*

mal gegen Ende, als er vor Gericht beschuldigt wird, den unerwünschten Bewerber kurzerhand umgebracht zu haben (was er auch tatsächlich getan hat). *THE VALIANT* inszeniert den stummen Blickwechsel zwischen zwei Geschwistern, die sich über die Jahre aus den Augen verloren hatten, als Wiedererkennungsszene (auf diese Szene gehe ich in Kap. 6 noch genauer ein). Auch *ANNA CHRISTIE* stellt die erste, schicksalhafte Begegnung zwischen Anna und dem Matrosen Matt, in den sie sich verlieben wird, als stillen Blickwechsel dar, diesmal wesentlich prononcierter in der englischsprachigen Version unter der Regie von Clarence Brown (Abb. 90–91). Gleiches gilt für Annas Begegnung mit ihrem Vater, den sie jahrelang nicht gesehen hat.³⁰ In Gangster- und Kriminalfilmen verstärken solche Blick-

30 Im Vergleich der stillen Momente beider Sprachversionen wird ersichtlich, dass Brown den Fokus stärker auf die Liebesgeschichte legt, während sich Feyder mehr für das innere Leiden der Figur interessiert. *ANNA CHRISTIE* ist somit ein Beispiel dafür, dass Sprachversionen ein und desselben Ausgangsfilms in ihren jeweiligen Regiestilen erheblich voneinander abweichen können, was auch den Einsatz stiller Momente betrifft.



90–91 Stille Blickwechsel in schicksalsschweren Momenten: Charles Bickford und Greta Garbo in der englischen Sprachfassung von ANNA CHRISTIE



92–93 Spannungsgeladene Stille zwischen George Bancroft und Richard Arlen in THUNDERBOLT

wechsel oft die Spannung einer Situation, ohne dass sie Wendepunkte in der Handlung markieren würden. So beäugen sich die beiden männlichen Antagonisten in THUNDERBOLT (Josef von Sternberg, USA 6/1929) von ihren gegenüberliegenden Gefängniszellen aus wie zwei sich gegenseitig aufdauernde Raubtiere (Abb. 92–93).

Auch international fanden die in INTERFERENCE etablierten Standardsituationen der Stille bald Anwendung, so der stumme Blickwechsel in Melodramen, etwa zwischen Conrad Veidt und Karin Evans in DIE LETZTE KOMPAGNIE (Kurt Bernhardt, D 1930). Bei der Person, die in eine fremde Wohnung eindringt und dort in vollkommener Stille bei heimlichen Tätigkeiten zu beobachten ist, handelte es sich ebenso um ein beliebtes Motiv im frühen deutschen Tonfilm-Kino. Hier wurde es wohl erstmals im April 1930 in der UFA-Produktion DER TIGER (Johannes Meyer, D) verwendet; spätere Beispiele sind DER GREIFER (Richard Eichberg, D 1930), in dem Hans Albers mit einer Taschenlampe in eine Villa einbricht, sowie TÄTER GESUCHT (Carl Heinz Wolff, D 1931), in dem vom Einbrecher nur ein durchs Dunkel dringender Lichtkegel und seine Hand zu sehen sind. Objekte

(Türklinken, Schubladen, Briefe und dergleichen) und das, was die Figuren – und insbesondere ihre Hände – mit ihnen tun, nehmen in diesen Passagen einen prominenten Platz ein und werden durch Großaufnahmen oder Lichteffekte, manchmal auch in POV-Shots hervorgehoben, ähnlich wie dies *INTERFERENCE* vorführt. Meist geht es darum, mittels Stille Spannung zu erzeugen und die Szene aus dem auditiven Fluss des Gesamtfilms herauszuheben. In vielerlei Hinsicht erweist sich *INTERFERENCE* mithin als Ursprungsfilm für zahlreiche Anwendungen filmischer Stille, auch weit über den amerikanischen Produktionskontext hinaus. Inwiefern der Film selbst bereits auf heute verschollene Vorgänger reagiert, lässt sich nicht mehr eindeutig klären.

*

INTERFERENCE und andere in diesem Kapitel vorgestellte Filme lassen den Medienwandel vom Stumm- zum Tonfilm in neuem Licht erscheinen. Nicht nur Musik, Dialoge und Geräuscheffekte waren eine Neuheit für das Publikum und bestimmten die Rezeption der ersten Tonfilme, sondern auch ihr Gegenteil, die Stille. In der Frühphase des Übergangs erprobten Filmemacher offenbar sämtliche seinerzeit technisch möglichen Optionen im Umgang mit der Tonspur, darunter auch längere stille Passagen, in denen sich die Aufmerksamkeit im Kinosaal wieder verstärkt aufs Visuelle richten konnte. Diese Passagen führten zu einer neuen Intensität in der Darstellung spannungsgeladener wie auch melodramatischer Szenen und erschienen geeignet, die damals oft benannte Gefahr hölzerner Dialoge und langatmiger Sprechszenen zu bannen. Die außergewöhnliche Länge der stillen Passagen in *INTERFERENCE* lässt indes eine intentionale Verwendung von Stille wahrscheinlicher erscheinen als die kurzen Gesprächspausen in *LIGHTS OF NEW YORK*, was durch die Differenz zu den entsprechenden Szenen in den literarischen Vorlagen unterstützt wird. Es war wohl nicht zuletzt die positive Aufnahme der stillen Passagen durch die Filmkritik, die zu weiteren Erkundungen ihrer Einsatzmöglichkeiten, letztlich auch im internationalen Filmschaffen, führte.

5 Vom «Abgrund» zum «Volumen»

Stille in der internationalen Tonfilm-Debatte

So wie in der Praxis bereits die ersten Tonfilme mit stillen Momenten experimentierten, wurde die Stille um 1930 auch im schriftlichen Diskurs zum Thema. Dieser Debatte, in der sehr grundlegende Überlegungen zur Ästhetik des Medienwandels zur Sprache kamen, möchte ich in den folgenden zwei Kapiteln nachgehen. Die in der Einleitung zitierten Äußerungen von Béla Balázs und anderen Autorinnen und Autoren zur ›Erfindung der Stille‹ durch den Tonfilm sind in dieser Hinsicht als Teil einer umfassenderen Auseinandersetzung mit filmischer Stille zu sehen, die schon in der Stummfilmzeit begann und die nicht auf einen einzelnen nationalen Kontext beschränkt war. Rezensionen und Leitartikel in der internationalen Fachpresse trugen zu diesem Diskurs ebenso bei wie ambitionierte Theorieentwürfe, wobei die Grenze zwischen beidem oft unscharf blieb. Auch eine klare Trennung zwischen Theorie und Praxis lässt sich nur schwerlich ausmachen, da viele der Schreibenden zugleich in der Kinoindustrie tätig waren und mit ihren Überlegungen auf aktuelle Entwicklungen reagierten und weiter auf diese einwirken wollten. Ein Beispiel ist der aus Rumänien stammende und in Deutschland wirkende Filmregisseur Lupu Pick (1886–1931), der am 4. Januar 1930 in der deutschen Branchenzeitschrift *Reichsfilmblatt* ausführlich von der Premiere des amerikanischen Tonfilms *BULLDOG DRUMMOND* (F. Richard Jones, USA 1929) in London berichtet. Pick war als Regisseur, Produzent und Drehbuchautor einer der großen Namen des Weimarer Kinos und trat, teils in führender Position, in mehreren Verbänden in Erscheinung, u. a. in der Spitzenorganisation der deutschen Filmindustrie (SPIO). Vor diesem Hintergrund hatte seine Besprechung eines Tonfilms aus Hollywood in einer renommierten deutschen Fachzeitschrift sicherlich den Status einer grundsätzlich bedeutsamen Stellungnahme zum Medienwandel, zumal die Premiere des ersten deutschen Ganztonfilms gerade einen knappen Monat zurücklag und man sich vielerorts fragte, wie die Entwicklung weitergehen würde.¹ Für Pick wird gerade die *Stille* in der Eröffnungssequenz von *BULLDOG DRUMMOND*

1 Dieser Film war *MELODIE DES HERZENS* (Hanns Schwarz, D, Dezember 1929). Pick selbst hatte zu diesem Zeitpunkt noch keinen Tonfilm gedreht. Sein erster und einziger Tonfilm *GASSENHAUER* erschien erst im Frühling 1931, kurz nach dem frühen und unerwarteten Tod des Regisseurs.

zum Anlass, sich mit den «vielen Wirkungsmöglichkeiten des Tonfilms»² auseinanderzusetzen, zumal diese in ihrer Darstellung eines stillen britischen Clubraums selbstreflexiv auf die neuartige Stille im Kinosaal verweist (vgl. Kap. 2). Selbst wenn Picks Beschreibung an vielen Stellen nicht ganz akkurat ist (und eine etwas verwirrende Interpunktion aufweist), kann ein längerer Abschnitt verdeutlichen, wie stark die Kritik in der frühen Tonfilm-Zeit auf Details der filmischen Inszenierung achtete und welche Faszination dabei gerade die Stille – in ihrer Kontrastwirkung zum Ton – ausüben konnte:

Der Zuschauerraum verdunkelt sich – die Musik – eine auf dem Filmband aufgezeichnete Musik beginnt leise und ohne störende Nebengeräusche – die Wiedergabe ist vollkommener wie bei unserem besten Grammophon – zu spielen, es erscheinen auf der Bildfläche Haupttitel des Films[,] übliche Firmenbezeichnung, Herstellernamen und Personenverzeichnis usw., die Musik verklingt leise und unmerklich. Der *Film* beginnt: Die Musik schweigt. Es ist lautlos im Zuschauerraum, auch von der Leinwand her. Wir sehen in einer Nahaufnahme erst ein von zwei Händen getragenes reiches Silbertablett mit Whiskykaraffe, Gläsern, einen Löffel usw. Die Kamera wandert, indem sie gleichzeitig etwas sich zurückzieht, mit dem Tablett und dem nun sichtbar werdenden alten, würdigen und soignierten Diener immer mit, durch eine reichgeschnitzte Tür (im Vorbeigehen lesen wir «Silcend Club» [sic] auf dieser Tür) in einen immer mehr sich vor uns ausdehnenden Klubsaal. Hier und da vorbei an hohen Backensesseln. Hier und dort an einem zeitunglesenden oder rauchenden oder halb vor sich hindösenden älteren vornehmen Lord vorüber.

Immer halb nahe, dicht hinter dem Diener mit dem Tablett. Dicke Teppiche bedecken den Boden. Man sieht auch förmlich ihre dämpfende Wirkung. Alles ist fast beängstigend still. Und jetzt hält der Diener seine Schritte an. Er ist an einen Klubsessel gelangt. Wir sehen, dass er besetzt ist, aber wir sehen noch kein Gesicht. Und wie nun der Diener sich herumwendet, um das Tablett zu reichen, rutscht wohl die Karaffe auf seinem Tablett. Eine zufassende Bewegung, und der Löffel – ein schöner, glänzender, silberner Löffel – fällt zu Boden und klirrt dort – wir sehen und hören das, mit einem gar nicht einmal sehr lauten Klackern auf.

Nach etwa 30 Metern – was ungefähr eine Minute dauert – lautloser Stille also dieses erste überraschende Geräusch.

[...] Der Diener hob schon den Löffel auf und legt ihn auf das Tablett. Das Geräusch hierbei ist fast unhörbar, aber man hört es doch. Noch ein miss-

2 Pick, «Eine bedenkliche Klippe», 1930, o. S.

billigender Blick von dem alten Herrn dem aus dem Bild gehenden Diener nach. Und alles ist wieder still, und jetzt sehen wir auch in einer Gesamteinstellung den weiten, gedämpften, vornehm stillen Klubsaal mit den hier und dort in ihren Sesseln sitzenden und zurückgelehnten Gestalten. [...] bei dieser Szene, die insgesamt kaum mehr als 2 bis 3 Minuten dauert, sieht man eine von den vielen Wirkungsmöglichkeiten des Tonfilms.³

Vielleicht ist es kein Wunder, dass Pick, der heute noch vor allem wegen seiner zwei ohne jeden Zwischentitel auskommenden Stummfilme SCHERBEN (D 1921) und SYLVESTER (D 1924) bekannt ist, zwar auch den einsetzen- den Dialogton als Faszinosum hervorhebt, sich aber offensichtlich weitaus mehr für die sparsam eingesetzten Geräusche und gerade für die Stille interessiert. Den diesbezüglichen Unterschied zum Stummfilm markiert er gleich am Anfang des Textes: «Der Film beginnt: Die Musik schweigt.» Pick betont zudem, dass es sowohl eine Stille «im Zuschauerraum» gibt, als auch eine, die «von der Leinwand» kommt, wobei die zweite Formulierung nahelegt, dass es sich einerseits um eine Stille *im Film* handelt, andererseits um eine, die als akustisches Phänomen *von den* Lautsprechern ausgehend *in den* Kinosaal ausstrahlt und dort auf die Stille des Publikums trifft.⁴ Der Regisseur berührt in seiner Rezension also eine Reihe an Punkten, die ich in meinen vorangehenden Ausführungen bereits angesprochen habe, darunter die Rolle der fehlenden Begleitmusik, die Diegetisierung der Stille, d. h. ihre Einbindung in den Erzählraum, und das Schweigen der Menschen im Kinosaal. Bedenkt man den genauen Zeitpunkt, zu dem die Rezension erscheint, dann wirkt sie wie eine Art Scharnier zwischen den ersten zwei Tonfilm-Jahrgängen Hollywoods, in denen sich bereits Konventionen im Umgang mit Stille herausgebildet hatten (zu denen auch der stille Filmanfang gehörte, vgl. Kap. 3 und 4), und dem Einsetzen der deutschen Sprechfilmproduktion mitsamt ihrem begleitenden Fachdiskurs.

Dass Pick die Stille in BULLDOG DRUMMOND so vorbehaltlos positiv bewertet, ist indes nicht selbstverständlich. Wie ich in diesem Kapitel vielmehr zeigen möchte, hatte die Stille im frühen Tonfilm-Diskurs meist einen prekären Status inne und schwankte in ihren Bewertungen zwischen bedeutungsloser *Leere* auf der einen und bedeutsamer *Fülle* auf der anderen Seite. Teils nahm man sie als einen von außen kommenden Störfaktor wahr, teils als integralen Bestandteil der filmischen Form. Diese Spannung wurde in der damals virulenten Frage, wie sich mit dem Ton-

3 Ebd. Herv. i. O.

4 Sehr wahrscheinlich waren die Lautsprecher bei dieser Vorstellung, wie später und bis heute üblich, hinter der Leinwand positioniert.

film an die Ästhetik des *Stummfilms* anschließen ließe, besonders spürbar. Denn das ›Schweigen‹ hatte ja als eine der großen Tugenden des Stummfilms gegolten, die für große Teile der Filmkritik mit der Einführung des Tons verloren zu gehen drohte. Bot die akustische Stille des Tonfilms also vielleicht die Möglichkeit einer zumindest partiellen Rückwendung? Wie sich zeigen wird, war diese Frage alles andere als einfach zu beantworten, gerade weil sich die akustische Stille des Tonfilms von der Stummheit des Stummfilms in qualitativer Hinsicht deutlich unterschied. Vor allem aber wurde die Tonfilm-Stille immer wieder als eine bloße *Abwesenheit* interpretiert, die sich als solche nur schwerlich in ein Konzept von Filmkunst integrieren ließ. Eine positive Auffassung von akustischer Stille als filmisches Gestaltungsmittel musste erst prozesshaft ausgehandelt werden.

Zunächst möchte ich das ›Schweigen des Stummfilms‹ als zentrale Denkfigur im Theoriediskurs der 1920er-Jahre rekapitulieren. In dieser Debatte gründet eine spezifische Diskurslinie der frühen Tonfilmzeit, in der die *Reduktion des Tons* als probates Mittel erschien, zum ›schweigenden Bild‹ des Stummfilms zurückzukehren. Wie sich jedoch insbesondere an den Schriften und Filmen René Clairs zeigen lässt, beinhaltete dieser Gedanke nicht zwangsläufig eine positive Auffassung von Stille als eigenes Gestaltungsmittel. Diese hat in den Debatten noch länger einen schweren Stand und pendelt zwischen den Einschätzungen von ›Abgrund‹ und ›Volumen‹, was ich mit einem genaueren Blick auf die Debatten in der (überwiegend deutschen) Filmfachpresse zwischen 1928 und 1931 verdeutlichen und abschließend durch Rudolf Arnheims Position weiter vertiefen möchte.⁵

Das schweigende und das geschwätzige Bild

Der Stummfilm ist abgesehen von seiner auditiven Live-Begleitung tonlos, d. h. die zu *sehenden* Figuren, Dinge und Räume sind nicht zu *hören*.⁶ Diese Tatsache wurde in einem großen Teil des europäischen Theoriediskurses der späten 1910er- und 1920er-Jahre nicht als Mangel begriffen, sondern ganz im Gegenteil geradezu gefeiert und als Befreiung von den Fesseln der Sprache gedeutet. ›Der Film ist stumm, er vermittelt die Welt als das

5 Zur ästhetischen Dimension der Tonfilm-Debatte in Deutschland vgl. auch Mühl-Benninghaus, *Das Ringen um den Tonfilm*, 1999; Kasten, ›Vom visuellen zum akustischen Sprechen‹, 1994.

6 Michel Chion lehnt aus diesem Grund den Begriff ›Stummfilm‹ (›cinéma muet‹) ab und spricht vom ›cinéma sourd‹, dem ›tauben Kino‹ (*La voix au cinéma*, 1982, S. 16–19). Vgl. auch Moure, ›Du silence au cinéma‹, 1999, S. 26.

große Schweigen», schrieb etwa Rudolf Harms in seiner *Philosophie des Films* von 1926.⁷ Film als bewegtes Bild unterschied sich in dieser Perspektive insbesondere vom Theater und vermochte in eine Sphäre *jenseits* des Sprachlichen und Sagbaren zu führen, die oft als authentischer und wahrhaftiger wahrgenommen wurde. Für den französischen Filmregisseur Marcel L'Herbier etwa realisierte sich im Stummfilm geradezu ein Aufbegehren der menschlichen Kultur gegen die traditionelle Vorherrschaft der Sprache. 1918 schrieb er mit großem Pathos: «Gegen Hermes, der ganze Generationen mit dem Elixier wohltuender Täuschung balsamieren wollte, erhebt sich vor unseren Augen nun das Schweigen.»⁸ Und noch in einem Wiederabdruck dieses Textes von 1946 merkt der Filmemacher an (nun mit spürbarer Distanzierung):

Im Moment, als ich diesen Aufsatz schrieb, war die Stummheit einer der überzeugendsten Aspekte des Kinematographen. – Nach Jahrhunderten großer Eloquenz, der man trotz der Wünsche der Dichter nie Einhalt zu bieten wagte, nahm das Schweigen des Kinematographen die Bedeutung eines Wunders der Vorsehung an. Wir überhöhten es oft mit maßloser Verve! «Das Wort besitzt Grenzen. Das Licht ist eine universelle Sprache. Der Friede der Nationen lechzt nach Schweigen.»⁹

Der dem Symbolismus zugeneigte Schriftsteller Benjamin Fondane erklärt Ende 1929, nun schon anlässlich der ersten französischen Tonfilme, dass Ton- und vor allem Sprachlosigkeit des Stummfilms zu einem produktiven «Mißverstehen» geführt hätten, das den Film erst zu einem so populären Massenmedium habe werden lassen. Ähnlich wie Béla Balázs und andere Publizierende der Zeit konstatiert er damit auch eine Nähe des Stummfilms zum Traum (für ihn das wahre «Reale») und dessen Aufhebung logischer Strukturen, die eben die Sprache kennzeichnen:

Die Sehnsucht des Stummfilms zielte fühlbar [...] auf die Katastrophe in der Aufhebung jeglicher Rede und somit jeglicher die Rede fundierender Logik und jeglicher in der Logik fundierten Konzeption des Menschen. Die Stummfilm-Zuschauer, die selbst zu Träumenden werden, haben so für Fondane aktiven Anteil an der Sinnkonstitution der Filme: «Die Stille der

7 Harms, *Philosophie des Films*, 1926, S. 17.

8 L'Herbier, «Hermès und das Schweigen» [1918/1946], 2016, S. 164. Hermes ist in der griechischen Mythologie der Gott der Redekunst.

9 Ebd., S. 149. Im französischen Originaltext (einschließlich L'Herbiers Anmerkungen) werden *silence* (bzw. *Silence*, großgeschrieben) für «Schweigen» und *mutisme* für «Stummheit» benutzt (L'Herbier, «Hermès et le Silence» [1918], 1946, S. 199, 210).

Figuren zwang uns, ihnen andere Wörter zu leihen, andere Motive als jene, die ihre Realität im Bereich des Intelligiblen zuließ.¹⁰

Im deutschsprachigen Raum war der Diskurs um das Schweigen des Stummfilms stark geprägt durch die Gedanken der physiognomischen Filmtheorie, die um 1924 ihren Höhepunkt fand. «Wo gab es denn eine Darstellungsform, die so die Möglichkeiten des Sehbaren bis ins Unsagbare erweiterte?», fragt etwa Otto Foulon und setzt zur Hassrede gegen das Theater an: «Nein, laßt Euch sagen: Wir haben es satt, euer Theater, eure Schminke, eure Reden, denn ihr *redet* auf eurem Theater, *redet* eure Seelenkrämpfe [sic!], statt eure Seele Gestalt werden zu lassen. Und verredet das ganze Leben. Und unser Auge hungert.»¹¹ Als Hauptvertreter der physiognomischen Filmtheorie kann wohl Béla Balázs gelten, mit seinem Buch *Der Sichtbare Mensch*.¹² Balázs' Leitgedanke war bekanntlich, dass im Stummfilm gerade durch den Wegfall der Sprache – und unterstützt durch das Gestaltungsmittel der Großaufnahme – der Mensch wieder zu unmittelbarem körperlichem und geistigem Ausdruck gelangen konnte. Während die Abstraktion der Sprache über Jahrhunderte den Blick auf die sichtbare Wirklichkeit verstellt habe, breche mit dem Film eine neue visuelle Kultur heran, in der die Ausdrucksbewegungen des Menschen, seine Physiognomie und damit auch seine Seele wieder neu sichtbar werden. In dieser Hinsicht ist Balázs' theoretischer Entwurf auch als Reaktion auf den literarischen Diskurs der Sprachskepsis im ausgehenden 19. Jahrhundert und als dessen Weiterführung zu verstehen. Wie Jörg Schweinitz schreibt, erschien das Aufkommen des Films der physiognomischen Filmtheorie «als weitreichende Lösung für die fundamentalen Sehnsüchte der Sprachskeptiker, als das Mittel schlechthin für eine *wirkliche Abkehr* von Konventionalität und Abstraktheit sprachlicher Mitteilung».¹³

Das «Schweigen» des Stummfilms, seine weitgehende Existenz außerhalb des Sprachlichen, galten der physiognomischen Filmtheorie mithin

10 Fondane, «Vom Stummfilm zum Sprechfilm» [1930], 1981, S. 532–533. Der ursprünglich aus Rumänien stammende und in Paris lebende Fondane schrieb in den 1920er- und 1930er-Jahren mehrere Texte über das Kino, unterstützte dabei Konzeptionen des «cinéma autonome» und des «cinéma pur» und war, wenn auch nur kurzzeitig, selbst in der Filmbranche tätig. Er schrieb u. a. das Szenario für die Schweizer Co-Produktion RAPT (Dimitri Kirsanoff, 1934) und führte Regie bei der als verschollen geltenden argentinischen Komödie TARARIRA (1936). Ein weiteres seiner Filmprojekte wurde nicht realisiert (vgl. Fondane, *Écrits pur le cinéma*, 1984). Zu Fondanes Beziehungen zum Film vgl. auch Freedman, «The Sounds of Silence», 1998.

11 Foulon, *Die Kunst des Lichtspiels*, 1924, S. 17, 20.

12 Vgl. u. a. Jampolski, «Die Geburt der Filmtheorie aus dem Geist der Physiognomik», 1986; Koch, «Die Physiognomie der Dinge», 1986; Schweinitz, *Film und Stereotyp*, 2006, S. 138–152.

13 Schweinitz, *Film und Stereotyp*, 2006, S. 146.

als kulturgeschichtliche Neuerung von eminenter Wichtigkeit und als Ermöglichung einer eigenen Kunstform, die sich insbesondere vom Theater grundlegend unterschied. In der Logik dieses Denkens musste das Aufkommen gesprochener Dialoge im Film geradezu zwangsläufig zu einer «Furcht um das Primat des Visuellen» führen.¹⁴ Balázs konstatiert so auch in seinem zweiten filmtheoretischen Werk *Der Geist des Films* von 1930, genau an der Stelle, an der er vom Stummfilm zu einer Betrachtung des Tonfilms übergeht: «Diese ganze reiche Kultur des visuellen Ausdrucks, die ich bis jetzt beschrieben habe, ist gefährdet.»¹⁵ Die tief liegenden Bedeutungsschichten, die sich in der Großaufnahme des menschlichen Gesichts mitgeteilt hatten, schienen nun wieder durch die Abstraktion und Oberflächlichkeit der Sprache abgelöst zu werden. Balázs schreibt weiter: «Als wir nicht Worte, sondern nur Blicke verstanden, [...] so hatten wir gerade an diesen stummen Dialogstellen tiefste menschliche Offenbarungen erlebt [...]. Doch wehe, jetzt hören wir, was sie sagen! Und die Trivialität ihrer Worte übertönt die Tiefe ihrer Blicke.»¹⁶

Auch wenn es durchaus positive Stimmen zum Tonfilm gab, die gerade in der Wiedergabe des synchronen Dialogtons einen Fortschritt für das Ideal der Filmkunst sahen, waren die Befürchtungen von Balázs weit verbreitet. Ähnlich kritische Haltungen artikulierte man etwa in Frankreich.¹⁷ So befürchtete der Filmregisseur René Clair, eine der vehementesten Stimmen gegen den Sprechfilm hollywoodscher Prägung,¹⁸ dass von nun an «abgedroschene Phrasen [...] Dichtung und Traum von der Leinwand vertreiben» würden:

14 Kasten, «Vom visuellen zum akustischen Sprechen», 1994, S. 46.

15 Balázs, *Der Geist des Films* [1930], 2001, S. 113. Die Vorstellung, dass Sprache den visuellen Ausdruck der Filmbilder gleichsam überdecke, findet sich noch 1938 in Rudolf Arnheims kritischer Auseinandersetzung mit dem Tonfilm: «[Der Dialog] behindert das bewegte Bild in der Entfaltung seines Ausdrucks» (Arnheim, «Neuer Laokoon» [1938], 2004, S. 404).

16 Balázs, *Der Geist des Films* [1930], 2001, S. 136–137. In einem ebenfalls 1930 erschienenen Artikel in der Zeitschrift *Querschnitt* schreibt Balázs noch konziser: «Ein gefühlter Blick [im Stummfilm] enthielt immer etwas Unsagbares. Wehe, jetzt wird es gesagt. Welche Demaskierung!» (Balázs, «Abschied vom stummen Film» [1930], 1984, S. 271).

17 Für einen umfassenderen Überblick über die französische Tonfilm-Debatte vgl. Lewis, *French Musical Culture and the Sound Cinema*, 2018, S. 16–34; Abel, *French Film Theory and Criticism*, 1988, S. 5–37 (spezifisch zur Auseinandersetzung zwischen Clair und dem Schriftsteller und «Tonfilm-Euphoriker» Marcel Pagnol: S. 17–20). Originaltexte mit positiven Haltungen gegenüber dem Dialogton im Tonfilm sind u. a. Pagnol, «Le film parlant offre à l'écrivain des ressources nouvelles», 1930; Herzberg, «Die Debatte: Mehr sprechen! Fehler der Tondramaturgie», 1930, o. S.

18 Zu Clairs Umgang mit dem Tonfilm vgl. Boillat, «René Clair als Widerstandskämpfer gegen die synchron gesprochene Stimme», 2012.

Die imaginären Worte, die wir den Schatten in den Mund legten, waren unendlich viel reizvoller als die präzisen Sätze, die sie nun äußern. *Damals sprachen sie die Phantasie an und hatten das Schweigen zum Bundesgenossen.* Künftig werden sie Albernheiten von sich geben und man kann nichts dagegen tun, kann sie nicht mehr zum Schweigen bringen.¹⁹

Noch 1954 zitiert Clair in diesem Zusammenhang seinen Kollegen Alexandre Arnoux, Chefredakteur der Filmzeitschrift *Pour Vous*, der angesichts des Medienwandels über den Stummfilm schrieb:

Seine Spiele in Schwarz-Weiß, sein Schweigen, seine Rhythmen aus miteinander verbundenen Bildern, die Verbannung der Vokabel, dieser alten Sklavenhalterin der Menschheit, all das erschien mir wie das Versprechen einer wunderbaren Kunst. Und nun hat diese brutale Erfindung alles zu-nichte gemacht. [...] All die Arbeit, all die Hoffnung, um am Ende wieder beim abgedroschenen Theater zu landen und uns der Tyrannei des Wortes und des Lärms zu unterwerfen, nun noch verstärkt durch die mechanische Vermittlung!²⁰

Auch Fondane sah durch den Tonfilm genau jene Kultur des Bedeutungs-offenen bedroht, die der Stummfilm in seinen Augen hervorgebracht hatte. Das konventionell festgelegte Wort schob sich für ihn nun wieder *zwischen* den Menschen und das «Reale»: «Nun, da das Mißverständnis, aus dem das Kino seine Kraft bezog, ausgeräumt ist, muß dieses seine Rolle als bedeutende, allen zugängliche Kunst der Moderne einbüßen.»²¹ Ähnliche Standpunkte vertrat man in der avantgardistisch orientierten und eher tonfilmskeptischen Zeitschrift *Close Up*.²² So fasste der Filmkritiker Ernest Betts, der sich bereits in seinem Büchlein *Heraclitus, or the Future*

19 Clair, *Kino*, 1995, S. 121. Die Hervorhebung habe ich aus dem Originaltext übernommen. Dort heißt es auch mit leicht anderer Nuance: «des sottises que nous ne pourrions pas ne pas entendre» (etwa: «Albernheiten, die wir künftig nicht mehr überhören können», Übers.: DW) (Clair, *Réflexion faite*, 1951, S. 158). Ähnlich sprach auch der Filmkritiker Michael Urak 1929 im *Film-Kurier* davon, dass durch die hörbare Sprache «der Traum zerrissen» sei (Urak, «Kunststeigerung durch Tonfilm?», 1929).

20 «Ses jeux de noir et de blanc, son silence, ses rythmes enchaînés d'images, la relégation, par lui, de la parole, ce vieil esclavage humain, à l'arrière-plan, me paraissent les promesses d'un art merveilleux. Voici qu'une sauvage invention vient tout détruire. [...] Avoir tant travaillé, tant espéré, pour revenir, en fin de compte, à une formule aussi éculée que le théâtre, se resoumettre à la tyrannie du verbe et du bruit, aggravée encore par un intermédiaire mécanique!», zit. n. Clair, *Réflexion faite*, 1951, S. 141. Übers.: DW).

21 Fondane, «Vom Stummfilm zum Sprechfilm» [1930], 1981, S. 534.

22 Vgl. hierzu die Anthologie Donald/Friedberg/Marcus, *Close Up*, 1998 insbesondere S. 79–82 zu den Reaktionen auf den Tonfilm, sowie North, «International Media, International Modernism, and the Struggle with Sound», 2003, S. 49–66.

of Film 1928 kritisch über den Tonfilm geäußert hatte, seine Einwände in einem Artikel von 1929 noch einmal zusammen: «To have a running vocal commentary from the characters in a full-length film will utterly destroy its real eloquence, which lies in its silence.»²³ Weitere Beispiele lassen sich ohne Weiteres bis in die frühen 1930er-Jahre hinein auch in anderen internationalen Filmfachzeitschriften finden. In der *Deutschen Filmzeitung* verteidigte etwa L. v. Seuffert im März 1930 in einem bereits in defensivem Ton verfassten Leitartikel inbrünstig die «Beredsamkeit» des Stummfilms, die dem gesprochenen Wort überlegen sei, und kommt unter Berufung auf die «Kunst des Schweigens» des belgischen Essayisten und Dramatikers Maurice Maeterlinck zum Resümee: «Das Schweigen ist des Filmes bester Teil.»²⁴

Stille und der sparsame Dialogeinsatz

Aufgrund der skizzierten ästhetischen Bedenken gegenüber dem Synchronon hätten große Teile der Filmkritik eine Weiterführung des Stummfilms parallel zum Tonfilm oder auch eine weitgehende Beschränkung des Tonfilms auf Musik und Toneffekte begrüßt. In Europa galt der «Sprechfilm» bis Ende 1929, noch bevor die ersten kommerziell erfolgreichen Tonfilme in den Kinos liefen, als nur eine der möglichen Optionen für die Zukunft des Kinos.²⁵ Doch selbst Clair sah diese Hoffnungen äußerst kritisch und vermutete, dass sich das Publikum mit Musik und Geräuschen allein kaum zufriedengeben würde.²⁶ Und tatsächlich wurde in der Praxis schon bald deutlich, dass es einen Tonfilm ganz ohne Dialog und Sprache nur in gewissen Randgebieten der Kinematografie, etwa im Animationsfilm oder in der Avantgarde, geben würde. Zu groß war die Faszination für die synchrone Sprachwiedergabe, zu verlockend die Möglichkeiten ihrer Eingliederung in die Narration des Spielfilms. In nüchter-

23 Betts, «Why 'Talkies' Are Unsound», 1929, S. 23.

24 Seuffert, «Vergeßt den stummen Film nicht ganz!», o. S. Bezüge auf Maeterlinck sind im frühen deutschen Filmtheoriediskurs häufig anzutreffen. Egon Friedell sah schon 1913 den Film im Zusammenhang eines generellen Kulturwandels, in dem die Sprache ihre hegemoniale Stellung einbüße, und führt diesbezüglich Henrik Ibsens «unterirdischen Dialog» und Maeterlincks «Technik des Schweigens» an (Friedell, «Prolog vor dem Film» [1913], 1992, S. 206). Auf Béla Balázs' Bezug zu Maeterlinck gehe ich in Kapitel 5 genauer ein.

25 Vgl. z. B. Schacht, «Tonfilmdramaturgie», 1929, o. S. oder Schlesinger, «Wie muß der Tonfilm», 1929, o. S. Auch die Idee eines reinen Geräuschfilms kam in dieser Zeit zur Sprache, wurde aber meist nicht ernsthaft weiterverfolgt oder wenn, dann in Kombination mit dem Musikfilm.

26 Vgl. Clair, *Réflexion faite*, 1951, S. 145.

nen Worten konstatieren Heinz Umbehrr und Hans Wollenberg in ihrem Überblickswerk zum Tonfilm von 1932:

Der Tonfilm der Anfangszeit, der kunsttechnisch nach den Prinzipien des stummen Films aufgebaut war, und dem die Elektro-Akustik nur an Stelle des lebenden Orchesters die Illustration durch Musik, auch durch Geräusch beigab, ist so gut wie verschwunden. Der sogenannte Geräuschfilm wird nicht mehr hergestellt; der eigentliche Sprechfilm, der den Dialog, das gesprochene und gesungene Wort neben dem Bildvorgang zum Träger des filmischen Inhalts macht, beherrscht die Produktion.²⁷

Vor diesem Hintergrund konzentrierten sich weite Teile der Debatte bald auf die Forderung nach einem immerhin möglichst *sparsamen* Einsatz von Dialogen und Geräuschen. Clair, der zu einem der bekanntesten Verfechter dieser Tendenz wurde, schrieb 1929: «Es sieht so aus, als könne der Tonfilm durch sparsame Anwendung interessante Wirkungen erzielen.» Und weiter: «Der gesprochene Text könnte an die Stelle des Zwischentextes²⁸ treten und nur als Hilfsmittel benutzt werden. Ich stelle mir einen bündigen, neutralen Text vor, der keinerlei visuelle Opfer erforderte.»²⁹ Ähnlich ließ sein Kollege Marcel L'Herbier Ende 1929 in einem Interview der Zeitschrift *Cinémonde* verlauten:

Ein gutes Tonfilm-Szenario muss meines Erachtens «stummer» sein als eines für einen Stummfilm. Das heißt, auf Sprache soll nur in einem solchen Maß zurückgegriffen werden, dass ihr Einsatz sogleich ein gewisses Gefühl, einen gewissen Ausdruck, eine beispiellose Kraft entfaltet. Kurz gesagt, ein gutes Tonfilm-Szenario darf nur wenige Worte enthalten, damit diese ihre volle Wirkung erzielen können.³⁰

Clairs Ideen gingen dahin, die Dialoge vor allem durch Musik zu ersetzen. In einem im *Film-Kurier* auf Deutsch abgedruckten Interview erklärte er:

27 Umbehrr/Wollenberg, *Der Tonfilm*, 1932, S. 263.

28 Gemeint sind hier die Zwischentitel.

29 Zit. n. Clair, *Kino*, 1995, S. 117, 122. Noch drei Jahre später tritt er für den sparsamen Einsatz von Ton ein: «Alles was es zu kritisieren gibt, ist der permanente, unnütze Gebrauch des Tons» (zit. n. ebd., S. 143).

30 «Un bon scénario de film parlant doit être, selon moi, plus «muet» qu'un scénario de film muet. Je veux dire qu'il doit faire si peu appel à la parole que celle-ci, lorsqu'elle intervient, apporte aussitôt un élément d'émotion, d'expression, d'une puissance inouïe. En somme, un bon scénario de film parlant doit contenir peu de paroles afin que celles-ci prennent toute leur signification» (L'Herbier, «Interview», 1929, o. S. Übers.: DW).

«Für den Augenblick sehe ich kein anderes Mittel. Es ist dies allerdings kein Ideal, aber immerhin noch besser, als zwischen den Dialogen oder Sprechtexten unendliche Pausen einzulegen, die ernüchternd auf den Zuschauer wirken müssen.»³¹ In Clairs erstem Tonfilm *SOUS LES TOITS DE PARIS* (F 1930) lässt sich dieser Gedanke besonders gut nachvollziehen, insbesondere an Stellen, an denen zwar sprechende Figuren zu *sehen* sind, auf der Tonspur hingegen keine Dialoge, sondern wie im Stummfilm nur extradiegetische Musik zu *hören* ist.³²

Das Festhalten an der ›Stummheit‹ und Wortlosigkeit im Tonfilm bedeutete somit nicht zwangsläufig auch eine Hinwendung zur akustisch zu vernehmenden Stille, selbst wenn die in beiden Fällen verwandte Bezeichnung *silence* im Französischen darauf hindeuten könnte.³³ Im Gegenteil, Clairs Aussage lässt vermuten, dass dem Regisseur daran gelegen war, «unendliche Pausen» auf der Tonspur zu vermeiden. Im Großen und Ganzen bestätigen seine frühen Tonfilme diese Vermutung, doch lassen sich in *SOUS LES TOITS* auch auffällige Momente akustischer Stille beobachten, selbst wenn diese meist sehr kurz sind.³⁴ Schon der berühmte Anfang des Films, wenn die Kamera über den titelgebenden Dächern schwebt und der auf der Straße gespielte Titelsong zunächst nur ganz leise aus der Ferne zu vernehmen ist, macht die über den Dächern liegende Stille akustisch erfahrbar. Clair nutzt akustische Stille in *SOUS LES TOITS DE PARIS* zudem zur Pointierung von Gesprächsmomenten, zur Unterstreichungen von Schockmomenten (die Entdeckung, dass Taschendiebe die Brieftasche gestohlen haben), zur Erzielung von Komik (Albert Préjean hält schlaftrunken einen Damenschuh für den klingelnden Wecker, und das Klingeln hört tatsächlich auf, wenn er ihn vermeintlich abschaltet) und zur bewussten Substituierung von Dialogen, etwa wenn Albert Préjean scheinbar anzügliche Fragen in Pola Illérys Ohr flüstert. Im zweiten Teil des Films fügt Clair zudem immer wieder stumm gedrehte Einstellungen ein, *ohne* sie mit Musik oder Geräuscheffekten zu unterlegen. Somit zeigt

31 Leclère, «Interview mit René Clair», 1930, o. S.

32 Der Film wirkt deshalb stellenweise wie ein Teiltonfilm (*part-talkie*), allerdings mit dem Unterschied, dass Clair in den ›stummen‹ Passagen auf Zwischentitel verzichtet, wodurch sie weniger stark aus dem restlichen Film herausfallen. Clair selbst sah *part-talkies* im eigentlichen Sinne eher kritisch (vgl. Clair, *Kino*, 1995, S. 118). Andere Schreibende hingegen befürworteten Teiltonfilme, gerade vor dem Hintergrund der Forderungen nach sparsamem Dialogeinsatz (vgl. Wiegand, «Islands of Sound in the Silent Flow of Film», 2022, S. 6–7).

33 Vgl. zu diesem Punkt auch O’Rawe, «The Great Secret», 2006, S. 396.

34 In Clairs Drehbüchern zu seinen ersten Tonfilmen deutet die durchgehende Einteilung der Aufnahmen in sechs verschiedene Vertonungsarten, von denen eine mit «silence» bezeichnet ist, darauf hin, dass Clair stille Einstellungen systematisch einpflanzte (vgl. Boillat, «René Clair als Widerstandskämpfer», 2012, S. 39).

sich, dass akustische Stille in *SOUS LES TOITS* zwar nicht als primäres, aber doch als untergeordnetes Stilmittel im Rahmen der von Clair intendierten Reduzierung des Dialogtons zur Anwendung kommt.³⁵

Auch L'Herbier forderte neben Musik «mehr stumme Szenen»,³⁶ teilte dabei wohl aber nicht Clairs Befürchtungen, dass besonders lange Tonpausen «ernüchternd» wirken könnten. Seine beiden Filme *LE MYSTÈRE DE LA CHAMBRE JAUNE* (F 1930) und *LE PARFUM DE LA DAME EN NOIR* (F 1931) sind voller längerer stiller Sequenzen, die besonders im ersten Fall der Spannungssteigerung dienen. In *LE PARFUM* durchsetzt L'Herbier, ähnlich wie Clair, manche Szenen immer wieder mit stumm gedrehten und stumm belassenen Einstellungen, auch dort, wo es keinen erkennbaren Anlass dafür gibt. Im Unterschied zu *SOUS LES TOITS* geschieht dies sogar während zweier längerer Action-Sequenzen, die stumm gedrehte Stunt-Einlagen des agilen Roland Toutain in der Rolle des Privatdetektivs Rouletabille enthalten, wodurch ein eigentümlicher Rhythmus aus Ton, Stille und Bewegung entsteht.

Die Forderungen nach Reduktion von Dialog und Ton, die sich in den theoretischen Texten und praktischen Erkundungen Clairs und L'Herbiers kristallisieren, gingen nicht nur von einigen wenigen Regisseuren und Intellektuellen aus, sondern wurden im Verlauf des Jahres 1930 international für weite Teile der Filmkritik, der Filmproduktion und selbst für Reaktionen des Filmpublikums bestimmend. So schreibt etwa L. v. Seuffert bereits Anfang des Jahres,

dass von den vielen Geräuschen, die uns umgeben, die das wirkliche Leben in schier unübersehbarer Fülle hervorbringt, die wir aber unglücklicherweise nur sehr teilweise bewusst in uns aufnehmen, ein grosser Teil für die Wiedergabe nicht nur absolut entbehrlich ist, sondern sogar als positiv störend empfunden würde.

Der Autor kritisiert die «unnötige akustische Ueberfülle» mancher Filme und fordert stattdessen ein «*kluges Abschattieren der Gehörseindrücke*».³⁷ Die oftmals empfundene Übersättigung an Dialogton, aber auch an Musik und Geräuschen, hing wohl nicht zuletzt mit dem allgemeinen Eindruck einer zunehmenden Lärmbelästigung im modernen Lebensumfeld zusammen

35 Zu *SOUS LES TOITS DE PARIS* und seiner positiven Rezeption in der deutschen Filmkritik, die gerade «das besondere Verhältnis von Musik, Sprache, Geräusch und Stille thematisiert[e]» (der Film lief in Berlin im französischen Original ohne Untertitel), vgl. Goergen, «Lebenswahrheit im Musikfilm», 1999 (Zitat S. 80).

36 M. U.: «Marcel L'Herbier über den musikalischen Film», 1930, o. S.

37 V. Seuffert, «Tonfilm-Impressionen», 1930, S. 2.

(vgl. Kap. 2). So schreibt eine Leserin in einem in wehmütigem Ton formulierten Brief an die Redaktion der amerikanischen Filmzeitschrift *Photoplay*: «Most of us are tired of too much noise in the funny old world of today, and two hours of silence, with some good music (when it was good) seemed a tonic or a sedative as our case demanded.»³⁸ Die wenig später veröffentlichte Aussage von James R. Quirk, Herausgeber derselben Zeitschrift, liest sich wie eine direkte Entgegnung hierauf: «Having learned to misuse sound, it is now about time producers and writers learned to use the priceless ingredient of silence.»³⁹ Die amerikanischen Produktionsfirmen beugten sich offenbar Forderungen wie dieser. Hollywoodstudios wie Columbia oder Paramount erklärten ab Mitte des Jahres, dass sie künftig wieder mehr auf «action» setzen und weniger Musik und Dialoge in ihren Filmen verwenden würden.⁴⁰

Wenn somit aus unterschiedlichen Gründen Rufe nach einem sparsamen Ton- und Dialogeinsatz im Tonfilm laut wurden, welche Rolle konnte dann die akustische Stille einnehmen? Die Beispiele Clair und L'Herbier deuten an, dass es zwar eine denkbare, aber keinesfalls die alleinige Option war, einzelne Szenen oder Einstellungen still zu belassen. «Silent» im Sinne des Stummfilms konnten auch Szenen mit viel Musik sein.⁴¹ In gewisser Hinsicht musste die Verwendung akustischer Stille jedoch als besonders naheliegend erscheinen, da sich die exzessive Verwendung von Musik, wie sie Clair vorsah, nicht durchgehend verwirklichen ließ. Diegetische Musik war nicht in jedem Genre in jeder Szene gefordert, und gegenüber extradiegetischer Musik gab es viele grundsätzliche Vorbehalte.⁴² Filmhistoriker wie Donald Crafton verweisen darauf, dass in Hollywood die anfänglich forcierte Produktion von Filmmusicals rasch zu einer Art Übersättigung durch Musik und Songs führte, was wiederum die gegenteilige Tendenz

38 MacDonald, «Some Like 'em Silent», 1930, S. 8.

39 Quirk, «Close-Ups and Long-Shots», 1930, S. 27. Welford Beaton vom *Film Spectator* hatte bereits 1928 vorhergesagt: «When talking pictures begin to achieve their possibilities as works of art, they will have an air of more repose and quiet than the present silent ones possess. [...] The problem of sound is the judicious use of silence» (zit. n. Walker, *The Shattered Silents*, 1978, S. 102).

40 Vgl. O'Brien, *Movies, Songs, and Electric Sound*, 2019, S. 94. Noch 1932 spricht sich der damals in Hollywood drehende Ernst Lubitsch in einem Radiointerview für die «Berliner Funkstunde» dafür aus, «in den zukünftigen Filmen mit dem Dialog immer sparsamer umzugehen.» (zit. n. Spaich, *Ernst Lubitsch und seine Filme*, 1992, S. 223). Das Interview ist zu hören unter: swr.de: <https://is.gd/RIqudq>.

41 Aufgrund dieser Uneindeutigkeit in der englischen und französischen Sprache ist in manchen Quellen unklar, was genau gemeint ist. So scheinen etwa Pitkin/Marston in ihrer Drehbuchanleitung *The Art of Sound Pictures*, 1930 teils von der Verwendung akustischer «silence» zu sprechen, teils von der Verwendung musikalisch unterlegter Stummfilmszenen in Teiltonfilmen, ohne den Unterschied genau zu markieren (vgl. S. 200–202).

42 Vgl. Wiegand, «How Did the Music Get to the Fish Market?», 2023.

nach sich zog: Ab der zweiten Jahreshälfte 1930 wurden kaum noch Musicals produziert und man entfernte teils sogar bereits gedrehte Musiknummern aus den Filmen.⁴³ Gleichzeitig herrschte aber auch Skepsis gegenüber akustischen «Pausen», wie sich etwa an Clairs Äußerungen zeigt.

Wie wurde diese Skepsis genauer begründet? Wenn ich nun auf meinem Streifzug durch den Diskurs der Filmfachzeitschriften (vor allem in Deutschland) der Frage nachgehe, warum akustische Stille nicht von vornherein als gültiges Stilmittel gelten konnte und erst allmählich als solches betrachtet wurde, so möchte ich zeigen, dass sie ihren prekären Status nie ganz verlor. Stille wurde stellenweise sogar als besonders privilegiertes Ausdrucksmittel behandelt, aber immer nur, wenn sie maßvoll und in bestimmten dramaturgischen Zusammenhängen zur Verwendung kam. In diesen Fällen konnte sie tatsächlich als Mittel zur Bändigung der ausufernden Klangwelten früher Tonfilme erscheinen.

Stille in der Filmfachpresse⁴⁴

Dass akustische Stille tatsächlich zu einem Element der filmischen Gestaltung werden konnte, war nicht für alle Kommentatoren von Anfang an ausgemacht. Anders als Musik, Sprache und Geräusche war die neue Form der akustischen Stille im Tonfilm zunächst eine Form der *Abwesenheit*, die erst in eine bedeutungstragende *Anwesenheit* umgedeutet werden musste. Die Bewertung filmischer Stille im Fachdiskurs um 1930 war somit von einer durchgehenden Ambivalenz geprägt: Während sie einerseits eine privilegierte Ausdrucksform mit besonderen Möglichkeiten (etwa zur emotionalen Intensivierung) zu sein versprach, schien sie andererseits immer auch mit der Gefahr verbunden, Störungen, Löcher oder Leerstellen innerhalb der filmischen Textur hervorzurufen. Eine Negativbestimmung der Stille war gerade für die Anfangszeit des Tonfilms prägend. Die britische Schriftstellerin Dorothy Richardson etwa beschrieb einen kurzen Moment der Stille während ihres ersten Tonfilmbesuchs im Jahr 1929 als «Totenstille», als «gährende Kluft», die sich zwischen Zuschauenden und Projektionsbild auftat:

The singing ceased, giving place to a dead silence and the photograph of a cotton-field. The gap suddenly yawning between ourselves – flung back into such a seat of such a cinema on such a date – and the instantly flattened, colourless moving photograph, featured the subdued hissing of

43 Vgl. Crafton, *The Talkies*, 1997, S. 17, S. 357–360.

44 Teile dieses Unterkapitels wurden bereits in englischer Sprache publiziert in: Wiegand, «The Delightful Paradox», 2025.

the projector. Apparatus rampant: the theatre, ourselves, the screen, the mechanisms, all fall apart into competitive singleness.⁴⁵

Die entstehende Stille scheint für Richardson gar nicht erst Teil des Films zu werden, sondern vielmehr dessen Unterbrechung zu bewirken. Das Kino-Dispositiv selbst bricht im stillen Moment förmlich auseinander. Richardsons Text erschien in ihrer eigenen Kolumne in der Zeitschrift *Close Up*, deren Titel – «Continuous Performance» – einerseits auf die damals gängige Praxis durchgehender Filmvorstellungen anspielt, andererseits aber auch Richardsons Auffassung vom Filmerleben als kontinuierlichen Fluss zum Ausdruck bringt. Es war eben dieser Fluss, der für Richardson durch die Tonfilm-Stille ins Stocken zu geraten drohte.

Richardson greift in ihrem Text einen Topos auf, der bereits im Diskurs der Stummfilmzeit festzustellen ist und auf den öfters rekurriert wurde, wenn es um das plötzliche, meist unfreiwillige Aussetzen der Begleitmusik ging. «Das Hin- und Herströmen zwischen Mensch und Bild reißt ab», schreibt der Schriftsteller und Kulturkritiker Friedrich Sieburg über ein entsprechendes Erlebnis.⁴⁶ Und Siegfried Kracauer erinnert sich noch in seiner *Theorie des Films* an eine «angsterregende Erfahrung: Schatten streben nach körperlichem Leben, und Leben löst sich in ungreifbare Schatten auf».⁴⁷ Besonders eindrücklich ist diesbezüglich eine Passage aus Rudolf Harms *Philosophie des Films*:

Man steht auf einmal vor einer ungeheuren, beängstigenden Leere, einem kahlen, kalten, fremden, unendlichen Raum, der keine Verbindung mit der Außenwelt, mit uns hat. Dazwischen klafft ein unüberbrückbarer Spalt. Es ist, als ob wir stundenlang, zu Hunderten in einen Raum zusammengepfercht, uns lautlos ansehen, ein unheimlicher Vorgang! (Wie leer erst einem Tauben die Welt sein muß, sieht man daran.) Zudem fehlt Licht und Farbe, es sind nur lautlos agierende Schemen, öffnen krampfhaft den Mund, starren aus geängstigten Augen, ohne einen befreienden Schrei losringen zu können.⁴⁸

45 Richardson, «Continuous Performance: Dialogue in Dixie», 1929, S. 214. «Das Dispositiv bäumt sich auf: der Saal, wir selbst, die Leinwand, die Technik, alles zerfällt in einander konkurrierende Einzelheiten.» Übers.: DW. Die Autorin bezieht sich auf den Film *HEARTS IN DIXIE* (Paul Sloane, USA 1929).

46 Sieburg, «Die Transzendenz des Filmbildes» [1920], 1984, S. 417.

47 Kracauer, *Theorie des Films*, 2005, S. 186.

48 Harms, *Philosophie des Films*, 1926, S. 69. Für weitere zeitgenössische Beschreibungen vgl. Tsivian, *Early Cinema in Russia*, 1994, S. 92–93. Vgl. auch Balázs, *Der sichtbare Mensch* [1924], 2001, S. 98; London, *Film Music*, 1936, S. 33 sowie Adorno/Eisler, *Komposition für den Film*, 2006, S. 64–70.

«Leere», «Abgrund», «unüberbrückbarer Spalt» – die Ausführungen von Richardson, Harms und anderen deuten an, dass filmische Stille, zumindest dort, wo man sie als technischen Defekt oder momentane Störung empfand, ein geradezu physisches Unbehagen hervorrufen konnte. Dieser schon im Stummfilm bekannte Effekt schien nun für manche Teile des Publikums auch in den stillen Momenten des Tonfilms wieder aufzuleben.

Richardson war kein Einzelfall. Auch Beiträge in den deutschen Filmfachzeitschriften berichten von einem Abreißen des filmischen Erlebnisflusses in Momenten der Stille. In einer Rezension der deutschen Sprachversion von *ATLANTIC* (E. A. Dupont, GB 1929) heißt es: «Stille und Geräuschkulisse gehen oft zu unvermittelt ineinander über, um nicht als Störung empfunden zu werden»,⁴⁹ und noch Mitte 1930 galt das plötzliche Aussetzen der Geräuschkulisse während eines geflüsterten Dialogs in *LUMPENBALL* (Carl Heinz Wolff, D 1930) als «grobe Ungeschicklichkeit».⁵⁰ Ähnlich wie bei den in dieser Zeit artikulierten Bedenken gegenüber Teiltonfilmen⁵¹ ging es bei diesen Negativurteilen nicht notwendigerweise um Stille an sich, sondern mehr um den empfundenen *Bruch* beim Wechsel von einem Register ins andere – ob von Ton zu Stille oder umgekehrt. So meinte man, dass «es für die Zuschauer unangenehm ist, nach minutenlanger Tonstille durch plötzlich einsetzende Geräusche überrascht zu werden»,⁵² und man kritisierte, dass «der Ton den Film zerreißt und zerstückelt, weil er viel zu beliebig und plötzlich auftritt und verschwindet, einsetzt und endigt».⁵³ Stille konnte somit auch die für den deutschen Diskurs zentrale Vorstellung von Film als in sich geschlossenem Kunstwerk infrage stellen und geradezu «künstlerisch beleidigend»⁵⁴ wirken. In einem Text mit dem programmatischen Titel «Löcher im Tonfilm» (Abb. 94) warnte der Autor davor, dass Tonpausen im Film wie «hohle Stellen klaffen» und damit den «organischen Zusammenschluß» des filmischen Kunstwerks gefährden.⁵⁵ Stille hinterließ also stellenweise den Ein-

49 H. U., Rezension zu *ATLANTIC*, 1929 o. S. In der Zeitschrift *Der Film* wurde der Film allerdings ganz anders besprochen. Hier wird ein «grandioses Wechselspiel von ›stummen‹ und ›tönenden‹ Passagen» vermerkt (Betz, «E. A. Duponts Sprechfilm im Gloria-Palast», 1929, S. 439).

50 Anon, Rezension zu *LUMPENBALL*, 1930, S. 10.

51 Vgl. Wiegand, «Islands in the Silent Flow of Film», 2022.

52 Ploetz, «Tanzkapellen im Tonfilm», 1930 o. S.

53 Dr. K. F., «Löcher im Tonfilm», 1930, S. 2.

54 Conrad-Alberti, «Regieprobleme des Tonfilms», 1930 o. S. Später werde ich noch darauf eingehen, dass auch in der Filmkunsttheorie Rudolf Arnheims die Vorstellung vom «unfertigen» Kunstwerk eine zentrale Rolle in der Bewertung filmischer Stille spielte.

55 Dr. K. F., «Löcher im Tonfilm», 1930, S. 2.

Deutsche Filmzeitung

Nr. 27. 1930

Löcher im Tonfilm.

Als der Tonfilm neu zu uns kam, oder genauer gesagt: als er neu in Angriff genommen wurde und man daran ging, ihm einen eigenen Stil zu schaffen – in jenen Anfangsstadien konnte er nicht vollkommen sein. Man

kann man die Beobachtung machen, daß der Ton den Film zerreißt und zerstückelt, weil er viel zu beliebig und plötzlich auftritt und verschwindet, einsetzt und endigt. Hat

94 Artikel von «Dr. K. F.», in: *Deutsche Filmzeitung*, 4. Juli 1930

druck, dass man es nur mit Skizzen, Fragmenten oder gar Ruinen zu tun hatte, mit unvollständigen Werken ohne einheitliche Komposition.

Doch Stille stieß in der Filmkritik auch aus anderen, mehr an der Praxis orientierten Gründen auf Ablehnung. Die «Angst vor der Pause im Dialog»⁵⁶ resultierte oftmals aus der Befürchtung, die Filme könnten auf das Publikum zu langweilig oder schleppend wirken – ähnlich wie dies bei René Clair in Frankreich der Fall war.⁵⁷ «Jedes Wort wird belastet mit Betonung und eingebettet in psychologische Pausen», schreibt abfällig auch Herbert Ihering über die getragenen Dialoge in *ATLANTIC*.⁵⁸ Und zum ersten abendfüllenden Ufa-Tonfilm *MELODIE DES HERZENS* (Hanns Schwarz, D 1929) heißt es:

Dieser Film erfordert Klarstellung der Frage, ob innerhalb eines Ton- und Sprechfilms die Pausen von Gespräch zu Gespräch oder von Gespräch zu Musik (Geräusch) völlig stumm bleiben können? Die Antwort lautet ohne Zweifel: nein. Kann man noch darüber streiten, ob während eines Dialoges Musik leise mitlaufen soll oder nicht, so bewies das Nachlassen der Spannung, die unruhige Unaufmerksamkeit des Publikums an derartigen Stellen, daß (kurze) Pausen in der Tonbegleitung eines Films nur dann ihre Berechtigung haben, wenn sie dramaturgische Logik besitzen.⁵⁹

Noch in den Folgejahren wurden Filme, selbst dort, wo sie ganz bewusst die Dialoge reduzierten, für ihre «Zerdehnung und Streckung» und ihre «Län-

56 Chaparral, «King Vidor's Breitfilm-Versuch *BILLY THE KID*», 1930 o. S. Interessanterweise benutzt der Hollywood-Korrespondent des *Film-Kurier* den Ausdruck «Angst vor der Pause im Dialog» als Entsprechung zur «Angst vor dem leeren Raum» in Breitwandfilmen, die er zumindest in Filmen vor Vidor's *BILLY THE KID* (1930) ausmacht. Beide Tendenzen kritisiert er als übermäßig vorsichtig.

57 Zum zeitgenössischen Diskurs hinsichtlich des Rhythmus von Dialogen im frühen Hollywood-Tonfilm vgl. Jacobs, *Film Rhythm After Sound*, 2015.

58 Ihering, «Duponts Atlantic» [1929], 2011, S. 140.

59 Dr. K. L. (= Kurt London), Rezension zu *MELODIE DES HERZENS*, 1929, S. 467. London schrieb noch 1936 im britischen Exil ein fundamentales Buch über Filmmusik (London, *Film Music*).

Die große Stille im Tonfilm

95 Artikel von «Dr. F. K.», in: *Der Film*, 12. Juli 1930

gen, wenn der Versuch gemacht wird, stumme Spielszenen einzulegen», kritisiert.⁶⁰ In einem Artikel mit dem Titel «Die große Stille im Tonfilm» (Abb. 95) beschäftigt sich ein Dr. F. K. besonders ausführlich mit dem Problem negativer Publikumsreaktionen in stillen Momenten. Die «plötzlich eintretende Stille in manchen Spielszenen, in denen nicht gesprochen wird und in denen sich keine besonderen akustischen Vorgänge ereignen», wirke auf viele «störend und unnatürlich». In Anspielung auf das gestaltpsychologische Phänomen des «horror vacui» spricht der Autor vom «horror silentiae», der Angst vor der Stille, und sieht, ähnlich wie Kracauer und Harms, eine gespensterhafte Wirkung stummer Filmbilder am Werk, die durch die technischen Mängel des frühen Tonfilms noch verstärkt werde: einerseits durch die Schwierigkeit, auch «leise Geräuscheffekte» wiederzugeben (mit denen ansonsten bestimmte Szenen untermalt werden könnten), andererseits das Vorkommen von Störgeräuschen (wie dem Grundgeräusch auf der Tonspur), das die Momente der Stille noch störender wirken lasse.⁶¹

Um die Gesprächspausen und stillen Passagen gleichsam zu «überspielen», forderten manche deutsche Autorinnen und Autoren, ähnlich wie Clair, den verstärkten Einsatz von Begleitmusik. So schlug ein Kritiker vor: «Da man noch nicht alle Geräusche photographieren kann, [...] muß man die Tonleere ausfüllen durch Musik.»⁶² Der überwiegende Teil der Fachpresse sah einen solchen Einsatz von Musik als Lückenfüller jedoch überaus kritisch, so wie überhaupt die Verwendung extradiegetischer Begleitmusik in sogenannten ernsten Filmen bis 1931 noch größtenteils abgelehnt wurde.⁶³ Auch der oben zitierte Dr. F. K. sieht das Fehlen der Begleitmu-

60 Anon., Rezension zu *BOYKOTT*, (Robert Land, D 1930), 1931, S. 6; Herzberg, Rezension zu *VORUNTERSUCHUNG* (Robert Siodmak, D 1931), 1931, o. S..

61 Dr. F. K., «Die große Stille im Tonfilm», 1930. Es konnte nicht geklärt werden, wer sich hinter dem Pseudonym verbirgt und ob der Autor vielleicht sogar identisch ist mit «Dr. K. F.», der in diesem Jahr sehr ähnliche Thesen in der *Deutschen Filmzeitung* vertritt (vgl. Fußnote 45, 46 sowie Abb. 94–95).

62 Ploetz, «Tanzkapellen im Tonfilm», 1930 o. S. Der russische Musikologe und Komponist Leonid Sabaneev schrieb noch 1935 in seinem in London veröffentlichten Buch *Music for the Films*, dass die Musik «fills the tonal spaces and annihilates the silence» (zit. n. Wood, «Towards a Semiotics of the Transition to Sound: Spatial and Temporal Codes», 1984, S. 19).

63 Zur Bewertung extradiegetischer Musik im frühen deutschen Tonfilm vgl. Wiegand, «How Did the Music Get to the Fish Market?», 2023.

sik zwar als mitverantwortlich für die vielen stillen Momente, zieht ihre Benutzung aber nicht in Betracht.⁶⁴

Wenn also nur wenig extradiegetische Begleitmusik zur Anwendung kommen sollte und gleichzeitig das Übermaß an Dialogen und Liedern in die Kritik geriet, stellte sich die Frage, wie man auffallend stille ›Lücken‹ oder ›Löcher‹ im Film überhaupt vermeiden konnte. Dr. F. K. empfiehlt in seinem Artikel die vermehrte Nutzung des Off-Tons, d. h. die Fortführung von Dialogen und Geräuscheffekten auch über die Einstellungen hinweg, in denen die Tonquelle nicht mehr zu sehen ist. Das Verfahren wurde auch als *asynchroner Ton* bezeichnet und war 1930 tatsächlich noch keine Selbstverständlichkeit, wie zahlreiche Filme zeigen, in denen beispielsweise Großaufnahmen zuhörender Gesichter als ›stumme Inserts‹ eingefügt werden. Allgemein rät der Autor dazu, vermehrt mit ›natürlichen Geräuschassoziationen‹ zu arbeiten, um die ›unnatürliche Stille mancher Szenen im Tonfilm zu überbrücken‹.⁶⁵

Einen weiteren Kompromiss bot ›die richtige Dosierung‹,⁶⁶ d. h. die möglichst ausgewogene Verteilung von Dialog, Musik, Geräuschen und Stille über den Gesamtfilm hinweg. Ein anonymen Autor (oder eine Autorin) in der *Deutschen Filmzeitung* forderte etwa einen ›Rhythmus, der Bild und Ton und Pause, Dialog und Musik, Gesang und Montage im Nacheinander zum Ausgleich führt, zu einem Ausgleich, der Ermüdung vermeidet‹.⁶⁷ Was Donald Crafton für den frühen amerikanischen Tonfilm als Entwicklung hin zur ›modulierten‹ oder ›wohltemperierten Tonspur‹ (*modulated* bzw. *well-tempered soundtrack*) bezeichnet,⁶⁸ eröffnete somit auch die Möglichkeit einer positiven Bewertung von Stille, sofern sie in ausreichend kleinen ›Portionen‹ Verwendung fand. In diesem Sinne konnte Stille auch die Funktion eines ›Puffers‹ übernehmen, der die oftmals empfundene Dauerbelastung des Ohrs durch Dialog, Gesang und Geräusch etwas abzumildern vermochte.

Über die Zuschreibung einer solchen Dämpfungsfunktion hinausgehend, begannen andere in der Filmpresse, das Potenzial der Stille zum eigenständigen Ausdrucksmittel zu entdecken. Dr. F. K. deutet dies an, wenn er davon spricht, dass die ›unheimliche Stille [...] vielleicht in bestimmten Sujets einmal als dramatische Steigerung verwandt werden kann‹.⁶⁹ Bereits

64 Dass der Autor dies kaum begründet, zeigt, als wie selbstverständlich das Fehlen der Begleitmusik zum Zeitpunkt, an dem der Artikel erschien (Juli 1930), galt.

65 Dr. F. K., ›Die große Stille im Tonfilm‹, 1930.

66 Conrad-Alberti, ›Regieprobleme des Tonfilms‹, 1930.

67 Anon., Rezension zu *ZWEIMAL HOCHZEIT*, 1930.

68 Crafton, *The Talkies*, 1997, S. 255.

69 Dr. F. K., ›Die große Stille im Tonfilm‹, 1930, S. 85.

Mitte 1929, noch bevor überhaupt in Deutschland ein abendfüllender Tonfilm zu sehen war, entwickelte Ernst Jäger, Chefredakteur des *Film-Kurier*, Ideen für eine «stumme Spannung im Tonfilm», und der Schauspieler Paul Heidemann entgegnete auf eine Umfrage, die das *Reichsfilmblatt* unter Filmschaffenden veranstaltete, der Sprechfilm könne gerade beim Dialog «starke Effekte herausholen, wenn er plötzlich eine *lautlose Pause* eintreten lässt». ⁷⁰ Und in Großbritannien formulierte Harry Alan Potamkin die Vorstellung von einer auditiven Rhythmisierung durch Stille als «part of the speech-sound pattern». Benjamin Fondane ging Ende des Jahres noch weiter und schrieb visionär über die «Tonfilmkunst» der Zukunft:

[I]hr wesentliches Charakteristikum wird nicht der Ton, sondern die Stille sein, mehr noch als im Stummfilm, – eine Stille, die dank des Kontrastes zum Wort oder zum Geräusch eine ungeahnte Tiefenwirkung erreichen wird, eine Stille, die nicht allein die Oberfläche, sondern den Raum erfüllt. ⁷¹

Fondane begreift Stille wohlmerklich nicht als Ergebnis einer simplen Reduktion von Ton, sondern als eigene atmosphärische Qualität, die «Tiefenwirkung» besitzt und «den Raum erfüllt». Im französischen Original verwendet er hierfür den Begriff *volume* («Volumen»), in Abgrenzung zu *surface* («Oberfläche»). ⁷² Den «Abgrund» der Stille, von dem im gleichen Jahr noch Dorothy Richardson spricht, verkehrt er damit gleichsam ins Positive.

In Deutschland blieben solche positiven Bewertungen von Stille in den ersten Monaten des Tonfilms rar. Als einer der wenigen bemerkte Herbert Ihering einen dramaturgisch wirksam eingesetzten Moment der Stille in *MELODIE DES HERZENS* (Hanns Schwarz, D 12/1929), wenn Dita Parlo als ungarisches Dienstmädchen nach einer durchtanzten Nacht die Treppe zu ihrer Dienstwohnung hinaufsteigt – ganz leise, denn sie weiß, dass sie viel früher hätte heimkehren müssen. Ihering schreibt: «Alles ist still. Die Treppe ist leer. Man hört nur, tapp, tapp, ihre Schritte. Hier sind Möglichkeiten. Hier wird akustisch eine Situation mit den einfachsten Mitteln ausgedrückt.» ⁷³ Einen wirklichen Wendepunkt in der Bewertung von Stille markierte jedoch erst der von Erich Pommer produzierte *DER BLAUE ENGEL* (D 2/1930), der unter der Regie von Josef von Sternberg und mit Marlene Dietrich und Emil Jannings in den Hauptrollen entstand. Der Produktions-

70 Heidemann, «Neue Tonfilmgedanken», 1929, S. 8. Herv. i. O.

71 Fondane, «Vom Stummfilm zum Sprechfilm» [1930], 1981, S. 539.

72 Fondane, «Du muet au parlant» [1930], 1946, S. 157.

73 Ihering, Rezension zu *MELODIE DES HERZENS* [1929], 2011, S. 143.

chef der Ufa, der die Entwicklungen in Frankreich und Amerika eingehend verfolgte und somit auch über die sich dort abzeichnende Tendenz des sparsamen Ton-Einsatzes informiert war, plädierte in mehreren Schriften der Jahre 1929 und 1930 dafür, an den Gestaltungsmöglichkeiten des Stummfilms festzuhalten und den Ton nicht um seiner selbst willen oder als reines Attraktionsmoment einzusetzen, sondern nur dort, wo er aus dramaturgischen Gründen notwendig sei.⁷⁴ Weitaus radikaler als bei René Clair führte diese Leitlinie im Falle von *DER BLAUE ENGEL* zu einem ungewöhnlich hohen Anteil an akustischer Stille, wie ihn deutsche Produktionen zuvor wohl nicht erreicht hatten: Insgesamt fast ein Viertel der gesamten Spielzeit (etwa 24 von 104 Minuten) sind still, wobei manche der stillen Passagen eine Länge von mehreren Minuten erreichen.⁷⁵ Schon gleich zu Beginn des Films wird die Hauptfigur Professor Rath ohne jeglichen Dialog bei der weitestgehend stillen Verrichtung alltäglicher Handlungen eingeführt – eine Inszenierungsweise, die sich fortsetzt, wenn auch in Rath's Klassenzimmer bedrückende Stille herrscht.⁷⁶ Dass solche stillen Passagen nicht nur an dramaturgischen Höhepunkten, sondern auch in solch eher unscheinbaren Nebenszenen mit Einführungscharakter auftauchen, mag umso außergewöhnlicher auf das damalige Publikum gewirkt haben, als der Film als Musikfilm angekündigt war und mit neuen Schlagern als Attraktion lockte. Der konsequente Einsatz von Stille war indes kalkuliert, wie sich nicht nur an Pommers programmatischen Äußerungen zum reduzierten Toneinsatz erkennen lässt, sondern auch im Vergleich zu den anderen Regiearbeiten Sternbergs in dieser Zeit. Bereits in seinem ersten Tonfilm, dem Gangsterfilm *THUNDERBOLT* (USA 6/1929), arbeitete Sternberg mit spannungsgeladenen Pausen und stillen Blickwechseln, und sein nur kurze Zeit nach *DER BLAUE ENGEL* realisierter *MOROCCO* (USA 11/1930) – ebenfalls mit Dietrich in der Hauptrolle – erhob das bedeutungsschwangere Schweigen in Dialogszenen geradezu zum Stilprinzip.⁷⁷

74 Vgl. Jacobsen, *Erich Pommer*, 2017, S. 91; Müller, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, 2003, S. 265.

75 Dieser ungefähre Anteil wurde von mir mit einer Stoppuhr gemessen, kürzeste Pausen von zwei Sekunden oder weniger wurden nicht berücksichtigt. Neben «synchronisierten» Filmen und Teiltonfilmen, die ohnehin über weniger stille Momente verfügen, waren die gesichteten Vergleichsfilme vor dem *BLAUEN ENGEL*: die deutsche Sprachversion von *ATLANTIC* (E. A. Dupont, GB 1929), *MELODIE DES HERZENS* (Hanns Schwarz, D 1929), *DIE NACHT GEHÖRT UNS* (Carl Froelich, D 1929), *ZWEI HERZEN IM DREIVIERTEL-TAKT* (Géza von Bolváry, D 1930) und *DIE LETZTE KOMPAGNIE* (Kurt Bernhardt, D 1930).

76 Für eine interessante Interpretation dieser Sequenzen als Ausdruck der im Film dargestellten Machthierarchien vgl. Gellen, «Be/Ruf: Sound Control and Vocal Training in *DER BLAUE ENGEL*», 2011, S. 259–281, insbes. S. 268–269.

77 Zudem sind andere Szenen im *BLAUEN ENGEL* mit Hintergrundgeräuschen unterlegt, ein weiteres Indiz dafür, dass die stillen Momente sehr bewusst zum Einsatz kamen und nicht etwa aufgrund technischer Schwierigkeiten.

Die ungewohnt ausgiebige Nutzung von Stille in *DER BLAUE ENGEL* traf in weiten Teilen der Filmkritik auf positive Reaktionen und wurde hier tatsächlich als Möglichkeit anerkannt, die Neuheit des Tonfilms mit den ›Tugenden‹ des Stummfilms zu vereinen.⁷⁸ «Das ist ja der Weg zurück zum stummen Film!», heißt es etwa in einem anonymen Text im *Film-Kurier*, und Chefredakteur Ernst Jäger schrieb ganz ähnlich: «Neu ist der Mut zum stummen Film beim Tonfilm. Wir haben das auch immer gefordert. Dort wo das Leben stumm ist, darf der Film nicht plappern.»⁷⁹ Herbert Ihering befand:

Josef von Sternberg arbeitet systematisch und prinzipiell mit dem Wechsel von Ton und Stille, von Laut und Leise. Er weiß, daß der Ton nur wirkt, wenn auf ihn Schweigen folgt. Für ihn ist der Ton nicht Wirklichkeitsnachahmung, sondern dramaturgisches, formales, stilistisches Prinzip.⁸⁰

Auch Kurt Pinthus hob hervor, «wie wirkungsvoll stumme Augenblicke oder Augen-Blicke und Sprechsätze oder Geräusche sich gegenseitig steigern».⁸¹ Eine anonyme Rezension in der *Deutschen Filmzeitung* lobt die Stille des Films besonders ausgiebig:

Sternberg ist der Pionier der – Pause, der stummen Partie im Tonfilm. Das hat man sich bisher nicht getraut, man fürchtete wohl, je mehr Pausen man in die Serie der Dialoge und Geräusche einfügt, je mehr man das Ohr aus dem Bann der ach so unwiderstehlichen Konserve entließ, desto mehr mindere man den geschäftlichen Segen der neuen Gestaltung. Man hatte den Ehrgeiz, den Wort-Wolkenbruch des Schauspiels, den Tonwolkenbruch der Oper, einzuholen. Es war höchste Zeit, daß der Tonfilm diesen Wettlauf mit dem eigenen Schatten abbrach. Sternberg hat dem Tonfilm so viel Stummfilm eingepflegt als nur möglich war.⁸²

In der Folge von *DER BLAUE ENGEL* lässt sich in den Rezensionen der deutschen Fachzeitschriften eine auffällige Zunahme an positiven Beurtei-

78 Offenbar ließen sich die positiven Reaktionen auf die Stille im *BLAUEN ENGEL* nicht unbedingt vorhersehen. Wie Wolfgang Jacobsen berichtet, hatten Mitglieder des Ufa-Vorstandes das unrealistisch wirkende Aussetzen von Hintergrundgeräuschen in manchen Szenen zunächst kritisiert und gegen Pommers Willen die musikalische Unterlegung der Schlusszene durchgesetzt (die im Film tatsächlich als einzige extradiegetische Musik aufweist) (vgl. Jacobsen, *Erich Pommer*, 2017, S. 98).

79 Jäger, Rezension zu *DER BLAUE ENGEL*, 1930.

80 Ihering, Rezension zu *DER BLAUE ENGEL* [1930], 2011, S. 148.

81 Zit. n. Jacobsen, *Erich Pommer*, 2017, S. 99.

82 Anon., Rezension zu *DER BLAUE ENGEL*, 1930, S. 9.

lungen von stillen Filmmomenten feststellen. Filmrezensierende werteten Stille zunehmend als Zeichen für künstlerische Sorgfalt und Bedachtsamkeit und als willkommenen Kontrast zu pausenlosem Reden und Singen. Stille versprach, die Aufmerksamkeit wieder neu auf den Film und seine *visuelle* Gestaltung zu fokussieren, wo diese durch den Ton in den Hintergrund zu geraten schien.

Zudem fand auch die körperliche Erfahrbarkeit von Stille vermehrt Aufmerksamkeit – diese aber wiederum mit negativen Konnotationen. In Rezensionen sprach man von der «lähmenden Stille»⁸³ oder vom «lastende[n] Schweigen».⁸⁴ Paul Burghardt in der *Deutschen Filmzeitung* bezeichnete das «stumme Bild» im von ihm so genannten «Kammertonfilm» als «inhaltsvoll, vielsagend, bedrückend und beklemmend in seinem lautlosen Vorbeihuschen», insbesondere die Stille «vor dem Eintritt einer Katastrophe, eines wichtigen Ereignisses, wenn die Zeit stillzustehen scheint vor einer herannahenden Entscheidung und die Spannung zur höchsten Auswirkung gebracht werden soll».⁸⁵ Der französische Drehbuchautor Pierre Maudru, den das *Reichsfilmbblatt* in einer Meinungsumfrage zitierte, verband die körperlich spürbare «Last» der Stille auf ganz ähnliche Weise mit bestimmten Spannungsmomenten:

Wenn nach einigen geräuschvollen Bildern der Straße, der Menschenmenge oder der Natur, nach einigen starken und aufrüttelnden Wechselreden, die Situation dramatisch wird, von höchster Intensität, wenn es zu einem Moment kommt, wo wir im Leben schweigen, weil das Wort ohnmächtig ist oder lächerlich, dann wird die Stille, im Gegensatz zu dem vorangegangenen Lärm im Zuschauer eine körperliche Beklemmung hervorrufen, ihn in eine Spannung versetzen, wie es das Theater ohne Gefahr der Verschleppung oder Wiederholung nicht vermag. Denn die Kinematographie kann die Spannung halten, solange es ihr beliebt, indem sie – durch Großaufnahmen verschiedener Objekte, einer Hand, eines Blickes, eines Gesichtsmuskels, der sich zusammenzieht, durch Erinnern an vorangegangene Szenen oder durch Visionen – alle Ideenassoziationen, alle Ungewißheiten, alle Überlegungen, alle Reizungen, alle Empfindungen einer Figur ausnützt.⁸⁶

Selbst Siegfried Kracauer, der Tonfilm-Stille ansonsten eher kritisch sah, ließ sich angesichts des Kriminalfilms *DER TIGER* (Johannes Meyer, D 1930)

83 Anon., «Negerschauspieler Robeson über «Schweigen im Tonfilm»», 1930.

84 Henseleit, Rezension zu *DER BLAUE ENGEL*, 1930.

85 Burghardt, «Kammertonfilm», 1931, S. 7–8.

86 Zit. n. Anon., «Eine Umfrage», 1929, S. 12.

zu einem Lob der Stille hinreißen und erkennt deren Wirkung auf das Publikum an: «Der eingeschaltete Ton [...] unterstützt an mehreren Stellen die filmische Wirkung. So ist die Lautlosigkeit, mit der sich Einbrecher ins Haus schleichen, nach den vorangegangenen Dialog- und Lärmszenen doppelt so bedrückend.»⁸⁷ Viele Aussagen betonen zudem nicht nur eine Affizierung des Körpers von außen, sondern legen nahe, dass sich die Stille auch *in* den Körper selbst übertragen kann: Der oben zitierten Rezension zum *BLAUEN ENGEL* aus der *Deutschen Filmzeitung* zufolge «ist man vollkommen saturiert an dem sparsamen Tonlichen, das hier mitschwingt». Aus Schauspielerperspektive formulierte Filmstar Gustav Fröhlich einen ähnlichen Gedanken: «[J]etzt spürst du leibhaftig die schreckliche Pause, die atemlose Stille nach dem Toben der seelischen oder körperlichen Katastrophen.»⁸⁸

Insgesamt zeugen die Kommentare in den Fachzeitschriften davon, dass in der Filmbranche schon früh ein Bewusstsein für die Stille als besonderes filmisches Ausdrucksmittel herrschte – teils noch bevor überhaupt Sprechfilme in Deutschland produziert wurden –, wobei wegweisende Filme wie *DER BLAUE ENGEL* diese Tendenz dann noch deutlich befeuerten. Positive Auffassungen von Stille wurden dabei meist an deren dramaturgische Funktionen geknüpft. Kunstvoll, so der Tenor, könne ihre Verwendung erst werden, wenn sie der Unterstreichung «eines wichtigen Ereignisses» dient, in Momenten «höchster Intensität». Dann vermöge sie das Publikum auf besondere Weise in Beschlag zu nehmen.

Trotz dieses Bewusstseins galten stille Momente weiterhin als problematisch, da sie immer wieder drohten, in Bedeutungslosigkeit umzukippen. Selbst jene, die den Einsatz von Stille grundsätzlich befürworteten, warnten vor ihrem übermäßigen Gebrauch, und Filmschaffende waren darauf bedacht, Stille an unpassenden Stellen zu vermeiden. Bereits anlässlich der deutschen Premiere von Alfred Hitchcocks erstem Tonfilm *BLACK-MAIL* (GB 1929) warnte Herbert Ihering: «Pausen können im Sprechfilm nur als beabsichtigte Einschnitte wirken, als Akzent, nicht als Dehnung.»⁸⁹ Und noch 1931, zu einem Zeitpunkt, als die Verwendung ausgedehnter stiller Momente längst kein Novum mehr war, schrieb Filmregisseur Piel Jutzi: «[W]enn die völlige Stille des Tones [...] weiter so freigiebig angewandt wird, so daß es oft scheint als ob Regisseur und Autor nichts anderes eingefallen wäre, dann wird dieses Mittel seine Wirkung bald völlig

87 Zit. n. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* [1947], 1984, S. 426. Besonders eindrücklich ist, dass Kracauer die Stille als Beispiel für den «eingeschalteten Ton» nennt.

88 Fröhlich, «Erlösung!», 1930, o. S.

89 Ihering, «Vorsichtige Tonfilmpolitik» [1929], 2011, S. 138.

verloren haben.»⁹⁰ Die Devise war folglich: «Pausen sind notwendig, aber keine ›Löcher‹ im Film.»⁹¹ Als Modell für eine bedeutungstragende, strukturierende Stille im Film wurde deshalb immer wieder die *Generalpause* aus der Musik angeführt, das gleichzeitige Verstummen aller an einem Musikstück beteiligter Instrumente. Hans Feld bezeichnet sie anlässlich King Viders HALLELUJAH (USA 1929), der Ende 1930 als deutsche Premiere im Berliner Mozartsaal aufgeführt wurde, «ultima ratio der höchsten Tonfilm-Wirkung».⁹² Generalpausen galten in der Musik als strukturgebende und besonders privilegierte Momente und waren für gewöhnlich selten und kurz. Entsprechend befand Filmregisseur Karl Grune:

Absolute Ruhe, ›Generalpausen‹, sind die letzte größte Steigerung, das stärkste Ausdrucksmittel, das der Mensch seit aller Zeit, in der es ein Theater gab, zur Verfügung hatte. Solche stummen Momente werden wohl nur einmal im Laufe vieler Filme vorkommen dürfen.⁹³

Mit dem Begriff der Generalpause ließ sich zudem anschaulich machen, dass sich der Ton auch in der Stille immer als eine Art imaginiertes Echo fortsetzt (vgl. Kap. 2). Auf fast lautmalerische Weise übertrug Filmregisseur Gustav Ucicky diese Vorstellung auf den Film:

Jetzt gibt es nur Pausen – – – alles schweigt – – – Darsteller, Instrument und Lautquelle – – – und doch darf die Stimmung nicht jäh abbrechen, sondern muß weitergehen – – – unhörbare Musik muss diese Pausen erfüllen, der Schlußklang der letzten Laut-Phase darf eigentlich nie vernehmbar sein und der Auftakt der neuen nie beginnen.⁹⁴

Wenn Stille somit als strukturierende Pause oder als «Volumen», das sich auf den Körper legt und diesen selbst durchdringt, zu deuten war, so blieb es offenbar dennoch schwer festzulegen, wann genau eine wirkungsvolle «Pause» zum störenden «Loch» wurde und wann die Schwelle von bedeutungsvoller Anwesenheit zu bedeutungsloser Leere überschritten war. Das genaue Maß, in dem Stille zum Einsatz kommen sollte, ließ sich nicht eindeutig definieren. Unterschiedliche Autorinnen und Autoren kamen somit selbst bei denselben Filmen zu unterschiedlichen Werturteilen (auf Béla Balázs' abweichende Haltung zur Stille in DER BLAUE ENGEL gehe ich in

90 Jutzi, «Zurück zum Film!», 1931, o. S.

91 Jäger, Rezension zu DER MANN, DER DEN MORD BEGING, 1931.

92 Feld, Rezension zu HALLELUJAH, 1930, o. S.

93 Zit. n. Anon., «Richtlinien der Produktion: eine Rundfrage des ›Filmkurier‹», 1930 o. S.

94 Ucicky, «Bereicherung künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten», 1930 o. S.

Kapitel 6 ein). Der gemeinsame Nenner war jedoch, dass Stille insgesamt maßvoll eingesetzt werden und dass sie dramaturgische Funktionen übernehmen sollte, etwa in Augenblicken von besonders hoher emotionaler Intensität.

Rudolf Arnheim und die «Folie des schweigenden Nichts»

Besonders deutlich wird die inhärente Ambivalenz der Stille in den film- und medientheoretischen Schriften Rudolf Arnheims, die allesamt zeitlich nach dem hier skizzierten Diskurs in den Fachzeitschriften erscheinen. Der Gestaltpsychologe und frühe Formtheoretiker des Films tut sich sichtlich schwer damit, Stille als formgebendes Element in sein ästhetisches Konzept von Film als Kunst zu integrieren. Zwar geht er – in Analogie zu den von der Gestaltpsychologie analysierten *visuellen* Formen – von Stille als einer Art notwendigem «Hintergrund» aus, als einer «Folie des schweigenden Nichts»,⁹⁵ vor der allein sich die eigentlichen Höreindrücke abheben würden; das Auftreten stiller Momente im Film beschreibt er in seinem filmtheoretischen Hauptwerk *Film als Kunst* (1932) jedoch vor allem als unzulässigen Auslassungseffekt, womit er sich gleichzeitig explizit gegen die in den Jahren zuvor aufgekommenen Ideen des sparsamen und selektiven Einsatzes von Ton und Dialog wendet. «Wortkargheit allein genügt [...] nicht, damit etwas Tonfilmisches entstehe», schreibt er; schweigende Figuren wie diejenigen Chaplins und Keatons hält er im Tonfilm gar für «völlig unmöglich, wenn zugleich im Film durchgängig Worte und Geräusche tönen. Man würde dann die Stummheit als künstlich und erzwungen empfinden».⁹⁶ Zwar ist Arnheims Kunstkonzept von der Auffassung geleitet, dass nichts «Überflüssiges» in einem Kunstwerk vorkommen soll, jedoch kommt für ihn das bewusste *Weglassen* von Tönen, so wie es der von ihm zitierte René Clair praktiziert und gefordert hatte, einem unzulässigen «Eingriff in die Wirklichkeit» gleich, denn «wir wissen, daß beim Film die Gestaltung niemals das Wirkliche zerstören sondern sie nur durch besondere Einstellung oder Ausschnitte formen darf».⁹⁷ In erneuter

95 Arnheim, *Rundfunk als Hörkunst* [1936], 2001, S. 98.

96 Arnheim, *Film als Kunst* [1932], 2001, S. 233. Zu Arnheims Skepsis gegenüber der Strategie der «sparsamen Dialoggebung» vgl. auch noch seinen ca. 1934 geschriebenen, aber in dieser Zeit unveröffentlicht gebliebenen Text «Die Zukunft des Tonfilms» [1934], 2000, S. 21.

97 Arnheim, *Film als Kunst* [1932], 2001, S. 237. Arnheim erkennt die Schwierigkeit, die darin besteht, sowohl Überflüssiges zu vermeiden, als auch nichts Natürliches wegzuz-

Analogie zu Seheindrücken vergleicht Arnheim das Auslassen von Tönen im Film, die der Bildlogik entsprechend eigentlich zu hören sein müssten, mit dem gewaltsamen Herausschneiden von Teilen eines Bildes.⁹⁸

Ähnlich wie Béla Balázs entwickelt Arnheim seine Gedanken zur Stille innerhalb der intermedialen Konstellation um 1930, in der sich das Thema nicht zuletzt im Hinblick auf die neuen Tonmedien aufdrängte. Auch im Rundfunkhörspiel, das Arnheim als Ausgangspunkt für seine theoretischen Überlegungen zum Filmtone in *Film als Kunst* dient, bezeichnet Arnheim die Stille, die beim plötzlichen Abbrechen des Tons auftritt, als «das Nichts, die Leere, das Aufhören!»⁹⁹ Arnheim relativiert jedoch diesen Standpunkt – sowohl für den Film als auch für das Hörspiel – wenige Jahre später in *Rundfunk als Hörkunst* (1936), offensichtlich gerade vor dem Hintergrund veränderter Filmerfahrungen: «Trotzdem hat uns auch der Tonfilm gelehrt, daß viele Geräusche fehlen können, ohne daß der Eindruck des Unnatürlichen entsteht.»¹⁰⁰ Auf welche Filme er sich hier bezieht, gibt Arnheim leider nicht an. Dass der Befund aber umso stärker für den Rundfunk gelte, begründet er damit, dass dort keine visuellen Eindrücke (er nennt als Beispiel eine zufallende Tür) das Erklingen bestimmter Töne erwarten lassen. Die Frage, wie viele und welche Töne zu hören sein sollen, wird für Arnheim somit zu einer des *Stils*, wobei sowohl der sparsame als auch der gesättigte Toneinsatz für ihn ihre Berechtigung haben. Eine gewisse Abneigung gegenüber der Stille scheint jedoch weiterhin in manchen Formulierungen Arnheims durch, etwa wenn er vom «tote[n] Hintergrund des Schweigens» oder der «Öde des schweigenden Senderraums» spricht. Letztlich komme es darauf an, «die Zwischenpausen des Schweigens mit in die Illusion einzubeziehen. Gelingt dies nicht, so zerreißt die Darbietung, und es entsteht der schlimme Eindruck eines Loches». Hier führt Arnheim erneut den Vergleich zu Bildwerken an, diesmal zu solchen mit «ausgesparten Stellen», die sich eben manchmal in die Gesamtkomposition wie «als ein Farbton» einfügen, manchmal aber eben auch nicht.¹⁰¹

Arnheims ambivalente Haltung wird zwei Jahre später noch deutlicher, wenn er sich wieder eingehender mit dem Medium Film auseinandersetzt. In «Neuer Laokoon» (1938), seiner späten kritischen Auseinandersetzung mit dem Tonfilm, wiederholt Arnheim zunächst die

nehmen, durchaus an, sieht in ihr aber gerade das Potential von genuinen «Kunstwirkungen» (ebd., S. 238).

98 Vgl. ebd., S. 237.

99 Ebd., S. 209.

100 Arnheim, *Rundfunk als Hörkunst* [1936], 2001, S. 104.

101 Ebd., S. 105.

Ressentiments gegenüber dem sparsamen Dialogeinsatz, der ihm zufolge nur dazu führe, dass «Dialogbruchstücke lächerlich überraschend aus einer Leere auftauchen, in der sie haltlos schweben».¹⁰² Zugleich wird in seinen Ausführungen nun aber deutlich, dass Arnheim das Verfahren einzig dann bemängelt, wenn die entstehenden Dialogpausen nicht als strukturbildendes Element aufgefasst werden können, sondern erst durch einen überhaupt nur sporadisch eingesetzten Dialog entstehen und somit letztlich Ausweis künstlerischer Unbedachtheit seien. Einen bedeutsamen und damit künstlerisch legitimierten Einsatz von Stille deutet er immerhin an – «ein solcher Wegfall reißt, wo er als gliedernde Pause innerhalb des akustischen Gebildes sinnvoll ist, durchaus kein ›Loch›»¹⁰³ – ohne ihn jedoch genauer zu bestimmen. So bleibt die Grenze zwischen «Loch» und «gliedernder Pause» – ähnlich wie in den früheren Texten der deutschen Filmkritik – letztlich unscharf. Ein wirklich positives Konzept von filmischer Stille entwickelt Arnheim auch an dieser Stelle nicht.

Aufschlussreich ist hingegen, dass Arnheim im «Neuen Laokoon» über Stille und Pausen vor allem deshalb nachdenkt, weil es ihm um die «Verkoppelung der künstlerischen Mittel» im Tonfilm geht (so der Untertitel des Aufsatzes). Dass Bild- und Tonebene jeweils in sich geschlossene «Werke» sein und sich dennoch durchgehend gegenseitig ergänzen sollen, ist das Fazit seiner Betrachtungen. Von diesem Standpunkt aus erklärt sich auch seine Angst vor womöglich bedeutungsleeren Stellen. Diese ergeben sich, wenn eine der beiden Ebenen für gewisse Zeit zu fehlen scheint, womit die formale Geschlossenheit des Gesamtwerks infrage gestellt ist. Genau dieser Gedanke eines beständigen Aufeinander-Einwirkens von Bild und Ton ermöglicht aber auch ein positives Verständnis von Stille. Im deutschen Originalmanuskript des Aufsatzes schreibt Arnheim:

Es kann zwar sehr wohl einen *kontrapunktischen* Gegensatz zwischen einer Fermate im sichtbaren Spiel und gleichzeitigem lebhaften Wortwechsel, zwischen Gesprächspause und bedeutungsvoller stummer Handlung geben, aber immer nur in dem Sinne, daß Pause und Tätigkeit gegeneinander-gearbeitet sind, niemals als stafettenhafte Ablösung eines gänzlich aussetzenden Teils durch den anderen.¹⁰⁴

102 Arnheim, «Neuer Laokoon» [1938], 2004, S. 385. Arnheim wiederholt hier Auffassungen aus der ganz frühen Tonfilmzeit. Bereits 1929 bemängelte man an ATLANTIC, dass «die Stimmen des Dialogs im leeren Raum hängen» (U., H. [= Heinz Umbehrl?], Rezension zu ATLANTIC, 1929, o. S.).

103 Arnheim, «Neuer Laokoon» [1938], 2004, S. 385.

104 Ebd., S. 384. Herv. DW.

In den publizierten Fassungen auf Englisch und Italienisch führt Arnheim die Analogie zur Musik noch weiter. Pausen im Film dürfen auftreten, aber «nur in dem Sinne, in dem das harmonische Spiel eines Musikstücks angereichert ist durch das häufige Einsetzen und Aufhören der verschiedenen Stimmen oder Instrumente».¹⁰⁵ Wie in der früheren Tonfilmdebatte deutet sich hier eine Trennung von *bedeutungsvoller* Pause und *bedeutungsleerer* «Loch» an, die anhand des entweder sichtbaren oder fehlenden Bezugs zur visuellen Ebene vollzogen werden kann. Béla Balázs wird genau dieses Thema des visuellen Bezugs der Stille noch stärker ausarbeiten und kann damit zu einem produktiveren Verständnis der Tonfilm-Stille gelangen (vgl. Kap. 6).

Das Beispiel Rudolf Arnheim zeigt, dass sich individuelle Haltungen zur Stille – wie zu allen anderen Fragen des Tonfilms auch – in nur wenigen Jahren wandeln und dennoch der Tendenz nach letztlich unentschieden bleiben konnten. Anhand der gestaltpsychologischen Fundierung von Arnheims Gedankengängen wird zudem deutlich, dass diese Unentschiedenheit oft gerade mit der Schwierigkeit zusammenhing, Stille als *formgebendes Element* in die filmästhetischen Betrachtungen einzubeziehen, auch abseits einer Bestimmung als stets vorhandenem «Hintergrund». Dass Arnheim mehr Zeit darauf verwendet, auf seine ästhetischen *Bedenken* gegen das Auseinanderfallen des Kunstwerks aufgrund der Stille hinzuweisen als über deren produktive Verwendungsweisen nachzudenken, weist auf diesen Umstand hin.¹⁰⁶

105 Ebd. Übers.: Helmut H. Diederichs.

106 An Maurice Merleau-Ponty wird deutlich, wie sich die Bewertung der Stille und des Schweigens im Film auch innerhalb des gestalttheoretisch beeinflussten Denkens nach den frühen 1930er-Jahren noch veränderte. Während sich Arnheim noch schwer damit tut, das «Nichts» der Stille als gestaltbildendes Element in sein filmisches Formkonzept einzubinden, stellt dies für Merleau-Pontys ebenfalls gestalttheoretisch grundierten Vortrag von 1944 offenbar kein Problem mehr dar. Bei ihm wird *gerade* die Stille zum Paradebeispiel für die wahrnehmungssteuernde Kraft der «zeitlichen Form» des Films (vgl. Kap. 1). Erst in seinen späteren kunstpsychologischen Betrachtungen zu «sichtbaren Lücken» deutet auch Arnheim auf Stille als ein substanzielles Formelement hin (vgl. Arnheim, *Anschauliches Denken*, 1972, S. 91–92).

6 Dinge schweigen sehen

Béla Balázs und das Ereignis der Stille

Nächtliche Stille!
Heilige Fülle,
Wie von göttlichem Segen schwer,
Säuselt aus ewiger Ferne daher.
*Friedrich Hebbel*¹

Béla Balázs ist der vielleicht einzige Theoretiker des frühen Tonfilms, der eine eigenständige Konzeption von Stille als spezifisches filmisches Ausdrucksmittel entwickelt. Es lohnt sich deshalb, die entsprechenden Passagen in seinem zweiten Filmtheoriebuch *Der Geist des Films* von 1930 genauer zu betrachten und in den Kontext seiner umfassenden Auseinandersetzung mit dem Thema der Stille zu stellen.² In *Der Geist des Films* rekurriert Balázs, wie noch zu zeigen sein wird, explizit auf seine früheren Texte, die erkennbar in der Tradition romantischen und neoromantischen Denkens stehen und an sprachskeptische Positionen des 19. Jahrhunderts anschließen (vgl. Kap. 5).³ Allen voran sind hier die Naturbeschreibungen in seinem tagebuchartigen *Phantasie-Reiseführer* sowie die Ausführungen in seiner Stummfilmtheorie *Der sichtbare Mensch* zu nennen, aber auch ein früher Essay zum belgischen Schriftsteller Maurice Maeterlinck.⁴ Die Passagen zum Tonfilm in *Der Geist des Films* wiederum bilden die Grundlage für Textabschnitte in Balázs' viertem und letztem Filmbuch, dem ursprünglich auf Ungarisch verfassten *Der Film: Werden und Wesen einer neuen Kunst*.⁵ Der theoriegeschichtliche Parcours soll veranschaulichen,

- 1 Hebbel, «Die Weihe der Nacht», zit. n.: Ders.: *Gedichte, Erzählungen, theoretische Schriften*, 1965, S. 85.
- 2 Meine Studien zur Stille bei Balázs bauen auf den Schriften von Hanno Loewy sowie Izabella Füzi auf, die sich dem Thema bereits in Ansätzen gewidmet haben. Vgl. Loewy, *Béla Balázs*, 2003, insbes. S. 127–129, 335; Füzi, «Connecting and Disconnecting», 2015. Vgl. auch O'Rawe, «The Great Secret», 2006, S. 397–399.
- 3 Zu Balázs als einem «romantischen Modernisten» vgl. Carter, «Introduction», 2010, insbesondere S. xviii–xxi.
- 4 Der Maeterlinck-Aufsatz erschien bereits 1908 auf Ungarisch. Balázs' *Der Phantasie-Reiseführer*, eine Sammlung tagebuchartiger Kurzprosa zum Thema des Reisens und des Urlaubs, erschien 1925 in Wien. Auf Balázs' Stummfilmtheorie in *Der sichtbare Mensch* [1924], 2001 bin ich in Kapitel 5 genauer eingegangen.
- 5 In diesem Buch versucht Balázs eine Art Synthese von *Der sichtbare Mensch* [1924],

wie sich der Medienwandel um 1930 in den filmtheoretischen Diskurs der Zeit einschreibt, ihn herausfordert, aber auch selbst konzeptuell von diesem erfasst wird. Stille erweist sich dabei als ein facettenreiches Phänomen: Es diene einerseits dazu, an ältere Theoriediskurse außerhalb des Films anzuknüpfen, andererseits ließ es sich auf den Tonfilm als neue Medientechnologie im intermedialen Spannungsfeld beziehen. Schließlich werde ich Filmtheorie und Filmschaffen als «komplementäre Praktiken»⁶ der Zeit miteinander in Verbindung bringen, indem ich Balázs' Konzepte für die Analyse exemplarischer Filmszenen aus der frühen Tonfilmzeit fruchtbar machen werde. Zum einen geht es mir darum, zu zeigen, dass sich Theorie und Praxis dieser Jahre gleichsam von zwei Seiten her mit denselben Fragestellungen beschäftigten, zum anderen möchte ich darlegen, wie Konzepte der klassischen Filmtheorie das heutige Verständnis historischer Filme erweitern können. Die Filmbeispiele stammen bewusst nicht aus dem deutschen, sondern aus dem amerikanischen und dem französischen Kontext, waren also Balázs sehr wahrscheinlich nicht bekannt, so wie auch die an der Produktion Beteiligten wohl nichts von seinen theoretischen Ausführungen zur Stille wissen konnten. Es soll hier somit nicht um den Nachweis konkreter Einflussnahmen gehen, sondern um die Konturierung eines globalen Diskursfeldes, in dem diverse Handelnde aus Theorie und Praxis mit vergleichbaren Problemstellungen konfrontiert waren.

Dass es sich für Balázs bei der Stille keineswegs um eine reine Abwesenheit handelt, sondern ganz im Gegenteil um eine intensivierte Form des Erlebens,⁷ wird gleich zu Beginn seiner Ausführungen in *Der Geist des Films* deutlich. Stille, so schreibt er, ist «das tiefste und bedeutendste Menschenenerlebnis, [...] kein Zustand, sondern ein Ereignis [...]. Ein Ereignis für den Menschen. Eine Begegnung».⁸ Den für ihn zentralen Begriff des

2001 und *Der Geist des Films* [1930], 2001. Das Buch enthält mehrere Abschnitte, die direkt aus den beiden früheren Büchern übernommen sind, daneben aber auch überarbeitete und gänzlich neue Teile. Das Buch erschien 1948 zunächst als *Filmkultúra* auf Ungarisch – wohl in Balázs' eigener Übersetzung der deutschen Passagen – und wurde 1949 auf Deutsch herausgegeben, wobei die aus den früheren Werken übernommenen Abschnitte rückübersetzt wurden und somit nicht mehr dem ursprünglichen Wortlaut entsprechen. Für die neueren Ausgaben von *Der Film* nach Balázs' Tod wurden zudem weitere Passagen aus den älteren Werken, nun im Wortlaut, mit aufgenommen. Balázs' drittes Filmbuch *Iskusztvo Kino* (*Die Kunst des Films*), 1938 auf Russisch verfasst und 1945 in gekürzter Fassung erschienen, gilt als Vorarbeit für *Filmkultúra* und liegt nach wie vor in keiner Übersetzung vor. Es konnte deshalb für diese Studie nicht berücksichtigt werden.

6 Kessler, «Photogénie und Physiognomie», 1996, S. 125.

7 Zu diesem Begriff vgl. Hein, *Zu einer Theorie des Erlebens bei Béla Balázs*, 2011.

8 Balázs, *Der Geist des Films* [1930], 2001, S. 121. In dieser Abwertung des Verharrens bei gleichzeitiger Aufwertung des Dynamischen liegt, wie an so vielen Stellen bei Balázs,

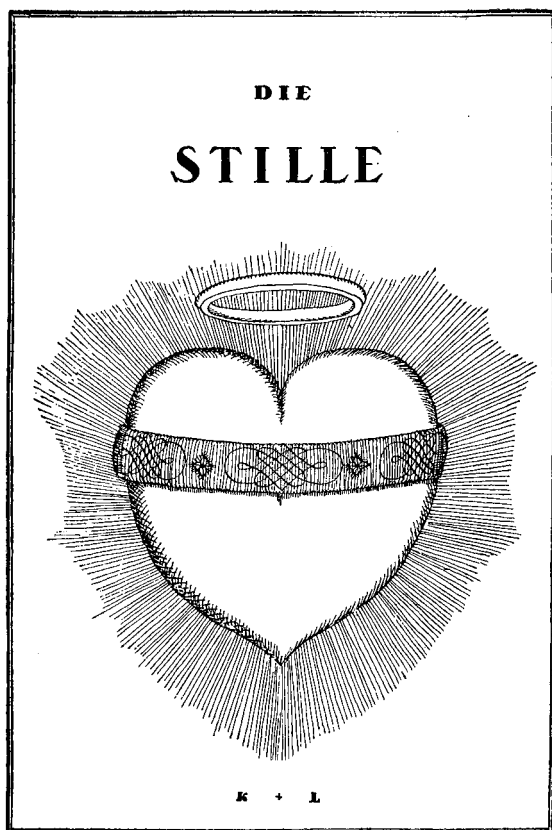
Ereignisses wird Balázs später noch in *Der Film* prominent in eine Zwischenüberschrift setzen: «Das Ereignis der Stille und der Raum.»⁹ Es deutet sich somit an, dass Stille bei Balázs immer sowohl eine zeitliche als auch eine räumliche Ausdehnung hat; sie ist nicht nur andauernd, sondern auch «tief» und «bedeutend». Um einen weiteren Begriff zu benutzen, der bei Balázs an verschiedenen Stellen auftaucht, ließe sich auch von der Stille als einer spezifischen «Substanz» sprechen.¹⁰ Umrissen sind damit Konzeptionen von Stille, die unter anderem von der deutschen, teils romantischen Literatur des 19. Jahrhunderts inspiriert waren, mit der sich Balázs in seiner Jugend intensiv auseinandergesetzt hatte. Hierzu zählt auch Friedrich Hebbel, über den Balázs seine Dissertation geschrieben hatte und der in seinem Gedicht *Die Weihe der Nacht* von der Stille als «heiliger Fülle» spricht.¹¹ Diese «Fülle» der Stille entsteht für Balázs aber erst durch eine *Sichtbarkeit*, die er in seinen Schriften ab 1930 explizit an die Medialität des Tonfilms knüpft. Wie ich zeigen werde, entwirft er dafür ein spezifisches Konzept der Tonfilm-Stille als *sichtbares Schweigen*. Die diesbezüglichen Ausführungen im *Geist des Films* sind im Kontext der theoretischen Neubestimmung des Films angesichts des medialen Wandels zu sehen und erwachsen aus dem ambivalenten Bedürfnis, einerseits die visuellen Qualitäten des Stummfilms zu bewahren und andererseits die Hinzunahme von Ton als ästhetische Neuerung im Film produktiv werden zu lassen, und zwar *entgegen* der befürchteten Vereinnahmung des Films durch den Dialogton (vgl. Kap. 5). Mit einer Auffassung von filmischer Stille als sichtbarem Schweigen kann Balázs an zentrale Konzepte seiner Stummfilmtheorie anknüpfen und gleichzeitig für eine Spezifik des Tonfilms plädieren, die den Stummfilm qualitativ sogar zu überbieten vermag. Zugleich rekurriert Balázs mit dieser Stille-Konzeption auf neoromantische und sprachskeptische Vorstellungen vom Schweigen als idealisierter Kommunikations- und Erfahrungsform, die er selbst in seinen literarischen Texten bereits zum Ausdruck gebracht hatte.

ein Berührungspunkt mit den Schriften Jean Epsteins vor. Die Photogénie, so schreibt dieser, «setzt dem Zustand das Ereignis entgegen» (Epstein, «Bonjour Cinéma», 2016, S. 326).

9 Balázs, *Der Film*, 1949, S. 232.

10 Diesen Begriff bringt Balázs später ebenfalls explizit mit der Stille zusammen, wenn er in *Der Film* von der «Substanz des Schweigens» schreibt (ebd., S. 233). An anderen Stellen spricht Balázs von der «Filmsubstanz» oder der «Traumsubstanz» (Balázs, *Der sichtbare Mensch* [1924], 2001, S. 24 und 62).

11 Der Titel von Balázs' auf Ungarisch verfasster Dissertation von 1909 lautet auf Deutsch: *Friedrich Hebbels Pan-Tragismus als Resultat der romantischen Weltanschauung* (vgl. dazu Loewy, *Béla Balázs*, S. 22).



96 Illustration von Ludwig Kozma zu Balázs' Märchen *Die Stille* in der deutschsprachigen Originalausgabe von 1921

Stille im Märchen

Wenn Balázs in *Der Geist des Films* davon spricht, dass «der Mensch in die Stille eintritt wie in ein anderes Land»,¹² dann klingt das nicht zufällig so, als meinte er den Übergang in die Welt des Traums oder des Märchens. Beides waren Bereiche, mit denen sich Balázs zeitlebens intensiv auseinandersetzte und die auch sein Denken über Film prägten.¹³ Die Stille hatte in ihnen von Anfang an ihren Platz. Bereits Balázs' erste literarische Publikationen, ein auf Ungarisch verfasstes Märchen mit dem Titel *Die Stille* (*A csend*) widmet sich dem Thema (Abb. 96).¹⁴ Die als Fee personifizierte Stille

12 Balázs, *Der Geist des Films* [1930], 2001, S. 121.

13 Vgl. insbesondere Loewy, *Béla Balázs*.

14 Balázs, «A csend», 1908. Eine Textsammlung, die Balázs ab 1910 plante, jedoch nicht realisieren konnte, sollte das Märchen ebenfalls enthalten und sogar nach ihm benannt werden: *A csend. Novellák* [*Die Stille. Novellen*]. Erst 1918 wird es in Balázs' Märchen-

97 Erste Seite von
Maeterlincks Aufsatz «Das
Schweigen» (deutsche
Ausgabe von 1912), mit
Schmuckleiste von Wilhelm
Müller-Schönefeld



erscheint hier dem Märchenhelden Peter (und wohl auch Balázs selbst) als Inbegriff menschlicher Einsamkeit und Todeserfahrung, zugleich aber auch als Projektionsfläche einer unbestimmten Sehnsucht des Menschen nach Verschmelzung mit dem Kosmos. So schwärmt Peters Freundin Ilona an einer Stelle: «Noch nie hab' ich mich so eins mit dir gefühlt, wie jetzt. Als versänke alles, was zwischen uns liegt, und als spülte uns diese Stille zusammen wie ein großer Strom.»¹⁵ Balázs zeigt sich hier besonders beeinflusst durch den belgischen Schriftsteller Maurice Maeterlinck, der in seinem bekannten Essay *Das Schweigen* (Abb. 97) die Stille zur tiefsten Form der Kontaktaufnahme zwischen Liebenden erhebt: «Sobald wir uns wirklich etwas zu sagen haben, müssen wir schweigen», heißt es dort etwa.

band *Hét mese* veröffentlicht, der drei Jahre später als *Sieben Märchen* auch auf Deutsch erscheint. 1985 erschien posthum eine Rekonstruktion des ursprünglich geplanten Bandes auf Ungarisch (vgl. Loewy, *Béla Balázs*, S. 37–38, S. 127–129).

15 Balázs, *Sieben Märchen*, 1921, S. 140.

«Zwei Seelen werden sich erreichen, die Mauern weichen, die Dämme einstürzen», oder: «Es gibt kein beredteres Schweigen als das Schweigen der Liebe.»¹⁶

Balázs hatte 1908 einen eigenen Essay über Maeterlinck veröffentlicht, in derselben Zeitschrift, in der in diesem Jahr auch sein Märchen erschien. Im Einklang mit anderen Schreibenden seiner Zeit¹⁷ entwirft Balázs ein Bild des flämischen Dramatikers als Mystiker, in dessen Stücken sich das «unsichtbare, alles beherrschende große Mysterium» des Lebens ausdrücke, ein «großes Gefühl des Unbegreiflichen ohne Ziel und Grund». Nicht die Handlung oder das Gesagte seien in Maeterlincks Stücken relevant, sondern gerade das Unausgesprochene zwischen den Figuren, das, was «in der Luft zwischen ihnen und über ihnen liegt». Gerade Stille und Stillstand erscheinen in diesem Zusammenhang nicht als «Nullwerte», sondern ermöglichen erst die mystische Form der Wahrnehmung: «In der Reglosigkeit offenbart sich das Mysterium des Lebens, und in der Stille erklingt die Seele. Die Darstellung der ereignislosen Reglosigkeit ist das Ideal.»¹⁸

Das Thema der Stille als privilegierte Form der Vermittlung in menschlichen Bindungen begleitete Balázs weit über sein Märchen hinaus. Ebenfalls 1908 veröffentlichte er in der ungarischen Zeitschrift *Nyugat* eine kurze Theaterszene mit dem Titel *Dialógus a dialógusról* (*Ein Gespräch über das Gespräch*), in der er ein Liebespaar über Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der zwischenmenschlichen Kommunikation sinnieren und dabei gerade dem Schweigen große Bedeutung zukommen lässt.¹⁹ Die Sprachskepsis, die auch Balázs' erste Filmtheorie in *Der sichtbare Mensch* grundieren wird,²⁰ kommt hier bereits deutlich zum Ausdruck. 1925 veröffentlicht Balázs eine überarbeitete Fassung des kurzen Textes auf Deutsch im Wiener *Tag*. Hier heißt es:

Man wird sich dessen bewußt, welch unheimlich-phantastische Anstrengung es eigentlich ist, daß zwei Lebewesen, in feste Schädelgehäuse eingesperrte Bewußtseins, Verbindung miteinander suchen, indem sie einander Worte zurufen und auf akustischem Wege eine Vereinigung, innerste Gemeinsamkeit anstreben. Es ist fast lächerlich. Darum ist es ja immer eine besondere Freude, wenn wir uns auch ohne Worte verstehen können. Weil

16 Maeterlinck, «Das Schweigen» [1896], 1912, S. 2, 4, 11. Der Text erschien auf Deutsch erstmalig 1898 im Essayband *Der Schatz der Armen* (1896 im Original als *Le Trésor des humbles*), der in den folgenden Jahrzehnten mehrfach neu aufgelegt wurde.

17 Vgl. etwa Frothingham, «The Mysticism of Maeterlinck», 1912.

18 Balázs, «Maeterlinck», 1908, S. 448–449. Übers.: Márta Horváth.

19 Balázs, *Dialógus a dialógusról*, 1908.

20 Vgl. Schweinitz, *Film und Stereotyp*, 2006, S. 138–152, und Kapitel 5.

man eigentlich nur in solchem Schweigen wirklich beisammen ist. Das erste Wort ist der erste Schritt auseinander.²¹

Das Schweigen jedoch bietet in diesem Text ebenfalls keine anhaltende Lösung. An die Figur der Generalpause im Stille-Diskurs der frühen Tonfilm-Debatte erinnernd (vgl. Kap. 5), beklagt der Sprecher vielmehr, es sei mit dem Schweigen «leider, wie mit den Pausen der Musik. Es kann nur ein Moment des Gesprächs sein, wenn es Bedeutung haben soll».²² Anhaltende Stille, so deutet sich an, führt in die Einsamkeit, wie sich auch am Ende von Balázs' Märchen zeigt. Peter muss hier erkennen, dass seine Liebe zur Fee der Stille stärker ist als die zu seiner Mutter, zu seinem engsten Freund und zu Ilona. Die Ambivalenz aus Einsamkeit und Verschmelzung, die die Stille grundlegend kennzeichnet, löst sich bis zum Ende des Textes nicht auf.²³

An *Die Stille* lassen sich mehrere Aspekte beobachten, die Balázs' Auffassung von Stille charakterisieren. Auffällig sind die zahlreichen sprachlichen Umschreibungen der Stille, die meist im Zusammenhang mit Naturerscheinungen auftauchen, immer dann, wenn die Fee der Stille, die am Grunde eines tiefen Sees lebt, den Menschen erscheint:

Horch! Der Wald rauscht nicht mehr und kein einziges Blättchen raschelt. Die Herde hat sich niedergelegt, damit die Glocke an ihrem Halse nicht klinge, und der Hund legt den Kopf zwischen die Vorderpfoten. Welch große Stille breitet die Schwingen über uns! [...] Horch, du wunderlicher Peter, aller Lärm verstummt. Kein Grashalm regt sich, kein unruhiger Gedanke zittert durch diese ganze sonnige Welt. Die Uhr der Welt ist stehengeblieben.²⁴

Hier zeigt sich, dass sich Balázs gerade für das *Einsetzen* der Stille interessiert, für den Augenblick des Verstummens, aber auch für den Bezug der Stille zum wahrnehmenden Subjekt: für das Horchen auf die plötzlich eintretende Stille und die räumliche Position des Horchenden in ihr. Stille wird in seinem Märchen zu einer existenziellen Erfahrung, zu einer Begegnung, der Peter immer wieder zu entfliehen versucht: «Weh mir! Nun kommt sie, die Stille.»²⁵

21 Zit. n. Balázs, *Ein Baedeker der Seele und andere Feuilletons*, 2002, S. 53.

22 Ebd.

23 In *Der Geist des Films* [1930], 2001 denkt Balázs Stille und Einsamkeit erneut zusammen (vgl. den Abschnitt «Stille und Einsamkeit», S. 122).

24 Balázs, *Sieben Märchen*, 1921, S. 129–131.

25 Ebd., S. 141.

Wie Hanno Loewy schreibt, war Balázs bei der Arbeit an *Die Stille* inspiriert durch eine selbst erlebte Romanze am österreichischen Wörthersee.²⁶ Auch die Betrachtungen zur Stille im *Phantasie-Reiseführer* mehr als 15 Jahre später führt Balázs, der sich in seiner Freizeit gerne in den Bergen oder an Seen aufhielt (vgl. Abb. 98), ganz explizit auf eigene Ferienerlebnisse an diesem Ort zurück. Dort habe er gelernt, «daß man seinen Urlaub, nicht bloß an einem anderen Ort, sondern in einem ganz anderen Raum [...] verbringt. [...] Auf dem Land macht es die Stille. Das Wunderbare, Erlösende an dieser tiefen Stille ist, daß sie den Raum um mich erweitert».²⁷ Sein Verständnis von Stille als einem ganz eigenen «Raumerlebnis» veranschaulicht Balázs im Folgenden anhand einer Beispielreihe des Ruralen, die er später in *Der Geist des Films* – und dann nochmals in *Der Film* – in jeweils leicht verändertem Wortlaut erneut anführen wird: weit entferntes Hahnenkrähen, Holzhacken, Peitschenknallen. Wie sich erweist, ist Stille für Balázs nicht das vollständige Fehlen von Ton, sondern die Selbstwahrnehmung des Subjekts im weiten Raum.²⁸ Im *Phantasie-Reiseführer* lautet die Stelle:

Denn wie erlebe, wie merke ich die Stille? Nicht, indem ich nichts höre, sondern im Gegenteil dadurch, daß der silberne Morgenwind das Hahnenkrähen vom Nachbarsdorf zu mir herüberbringt, und ich das Beil des Holzhackers von dort ganz oben, vom Berge höre. Ich höre die Stimme von Menschen am See, die ich gar nicht sehe, und irgendwo am anderen Ufer, fern, ein Motorrad. In der Stille höre ich weit, und das Leben streckt und dehnt sich in mir. Denn so weit ich höre, gehört der Raum zu mir, wird mein Raum.²⁹

Die Passage, die in ihrer Variation in *Der Geist des Films* – dort auf den Tonfilm bezogen – wie eine Vorwegnahme von späteren phänomenologischen Konzeptionen filmischer Immersion erscheint,³⁰ steht im *Phantasie-Reiseführer* ganz im Kontext eines Naturerlebens, in dem sich Balázs als schreibendes Subjekt dem Wunsch nach Verschmelzung mit dem Kosmos hingibt. Die Stille ist hier für Balázs «ein weiter Raum, in dem sich die Seele wachsend dehnt»,³¹ so wie sich der Autor auf dem See «im unendlich blauen Raum», in einem «Taumel des Sonnensystembewußtseins»

26 Vgl. Loewy, *Béla Balázs*, S. 127.

27 Balázs, *Der Phantasie-Reiseführer*, 1925, S. 63–64.

28 In eine ganz ähnliche Richtung geht Michel Chion in der Analyse eines Gedichts von Victor Hugo (vgl. Chion, *Sound*, 2016, S. 10–11).

29 Balázs, *Der Phantasie-Reiseführer*, 1925, S. 64.

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

31 Balázs, *Der Phantasie-Reiseführer*, 1925, S. 64.



98 Béla Balázs beim Rudern (unbekannter Fotograf, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest)

wähnt.³² In der Dunkelheit der Nacht lösen sich die Grenzen vollends auf, die «starre Vereinzelung» der Dinge «taut in fließende Töne auf, flutet in Akkorden ineinander»; man erblickt «die Weggefährten da draußen im Raum und schwimmt mit dem Erdschiff in der großen Flotte der Planeten mit».³³ So wie die Stille in Balázs' Märchen als privilegiertes Kommunikationsmedium erscheint, verbindet sie im *Phantasie-Reiseführer* den Menschen mit Raum und Zeit: «Es gibt zahllose Töne, aber nur eine Stille. Ein Ton verdeckt den anderen, aber jede Stille scheint unterirdisch verbunden zu sein mit der Gesamtstille der Welt.»³⁴ Balázs ersehnt sich nicht nur eine Verbindung mit den *Weiten* des Kosmos, sondern auch mit dessen *Urzeiten*: «Wogende Urnebel, [...] Formlose Weltendämmerung». Stille erscheint als Ursprung allen Seins.

Stille des Waldes, Stille des Kinos

Die Stille ist auch der Titel eines eigenen kurzen Textes im *Phantasie-Reiseführer* (Abb. 99), in dem Balázs die Stille des Waldes erneut als plötzlich eintretendes Ereignis charakterisiert: «Doch wenn man nach langer Zeit zum erstenmal in den Wald tritt, so dröhnt einem die Stille entgegen, wie das ›Halt, wer da!‹ eines Wachtpostens.»³⁵ Auch die Stille des Waldes ist für Balázs keine Leere oder Abwesenheit, sondern eine bedeutungstragende Fülle, eine spezifische Erfahrungsform. Der Wald ist nicht einfach still, er *schweigt*. Und dieses Schweigen als Verhaltensform (das zum geflügelten Wort geratene *Schweigen im Walde*) trägt Bedeutung in sich, es enthält eben das Ver-Schwiegene: «Ja, durch diese Stille merkt man, daß etwas vorgeht.»³⁶ «Dort in der Mitte geschieht es. Das Unhörbare, Unsichtbare: das Entscheidende. / Denn dieses Schweigen verschweigt etwas.»³⁷ Balázs greift hier die romantische Verklärung des Schweigens zur idealen Kommunikationsform auf und erweitert sie auf die Begegnung zwischen Mensch, Ding und Kosmos. So wie er in dem im Jahr zuvor erschienenen Band *Der sichtbare Mensch* dem *Film* das Potenzial zuspricht, «die einzige

32 Ebd., S. 47.

33 Ebd., S. 60, 59.

34 Ebd., S. 112. Der erste Satz erscheint im gleichen Jahr ganz ähnlich in einem Aufsatz von Kurt Tucholsky in der *Weltbühne*. In dieser Form ist er zu einem beliebten Zitat geworden («Es gibt vielerlei Lärme. Aber es gibt nur eine Stille»; Tucholsky, «Zwei Lärme», 1925, S. 141).

35 Balázs, *Der Phantasie-Reiseführer*, 1925, S. 52. Zu diesem Text vgl. auch Füzi, «Connecting and Disconnecting», 2015.

36 Balázs, *Der Phantasie-Reiseführer*, 1925, S. 52–53.

37 Ebd., 54.

D I E S T I L L E



Auch im Wald findet man seine Ruhe nur, wenn man sich an ihn gewöhnt hat. Wenn man nämlich, schon abgestumpft, keine besondere Bedeutung mehr wahrnimmt. Mit der Zeit gewöhnt man sich an die Stille wie an den Lärm und merkt sie nicht mehr. Dann kann man ruhig leben, weil man nichts mehr erlebt. Doch wenn man nach langer Zeit zum erstenmal in den Wald tritt, so dröhnt einem die Stille entgegen, wie das „Halt, wer da!“ eines Wachtpostens.

Denn diese Stille ist das erste Ereignis. Man hört den Wald, bevor man ihn noch sieht. Wie ein nach innen gekehrter Schrei überfällt einen dieses gellende Schweigen.

Ruhe? Nein. Es ist eine negative Detonation. Verhaltener Atem. Wie wenn im Zirkus beim Todessprung plötzlich die Musik aufhört. Das große, entscheidende Ereignis ist im Gang.

Ja, durch diese Stille merkt man, daß

52

99 Erste Seite des Textes
Die Stille in Balázs'
Phantasie-Reiseführer, mit
Buchsdruck von Anna
Lesznai

gemeinsame Weltsprache» zu sein,³⁸ so ist hier die *Stille* die Universalsprache, die zum «leidenschaftlichen Zueinanderfinden der Einsamen» führt:

Aber wenn die Dinge auch verschieden tönen, so schweigen sie doch auf die gleiche Weise. Die Stille ist ihre gemeinsame Muttersprache, und erst nach dem Debakel von Babel vernahm man das erste Geräusch. Hier im Wald schweigen sie jetzt dasselbe Schweigen. Das ist Ruf und Antwort, Verständigung. Die leidenschaftlichen Diskussionen einer großen Versammlung, ein Übereinkommen und vielleicht eine Verschwörung. In der Gemeinsamkeit der Stille sind die Dinge einander zugekehrt und merken den Menschen nicht mehr.³⁹

38 Balázs, *Der sichtbare Mensch* [1924], 2001, S. 22.

39 Balázs, *Der Phantasie-Reiseführer*, 1925, S. 53.

Der letzte Satz ist gerade vor dem Hintergrund von Balázs' *Stummfilmtheorie* in *Der sichtbare Mensch* besonders auffällig. In einem Abschnitt über die «große Rolle und Bedeutung der sichtbaren Dinge» heißt es dort ganz ähnlich: «In der gemeinsamen Stummheit werden sie [die Dinge] mit dem Menschen fast homogen und gewinnen dadurch an Lebendigkeit und Bedeutung.»⁴⁰ Offenbar liegt beiden Passagen eine ähnliche Denkfigur zugrunde: Durch das gemeinsame Fehlen von Ton und Sprache gleichen sich Mensch und Ding einander an; während der sprechende Mensch in der Hierarchie über den stummen Dingen steht, kommt es in der Stille zu einer *Aufwertung* der Dinge gegenüber den Menschen.⁴¹ Sowohl der Stummfilm als auch der Wald, so ließe sich zugespitzt formulieren, gewähren Zugang in eine existenziell bedeutsame Sphäre jenseits des Sprachlichen. Bereits hier zeigt sich das Erstaunliche an Balázs' Denkbewegung jener Jahre: dass er scheinbar mühelos von der Analyse eines technisch avancierten Mediums wie den Film auf die Ebene des eigenen Naturerlebens – und umgekehrt – übergeht. So unterschiedlich die beiden Sphären von ihrer Anlage her auch sein mögen – für Balázs ermöglicht das Kino ähnliche Erfahrungsformen wie das Eintauchen in die Weiten der Natur.

Bei genauem Hinsehen unterscheiden sich die zitierten Stellen jedoch auch voneinander. Balázs ersetzt im *Phantasie-Reiseführer* «Stummheit» durch «Stille», und anstatt von einer «Homogenität» zu sprechen, impliziert er gar eine Art *Abkehr* der schweigenden Dinge vom Menschen. Der Unterschied, der sich hier in der spezifischen Wortwahl niederschlägt, ist, dass der Wald *tatsächlich* schweigt (zumindest, wenn man leise und entfernte Geräusche ebenfalls als Stille verbucht), Stummfilme jedoch nicht. Denn in der Regel werden diese nicht nur durch Musik begleitet, sie sind zudem *per se* stumm. Den Unterschied macht Balázs besonders deutlich, wenn er in *Der sichtbare Mensch* an anderer Stelle schreibt: «Der Film aber» – und gemeint ist hier natürlich der Stummfilm – «ist nur lautlos. Es ist *nicht* die Seele des Schweigens, die er uns offenbart».⁴²

40 Balázs, *Der sichtbare Mensch* [1924], 2001, S. 31–32. Vgl. Tröhler, «Die filmische Gegenwärtigkeit der Dinge» zur zentralen Rolle der Dinge in der klassischen Filmtheorie und dem an sie geknüpften «Versprechen einer veränderten Wirklichkeitserfahrung», 2022, S. 60.

41 In anderen Texten vollführt Balázs ähnliche Denkfiguren. So gleicht für ihn auch das abendliche Dämmerlicht die Dinge einander an: «Aber in der Dämmerung haben die Dinge die Masken ihrer verschiedenen Farben fallen lassen, und siehe, sie sind alle Geschwister aus einer Materie» (Balázs, *Phantasie-Reiseführer*, 1925, S. 60). Zum gleichzeitig sich entwickelnden «Topos der Gleichwertigkeit aller Dinge auf der Leinwand» in der französischen Filmtheorie vgl. Tröhler, «Elixier und Relais des Geistes der Moderne», 2016, insbes. S. 593–603.

42 Balázs, *Der sichtbare Mensch* [1924], 2001, S. 35. Herv. DW.

Dass die «Seele des Schweigens» für Balázs somit nicht schon im Stummfilm, sondern *erst* im Tonfilm zum Ausdruck kommen kann, zeigt sich eindrücklich, wenn im *Geist des Films* in genauer Umkehrung des obigen Zitats zu lesen ist: «Aber die Menschen im Tonfilm sind nicht bloß lautlos, wenn sie nicht sprechen, sondern sie *schweigen*.»⁴³ Im Tonfilm handelt es sich für Balázs also um eine auch akustisch wahrnehmbare Stille, die – ähnlich wie im Wald – als etwas Substanzielles, Absichtsvolles, eben als Schweigen erfahrbar werden kann und die dem Stummfilm, gerade *wegen* seiner grundsätzlichen Tonlosigkeit, versagt bleiben muss. Dies ist wohl der Grund dafür, dass Balázs im *Geist des Films* den oben zitierten Satz aus dem *Phantasie-Reiseführer* nun im Wortlaut übernimmt: «In der Gemeinsamkeit der Stille sind die Dinge einander zugekehrt und merken den Menschen nicht mehr.» Auch andere Formulierungen aus dem sechs Jahre zuvor erschienenen Text wiederholt er wörtlich, bezieht sie jetzt aber auf den Tonfilm. So stammen die schillernden Formulierungen «nach innen gekehrter Schrei», «gellendes Schweigen», «verhaltener Atem» und «negative Detonation», mit denen Balázs die Stille im Tonfilm metaphorisch umschreibt, sowie sein Vergleich mit der aussetzenden Musik beim Todessprung im Zirkus allesamt ursprünglich aus den früheren Ausführungen über die Stille des Waldes im *Phantasie-Reiseführer*.⁴⁴

Es lässt sich somit eine konsequente Linie in Balázs' Denken verfolgen – gleichsam vom Stummfilm in den Wald und von dort wieder in den – nun klingenden – Film. Deutlich wird dabei, dass Balázs bereits in seinen frühen Arbeiten eine Idee von Stille als bedeutsames Ereignis, als akustisch wahrnehmbares Schweigen entwickelt, die er teilweise in seine Stummfilmtheorie einfließen lässt, die er aber erst auf den Tonfilm in Gänze übertragen kann. Die Stille hat in Balázs' Tonfilmtheorie somit mehr als nur die Funktion eines spitzfindigen Kniffs, mit der sich die «Katastrophe» des Dialogtons doch noch abmildern ließe. Im Gegenteil: Erst sie vermag einzulösen, was dem Stummfilm aufgrund seiner medialen Beschaffenheit versagt blieb: tatsächliches Schweigen als ideale Kommunikationsform, als existenziell bedeutsames Ereignis und kosmisches Erleben innerhalb einer neu entstehenden Ausdrucksform zu verwirklichen.

43 Balázs, *Der Geist des Films* [1930], 2001, S. 137, Herv. i. O.

44 Vgl. Balázs, *Der Geist des Films* [1930], 2001, S. 121, 122; sowie Balázs, *Der Phantasie-Reiseführer*, 1925, S. 52. Laut Izabella Füzi tauchen die Formulierungen bereits in Balázs' Tagebüchern von 1905 auf (vgl. Füzi, «Connecting and Disconnecting», 2015), S. 15.

Stille im intermedialen Kontext

Im Bemühen, eine Medienspezifität des Tonfilms zu entwickeln, unterscheidet Balázs die Tonfilm-Stille nicht nur von der Lautlosigkeit des Stummfilms, sondern auch von allen anderen medial vermittelten Formen von Stille. Dahingehend ist seine kühne medien- und kunstgeschichtliche Behauptung zu verstehen, der Tonfilm werde die Stille «unter allen Künsten zum erstenmal darstellen können».⁴⁵ Balázs führt hier den direkten Vergleich zu anderen Kunstformen an, was im Fall der bildenden Künste wohl am meisten einzuleuchten vermag. Diese können Stille eben nur indirekt und nicht *in ihrer Zeitlichkeit* zur Darstellung bringen, also gerade nicht als das plötzlich eintretende und dann anhaltende Ereignis, um das es Balázs schon in seinen literarischen Texten ging.⁴⁶ Es ist somit kein Zufall, dass Balázs gerade auf das neue Medium des Hörspiels zu sprechen kommt, wenn er die Spezifik der Tonfilm-Stille plausibel machen möchte, ähnlich wie dies Arnheim kurze Zeit später tun wird. Auch beim Hörspiel handelt es sich ja – so könnte man zumindest Balázs' Überlegungen fortführen – um ein zeitbasiertes Medium und um eine Form der mechanischen Tonaufzeichnung, bei der die Stille – so sie denn vorkommt – zeitlich fixiert und über das aufgezeichnete Grundgeräusch substantiell erfahrbar gemacht wird. Hörspiele können für Balázs jedoch ebenfalls keine *wirkliche* Stille darstellen, weil sie über keine visuell-räumliche Dimension verfügen: «Wenn im Hörspiel die Töne verstummen, so hört das Spiel überhaupt auf. Es ist nicht Stille da, sondern gar nichts.» Und er fügt hinzu: «Wenn wir aber die *Dinge schweigen sehen*, dann wird die eintretende Stille zu einer dramatischen Wendung.»⁴⁷ An dieser Stelle berührt

45 Balázs, *Der Geist des Films* [1930], 2001, S. 121. Balázs hält auch in *Der Film* noch an dieser Aussage fest und schreibt – diesmal im Präsens: «Keine andere Kunst kann Stille darstellen. Nicht die Malerei, die Bildhauerei, die Literatur, nicht der Stummfilm» (Balázs, *Der Film*, 1949, S. 232).

46 In *Der Film* (1949) macht Balázs allerdings ein gewisses Zugeständnis an die Fähigkeit der Malerei zur Darstellung von Stille: «Jedes Gemälde zeigt jene glückliche Harmonie, in der die Stummheit der Dinge nur ihr Gespräch in ihrer gemeinsamen, geheimen Sprache bedeutet. Die Formen erkennen einander in der sie alle umspannenden Komposition und stehen zueinander in bestimmten Beziehungen.» (ebd., S. 233). Und auch sein früher Maeterlinck-Aufsatz beginnt mit der Beschreibung einer vom flämischen Maler Ferdinand Willaert gemalten Szenerie, die Maeterlincks Heimatstadt Gent zeigt und in der Balázs «schwere Regungslosigkeit und Stille» ausmacht (Balázs, «Maeterlinck», 1908, S. 446; Übers.: Márta Horváth).

47 Balázs, *Der Geist des Films* [1930], 2001, S. 122, Herv. DW. Die Verwendung von Stille im frühen Hörspiel der 1920er-Jahre ist noch weitgehend unerforscht. Insgesamt scheint Stille hier wenig verwendet worden zu sein, was Balázs' Argumentation insgesamt unterstützen würde, da es wohl gerade das Fehlen von Bildern war, das den Einsatz bedeutungsvoller und länger anhaltender Momente der Stille schwierig gemacht hätte.

Balázs den für ihn entscheidenden Aspekt, der die Stille des Tonfilms erst wahrhaft spezifisch macht: Dinge, oder auch Menschen, *schweigen*, und die Zuschauer und Zuschauerinnen *sehen* sie schweigen. Für Balázs ist dies nur im Tonfilm möglich, da nur dieser sowohl über eine zeitliche als auch über eine räumliche Dimension verfügt.⁴⁸

Selbst dem Theater – das Balázs durch seine eigenen schriftstellerischen und theoretischen Arbeiten sowie durch seine Berliner Aktivitäten⁴⁹ mehr als vertraut war – räumt er die Möglichkeit einer solchen Sichtbarmachung des Schweigens an dieser Stelle nicht ein. Dieses Urteil mag angesichts der Tatsache, dass Theateraufführungen ebenfalls sowohl über eine räumliche als auch über eine zeitliche Dimension verfügen, zunächst kontraintuitiv erscheinen. Tatsächlich hatte gerade das Theater des 19. und frühen 20. Jahrhunderts die Möglichkeiten dramatischer Stille besonders intensiv ausgelotet, beispielsweise in den Stücken Henrik Ibsens oder Ödön von Horváths.⁵⁰ Balázs' eigene Konzeption von Stille verdankte sich sogar in besonderem Maße eben dieser Tradition, schon allein, weil er Stille im Film meist als dramaturgischen Effekt und nicht selten anhand von Dialogpausen beschreibt.⁵¹ Stille als Effekt absichtlichen Verschweigens oder Verstummens in Gesprächen, die substanzielle Bedeutung des Unausgesprochenen und die besondere Atmosphäre zurückgehaltener Gefühlsäußerungen, ja sogar ganze Schlusszenen in vollkommener Stille, waren Ende der 1920er-Jahre allesamt längst bekannte Phänomene von Theaterinszenierungen.⁵² Balázs selbst hatte in seinem Essay über Maeterlinck den Standpunkt vertreten, dass *gerade* das Theater – zumindest

48 So erklärt sich auch, weshalb Balázs nicht weiter auf die Musik eingeht, auch wenn es bei ihr manchmal scheine, «als würden innere Klänge in der Tiefe des Schweigens hörbar» (ebd. S. 121).

49 Zu Balázs' vornehmlich proletarischer Theaterarbeit im Berlin der späten 1920er-Jahre, u. a. bei Erwin Piscator, vgl. Gersch, «Versuche auf breiter Front, Balázs in Berlin», 1984, S. 11–14.

50 Vgl. u. a. Elzenheimer, *Pause. Schweigen. Stille.*, 2008. Zum Schweigen in den Stücken Horváths als «positiv erfahrene atmosphärische Präsenz» vgl. Benthien, «Die vanitas der Stimme», 2006, S. 257 und Benthien, «Die stumme Präsenz», 2002. Vgl. außerdem Kastberger/Reimann, «Nachwort» zu *Kasimir und Karoline*, 2009, S. 210–212, sowie Horváths eigene Aussagen zum Schweigen: Horváth, «Gebrauchsanweisung» [1932], 2009, S. 165. Zum Unausgesprochenen bei Ibsen vgl. Vardoulakis, «Spectres of Duty: Silence in Ibsen's 'Ghosts'», 2009.

51 In *Der Geist des Films* [1930], 2001 befindet sich eine zentrale Passage über die Stille des Tonfilms im Kapitel über den Dialog.

52 Man beachte nur manche der Regieanweisungen in Ibsens *Nora oder ein Puppenheim*, um die Nähe zu Balázs' eigenen Beispielen festzustellen, z. B.: «Nora schweigt», «eine Weile nachdenklich», «Nora starrt ihn sprachlos an» oder «Nora schweigt und blickt ihn weiter unverwandt an» (Ibsen, *Nora oder Ein Puppenheim*, 2006, S. 46, 48, 80, 107). Ein stilles Schluss-Tableau gibt es z. B. in Nikolai Gogols satirischem Stück *Der Revisor* von 1836, dort als «stumme Szene» gekennzeichnet (Gogol, *Werke*, 1923, S. 384).

als Aufführungspraxis – eine Befähigung zur Darstellung des Schweigens habe: «In einem Roman, in einem Gedicht, braucht man Worte, um sich auszudrücken. Aber im Drama kann das Schweigen sprechen. [...] Nur im Drama ist eine *hörbare* Stille möglich.»⁵³ Diese Überlegungen flossen wohl auch zwei Jahre später in Balázs' eigenen Einakter *A kékszakállú herceg vára* (*Herzog Blaubarts Burg*) ein, in dem das Unausgesprochene zwischen Blaubart und seiner Geliebten Judith eine zentrale Rolle spielt.⁵⁴ «Judith bleibt stumm und reglos» ist eine mehrfach wiederholte Regieanweisung.⁵⁵

Wie konnte Balázs also 1930, angesichts des Tonfilms, zur genau gegenteiligen Behauptung kommen, dass *nicht* das Theater, sondern *erst* der Tonfilm die Stille darstellen könne?

Balázs' Behauptung ist mehr als nur ein rhetorisches Mittel zur Adaption oder Rettung des Tonfilms. Er begründet sie in *Der Geist des Films* mit spezifischen medialen Eigenschaften des Tonfilms und des Theaters. Zunächst sei der abgeschlossene «Bühnenraum» des Theaters «viel zu klein», um das «kosmische» Erlebnis der Stille» zur Darstellung zu bringen, wohingegen sich der Film – so deutet er zumindest an – mit seinen Möglichkeiten der Montage, der Außenaufnahmen und des Off-Tons, viel eher dazu eigne. An dieser Stelle führt Balázs auch seine Beispiele aus dem *Phantasie-Reiseführer* wieder an und betont das Verständnis von Stille als Phänomen des weiten Raums. An anderen Stellen ist Stille für Balázs jedoch gerade ein Phänomen, das sich im Intimen, im Nahbereich der Kommunikation ereignet. Vor diesem Hintergrund scheint es, dass der Bühnenraum für ihn viel eher zu *groß* ist, um wahrhafte Stille zur Darstellung zu bringen, da gerade den «schweigenden Details», den menschlichen Gesichtern und unbeachteten Dingen, nur schwerlich *sichtbarer* Ausdruck verliehen werden kann. Wenn Balázs diese wesentliche Differenz zum Theater in *Der Geist des Films* nur andeutet, fasst er sie fast zwanzig Jahre später in *Der Film* konkreter:

Auf der Bühne kann der Gegenpart des Tones, die Stille, dann dramaturgisch eine Rolle spielen, wenn z. B. eine lärmende Gesellschaft jäh

53 Balázs, «Maeterlinck», 1908, S. 450. Übers.: Márta Horváth. Herv. i. O. Vgl. auch Stewart, «Where is the Stage?», 2010.

54 Der Einakter war direkt inspiriert von *Ariane et Barbe-Bleue* (1899), das Balázs als «Maeterlincks tiefgründigstes Stück» erachtete, in dem «die Technik des Erzählens ohne Worte ihren Höhepunkt erreicht» (Balázs, «Maeterlinck», 1908, S. 449; Übers.: Márta Horváth). Balázs' Stück wurde erstmals 1910 veröffentlicht und fand wenig später Verwendung als Libretto in Béla Bartóks gleichnamiger Oper (vgl. Schwarz, «*A kékszakállú herceg vára*», 1986, S. 200–203). In dieser Funktion ist es – neben den filmtheoretischen Werken – wohl Balázs' heute bekanntestes Werk. Filmische Bearbeitung fand die Oper unter anderem als *HERZOG BLAUBARTS BURG* (Michael Powell, D 1963). Maeterlincks Stück war wiederum die Textgrundlage für die gleichnamige Oper von Paul Dukas.

55 Balázs, *Herzog Blaubarts Burg* [1910], 1952, S. 20.

verstummt, weil jemand ins Zimmer getreten ist. Doch darf ein solches Schweigen nur sekundenlang währen, weil es sonst erstarrt und als Unterbrechung der Handlung wirkt. Auf der Bühne kann die Wirkung des Schweigens oder der Stille nicht in die Länge gezogen werden. Sie wird bald langweilig.

Im Film kann die Stille ungewöhnlich lebendig und abwechslungsreich sein, denn wenn sie auch nicht über Töne verfügt, so doch über zahllose Arten der Mimik und der Gesten. Die Blicke schweigender Menschen sind beredt und voll Ausdruck, weil ihre wortlose Pantomime den Grund ihres Schweigens erklärt und dessen Gewicht seine drohende Spannung fühlen lässt. Denn die stumme Handlung des Films bleibt nicht einen Augenblick stehen und verleiht auch der Stille ein lebendiges Gesicht.⁵⁶

Balázs greift hier implizit auf zentrale Konzepte seiner physiognomischen Stummfilmtheorie zurück, darunter die entscheidende Funktion wechselnder Kameraeinstellungen, insbesondere von Nah- und Großaufnahmen: Indem sich die Kamera dem Mienenspiel der Gesichter nähert, kann sie auch deren Schweigen «über zahllose Arten der Mimik» sichtbar machen. Die Stille selbst erhält so ein «lebendiges Gesicht». Entsprechend ergänzt Balázs seine früheren Beispiele von weit entfernten Klängen nun auch um ganz nahe und dennoch besonders leise Geräusche – «das Summen einer Fliege am Fenster», das «das ganze Zimmer erfüllt» und «das Ticken der Uhr» – und präzisiert: «Stille empfinde ich dann, wenn ich auch den entferntesten Ton, das *leiseste* Geräusch zu vernehmen vermag.»⁵⁷ Ohne dass Balázs dies hier weiter ausführen würde, ist anzunehmen, dass er es der Theaterbühne nicht zutraut, diesen leisesten Geräuschen und ihren Quellen genügend Aufmerksamkeit zu schenken, um Stille als sichtbares Schweigen erfahrbar zu machen.

Letztlich knüpft Balázs also das Vermögen des Tonfilms zur Darstellung von Stille an dessen räumliche Modulationsmöglichkeiten: Fernes kann in den Bildraum dringen, Kleines und Unscheinbares kann durch die Kamera näher an die Zuschauenden rücken. So wird Stille anschaulich und räumlich erfahrbar. An dieser Stelle erhält nun gerade die Dingwelt eine besondere Bedeutung, gerade weil diese häufig nicht von sich

56 Balázs, *Der Film*, 1949, S. 234.

57 Ebd., S. 233. In *Der Geist des Films* [1930], 2001 führt Balázs an anderer Stelle bereits das Beispiel eines tropfenden Wasserhahns an. Es stammt aus dem Film *MAT* [DIE MUTTER] (Wsewolod Pudowkin, UdSSR 1926) und ist für Balázs ein Beispiel dafür, wie auch der Stummfilm bereits mit visuellen Darstellungen – wie er schreibt: auf einem «Umweg» – Stille evozieren konnte (vgl. S. 126).

aus auf sich aufmerksam machen kann. Dass neben den Menschen aber auch *Dinge* schweigen können und dass dieses Schweigen gerade im Tonfilm *sichtbar* gemacht werden kann, ist ein Kernpunkt der Ausführungen in *Der Geist des Films*, die sich in logischer Konsequenz aus seinen Ausführungen zur Physiognomie der Dinge in *Der sichtbare Mensch* ergeben. Dort hatte Balázs bekanntlich den Gedanken entwickelt, dass im Stummfilm nicht nur der Mensch, sondern auch die Dinge auf neue Weise sichtbar werden. Auch sie erhalten ein Gesicht, einen Ausdruck, der in der Filmaufnahme besondere Betonung findet. Ähnlich wie in der französischen Filmtheorie dieser Jahre meinte Balázs festzustellen, dass es im Stummfilm gar zu einer Aufwertung der Dinge gegenüber den Menschen, aufgrund ihrer «gemeinsamen Stummheit» komme.⁵⁸ Auch für die Dinge gewinnt die filmische Großaufnahme an Bedeutung, denn diese zeige, so Balázs, «die verborgenen Eckchen, in denen das stumme Leben der Dinge die Stimmung ihrer Heimlichkeit nicht verliert».⁵⁹ Die fundamentale Stummheit des Bildes schien demnach die besondere Ausdruckskraft der Objekte im Film erst zu ermöglichen. Robert Musil fasst diesen Gedanken in seiner Rezension zu Balázs' Buch zusammen, indem er vom «Gesicht der Dinge und ihrem Erwachen in der Stille des Bilds» spricht.⁶⁰ Balázs indes knüpft die Beredsamkeit der Dinge im Stummfilm, wie wir gesehen haben, gerade nicht an deren *Stille*, sondern an ihre medial bedingte und deshalb den Menschen ebenbürtige *Stummheit*. Tatsächlich sichtbar schweigen können auch sie erst im Tonfilm. Balázs macht diesen Gedanken wiederum in *Der Film* noch einmal besonders anschaulich. Kurz nach der weiter oben zitierten Textpassage schreibt er:

Nicht nur die Physiognomie der Menschen wird in der Stille intensiver. Es ist, als würden auch die Dinge in der Stille ihre Schleier fallen lassen und die Augen zu uns aufschlagen. Wenn der Tonfilm einen beliebigen Gegenstand im Lärm des normalen Lebens gezeigt hat und ihn dann während

58 Balázs, *Der sichtbare Mensch* [1924], 2001, S. 31. Vgl. auch Harms, *Philosophie des Films*, 1926, S. 183. Jean Epstein schreibt nahezu zeitgleich, dass die Dinge durch ihre Stummheit geradezu die «Würde von Figuren eines Dramas» erlangen können (Epstein, «Zu einigen Voraussetzungen der Photogénie» [1926], 2016, S. 442). In Frankreich kreisen die Überlegungen zur Vorherrschaft des Visuellen im Film, die der physiognomischen Filmtheorie in Deutschland recht nah kommen, meist um den Begriff der «photogénie». Einen direkten Austausch zwischen beiden Sprachbereichen gab es wohl nicht. Jörg Schweinitz spricht von «parallelen Diskursen» (Schweinitz, «Berührungen paralleler Welten», 2016, S. 632). Vgl. auch Tröhler, «Elixier und Relais», 2016 und Kessler, «Photogénie und Physiognomie», 1996.

59 Balázs, *Der sichtbare Mensch* [1924], 2001, S. 50.

60 Musil, «Ansätze zu neuer Ästhetik» [1925], 2001, S. 156. Musils Text ist zugleich eine kritische Auseinandersetzung mit Balázs' Thesen.

jäh eintretender Stille, von allem anderen getrennt, unserem Auge nähert, dann wird sich in der Physiognomie dieses Gegenstandes eine so starke, bedeutsame Spannung konzentrieren, daß diese das folgende Ereignis, fast sprechend, herausfordern wird.⁶¹

Hier knüpft Balázs wiederum implizit an seine in den 1920er-Jahren entwickelte Vorstellung von der Großaufnahme als «Kunst der Betonung», als «stummes Hindeuten auf das Wichtige und Bedeutsame» an⁶² und umreißt zugleich eine spezifische Verwendungsweise von Stille, die in der frühen Tonfilmzeit tatsächlich häufig zur Anwendung kam und seitdem zum filmischen Standardrepertoire gehört: die eingeschnittene stille Großaufnahme von Objekten.⁶³

Dass sich für Balázs mit dem Tonfilm etwas einlöst, das der Stummfilm bereits in Aussicht gestellt hatte, dem Theater hingegen noch ganz versagt geblieben war, wird besonders auffällig, wenn man die zitierte Stelle aus *Der Film* mit gewissen Passagen aus Balázs' früheren *Stummfilm*rezensionen vergleicht. Schon an *DER WETTERWART* (Carl Froelich, D 1923) beschreibt Balázs, dass rasche Einstellungsfolgen innerhalb einer Szene «nicht die Spannung einer bewegten Handlung, sondern die viel größere Spannung eines unbewegten Zustandes» hervorzurufen vermögen: «Dieses Schweigen ist ein Sturm von Bewegungen, diese Regungslosigkeit von stummen Schreien voll.» Die Stille auf der Theaterbühne hingegen sei, so betont er, «eintönig, leer, ermüdet bald, und aus der Spannung wird Langeweile».⁶⁴ Etwas später entwickelt Balázs aus seinen Beobachtungen zum *WETTERWART* den Begriff der «Mikrodramatik» und schreibt: «im Wechsel der Einstellungen bekommt das Schweigen einen Sturmrythmus».⁶⁵ Balázs sieht also bereits in den Montagetechniken des Stummfilms Gestaltungspotenziale, die sich für die Darstellung von Stillstand, Stille und Schweigen eignen, auf der Theaterbühne aber nicht zu verwirklichen seien. Wenn er im Anschluss an die Ausführungen zur «Mikrodramatik» auf die «Nuance» und die «Flucht in die Intimität verborgener Einzelheiten» zu sprechen kommt, betont er zudem einmal mehr sein besonderes Interesse für das Kleine und das (zeitlich) Kurze, das in der Vergrößerung und in der Zeitdehnung neue Sichtbarkeit erlan-

61 Balázs, *Der Film*, 1949, S. 234

62 Balázs, *Der sichtbare Mensch* [1924], 2001, S. 50.

63 Zu stillen Aufnahmen von Objekten in frühen sowjetischen Tonfilmen als «reanimated engagement with the material world» vgl. Widdis, «Making Sense without Speech», 2014, S. 113.

64 Balázs, «Bewegter Stillstand und umgekehrt» [1924], 1982, S. 296. Herv. i. O.

65 Balázs, *Der Geist des Films* [1930], 2001, S. 26–27.

ge.⁶⁶ Damit identifiziert er gleichzeitig ein Repertoire an Gestaltungskonventionen des Stummfilms (Großaufnahmen, Montage), auf den der Tonfilm gerade in besonders stillen Momenten zurückgreifen wird.

Balázs verleiht seiner Unterscheidung von filmischer Stille und Theaterstille schließlich noch an einer weiteren Stelle in *Der Geist des Films* Nachdruck, nämlich wenn er – äußerst innovativ – darüber nachdenkt, wie sich der *Stummfilm* in Bühnenszenierungen integrieren ließe. Was ihm dabei in den Sinn kommt, sind genau jene inneren Monologe, die sich an prononcierten Momenten des Schweigens eigentlich in den Köpfen der Dramenfiguren abspielen müssten, die auf der Bühne aber eben nicht sichtbar werden können. Erst durch Filmprojektionen ließe sich dieser «seelische Hintergrund» anschaulich machen:

Könnte nicht gleichsam als optische Parallelhandlung in stummen Filmbildern sichtbar werden, was die Menschen verschweigen? Das, was in alten Stücken «beiseite» gesprochen oder in Monologen gesagt wurde, was etwa in den Dialogen des Schnitzlerschen «Fräulein Else» in Klammern steht, was man sich «unterdessen» denkt und alles, was unformulierbar mitschwingt, also die inneren Bilder, ... könnten sie nicht hinten auf der Leinwand erscheinen, während die Personen vorne sprechen?⁶⁷

Einerseits meint Balázs hier eingeblendete Großaufnahmen des Helden, die dessen «inneres Gesicht» zeigen, während der Darsteller auf der Bühne nur jenes zu zeigen vermag, «das er macht, weil er sich verstellt»; andererseits schweben ihm Sequenzen *innerer Bilder* im Stil des Avantgardefilms der späten 1920er-Jahre vor: «Zwischen zwei Worten, in jagernder Montage, die Assoziationsreihen der inneren Vorstellungen. Und wie könnte ein Schweigen ausgefüllt werden, wenn man sehen könnte, was in dem Schweigenden vorgeht!»⁶⁸ Balázs scheint das Schweigen als eine Art Behältnis zu denken, in dem die Physiognomie der sichtbaren Erscheinungen gleichsam aufbewahrt wird. Erneut wird deutlich, dass für ihn die Darstellung tatsächlichen Schweigens an die medialen Potenziale des

66 Vgl. z. B. die beiden feuilletonistischen Texte «Die Sekunde» – in dem sich Balázs mit «jenen kleinsten Momenten des Alltagslebens» beschäftigt, «an denen jeder unbeachtet vorbeilebt» – und «Träumerei», in dem er anlässlich der Betrachtung eines «Zellenwesen[s]» unter dem Mikroskop über die Stellung des Menschen im Kosmos nachdenkt (beide abgedruckt in Balázs, *Ein Baedeker der Seele*, 2002, S. 25–26, 30–32). Der Bezug zum Film wird besonders deutlich, wenn Balázs in der oben zitierten Filmrezension «das geheime dramatische Leben der gespannt unbeweglichen Situation» mit dem Blick des Mikroskops auf «das geheime wimmelnde Leben im Wassertropfen» vergleicht (vgl. Balázs, «Bewegter Stillstand und umgekehrt» [1924], 1982, S. 297).

67 Balázs, *Der Geist des Films* [1930], 2001, S. 67.

68 Ebd.

Films geknüpft ist; in seiner Vision einer intermedialen Verkopplung von Stummfilm und Theater entsteht als Ergebnis im Prinzip eine Art Tonfilm, der die Hörbarkeit des Schweigens (Theater) mit der Sichtbarkeit der inneren Vorgänge (Stummfilm) zu vereinigen vermag.

Bedeutungslose Stille

An dieser Stelle ist es hilfreich, auf die Überlegungen zum sparsamen Dialogeinsatz zurückzukommen, die für die Debatten um die frühe Tonfilmästhetik so zentral waren (vgl. Kap. 5). Dieser erschien einerseits als geeignete Strategie, um an die Gestaltungsweisen des Stummfilms anzuschließen, andererseits durfte die so entstehende Stille nicht den Eindruck einer ungewollten Leerstelle entstehen lassen. An der uneinheitlichen zeitgenössischen Bewertung von Filmen mit betont geringem Dialoganteil zeigte sich dabei, dass die Frage, wann genau die Stille ins Bedeutungslose umzukippen drohte, äußerst unterschiedlich beantwortet wurde. Wie wir gesehen haben, war *DER BLAUE ENGEL* (Josef v. Sternberg, D 1930) der wohl erste deutsche Tonfilm, der gezielt auf reduzierte Dialoge und gänzlich stille Passagen setzte, wofür er in zahlreichen Filmrezensionen auch besonders gelobt wurde. Für viele schienen sich in diesem Film somit die Hoffnungen auf einen Kompromiss zwischen Stumm- und Sprechfilm zu erfüllen. Ausgerechnet Balázs bemängelte jedoch die zahlreichen stillen Passagen dieses Films, da die Stille hier aus seiner Sicht gerade *keine* erkennbare dramaturgische Funktion besaß. Dabei ist seine Argumentation nuancierter als die der meisten anderen Autorinnen und Autoren der Tonfilm-Debatte, die (meist bei anderen Filmen) von bedeutungslosen «Löchern» oder «Abgründen» sprachen. Denn Balázs geht im Gegensatz zu ihnen davon aus, dass Stille im Tonfilm *immer* als absichtliches Verstummen, als Schweigen wahrgenommen werden *muss*. Gerade daraus leitet er allerdings ab, dass sich diese Absicht auch dramaturgisch erschließen müsse. Dies sei im *BLAUEN ENGEL* nicht der Fall.

Man versuchte es, sehr sparsam mit den Dialogstellen zu sein. Die Szenen so zu führen, daß die Menschen nicht oft zum Sprechen kommen. (Sternberg versuchte es damit in *DER BLAUE ENGEL*.) Doch diese Methode hat eine Gefahr. Die stummen Szenen im *BLAUEN ENGEL* zum Beispiel bekamen eine Weihe, die ihnen inhaltlich nicht zukam. Denn die stummen Szenen waren bloß lautlos. Sie hatten keinen auffallenden, besonderen Stimmungsgehalt. Aber die Menschen im Tonfilm sind nicht bloß lautlos, wenn sie nicht sprechen, sondern sie *schweigen*. Das Schweigen aber hat bei Menschen, die vernehmbar sprechen könnten, einen besonderen dramatischen Akzent.

Schweigen ist nicht eine Eigenschaft (wie Stummheit), sondern ein Ereignis. Es bekommt unweigerlich eine besondere Bedeutung, die in der Handlung begründet sein muß, sonst verfälscht sie den Stil und die beabsichtigte Stimmungswirkung.⁶⁹

Sparsamen Dialog als Selbstzweck lehnte also auch Balázs ab. Noch in *Der Film* fasst er diese Auffassung – die hier im Übrigen derjenigen Arnheims sehr nahekommt – in die knappe Formel «Schweigen ist keine Lösung».⁷⁰ Aufbauend auf Überlegungen, die er bereits in *Der sichtbare Mensch* formuliert hatte, stellt er den Film in dieser Hinsicht der Pantomime gegenüber. Diese sei die *wahrhafte* «Kunst des Schweigens»,⁷¹ da in ihr kein Sprechen zu *sehen* (wie im Stummfilm) oder zu *hören* (wie im Tonfilm) sei. Was bei der Pantomime somit die grundsätzliche «Eigenschaft d[er] Kunstgattung» ausmache, könne im Tonfilm nur besonderen dramatischen Situationen oder Figuren vorbehalten sein. Hier gelte: «Das Schweigen ist Handlung. Oft ist es eine Handlung des Menschen mit beabsichtigtem dramatischem Ausdruck. In jedem Fall ist es der Ausdruck eines sehr bestimmten Seelenzustandes.»⁷²

Das «lebendige Gesicht» der Stille

Die Hollywood-Produktion *THE VALIANT* (William K. Howard, USA 1929), mit der ich dieses Buch eröffnet habe, bietet auffällige Verwendungsweisen von Stille, die mir dazu dienen, die Konzepte von Balázs weiter zu vertiefen. Paul Muni (vor allem bekannt als «Scarface» im gleichnamigen Film von Howard Hawks, USA 1932) spielt hier den Mörder Joe Douglas, der, nachdem er sich der Polizei gestellt hat, zum Tode verurteilt wird, seine wahre Identität jedoch nicht preisgibt. Wohl möchte er seine weit entfernt lebende Mutter (Edith Yorke), die er seit Jahren nicht mehr gesehen hat, vor der Schande bewahren, einen Mörder zum Sohn zu haben. Mrs. Douglas erfährt schließlich aus der Zeitung von der Geschichte, ist sich anhand der Fotos aber nicht sicher, ob es sich wirklich um ihren Sohn handelt. Da sie selbst zu alt und schwach für eine Reise ist, schickt sie Joes jüngere Schwester Mary (Marguerite Churchill) zu ihm, auch wenn diese ihren Bruder nur noch sehr ungenau aus ihrer frühen Kindheit in Erinne-

69 Balázs, *Der Geist des Films* [1930], 2001, S. 137–138. Herv. i. O.

70 Balázs, *Der Film*, 1949, S. 73.

71 Balázs, *Der sichtbare Mensch* [1924], 2001, S. 35.

72 Balázs, *Der Film*, 1949, S. 256.



100–101 Sichtbares Schweigen in *THE VALIANT*

rung hat. Die Begegnung zwischen Bruder und Schwester, die im Büro des Gefängnisdirektors stattfindet und bei der Joe sich bis zuletzt nicht zu erkennen gibt, macht nahezu das gesamte letzte Drittel des insgesamt etwa einstündigen Films aus. Dabei ist durchweg zu erahnen, dass es sich bei dem Verurteilten tatsächlich um Marys Bruder handelt, doch erst ganz am Ende, nachdem Mary bereits gegangen ist, wird dies vollständig enthüllt. Der Film, insbesondere diese letzte Szene, kreist somit auch inhaltlich um das Thema des Schweigens. Das gilt nicht nur für Joes Geheimnis, denn ein wenig mag man sich fragen, ob nicht auch Mary ihren Bruder erkennt und dies – womöglich uneingestanden – vor sich selbst verschweigt.

Die Szene enthält dem Thema entsprechend zahlreiche längere Gesprächspausen. Hier soll lediglich ein kurzer Moment genauer betrachtet werden, der ganz am Anfang des Gesprächs stattfindet. Zunächst ist in einer Totalen zu sehen, wie Paul von einem Geistlichen ins Büro geführt wird, wo Mary bereits sichtlich angespannt auf ihn wartet. Zögerlich sehen sich die beiden an, für einen kurzen Moment bleiben sie vollständig still und reglos, bis sich Mary langsam von ihrem Stuhl erhebt. Jetzt wird in Schuss-Gegenschuss-Technik auf zwei aufeinanderfolgende Nahaufnahmen, zuerst von Paul und dann von Mary, geschnitten: Die beiden schauen sich wie gebannt an (Abb. 100 und 101).

Die Begrifflichkeiten von Balázs können helfen, die Szene in ihrer Wirkung genauer zu erfassen. Stille und Bild verbinden sich hier zu einem «sichtbaren Schweigen». Die eingeschnittenen Nahaufnahmen verleihen der spannungsvollen Stille ein «lebendiges Gesicht». Das Schweigen ist nicht nur als Stille zu *hören*, es ist zugleich als spezifische Verhaltensform zu *sehen*. Die akustisch wahrnehmbare Stille haftet sich gleichsam ans Bild und scheint – als ein medialer Effekt der Ton-Bild-Amalgamierung – von den Gesichtern selbst auszustrahlen. Im Sinne von Balázs zeigt sich an

diesem Moment gerade die Differenz zwischen Film und Theater. Nicht nur weil die Kamera – wie im Stummfilm – die «Mikrophysiognomik» der schweigenden Gesichter zu erfassen vermag, sondern auch weil sich die akustische Stille erst über die Gesichter mit Bedeutung aufzuladen scheint. Sie wird damit auch für die Menschen im Kinosaal – zumindest wenn diese ebenfalls schweigen – als Ereignis erfahrbar.

Was genau alles mit dem Schweigen in diesem Moment von *THE VALIANT* *gesagt* wird, bleibt freilich ungewiss, und gerade daraus bezieht die Szene ihre Spannung. Im vorangehenden Gespräch mit dem Gefängnisdirektor hat Mary diesem auf die Frage, wie sie ihren Bruder denn erkennen könne, wenn dieser weiterhin seine Identität nicht verraten möchte, geantwortet: «I'll watch his face. And if it is my brother ... oh I'm sure I can tell!» Tatsächlich ist diese erste und einzige Begegnung zwischen Mary und Joe als klassische Wiedererkennungsszene (*Anagnorisis*) inszeniert. Doch anders als in vergleichbaren Szenen des frühen Tonfilms (oft ebenso still und in Schuss-Gegenschuss-Technik gedreht; vgl. Kap. 3) wird hier mit der Stille zwar eine starke Spannung aufgebaut, die Situation klärt sich aber durch den Blickwechsel nicht vollends auf. Joe bleibt weitgehend statisch (selbst wenn eine gewisse innere Bewegtheit sichtbar ist), und auch in Marys Gesicht lässt sich kein eindeutiges Erkennen ablesen.

Ein zweites Beispiel stammt aus dem Film *LA PETITE LISE* (Jean Grémillon, F 1930).⁷³ Die titelgebende Protagonistin Lise und ihr Liebhaber André haben Geldsorgen und versuchen, einen jüdischen Pfandleiher auszurauben. Es kommt zum Kampf zwischen den beiden Männern, der erst endet, als Lise den Pfandleiher mit einer Vase erschlägt. Das eigentliche Geschehen – der Aufprall der Vase auf dem Kopf, das Umstürzen des Pfandleihers und sein Tod – verbleibt dabei im *Hors-champ*. Zu sehen ist lediglich, wie Lise nach der Vase greift, bevor noch in der Bewegung auf eine sehr nahe Aufnahme der miteinander ringenden Männer geschnitten wird. Anschließend ist ein mit einer Gardine verhängtes Fenster zu sehen; aus der Ferne ist, gerade noch wahrnehmbar, der Gesang eines jüdischen Kantors zu hören (Abb. 102). Nun erst ist das Geräusch der zerbrechenden Vase als Off-Ton zu vernehmen. Die vollkommen statische Einstellung des Fensters wird noch länger als zehn Sekunden gehalten, wobei lediglich der Gesang, dessen Lautstärkepegel kaum über dem Grundgeräusch der Aufnahme liegt, zu hören ist. Mehr noch, als dass sie die Einstellung mit Ton versieht, macht die aus der Ferne erklingende Stimme – an Balázs' Beispiele erinnernd – auf die bedrückende *Stille* des Moments aufmerksam, ohne dass

73 Der folgende Abschnitt baut auf einer Analyse des Films auf, die bereits auf Englisch publiziert wurde. (Wiegand, «The Delightful Paradox», 2025, S. 245–246).



102–103 Das Schweigen der Dinge in *LA PETITE LISE*

die Reaktionen von Lise und André an dieser Stelle bereits zu sehen wären. Über die folgende Einstellung, die wiederum keine Figuren, sondern lediglich Scherben der zerbrochenen Vase, die Pistole, mit der die beiden den Raub durchführen wollten, eine Blutlache sowie eine Feuerzange zeigt, ist kurz Andrés Stimme zu hören: «Lise, son cœur ne bat plus. Tu l'as tué»,⁷⁴ dann wechseln sich die erschrockenen Gesichter von André und Lise mit einer näheren Einstellung der Waffe und der sich allmählich ausbreitenden Blutlache ab (Abb. 103). Zu hören ist erneut nur der entfernte Gesang.

Die Stille, die hier die lautstarke Auseinandersetzung zwischen den beiden Männern unterbricht, lässt die Objekte und Gesichter umso stärker aus dem Bilderfluss hervortreten. Synekdochisch verweisen sie auf die begangene Gewalttat, ja sie scheinen selbst an der Handlung beteiligt zu sein, ähnlich wie dies Balázs und andere für den Stummfilm beschrieben hatten. In *LA PETITE LISE* zeugen die Objekte von der begangenen Tat, obwohl – oder gerade *weil* – sie still sind. Sie schweigen beredt und richten die Einladung an die Zuschauerschaft, ihnen bei diesem Schweigen zuzuschauen.

Grémillons Film wurde von der französischen Filmkritik (ähnlich wie *DER BLAUE ENGEL* in Deutschland) als hoffnungsreiche Rückkehr zur Ästhetik des Stummfilms oder gar als deren Überbietung wahrgenommen. Der Filmkritiker Jean Robin schreibt:

Die stillen Momente in diesem Film sind eloquenter und dramatischer als die schönsten Schreie. Ich habe die Kraft der Stille wiedergefunden, und wenn es noch nötig wäre, so könnte uns *LA PETITE LISE* über die Bedeutung des wahrhaft stummen Films Aufschluss geben.⁷⁵

74 «Lise, sein Herz schlägt nicht mehr. Du hast ihn getötet.»

75 Im Original: «Puis il y a des silences – ces silences qui sont plus éloquents et plus dramatiques que les plus beaux cris. J'ai retrouvé la puissance du silence et *La Petite Lise* aurait appris, si besoin en était, l'ampleur du cinéma réellement muet.» Zit. n. Icart, *La révolution du parlant*, 1988, S. 394. Übers.: DW. Ein weiteres Beispiel ist die Rezension von Géo Saacke (vgl. ebd., S. 392–393).

Grémillon selbst begrüßte schon früh den Tonfilm als neue Technologie, ging aber davon aus, dass seine spezifischen Ausdrucksmöglichkeiten erst noch entdeckt werden müssten.⁷⁶ Dass gerade die Stille im Film eine wichtige Funktion übernehmen könnte, hatte er wie Balázs bereits zur Stummfilmzeit vermutet, als er über den «latenten Klang in der Stille» schrieb und diesen mit den «latenten Bewegungen im Stillstand» verglich.⁷⁷ Es scheint also kein Zufall, dass Grémillon in *LA PETITE LISE* gerade Stille und Stillstand (das Fenster, die liegenden Objekte) miteinander verbindet und in beidem sowohl Ton als auch Bewegung «latent» mitschwingen lässt – und zwar nicht ausschließlich in der Imagination und Erinnerung der Zuschauerinnen und Zuschauer, sondern auch durch den nur knapp über der Hörschwelle liegenden Gesang und durch die Blutlache, die sich langsam über die Bildfläche ergießt.

Der weite Raum der Stille

Während sich im frühen Tonfilmkino zahllose weitere Beispiele für das «lebendige Gesicht der Stille» finden lassen, ist die für Balázs so wichtige «Stille des weiten Raumes» seltener anzutreffen. Gründe dafür mögen sein, dass sich Außenaufnahmen mit Direktton aus technischen Gründen weitaus schwerer verwirklichen ließen als Innenaufnahmen und auch die Nachsynchronisation zu dieser Zeit noch weniger Möglichkeiten bot, einen authentischen Klangraum für Außenaufnahmen nachträglich herzustellen.⁷⁸ Hingegen war die Verbindung von Landschaftsaufnahmen mit extradiegetischer Begleitmusik schnell zur Konvention geworden, sodass es wohl in den meisten Fällen richtiger erschien, Landschaftsaufnahmen mit Musik anstatt mit Stille zu unterlegen, wie beispielsweise das deutsche Genre des Bergfilms zeigt.⁷⁹ Anhand einer Szene des US-Westerns *HELL'S*

76 Vgl. Grémillon, «Muet et parlant» [1931], 2010, S. 27.

77 Im Original: «des sonorités latentes dans le silence» und «des mouvements latents dans l'immobilité», in: Grémillon, «Propositions» [1925], 2010, S. 26.

78 Vgl. Jacobs, «The Innovation of Re-Recording in the Hollywood Studios», 2012.

79 Der Bergfilm führte insgesamt als eines der wenigen kommerziellen Filmgenres in Deutschland die Praxis der Musikbegleitung aus dem Stummfilm nahezu ungebrochen fort und unterlegte auch Dialogszenen mit Musik (vgl. auch Rügner, *Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934*, 1988, S. 164–221). Andernfalls hätte sich der Bergfilm wohl gerade dazu geeignet, die Überlegungen zur «weiten Stille» auch praktisch umzusetzen, zumal Balázs – selbst passionierter Wanderer – im Filmbildbuch zu *STÜRME ÜBER DEM MONTBLANC* (Arnold Fanck, D 1930), dem ersten deutschen Bergfilm mit Synchronon, ein Vorwort geschrieben hatte, indem er seine Ideen zum «Riesenpathos kosmischer Naturgröße im Film» und zu Naturerscheinungen als «lebendigen Mitwesen» auf Fancks Film bezieht (Fanck, *Stürme über dem Montblanc*, 1931, S. V–VI).

HEROES (William Wyler, USA 1929) lässt sich aber darlegen, dass manche Filmemacher dennoch versuchten, die Stille des weiten Raums auch im Tonfilm zur Darstellung zu bringen.

HELL'S HEROES war der erste Tonfilm William Wylers und eine von mehreren Adaptionen des Romans *The Three Godfathers* (1913) von Peter B. Kyne.⁸⁰ Berühmt wurde er als einer der ersten Tonfilme, der ausschließlich an Originalschauplätzen gedreht wurde, teils mit Direkttonaufnahmen in der Mojave-Wüste in den amerikanischen Südstaaten.⁸¹ Die drei Bankräuber Bob, Barbwire und Bill stoßen bei der Flucht durch die Wüste auf eine kranke schwangere Frau, die kurz nach der Geburt stirbt, die Gauner aber noch damit beauftragt, ihren Säugling in Sicherheit zu bringen. Beim Versuch, die nächstliegende Stadt zu erreichen, erliegt Barbwire seinen Schusswunden, und die beiden verbliebenen Männer müssen ohne ihn weiter den Weg durch die Wüste suchen. In einer bemerkenswerten Szene wacht Bob bei Sonnenaufgang auf und stellt fest, dass er nun mit dem Kind ganz allein ist. Aus einer zurückgelassenen Notiz erfährt er, dass Bill sich aufgeopfert hat, um das restliche Wasser ihm und dem Kind zu überlassen.

Die Sequenz beginnt mit einem Bild der (im Zeitraffer gezeigten) aufgehenden Sonne. Es folgen mehrere Einstellungen, in denen Bob sich aufrichtet, mehrfach suchend um sich schaut und sich seiner Einsamkeit gewahr wird. Der Wind weht ihm durch die zerzausten Haare, das Sonnenlicht strahlt deutlich sichtbar von der Seite seine Haut an, und die öde Landschaft ist auch in den Nahaufnahmen noch unscharf im Hintergrund zu erkennen. Auf der Tonspur sind neben dem Grundgeräusch nur wenige leise, vermutlich nachsynchronisierte Geräusche zu hören, die von Bobs Bewegungen herrühren. Das Baby und der Brief sind in einzelnen Großaufnahmen zu sehen. In der wohl interessantesten Einstellung der Sequenz ist die Kamera zunächst sehr weit weg von Bob positioniert, sodass dieser, sich weiter umschauend, als kleine Silhouette inmitten der weiten Landschaft erscheint (Abb. 104). Schließlich läuft er, den Zettel noch in der Hand, auf die Kamera zu (seine Schritte werden entsprechend immer lauter) und bleibt erst stehen, als er fast in Großaufnahme zu sehen ist; die Landschaft und sein kleines Lager sind weiterhin unscharf im Hintergrund zu erkennen. Bob schaut sich abermals suchend um und ruft

Fanck selbst schreibt im ebenfalls in dem Buch abgedruckten Szenario durchaus von Szenen, in denen etwa «[s]chwarze Totenstille» herrscht (ebd., S. 76), was im nahezu durchgehend gescorten Film allerdings nur sehr verhalten umgesetzt wird.

80 Am bekanntesten ist wohl 3 GODFATHERS (John Ford, USA 1948) mit John Wayne in der Hauptrolle.

81 Vgl. u. a. Walker, *The Shattered Silents*, 1978, S. 194–195.



104–106 Der weite
Raum der Stille in
HELL'S HEROES

laut, die Hände an den Mund gehalten, in beide Richtungen: «Bill! – Hey, Bill!» (Abb. 105–106), bevor er sich allmählich resigniert umwendet und zum Lager zurückstapft. Im Gegenschuss «empfängt» ihn die Kamera wieder, diesmal selbst im Lager positioniert. Bill bleibt erneut stehen, ist jetzt in der Halbtotalen zu sehen und blickt ein letztes Mal ungläubig zurück, bevor er wieder in den Brief schaut. Bis auf seine Rufe bleibt es in der Szene vollkommen still.

Auf virtuose Weise inszeniert Wyler die endgültige Verlassenheit der Figur im weiten Raum. Licht, Wind, Tiefenraum des Bildes und die zahlreichen Blicke und Bewegungen Bobs, die die ihn umgebende Landschaft körperlich-visuell zu erschließen trachten, wirken mit der Tongestaltung zusammen. Zwar gelingt es nicht vollends, die Weite des Raums akustisch erfahrbar zu machen (etwa durch eine Atmo, zu der auch Windgeräusche gehören könnten, oder durch weit entfernte Geräusche wie in den Beispielen von Balázs), dennoch verbindet sich die Stille der Tonspur bis zu einem gewissen Grad mit der Bildtiefe und der mehrfach angedeuteten Weite des Raums jenseits des Bildkaders und lässt so ein Gefühl für die Einsamkeit und «kosmische» Weite dieses Ortes entstehen. Mehrere Details von Wylers Inszenierung verstärken diesen Eindruck noch, vor allem die Distanz, die die Figur aus dem Tiefenraum bis zur Kamera durchläuft und die dadurch erst als solche erfahrbar wird.⁸² Dass dies außerdem durch eine Verlagerung der Tonperspektive unterstützt wird, war zu dem Zeitpunkt, als Wyler den Film drehte, alles andere als selbstverständlich. Paradoxerweise zieht Bob durch sein Näherkommen den Blickraum für die Zuschauenden enger, während er selbst versucht – wenn auch vergeblich – mehr Raum zu überblicken, um seinen Freund vielleicht doch noch zu erspüren. Schließlich tragen die wiederholten Rufe ins Hors-champ (vermutlich ebenfalls nachsynchronisiert und mit einem leichten Halleffekt versehen) mit dazu bei, den Eindruck eines offenen Raums, der sich weit über die Bildgrenzen hinweg erstreckt, auch akustisch zu unterstützen.

*

Balázs' Überlegungen zur Tonfilm-Stille, mit denen er an eine längere Denktradition und an seine eigenen Theoriekonzepte anschloss, bieten einen Ansatzpunkt für ein tieferes Verständnis der Verflechtungen von Theorie und Praxis in der Phase des medialen Wandels um 1930. Meine

82 Bekanntlich nahm die «Schärfentiefe» bei Wyler, gerade in seinen späteren Filmen wie *THE LITTLE FOXES* (USA 1941) eine wichtige Stellung in den filmtheoretischen Überlegungen André Bazins ein (vgl. Bazin, «Die Entwicklung der Filmsprache» [1955], 2015, S. 101–102).

Ausführungen haben gezeigt, dass ein Verständnis von Stille als sichtbarem Schweigen in den Jahren des frühen Tonfilms sowohl praktisch erprobt als auch theoretisch formuliert wurde. In beiden Bereichen gab es ein Bedürfnis, sowohl an vertraute Konzeptionen und Inszenierungsweisen des Stummfilms anzuschließen als auch die spezifischen Möglichkeiten des Tonfilms auszuloten. Innerhalb des Medienwandels vom Stumm- zum Tonfilm konnte das ästhetische Phänomen der Stille so eine Vermittlungsposition einnehmen. Mit ihr ließ sich an die von der Filmtheorie bereits entwickelten Vorstellungen einer Medienspezifik des Stummfilms sowie an bestimmte Gestaltungskonventionen wie die Verwendung von Nah- und Großaufnahmen anschließen, gleichzeitig trug sie zu einer genuin neuen Ästhetik des Tonfilms bei. Mehr noch: Über das Konzept des sichtbaren Schweigens konnte der akustischen Stille überhaupt erst Bedeutung zugeschrieben werden. Die Ausführungen von Balázs und die von mir eingebrachten Filmbeispiele zeugen von dem Versuch, Stille im Tonfilm nicht nur als Störung oder als unumgänglichen Rückstand der Tonaufzeichnung aufzufassen, sondern als elementaren Bestandteil der audiovisuellen Gestalt des Films. Stille wird nicht als Ausfallen der Tonspur aufgefasst, sondern verbindet sich untrennbar mit dem Bild und transformiert dieses. An die Stelle einer Absenz kann so das Versprechen einer besonderen kinematografischen Erfahrungsintensität treten, die aus der Neuaufwertung und prononcierten *Hervorhebung* des Visuellen durch die bewusste *Vorenthaltung* des Akustischen resultierte. Indem sich die Dinge und Menschen auf der Leinwand sichtbar und bedeutsam schweigend an die Menschen im Kinosaal wandten, sahen sich diese keinem Abgrund mehr gegenüber, sondern befanden sich mitten im Film.

7 Leisen Tönen lauschen

DIE NACHT GEHÖRT UNS und Hörpraktiken des frühen Tonfilms im intermedialen Kontext

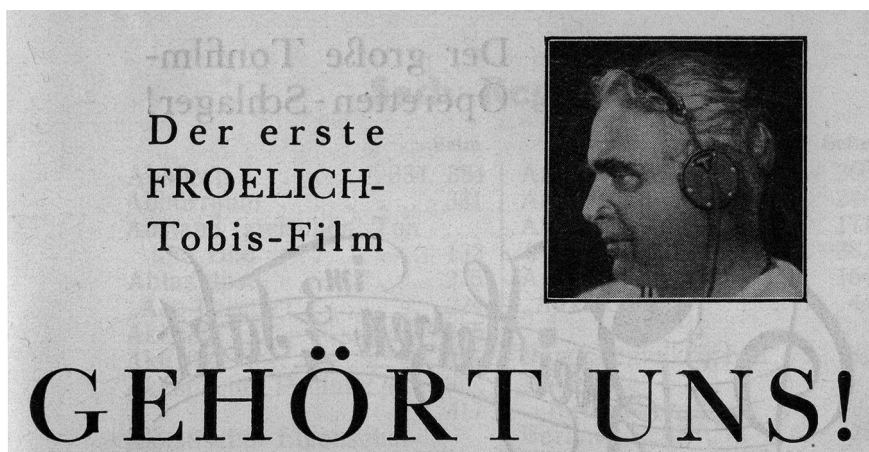
Atem, nicht Sprache!

Rudolf Harms¹

In dem 1930 in erster Auflage erschienen Fachbuch *Der Tonfilm. Grundlagen und Praxis seiner Aufnahme, Bearbeitung und Vorführung* findet sich im hinteren Teil eine Werbeanzeige für den frühen deutschen Tonfilm *DIE NACHT GEHÖRT UNS* (1929). Sie zeigt ein Porträtfoto des Regisseurs Carl Froelich; er trägt einen Kopfhörer und richtet den Blick nicht in die Kamera, sondern konzentriert ins Hors-champ: der Regisseur bei der Arbeit (Abb. 107).² Die Abbildung zeugt von den tiefgreifenden Veränderungen, die die Einführung der synchronen Tonaufnahme auch für den Beruf des Filmregisseurs mit sich brachte: War es zuvor darum gegangen, ein ›Auge‹ für die visuelle Gestaltung zu haben, war man nun dazu aufgefordert, die ›Ohren zu spitzen‹, zu *lauschen*. Wie das Foto suggeriert, war dieses Lauschen, genau wie das Betrachten bei der Bildaufnahme, technologisch vermittelt und erforderte spezifisches Expertenwissen vom Regisseur. Dieser Zusammenhang konnte in einer an Fachkreise adressierten Publikation durchaus glaubwürdig erscheinen, hatte Froelich doch fast zwanzig Jahre zuvor als studierter Elektrotechniker an der Entwicklung von Oskar Messters Biophon-Tonsystem mitgewirkt und dort an der Kamera gestanden. Er konnte somit nicht nur als *künstlerischer* Leiter gelten, sondern auch als versierter Techniker und Hör-Experte. Der Film, für den die Fotografie wirbt, nimmt dabei innerhalb der deutschen Filmgeschichte eine zentrale Position ein. Wie noch zu zeigen sein wird, entstand *DIE NACHT GEHÖRT UNS* an einem entscheidenden Punkt der technologischen und ästhetischen Entwicklung des Tonfilms, als Industrie und Publikum gleichermaßen davon überzeugt werden sollten, dass auch der ›gute‹ deutsche Tonfilm (vor allem Sprechfilm) möglich war. Die Rhetorik der Werbeanzeige zielt folgerichtig auf eine Engführung von Kunst, Technik und sinnlicher Wahrnehmung in der Person des Regisseurs, um so den durchschlagenden Erfolg der neuen

1 Harms, *Philosophie des Films*, 1926, S. 185.

2 Umbehr/Wollenberg, *Der Tonfilm*, 1930, S. 472



107 Der Regisseur als Tontechniker und Hör-Experte: Detail einer Werbeanzeige für *DIE NACHT GEHÖRT UNS*

Tonfilmtechnologie – vor allem des Lichttonsystems der Tobis – in Aussicht zu stellen.

Tatsächlich war genaues Hinhören angesichts der technischen Entwicklungen und der «Verfeinerung der Apparate»³ in der frühen Tonfilmzeit erforderlich. Die neuen Technologien ermöglichten in zunehmendem Maß die Aufnahme und Wiedergabe besonders *leiser* Töne, etwa sanftes Surren und Brummen, leises Rauschen, Rascheln, Klackern und Gluckern, akustische Begleitphänomene der menschlichen Stimme wie Atmen, Murmeln, Seufzen, Stöhnen sowie Geräusche, die vom Mundraum, u. a. von Lippen, Zähnen und Gaumen, herrühren.⁴ Erneut erweist sich hier der frühe Tonfilm als Teil eines intermedialen Feldes technischer Entwicklungen: Parallel zur zunehmenden Sensibilität der Mikrofone entstanden neue Vortragsformen wie der verhaltene Gesangsstil des Croonings, der auf amerikanischen Jazzaufnahmen der 1930er-Jahre zu hören ist, oder die gedämpften und den Eindruck von Intimität erzeugenden Sprechweisen im Rundfunk.⁵ Auch im frühen Tonfilm interessierte man sich – wie ich in diesem Kapitel noch darlegen werde – für besonders leises Sprechen bis hin zum Flüstern und Schweigen.⁶ Obwohl grundsätzlich die größtmögliche Verständlichkeit des Gesprochenen als Leitlinie für Techniker, Film-schaffende und Filmvorführer galt, lässt sich, gleichsam parallel zu die-

3 Ich entnehme diesen Ausdruck aus Foucault, *Überwachen und Strafen*, 1976, S. 99, wo er in anderem Zusammenhang steht.

4 Vgl. O'Brien, *Movies, Songs, and Electric Sound*, 2019, S. 65–67, 70–71.

5 Vgl. Smith, *Vocal Tracks*, 2008.

6 Vgl. auch Walker, *The Shattered Silents*, 1978, S. 139.

ser Tendenz, eine Faszination auch für andere Sprechformen ausmachen, bei denen Verständlichkeit nicht mehr das oberste Ziel war.⁷ Stilles, Leises und Unverständliches erforderten dabei im Hör-Raum des Kinosals genaues und aktives Hinhören und rückten die akustische Wahrnehmung selbst in den Vordergrund.

In diesem Kapitel möchte ich die technischen und ästhetischen Auslotungen leiser Klänge im frühen Tonfilm in den Kontext von Überlegungen der «klassischen» Filmtheorie rücken, sie in ihrer intermedialen Dimension (vor allem in der Beziehung zum Rundfunk) betrachten und schließlich anhand einer detaillierten Analyse der Eingangssequenz von *DIE NACHT GEHÖRT UNS* konkretisieren. Insbesondere die Rezeption des Rundfunks und die Debatten um den Stellenwert von leisen Tönen und der gedämpften Sprechweise im Radio boten einen intermedialen Referenzrahmen für frühe Reaktionen auf den Tonfilm und auf dessen Modulationen von Geräusch und Stimme, die bis hin zum fehlenden Signal, zur Stille, reichen konnten. *DIE NACHT GEHÖRT UNS* präsentiert in der Eröffnungssequenz ein komplexes Dispositiv der Tonübertragung, das auf mehrere Technologien und Medienformate der Zeit anspielt, unter anderem auf den Tonfilm selbst. Der Film erweist sich damit als ein Beispiel für die von Corinna Müller so bezeichnete «Technikästhetik» des frühen Tonfilms, bei der, wie Michael Wedel schreibt, «ästhetisches Gelingen» an der «Beherrschung» der «technischen Herausforderungen» gemessen wird.⁸

Das leise Signal im Rundfunk

In den Jahren vor der Durchsetzung des Tonfilms war die Rolle von Geräusch und Stimme, insbesondere ihrer leisen Nuancen, ein verbreitetes Thema in den Debatten um den Rundfunk. Diese Debatten bildeten eine Hintergrundfolie, vor der die entstehende Tonfilmdebatte erst zu verstehen ist.⁹ Die hier geäußerten Gedanken einer «Wiederentdeckung» – oder

7 Michel Chion hat diese Formen zusammenfassend als «Emanations-Rede» (*parole-émanation*) bezeichnet – eine Rede, die von den Sprechenden gleichsam ausstrahlt, aber nicht notwendigerweise verstanden werden muss. Vgl. Chion, *Audio-Vision*, 2012, S. 143–147 und Chion, *Film, a Sound Art*, 2003, S. 68–69. Vgl. auch den Begriff des *voice-out* in Horton, «The Unheard Voice in the Sound Film», 2013.

8 Vgl. Müller, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, 2003, S. 313–354; Wedel, *Der deutsche Musikfilm*, 2007, S. 250.

9 Vgl. Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste*, 2001, S. 363–370. Sicherlich ist der Bereich des Rundfunks nicht der einzige in diesem Zusammenhang wichtige intermediale Kontext. Weiterführende Studien zum leisen Ton in der Telefonübertragung oder in der Grammophon Aufnahme (um nur zwei Beispiele zu nennen) wären hier aufschlussreich.

«Enthüllung» – klanglicher Qualitäten ähneln auffallend den zeitgleich von Balázs publizierten Ausführungen zur Sichtbarmachung des Menschen im Stummfilm (vgl. Kap. 6), rekurrieren wohl auch mehr oder weniger direkt auf sie, werden nun aber – neu gefasst als Hörbarmachung – auf die akustische Sphäre bezogen. Gerade das Hörspiel als ein spezifisches Rundfunk-Format schien die Möglichkeit einer veritablen «Klangsymphonie»¹⁰ bereitzuhalten und bot manchen Kommentatoren einen «Weg zurück – oder vorwärts – von der Klangfremdheit, von der Abstraktion des Buches zur Klangwirklichkeit, zur akustischen Fülle».¹¹ Hiermit verband sich auch ein pädagogischer Impetus:

Der Zuhörer ist zunächst das wichtigere, man muß ihm beibringen, ein Organ gebrauchen zu lernen, das bis heute durch die Übermacht des Sehens sehr geschwächt durch das Leben wandelt, das Ohr. Das akustische Hörspiel setzt als Erfolg ein diszipliniertes Publikum voraus. Diese Disziplin besteht eben im schärfsten, durch nichts gestörten Anhören. Geräusche und akustische Stimmungen, die der Mensch bisher nicht geachtet hat, werden zur Hauptsache und zum Ausgangspunkt dramatischer Konzentration. Vielleicht erfüllt die Funkbühne damit eine Kulturaufgabe, indem sie den Menschen gleichzeitig wieder zum richtigen Hören erzieht.¹²

In dieser Debatte war gerade die menschliche Stimme zentral. So sprach Anton Kuh unter explizitem Rückgriff auf die «Entdeckung des Menschengesichts» durch den Film von der «Entdeckung der Menschenstimme» durch den Rundfunk, während für Ernst Hardt der Rundfunk die «tönende Stimme als Ausdruck eines Menschenwesens» hörbar machte.¹³ Unmissverständlich sind hier die Anspielungen auf Balázs' Stummfilmtheorie, in der dem menschlichen Gesicht und den «Ausdrucksbewegungen» zentrale Bedeutung zukam. Dabei sollte die «radiophone Stimme» meist natürlicher und vertrauter klingen als in anderen öffentlichen Adressierungsformen.¹⁴ Rudolf Arnheim war etwa der Meinung,

10 Hans S. von Heister, 1927, zit. n. Schneider, *Radio-Kultur in der Weimarer Republik*, 1984, S. 17.

11 Leonhard, «Technik und Kunstform» [1924], 1984, S. 70.

12 Gunold, «Wege zum akustischen Drama» [1925], 1984, S. 172.

13 Kuh, «Angst vor dem Radio» [1930], 1984, S. 54; Hardt, «Wort und Rundfunk», 1930, S. 179.

14 Zum Diskurs um das rundfunkspezifische Sprechen in der Weimarer Republik vgl. auch Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste*, 2001; Gethmann, *Die Übertragung der Stimme*, 2006; Gethmann, «Technologie der Vereinzelung», 2005; Wagner, «Achtung, Aufnahme!», 2014 und Patka, «Radio als Sound», 2015. Zum Kontext der USA vgl. Smith, *Vocal Tracks*, 2008.

«daß der normale Sendeton eine leise, intime Konversation zwischen Sender und Hörer zu sein» habe. Die «Normaleinstellung» des Rundfunks sei – wieder eine filmische Metapher – die «Großaufnahme»;¹⁵ die «leise, intime Konversation» im Radio biete die Möglichkeit, «starke Gefühlstöne funkgerecht vorzubringen [...]: die vor innerer Erregung leise zitternde Stimme, der verhaltene Ausbruch, die Tönungen des echten Gefühls, die kein Lospoltern brauchen, um sich wahrnehmbar zu machen.»¹⁶

Auch wenn die Überlegungen zur leisen Sprechstimme in Deutschland zumeist im Zusammenhang mit dem Sendeformat des Hörspiels auftraten, finden sie sich zugleich exemplarisch in den frühen Rundfunkreportagen von Alfred Braun umgesetzt, insbesondere in den sogenannten «Flüsterreportagen».¹⁷ Berühmt wurde der Ausdruck durch eine Livereportage von der Verleihung des Literaturnobelpreises an Thomas Mann 1929, während der sich Braun angeblich hinter einem Schirm verstecken musste, um nicht vom rundfunkfeindlich gesinnten schwedischen König bemerkt zu werden.¹⁸ In der heute noch erhalten Aufzeichnung der Reportage ist zu hören, dass Braun zwar nicht im eigentlichen Sinne flüstert, aber doch mit auffallend gedämpfter Stimme spricht und nur an den Stellen, an denen das Publikum applaudiert oder Musik einsetzt, in ein lautes Stimmregister wechselt.¹⁹ Einen ähnlichen Flüsterton waren die Zuhörerinnen auch schon von früheren Aufnahmen Brauns gewohnt, etwa von einer Livereportage von der Beerdigung des ehemaligen Außenministers Gustav Stresemann (ebenfalls 1929). Hier spricht Braun über weite Strecken gar nicht und wartet stattdessen auf neu einsetzende Ereignisse, so wie auch die Zuhörerinnen gezwungen sind, erwartungsvoll in die Stille hineinzuhorchen. Besonders markant ist in dieser Hinsicht eine Schweigeminute, die offenbar genau dann erfolgt, wenn die Prozession mit Stresemanns Sarg den früheren Arbeitsplatz des Politikers erreicht. Hier ist für etwa 20 Sekunden – ähnlich wie in späteren stillen Filmszenen – lediglich das auffällige Grundgeräusch der Aufnahmeapparatur zu hören.²⁰

15 Arnheim, *Rundfunk als Hörkunst* [1936], 2001, S. 49.

16 Ebd., S. 55.

17 Zu Braun und zur Repräsentation von Rundfunk im frühen Tonfilm vgl. Schweinitz, «Reporters, Radio Waves, and the Dispersed Audience», 2023.

18 Anon., «Nobelpreis für Thomas Mann – Flüsterreportage aus Stockholm».

19 Ein Ausschnitt ist zu hören auf der Begleit-DVD zu Paul/Schock, *Sound des Jahrhunderts*, 2013.

20 Zu hören unter: Anon., «Älteste Radioreportage – Trauerzug für Gustav Stresemann». swr.de: <https://is.gd/nyslEI>. Zu Braun vgl. u. a. auch Wagner, «Achtung, Aufnahme! Mikrofonberufe in der Geschichte des Rundfunks», 2014.

Der Tonfilm als Schule des Hörens

Der Diskurs um die radiofone Sprechstimme und die «Wiederentdeckung» der akustischen Welt im Rundfunk schlug sich auch in der bald einsetzenden Tonfilmdebatte nieder. Hier befanden sich die Beitragenden ebenfalls auf der Suche nach einer spezifischen Identität des Tonfilms jenseits des Dialogtons, und auch hier war die bewusste Verwendung von Geräuschen eine der diskutierten Möglichkeiten bis hin zur Idee des «Geräuschfilms» als einer eigenen Filmgattung neben Sprech- und Musikfilm. Einzelne praktische Versuche dazu gab es. So entstand im April 1929 unter der Produktionsleitung von Guido Bagier der dreiminütige Kurzfilm *Aus der Welt der Geräusche*, der an einer Vorführung der Deutschen Gesellschaft für Ton und Bild (Degeto) lief.²¹ Solche Experimente verfolgte man in praktischer Hinsicht parallel zu Ansätzen in der *Theorie* des Films, in der man nun auch den Geräuschen einen gewissen Stellenwert im Tonfilm einräumte, ähnlich wie dies in den Schriften zum Rundfunk bereits geschehen war. In Entsprechung zur postulierten «Sichtbarmachung des Unsichtbaren» durch den Stummfilm erschien der Geräuschfilm für viele Filmtheoretiker ein fruchtbares Terrain, auf dem der Tonfilm Neues «entdecken» und «enthüllen» konnte, nämlich akustische Phänomene, die der Alltagswahrnehmung üblicherweise entgehen.²² So schreibt Siegfried Kracauer bereits 1928 – zu einem Zeitpunkt, als in Deutschland noch kaum Tonfilme zu sehen waren: «[...] zu seinem eigentlichen Sinn wird der Tonbildfilm erst gelangen, wenn er das vor ihm nicht gekannte Dasein erschließt, das Tönen und Lärmen um uns, das mit den Bildeindrücken noch niemals kommunizierte und stets den Sinnen entging.»²³ Die akustische Wahrnehmung des Menschen sollte durch den Tonfilm überboten, die Sinne damit geschärft werden. In Frankreich lässt Jean Epstein wenig später verlauten: «Hören, was ein einwandfreies Ohr hört, ist nichts als Vorarbeit für das Mikrophon. Wir wollen von diesem hören, was das Ohr *nicht* zu hören vermag, so wie wir durch den Kinematographen gerade das sehen, was das bloße Auge *nicht* sehen kann.»²⁴ Und László Moholy-Nagy

21 Vgl. Goergen, «Sie sehen und hören», 2003, S. 45.

22 Malcolm Turvey spricht – vor allem in Bezug auf das Visuelle – von der «Revelationist Tradition» innerhalb der klassischen Filmtheorie (Turvey, *Doubting Vision*, 2008). Auf Deutsch ließe sich entsprechend von «Enthüllungstheorien» sprechen.

23 Kracauer, «Tonbildfilm» [1928], 1984, S. 411. Zu Kracauers Reaktionen auf den frühen Tonfilm und zum Diskurs um die «Entdeckung des Geräuschs» vgl. auch Rippey, «The HOKUSPOKUS Debate, Technological Aurality, and DER SCHUSS IM TONFILMATIELIER», 2011, S. 237–258.

24 «Entendre tout comme entend une parfaite oreille humaine, n'est que travail préparatoire pour le micro. Ensuite, par lui, nous voulons entendre ce que l'oreille n'entend

schließt zur gleichen Zeit in seiner Konzeption des abstrakten Tonfilms bereits Klangwelten ein, die außerhalb des Films noch gar nicht existierten: «Denn der Tonfilm ist eine der großartigsten Erfindungen, die Gesichts- und Gehörfeld der Menschheit über das heute Vorstellbare hinaus erweitern wird. [...] Ueber das Dokumentarische hinaus muß er unsere Ohren um bisher ungekannte Hörwirksamkeiten erweitern.»²⁵

In Deutschland war es wiederum Béla Balázs, der die von ihm selbst in seiner Theorie des Stummfilms entworfene Denkfigur der Enthüllung des Verborgenen am präzisesten auf den Tonfilm übertrug, und dies nicht erst mit seinen bekannten Ausführungen in *Der Geist des Films*. Bereits in einem Aufsatz von Februar 1929 erklärt er, der Tonfilm werde die «akustische Umwelt entdecken, die Stimmen der Dinge, die intime Sprache der Gegenstände und der Natur». Wie in einer Schule des Hörens werde man «tiefer hinhorchen» lernen.²⁶ Balázs' spezifische Wortwahl verrät indes, dass es ihm um mehr geht als um ein Bewusstmachen akustischer Phänomene. Vielmehr überträgt er den Gedanken der Physiognomik aus seiner Stummfilmtheorie auf den Tonfilm, d. h. es geht ihm um die spezifischen *Ausdrucksqualitäten* von Geräuschen.²⁷ Ähnlich wie das äußerlich lesbare Gesicht über seinen spezifischen Ausdruck auf ein dahinterliegendes Inneres verweist, so können für Balázs auch tonale Qualitäten von geistigen Verfassungen zeugen.

Wenn für Balázs auch die menschliche Stimme zu dieser «akustischen Umwelt» zu zählen ist, dann also weniger durch den Inhalt des Gesagten als durch parasprachliche Merkmale wie Timbre, Tonfall oder den Klang von spezifischen Sprachen und Dialekten, also all das, was er später auch als «Tongesten» bezeichnen wird (als eine Entsprechung des von ihm geprägten Begriffs der «Mikrophysiognomie» auf optischer Ebene).²⁸ Das wahre Potenzial des Ton- und Sprechfilms sieht er dabei gerade in besonders *leisen* Tönen und Stimmen, also auch in solchen, die – gleichsam an der Grenze zur Stille – kaum wahrzunehmen sind oder deren Inhalt nicht mehr

pas, comme nous voyons par le cinématographe ce qui échappe à l'œil) (Epstein, «Le cinéma continue» [1929], 1974, S. 228; Übers.: DW; Herv.: DW).

25 Moholy-Nagy, «Die Optik im Tonfilm», 1929, S. 9.

26 Balázs, «Eine Überzeugung» [1929], 1984, S. 246.

27 Vgl. Meyer-Kalkus, *Stimme und Sprechkünste*, 2001, S. 247. Zur Bedeutung von Geräuschen bei Balázs und in deutschen Drehbüchern der frühen Tonfilmzeit vgl. auch Kasten, «Vom visuellen zum akustischen Sprechen», 1994, S. 42–45.

28 Vgl. ebd., S. 346–356. Der Begriff «Tongesten» stammt aus der deutschen Übersetzung von Balázs' *Filmkultúra (Der Film)*, 1949. Balázs zitiert in diesem Werk auch seine Passagen über die «Entdeckung des Geräuschs» aus *Der Geist des Films* (aus dem Ungarischen rückübersetzt als «Entdeckung des Lärms») und bezeichnet sie nun als «Forderungen [...]», die der Tonfilm bisher indes nicht erfüllt hat» (S. 225). Zum Begriff der «Tongeste» vgl. auch Kasten, «Vom visuellen zum akustischen Sprechen», 1994, S. 42–45.

richtig zu verstehen ist, die aber dennoch Ausdrucksqualitäten in sich tragen. Das Leise und Intime wird bei Balázs damit zu einer Art Garantie für Echtheit und unverstellten Ausdruck des Inneren. Wie er in *Der Geist des Films* schreibt: «Auch beim Dialog des Tonfilms macht bei uns das Ganz-Nahe, das Ganz-Leise den meisten Eindruck. Also nicht der deutliche, logische Satz, nicht das vorgetragene Lied, sondern der verschwebende Seufzer, der hörbare Atem, das erstickte Schluchzen.»²⁹ Ähnlich wie in seinen Ausführungen zur Stille setzt er die spezifischen Leistungen des Tonfilms an dieser Stelle von anderen Medien, insbesondere vom Theater ab:

Denn das ist eine neue Wahrnehmung. Auf dem Theater erklingen wohl solche Töne auch, aber sie können nicht in Großaufnahmen isoliert und nahegerückt [und gerade als *Unbetontes* hervorgehoben] werden, ungestellt, in ihrer ursprünglichen Beiläufigkeit. Nur wenn wir einen so vor sich hinstammeln hören, nur dann fühlen wir die Erregung: ein Lebewesen auf besondere Weise zu belauschen.³⁰

Wie sich somit erneut zeigt, ist für Balázs die Frage des Tons im Film immer auch eine von Nähe und Distanz. Sowohl die sichtbare Tonquelle als auch der Ton selbst können im Film näher rücken als im Theater, was eine Erfahrung größerer Intimität ermögliche. Entscheidend ist für Balázs hierbei die Kombination von *optischer* Großaufnahme und «Tongroßaufnahme»,³¹ wobei Letztere die Aufnahme des Mikrofons aus geringer Distanz bezeichnet. Auf diese Weise könne man «mit der Aufmerksamkeit des Auges das Hinhorchen des Ohres [...] provozieren»³² und leiseste Geräusche hörbar machen:

Denn das ist das Wunderbare beim Mikrophon, daß es den leisesten Ton inmitten des größten Lärms aufnehmen kann, wenn es nur ganz nahe herangeht. [...] Jeder im Zuschauerraum, wo er auch sitzen mag, hört den Ton aus derselben Nähe, aus der das Mikrophon ihn aufgenommen hat. Jeder hört in der Tongroßaufnahme das Flüstern dicht an seinem Ohr und versteht es trotz des Lärms, den er gleichzeitig hört.³³

29 Balázs, *Der Geist des Films* [1930], 2001, S. 126.

30 Ebd., 126–127. Der Zusatz in eckigen Klammern stammt aus der ansonsten sehr ähnlich formulierten Passage in Balázs' früherem Text «Trotz alledem!» [1930], 1984, S. 266–267.

31 Balázs benutzt auch den Begriff «akustische Großaufnahmen» («Tonfilm» [1929], 1984, S. 256).

32 Balázs, «Eine Überzeugung» [1929], 1984, S. 248.

33 Balázs, *Der Geist des Films* [1930], 2001, S. 128–129.

In Balázs' filmtheoretischen Ausführungen lassen sich somit mindestens vier miteinander verbundene Momente identifizieren, die ich in diesem Kapitel weiter beleuchten möchte: die Hörbarmachung des Überhörten; die besonderen Ausdrucksqualitäten von Geräuschen und Stimmen; die Priorisierung von leisen Tönen; die veränderten Distanzverhältnisse. Diese Momente tauchen in unterschiedlichen Konstellationen auch in anderen Texten und Zusammenhängen der Zeit um 1930 auf und ziehen sich bis in die spätere Filmtheorie, etwa in Balázs' *Der Film*. Einen späten Niederschlag finden sie noch in Ernst Blochs philosophischer Schrift *Das Prinzip Hoffnung*, die zwischen 1938 und 1947 in den USA entsteht, aber erst 1959 erscheint. In ihr knüpft der Philosoph unverkennbar, wenn auch ohne Balázs zu nennen, an dessen Idee des «sichtbaren Schweigens» an (vgl. Kap. 6); er bezieht sie dann aber gerade nicht auf *absolute* Stille, sondern auf besonders leise Klänge:

[...] auch der Tonfilm ist noch überall pantomimisch, wo der Dialog schweigt, es gibt sogar ein besonderes, nur durch den Tonfilm erlangtes Plus pantomimischer Art. Denn die Dinge gewinnen hier dadurch, daß sie auch akustisch aufgenommen werden, eine ganz eigene Schicht von Mimik hinzu. Ja man kann sagen: der Tonfilm brachte das Paradox einer sozusagen hörbaren Pantomime zustande, nämlich einer auf Geräusche bezogene. Das Mikrophon machte das Schneiden einer Schere durch die Leinwand hörbar, durch Wolle, durch Seide, und das recht verschiedene Geräusch, das dadurch entsteht; Anschlagen der Regentropfen ans Fenster, der Fall eines silbernen Löffels auf Steinfußboden, knarrende Möbel gelangen in eine mikrologische Merk- und Äußerungswelt. [...] Bisher Unbeachtetes wird belauschbar, auch das leiseste Flüstern, eben so, daß es durchs Mikrophon immer noch ein Flüstern bleibt, ein heimliches, ein verätherisches, eines, das der Geste und dem Zeichen nahe steht.³⁴

Doch auch über Texte von einschlägigen Autoren wie Balázs, Epstein oder Bloch hinaus nahmen die Autorinnen und Autoren der Filmfachpresse sowie die Filmschaffenden das Potenzial des Tonfilms, den Ausdrucksqualitäten der Stimme und damit gerade leisen Tönen «Gehör zu verschaffen», wahr. Nahezu zeitgleich zu den Äußerungen Balázs' ließ etwa der in den USA lebende österreichische Filmregisseur Paul Ludwig Stein verlauten:

[...] erst jetzt wird dem früheren Bühnenregisseur die Gelegenheit gegeben, das, was ihm als Ideal vorschwebte, und was er im Rahmen des Theaters

34 Bloch, *Das Prinzip Hoffnung* [1959], 1985, S. 473.

niemals verwirklichen konnte, ganz auszuschöpfen, weil die Großaufnahme nicht nur optisch die geringste mimische Regung, sondern auch akustisch den leisesten Seufzer des Darstellers jedem einzelnen ‹Schauhörer› bis auf den entlegendsten Platz in aller Eindringlichkeit vermittelt.³⁵

Auch in der Filmkritik achtete man auf leise Stimmen und Töne, lobte etwa das geflüsterte Geständnis eines Mörders in *LAND OHNE FRAUEN* (Carmine Gallone, D 1929),³⁶ das ‹Knacken der Zweige› und ‹Glucksen des Wassers› in *HALLELUJAH* (King Vidor, USA 1929)³⁷ oder das ‹Rascheln, Flüstern, Atmen› Elisabeth Bergners in *ARIANE* (Paul Czinner, D 1931).³⁸ In einem bereits in Kapitel 2 zitierten Artikel, der ansonsten eher bei den Dreharbeiten auftretende Störgeräusche auflistet, schildert der amerikanische Journalist Albert Boswell die leisen Geräusche im Western *IN OLD ARIZONA* (Irving Cummings, USA 1928) ungewöhnlich positiv und Balázs antizipierend:

Sounds which pass unnoticed in everyday life are brought to the film fans through *IN OLD ARIZONA* [...]. They hear the lovers' whisper, the pat of a hand on the sweetheart's cheek, the rustle of the girl's silk dress, the murmur of a blossom-laden apple tree, the breathing of a baby in its crib and the sigh of a lover.³⁹

Möglicherweise in Anlehnung an Balázs' eben erschienenen Band *Der Geist des Films* vermerkt der Filmkritiker Fritz Burkhardt in einem Leitartikel der *Deutschen Filmzeitung* die ‹expressiven Eigenschaften› der Stimme, darunter auch ‹kaum noch gehauchte, unartikulierte Laute›. Diese seien als ‹die konsequente Weiterführung der filmischen Gestik ins Akustische› zu deuten. Das ‹Sprechen wird hier zur ‹akustischen Gebärde››.⁴⁰

Ganz unmittelbar betroffen von den nun möglich gewordenen Sprechweisen waren die Schauspielerinnen und Schauspieler. Friedrich Kayßler berichtet erfreut von den Dreharbeiten zum Film *DAS FLÖTENKONZERT VON SANS SOUCI* (Gustav von Ucicky, D 1930), ‹daß leicht und leise gesprochen werden durfte›, und fährt fort: ‹Es ist sehr interessant, wie von Tonfilm zu Tonfilm, ja fast von Arbeitstag zu Arbeitstag die Behandlung des Tones

35 Stein, ‹Vom stummen zum tönenden Bilde›, 1929, S. 7. Stein, der als Schauspieler auch auf Theaterbühnen gestanden hatte, hatte zum Zeitpunkt der Aussage bereits einen Teiltonfilm als Regisseur gedreht und bereitete seinen ersten *all-talkie* *HER PRIVATE AFFAIR* (1929) vor.

36 Anon., Rezension zu *LAND OHNE FRAUEN*, 1929, S. 423.

37 Anon., Rezension zu *HALLELUJAH*, 1930, S. 8.

38 Anon., Rezension zu *ARIANE*, 21. Februar 1931.

39 Boswell, ‹Trials of the Talkies›, 1929, S. 116.

40 Burkhardt, ‹Die Sprache auf der Bühne und im Film›, 1930, S. 2.

intimere Wege findet und der menschlichen Stimme Zartheiten freigibt, die noch vor kurzem unerreichbar schienen.»⁴¹ So wie Balázs zieht er Parallelen zur «Unbestechlichkeit» der Kameralinse, sieht diese aber durch die Leistungen des Mikrofons überboten: «In noch viel höherem Maße als die aus dem Raum herausgeschnittene, kleinste Körperbewegung kann die Schwingung einer einzigen Silbe, ein bloßer Laut, ein geflüsterter Hauch eine kleine oder große Welt von Gefühlen ganz bestimmter Art übermitteln.»⁴² Wie noch zu zeigen sein wird, nahm gerade DIE NACHT GEHÖRT UNS eine Schlüsselposition in der Bewertung solcher leisen Laute im Tonfilm ein.

Wenn die Filmkritik also einerseits die prinzipielle Fähigkeit der Tonfilmapparatur zur Aufnahme und Wiedergabe leisester Stimmen und Geräusche hervorhob, so beschwerte sie sich andererseits nicht selten darüber, dass diese im Hör-Raum des Kinosaals nur schlecht und nur bei Übersteuerung zu verstehen waren.⁴³ Der scheinbare Widerspruch mag zum Teil auf unterschiedliche Vorführbedingungen in den jeweiligen Sälen und auf die sich stetig weiterentwickelnde Wiedergabetechnik zurückzuführen sein.⁴⁴ Doch finden sich auch einzelne Texte, in denen beide Positionen gleichzeitig bezogen werden. So beschwert sich noch 1931 eine anonyme Autorin (oder ein Autor) in einer Rezension zu *ARIANE* darüber, dass auch nach mehrmaliger Sichtung nicht alle Dialogzeilen Elisabeth Bergners zu verstehen seien. Zugleich zeigt sich der Text fasziniert über die «intimen Nuancen» von Bergners Stimme.⁴⁵ Gerade im Fall leise gesprochener Dialoge konnten Ausdrucksqualität und Sprachverständnis also in einem Spannungsverhältnis zueinander stehen.

Welche Rolle kam in diesen Überlegungen nun dem Kinopublikum zu? Epstein, Balázs und andere betonen oft das *Mikrofon* und seine ihm zugesprochene Fähigkeit, auch die leisesten akustischen Signale aufzunehmen. Gleichzeitig legt ihre häufige Nennung von Begriffen wie «Ohr», «Hören» und «Belauschen» nahe, dass die entstehende Tonfilmästhetik nicht zuletzt eine Vorstellung von Zuschauerschaft als *Hörerschaft* implizierte. Im weiteren Verlauf des Kapitels möchte ich deshalb darauf zu sprechen kommen, wie ein Nachdenken über medial bedingtes Hören,

41 Kayßler, «Filmschaffende», 1931, S. 3.

42 Ebd., S. 4. Vgl. auch Tschechowa, «Der Kampf um die Nuance», 1930.

43 Vgl. Steinmetz, «Kamera und Ton», 1930, S. 4.

44 Vgl. u. a. Anon., Rezension zu *DER BLAUE ENGEL*, 1930, S. 9–10. Zu Problemen der Raumakustik und Wiedergabe in Kinosälen um 1930 vgl. Müller, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, 2003, S. 249–267. Zur allgemeinen Elektroakustik in Sälen um 1930 vgl. auch Thompson, *The Soundscape of Modernity*, 2002.

45 Anon., Rezension zu *ARIANE*, 13. März 1931, 8.

so wie es sich in den Texten der Tonfilmdebatte niederschlägt, zugleich in Filmen jener Jahre zum Ausdruck kommt. Dieses Nachdenken war immer auch selbstreflexiv, d. h. auf die Hörsituation im Kinosaal bezogen. Wie sich erweisen wird, erforderten der aufgezeichnete Synchronton und dessen Wiedergabe während der Filmvorführung spezifische «Hörtechniken» oder «Hörpraktiken», die zuvor im Kino nicht in dieser Form existiert hatten und die eher aus den anderen elektronischen Tonmedien der Zeit bekannt waren.⁴⁶ In Bezug auf besonders leise Töne bedeutete dies: Das Tonfilmpublikum war gefordert, *genau* und *aufmerksam* zuzuhören, bedeutungstragende Klänge vom Grundgeräusch und vom Störspegel im Saal zu unterscheiden sowie spezifische Töne zu antizipieren. Nicht zuletzt lud die neue Technologie dazu ein, die Fähigkeit, auch leiseste Töne hörbar zu machen, zu bestaunen.

«Eine Entdeckungsfahrt in die Welt der Geräusche»

DIE NACHT GEHÖRT UNS entstand Ende 1929 unter der Regie von Carl Froelich für dessen eigene Produktionsfirma Froelich-Film.⁴⁷ Nach MELODIE DES HERZENS (Hanns Schwarz, D 1929) war dies erst der zweite Ganztonfilm in Spielfilmlänge, der in Deutschland produziert wurde.⁴⁸ Neben Froelich, der zu diesem Zeitpunkt bereits auf eine langjährige und erfolgreiche Karriere zurückblicken konnte, waren mehrere herausragende deutsche Tonfilmtechniker am Film beteiligt, vor allem Guido Bagier, der

46 Ich übernehme diese Begriffe von Sterne, *The Audible Past*, 2003. Dort: «practices of listening» (S. 23) und vor allem «techniques of listening» (S. 87–136).

47 DIE NACHT GEHÖRT UNS liegt seit 2022 in digitaler Restaurierung durch das Deutsche Filminstitut vor. Zur Restaurierung vgl. Burkart, «Filling the Gaps in an Incomplete Film: Some Thoughts and Questions on Film Reconstruction», 2022, S. 93–101. In einem anderen Aufsatz gehe ich genauer auf die Rezeption dieses Films ein (vgl. Wiegand, «Eine Entdeckungsfahrt in die Welt der Geräusche», 2021). Teile der folgenden Ausführungen, wie z. B. die Inhaltsangabe sind diesem Aufsatz entnommen. Ansonsten wird der Film in der bisherigen Sekundärliteratur kaum berücksichtigt. Für eine kurze Analyse vgl. Rügner, *Filmmusik in Deutschland*, 1988, S. 232–239. Zeitgleich wurde die französische Sprachversion LA NUIT EST À NOUS gedreht, die wenig später in Frankreich Premiere feierte. Sie wurde für diesen Aufsatz nicht berücksichtigt. Für eine Analyse der historischen Rezeption beider Sprachversionen in der Schweiz vgl. Berry, «DIE NACHT GEHÖRT UNS / LA NUIT EST À NOUS and Multilingual Reception in Switzerland», 2023.

48 Der Musikfilm DICH HAB' ICH GELIEBT (Rudolf Walther-Fein, D 1929), der bereits im November erschien, wird manchmal zum ersten Ganztonfilm in Deutschland erklärt. Der heute verschollene Film war jedoch zeitgenössischen Rezensionen nach zu urteilen eher ein Teiltonfilm und enthielt mehrere Stummfilmsequenzen. Gleiches gilt für die ebenfalls manchmal als Ganztonfilme bezeichneten WER WIRD DENN WEINEN, WENN MAN AUSEINANDERGEHT (Richard Eichberg, D/GB 1929) und DER GÜNSTLING VON SCHÖNBRUNN (Erich Waschneck / Max Reichmann, D 1929).

bereits mehrere Kurz- und Teiltonfilme mit Synchronphon hergestellt hatte, darunter *Aus der Welt der Geräusche*, sowie Joseph Massolle, einer der drei Entwickler des deutschen Tri-Ergon-Lichttonverfahrens. Es ist eindeutig, dass *Die Nacht gehört uns* die Tonfilmtechnologie in Deutschland auf ihrem neusten Stand präsentieren sollte.

Vor den Kinostarts von *Melodie des Herzens* und *Die Nacht gehört uns* schien die Zukunft des Tonfilms in Deutschland alles andere als ausgemacht. Manche hielten den «synchronisierten» Film ohne Dialogton für zukunftssträchtig, andere eher die hybride Form des Teiltonfilms, wieder andere den «reinen» Sprechfilm ohne Musikbegleitung. Letzteren galt die deutsche Sprachversion der britischen Produktion *Atlantic* (E. A. Dupont, GB 1929) als wegweisend, auch wenn die einseitige Betonung von Dialogszenen mit statischen Kameraeinstellungen oft den Vorwurf des abfotografierten Theaters provoziert hatte. *Melodie des Herzens* hatte demgegenüber einen anderen Weg beschritten und über weite Teile mit Begleitmusik und Gesangsnummern gearbeitet. *Die Nacht gehört uns* orientierte sich wieder stärker an der von *Atlantic* vorgezeichneten Idee des «Sprechfilms» mit dem Unterschied, dass auch Begleitmusik wieder zum Einsatz kam, allerdings deutlich zurückhaltender als in *Melodie des Herzens*.⁴⁹ Damit löste Froelichs Regiearbeit – anders als *Melodie des Herzens* – fast durchgehend begeisterte Reaktionen der Filmkritik aus und trug maßgeblich zur endgültigen Umstellung der deutschen Filmindustrie bei.⁵⁰ Die zuvor erprobten Varianten des «synchronisierten» Films und des Teiltonfilms mussten vielen Akteuren vor dem Hintergrund des großen Erfolges dieses «hundertprozentigen» Sprechfilms wohl als Auslaufmodelle erscheinen.⁵¹ *Der Kinematograph* verkündete, dass «das Versuchsstadium der deutschen Tonfilme endgültig überwunden» sei und dass Carl Froelich «den deutschen Tonfilm-Stil gefunden» habe.⁵² Für Ernst Jäger im *Film-Kurier* hatte Deutschland in Sachen Tonfilm endlich Hollywood eingeholt: Froelich habe den ersten bahnbrechenden deutschen Tonfilm geliefert und eine ganz «neue Seh- und Hörwelt», ja eine eigene «Tonfilmrealität» geschaffen, die ein gänzlich «neues Erleben»

49 Offenbar war sich Froelich selbst noch während der Dreharbeiten unschlüssig, ob er überhaupt Begleitmusik verwenden solle. Ein Drehbericht von Ende August zitiert ihn mit den Worten: «Ob ich für vereinzelte Stellen noch außerdem Musikbegleitung hinzunehme, darüber kann ich mich erst später entscheiden» (Ur, «Kleine Streife durchs Aufnahmegelände», 1929). Ein späterer Artikel in *Der Film* bezeichnet Froelichs musikalische Übergänge als «Kompromißlösung», die im Anschluss nicht mehr weiterverfolgt wurde (vgl. Dr. F. K., «Die große Stille im Tonfilm», 1930), S. 85.

50 Vgl. Müller, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, 2003, S. 39.

51 Vgl. Wiegand, «Übergänge zwischen Stumm- und Tonfilm», 2025.

52 Anon., Rezension zu *Die Nacht gehört uns*, in: *Der Kinematograph*, o. S.

ermögliche.⁵³ Die Gründe für diesen Überschwang sind zwar durchaus im Eigeninteresse der Filmfachpresse zu suchen (da diese den Medienwandel forcieren wollte), aber auch in der spezifischen Form der filmischen Gestaltung. *DIE NACHT GEHÖRT UNS* schien in Kamera- und Schnitttechnik wieder an die Ästhetik des Stummfilms anzuschließen und vermochte zugleich den Ton dramaturgisch wirksam zu integrieren.⁵⁴

Es waren insbesondere vier Aspekte des Films, die man in Filmrezensionen mit einiger Regelmäßigkeit hervorhob und als besonders fortschrittlich wahrnahm: die starke Reduktion der Begleitmusik, die Verwendung von Alltagssprache anstelle von Theatersprache, der gezielte Einsatz von Geräuschen und schließlich die Verwendung von Stille und besonders leisen sprachlichen Äußerungen. Der weitgehende Verzicht auf Begleitmusik schien vor allem zur ›sachlichen‹ Ausstrahlung eines Films ›aus modernster Gegenwart‹ zu passen⁵⁵ und war geeignet, den mit dem Melodrama assoziierten »großen Tonnen Seelenschmalz« erfolgreich auszuweichen.⁵⁶ Im Gegensatz zur Musik wurden Geräusche, gerade solche, die der modernen Lebenswelt entstammten, häufig eingesetzt. Froelich selbst hatte noch vor Fertigstellung des Films verlauten lassen: »Es wird in dem Film keine einzige Szene ohne zwangsläufige [sic], aus dem Leben her gewohnte Toneffekte sein.«⁵⁷ Auch in der Filmkritik fiel die neuartige Verwendung von Geräuschen im Film auf: »Die ›entfesselte Kamera‹ ist jetzt nicht mehr Alleingut der Bildkamera: die Tonkamera hat sie eingeholt und geht nun Hand in Hand mit ihr.«⁵⁸ Die *Deutsche Filmzeitung* bezeichnete den Film entsprechend als »Entdeckungsfahrt in die Welt der Geräusche« und gar als »Wendepunkt des Geräuschfilms«.⁵⁹ Allerdings waren in der Fachpresse nicht alle der außerordentlichen Geräuschvielfalt gegenüber positiv eingestellt. So schrieb etwa Fritz Olinsky:

Auch die Wiedergabe der Geräusche befriedigte, wobei freilich zu bemerken ist, daß das empfindsame Mikrophon oft Geräusche registriert, die zwar wirklichkeitsgetreu sind, die man aber im Leben gänzlich zu überhören pflegt; ich denke da z. B. an die Schritte des im Zimmer nervös auf- und abgehenden Direktors; die Tonfilmregie wird in Zukunft vielleicht gut daran tun, derartige Geräusche in der Tonaufnahme auf ein Minimum

53 Jäger, Rezension zu *DIE NACHT GEHÖRT UNS*, 1929, o. S., Herv. i. O.

54 Vgl. Wiegand, »Eine Entdeckungsfahrt in die Welt der Geräusche«, 2021, S. 64–66.

55 S. D. »*DIE NACHT GEHÖRT UNS*. Ein autosportlicher Tonfilm«, 1929, o. S.

56 Jäger, Rezension zu *DIE NACHT GEHÖRT UNS*, 1929, o. S.

57 Ur, »Kleine Streife durchs Aufnahmegelände«, 1929.

58 London, »Großer Tonfilm-Erfolg im Capitol«, 1929, S. 471.

59 Anon., »*DIE NACHT GEHÖRT UNS*«, 1930, S. 5.

abzuschwächen, statt sie, wie das jetzt geschieht, in der Freude über die technische Möglichkeit, besonders genau zu bringen.⁶⁰

Ironischerweise bedient sich Olinsky hier nahezu wortgetreu der Begrifflichkeiten von Theoretikern wie Balázs und Epstein, mit denen diese ganz im Gegenteil für die Vielfalt von Geräuschen im Tonfilm plädierten. Ihm zufolge ist der Befund des Überhörens in der Alltagswirklichkeit indes Beleg für die *Umnötigkeit* ihres Vorkommens im Film. An solchen Rezensionen – ob sie nun positiv oder negativ werten – lässt sich mithin ablesen, dass die Forderungen weiter Teile der Filmtheorie um 1930, dass nämlich der Tonfilm die «akustische Umwelt» erforschen und bislang Ungehörtes hörbar machen solle, in *DIE NACHT GEHÖRT UNS* bereits zu großen Teilen eingelöst war. Zur Verwendung von besonders leisen Tönen hatte der Regisseur selbst bereits während der Dreharbeiten verlauten lassen, dass «leise und intime Sprechszenen bei der vortrefflichen Tobis-Apparatur noch besser gelängen» als Sequenzen mit besonders effektvollen Geräuschen.⁶¹ Im Folgenden soll ein analytischer Blick auf den Froelich-Film diesen Zusammenhang weiter erörtern.

Szenen medialer Vermittlung, Modulationen der Stimme⁶²

Angelehnt an das Theaterstück *La nuit est à nous ...* des Belgiers Henry Kistmaeckers von 1925 vereint der Plot des Films Elemente des Melodramas und des Sensationsdramas. Nach einem Unfall bei einer Versuchsfahrt für die Targa Florio, dem berühmten Autorennen auf Sizilien, wird die Rennfahrerin Bettina Bang (Charlotte Ander) von einem mysteriösen Fremden gerettet, der sich später als der bekannte Lebemann Harry Bredow (Hans Albers) entpuppt. Die beiden verlieben sich und wollen heiraten, doch Harry verheimlicht Bettina, dass er bereits verheiratet ist, seine Frau Edith (Berthe Ostyn) allerdings seit zwei Jahren nicht gesehen hat. Als Bettina während der Verlobungsfeier unerwartet auf Edith trifft, ist sie erschüttert und versucht, sich in einem weiteren Autorennen das Leben zu nehmen. Erneut kann Harry sie retten und die Angelegenheit klären: Seine Frau

60 Olinsky, Rezension zu *DIE NACHT GEHÖRT UNS*, *Berliner Börsen-Zeitung* 1929, o. S.

61 Zit. n. Ur, «Kleine Streife durchs Aufnahmegelände», 1929, o. S.

62 Die folgenden Betrachtungen von *DIE NACHT GEHÖRT UNS* stützen sich auf die vom Deutschen Filminstitut im Rahmen des deutschen Förderprogramms *Filmerbe digital* restaurierte Fassung. Ich danke dem DFF für die freundliche Unterstützung bei der Bereitstellung einer Sichtungskopie und der Beta Film GmbH für die Erlaubnis zur Veröffentlichung der Abbildungen.

war lediglich angereist, um formell in die Scheidung einzuwilligen, die Harry bereits anwaltlich eingeleitet hatte.

Dass die Presse *DIE NACHT GEHÖRT UNS* trotz des weithin erprobten melodramatischen Stoffes als Ausdruck eines spezifisch modernen Lebensgefühls auffasste, mag nicht nur an der Situierung der Geschichte im Rennfahrer-Milieu liegen, sondern auch an der beständigen Thematisierung der damals aktuellen Audio-Kultur und ihrer neuen Technologien. Mehrfach präsentiert der Film *Szenen medialer Vermittlung*, in denen Knotenpunkte des Plots an aktuelle Technologien gekoppelt werden.⁶³ Als sich Bettina Bang von ihrem ersten Unfall erholt und von Firmenchef Marten (Walter Janssen) besucht wird, hört sie sich auf einem Grammophon eine Schallplatte mit dem populären Stück *'O sole mio* von Enrico Caruso an (Abb. 108). Wie sie ihrem Verehrer Marten mitteilt, sei das Lied «die einzige Erinnerung an jene Nacht», in der – wie sie vermutet – ihr «Retter» dieses Lied sang. Wenig später folgt eine Sequenz, in der Bettina und Harry durch Zufall per Telefon verbunden sind, Harry jedoch bewusst schweigt, sodass Bettina glaubt, mit dem «Fräulein vom Amt» zu sprechen (Abb. 109–110). Die Situation mündet in eine Wiedererkennungsszene, in der Bettina endlich begreift, dass es sich bei Harry um ihren damaligen Retter handelt.

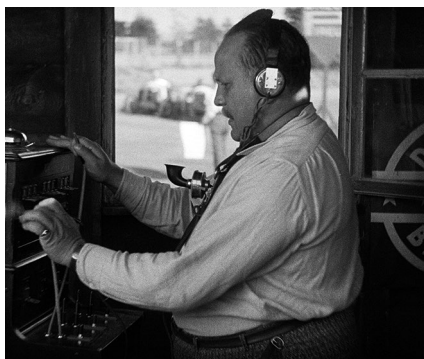
Als eine in sich geschlossene Erzähleinheit thematisiert gerade die Anfangssequenz des Films sowohl aktuelle Medientechnologien als auch den zeitgenössischen Diskurs um das leise Geräusch in Rundfunk und Film. Schon die Erzählanlage ist durchaus komplex und rückt die Aspekte von Tonvermittlung und Zuhören ins Zentrum: Bei dem für Bettina Bang beinahe verhängnisvollen Autorennen auf Sizilien ist nur ihr Wagen mit speziellen (und wohl von den Diavolo-Werken entwickelten) Zerstäuberdüsen ausgestattet und soll erwartungsgemäß gewinnen. Das Rennen selbst ist lediglich in kurzen Ausschnitten zu sehen. Stattdessen konzentriert sich die Sequenz auf Marten und sein Team, die das Rennen von der Berliner Zentrale aus verfolgen, sowie auf den Angestellten Bang (Otto Wallburg). Er befindet sich vor Ort an der Rennstrecke und hält seine Berliner Kollegen telefonisch auf dem Laufenden. Wer wird gewinnen? Das ist die Frage, die der Sequenz den Suspense verleiht und die melodramatischen Verstrickungen hinter dem Wettrennen (Marten ist Bettinas Verehrer und Bang ihr Vater) zunächst verdeckt.

Die Struktur der Sequenz folgt einer Parallelmontage, die vier Handlungsräume verschränkt: das Berliner Büro mit Marten und seinem Team (Abb. 111); eine von zwei Telefonistinnen besetzte Telefonzentrale

63 In der zeitgenössischen Fachpresse fand die Thematisierung von Tontechnologien in *DIE NACHT GEHÖRT UNS* besondere Beachtung (vgl. Seuffert, «Mikrofon, Schallplatte und Film», 1931, S. 9).



108–110 Szenen medialer Vermittlung in *DIE NACHT GEHÖRT UNS* (in Abb. 108 ist mittig unten das Grammophon mit sich drehender Platte zu sehen)



111–114 Telefonische Übertragung des Rennens in Parallelmontage

(Abb. 112); Bang in einer Telefonzelle an der Rennstrecke (Abb. 113) und schließlich die Rennstrecke selbst (Abb. 114). In Anbetracht der Tatsache, dass es sich um einen der frühesten deutschen Tonfilme handelt, ist bemerkenswert, dass damit ein recht komplexes Kommunikationsdispositiv zur Darstellung kommt, das den Tonfilm in Beziehung zu anderen akustischen Übertragungsleistungen setzt – der Filmkritiker Alfred Rosenthal sprach 1929 nicht von ungefähr von einer «kleinen Tonfilmsensation»⁶⁴. Dieses Dispositiv wird zu Beginn der Sequenz ostentativ in seinen Funktionsweisen vorgeführt: Unter großem Aufwand (und Verwirrung aller Beteiligten) wird zunächst die Telefonverbindung zwischen Bang und Marten via Telefonzentrale hergestellt und danach auf Bangs Stimme im Lautsprecher «umgeschaltet», wie es im Dialog heißt. Bang wiederum, der die Rennstrecke selbst nicht überblicken kann, erhält Nachricht von mehreren «Kontrollstationen», die in der Sequenz allerdings weder zu sehen noch zu hören sind. Etabliert wird somit ein komplexes Netz an Wissen, Nichtwissen und medialer Vermittlung.

64 Rosenthal, «Am Ende steht der Anfang», *Film-Echo*, 1929, o. S.

Die klare Trennung zwischen den gezeigten Räumen und Figuren bleibt bis zum Schluss der Sequenz aufrechterhalten.⁶⁵ Die Einstellungen sind jedoch auf auditiver Ebene durch Sprecherstimmen miteinander verbunden. Einerseits werden so wesentliche Informationen zum Verständnis der Handlung gegeben (beispielsweise erfahren wir an einer Stelle nur durch Bangs Bericht, dass der Wagen M verschwunden ist), andererseits verknüpfen die Stimmen die Räume durch ihre wechselseitige Bezugnahme: Bang steht in Kontakt mit den Kontrollstationen und vermittelt deren Informationen weiter an die Berliner Zentrale. Dort kommentieren Marten und seine Mitarbeiter das Geschehen, offenbar ohne dabei die Möglichkeit zu haben, selbst mit Bang Kontakt aufzunehmen. Die Stimme von Bang ist somit die einzige, die den Raum überbrückt und sowohl in Palermo als auch in Berlin zu hören ist.

Die Stimmen lassen sich in einzelne Gruppen aufteilen, die jeweils über spezifische tonale Qualitäten (teils auch über mehrere) verfügen: (1) die stets laute und artikulierte, aber auch mit etwas Hall versehene, das große Büro widerspiegelnde Stimme Martens; (2) die Stimme Bangs im engeren Raum der Telefonzelle (ohne Hall), ebenfalls artikuliert, wenn sie ins Telefon spricht, aber ganz leise und unartikuliert bei seinen Selbstgesprächen (hierauf werde ich noch ausführlicher zurückkommen); (3) die Stimmen der Telefonistinnen in der Telefonzentrale; (4) die Stimmen der Mitarbeiter, die teils als Gemurmel, teils leise, aber verständlich im Hintergrund, teils auch laut im Vordergrund liegen; (5) schließlich Bangs Stimme, wie sie aus dem Lautsprecher ertönt: lauter als alles andere, deutlich artikuliert, doch aufgrund der Übersteuerung teils nicht ganz zu verstehen. Gar nicht zu hören sind hingegen die sprachlichen Mitteilungen der Kontrollstationen. Ihr Inhalt lässt sich nur indirekt über die Weitervermittlung Bangs und die Reaktionen Martens und seiner Mitarbeiter erschließen.

Zu diesen menschlichen Stimmen kommen noch verschiedene Geräusche hinzu, die sich ebenfalls in einzelne Gruppen einteilen lassen und die über die gesamte Sequenz immer wieder – meist getrennt voneinander – auftauchen. Hierzu zählen Geräusche mit Signalcharakter wie diverse Telefon-Klingeltöne (einer im Büroraum, zwei verschiedene in Bangs Zelle sowie die in der Telefonzentrale) und das Uhrenläuten im Büro; Motorengeräusche von der Rennbahn aus unterschiedlichen Distanzen; diverse unscheinbare «Alltagsgeräusche» (Schritte, das Öffnen einer Flasche, das Anzünden eines Streichholzes etc.). Zwischen den Bereichen von Stimme und Geräusch liegen zudem noch parasprachliche Äußerungen wie Seufzer, Atemgeräusche

65 Einzige Ausnahme bildet eine Einstellung, die zeigt, wie Bang seine Zelle verlässt und draußen die zurückkehrenden Fahrer empfängt.

oder unverständliches Gemurmel (worauf noch genauer einzugehen sein wird), und schließlich tritt auch Stille auf, wenn die beteiligten Personen auf weitere Nachricht warten (auch hierzu später mehr).

Bangs Stimme ist in der Sequenz besonders vielschichtig: Nicht nur vermittelt sie zwischen den Instanzen der Kontrollstationen und der Zentrale, zwischen Palermo und Berlin, sie durchläuft im Laufe der Sequenz zudem verschiedene Stimmqualitäten. Von der trocken klingenden Stimme in der Zelle wechselt sie, sobald die Bildeinstellung wechselt, zur laut verzerrten Lautsprecherstimme. Besonders hervorgehoben wird dieser Wechsel, wenn er inmitten eines Satzes stattfindet (z. B.: Bang in der Zelle: «Na, hoffentlich klappt alles! Wir tippen alle ...» – Schnitt aufs Büro – «... auf Modell M»). Doch auch innerhalb von Einstellungen wechselt die Stimme ihr Register. Bei den Selbstgesprächen verliert die Stimme ihren offiziellen Mitteilungsscharakter, wird leise und unartikulierte, Bang wechselt ins Umgangssprachliche. Otto Wallburg – nicht umsonst in Berlin «der Blubberer» genannt – kann hier gleich zu Beginn seiner Tonfilmkarriere sein von der Bühnenarbeit bekanntes Markenzeichen, das unverständliche Nuscheln, einsetzen. Offenbar hat Bang an diesen Stellen jeweils die Telefonverbindung kurzzeitig unterbrochen, zumindest gibt es keine Einstellung, die eine Übertragung der Selbstgespräche auf die Lautsprecher zeigen würde – mit einer wesentlichen Ausnahme, auf die ich noch zu sprechen kommen werde.

Der nicht zu überhörende, teils abrupte Wechsel von Bangs «Originalstimme» zur Lautsprecherstimme führt deutlich den Effekt vor, den die mehrstufige mediale Vermittlung (Telefon, Kabel, Telefonzentrale, Lautsprecher) auf die Stimme hat: Nicht nur wird sie vom Körper abgelöst und erscheint frei im Raum, auch verändert sie ihren stimmlichen Charakter und ordnet sich ganz der Funktion der offiziellen Informationsvermittlung unter. Dabei bedient sich der Film eines Tricks, denn bei der Lautsprecherstimme handelt es sich in Wirklichkeit nicht einfach um die in ihrer Klangqualität bearbeitete Originalaufnahme aus der Telefonzelle, sondern um eine separat angefertigte Tonaufnahme, für die Wallburg weitaus lauter und in anderer Diktion gesprochen haben muss.

Heute mag es scheinen, als werde Bangs Stimme in der Telefonzentrale als dessen natürliche und unhinterfragte «Originalstimme» präsentiert, die der tatsächlichen Stimme des Schauspielers Wallburg entspricht und der medial vermittelten Lautsprecherstimme gegenübergestellt wird. Doch vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Debatten um die Klangerfahrung des Tonfilms und anderer auditiver Medien, in denen der mediatisierte Ton der neuen Medien meist als Abweichung von der Wirklichkeitswahrnehmung beschrieben wurde, ist nur schwer vorstellbar, dass

das Publikum von *DIE NACHT GEHÖRT UNS* auch nur *irgendeine* der im Film zu hörenden Stimmen als «natürlich» oder «unmittelbar» wahrnahm. Vielmehr ist anzunehmen, dass die erhöhte Mediensensibilität der Zeit dazu führte, dass jeder im Film zu hörende Ton in seiner technisch vermittelten Klangqualität – d. h. auch als über die Lautsprecher im Kinosaal wiedergegebener Ton – wahrgenommen und bewertet wurde.

Die versteckte Rundfunkreportage

Wenn Froelich und seine Tontechniker anhand von Bangs Stimme die Modulationsmöglichkeiten der menschlichen Stimme durch die technischen Tonmedien vorführen, präsentieren sie den Tonfilm selbst als übergreifendes Medium, als eine «Überapparatur»,⁶⁶ die all diese Modulationen – von der übersteuerten Lautsprecherstimme bis hin zu feinsten Seufzern und Atemgeräuschen – darzustellen vermag, dabei aber selbst den Bedingungen technischer Klangreproduktion unterliegt. Doch um welche Tonmedien handelt es sich genau? Während Telefonverbindung, Kopfhörer- und Lautsprecherübertragung explizit im Bild zu sehen sind, waren die Parallelen zum zeitgenössischen Rundfunk weitaus subtiler, aber für das damalige Publikum wohl ebenfalls kaum zu übersehen – oder zu überhören.⁶⁷ Schon der mehrmals erfolgende Ausruf Bangs, «Achtung! Achtung!» – ein damals gängiger Aufruf, um in technischen Medien Aufmerksamkeit zu wecken –, ließ sich möglicherweise als Referenz auf die bekannte Radioansage «Achtung! Achtung! Hier ist Berlin» Alfred Brauns verstehen. Erst sechs Jahre zuvor, am 29. Oktober 1923, hatte die allererste deutsche Rundfunkübertragung mit einer recht ähnlichen Ansage Friedrich Georg Knöpfkes begonnen («Achtung! Achtung! Hier ist die Sendestelle Berlin») und Radiogeschichte geschrieben. Der in der Zelle agierende Bang mag auch als Anspielung auf die Situation des «einsamen», im Senderaum eingeschlossenen und auf sich allein gestellten Rundfunkansagers verstanden worden sein, wie ihn in dieser Zeit etwa Arnold Zweig oder wenig später Walter Benjamin und Rudolf Arnheim beschreiben.⁶⁸ Vor allem aber erinnert das

66 Müller, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, 2003, S. 355–356.

67 Ein mehr als ein Jahr später verfasster Artikel in der zeitgenössischen Fachpresse spricht tatsächlich von einer «Radio-Übertragung» in dieser Szene (Seuffert, «Mikrofon, Schallplatte und Film»), 1931, S. 9.

68 «Denn wenn der Idee nach die ganze Erde die Worte hören kann, die ich heute ins Mikrofon spreche, so bin ich doch, was anheimelt, mit dem Mikrofon allein» (Zweig, «Über Tiefenwirkung im Rundfunk» [1929], 1984, S. 93). Arnheim sprach von der «Einsamkeit des Sendezimmerchens, wo du mit deinem Blatt Papier und deiner Stimme allein und doch vor dem größten Publikum sitzt» (Arnheim, *Rundfunk als Hörkunst* [1936],

gesamte mediale Dispositiv der Sequenz an das Format der Livereportage im Rundfunk, das durch Alfred Braun bekannt geworden war. Dem eigenen Bericht zufolge habe Braun das Format ganz zufällig «erfunden», während er mit seiner Rundfunkausrüstung auf dem Berliner Flughafen Tempelhof auf die Ankunft des Ozeanfliegers Clarence Chamberlain wartete und spontan live darüber berichtete.⁶⁹ In der Folge wuchs die Beliebtheit von Reportagen über Sportveranstaltungen und Wettrennen. In ihnen konnten die Zuhörenden «die Spannung des Augenblicks miterleben», wie es der Schriftsteller und Rundfunkschaffende Hermann Kasack 1929 formulierte.⁷⁰ In *DIE NACHT GEHÖRT UNS* überträgt sich diese Spannung zwar nicht auf die Öffentlichkeit des Rundfunks, dafür aber auf die Mitarbeiter der Diavolo-Werke und auf das Filmpublikum. Dass hierbei Assoziationen an die Radioreportagen entstehen konnten, schwingt in einer Aussage des Filmkritikers Friedrich Porges mit, auf den die Szene offenbar wirkte, «als blickte man durch ein geöffnetes Fenster auf die Rennstrecke und wohnte so der Veranstaltung bei. Das ist die erhöhte Reportagekraft des tönenden Film!» [sic]⁷¹ Auch war der Rundfunk für die Drehbuchautoren von *DIE NACHT GEHÖRT UNS* wohl deshalb ein offensichtlicher Bezugspunkt, weil in der ersten Szene der Bühnenvorlage die Nachricht über den Ausgang des Rennens (hier gewinnt die Protagonistin, statt zu verunglücken), gerade nicht über das Telefon, sondern über das Radio übermittelt wird. Ähnlich wie in der Filmszene sollte die Nachrichtenstimme hier aus einem Lautsprecher ertönen, der sichtbar auf der Bühne platziert war.⁷²

Verständliches, Unverständliches – und was dazwischen liegt

Die Eröffnungssequenz von *DIE NACHT GEHÖRT UNS* ist nicht zuletzt ein prägnantes Beispiel für die zahlreichen Hör-Szenen des frühen Tonfilms. Schon auf Bildebene ist der Akt des technisch vermittelten Zuhörens durch die Kopfhörer Bangs – der damit wie ein Doppelgänger von Froe-

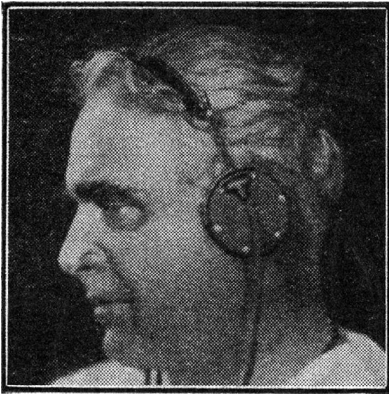
2001, S. 17) und vom Monolog als der «Ursituation des Rundfunks» (ebd. 112). In einer kurzen Anekdote Walter Benjamins führt die Einsamkeit des Rundfunksprechers (ihm selbst) zur Fehleinschätzung der für den Vortrag zur Verfügung stehenden Zeit (Benjamin, «Auf die Minute» [1934], 1980).

69 Interview, 18. Oktober 1952; zu hören unter: Anon., «Wie Alfred Braun die Rundfunkreportage erfand».

70 Kasack, «Mikroreportage» [1929], 1984, S. 129.

71 Unidentifizierte Rezension aus der Werner-Schmidt-Boelke-Sammlung der Deutschen Kinemathek.

72 Vgl. Kistemaekers, *La nuit est à nous ...*, 1925, S. 2.

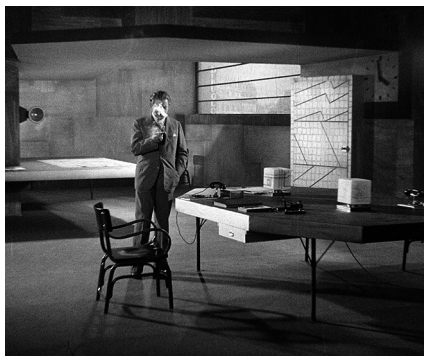
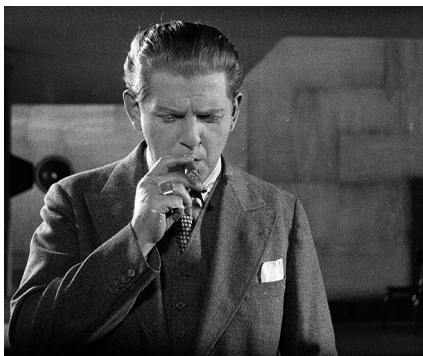


115–116 Die Filmfigur als Doppelgänger des Regisseurs

lich in der eingangs erwähnten Werbeanzeige wirkt (Abb. 115–116) – und die der Telefonistinnen omnipräsent. In den Einstellungen im Berliner Büro signalisieren die Regungslosigkeit der Körper und manchmal auch die weitestgehende Stille auf der Tonspur das Lauschen der Mitarbeiter auf die Stimme Bangs (vgl. Abb. 113). Im Verlauf der Sequenz häufen sich Momente, in denen Bang schweigt (da er keine weiteren Informationen zu vermitteln hat), die Mitarbeiter regungslos auf seine Stimme warten und dabei in die Stille hineinhorchen. Hier ergibt sich ein interessanter Sonderfall der filmischen Hör-Szenen, da das unvermeidliche Grundgeräusch auf der Filmttonspur – das durch den Wegfall anderer Geräusche in den Vordergrund tritt – dem Rauschen der innerhalb der Szene zu sehenden Lautsprecher entspricht (oder zumindest als solches interpretiert werden kann). Das Grundgeräusch war um 1930 als Kennzeichen aller technischer Tonübertragungen wohlbekannt und vermochte an diesen Stellen die Verwandtschaft des Tonfilms mit den Technologien der Telefonie, des Rundfunks und der Tonverstärkung noch hervorzuheben. Dies nicht zuletzt deshalb, weil gerade das wartende Lauschen in die Stille bzw. in das Rauschen hinein eine vertraute Aktivität aus anderen Audio-Medien war, etwa bei den Livereportagen von Alfred Braun.⁷³

Die Betonung des Zuhörens lenkt die Aufmerksamkeit der Zuschauenden auch auf das eigene Lauschverhalten. Stille und leise Geräusche als Signale an das Publikum (im Sinne von: «Seid leise und hört!») treten schon ganz am Anfang der Sequenz auf, wenn die Vorspannmusik verklingt und die Kamera nach einer Aufblende in Großaufnahme zeigt, wie

73 Zum Lauschen in das statische Rauschen beim «DXing», dem Suchen nach entfernten Rundfunkstationen in den USA der 1920er-Jahre, vgl. Douglas, *Listening In*, 2004, S. 70–71.



117–118 Leiseste Geräusche am Beginn von *DIE NACHT GEHÖRT UNS*

sich Marten eine Zigarre in den Mund steckt. Nach dieser vollkommen stillen Einstellung erfolgt ein Schnitt auf eine Totale des Büroraums, in dem Marten erst den Rauch ausbläst und dann weiter nach hinten in den Raum hinein schreitet. Begleitet werden diese Handlungen von einem (wohl bewusst nachsynchronisierten) Atemgeräusch und leisen Schritten (Abb. 117–118). Offenbar möchte der Film sein Publikum gleich von Beginn an «disziplinieren» und zum Zuhören bringen, indem er entweder gar keine oder nur sehr leise akustische Signale unterbreitet. Es ist denkbar, dass Froelichs Inszenierung sogar eine Entgegnung auf Berichte über störende Geräusche im Saal war, die andere vom ausreichenden Verständnis der Dialoge abhalten konnten (vgl. Kap. 2).

Der weitere Verlauf der Sequenz hält das Publikum vermehrt dazu an, genau auf leise Geräusche und Stille zu achten und somit die Rezeptionshaltung der Diavolo-Angestellten zu spiegeln, auch wenn sich die auditive Wahrnehmung jeweils auf andere Objekte richtet. Wenn Bang kurz nach dem Beginn des Rennens auf die Meldung der ersten Kontrollstation wartet und sich – wie in Wiederholung der ersten Einstellung mit Marten – eine Zigarre anzünden möchte, dann sind deutlich das Ausspucken der Zigarrenspitze, Bangs angestrenktes Schnaufen und das Geräusch der sich entzündenden Streichhölzer zu hören, dazwischen noch der leise vor sich hin genuschelte und kaum verständliche Ausruf «Herrgott noch mal!», als es ihm nicht gelingt, sich die Zigarre anzustecken. Offenbar handelt es sich hier nicht um Laute, die für die Übertragung auf die Lautsprecher und die offizielle Informationsvermittlung gedacht sind, sondern um eher intime Vorgänge und Äußerungen. Auch die Bildkamera ist, wie um diese Atmosphäre des Privaten noch zu unterstützen, näher ans Geschehen gerückt (Abb. 119).

Die Reihe an leisen und intimen Äußerungen setzt sich fort, wenn Bang in einem Selbstgespräch seine Verwunderung darüber verlauten



119 Leise Geräusche von Bang

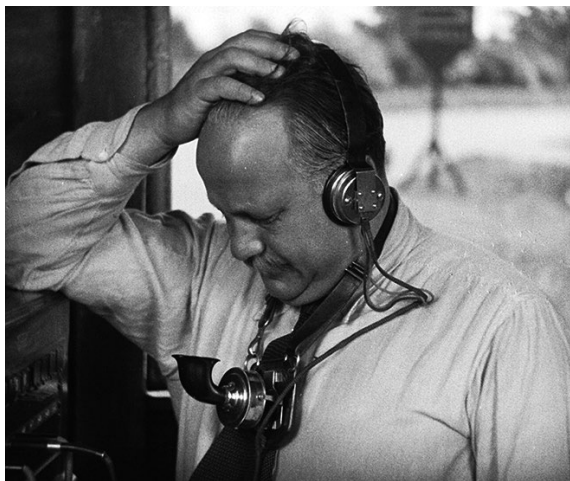


120 Ostentative Zurschaustellung der Geräuschquelle

lässt, dass Wagen M wider Erwarten zurückliegt. Die Einstellung beginnt vollkommen still. Nach einem knappen «Ja» ist zunächst nur ein leises Klacken zu hören, wenn Bang den Hörer auflegt. Seine anschließenden sprachlichen Äußerungen werden schrittweise immer leiser und unverständlicher: «Verstehe ich nicht» – «Liegt weit zurück?» – «Unglaublich.» Man ist hier fast gezwungen, die Aufmerksamkeit auf die Tonübertragung als solche zu richten, deren Grenzen Froelich bewusst auslotet. Dass Bang teils mit gleich zwei Hörern am Ohr zu sehen ist, unterstreicht einmal mehr die Nähe zwischen der Situation im Hör-Raum des Kinosaals und der technisch «verbundenen» Figur.

Auch in den folgenden zwei Einstellungen ist Bang in eher intimen Momenten zu sehen und zu hören. Als Wagen M aufgeholt hat und an der Spitze liegt, reagiert Bang sichtlich erfreut. Man hört ein glucksendes, aber verhaltenes Lachen und die genuschelten Äußerungen «Das habe ich doch gleich gesagt» und «Fabelhaft», während Bangs Gesicht nach unten gerichtet ist, so als lache er in sich hinein. Dann öffnet er eine Flasche und schenkt sich siegessicher mit der Zigarre im Mund ein Glas ein. Klar und deutlich zu hören sind das Öffnen der Flasche, das Einschenken, das Abstellen der Flasche und dazwischen Bangs Atem, ein leichtes Aufstoßen und unverständliches Gemurmel. Die Kamera ist so nah an ihn herangerückt, dass Flasche und Glas gerade noch am unteren Bildrand zu erkennen sind und das Eingießen von ganz nah zu sehen ist, als halte Bang Flasche und Glas geradezu demonstrativ in die Kamera (Abb. 120). Froelich und Bagier stellen hier das Vermögen der Tonkamera zur präzisen Aufzeichnung von Geräuschen (auch der leisesten) ostentativ aus. Gleichzeitig zeigen sie ihre Grenzen auf, da sich Bangs Gemurmel nicht mehr sprachlich verstehen lässt.

Den Höhepunkt erreicht diese Inszenierung leiser, an die Stille grenzender Laute am Ende der Sequenz, wenn Bang realisiert, dass seine Toch-



121 Schweres Atmen und leises Schluchzen von Otto Wallburg

ter in der «Höllenkurve» (der *svolta pericolosa*) verunglückt sein muss. Während die Kamera ihn erneut von Nahem filmt, sind ganz leise sein schweres Atmen und Schluchzen zu hören (Abb. 121). Die Filmkritik zeigte sich gerade von diesen Lauten begeistert, erwies sich doch an ihnen das neue Potenzial des Tonfilms: «Sein Tönen ist aller Modulationen fähig», heißt es etwa triumphal in einer Wiener Tageszeitung.⁷⁴ Andere Kritiken ließen verlauten: «Und wie großartig auch, wenn der hörbare Seufzer eines Menschen all das auszudrücken vermag, was sonst nur in einem langen Titel zu sagen wäre.»⁷⁵ Oder: «Wie ergreifend in den Momenten der Herzensangst. [...] Es wird gesprochen. Niemals deklamiert. Es wird gesprochen, geflüstert, geräuspert, als gäbe es kein Mikrophon, auf das man ängstlich schielen muss.»⁷⁶ Ernst Jäger, Chefredakteur des *Film-Kurier*, fand – wohl auch angesichts dieser Szene –, Froelich habe «wie kaum einer Sinn für das Schwebende, Innerliche im begrenzten Raume einer Szene. [...] Die Menschen kommen näher als je in der Pantomime, mit ihrem Wort-Geblubber, ihren kleinen Seufzern» – womit er auf Wallburgs bekannten Berliner Spitznamen anspielt.⁷⁷ Eine Rezension

74 Anon., «Die Leinwand spricht zu uns! Vom Tonfilm zum Sprechfilm», 1930, o. S.

75 Wille, Rezension zu *DIE NACHT GEHÖRT UNS*, 8 *Uhr Abendblatt*, 24.12.1929, o. S.

76 Unidentifizierte Rezension aus dem Werner-Schmidt-Boelke-Archiv der Deutschen Kinemathek.

77 Jäger, Rezension zu *DIE NACHT GEHÖRT UNS*, 1929. Froelich handelte sich in der Folge den Ruf eines Regisseurs der leisen Töne ein. Auch im Folgewerk *BRAND IN DER OPER* (D 1930) gehe es, so eine andere Rezension, «um das Menschliche, um den stillen Humor und die stille Tragik, nicht um die laute». Froelich suche stets «die Nuance, die der Wirklichkeit am nächsten kommt» (Anon., Rezension zu *BRAND IN DER OPER*, 1930, o. S.).

in der *Deutschen Allgemeinen Zeitung* sah in Wallburgs leisen Äußerungen entsprechend eine wesentliche Erweiterung des filmischen Ausdrucks – und damit paradoxerweise in der Reduktion einen «Zuwachs»:

Zum ersten Male fühlt man in diesem Film auch die Möglichkeit eines *Zuwachses* durch das tönende Bild. So z. B. wenn nach dem Knattern der Rennmaschinen, nach dem aufregenden Rasen der Motoren auf einmal das ängstliche, das verzweifelte Flüstern eines Mannes und ein Schluchzen unheimlich lange da ist, und wenn man das Schweigen und die Stummheit erlebt.⁷⁸

Was in diesen Rezensionen nicht zur Sprache kommt, ist, dass Wallburgs leise Äußerungen auch eine für die Handlung relevante Information enthalten. Sein geflüsterter Ausruf «Mein Kind!» verrät zum ersten Mal im Film, dass sich in Wagen M Bangs Tochter – die Protagonistin des Films – befindet. Der Satz ist dabei jedoch so leise gesprochen, dass man sich fragen kann, ob ihn alle damaligen Hörerinnen auch unmittelbar verstehen konnten – was insbesondere vor dem Hintergrund der häufig beklagten Verständnisschwierigkeiten selbst laut und deutlich gesprochener Dialoge durchaus angezweifelt werden mag. Zwar ist der Ausruf in der restaurierten Fassung des Films (die auf der ersten Generation des Lichttonnegativs basiert) heute gut zu verstehen, was jedoch nicht notgedrungen bei jeder historischen Aufführung der Fall gewesen sein muss.⁷⁹ Froelich und sein Filmteam scheinen somit bewusst eine für den Plot zentrale Information in einen zumindest potenziell schwer verständlichen Sprechakt verlegt zu haben – und dies, nachdem sie bereits eine ganze Reihe leiser sprachlicher Äußerungen an der Grenze des Verständlichen präsentiert und das Kinopublikum für genaues Hinhören sensibilisiert haben. Ob gänzlichliches Nichtverstehen bewusst einkalkuliert war, lässt sich nicht mehr eindeutig rekonstruieren. Waren die Hör-Experten von *DIE NACHT GEHÖRT UNS* so sehr von der Perfektion des Tonverfahrens überzeugt, dass sie das Risiko eingingen? Oder lässt sich die Stelle vielmehr als bewusstes Spiel mit aufmerksamem Horchen als neuem und technologisch vermitteltem Rezeptionsmodus im Übergang zum Tonfilm verstehen? Letzteres liegt nahe, wenn der Film kurz darauf noch einen Schritt weitergeht: Die Diavolo-Mitarbeiter schweigen sichtlich betroffen und senken ihre Blicke; auch sie

78 Anon., Rezension zu *DIE NACHT GEHÖRT UNS*, *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 1929, o. S.

79 Bei der Restaurierung wurde die Lautstärke nur an wenigen (anderen) Stellen des Films angepasst. Die restaurierte Fassung gibt die ursprünglichen Lautstärkeverhältnisse auf dem Lichttonnegativ an dieser Stelle also authentisch wieder. Ich danke der Restauratorin Lou Burkart für diesen Hinweis.



122 Betroffenes Schweigen und eine kaum vernehmbare Stimme aus dem Lautsprecher (hinten links)

haben verstanden, was geschehen ist. Auf der Tonspur ertönt nach einigen Sekunden wieder Bangs verhaltene Stimme, diesmal aber *aus dem Lautsprecher*, der nun besonders deutlich links oben im Bild zu sehen ist (Abb. 122). Erneut hören wir den Seufzer «Mein Kind ...», nun aber noch schwerer zu verstehen als zuvor und fast verschluckt vom Pegel des Grundgeräuschs. Hier scheint es ohnehin nicht mehr um Informationsvermittlung zu gehen, sondern um die kühne Idee, erstmals auch eine von Bangs leisen und intimen Äußerungen über Telefon und Lautsprecher vermittelt wiederzugeben und damit die Grenzen der Hörbarkeit sprachlicher Äußerungen im Tonfilm noch mehr auszuloten. Der Film bricht an dieser Stelle mit der etablierten Trennung von intimen Selbstgesprächen und Lautsprecherstimme und thematisiert auch auf diegetischer Ebene das Vermögen (oder Unvermögen) der technischen Medien, leise Töne zu übertragen.

*

DIE NACHT GEHÖRT UNS erschien inmitten der intermedialen Neuverhandlung filmischer und radiofoner Möglichkeiten und gibt sich selbst als Teil der geführten Debatten zu erkennen. Es zeigt sich beispielhaft, dass die ersten Sprechfilme und ihre akustischen Ausdrucks- und Verständnisleistungen immer im Kontext anderer Tonmedien der Zeit gesehen werden müssen. Auch wenn er nicht explizit thematisiert wird, spielt DIE NACHT GEHÖRT UNS doch unmissverständlich auf mediale Übermittlungsformen des Rundfunks und die mit ihm verbundenen Hörpraktiken, insbesondere dem Horchen auf Leises und Unhörbares, an. Produktion und Rezeption von Stimmen und Geräuschen, gerade von besonders leisen, rücken so in

den Mittelpunkt, werden an spezifische Übertragungsleistungen elektronischer Tonmedien geknüpft und selbstreflexiv auf die Filmschauenden als Hörende bezogen. Froelichs Tonfilmdebüt lässt sich in dieser Hinsicht geradezu als Experimentierfeld für die Verwendung von kaum vernehmbaren Geräuschen und Stimmen verstehen. So zeigt sich auch, dass die Durchsetzung des Tonfilms an der Schwelle zum neuen Jahrzehnt nicht nur mit den Möglichkeiten des klar verständlichen Dialogtons oder musikalischer Darbietungen zu tun hatte, sondern ebenso mit den begeisterten Reaktionen auf stille und leise Töne. Verhandelt wurde in diesem und ähnlichen Filmen nicht zuletzt die Frage, welchen Stellenwert das Verstehen von Sprache im Kino haben sollte und ob es nicht auch um andere Aspekte von Klang und Stimme gehen konnte, so wie dies zeitgleich die Tonfilmtheorien von Balázs und anderen nahelegten. In diesem Sinne gab es auch einen fließenden Übergangsbereich zwischen leisen Tönen und Stille, den Filmregisseure und Tontechniker selbstbewusst ausloteten und der die «Schauhörer» im frühen Tonfilmpublicum auf sich selbst und ihre eigene Wahrnehmung verwies. Das frühe Tonfilmkino war sich also letztendlich seiner eigenen medialen Bedingungen bewusst, reflektierte dieses Wissen und stellte es auf spielerische Weise aus, womit es in einen Dialog mit den Menschen im Kinosaal und den von ihnen neu erlernten Hörpraktiken trat.

8 *Horror vacui*

Das Grauen der Stille und der Kriegsfilm um 1930

Woher rührt die Unheimlichkeit der Stille, des Alleinseins, der Dunkelheit? Deuten diese Momente nicht auf die Rolle der Gefahr bei der Entstehung des Unheimlichen [...]?

*Sigmund Freud*¹

Wozu noch reden! Horchen, hoffen, warten, warten. Vielleicht noch Stunden, vielleicht noch Tage! Gut, wer schlafen kann.

*Ernst Johannsen*²

Stille Momente des Schreckens und der Erstarrung nach dem unerwarteten und gewaltsamen Tod einer Figur sind ein besonders häufiges Motiv des frühen Tonfilms: Bewegungen werden langsamer oder hören auf, Figuren verfallen in Schockstarre oder verlassen das Bild, nur noch leblose Objekte oder Körper verbleiben.³ In *THE VALIANT* (William K. Howard, USA 1929) ist die Hauptfigur, nachdem sie zum Mörder geworden ist, zunächst nur als erstarrte Rückenfigur und als langsam die Wand entlang gleitender Schatten zu sehen (vgl. Kap. 1). Am berühmten Ende der Eingangssequenz von *M* (Fritz Lang, D 1931) vermag eine Montage von verlassenen Orten und Objekten (der ungenutzte Teller der kleinen Elsie, ein leeres Treppenhaus, ein verlassener Dachboden), metonymische Andeutungen ihrer Ermordung zu geben (ihr Ball, der einen Hang hinunterrollt, ihr Ballon, der sich in Telegrafenleitungen verfängt). Wenn die Rufe der sich sorgenden Mutter verklingen, herrscht vollkommene Stille, wodurch die schreckliche Erkenntnis, dass Elsie nicht mehr heimkehren wird, zweifache Verstärkung erfährt: Nichts von ihr ist mehr zu sehen, und nichts (außer dem Grundgeräusch der Tonspur) ist zu hören. Ganz ähnlich eine Szene in Alfred Hitchcocks erstem Tonfilm *BLACKMAIL* (GB 1929): Die Protagonistin Alice (Anny Ondra) ersticht einen jungen Künstler, der sie vergewaltigen wollte, mit einem Brotmesser. Ein Vorhang verbirgt die

1 Freud, «Das Unheimliche» [1919], 1955, S. 261.

2 Johannsen, *Vier von der Infanterie*, 1929, S. 82.

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



123 Stille Schockstarre
in Alfred Hitchcocks
BLACKMAIL

Tat vor unseren Blicken, doch die heftigen Wellenbewegungen des Stoffes zeugen davon. Als sie nachlassen und gleichzeitig Alice' Schreie verklingen, springt unerwartet der Arm des toten Mannes heraus. Alice kommt langsam und mit dem Rücken zur Kamera hinter dem Vorhang hervor, dreht sich robotergleich um und bleibt für mehrere Sekunden mit dem Messer in der Hand stehen. Körperhaltung und Gesichtsausdruck signalisieren, dass sie unter Schock steht. Bewegung und Geräusch enden gleichermaßen; in beidem können sich Schweigen und Reglosigkeit des Kinopublikums spiegeln (Abb. 123).

Es scheint eine tief verwurzelte Verbindung der Stille zum Grauenhaften zu geben, die diese Szenen aufrufen und die Gegenstand der folgenden Betrachtungen sein soll. Es sind vor allem zwei Filmgenres, in denen das Grauen auf je unterschiedliche Weise zum zentralen Moment ihrer Wirkungsästhetik wird. Der Horrorfilm, der erst mit dem Tonfilm um 1930 als fest umrissenes Genre in den USA entstand, präsentierte schreckenerregende Monsterfiguren und übernatürliche Vorgänge, die nicht direkt zum Erfahrungshorizont der Zuschauerinnen und Zuschauer gehörten; der Kriegsfilm, insbesondere der *Antikriegsfilm*, machte hingegen deutlich, dass der Horror durchaus Bestandteil der eigenen Lebenserfahrung sein konnte. Die diesem Genre zugehörigen Filme verliehen der Schreckenserfahrung des Ersten Weltkriegs Gestalt und taten dies nicht zuletzt über den Einsatz von Stille. Sie zielten damit auf die emotionale Ergriffenheit des Publikums, insbesondere an ihren Enden, die oft zu veritablen kinematografischen Schweigeminuten wurden.

Horrorfilm und Kriegsfilm sind in ihrer Geschichte eng miteinander verbunden. Zwar war der Horror im Kriegsfilm um 1930 zunächst

ganz diesseitig und bezog sich fast immer (explizit oder implizit) auf das faktische Ereignis des Weltkriegs, während Horrorfilme dem Bereich des Fantastischen angehören. Doch das Übernatürliche war auch eine zentrale Kategorie der Kriegserfahrung und ihrer Darstellung im Film, während sich das Horrorgenre umgekehrt als besonders geeignet dafür herausstellte, das Trauma des Krieges auf allegorische Weise zu verarbeiten.⁴ Nicht zuletzt weisen beide Genres gerade in ihren stillen Momenten eine gewisse Nähe zueinander auf, was wiederum unmittelbar mit der Affinität der Stille zum Grauenhaften zusammenhängt. Zunächst soll deshalb ein kurzer Blick auf das Horrorgenre in den frühen 1930er-Jahren geworfen werden.

Stilles Grauen

In seinem Buch zu den Ursprüngen des Horror-Genres stellt Robert Spadoni die These auf, dass der Tonfilm um 1930 oft eine gespensterhafte und beängstigende Wirkung entfaltete – nicht etwa wegen seiner Inhalte, sondern aufgrund der grundsätzlichen medialen Eigenschaften, die die «mediensensiblen» Zuschauerinnen und Zuschauer der frühen Tonfilmzeit besonders intensiv wahrnahmen. Die Flüchtigkeit und Schattenhaftigkeit der Filmbilder, an die man sich zuvor gewöhnt hatte, sei durch die Hinzufügung des raumbildenden Tons wieder neu ins Bewusstsein gerückt; der seinerzeit als künstlich empfundene Klang der Stimmen in der technischen Reproduktion habe dazu geführt, dass man die sprechenden Figuren weniger als Menschen aus Fleisch und Blut und mehr als synthetische Schattenwesen wahrnahm.⁵ Zu diesen «unheimlichen» Aspekten des Tonfilms zählt Spadoni auch die Stille, die den unwirklichen Charakter der Bilder und vor allem der Figuren noch unterstrichen habe.⁶ Zur Untermauerung seiner These führt Spadoni Quellen aus der *Stummfilm-*

4 Vgl. Kaes, *Shell Shock Cinema*, 2007, S. 51–52.

5 Vgl. Spadoni, *Uncanny Bodies: The Coming of the Sound Film and the Origins of the Horror Genre*, 2007.

6 Spadoni bezieht sich auch auf den bekannten Aufsatz von Sigmund Freud zum Unheimlichen, dessen Überlegungen er jedoch, wie er selbst eingesteht, recht «selektiv» aufgreift. So nimmt er vor allem Bezug auf die von Freud zitierte (aber eigentlich abgelehnte) Definition des Psychologen Ernst Jentsch, derzufolge das Unheimliche in der Ungewissheit bestehe, ob es sich bei einer Erscheinung um etwas Lebendiges handelt oder nicht. Den für Freud wesentlichen Aspekt der Wiederkehr des Verdrängten – bei ihm noch tatsächliche Kindheitserlebnisse – deutet Spadoni hingegen allegorisch um in die Wiederkehr dessen, was das «klassische» Kino überdeckt habe, nämlich das Gemachte und Unwirkliche des Gezeigten, das nun mit dem Aufkommen des Tons wieder sichtbar werde.

zeit an, in denen das temporäre (und oft unbeabsichtigte) Ausbleiben der Musikbegleitung als gespensterhaft beschrieben wurde. Er argumentiert weiter, dass diese Wahrnehmung rückwirkend auf die Filmproduktion Einfluss nahm, indem man die genannten Qualitäten nun *bewusst* dazu nutzte, unheimliche Stimmungen zu erzeugen.

Tatsächlich tritt Stille zur Erzeugung einer Atmosphäre des Grauens in den ersten Horrorfilmen der Produktionsfirma Universal gehäuft auf. In *DRACULA* (USA 1931, Tod Browning), den auch Spadoni ausführlich analysiert, ist die von Bela Lugosi verkörperte Titelfigur fast durchgängig von einer Art Aura der Stille umgeben, etwa wenn sie zu Beginn des Films im Sarg aufgerichtet und mit weit aufgerissenen Augen in die Kamera schaut, die sich ihr allmählich nähert.⁷ Solche stillen Aufnahmen Draculas/Lugosis kommen mehrfach vor, meist gefilmt in unheilvollem, diegetisch nicht motiviertem *low-key lighting*. Oft ist dabei der Blick Draculas in die Kamera gerichtet oder geht knapp an ihr vorbei (Abb. 124).⁸ In *FRANKENSTEIN* (USA 1931, James Whale) ist der berühmte Moment, in dem das Monster (Boris Karloff) erstmals in der Tür erscheint und die Kamera in drei Einstellungen sukzessive näher an das Gesicht heranrückt, ebenfalls vollständig ohne Musik und Geräuscheffekte belassen (Abb. 125). Ähnliches gilt für die Szene in *THE MUMMY* (USA 1932, Karl Freund), in der die Mumie (wiederum Boris Karloff) in ihrem Sarkophag zum Leben erwacht (Abb. 126). Zu hören ist auch hier nur die flüsternde Stimme des im gleichen Raum anwesenden Archäologen (Bramwell Fletcher), der mit dem Entziffern einer alten Schriftrolle die Mumie unwissentlich zum Leben erweckt hat. Bemerkenswert an der Szene ist, dass sie selbst in einem relativ späten Übergangsfilm, der bereits an vielen Stellen mit einem Score unterlegt ist, ohne jeglichen musikalischen Akzent inszeniert ist.⁹ Die Stille dauert selbst dann noch weitestgehend an, als die Hand der Mumie die Papierrolle erreicht (zu hören sind lediglich sehr leise Geräusche, die von der Berührung der Schriftrolle herrühren), und wird erst durch den markerschütternden Schrei und das wahnhafte Lachen des Archäologen durchbrochen, als dieser die lebende Mumie bemerkt.

7 Im Original war diese Sequenz grün viragiert, was die unheimliche Atmosphäre noch steigern sollte (vgl. Street/Yumibe, *Chromatic Modernity*, 2019, S. 267).

8 Auch in der gleichzeitig gedrehten spanischen Sprachversion *DRÁCULA* (USA 1931, George Melford), die grundsätzlich stark von der englischsprachigen Fassung abweicht und im Unterschied zu dieser sogar an wenigen Stellen extradiegetische Musik enthält, sind die meisten dieser Momente ähnlich still inszeniert. Teils wird die Stille sogar noch prononcierter eingesetzt. Zum Beispiel ist in der erwähnten Anfangsszene zu sehen, wie sich Dracula (Carlos Villarias) still im Sarg aufrichtet, während dieser Moment in der englischen Sprachfassung ausgespart wird.

9 Zum Aufkommen des Scores in Hollywood vgl. Slowik, *After the Silents*, 2014.



124–126 Universals
stille Monster in
DRACULA, FRANKENSTEIN
und THE MUMMY

Die Stille des Grauens im frühen Tonfilm erscheint im Vergleich zum späteren Horrorfilm auffällig. Zwar führt dieser die Engführung von Schrecken und Stille in gewisser Weise fort, wie sich schon an zahlreichen US-amerikanischen Produktionen der letzten 20 Jahre erkennen lässt, die die Worte «silence», «silent» oder «quiet» im Titel führen.¹⁰ Doch bezieht sich die Begrifflichkeit hier eher auf das Verstummen der Opfer nach dem Tod, auf den verunmöglichten Ruf um Hilfe oder auch auf die Angst, von den Verfolgern gehört und damit entdeckt zu werden.¹¹ Der frühe Horrorfilm hingegen nutzt die Stille, wie die Beispiele illustrieren, vor allem zur Betonung einer unheimlichen Erscheinung. Die Aufnahmen dieser Figuren lösen sich damit ein Stück weit aus der Narration und werden zu einer ans Publikum gerichteten Attraktion des Grauens. Sie bewirken eine Art lautlosen Tuschs, in dem sich auch das stille Schaudern des Publikums spiegeln kann. In gewisser Weise lässt sich das Verfahren als Inversion des später im Zuge von *CAT PEOPLE* (Jacques Tourneur, USA 1942) populär werdenden und bis heute beliebten *startle effects* auffassen, der mittels eines plötzlichen musikalischen Akzents eine hörbare Angstreaktion provoziert.¹²

Klanglandschaften des Krieges

Ab 1930 entstand in unterschiedlichen nationalen Produktionskontexten eine Reihe von Antikriegsfilmen mit pazifistischer Ausrichtung.¹³ Die bekanntesten unter ihnen sind *JOURNEY'S END* (James Whale, GB 1930), *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* (Lewis Milestone, USA 1930), *WESTFRONT 1918* (Georg Wilhelm Pabst, D 1930), *SUSPENSE* (Walter Summers, GB 1930), *DIE ANDERE SEITE* (Heinz Paul, D 1931), *NIEMANDSLAND* (Victor Trivias, D 1931) sowie *LES CROIX DE BOIS* (Raymond Bernard, F 1932). Die Desillusionierung und Verzweiflung angesichts des Krieges, der auch über zehn Jahre nach seinem Ende das kollektive Gedächtnis und weite Teile des öffentlichen Diskurses heimsuchte, finden hier ihren Ausdruck. Gleichzeitig sind die Filme als

- 10 Eine kleine Auswahl der letzten Jahre: *DEAD SILENCE* (James Wan, 2007), *HUSH* (Mike Flanagan, 2016) (mit dem Werbespruch «Silence can be killer»), *SILENT RETREAT* (Ace Jordan, 2016), *A QUIET PLACE* (John Krasinski, 2018) und *THE SILENCE* (John R. Leonetti, 2019). Ein besonders bekanntes früheres Beispiel ist *THE SILENCE OF THE LAMBS* (Jonathan Demme, 1991).
- 11 In *A QUIET PLACE* wird diese Bedeutung von Stille gewissermaßen auf die Spitze getrieben. Die gesamte Handlung basiert darauf, dass eine Kleinfamilie ihr Leben in vollständiger Stille führen muss, um nicht von den hochsensiblen Ohren böser Außerirdischer entdeckt zu werden.
- 12 Vgl. Baird, «The Startle Effect», 2000. Der *startle effect* ist auch als *jump scare* bekannt.
- 13 Zu früheren pazifistischen Filmen vgl. Stiasny, *Das Kino und der Krieg*, 2009, S. 266–315; Kelly, Andrew: *All Quiet on the Western Front*, 1998; Kelly, *Cinema and the Great War*, 1997.

Gegenreaktionen auf den wiedererstarkenden Nationalismus und die kriegstreiberischen Tendenzen der jeweiligen Produktionsländer zu verstehen.

Lauscht man den Klanglandschaften dieser Filme, so fällt auf, wie präsent die Geräusche der modernen Kriegsführung darin sind: ratternde Maschinengewehre, einschlagende Bomben, explodierende Granaten, ohrenbetäubendes Trommelfeuer. Diese Geräusche hatten auch das tatsächliche Kriegsgeschehen, insbesondere das an der Front, geprägt und aus dem Weltkrieg eine gänzlich neue Hörerfahrung gemacht. Als «akustischer Ausnahmezustand» und «Angriff aufs Trommelfell»¹⁴ schlägt sich diese in zahlreichen schriftlichen Quellen nieder. Ernst Jünger etwa formuliert rückblickend in *Der Kampf als inneres Erlebnis*: «Wir sind nichts als Ohr, als angespanntes Trommelfell»,¹⁵ und der englische Kriegsberichterstatter der *Frankfurter Zeitung und Handelsblatt* Philip Gibbs berichtete bereits im ersten Kriegsjahr: «Jede Granate, die über die Dünen hineingesandt wurde, war wie ein Donnerkeil des Jupiter; Körper und Seele wanden sich in Qualen – der Lärm war geradezu höllisch; es war, als würden meine Trommelfelle zerrissen.»¹⁶ Die sich im Anschluss an den Krieg verbreitenden psychischen Traumatisierungen, im zeitgenössischen Jargon auch als *shell shock* bezeichnet, resultierten nicht zuletzt aus dieser akustischen Dauerbelastung.¹⁷

Die Medien und Künste versuchten im Anschluss an den Krieg, Darstellungsformen für die verstörenden Höreindrücke zu finden. Auf die Schwierigkeit, der Klanglichkeit des Krieges sprachlichen Ausdruck zu verleihen, reagierten Literaten wie Ernst Jünger, Robert Musil oder Filippo Tommaso Marinetti mit ihren lautmalerischen Gedichten. Auch im Stummfilm gab es vereinzelte Versuche, die Geräusche der Kriegsführung in der Live-Vertonung nachzuahmen.¹⁸ Doch wohl erst die Rundfunkhörspiele der 1920er-Jahre konnten einen annähernd realistischen (wenngleich ebenfalls künstlich erzeugten) Eindruck von Kriegsgeräuschen vermitteln und diese in eine akustisch gestaltete Dramaturgie einbinden.¹⁹ Im Tonfilm schließlich ließen sich diese Geräuschnachahmungen auch mit fotografischen Bewegungsbildern kombinieren, womit sich der Realitäts-effekt weiter verstärkte. Wie Corinna Müller über den Weltkrieg als «akustisches Ereignis im frühen Tonfilm» schreibt:

14 Paul, «Trommelfeuer aufs Trommelfell», 2014, S. 83.

15 Zit. n. Encke, *Augenblicke der Gefahr*, 2006, S. 161.

16 Zit. n. ebd., S. 153.

17 Vgl. Lethen, ««Knall an sich». Das Ohr als Einbruchsstelle des Traumas», 2000; Kaes, *Shell Shock Cinema*, 2007.

18 So etwa bei Vorführungen des Fliegerdramas *WINGS* (William Wellman, USA 1927) in Deutschland (vgl. Müller, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, 2003, 278–282).

19 Vgl. Fohrmann, *Aus dem Lautsprecher brüllte der Krieg*, 2005.

Mit dem Tonfilm als audiovisuellem Medium existierte plötzlich die Möglichkeit, das bis dahin nicht Kommunizierbare des Maschinenkrieges darzustellen und die Kommunikationsbarriere einer Weltkriegserfahrung auf eine medial bis dahin ungekannte Weise zu überwinden.²⁰

Der Antikriegsfilm um 1930 machte von diesen Möglichkeiten ausgiebig Gebrauch. Die meisten der genannten Filme enthalten mindestens eine ausgedehnte Kampfszene, in der die Dialoge vollständig durch die ohrenbetäubenden Geräusche der Kriegsführung übertönt oder ersetzt werden. Diese Form der auditiven Gestaltung bot eine ernüchternde Perspektive auf das Kriegsgeschehen: «The volume of noise did more than add to the realism; it altered the balance in war films between men and the machinery of war. [...] The personal and the human were subordinated to the vast cacophonous machine.»²¹ Die Degradierung des Individuums zum Kanonenfutter für eine gigantische und zerstörerische Kriegsmaschinerie findet sich auf formaler Ebene in der charakteristischen Geräuschkulisse der frühen Kriegstonfilme wieder. In ihr verkörperte sich «der auf die Spitze getriebene Vernichtungswille».²²

Der gesteigerte Realitätseindruck des Tonfilms wurde Anfang der 1930er-Jahre, gerade in Deutschland, zum Politikum. Die Kritik vermerkte den Zusammenhang zwischen akustischer Darstellung und sogenannter «Tendenz», also der gesinnungshaften Kommentierung des Zeitgeschehens. Unmissverständlich wird dies anhand der deutschen Debatten um *WESTFRONT 1918* und vor allem *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT*, der stark gekürzt und in deutsch synchronisierter Sprachfassung lief.²³ Die Frage, ob die realistische Darstellung des Krieges zwangsläufig auch mit einer pazifistischen Aussage in eins zu setzen sei und die Gesinnung der Zuschauerschaft entsprechend beeinflusse, wurde dabei zwar aufgeworfen, aber nicht eindeutig beantwortet. Als unangefochten galt zwar, dass der akustische Realismus den Schrecken des Krieges überzeugend zum Ausdruck brachte, doch ob dies nun zwangsläufig als kriegsgegnerisch zu werten sei oder vielleicht ganz im Gegenteil die «Aufopferung fürs Vaterland» nur noch gerechtfertigter erscheinen ließ, blieb offen.²⁴

20 Müller, «Akustik des Krieges», 2009, S. 98; vgl. auch Volmar, «In Storms of Steel», 2014, S. 245.

21 Hynes, *A War Imagined*, 1992, S. 448.

22 Johannsen, *Vier von der Infanterie*, 1929 (zit. n. Müller, «Akustik des Krieges», 2009, S. 91).

23 Zu diesen Debatten vgl. Korte, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik*, 1998, S. 103–109, 209–217.

24 Vgl. etwa die Kritiken Siegfried Kracauers zu *WESTFRONT* und *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* (Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* [1947], 1984, S. 430–433, 456–459). Zur

Die Metrik der Stille auf dem Schlachtfeld

Die Stille nimmt in den als realistisch empfundenen Klanglandschaften der Kriegsfilme um 1930 eine besonders prominente Rolle ein. Nur selten ist extra-diegetische Begleitmusik anzutreffen, und auch der Einsatz diegetischer Musik beschränkt sich meist auf Marschmusik und wenige Darbietungen zur Unterhaltung der Soldaten an der Front. Stattdessen sind die Dialogszenen, vor allem aber Sequenzen, die das Kriegsgeschehen zeigen, immer wieder von kurzen Momenten der Stille durchsetzt, so beispielsweise eine zehnminütige Sequenz gleich zu Beginn von *WESTFRONT 1918*.²⁵ Ein typischer Moment der Stille in frühen Kriegstonfilmen ist zudem, wenn die Soldaten in den Schützengräben oder auf dem Feld ihre nächtlichen Aktivitäten schweigend verrichten müssen und dabei miteinander flüstern, wie man es beispielsweise in *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT*, *LES CROIX DE BOIS* und wiederum in *WESTFRONT 1918* sehen (und hören) kann.

Der beständige Wechsel von extremer Lautstärke und Stille, der diese Filme prägt, war auch charakteristisch für die tatsächliche Akustik des Kriegsgeschehens, zumindest soweit sie sich Augen- und Ohrenzeugenberichten entnehmen lassen. Schon der Anfang von Ernst Johannsens auf eigenen Erfahrungen basierenden Antikriegsromans *Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront 1918* (der wiederum die Vorlage für *WESTFRONT 1918* war) gibt einen Eindruck von der durch Stille rhythmisierten Klanglandschaft des Krieges:

Der Abschuß eines schweren französischen Geschützes tönt, trotz des entfernten, leise rumorenden Geschützdonners der Front, schräg vom trüben Himmel herab, als stände es dort in den schweren Regenwolken. Einige Sekunden lang ist es still. Mit einem fernen «Jii», welches zum heulenden «Juuu» übergeht und mit fürchterlich drohenden «Rommm» endet, saust die Granate heran, gleichsam in satanischer Freude aufschreiend.²⁶

Ziel der Dauerbeschallung durch das Trommelfeuer war nicht zuletzt die psychische Zermürbung des Gegners, was auch die temporären Pha-

Problematik im Kriegs-Hörspiel vgl. auch Fohrmann, *«Aus dem Lautsprecher brüllte der Krieg»*, 2005, S. 254–261.

25 Genauere Analysen dieses Films und seiner Tongestaltung liegen in zahlreichen Publikationen vor, vgl. Korte, *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik*, 1998, S. 193–209; Geisler, *«The Battleground of Modernity»*, 1990; Fisher, *«Landscapes of Death»*, 2010; Helmers, *«The Transition from the Silent into the Sound Era in German Cinema»*, 2018 sowie Holtz, *«The Sounds of War»*, 2023.

26 Johannsen, *Vier von der Infanterie*, 1929, S. 9.



127 Nichts zu sehen, nichts zu hören in *JOURNEY'S END*

sen der Stille nicht unberührt ließ. Das Ohr blieb in ihnen gleichwohl in «Alarmbereitschaft»,²⁷ Stille bedeutete im Frontgeschehen keine Erleichterung, sondern im Gegenteil qualvolle Ungewissheit. «Der Horchende weiß [...], daß mit dem Nachlassen des Trommelfeuers und der plötzlich eintretenden Stille der Feind in jedem Moment leibhaftig vor dem Graben auftauchen kann.»²⁸ Anhaltende Stille steigerte diese Ungewissheit noch, wie Alfred Döblin in einem Feldbrief an einen Freund andeutete: «Jetzt, seit einer Woche, ist alles still; was das ist, wer weiß?»²⁹

Die Stille strukturiert und rhythmisiert die Tonspuren dieser Kriegsfilme. Zugleich wird sie durch vorhergehenden und antizipierten Ton in ihrer Substanz transformiert und mit Bedeutung aufgeladen. Die Erinnerung an den vorausgehenden Schlachtenlärm scheint in der Stille nachzuhallen und enthält bereits die Erwartung des nächsten. *JOURNEY'S END* (James Whale, GB/USA 1930), eine Adaption des Bühnenstücks von R. C. Sherriff aus dem Jahr 1928, spricht diesen Aspekt der Stille im Krieg sehr direkt an. Der junge 2nd Lt. Raleigh (David Manners) schaut hier aus dem Fenster eines Bunkers und lauscht der draußen herrschenden Stille (Abb. 127). Durch das Fenster ist nur ein undefinierter Grauton zu erkennen. Dann dreht sich Raleigh zu einem Vorgesetzten um und sagt: «How frightfully quiet it is!» In diesem stillen Bunker, in dem die Hauptfiguren vergeblich auf ihren Einsatz warten, wird sich fast der gesamte Film abspielen. James Whale verarbeitete in *JOURNEY'S END* wohl auch seine persönlichen Erinnerungen an die Zeit an der Front. Nur wenig später sollte er das Entsetzen der Stille gleichermaßen wirkungsvoll in seinem Horrorfilm *FRANKENSTEIN* zum Einsatz bringen.

27 Paul, «Trommelfeuer aufs Trommelfell», 2014, S. 84.

28 Lethen, ««Knall an sich. Das Ohr als Einbruchsstelle des Traumas»», 2000, S. 196–197.

29 Zit. n. Paul, «Trommelfeuer aufs Trommelfell», 2014, S. 84.

Wie sich zeigt, wusste der frühe Kriegstonfilm mehrere der grundsätzlichen Eigenschaften, die die Tonfilm-Stille und ihre spezifische Gestalt auszeichnet, zu nutzen, allen voran ihre ›Metrik‹ und antizipatorische Qualität sowie die subjektiven (aber filmisch angelegten) Nachwirkungen vorheriger Klänge *in* der Stille (vgl. Kap. 1). Ähnlich wie der von Spadoni untersuchte Horrorfilm ist der Kriegsfilm damit ein weiteres Beispiel dafür, wie die Tonfilm-Stille schon früh genrespezifische Funktionen erfüllen konnte. Beide Genres nutzten die Stille zur Betonung des Schreckens, wobei die beschriebene Metrik der Stille eher der Spannungsstruktur des *späteren* Horrorfilms ähnelt als dem ›stillen Tusch‹ der Universal-Filme um 1930. Helmut Lethen hält diesbezüglich in einem Aufsatz über die Klangerfahrung des Ersten Weltkriegs fest: «Horchen auf Fremdes, das ins eigene Territorium eindringen will, akustische Ereignisse, deren Folgen nicht mit Sicherheit einzuschätzen sind und panisches Warten auf die Urheber des Geräuschs sind bis heute Elemente des Horror-Films.»³⁰ Damit war die Stille des Kriegsfilms aufgeladen mit zeitspezifischen Assoziationen. Mit ihr ließ sich auf ein Reservoir an akustischen – teils individuellen, teils kollektiven, oft auch traumatischen – Erinnerungen rekurren. Gleichzeitig – und damit zusammenhängend – verband sich die erwartungsvolle Stille der Kriegsfilme mit der akustischen Erfahrung innerhalb der anwachsenden Großstädte. Waren diese schon zuvor in visueller Hinsicht als Ort der Sinnesüberreizung und «Steigerung des Nervenlebens» identifiziert worden,³¹ gewann im urbanen Lebensumfeld nach dem Krieg die «angstvolle Erwartung zeitlich unberechenbarer auditiver Schocks»³² noch an Bedeutung, wie gerade die vielen Anti-Lärm-Aktivitäten in den 1930er-Jahren belegen.³³ Wenn diese Wahrnehmungshaltung möglicherweise durch akustische Erfahrungen an der Front geprägt oder von ihr verstärkt wurde, dann betrieben die Kriegsfilme der frühen Tonfilmzeit nicht nur akustische Erinnerungsarbeit, sondern thematisierten zugleich ganz konkret die erlebte Gegenwart des Großstadtlebens.³⁴

30 Lethen, «‹Knall an sich›», 2000, S. 196.

31 Simmel, *Die Großstädte und das Geistesleben* [1903], 2006, S. 9 (i. O. kursiv).

32 Im Original: «fearful anticipation of temporally unpredictable auditory shocks» (Mansell, *The Age of Noise in Britain*, 2017, S. 35–36).

33 Vgl. Bijsterveld, *Mechanical Sound*, 2008

34 Zu weiteren Kontinuitäten im Hörverhalten zwischen Weltkrieg und Nachkriegszeit vgl. Volmar, «In Storms of Steel», 2014.

Die Stille der Ergriffenheit

Stille wird im pazifistischen Kriegsfilm der frühen Tonfilmzeit oft verwendet, um demonstrativ – und nicht selten verbunden mit einem Gestus der Anklage – auf die Schrecken des Krieges hinzuweisen. Auch wenn sich diese Form der Stille als deiktisch bezeichnen lässt (vgl. Kap. 3), ist sie nicht nur rhetorischer Art, sondern schafft zugleich Raum für emotionale Publikumsreaktionen. Sie dient damit gleichsam als Gussform für den angehaltenen Atem und die Sprachlosigkeit des Publikums angesichts des Krieges. Die *Stille der Ergriffenheit*, wie ich sie nennen möchte, zielt nicht nur auf Wahrnehmung, sondern auch auf Partizipation in der kollektiven Situation der Kinovorführung. Sie ähnelt damit stark den in der Zwischenkriegszeit prominent werdenden Schweigeminuten, die einen wichtigen Platz in der öffentlichen Gedenkkultur einnahmen.³⁵

Mit der Stille der Ergriffenheit konnten frühe Tonfilme an Aufführungspraktiken der Stummfilmzeit anknüpfen. Einem zeitgenössischen Zeitungsbericht zufolge gab es etwa bei einer Vorstellung des britischen Kriegsfilms *THE BATTLE OF THE SOMME* (Geoffrey Malins, GB 1916) einen prononcierten Moment der Stille im Saal. In einer der wenigen inszenierten Szenen des Films (der ansonsten eher Aktualitätenmaterial präsentiert) werden zwei Soldaten erschossen und fallen zu Boden. Während das Orchester hier für einen Moment aussetzte, soll eine Zuschauerin in die Stille hineingerufen haben: «Oh mein Gott, sie sind tot.»³⁶ In anderen Fällen ließ die Musikbegleitung sogar noch längere Passagen still. Wie der britische Stummfilmregisseur George Pearson in seiner Autobiografie berichtet, setzte das Musikorchester bei der Premiere seines Films *REVEILLE* (GB 1924) während einer Szene aus, in der eine *two-minute silence* zum Gedenken an den *Armistice Day*, den Tag des Waffenstillstands, abgehalten wird. Im noch erhaltenen Fragment des Films dauert die Szene etwa 40 Sekunden und besteht aus zehn Einstellungen. Zu sehen sind einzelne Figuren aus der Filmhandlung, die in Bewegungslosigkeit verharren (Abb. 128–129).³⁷ Pearson erklärte später wiederholt, dass diese Sequenz, mit der er dem Kriegsleiden pointierten Ausdruck verleihen wollte, das Herzstück des gesamten Films ausmache, ja sogar als größter Moment in seinem gesamten

35 Zu Schweigeminuten als akustischer Praxis in der Zwischenkriegszeit vgl. Lichau, «Soundproof Silences?», 2019.

36 Vgl. Hiley, «Der Erste Weltkrieg im britischen Film», 1994, S. 222. Eine ähnliche Stelle gibt es in *MELODIE DER WELT* (Walther Ruttmann, D 1929) (vgl. Kap. 3).

37 Der größte Teil des Films gilt als verschollen. Möglicherweise war die Szene mit der Schweigeminute also länger, vielleicht sogar tatsächlich zwei Minuten lang. 40 Sekunden dauert die Szene in der rekonstruierten Fassung für die Fernsehdokumentation *CINEMA EUROPE V: OPPORTUNITY LOST* (Kevin Brownlow, GB 1995).



128–129 Die *two-minute silence*
in REVEILLE

Filmschaffen zu bezeichnen sei.³⁸ Wie er sich in seiner Autobiografie erinnert, war er besonders besorgt, die Ernsthaftigkeit der Schweigeminute im Film auch bei der Aufführung zu wahren: «It might seem like sacrilege to use that supreme moment of silent homage by a whole nation to her dead sons as part of an entertainment programme. I expected strong opposition.»³⁹ Es scheint somit gut möglich, dass die Entscheidung, an dieser Stelle auf Musik zu verzichten, genau aus diesem Grund fiel. Pearson schreibt weiter: «Only by a sincerity of utter simplicity could that great spiritual moment capture the understanding contribution of a theatre audience.»⁴⁰

Durch das Aussetzen der Musik entsteht eine Stille, die in dieser Filmszene gleich auf drei Ebenen existiert: in der diegetischen Welt des

38 Im Original: «the keystone of the whole structure» (Pearson, *Flashback*, 1957, S. 130); «the greatest moment in any film that I ever made» (Interview in CINEMA EUROPE).

39 Pearson, *Flashback*, 1957, S. 125.

40 Ebd., S. 130.

Films, als Element der musikalischen Darbietung und im Kinopublikum. Die dritte Ebene hängt zwar vom jeweiligen Publikumsverhalten ab, doch wenn Pearsons Bericht zu trauen ist, dann herrschte zumindest bei der Uraufführung tatsächlich eine «dead silence in that great packed audience».⁴¹ Die drei Ebenen sind darüber hinaus eng miteinander verbunden. Vor allem scheint es, dass die *fiktive* Schweigeminute, die die Figuren im Film abhalten, zu einer *realen* für das Kinopublikum wurde. In diesem Sinne wäre auch Pearsons Formulierung «understanding contribution of a theatre audience» zu verstehen: Der Kinosaal konnte durch die entstehende Stille zu einem Schauplatz kollektiver Trauerkultur werden. Anton Kaes hält in Bezug auf das von ihm so genannte «shell shock cinema» der Weimarer Republik fest: «Mass death called for mass mourning. Film's reception in the public space of a movie theater could foster a sense of collective mourning.»⁴² Wenn Kaes dies auf deutsche Stummfilme aus dem Bereich der Fantastik oder des Horrors wie *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (Robert Wiene, D 1920) oder *NOSFERATU* (F. W. Murnau, D 1922) bezieht, die diesen Prozess auf eher indirekte Weise in Gang setzten, so macht *REVEILLE* den Zusammenhang ganz explizit. Die Stille schafft hier einen kurzen Moment der akustischen Verbundenheit zwischen Publikum, Musikern und Figuren im Film, in der alle an der gleichen Situation kollektiven Gedenkens teilhaben. Bei einem Stummfilm konnte dieser Zustand freilich nicht lange anhalten, denn durch das baldige Einsetzen von Orchestermusik und Figurenbewegung am Ende der Schweigeminute entsteht erneut eine Art schalldichter Wand zwischen Publikum und filmischer Diegese.

Das Unterdrückte des Krieges

Im frühen Kriegstonfilm trat die Stille der Ergriffenheit häufiger und gezielter auf als in anderen Filmgenres, wie sich besonders eindrücklich an Raymond Bernards *LES CROIX DE BOIS* (1932) erweist, Frankreichs etwas verspätetem Beitrag zur internationalen Reihe von Antikriegsfilmen in der frühen Tonfilmära.⁴³ Der erst später von Jean Renoirs *LA GRANDE ILLUSION* (F 1937) überschattete Film galt in seiner Zeit als beeindruckendes Statement gegen den Krieg, über den der Kritiker Paul Reboux in einer Rezension schrieb: «It makes one howl in horror and cry out in rage and dismay at the stupidity of men.»⁴⁴ Stille wird in diesem Film schon zu Beginn pro-

41 Ebd., S. 130.

42 Kaes, *Shell Shock Cinema*, 2007, S. 127.

43 Die Periodisierung richtet sich hier nach Barnier, *En route vers le parlant*, 2002.

44 Zit. n. Abel, *French Film Theory and Criticism*, 1988 (Vol. II), S. 93.

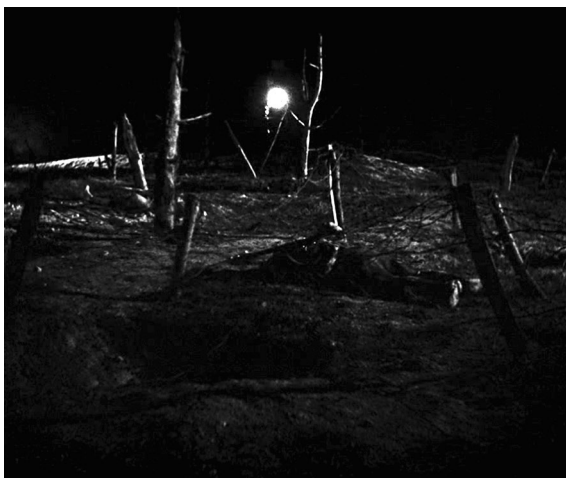


130–131 Die Rückkehr
des Verdrängten in
LES CROIX DE BOIS

minent eingesetzt. Der junge Soldat Gilbert Demachy (Pierre Blanchard) stößt zu einem Bataillon an der Front und wird seinen neuen Kameraden vorgestellt. Die Atmosphäre ist zunächst heiter, die Soldaten machen Witze, tanzen oder singen. Plötzlich ändert sich die Situation, als eine Gruppe schweigsamer Männer den Leichnam eines Soldaten auf einer Bahre an der Unterkunft vorbeiträgt. Das große Holzkreuz, das einer der Männer in der Hand hält – das titelgebende Leitmotiv des Films – deutet darauf hin, dass der Tote beerdigt werden soll (Abb. 130). Die Soldaten stehen in völliger Stille und starren konzentriert auf den Zug. Einige der Männer salutieren vor dem toten Soldaten (Abb. 131). Fast mag es scheinen, als ob die Männer in diesem Moment schlicht ihre Pflicht erfüllten oder patriotische Gefühle zum Ausdruck brächten, indem sie einem Kum-

pan, der sein Leben für das eigene Land gegeben hat, die Ehre erbielen. Doch die spezifische Inszenierung der Szene erzählt etwas anderes. Während der Anfang eher realistisch wirkt, vermittelt das Auftauchen der stillen Prozession eine nahezu expressionistische Atmosphäre. Durch die auffällige *Low-key*-Beleuchtung und das symbolträchtige Kreuz scheint der Trauerzug aus einer anderen Welt zu kommen, die räumlich von dem fröhlichen Miteinander der Menge abgetrennt ist. Die Distanz der Kamera und die zusätzliche Abtrennung durch eine Mauer verstärken den Eindruck. Wie die Reaktionen der Gruppe deutlich machen, handelt es sich jedoch bei aller Andersartigkeit um eine Welt, die wiedererkannt wird und deren Anwesenheit wohl nur vorübergehend in Vergessenheit geriet. Es ist in der Tat so, als ob der Leichenzug die plötzliche Rückkehr des Verdrängten repräsentierte: den Tod. Die Verschiebung der Aufmerksamkeit wird auf auditiver Ebene durch das plötzliche Auftreten der Stille unterstrichen, die bis weit nach der Abblende anhält. Prononcierte visuelle Gestaltung und Stille wirken also zusammen, um ein Bild zu schaffen, das die Aufmerksamkeit ganz auf sich zieht und eindrücklich auf das einstweilen Verborgene oder Ausgeschlossene verweist.

Momente wie diese tauchen im Film mehrfach auf, zum Beispiel in einer Sequenz, in der die Männer die Schützengräben erreichen und dort schweigen müssen, um die Aufmerksamkeit des Feindes nicht auf sich zu ziehen. Eine stille Einstellung zeigt einen Leichnam, der im Feld liegt und der nur von den weit entfernten und unhörbaren Signalaraketen erhellt wird (Abb. 132). Im Gegensatz zum vorangegangenen Leichenzug steht diese Aufnahme in keinem erkennbaren räumlichen Zusammenhang zur Gruppe der Soldaten. Es lässt sich nur vermuten, dass der Leichnam in der



132 Eine Leiche auf dem nächtlichen Schlachtfeld, erhellt von Leuchtraketen und begleitet von Stille in *LES CROIX DE BOIS*

Nähe des Schützengrabens liegt, doch es gibt keine Anzeichen dafür, dass einer der Soldaten ihn sieht. Diese Unverbundenheit in der Montage, die gleichmäßige Aufhellung des Leichnams und nicht zuletzt die eintretende Stille unterstreichen den ostentativen Charakter der Aufnahme. Wiederum verweist die Stille auf die Allgegenwart des Todes, nur dass diesmal keine der Figuren, sondern allein die Menschen im Kinosaal angesprochen sind.

Hör-Szenen im Kriegsfilm

Während des Weltkriegs war der unterirdische Minenkampf, oder «Maulwurfskrieg», wie man ihn auch nannte, eine verbreitete Taktik. Julia Encke hat gezeigt, dass der Hörsinn eine zentrale Rolle spielte, wenn gegnerische Tätigkeiten eingeschätzt und abgewehrt werden sollten. Man richtete dafür unterirdische «Horchdienste», «Horchposten» und elektrische «Abhorch-Vorrichtungen» ein, die eventuelle Miniergeräusche frühzeitig erkennen sollten.⁴⁵ Intensives Horchen wurde zur «Überlebensfrage».⁴⁶ Frühe Kriegstonfilme nahmen direkten Bezug auf das durch den Minenkrieg geforderte Hörverhalten und das damit verbundene «Gefasst-Sein auf die zu jedem Zeitpunkt mögliche Sprengung, die Anspannung der Nerven und Überanstrengung des Hörsinns».⁴⁷ Der Krieg führte zu einer Sensibilisierung des Hörsinns, die der Tonfilm zum Thema machte. Noch in *KAMERADSCHAFT* (D 1932, G. W. Pabst), der an die pazifistische Tendenz von *WESTFRONT 1918* anknüpfte, ohne den Krieg direkt darzustellen, werden verschüttete Arbeiter in einem Kohlebergwerk im Ruhrgebiet durch ihre Klopfergeräusche gefunden (tatsächlich setzte man die im Krieg entwickelten Ortungsgeräte auch in solchen Fällen ein). Im etwas späteren Antikriegsfilm *THE ROAD BACK* (USA 1937, James Whale), einer Adaption von Remarques Roman *Der Weg zurück* (einer Fortsetzung von *Im Westen nichts Neues*), gibt es eine beeindruckende Lausch-Szene, in der eine Gruppe Soldaten auf dem nächtlichen Schlachtfeld in die Stille hineinhorcht und von dem bald zu hörenden Rauschen auf einen Gasangriff schließt, nach dem Aufsetzen der Gasmasken jedoch feststellt, dass es sich lediglich um einen Schwarm Wildgänse handelt.

Ganz konkreten Bezug auf den Minenkampf nimmt ein Erzählmotiv, das in frühen Kriegstonfilmen gleich mehrfach vorkommt und in dem teilweise auch die Stille ein wichtiger Faktor ist: das ohnmächtige Lauschen

45 Encke, *Augenblicke der Gefahr*, 2006, S. 113–122; vgl. auch Volmar, «In Storms of Steel», 2014, S. 232–235.

46 Lethen, ««Knall an sich»», 2000, S. 193.

47 Encke, *Augenblicke der Gefahr*, 2006, S. 121.



133 Posen des Lauschens in
BERGE IN FLAMMEN

einer Soldatentruppe auf die unterirdischen Arbeiten des Feindes und das Warten auf den eigenen Tod durch die bevorstehende Sprengung. In *BERGE IN FLAMMEN* (Karl Hartl / Luis Trenker, D/F 1931), einem Genre-Hybrid aus Kriegsfilm und Bergfilm, der an der ›Alpenfront‹ zwischen Österreich und Italien spielt, wird eine österreichische Einheit von italienischen Truppen untergraben. Hier kommt Stille zum Einsatz, wenn die unterirdischen Bohrarbeiten mit den noch ahnungslos und in aller Ruhe schlafenden Soldaten im Lager kontrastiert werden. Später, wenn das Bohren nah genug gerückt ist, ergibt sich eine durchgehende Geräuschkulisse, die schon vom dumpfen Knallen erster Sprengungen durchsetzt ist. Das gespannte Lauschen der Soldaten auf die entfernten Geräusche wird hier vor allem visuell in Szene gesetzt (Abb. 133), ebenso wie der gefürchtete Moment, wenn die Geräusche aufhören und die Soldaten eine tödliche Sprengung erwarten. Etwas überraschend bleibt dann doch genug Zeit für eine spektakuläre Aufklärungsaktion des Protagonisten Florian Dimais (Luis Trenker), dank der sich die Österreicher rechtzeitig in Sicherheit bringen können.⁴⁸

Auch in einer 15-minütigen Sequenz in *LES CROIX DE BOIS* müssen die französischen Soldaten tagelang das andauernde, monotone Klopfen der Deutschen mitanhören, die unter ihrem Lager einen Minenstollen graben, um ihn irgendwann mit Sprengsätzen in die Luft zu jagen. Mehrfach ist zu sehen, wie die Soldaten reglos und still einem dumpfen, fernen Klopfen lauschen – teils mit dem Ohr auf dem Boden –, wohlwissend, dass erst ein endgültiges Verstummen bedeuten würde, dass der unterirdische Stol-

48 Das Motiv taucht ebenso im britischen Kriegsfilm *SUSPENSE* auf, der für diese Arbeit jedoch nicht gesichtet werden konnte.

134 Posen des Lauschens in
LES CROIX DE BOIS



len fertig gegraben ist und die Sprengsätze platziert werden (Abb. 134). Doch niemand darf das Lager bis zur Ablösung verlassen. Das stille Lauschen der Männer wird zum Ausdruck ihrer Todesangst. Schließlich ist es so weit: Das Klopfen hört auf, und die Männer erwarten jeden Moment die todbringende Explosion. An dieser Stelle erscheinen die Erinnerungsbilder der Soldaten über ihren angespannten Gesichtern. Caporal Breval (Charles Vanel) ist mit seiner Familie im Lebensmittelladen zu sehen (Abb. 135), Sulphart (Gabriel Gabrio) beim Spazierengehen mit seiner Geliebten (Abb. 136). Nur Gilbert wird ohne Erinnerungsbild gezeigt, verharrt aber ebenfalls in nachdenklicher Pose. Obwohl die Figuren in den Erinnerungsszenen sichtbar sprechen, ist kein Ton zu hören. Es ist, als würde die Stille in die geheimen Innenwelten der Männer im Angesicht des Todes führen.

Das Klopfen beginnt dann doch von Neuem, und wider Erwarten bleiben die Männer verschont. Schließlich, spät am Abend, erfolgt die



135–136 Stille Erinnerungsbilder in Doppelbelichtung in LES CROIX DE BOIS



137–138 Der eigene Tod
im Konjunktiv in LES
CROIX DE BOIS

Ablösung, und Gilberts Trupp darf das Lager verlassen. Erst bei Tagesanbruch sehen und hören sie die ferne Explosion, die jetzt ihre Kollegen in den Tod gerissen hat. Ein stiller Schwenk über die starren Gesichter; ein Gegenschuss auf die abziehenden Rauchschwaden: die Stille des Todes erscheint im Konjunktiv, denn die Männer sehen den Tod, der der ihre hätte sein können (Abb. 137–138). Trotz der sichtlichen Ergriffenheit, die sich nur im stillen Schauen äußert, fallen die anschließenden Reaktionen lakonisch aus. Nüchtern wird die Anzahl der Verstorbenen festgehalten, dann setzt sich die Truppe wieder in Bewegung. Nur Breval bleibt noch gesenkten Hauptes stehen und ermöglicht damit auch dem Kinopublikum, das Ereignis weiter auf sich wirken zu lassen.

Die invertierte Fanfare. Stille Enden im Kriegsfilm

Die Stille der Ergriffenheit kommt in frühen Kriegstonfilmen oft an ihren Enden zu besonderer Geltung, wenn die Protagonisten dem Krieg schließlich zum Opfer fallen und der Film wortwörtlich in Stille verklingt. Selbst wenn es sich bei solchen tonlosen Enden um ein genreübergreifendes Phänomen des frühen Tonfilms handelt,⁴⁹ ist es in Kriegsfilmen doch besonders häufig anzutreffen, gerade in Kombination mit prägnanten Bildinszenierungen. Die Filme geben sich hier als explizit an das Publikum gerichtete pazifistische Kommentare zum Krieg zu erkennen und schließen gleichsam mit einer invertierten, nach innen gerichteten Fanfare, die gerade nicht zu hören ist – und auch nicht zu hören zu sein soll. Denn gewonnen hat am Ende dieser Filme niemand.⁵⁰

In *JOURNEY'S END* stirbt Raleigh am Ende mit zertrümmerter Wirbelsäule in dem Bunker, in dem fast die gesamte Handlung des Films stattgefunden hat, während das Bataillon draußen angegriffen wird. Eine Granate schlägt in den Bunker ein und sorgt für nahezu vollständiges Dunkel. Nachdem alle anderen Geräusche verstummt sind, ist nur noch ein leises, fernes Grollen zu hören; der Bunker verbleibt für etwa zwanzig Sekunden in Stille und Dunkelheit, wobei die Kamera unbewegt und in einiger Entfernung zum toten Raleigh verharrt. Es scheint, als sei der Schauplatz des Films in eine Gruft verwandelt worden, in der die Kamera ebenso wie das Publikum noch für eine Weile verbleiben müssen. Erst dann erfolgt die Abblende, und der Schlusstitel erscheint in fast völliger Stille.⁵¹

Ein besonders eindringliches und lange andauerndes stilles Ende bietet wiederum *LES CROIX DE BOIS*. Gilbert liegt tödlich verwundet und von allen verlassen auf dem Schlachtfeld. Er wartet auf den Einbruch der Nacht und hofft, dass die Bahrenträger, die nach Verwundeten suchen, ihn finden werden. Die etwa sechs Minuten lange Sequenz zeigt, wie Gilbert auf qualvolle Weise stirbt, da er es nicht schafft, ihre Aufmerksamkeit auf sich zu lenken. Zu Beginn kriecht er über das Schlachtfeld zu einem kahlen Baumstamm, hält sich den verwundeten Bauch, spricht leise mit sich selbst, singt, um nicht das Bewusstsein zu verlieren, und sagt immer wieder, dass er nicht sterben möchte. Schon die erste Einstellung der im Studio gedrehten Sequenz

49 Vor allem gilt dies für Deutschland. Vgl. Wiegand, «How Did the Music Get to the Fish Market», 2023.

50 Wohl nicht von ungefähr bezeichnet Béla Balázs die Stille im frühen Tonfilm – wenn auch unabhängig vom Genre des Kriegsfilms – als «negative Detonation» (Balázs, *Der Geist des Films* [1930], 2001, S. 121).

51 Das deutsche Remake des Films *DIE ANDERE SEITE* (Heinz Paul, D 1931) verfügt zwar nicht über einen so ausgedehnten Moment der Stille, doch immerhin über vier Sekunden Schwarzfilm zusammen mit Stille vor dem Schlusstitel.



139 Gilbert befindet sich kriechend im Mittelgrund, die Bahrenträger sind weit im Hintergrund zu erkennen



140 Der liegende Gilbert mit glimmenden Augen ist unten links in Doppelbelichtung zu sehen

deutet durch das Aufgreifen der expressiven Licht- und Schattengestaltung aus den früheren Szenen darauf hin, dass Gilbert nun in das Totenreich eingetreten ist, das zuvor nur punktuell als eine Wiederkehr des Verdrängten aufschien und dort noch räumlich von ihm abgetrennt war. Das Bildmotiv der langsam und schweigend als Silhouetten vorbeiziehenden Bahrenträger greift die Sequenz ebenso auf wie die Stille der Tonspur (Abb. 139). Der Unterschied ist, dass Gilbert nun selbst Teil dieser ›anderen‹ Welt geworden ist. Sein folgender Monolog wird immer wieder von stillen Momenten unterbrochen, in denen lediglich das ferne Stöhnen verwundeter Soldaten zu hören ist. Eine Großaufnahme von Gilbert, der langsam aufhört zu singen, leitet in den zweiten Teil der Sequenz, in der der reglos liegende Körper mit Erinnerungsbildern aus dem zivilen Leben (ähnlich wie in der oben beschriebenen Lauschszenen) überblendet wird. In den letzten zwei Minuten gibt es fast gar keinen Ton mehr. Es erscheinen mehrere Reihen marschierender Soldaten in Überblendung, die weiße Holzkreuze tragen (Abb. 140). Das



141 Stille und Stillstand nach dem tödlichen Schuss in *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT*



142 Die letzte Einstellung von *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT*: Die Soldaten marschieren in ihren eigenen Tod

stark allegorische Bild blendet über in eine Nahaufnahme von Gilbert, der etwas Leises und Unverständliches flüstert, bis er allmählich stirbt und vom Baumstamm gleitet. Es folgt eine letzte Einstellung aus größerer Entfernung, in der Gilberts Leiche neben anderen liegend zu sehen ist. Wie *JOURNEY'S END* endet der Film nach einer Abblende mit dem Schlusstitel in völliger Stille.

Am berühmten Ende der US-Produktion *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* wird der Protagonist Paul (Lew Ayres) von einem Scharfschützen erschossen, als er über die Deckung der Sandsäcke hinweg nach einem Schmetterling greift, der ihn an seine Schwester erinnert. Unmittelbar nach dem Schuss reißen die bis dahin zu hörenden Hintergrundgeräusche – ein fernes Rauschen und das Spiel einer Mundharmonika – abrupt ab. In einer Großaufnahme sinkt Pauls Hand langsam nach unten und erstarrt (Abb. 141). Es ist, als ob mit Pauls Leben auch die Tonspur erlösche. Auf dieses eigentliche Ende der Erzählung folgt eine Art kurzer Epilog, der dem Ende von *LES CROIX DE BOIS* auffallend ähnelt: In Doppelbelichtung erscheinen ein Massengrab und eine Truppe Soldaten, die aber im Unterschied zum französischen Film nicht parallel zur Kamera marschieren, sondern sich von ihr entfernen, wobei einige, darunter Paul, stehen bleiben und sich der Kamera zuwenden. Sie schauen damit sowohl in die Richtung, aus der sie kommen, als auch aus der Leinwand heraus, geradewegs in den Kinosaal (Abb. 142).⁵² Nach der Abblende folgt eine zehn Sekunden lange Kombination aus Stille und Schwarzbild, dann erst wird der Schlusstitel eingeblendet.⁵³

52 Die Einstellung war bereits zuvor im Film zu sehen, dort aber in die Handlung integriert.

53 Auch wenn dies nicht dem Ende von Remarques Roman entspricht, mag dieser dennoch eine Inspiration für stille Kriegsfilmenden gewesen sein, denn auch er endet bekanntlich in Stille: «Er fiel im Oktober 1918, an einem Tage, der so ruhig und still war an der ganzen Front, daß der Heeresbericht sich nur auf den Satz beschränkte, im



143 WESTFRONT 1918: Karl stirbt in Stille, bald darauf setzt dissonante Orgelmusik ein

In WESTFRONT 1918 liegt am Ende der Soldat Karl (Gustav Diessl) in einem Lazarett im Sterben. Um ihn herum sind das Stöhnen und die Schreie der übrigen Verwundeten sowie Granateneinschläge zu hören. Es folgt eine Vision von seiner Frau, keine Umgebungsgeräusche sind mehr zu hören. In Großaufnahme ist zu sehen, wie Karl stockend seine letzten Worte spricht: «Alle ... sind ... wir ... schuld», woraufhin für etwa fünf Sekunden Stille herrscht, während der sein Gesicht einfriert (Abb. 143). Dann setzt doch noch extradiegetische Musik ein (dissonante Orgelklänge), zu der das Licht langsam abblendet und Karls Gesicht in eine Art Totenschädel verwandelt. Der Film kehrt noch einmal zurück zu einer letzten, weiterhin mit leisen Orgelklängen unterlegten Dialogszene im Lazarett und endet dann mit lauten Orgelakkorden, gleichzeitigen Gewehrsalven und dem Schlusstitel «Ende ?!». Auch wenn dieses Ende nach der ansetzenden Stille doch noch in ein musikalisches Crescendo übergeht, steht es mit seinen dissonanten Klängen in bewusstem Kontrast zu traditionellen Siegesfanfaren.

Die Häufung dieser stillen Enden im frühen Kriegstonfilm verweist darauf, wie sehr die Filmschaffenden der Zeit sich des ästhetischen Potentials von Stille bewusst waren und dieses gezielt einsetzen. In ihren finalen Momenten schaffen die Filme noch einmal besondere Verbindungen zwischen Filmfiguren und Publikum, indem sie beide in dieselbe klangliche Umgebung aus Stille tauchen. Genau wie die gleichermaßen fiktive wie nicht fiktive Schweigeminute in REVEILLE sind sie «zeremoniell», indem sie eine Zeit und einen Raum der Stille im Kinosaal schaffen und das Publi-

Westen sei nichts Neues zu melden.» Anschließend beschreibt Remarque – wiederum dem Filmende von ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT nicht unähnlich – das Gesicht der toten Hauptfigur (Remarque, *Im Westen nichts Neues*, 1929, S. 288).

kum dazu einladen, an einem Moment der intensivierten Empfindungen teilzuhaben. Wenn es stimmt, dass die Kriegsfilme nach 1918 «Anteil am kollektiven Trauerprozess hatten»,⁵⁴ dann trugen ihre stillen Enden maßgeblich dazu bei.

Liest man manche der filmtheoretischen Überlegungen Sergej Eisensteins aus den 1930er-Jahren etwas gegen den Strich, so lassen sich die stillen Enden dieser Filme auch als Formen des (invertierten) filmischen Pathos verstehen.⁵⁵ Zentral für das Pathos, so Eisenstein, ist «ein Sprung in eine neue Qualität, in den meisten Fällen ein Sprung ins Gegenteil», wodurch auch «der Zuschauer in Ekstase versetzt wird». ⁵⁶ Ekstase wiederum lässt sich als ein «Herausrücken aus einem Zustand», ein «Außer-sichkommen» verstehen, was Eisenstein insgesamt zur Feststellung führt: «Pathos ist alles das, was den Zuschauer «außer sich geraten lässt»». ⁵⁷ Er nennt mehrere Beispiele für solche qualitativen «Sprünge» aus seinem Film *BRONENOSYTS POTEMKIN* (UdSSR 1925), etwa wenn in dem ansonsten ausschließlich schwarz-weiß gehaltenen Film plötzlich eine rot eingefärbte Flagge erscheint oder wenn die Originalmusik Edmund Meisels genau im finalen Moment, in dem die Matrosen des Panzerkreuzers auf die Flotte des Zaren treffen und ungewiss ist, ob diese angreifen wird, die Geräusche von Maschinen nachahmt. ⁵⁸ Eisenstein schreibt hierzu:

Für diese Stelle forderte ich vom Komponisten kategorisch den Verzicht auf die gewohnte Melodik und eine genaue Ausrichtung auf das nackte Klopfen der Kolben, und mit dieser Forderung zwang ich, genaugenommen, auch die Musik, an dieser entscheidenden Stelle in eine «neue Qualität», in *Geräusch*, «überzuspringen». ⁵⁹

Begreift man Stille nicht als Aussetzen von Ton, sondern als eigene akustische Qualität, dann erzielen die stillen Enden der Kriegsfilme (sowie auch andere stille Filmmomente) einen ähnlichen Effekt, wenn dieser auch nicht zwangsläufig mit dem agitatorischen und mobilisierenden Impetus bei Eisenstein verbunden ist: Von der Dimension des Geräuschs, der Musik oder des Dialogs «springen» die Filme unvermittelt in die Dimen-

54 Kester, *Film Front Weimar*, 2003, S. 13. Im Original: «films played their part in the collective mourning process». Kester bezieht sich an dieser Stelle auf die Filme der Weimarer Republik.

55 Ich danke Trond Lundemo für diesen Hinweis.

56 Eisenstein, «Das Organische und das Pathos» [1939], 2006, S. 235, 224.

57 Ebd., S. 224.

58 Vgl. ebd., S. 223.

59 Ebd. S. 232. Herv. i. O.

sion der Stille, so wie sie von der Ebene der Handlung auf die Ebene der Erinnerung und der Allegorie übergehen. Auch die Zuschauerinnen und Zuschauer werden damit aus dem Zustand, in dem sie sich zuvor befunden haben, «herausgerückt» und geraten «außer sich». Oder vielmehr – und dies vielleicht über Eisenstein hinausgehend: Sie geraten in gleichem Maße «außer sich» (in die Stille des Kinosaals hinein) wie «in sich» (in die Stille des eigenen Körpers hinein). An den stillen Filmenden wird dieser Zustand nicht mehr aufgehoben. In ihm kehrt das Publikum in seine eigene Wirklichkeit zurück. Es lässt sich somit von einer Form der finalen emotionalen – und möglicherweise auch der intellektuellen – Aktivierung durch Stille sprechen, die in der pazifistischen, letztlich also politischen Ausrichtung dieser Filme begründet liegt.⁶⁰

Stumme Gespenster

Mit ihren geisterhaften Erscheinungen gefallener Soldaten knüpfen die Enden von *LES CROIX DE BOIS* und *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT*⁶¹ an eine visuelle Ikonografie an, die bereits im Stummfilm etabliert war. Gerade Kriegsfilme der 1910er- und 1920er-Jahre sind gesättigt mit Visionen von wiederkehrenden Gefallenen, geisterhaften Erscheinungen und allegorischen Darstellungen. Es ist, als ob das Grauen des Kriegs in seiner nackten Wirklichkeit nur schwer zu ertragen sei und von einer Parallelwelt des Traums, des Gespensterhaften und der sublimierten Darstellung aufgefangen werden müsse. Schon im Kriegs драма *MAUDITE SOIT LA GUERRE* (Alfred Machin, B 1914) erscheint ein gefallener Soldat seiner Verlobten als subjektives Erinnerungsbild. In *THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE* (Rex Ingram, USA 1921) wird die Allegorie zum strukturbildenden Element, indem das Verderben des Krieges immer wieder in Gestalt der titelgebenden Reiter der Apokalypse (nach der Offenbarung des Johannes) am Himmel erscheint. Auch in diesem Film kehrt der gefallene

60 In einer Rezension knüpft Siegfried Kracauer die Anregung eines Denkprozesses am Ende des ebenfalls pazifistischen *KAMERADSCHAF* (Pabst 1931) an eine langsame Abblende: «Langsam, unendlich langsam wird dieses Bild abgeblendet und das Wort «Ende» erscheint. Das allmähliche Verdämmern aber zwingt jeden Einzelnen im Publikum zum Nachdenken darüber, woran es eigentlich liegt, daß das Gewesene noch dauern kann und ob ein solches Ende wirklich das Ende sein darf» (zit. n. Kracauer, *Von Caligari zu Hitler* [1947], 1984, S. 515). Hinzufügen ließe sich, dass hier in vollkommener Stille abgeblendet wird und dass diese Stille möglicherweise ebenfalls dem «Nachdenken» förderlich ist.

61 Die «geisterhafte Präsenz» der Soldaten in dieser Sequenz analysiert auch Elisabeth Bronfen und macht sie zum Ausgangspunkt ihrer Betrachtungen zum US-Kriegsfilm (vgl. Bronfen, *Hollywoods Kriege: Geschichte einer Heimsuchung*, 2012).

144 THE FOUR HORSEMEN
OF THE APOCALYPSE



145 J'ACCUSE



Verlobte (Rudolph Valentino) als Vision zurück und nimmt sogar Kontakt zu seiner Verlobten auf (Abb. 144). In *CIVILIZATION* (Thomas H. Ince et al., USA 1916) schreitet gar Jesus Christus selbst tröstend und gemahnend über die Schlachtfelder. In Abel Gances Weltkriegsdrama *J'ACCUSE* (F 1919) erheben sich die Toten aus ihren Gräbern und wandern als transluzide Erscheinungen ins Dorf, um dort ihre Anklage gegen die Lebenden zu richten (Abb. 145). Wie der Historiker Jay Winter schreibt, ist auch diese Filmszene vor dem Hintergrund der Trauer- und Gedenkkultur im und nach dem Weltkrieg zu sehen: «Gance's film characterized a broad cultural response to the disaster of the Great War. The return of the dead was treated through allegory, metaphor, and allusion.»⁶² Doch gilt dies längst

62 Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning*, 1995, S. 22; vgl. auch S. 15–17. Auf noch eindrucksvollere Weise – und unter anderen Vorzeichen – wiederholt Gance diesen Effekt

nicht nur für das französische Kino. Ein ähnlicher Totenzug findet sich im nur wenig später in Deutschland gedrehten pazifistischen Stummfilm *WELT OHNE KRIEG* (Fritz Bernhardt, D 1920). Und auch im späten Stummfilmdrama *GIFTGAS* (Michael Dubson, D 1929) kehren die Toten als transluzente Geistererscheinungen zurück und richten ihre Anklagen mit direktem Blick in die Kamera – und damit in den Kinosaal.⁶³ Wie in *J'ACCUSE* werden ihre anklagenden Rufe aus dem Jenseits in Zwischentiteln wiedergegeben. Dabei erscheinen sie nicht nur über den leeren Schlachtfeldern, sondern gleiten sogar durch die nächtliche Großstadt, durch die Welt der Lebenden.

Doch wie sich an Filmszenen wie der in *THE FOUR HORSEMEN* zeigt, kann die Rückkehr der Toten nicht nur unheimlich, sondern auch tröstlich sein. Winter hebt in seiner Studie zur Gedenkkultur nach dem Ersten Weltkrieg hervor, dass der ohnehin schon populäre Spiritismus während des Krieges verstärkten Zuspruch unter Soldaten und Daheimgebliebenen erfuhr und schließlich zu einem elementaren Bestandteil der privaten Erinnerungskultur wurde.⁶⁴ Die Aussicht auf Kontakt mit gefallenem Verwandten, Freunden oder Ehepartnern versprach Erleichterung von der Last der Trauer; spiritistische Schriften berichteten von «[s]oldiers' visions of their dead comrades back in the trenches» und von «dead soldiers who sent messages of hope and consolation to their grieving loved ones».⁶⁵ Begünstigt wurde der Glaube an das Übernatürliche laut Winter nicht nur durch den hohen Leidensdruck, sondern auch durch die an sich schon außerhalb der Norm stehenden Kriegserfahrungen. Gerade für die Soldaten an der Front galt: «the bizarre and unnatural world in which they fought was the perfect environment for the spread of tales of the supernatural.»⁶⁶ Der Historiker Eric Leed beschreibt die Schlachtfelder des Weltkrieges, auf denen Kausalzusammenhänge und klare zeitliche Abfolgen nur noch verzerrt wahrnehmbar gewesen seien, so auch als ein «setting for irrational thoughts and unbidden associations».⁶⁷ Soldaten an der Front befanden sich in einem andauernden Zustand zwischen Leben und Tod, der, wie auch Anton Kaes hervorhebt, empfänglich für Übernatürliches und Okkultes machte.⁶⁸ Selbst der Umstand, dass nicht alle Gefallenen begraben

in seinem zweiten *J'ACCUSE* von 1938, in dem die wiederauferstandenen Toten gar den Beginn des zweiten Weltkrieges verhindern können.

63 Vgl. Stiasny, *Das Kino und der Krieg*, 2009, S. 308–309.

64 Vgl. Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning*, 1995, S. 54–67.

65 Ebd., S. 66–67.

66 Ebd., S. 67.

67 Zit. n. Kaes, *Shell Shock Cinema*, 2007, S. 122.

68 Vgl. ebd., S. 123.

ben werden konnten, weil es sich schlicht um zu viele handelte, führte zu einer gesteigerten Präsenz der Toten unter den Lebenden. Erzählungen über die Rückkehr der Toten ins Reich der Lebenden machten die Runde.

Der Zusammenhang zwischen filmischen Geistererscheinungen, stillen Filmenden im Antikriegsfilm und spiritistischer Erinnerungskultur wird an den bereits im späten 19. Jahrhundert durch William H. Mumler populär gewordenen Geisterfotografien besonders evident. Wie die Mediengeschichtsschreibung schon verschiedentlich herausgestellt hat, konnten diese durch Mehrfachbelichtungen der fotografischen Platte den Anschein erwecken, neben den Lebenden auch die eigentlich unsichtbaren Toten fotografisch festzuhalten. In spiritistischen Kreisen, aber auch in der breiteren (wenn auch oft skeptischen) Öffentlichkeit waren Fotografien wie die von Ada Emma Deane bis in die 1920er-Jahre hinein populär und sollten die Möglichkeit einer Kontaktaufnahme mit dem Jenseits glaubhaft vor Augen führen. Insbesondere erfreuten sie sich großer Beliebtheit bei Menschen, denen der scheinbare Nachweis über die Anwesenheit verstorbener Personen aus dem nahen Umfeld Trost versprach.⁶⁹ Die meisten dieser Bilder entstanden im Studio und zeigten kleinere Personengruppen, doch in Zusammenarbeit mit der Spiritistin Estelle Stead nahm Deane in den Jahren 1921 bis 1923 in Whitehall jeweils am *Armistice Day* und genau während der *two-minute silence* auch Menschenmengen auf. Auf den resultierenden Aufnahmen waren neben den Trauernden angeblich auch die im Krieg gefallenen Soldaten als schwebende Gesichter und Gestalten inmitten der Zeremonie zu sehen.⁷⁰ Wenn man nicht der von Stead kolportierten Anekdote Glauben schenken möchte, wonach die Aufnahmen von den Gefallenen selbst in Auftrag gegeben wurden, so lässt sich nachvollziehen, weshalb man ausgerechnet eine öffentliche Schweigeminute als Sujet für eine (gefälschte) Geisterfotografie wählte. Zumindest vor dem geistigen Auge sollten die Gefallenen ja ohnehin vergegenwärtigt werden, warum also nicht auch vor dem Kameraobjektiv? Die Stille des Gedenkens scheint hier geradezu ideale Voraussetzungen für die geisterhaften Erscheinungen zu schaffen, so wie auch Deanes Studioaufnahmen meist schweigende und stillsitzende Menschen zeigen. Geisterfotografie und die Hoffnung auf ein Fortleben der Gefallenen bilden somit einen zentralen kulturgeschichtlichen Hintergrund, vor dem auch die stillen Enden in Filmen wie *LES CROIX DE BOIS* und *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* mit ihren geisterhaften Erscheinungen zu verstehen sind. Als *kinematografische* Schweige-

69 Vgl. Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning*, 1995, S. 73–76 und Kaes, *Shell Shock Cinema*, 2007, S. 125.

70 Zu Deane und zur Entstehung ihrer Geisterfotografien vgl. Jolly, *Faces of the Living Dead*, S. 111–139.

minuten, in denen sich die Stille des Gedenkens und der Ergriffenheit mit einer visuellen Tradition von Geisterdarstellungen verband, konnten auch sie die erhoffte Rückkehr der Toten für einen kurzen Moment, wenn vielleicht nicht glaubhaft, so doch greifbar werden lassen.

*

Fassungslosigkeit, Schock, Traumatisierung – die Reaktion auf den Krieg war oft das Schweigen derer, die ihn erlebt hatten. Die Unfähigkeit, über die Erfahrungen zu sprechen, kennzeichnet weite Teile des Diskurses in der Nachkriegszeit. Noch zu Zeiten andauernder Kämpfe schien der Krieg zu groß, zu unfassbar, um ihn in Worten auszudrücken. In Bezug auf die «Grenzen der Darstellbarkeit durch das Wort» zitiert Corinna Müller einen fiktiven Brief aus Ernst Johannsens Antikriegsroman *Vier von der Infanterie*: «Nun wollte ich eben beginnen, Dir zum ersten Mal zu schildern, wie es hier eigentlich ist, wie es eigentlich war – aber ich sehe, es geht nicht, ich kann nicht – Worte sind immer nur Worte, das rauscht so dahin, das ist alles so unzulänglich.»⁷¹ Wenn die Passage auffällig den sprachskeptischen Ausführungen von Literaten wie Hugo von Hofmannsthal im späten 19. Jahrhundert ähnelt,⁷² dann deutet sich an, dass die Erfahrung des Weltkriegs einen Einfluss auf das Wiedererstarken dieser Denktradition in der Nachkriegszeit und der damit verbundenen diskursiven Aufwertung der Sprachlosigkeit im Stummfilm durch Theoretiker wie Béla Balázs hatte (vgl. Kap. 5). So gesehen verband sich mit dem Aufkommen des Tonfilms und der damit einhergehenden *Rücknahme* der Sprach- und Tonlosigkeit auch das Versprechen, dem unsagbar Gebliebenen neuen Ausdruck zu verleihen. Die unternommenen Versuche, Kriegsgeräusche mit den Mitteln der Tonaufzeichnung besonders «authentisch» und «realistisch» wiederzugeben, legen dies nahe. Doch gerade die *stillen* Momente der Kriegsfilme um 1930 verweisen darauf, dass der Darstellbarkeit weiterhin Grenzen gesetzt sind. – Das Schweigen kehrt zurück. Es nistet sich ein inmitten der Worte und des Kriegsgetöses und zeugt auf gespensterhafte Weise von der immer noch bestehenden Schwierigkeit, das Gesehene und Gehörte zu benennen und zu verarbeiten.

71 Zit. n. Müller, «Akustik des Krieges», 2009, S. 92. Im Original: Johannsen, *Vier von der Infanterie*, S. 90.

72 Im bekannten Brief des fiktiven Lord Chandis heißt es etwa ganz ähnlich: «[...] die abstrakten Worte [...] zerfielen mir im Munde wie modrige Pilze» (Hofmannsthal, «Ein Brief» [1902], 1991, S. 45).

9 Schlussbemerkungen

In dieser Studie habe ich für eine erweiterte Perspektive auf die mediale Umbruchzeit um 1930 plädiert: weg von den Tönen und hin zu den Zwischenräumen, die sich immer wieder auftun. Die Ohren auf die Stille zu richten, bedeutet, den medialen Wandel in all seinen Paradoxien wahrzunehmen, denn gerade das Aussetzen von Ton war für die Durchsetzung des Synchronons zentral und bereicherte die Ausdrucksmöglichkeiten auf dem weiten Experimentierfeld des frühen Tonfilms. Wie fast nie zuvor in der Geschichte der Filmästhetik wurde deutlich, wie Momente des Entzugs, der Auslassung und der Verweigerung spezifische Effekte erzielen können. Filmschaffende erprobten das Potenzial der Stille zur Herstellung atmosphärischer Dichte, zur emotionalen Intensivierung, zur Aufmerksamkeitslenkung und zur verstärkten Einbindung des Kinopublikums in die filmischen Welten. Formen der Stille wie bedeutsame Gesprächspausen, die deiktische Stille oder die Stille der Ergriffenheit traten gehäuft auf und prägten spezifische Filmgenres. Mit der Tonfilm-Stille konnte sich der frühe Tonfilm sowohl gegenüber dem Stummfilm profilieren (auch wenn er teilweise auf dessen Technik der musikalischen Pause zurückgriff) als auch von Tendenzen des als übermäßig empfundenen Ton-Einsatzes abgrenzen oder sich dominanten Tendenzen des Medienwandels wie dem Primat des Dialogs ein Stück weit widersetzen. Damit trug die Stille zu einer spezifischen *Ästhetik des medialen Übergangs* bei, die den frühen Tonfilm kennzeichnet und ihn als distinkte filmhistorische Phase ausweist. Eine besondere Rolle spielte die Tonfilm-Stille in den ersten fiktionalen Sprechfilmen, in denen sie zum Bestandteil der (visuell wie akustisch wahrnehmbaren) diegetischen Welt wurde und als solche die Figuren «umhüllen» konnte. Indem sie zugleich aber immer Teil des im Kinosaal wahrnehmbaren Publikumsverhaltens war und darüber hinaus – vor allem durch das Grundgeräusch – als technisches Resultat des Aufnahmeprozesses erfahrbar wurde, konnte sie auf spezifische Weise diegetische Welt, Publikumsraum und technisches Dispositiv miteinander verbinden. Dies wiederum verweist auf die Situierung des frühen Tonfilms – als einer neuen Seh- und Hörerfahrung – innerhalb des intermedialen Netzwerks der Audio-Kultur um 1930 und einer umfassenderen Geschichte des Hörens in der Medienmoderne, wie ich insbesondere an der deutschen Produktion *DIE NACHT GEHÖRT UNS* herausgearbeitet habe. Schließlich ist die Tonfilm-Stille mit übergreifenden gesellschaftlich-kulturellen Erfahrungen im Spannungsfeld von Stille und Lärm verbunden, etwa den

Klanglandschaften der Großstadt, der akustisch regulierten Architektur der Moderne, dem erinnerten Kriegsgetöse oder auch gegenwärtigen kollektiven Erinnerungstechniken wie den Schweigeminuten.

Insgesamt verdeutlicht die vorliegende Studie mehrere Aspekte, die sich als wichtig für die zukünftige Erforschung des Medienwandels um 1930 erweisen sollten und die hier noch einmal zusammengefasst seien: die Betonung der explorativen Neuverhandlung der Filmästhetik um 1930 (statt einer Betonung technischer und ästhetischer Rückständigkeit gegenüber dem späteren Tonfilm); die erweiterte globale Perspektive, die über einzelne nationale Produktions- und Rezeptionskontexte hinausgeht; der Einbezug des intermedialen Kontexts der Audio-Kultur um 1930; die konsistente Thematisierung von Schnittstellen zwischen Experimenten in der formalen Gestaltung, technischen Bedingungen und der Hörerfahrung des zeitgenössischen Publikums.

Diese Aspekte laden zur vertieften Erforschung ein. In meiner Untersuchung habe ich schlaglichtartig auf eine Auswahl an Produktionskontexten und Filmgenres aufmerksam gemacht, deren Anzahl sich erweitern ließe. Man denke an das Genre des Melodramas, das ich thematisch immer wieder gestreift habe, dessen spezifisches Verhältnis zu Momenten des Schweigens und Verstummens man jedoch noch gezielter herausarbeiten könnte. Man denke an Produktionskontexte wie die Sowjetunion oder Japan, in denen sich der Medienwandel wesentlich länger und mit noch mehr Brüchen und Widersprüchen vollzog als in den meisten westlichen Nationen. Auch die in Kapitel 3 und 4 vorgestellten Standardsituationen der Stille könnten ihn ihrem Aufkommen, ihrer (transnationalen) Verbreitung und Persistenz in späteren Filmkulturen weiter und systematischer untersucht werden und/oder an spezifische Regiestile geknüpft werden und damit zur kinematografischen Stilgeschichte beitragen. Diesem Vorgehen sind freilich Grenzen gesetzt, die auch in dieser Studie immer wieder spürbar wurden: Da sich die Tonfilm-Stille zunächst als Hintergrund-Stille aus den Voraussetzungen des medialen Dispositivs ergibt und nicht notwendigerweise auf einen intentionalen Einsatz angewiesen ist, sich somit stets an der Schnittstelle von Material und Form bewegt, fordert sie das Konzept der Stilgeschichte heraus und lässt sich nicht äquivalent zu anderen formalen Parametern untersuchen (auch deshalb scheint es richtiger, statt von einem stillen Filmstil der frühen Tonfilmzeit von einer *Ästhetik* der Stille zu sprechen). Insgesamt erweist sich die Tonfilm-Stille als ein Untersuchungsgegenstand, der sich beharrlich der Betrachtung zu entziehen scheint. Schon die Suche nach stillen Momenten in Filmen gestaltet sich schwieriger als etwa die nach schnell zu erkennenden Bildmotiven oder nach technischen Verfahren wie Kamerafahrten oder Musikeinsätzen.

Die computergestützte Filmanalyse könnte sich hier als hilfreich erweisen, allerdings scheint die Stille mehr als andere Suchparameter auf ihren spezifischen Kontext angewiesen zu sein, um zu einer signifikanten Größe zu werden, was ihre Erforschung zusätzlich erschwert. Die Frage, wann die Abwesenheit der Stille in bedeutsame Anwesenheit umschlägt, scheint mir letztlich nur im hermeneutischen Zugriff zu beantworten zu sein.

Schließlich wirft das Thema der frühen Tonfilm-Stille auch die Frage nach dem heutigen und zukünftigen Zugang zu historischen Filmen auf. Wie wir gesehen haben: Stille beunruhigt und kann einen Drang zu ihrer Aufhebung hervorrufen. Dies zeigt sich immer wieder auch in der Restaurierungspraxis, in der sich eine weitere Art des auditiven *horror vacui* bemerkbar macht, wenn nämlich stille Passagen nachträglich mit Begleitmusik oder Hintergrundgeräuschen «aufgefüllt» werden. Für die Hörgewohnheiten der späteren 1930er-Jahre und der folgenden Dekaden waren die vollkommen tonlosen Stellen wohl zu beunruhigend – oder präziser gesagt: Man glaubte offenbar, diese Passagen der jeweils aktuellen Zuschauerschaft nicht mehr zumuten zu können. Möglicherweise sah man sie auch tatsächlich als Resultate mangelbehafteter Technik an, die nun nachträglich «verbessert» werden sollten, ähnlich wie dies – gleichsam im umgekehrten Verfahren – bei Restaurierungen mit zusätzlicher Rauschunterdrückung geschieht.¹ Ein Beispiel sind spätere Fassungen des ohnehin mit einer komplexen Versionsgeschichte behafteten *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT*, dessen stille Momente, insbesondere das vollständig lautlose Ende, nachträglich mit Musik versehen wurden (wobei gleichzeitig die Originalgeräusche der Kriegshandlungen – Bomben, Granaten, Maschinengewehre etc. – leiser gemischt wurden). Auch für die Wiederaufführung von *M* (Fritz Lang) in den 1960er-Jahren wurden die stillen Passagen mancher Sequenzen, die auf den Straßen Berlins spielen, mit Hintergrundgeräuschen des Großstadtlebens angereichert. In der neueren Restaurierungspraxis etwa seit den 1990er-Jahren wird indes verstärkt darauf Wert gelegt, sich der Originalfassung möglichst anzunähern. So ist das Ende von *ALL QUIET* seit der Restaurierung durch die Library of Congress 1998 wieder vollkommen still; und auch die Straßenszenen in *M* zeichnen sich nach neueren Restaurierungen wieder durch Lautlosigkeit aus, so wie dies Lang wohl beabsichtigt hatte.² Dennoch fällt bei der

1 Ein Beispiel hierfür ist die in der DVD-Reihe Pathé Classiques herausgegebene Fassung von *ACCUSÉE, LEVEZ-VOUS!* (Maurice Tourneur, F 1930) von 2006. Zur Problematik der Rauschunterdrückung bei der Restaurierung früher Tonfilme vgl. Campanini, *Film Sound in Preservation and Presentation*, 2014.

2 Die Frage danach, was die «Originalfassung» ist, lässt sich nicht immer leicht beantworten, wie sich gerade auch an den Momenten der Stille in *M* zeigt. Bei der letzten digitalen Restaurierung von 2011 entschied man sich dazu, das Grundgeräusch während

Wiederveröffentlichungspraxis der letzten Jahrzehnte auf, dass die stillen Passagen der frühen Tonfilme dazu Anreiz geben, dem Film nachträglich neu komponierte Scores hinzuzufügen, allerdings nicht als gültige «restaurierte», sondern als «optionale» Fassungen anlässlich besonderer Aufführungen mit Livemusik oder in Form von Bonusmaterial auf DVD oder Blu-ray. Solche alternativen Fassungen existieren etwa von DRACULA (mit der 1999 neu komponierten Musik von Philipp Glass)³ oder von DER ZINKER (Carl Lamač, D 1930) (mit der 2009 neu komponierten Musik von Florian C. Reithner).⁴ Diese eher spielerische Restaurierungspraxis stellt sich den ethischen Grundsätzen der aktuellen Archivpraxis zwar nicht entgegen, da sie die nachträgliche Hinzufügung eben als solche kennzeichnet. Doch zeigt sich an ihr, dass der *horror vacui* für heutige Film-Hörgewohnheiten immer noch bestimmend ist. Dabei sind die stillen Momente früher Tonfilme, wie diese Studie zu zeigen versucht hat, ganz wesentlicher Bestandteil ihrer formalen Struktur und Wirkungsästhetik. Für ihr historisches Verständnis ist die möglichst originalgetreue Erhaltung unabdingbar.

Das schweigende Bild spricht zu uns aus der Vergangenheit – gerade über das, was nicht gesagt wurde und was nicht zu hören war.

der ansonsten tonlosen Momente vollständig zu eliminieren, mit der Begründung, dass sich auf dem erhaltenen Tonnegativ an diesen Stellen tatsächlich nur Blankmaterial befunden habe. Das somit erst bei der Kopierung entstehende Grundgeräusch sei deshalb «streng genommen ein mechanischer/technischer Mangel» (Kaiser, «Über die Restaurierung», 2011, o. S.). Es wurde jedoch eine alternative Fassung für die deutsche Blu-ray-Edition erstellt, die die Tonspur der älteren Restaurierung von 2001 mit durchgehendem Grundgeräusch enthält.

3 Zu hören beispielsweise auf der DVD/Blu-ray-Ausgabe von Universal Pictures von 2014.

4 Die als *re-score* bezeichnete Neukomposition ist auf der DVD-Ausgabe von Koch Media von 2010 optional zu hören. Leider sind die beiden Fassungen im DVD-Menü vertauscht, was zu bedauerlichen Missverständnissen führen mag.



Literaturverzeichnis

- Abel, Richard (Hg.): *French Film Theory and Criticism. A History/Anthology 1907–1939*. Princeton: Princeton University Press, 1988.
- Addison, H. M.: «Silence!» In: *Motion Picture News*, 12. Januar 1929, o. S.
- Adorno, Maria: «The Mimetic Attempt of Multiple Versions: Language, Voice, and Transcultural Talkies (1929–1932)». In: Wiegand, Daniel (Hg.): *Aesthetics of Early Sound Film. Media Change around 1930*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2023, 205–221.
- Adorno, Theodor W.: *Current of Music. Elements of a Radio Theory*. Hg. v. Robert Hullot-Kentor. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006.
- /Eisler, Hanns: *Komposition für den Film*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006.
- Altman, Rick: «Film Sound – All of It». In: *Iris* 27, 1999, 31–48.
- : «Inventing the Cinema Soundtrack: Hollywood Multiplane Sound System». In: Buhler, James / Flinn, Caryll / Neumeyer, David (Hg.): *Music and Cinema*. Middletown: Wesleyan University Press, 2000, 339–359.
- : *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press, 2004.
- : «The Silence of the Silents». In: *Musical Quarterly* 80, 4, 1996, S. 648–718.
- Anderson, Gillian B.: «D. W. Griffith's INTOLERANCE: Revisiting a Reconstructed Text». In: *Film History* 25, 3, 2013, 57–89.
- Anon.: «Al Christie Says Talkers Gave Audience a Voice». In: *The Film Daily*, 14. November 1929, o. S.
- Anon.: «Älteste Radioreportage – Trauerzug für Gustav Stresemann» [Radiobeitrag]. swr.de: <https://is.gd/nysIEI> (abgerufen am 29. März 2026).
- Anon.: «Die Leinwand spricht zu uns! Vom Tonfilm zum Sprechfilm». In: *Der Tag*, 6. März 1930, o. S.
- Anon.: «Eine Umfrage: Zum ersten mal am Mikrofon: Pierre Maudru». In: *Reichsfilmbblatt*, 19. Oktober 1929, 12.
- Anon.: «Equipment Requirements for Sound Picture Installations». In: *Motion Picture News*, 28. Dezember 1929, 49–51.
- Anon.: «Filming a Sound Picture». In: *Close Up* 4, 2, 1929, 40–43.
- Anon.: «Negerschauspieler Robeson über «Schweigen im Tonfilm»». In: *Der Film-Kurier*, 2. April 1930, o. S.
- Anon.: «Nobelpreis für Thomas Mann – Flüsterreportage aus Stockholm» [Radiobeitrag]. swr.de: <https://is.gd/PnKQks> (abgerufen am 11. Dezember 2025).
- Anon.: Rezension zu ARIANE. In: *Die Lichtbild-Bühne*, 21. Februar 1931, o. S.
- Anon.: Rezension zu ARIANE. In: *Deutsche Filmzeitung*, 13. März 1931, 7–8.
- Anon.: Rezension zu BOYKOTT. In: *Deutsche Filmzeitung*, 3. Januar 1931, 6.
- Anon.: Rezension zu BRAND IN DER OPER. In: *Deutsche Filmzeitung*, 24. Oktober 1930, 6–7.
- Anon.: Rezension zu DER BLAUE ENGEL. In: *Deutsche Filmzeitung*, 9. Mai 1930, 9–10.
- Anon.: Rezension zu DIE NACHT GEHÖRT UNS. In: *Der Kinematograph*, 24. Dezember 1929, o. S.
- Anon.: Rezension zu DIE NACHT GEHÖRT UNS. In: *Deutsche Allgemeine Zeitung*, 25. Dezember 1929, o. S.
- Anon.: Rezension zu DIE NACHT GEHÖRT UNS. In: *Deutsche Filmzeitung*, 10. Januar 1930, 5.
- Anon.: Rezension zu HALLELUJAH. In: *Deutsche Filmzeitung*, 21. November 1930, 8.
- Anon.: Rezension zu INTERFERENCE. In: *Variety*, 21. November 1928, 13.

- Anon.: Rezension zu LAND OHNE FRAUEN. In: *Der Film*, 5. Oktober 1929, 423.
- Anon.: Rezension zu LUMPENBALL. In: *Deutsche Filmzeitung*, 12. September 1930, 10.
- Anon.: Rezension zu ZWEIMAL HOCHZEIT. In: *Deutsche Filmzeitung*, 22. August 1930, 9.
- Anon.: «Richtlinien der Produktion. Eine Rundfrage des «Film-Kurier»». In: *Der Film-Kurier*, 20. September 1930, o. S.
- Anon.: «Silence»-. In: *Motion Picture News*, 12. April 1930, 58.
- Anon.: «Timely Topics: A Digest of Current Opinions». In: *The Film Daily*, 1. Oktober 1929, o. S.
- Anon.: «Wie Alfred Braun die Rundfunkreportage erfand» [Radiobeitrag]. swr.de: <https://is.gd/SIFICj> (abgerufen am 11. Dezember 2025).
- Anon.: «Writers in Hollywood Give Varied Views on «Talkers»». In: *Variety*, 8. Mai 1928, 9.
- Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst* [1932]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- : *Anschauliches Denken. Zur Einheit von Bild und Begriff*. Köln: DuMont Schauberg, 1972.
- : «Die Zukunft des Tonfilms» [ca. 1934]. In: *Montage AV* 9, 2, 2000, 19–32.
- : «Neuer Laokoon. Die Verkoppelung der künstlerischen Mittel, untersucht anlässlich des Sprechfilms» [1938]. In: Ders.: *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk*. Hg. v. Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004, 377–412.
- : *Rundfunk als Hörkunst* [1936]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- : «The Holes of Henry Moore: On the Functions of Space in Sculpture». In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 7, 1, 1948, 29–38.
- : «Tonfilm-Verwirrung» [1929]. In: Ders.: *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk*. Hg. v. Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2004, 71–75.
- Assmann, Jan / Assmann, Aleida (Hg.): *Schweigen*. München: Fink, 2013.
- Baird, Robert: «The Startle Effect. Implications for Spectator Cognition and Media Theory». In: *Film Quarterly* 53, 3, 2000, 12–24.
- Bakker, Freek L.: *Blessed Are the Eyes That Catch Divine Whispering. Silence and Religion in Film*. Marburg: Schüren, 2015.
- Balázs, Béla: «Abschied vom stummen Film» [1930]. In: Ders.: «*Der Geist des Films*», *Artikel und Aufsätze 1926–1931 (Schriften zum Film, Bd. 2)*. Hg. v. Helmut H. Diederichs und Wolfgang Gersch. München: Carl Hanser, 1984, 270–273.
- : «A csend». In: *Nyugat* 1, 14, 1908. epa.oszk.hu: <https://is.gd/9BL3xS> (abgerufen 11. Dezember 2025).
- : «Bewegter Stillstand und umgekehrt» [1924]. In: Ders.: «*Der sichtbare Mensch*». *Kritiken und Aufsätze 1922–1926 (Schriften zum Film, Band 1)*. Hg. v. Helmut H. Diederichs und Wolfgang Gersch. München: Carl Hanser, 1982, 296–297.
- : *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst* [1948]. Aus dem Ungarischen von Alexander Sacher-Masoch. Wien: Globus, 1949.
- : *Der Geist des Films* [1930]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- : *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films* [1924]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001.
- : *Der Phantasie-Reiseführer. Das ist ein Baedeker der Seele für Sommerfrischler*. Berlin, Wien, Leipzig: Zsolnay, 1925.
- : «Dialógus a dialógusról». In: *Nyugat* 1, 18 1908. epa.oszk.hu: <https://is.gd/7hsRIif>.
- : *Ein Baedeker der Seele und andere Feuilletons aus den Jahren 1920–1926*. Hg. v. Hanno Loewy. Berlin: Das Arsenal, 2002.
- : «Eine Überzeugung: Perspektiven und Schranken des ersten Ausblicks nach einer neuen Kunst»

- [1929]. In: Ders.: «Der Geist des Films». Artikel und Aufsätze 1926–1931 (*Schriften zum Film*, Bd. 2). Hg. v. Helmut H. Diederichs und Wolfgang Gersch. München: Carl Hanser, 1984, 246–250.
- : *Herzog Blaubarts Burg* [1910]. Aus dem Ungarischen von Wilhelm Ziegler. Wien: Universal Edition, 1952.
- : «Maeterlinck». In: *Nyugat* 1, 8, 1908, 446–454. epa.oszk.hu: <https://is.gd/qvabiq> (abgerufen 11. Dezember 2025).
- : *Sieben Märchen*. Aus dem Ungarischen von Elsa Stephani. Wien et al.: Rikola, 1921.
- : «Tonfilm» [1929]. In: Ders.: «Der Geist des Films». Artikel und Aufsätze 1926–1931 (*Schriften zum Film*, Bd. 2). Hg. v. Helmut H. Diederichs und Wolfgang Gersch. München: Carl Hanser, 1984, 254–256.
- : «Trotz alledem!» [1930]. In: Ders.: «Der Geist des Films». Artikel und Aufsätze 1926–1931 (*Schriften zum Film*, Bd. 2). Hg. v. Helmut H. Diederichs und Wolfgang Gersch. München: Carl Hanser, 1984, 264–268.
- Barnier, Martin: *Bruits, cris, musiques de films. Les projections avant 1914*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2010.
- : *Des films français made in Hollywood. Les versions multiples 1929–1935*. Paris: L'Harmattan, 2004.
- : *En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926–1934)*. Liège: Editions du CEFAL, 2002.
- Barr, Charles: «Blackmail. Silent and Sound». In: *Sight and Sound* 55, 2, 1983, 122–126.
- Bazin, André: «Die Entwicklung der Filmsprache» [1955]. Aus dem Französischen von Robert Fischer und Ana Düpee. In: Ders.: *Was ist Film?* Hg. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander, 2015, 90–109.
- Benjamin, Walter: «Auf die Minute» [1934]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. IV, 2. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1980, 761–736.
- Benthien, Claudia: «Die stumme Präsenz. Zur ›Figur‹ des Schweigens bei Ödön von Horváth». In: Brandstetter, Gabriele / Peters, Sibylle (Hg.): *De figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. München: Fink, 2002, 195–220.
- : «Die ›vanitas‹ der Stimme. Verstummen und Schweigen in Bildender Kunst, Literatur, Theater und Ritual». In: Kolesch, Doris / Krämer, Sibylle (Hg.): *Stimme. Annäherung an ein Phänomen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, 237–269.
- Berry, Jessica: «DIE NACHT GEHÖRT UNS / LA NUIT EST À NOUS und Multilingual Reception in Switzerland». In: Wiegand, Daniel (Hg.): *Aesthetics of Early Sound Film. Media Change Around 1930*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2023, 193–204.
- Betts, Ernest: «Why ›Talkies‹ Are Unsound». In: *Close Up* 4, 4, 1929, 22–24.
- Betz, Hans-Walter: «E. A. Duponts Sprechfilm im Gloria-Palast». In: *Der Film*, 2. November 1929, 439.
- : «Im Universum stimmt das Publikum ab: BLACKMAIL (ERPRESSUNG)». In: *Der Film*, 14. September 1929, 405.
- Bijsterveld, Karin: *Mechanical Sound. Technology, Culture, and Public Problems of Noise in the Twentieth Century*. Cambridge/London: MIT Press, 2008.
- Bindeman, Steven L.: *Silence in Philosophy, Literature, and Art*. Leiden/Boston: Brill/Rodopi, 2017.
- Birdsall, Carolyn: *Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933–1945*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2012.
- Bloch, Ernst: *Das Prinzip Hoffnung* [1959]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1985.

- Boillat, Alain: «René Clair als Widerstandskämpfer gegen die synchron gesprochene Stimme. Was die «Sprechmaschinen» von À NOUS LA LIBERTÉ zu sagen haben». In: Bulgakowa, Oksana (Hg.): *Resonanz-Räume. Die Stimme und die Medien*. Berlin: Bertz + Fischer, 2012, 21–40.
- Boswell, Albert: «Trials of the Talkies». In: *Photoplay*, Juli 1929, 52–53, 113–117.
- Bottomore, Stephen: «The Story of Percy Peashaker: Debates about Sound Effects in the Early Cinema». In: Abel, Richard / Altman, Rick (Hg.): *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, 129–142.
- Bordwell, David: *On the History of Film Style*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Boutin, Aimée: *City of Noise. Sound and Nineteenth-Century Paris*. Urbana/Chicago/Springfield: Illinois University Press, 2015.
- Boyd, Megan: «ALIBI: A Groundbreaking Early Talkie». In: *Cinémathèque*, 4. Februar 2020. Memento der Seite: web.archive.org: <https://is.gd/6UYLij> (abgerufen am 11. Dezember 2025).
- Bresson, Robert: [Fragment 6797], In: *L'Écran français* 72, 12. November 1946, 853.
- Bronfen, Elisabeth: *Hollywoods Kriege. Geschichte einer Heimsuchung*. Frankfurt a. M.: Fischer, 2012.
- Brownlow, Kevin: *The Parade's Gone By*. Berkeley: University of California Press, 1976.
- Burghardt, Paul: «Kammertonfilm». In: *Deutsche Filmzeitung*, 7. August 1931, 7–8.
- Burkart, Louise: «Filling the Gaps in an Incomplete Film: Some Thoughts and Questions on Film Reconstruction». In: *Journal of Film Preservation* 107, 10, 2022, 93–101.
- Burkhardt, Fritz: «Die Sprache auf der Bühne und im Film». In: *Deutsche Filmzeitung*, 17. Oktober 1930, 1–2.
- Carrà, Carlos: «Die Malerei der Töne, Geräusche und Gerüche» [1913]. Aus dem Italienischen von Christa Baumgarth und Helly Hohenemser. In: Apollonio, Umbro (Hg.): *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*. Köln: DuMont Schauberg, 1972, 153–157.
- Campanini, Sonia: *Film Sound in Preservation and Presentation*. Dissertationsschrift Università degli Studi di Udine und Universiteit van Amsterdam, 2014. pure.uva.nl: <https://is.gd/zGSIZA> (abgerufen am 11. Dezember 2025).
- Camper, Fred: «Sound and Silence in Narrative and Nonnarrative Cinema». In: Weis, Elisabeth / Belton, John (Hg.): *Film Sound. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985, 369–381.
- Carroll, Noël: «Lang and Pabst: Paradigms for Early Sound Practice». In: Weis, Elisabeth / Belton, John (Hg.): *Film Sound. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985, 265–276.
- Carter, Erica: «Introduction». In: Balázs, Béla: *Early Film Theory. Visible Man and Spirit of Film*. Hg. v. Erica Carter. New York / Oxford: Berghahn, 2010, xv–xlvi.
- Cavalcanti, Alberto: «Sound in Films». In: Weis, Elisabeth / Belton, John (Hg.): *Film Sound. Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985, S. 98–111.
- Chaparral: «King Vidor's Breitfilm-Versuch BILLY THE KID». In: *Der Film-Kurier*, 22. November 1930, o. S.
- : «Von Amerika aus gesehen: Dialogfilm oder Singspielfilm?» In: *Der Film-Kurier*, 23. März 1929, o. S.
- Chion, Michel: *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino* [1990]. Aus dem Französischen von Alexandra Fuchs und J. U. Lensing in Zusammenarbeit mit Michel Chion. Berlin: Schiele & Schön, 2012.

- : *Film, a Sound Art*. Aus dem Französischen von Claudia Gorbman. New York: Columbia University Press, 2003.
- : *La voix au cinéma*. Paris: Editions de l'Étoile, 1982.
- : *Sound. An acoulogical treatise*. Aus dem Französischen von James A. Steintrager. Durham/London: Duke University Press, 2016.
- : «The Silence of the Loudspeakers, or Why With Dolby Sound it is the Film That Listens to Us». In: Sider, Larry / Freeman, Diane / Sider, Jerry (Hg.): *Soundscape. The School of Sound Lectures 1998–2001*. London: Wallflower, 2003, 150–154.
- : *Un art sonore, le cinéma. Histoire, esthétique, poétique*. Paris: Cahiers du cinéma, 2003.
- Clair, René: *Kino. Vom Stummfilm zum Tonfilm*. Kritische Notizen zur Entwicklungsgeschichte des Films 1920–1950. Aus dem Französischen von Eva Fehsenbecker. Zürich: Diogenes, 1995.
- : *Réflexion faite*. Paris: Gallimard, 1951.
- Cohn, Al: «How Talkies Are Made». In: *Photoplay*, April 1929, 28–31, 110.
- Conrad-Alberti, Victor: «Regieprobleme des Tonfilms». In: *Der Film-Kurier*, 15. Februar 1930, o. S.
- Cowan, Lester (Hg.): *Recording Sound for Motion Pictures*. New York / London: McGraw-Hill, 1931.
- Crafton, Donald: *The Talkies. American Cinema's Transition to Sound 1926–1931*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1997.
- Deslaw, Eugène: «My First Sound Film». In: *Close Up* 8, 1, 1931, 61–62.
- Doherty, Thomas: «This Is Where We Came In: The Audible Screen and the Voluble Audience of Early Sound Cinema». In: Stokes, Melvyn / Maltby, Richard (Hg.): *American Movie Audiences. From the Turn of the Century to the Early Sound Era*. London: bfi Publishing, 1999, 143–163.
- Donald, James / Friedberg, Anne / Marcus, Laura (Hg.): *Close Up 1927–1933. Cinema and Modernism*. London: Cassell, 1998.
- Douglas, Susan J: *Listening In. Radio and the American Imagination*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 2004.
- Dr. F. K.: «Die große Stille im Tonfilm». In: *Der Film*, 12. Juli 1930, S. 85.
- Dr. K. F.: «Löcher im Tonfilm». In: *Deutsche Filmzeitung*, 4. Juli 1930, 2.
- Dr. K. L. (= Kurt London): Rezension zu MELODIE DES HERZENS [Abschnitt «Musik, Sprache und Tonübertragung»]. In: *Der Film*, 21. Dezember 1929, S. 467.
- Eisenstein, Sergej: «Das Organische und das Pathos» [1939]. Aus dem Russischen von Lothar Fahlbusch. In: Ders.: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Hg. v. Felix Lenz und Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006, 202–237.
- Elsaesser, Thomas: «Das Lied ist aus, oder Wem gehört die Operette». In: Hagener, Malte / Hans, Jan (Hg.): *Als die Filme singen lernten. Innovation und Tradition im Musikfilm 1928–1938*. München: edition text + kritik, 1999, 86–104.
- : «Going «Live»: Body and Voice in Some Early German Sound Films». In: Nasta, Dominique / Huvelle, Didier (Hg.): *Le son en perspective. Nouvelles recherches / New Perspectives in Sound Studies*. Brüssel: Peter Lang, 2004, 155–168.
- Elzenheimer, Regine: *Pause. Schweigen. Stille. Dramaturgien der Abwesenheit im postdramatischen Musik-Theater*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- Encke, Julia: *Augenblicke der Gefahr. Der Krieg und die Sinne. 1914–1934*. München: Fink, 2006.
- Epstein, Jean: «Bonjour Cinéma. Eine Sammlung von Traktaten» [1921].

- Aus dem Französischen von Margrit Tröhler und Jörg Schweinitz. In: Tröhler, Margrit / Schweinitz, Jörg (Hg.): *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929*. Berlin: Alexander. 2016, 269–339.
- : «Le cinéma continue» [1929]. In: Ders.: *Écrits sur le cinéma, 1921–1953. Bd. I*. Paris: Seghers, 1974, 224–228.
- : «Zu einigen Voraussetzungen der Photogénie» [1926]. Aus dem Französischen von Margrit Tröhler und Jörg Schweinitz. In: Tröhler, Margrit / Schweinitz, Jörg (Hg.): *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929*. Berlin: Alexander, 2016, 437–445.
- Erdmann, Hans / Becce, Giuseppe / Brav, Ludwig: *Allgemeines Handbuch der Film-Musik*. Berlin: Ries & Erler, 1927.
- Eyman, Scott: *The Speed of Sound. Hollywood and the Talkie Revolution 1926–1930*. New York: Simon & Schuster, 1997.
- Falge, Francis M.: «The Meaning of Modernism in Lighting». In: *Motion Picture Herald*, 29. August 1931, 12–13, 74.
- Fanck, Arnold: *Stürme über dem Montblanc. Ein Filmbildbuch von Arnold Fanck nach dem gleichnamigen Film*. Basel: Concordia, 1931.
- Feld, Hans: Rezension zu HALLELUJAH. In: *Der Film-Kurier*, 3. Oktober 1930, o. S.
- Fiant, Antony: *L'attrait du silence*. Crisnée: Yellow Now, 2021.
- Fisher, Jaimey: «Landscapes of Death: Space and the Mobilization Genre in G. W. Pabst's WESTFRONT 1918 (1930)». In: Rogowski, Christian (Hg.): *The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy*. Rochester: Camden House, 2010, 268–285.
- Fisher, Lucy: «APPLAUSE: The Visual and Acoustic Landscape». In: Weis, Elisabeth / Belton, John (Hg.): *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985, 232–246.
- Flückiger, Barbara: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren, 2001.
- Fohrmann, Melanie: «Aus dem Lautsprecher brüllte der Krieg». Ernst Johannsens Hörspiel «Brigadevermittlung». Bielefeld: Aisthesis, 2005.
- Fondane, Benjamin: «Du muet au parlant: grandeur et décadence du cinéma» [1930]. In: L'Herbier, Marcel (Hg.): *L'Intelligence du cinématographe*. Paris: Éditions Corrèa, 1946, 145–163.
- : *Écrits pour le cinéma: le muet et le parlant*. Paris: PLASMA, 1984.
- : «Vom Stummfilm zum Sprechfilm. Größe und Verfall des Kinos» [1930]. Aus dem Französischen von Hanns Zischler. In: *Filmkritik* 299/300, 1981, 530–540.
- Foucault, Michel: *Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses*. Aus dem Französischen von Walter Seitter. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1999.
- Foulon, Otto: *Die Kunst des Lichtspiels. Totenrede gehalten vor der Einäscherung des Lichtbildners Matthias Grüner am 22. Mai 2034*. Aachen: Die Kuppel / Karl Spiertz, 1924.
- Freedman, Eric: «The Sounds of Silence: Benjamin Fondane and the Cinema». In: *Screen* 39, 2, 1998, 164–174.
- Freud, Sigmund: «Das Unheimliche» [1919]. In: Ders.: *Werke aus den Jahren 1917–1920 (Gesammelte Werke, Bd. 12)*. London: Imago Publishing, 1955, 227–268.
- Friedell, Egon: «Prolog vor dem Film» [1913]. In: Schweinitz, Jörg (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über*

- ein neues Medium. Leipzig: Reclam, 1992, 201–208.
- Fröhlich, Gustav: «Erlösung!» In: *Reichs-filmblatt*, 4. Januar 1930, o. S.
- Frothingham, Paul Revere: «The Mysticism of Maeterlinck». In: *The Harvard Theological Review*, 5, 2, 1912, 251–268.
- Fuchs, Maria: *Stummfilmmusik. Theorie und Praxis im <Allgemeinen Handbuch der Film-Musik> (1917)*. Marburg: Schüren, 2016.
- Füzi, Izabella: «Connecting and Disconnecting: Sound and Cinema in Balázs's Film Aesthetics». In: *Et al – Critical Theory Online* 3, 2015. etal. hu: <https://is.gd/sD4iDu> (abgerufen am 12. Dezember 2025).
- Gandert, Gero: «Ein Kinoorchester-Dirigent erinnert sich. Gero Gandert im Gespräch mit Werner Schmidt-Boelke». In: Seidler, Walther (Hg.): *Stummfilmmusik gestern und heute*. Berlin: Verlag Volker Spiess, 1979, 35–50.
- Gardner, Colin: *Chaoïd Cinema. Deleuze & Guattari and the Topological Vector of Silence*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.
- Geisler, Michael: «The Battleground of Modernity». In: Rentschler, Eric (Hg.): *The Films of G. W. Pabst. An Extraterritorial Cinema*. New Brunswick: Rutgers University Press, 1990, 91–102.
- Gellen, Kata: ««Be/Ruf»: Sound Control and Vocal Training in *Der blaue Engel*». In: *Colloquia Germanica* 44, 3, 2011, 259–281.
- Gersch, Wolfgang: «Versuche auf breiter Front. Balázs in Berlin». In: Balázs, Béla: *«Der Geist des Films», Artikel und Aufsätze 1926–1931 (Schriften zum Film, Bd. 2)*. Hg. v. Helmut H. Diederichs und Wolfgang Gersch. München: Carl Hanser, 1984, 9–48.
- Gethmann, Daniel: «Technologie der Vereinzelung. Das Sprechen am Mikrophon im frühen Rundfunk». In: Segeberg, Harro / Schätzlein, Frank (Hg.): *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Marburg: Schüren, 2005, 249–265.
- : *Die Übertragung der Stimme. Vor- und Frühgeschichte des Sprechens im Radio*. Zürich: Diaphanes, 2006.
- Gitt, Robert: «Restoring Vitaphone Films». In: Bandy, Mary Lea (Hg.): *The Dawn of Sound. The Museum of Modern Art*, 1989, 11–13.
- Goergen, Jean-Paul: «Lebenswahrheit im Musikfilm. René Clairs *SOUS LES TOITS DE PARIS*». In: Hagener, Malte / Hans, Jan (Hg.): *Als die Filme singen lernten. Innovation und Tradition im Musikfilm. 1928–1938*. München: edition text + kritik, 1999, 72–85.
- : ««Sie sehen und hören». Die Kurzfilme der Tobis». In: Bock, Hans-Michael / Jacobsen, Wolfgang / Schöning, Jörg (Hg.): *Tonfilmfrieden/Tonfilmkrieg. Die Geschichte der Tobis vom Technik-Syndikat zum Staatskonzern*. München: edition text + kritik, 44–50.
- Gogol, Nikolai: *Gogols Werke, Bd. 1*. Hg. v. Arthur Luther. Leipzig: Bibliographisches Institut, 1923.
- Gorbman, Claudia: *Unheard Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1987.
- Grémillon, Jean: «Muet et parlant» [1931]. In: Ders.: *Le Cinéma? Plus qu'un art! Écrits et propos. 1925–1959*. Hg. v. Pierre Lherminier. Paris: L'Harmattan, 2010, 27.
- : «Propositions» [1925]. In: Ders.: *Le Cinéma? Plus qu'un art! Écrits et propos. 1925–1959*. Hg. v. Pierre Lherminier. Paris: L'Harmattan, 2010, 23–26.
- Gunold, Rolf: «Wege zum akustischen Drama» [1925]. In: Schneider, Irmela (Hg.): *Radio-Kultur in der Weimarer Republik. Eine Dokumentation*. Tübingen: G. Narr, 1984, 171–173.
- H. U. [= Heinz Umbehr?]: Rezension zu ATLANTIC. In: *Die Lichtbild-Bühne*, 29. Oktober 1929, o. S.

- Hall, Mordaunt: «The Screen». In: *New York Times*, 20. November 1929, o. S.
- Hanich, Julian: *The Audience Effect. On the Collective Cinema Experience*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2018.
- Hangartner, Selina: «Self-Presentation, Kitsch, Irony: German Sound Film around 1930». In: *Mise-en-scène: The Journal of Film & Visual Narration* 3, 1, 2018, 26–38.
- Hardt, Ernst: «Wort und Rundfunk». In: Kestenberg, Leo (Hg.): *Kunst und Technik*. Berlin: Volksverband der Bücherfreunde, Wegweiser-Verlag, 1930.
- Harms, Rudolf: *Philosophie des Films. Seine ästhetischen und metaphysischen Grundlagen*. Leipzig: Felix Meiner, 1926.
- Hebbel, Friedrich: *Gedichte, Erzählungen, theoretische Schriften (Werke, Bd. 3)*. München: Carl Hanser, 1965.
- Heidemann, Paul: «Neue Tonfilmgedanken». In: *Reichsfilmblatt*, 15. Juni 1929, 8.
- Hein, Matthias: *Zu einer Theorie des Erlebens bei Béla Balázs*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2011.
- Helmers, Maïke: «The Transition from the Silent into the Sound Era in German Cinema: The Innovative Use of Sound in Pabst's WESTFRONT 1918». In: *Music, Sound, and the Moving Image* 12, 2, 2018, 121–139.
- Henseleit, Felix: Rezension zu DER BLAUE ENGEL. In: *Reichsfilmblatt*, 5. April 1930, o. S.
- Herbrich, Othmar: *Robert Stolz. König der Melodie*. Wien/München: Amalthea, 1975.
- Herzberg, Georg: «Die Debatte: Mehr sprechen! Fehler der Tondramaturgie». In: *Der Film-Kurier*, 4. Dezember 1930, o. S.
- : Rezension zu DER KEUSCHE JOSEF. In: *Der Film-Kurier*, 20. September 1930, o. S.
- : Rezension zu VORUNTERSUCHUNG. In: *Der Film-Kurier*, 21. April 1931, o. S.
- Hiley, Nicholas: «Der Erste Weltkrieg im britischen Film». In: Rother, Rainer (Hg.): *Die letzten Tage der Menschheit. Bilder des Ersten Weltkrieges*. Berlin: Deutsches Historisches Museum, 1994, 215–226.
- Hofmannsthal, Hugo von: «Ein Brief» [1902]. In: Ders.: *Sämtliche Werke. Bd. 31*. Hg. v. Rudolf Hirsch. Frankfurt a. M.: Fischer, 1991, 45–55.
- Holtz, Martin: «The Sounds of War. Reflections on WWI Films of 1930». In: Wiegand, Daniel (Hg.): *Aesthetics of Early Sound Film. Media Change around 1930*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2023, 243–259.
- Horton, Justin: «The Unheard Voice in the Sound Film». In: *Cinema Journal*, 52, 4, 2013, 3–24.
- Horváth, Ödön von: «Gebrauchsanweisung» [1932]. In: Ders.: *Kasimir und Karoline*. Stuttgart, Reclam, 2009, 160–166.
- Howard, Clifford: «A New Hollywood». In: *Close Up* 4, 2, 1929, 37–40.
- Hynes, Charles F.: «NY. Critics Differ on Merit of «Interference»». In: *The Film Daily*, 26. November 1928, 11.
- Hynes, Samuel: *A War Imagined. The First World War and English Culture*. London: Pimlico, 1992.
- Ibsen, Henrik: *Nora oder Ein Puppenheim, Hedda Gabler, Baumeister Solness, John Gabriel Borkman. Theaterstücke*. Aus dem Norwegischen von Hinrich Schmidt-Henkel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006.
- Ícart, Roger: *La Révolution du parlant, vue par la presse française*. Perpignan: Institut Jean Vigo, 1988.
- Ihering, Herbert: «Duponts «ATLANTIC»» [1929]. In: Ders.: *Herbert Ihering. Filmkritiker*. Hg. v. Rolf Aurich und Wolfgang Jacobsen. München: edition text + kritik, 2011, 138–140.
- : «Ist das die Generallinie des Films? DER SCHRECKEN DER GARNISON»

- [1931]. In: Ders.: *Von Reinhardt bis Brecht: Vier Jahrzehnte Theater und Film. Bd. 3: 1930–1932*. Berlin: Aufbau, 1961, 340–341.
- : Rezension zu *DER BLAUE ENGEL* [1930]. In: Ders.: *Herbert Ihering. Filmkritiker*. Hg. v. Rolf Aurich und Wolfgang Jacobsen. München: edition text + kritik. 2011, 147–149.
- : Rezension zu *MELODIE DES HERZENS* [1929]. In: Ders.: *Herbert Ihering. Filmkritiker*. Hg. v. Rolf Aurich und Wolfgang Jacobsen. München: edition text + kritik. 2011, 142–143.
- : Vorsichtige Tonfilmpolitik [1929]. In: Ders.: *Herbert Ihering. Filmkritiker*. Hg. v. Rolf Aurich und Wolfgang Jacobsen. München: edition text + kritik. 2011, 137–138.
- Jacobs, Lea: *Film Rhythm After Sound. Technology, Music, and Performance*. Oakland: University of California Press, 2015.
- : «The Innovation of Re-Recording in the Hollywood Studios». In: *Film History* 24, 1, 2012, 5–34.
- Jacobsen, Wolfgang: «Die Tonfilmmaschine». In: Ders. (Hg.): *Babelsberg. Das Filmstudio (1912–1995)*. 3. Aufl. Berlin: Argon, 1994, 145–164.
- : *Erich Pommer. Filmproduzent zwischen Kunst, Industrie und Unterhaltung*. Berlin: Hentrich & Hentrich, 2017.
- Jäger, Ernst: Rezension zu *DER BLAUE ENGEL*. In: *Der Film-Kurier*, 2. April 1930, o. S.
- : Rezension zu *DER MANN, DER DEN MORD BEGING*. In: *Der Film-Kurier*, 24. Januar 1931, o. S.
- : Rezension zu *DIE NACHT GEHÖRT UNS*. In: *Der Film-Kurier*, 24. Dezember 1929, o. S.
- Jampolski, Michail: «Die Geburt der Filmtheorie aus dem Geist der Physiognomik». In: *Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft* 27, 2, 1986, 79–98.
- Johannsen, Ernst: *Vier von der Infanterie. Ihre letzten Tage an der Westfront* 1918. Hamburg-Bergedorf: Fackelreiter, 1929.
- Johnson, James H.: *Listening in Paris. A Cultural History*. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1995.
- Jolly, Martyn: *Faces of the Living Dead. The Belief in Spirit Photography*. London: The British Library, 2006.
- Jutzi, Piel: «Zurück zum Film! S. M. der Ton». In: *Der Film-Kurier*, 1. Januar 1931, o. S.
- Kaes, Anton (Hg.): *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton/Oxford: Princeton University Press, 2007.
- Kaganovsky, Lilya: *The Voice of Technology. Soviet Cinema's Transition to Sound 1928–1935*. Bloomington: Indiana University Press, 2018.
- Kahn, Douglas: «John Cage: Silence and Silencing». In: *The Musical Quarterly* 81:4 (1997), 556–598.
- : *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*. Cambridge et al.: MIT Press, 2001.
- Kaiser, Tina / Kammerer, Dietmar: «Bemerkungen zu Filmstil zwischen Theorie, Geschichte und Analyse. Zur Einführung in diesen Band». In: Dies. / Blunk, Julian / Wahl, Chris (Hg.): *Filmstil. Perspektivierung eines Begriffs*. München: edition text + kritik, 2016, 7–18.
- Kaiser, Torsten: «Über die Restaurierung für die 80th Anniversary Edition von Fritz Langs M». Booklet der Blu-ray-Ausgabe von TLEFilms, 2011.
- Kann, Maurice D.: «Another Advance in Sound». In: *The Film Daily*, 18. November 1928, 1.
- Kasack, Hermann: «Mikroreportage» [1929]. In: Schneider, Irmela (Hg.): *Radio-Kultur in der Weimarer Republik. Eine Dokumentation*. Tübingen: G. Narr. 1984, 128–131.
- Kastberger, Klaus / Reimann, Kerstin: «Nachwort». In: Horváth, Ödön

- von: *Kasimir und Karoline* [1932]. Stuttgart: Reclam, 2009, 193–212.
- Kasten, Jürgen: «Vom visuellen zum akustischen Sprechen». In: Ernst, Gustav (Hg.): *Sprache im Film*. Wien: Wespennest, 1994, 41–55.
- Katschthaler, Karl: «Absence, Presence, and Potentiality: John Cage's 4'33" Revisited». In: Wolf, Werner / Bernhart, Walter (Hg.): *Silence and Absence in Literature and Music*. Leiden/ Boston: Brill/Rodopi, 2016, 166–179.
- Kayßler, Friedrich: «Filmschaffende: Friedrich Kayßler». In: *Deutsche Filmzeitung*, 23. Januar 1931, 3–4.
- Kelly, Andrew: *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT. The Story of a Film*. London / New York: I. B. Tauris, 1998.
- : *Cinema and the Great War*. London: Routledge, 1997.
- Kessler, Frank: «Photogénie und Physiognomie». In: Campe, Rüdiger / Schneider, Manfred (Hg.): *Geschichten der Physiognomik*. Freiburg i. Br.: Rombach, 1996, 515–534.
- Kester, Bernadette: *Film Front Weimar. Representations of the First World War in German Films of the Weimar Period (1919–1933)*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2003.
- Kettelhut, Erich: «Melodie des Herzens: Erich Kettelhut im Gespräch mit Gerhard Lamprecht» [1958]. In: Jacobsen, Wolfgang (Hg.): *Babelsberg. Das Filmstudio (1912–1995)*. 3. Aufl. Berlin: Argon, 1994, 165–166.
- Kistemaeckers, Henry: *La nuit est à nous ..., pièce en trois actes et quatre tableaux*. Paris: La Petite Illustration, 1925.
- Koch, Gertrud: «Die Physiognomie der Dinge. Zur frühen Filmtheorie von Béla Balázs». In: *Frauen und Film* 40, 1986, 73–82.
- Koebner, Thomas (Hg.): *Standardsituationen im Film*. Marburg: Schüren, 2016.
- Korte, Helmut: *Der Spielfilm und das Ende der Weimarer Republik. Ein Rezeptions-historischer Versuch*. Göttingen: Vandenhoeck und Ruprecht, 1998.
- Koszarski, Richard: «On the Record: Seeing and Hearing the Vitaphone». In: Bandy, Mary Lea (Hg.): *The Dawn of Sound*. New York: The Museum of Modern Art, 1989, 15–21.
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films*. [1960]. Aus dem Englischen von Friedrich Walter und Ruth Zellschan. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2005.
- : «Tonbildfilm» [1928]. In: Ders.: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Aus dem Englischen von Ruth Baumgarten und Karsten Witte. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984, 409–411.
- : *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [1947]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1984.
- Kuh, Anton: «Angst vor dem Radio» [1930]. In: Schneider, Irmela (Hg.): *Radio-Kultur in der Weimarer Republik. Eine Dokumentation*. Tübingen: G. Narr, 1984, 52–54.
- Larkin, George: *Post-Production and the Invisible Revolution of Filmmaking. From the Silent Era to Synchronized Sound*. New York / London: Routledge, 2019.
- Lastra, James: *Sound Technology and the American Cinema. Perception, Representation, Modernity*. New York: Columbia University Press, 2000.
- Leclère, René: «Interview mit René Clair». In: *Der Film-Kurier*, 28. August 1930, o. S.
- Leonhard, Rudolf: «Technik und Kunstform» [1924]. In: Schneider, Irmela (Hg.): *Radio-Kultur in der Weimarer Republik. Eine Dokumentation*. Tübingen: G. Narr, 1984, 67–71.
- Lethen, Helmut: ««Knall an sich»: Das Ohr als Einbruchsstelle des Traumas». In: Mülder-Bach, Inka (Hg.): *Modernität und Trauma. Beiträge zum Zeitenbruch des Ersten Weltkrieges*. Wien: WUV-Universitätsverlag, 2000, 192–210.
- Lewis, Hannah: *French Musical Culture*

- and the Coming of Sound Cinema. New York: Oxford University Press, 2018.
- L'Herbier, Marcel: «Hermès et le Silence». In: Ders. (Hg.): *L'Intelligence du cinématographe*. Paris: Éditions Corrêa, 1946, 199–212.
- : «Hermes und das Schweigen» [1918/1946]. In: Tröhler, Margrit / Schweinitz, Jörg (Hg.): *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929*. Aus dem Französischen von Margrit Tröhler und Jörg Schweinitz. Berlin: Alexander. 2016, 149–167.
- : «Interview». In: *Cinémonde*, 28. November 1929, o. S.
- Lichau, Karsten: «Soundproof Silences? Towards a Sound History of Silence». In: *International Journal for History, Culture and Modernity* 7, 2019, 840–867.
- Liebman, Roy: *Vitaphone Films. A Catalogue of the Features and Shorts*. Jefferson: McFarland, 2010.
- Lissa, Zofia: *Ästhetik der Filmmusik*. [1964]. Aus dem Polnischen von Lothar Fahlbusch und Katja Weintraub. Berlin: Henschel, 1965.
- : «Die ästhetischen Funktionen der Stille und Pause in der Musik». In: *Studien zur Musikwissenschaft* 25, 1962, 315–346.
- : *Muzyka i film. Studium z pogranicza ontologii, estetyki i psychologii muzyki filmowej* [Musik und Film. Betrachtung der Ontologie, Ästhetik und Psychologie der Filmmusik]. Lwów: Księgarnia Lwowska, 1937.
- Loewy, Hanno: *Béla Balázs – Märchen, Ritual und Film*. Berlin: Vorwerk 8, 2003.
- London, Kurt: *Film Music. A Summary of the Characteristic Features of its History, Aesthetics, Technique; and possible Developments*. London: Faber & Faber, 1936.
- : «Großer Tonfilm-Erfolg im Capitol: DIE NACHT GEHÖRT UNS [Abschnitt «Sprechklang, Töne und Geräusche»]. In: *Der Film*, 28. Dezember 1929, 471–472.
- M. U. [= Michael Urak?]: «Marcel L'Herbier über den musikalischen Film». In: *Der Film-Kurier*, 12. Juli 1930, o. S.
- MacDonald, Lucille: «Some Like 'em Silent» [Leserbrief]. In: *Photoplay*, Januar 1930, 8.
- MacKenzie, Donald: «Sound Recording by the Light Valve System». In: Cowan, Lester (Hg.): *Recording Sound for Motion Pictures*. New York / London: McGraw-Hill, 1931, S. 84–95.
- Maeterlinck, Maurice: «Das Schweigen» [1896]. Aus dem Französischen von Friedrich von Oppeln-Bronikowski. In: Ders.: *Der Schatz der Armen*. Jena: Eugen Diederichs, 1912, 1–11.
- Malraux, André: «Esquisse d'une psychologie du cinéma» [1940]. In: L'Herbier, Marcel (Hg.): *Intelligence du cinématographe*. Paris: Éditions Corrêa, 1946, 372–384.
- Mansell, James G.: *The Age of Noise in Britain. Hearing Modernity*. Urbana: University of Illinois Press, 2017.
- Marie, Michel: «La bouche bée». In: *Hors Cadre* 3 («Voix off»), 1985, 115–132.
- Martin, Silke: *Die Sichtbarkeit des Tons im Film. Akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er Jahren*. Marburg: Schüren, 2010.
- Merleau-Ponty, Maurice: «Das Kino und die neue Psychologie» [1947]. Aus dem Französischen von Claudia Brede-Konersmann. In: Ders.: *Das Auge und der Geist. Philosophische Essays*. Hg. v. Christian Bernes. Hamburg: Meiner, 2003.
- Meyer-Kalkus, Reinhart: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. Berlin: Akademie, 2001.
- Miller, Wesley C.: «Talkers Call for Greater Concentration from Audience». In: *The Film Daily*, 30. Januar 1930, o. S.
- Missfelder, Jan-Friedrich: «Der Klang der Geschichte. Begriffe, Traditionen und Methoden der Sound his-

- tory». In: *Geschichte in Wissenschaft und Unterricht* 66, 11/12, 2015, 633–649.
- Mitry, Jean: *Les Formes (Esthétique et psychologie du cinema, Bd. 2)*. Paris: Éditions universitaires, 1965.
- Moholy-Nagy, László: «Die Optik im Tonfilm». In: *Film und Volk*, 6, 1929, 9–10.
- Morat, Daniel: «Zur Historizität des Hörens. Ansätze für eine Geschichte auditiver Kulturen». In: Volmar, Axel / Schröter, Jens (Hg.): *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*. Bielefeld: transcript, 2014, 131–144.
- (Hg.): *Sounds of Modern History: Auditory Cultures in 19th and 20th Century Europe*. New York / Oxford: Berg-hahn, 2014.
- Moure, José: «Du silence au cinéma». In: *Méditation et Information* 9, 1999, 24–38.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang: *Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren*. Düsseldorf: Droste, 1999.
- Müller, Corinna: «Akustik des Krieges. Der Erste Weltkrieg als akustisches Ereignis im frühen Tonfilm». In: Rother, Rainer / Herbst-Messlinger, Karin (Hg.): *Der Erste Weltkrieg im Film*. München: edition text + kritik, 2009, 90–111.
- : *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. München: Fink, 2003.
- Musil, Robert: «Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films» [1925]. In: Balázs, Béla: *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2001, 148–167.
- North, Michael: «International Media, International Modernism, and the Struggle with Sound». In: Murphet, Julian / Rainford, Lydia (Hg.): *Literature and Visual Technologies. Writing After Cinema*. New York: Palgrave MacMillan, 2003, 49–66.
- O'Brien, Charles: *Cinema's Conversion to Sound. Technology and Film Style in France and the U. S.* Bloomington: Indiana University Press, 2005.
- : *Movies, Songs, and Electric Sound. Transatlantic Trends*. Bloomington: Indiana University Press, 2019.
- Olimsky, Fritz: Rezension zu *DIE NACHT GEHÖRT UNS*. In: *Berliner Börsen-Zeitung*, 24. Dezember 1929, o. S.
- O'Rawe, Des: «Silence: Film Sound and the Poetics of Silence». In: Harper, Graeme (Hg.): *Sound and Music in Film and Visual Media*. New York / London: Continuum, 2009, 87–99.
- : «The Great Secret: Silence, Cinema and Modernism». In: *Screen* 47, 4, Winter 2006, 395–405.
- Pagnol, Marcel: «Le film parlant offre à l'écrivain des ressources nouvelles». In: *Le Journal*, 17. Mai 1930, o. S.
- Patka, Kiron: «Radio als Sound. Von der enträumlichten Stimme zum Radio-Sounddesign». In: *Navigationen* 2, 2015, 113–126.
- Paul, Gerhard: «Trommelfeuer aufs Trommelfell. Der Erste Weltkrieg als akustischer Ausnahmezustand und die Grenzen der Reproduktion». In: Ders. / Schock, Ralf (Hg.): *Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*. Göttingen: Wallstein, 2014, 83–89.
- / Schock, Ralph (Hg.): *Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*. Göttingen: Wallstein, 2014.
- / Schock, Ralph (Hg.): *Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, 2013.
- Payer, Peter: «Signum des Urbanen. Geräusch und Lärm der Großstadt um 1900». In: Paul, Gerhard / Schock, Ralf (Hg.): *Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*. Göttingen: Wallstein, 2014, 39–44.

- Pearson, George: *Flashback. An Autobiography of a British Filmmaker*. London: Ruskin House, 1957.
- Pertwee, Roland: *Interference*. London: Readers Library, 1927.
- : *Interference: A Melodrama of the Upperworld*. New York: Grosset & Dunlap, 1928.
- / Dearden, Harold: *Interference. A Play in Three Acts*. London / New York: Samuel French, 1929.
- Pick, Lupu: «Eine bedenkliche Klippe». In: *Reichsfilmblatt*, 4. Januar 1930, 4. Beilage, o. S.
- Pitkin, Walter B. / Marson, William M.: *The Art of Sound Pictures*. New York / London: A. Appleton, 1930.
- Plöetz, H. A.: «Tanzkapellen im Tonfilm». In: *Reichsfilmblatt*, 2. August 1930, o. S.
- Porter, Laraine: «The Talkies Come to Britain: British Silent Cinema and the Transition to Sound, 1928–30». In: Hunter, I. Q. / Porter, Laraine / Smith, Justin (Hg.): *The Routledge Companion to British Cinema History*. London: Routledge, 2017, 87–98.
- Potamkin, Harry Alan: «Phases of Cinema Unity II». In: *Close Up* 6, 6, 1930, 463–474.
- : «The Aframerican Cinema». In: *Close Up* 5, 2, 1929, 107–117.
- Prümm, Karl: «Der frühe Tonfilm als intermediale Konfiguration. Zur Genese des Audiovisuellen». In: *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik* 1, 1995, 278–290.
- : «Historiographie einer Epochen-schwelle. Der Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm in Deutschland (1928–1932)». In: Hickethier, Knut (Hg.): *Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden. Dokumentation der Tagung der GFF 1988*. Berlin: Edition Sigmar Bohn, 1988, 93–102.
- Quinlivan, Davina: *The Place of Breath in Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2012.
- Quirk, James R.: «Close-Ups and Long-Shots». In: *Photoplay* 38, 4, 1930, 27–28.
- Radkau, Joachim: *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*. München: Econ-Ullstein-List-Verlag, 1998.
- Remarque, Erich Maria: *Der Weg zurück*. Berlin: Propyläen, 1931.
- : *Im Westen nichts Neues*. Berlin: Propyläen, 1929.
- Richardson, Dorothy M.: «Continuous Performance: Dialogue in Dixie». In: *Close Up* 5, 3, 1929, 211–218.
- Richie, Donald: *The Japanese Movies. An Illustrated History*. Tokio: Kodansha International Ltd., 1966.
- Rippey, Theodore F.: «The HOKUSPOKUS Debate, Technological Aurality, and DER SCHUSS IM TONFILMATELIER». In: *Colloquia Germanica* 44, 3, 2011, 237–258.
- Rosenthal, Alfred [Aros]: «Am Ende steht der Anfang». In: *Film-Echo* (Beilage zu *Der Montag / Berliner Tages-Anzeiger*), 30. Dezember 1929, o. S.
- Rubin, Martin: «The Voice of Silence: Sound Style in John Stahl's BACK STREET». In: Weis, Elisabeth / Belton, John (Hg.): *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 1985, 277–285.
- Rügner, Ulrich: *Filmmusik in Deutschland zwischen 1924 und 1934*. Hildesheim / Zürich / New York: Olms, 1988.
- Russolo, Filippo Tommaso: «Die Geräuschkunst» [1913]. Aus dem Italienischen von Christa Baumgarth und Helly Hohenemser. In: Apollonio, Umbro (Hg.): *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909–1918*. Köln: DuMont Schauberg, 1972, 86–109.
- S. D.: «DIE NACHT GEHÖRT UNS. Ein auto-sportlicher Tonfilm». In: *Hamburger Anzeiger*, 24. Dezember 1929, o. S.

- Schacht, Roland: «Tonfilmdramaturgie». In: *Der Film-Kurier*, 22. April 1929, o. S.
- Schafer, R. Murray: *Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens* [1977]. Aus dem Englischen von Sabine Breitsameter. Mainz: Schott Music, 2010.
- Schallert, Edwin: «All-Talkie Review» [LIGHTS OF NEW YORK]. In: *Exhibitors Herald*, 3. November 1928, 35–36.
- Schlesinger, Eugen: «Wie muß der Tonfilm technisch für das deutsche Lichtspielhaus beschaffen sein?». In: *Der Film-Kurier*, 13. Juli 1929, o. S.
- Smith, Jacob: *Vocal Tracks. Performance and Sound Media*. Berkeley: University of California Press, 2008.
- Schneider, Irmela (Hg.): *Radio-Kultur in der Weimarer Republik. Eine Dokumentation*. Tübingen: G. Narr, 1984.
- Schwarz, Monika: *A kékszakállú herceg vára*. In: Dahlhaus, Carl (Hg.): *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Bd 1*. München: Piper, 1986, 200–203.
- Schweinitz, Jörg: «Berührungen paralleler Welten. Filmtheoretische Diskurse in Frankreich und Deutschland». In: Tröhler, Margrit / Ders. (Hg.): *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929*. Berlin: Alexander, 2016, 620–666.
- : *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie Verlag, 2006.
- (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium*. Leipzig: Reclam, 1992.
- : «Reporters, Radio Waves, and the Dispersed Audience: Staging the Radio in Early German Sound Cinema». In: Wiegand, Daniel (Hg.): *Aesthetics of Early Sound Film: Media Change around 1930*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2023, 157–174.
- : ««Wie im Kino!» Die autothematise Welle im frühen Tonfilm. Figurationen des Selbstreflexiven». In: Koebner, Thomas (Hg.): *Diesseits der «Dämonischen Leinwand». Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*. München: edition text + kritik, 2003, 373–392.
- Seuffert, L. von: «Mikrophon, Schallplatte und Film». In: *Deutsche Filmzeitung*, 21. August 1931, 9.
- : «Tonfilm-Impressionen». In: *Deutsche Filmzeitung*, 31. Januar 1930, 2–3.
- : «Vergeßt den stummen Film nicht ganz!» In: *Deutsche Filmzeitung*, 21. März 1930, 4.
- Sieburg, Friedrich: «Die Transzendenz des Filmbildes» [1920]. In: Güttinger, Fritz (Hg.): *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm. Textsammlung*. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum, 1984, 417–419.
- Simmel, Georg: «Die Großstädte und das Geistesleben» [1903]. In: Ders.: *Das Individuum und die Freiheit*. Frankfurt a. M.: Fischer, 1993, 192–204.
- Slowik, Michael: *After the Silents. Hollywood Film Music in the Early Sound Era, 1926–1934*. New York: Columbia University Press, 2014.
- Sontag, Susan: «Die Ästhetik des Schweigens» [1969]. In: Dies.: *Gesten radikalen Willens. Essays*. Aus dem Amerikanischen von Jörg Trobitius. Frankfurt a. M.: Fischer, 2011, 11–50.
- : «The Aesthetics of Silence» [1969]. In: Dies.: *Styles of Radical Will*. London: Penguin, 2009, 3–34.
- Spadoni, Robert: *Uncanny Bodies. The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*. London/Berkeley: University of California Press, 2007.
- Spaich, Herbert: *Ernst Lubitsch und seine Filme*. München: Heyne, 1992.
- Stein, Paul Ludwig: «Vom stummen

- zum tönenden Bilde». In: *Reichsfilmblatt*, 4. Mai 1929, o. S.
- Steinmetz, Hans: «Kamera und Ton. Gesamtkunstwerk Film V». In: *Deutsche Filmzeitung*, 4. April 1930, 4–5.
- Sterne, Jonathan: *The Audible Past. Cultural Origins of Sound Reproduction*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Stewart, Fiona: ««Where is the Stage?»: The Theatricality of Silence and Concealment in Béla Balázs's «Duke Bluebeard's Castle»». In: *UPSTAGE. A journal of turn-of-the-century theatre* 1, 2010. oscholars.com: <https://is.gd/rPgvS8> (abgerufen am 12. Dezember 2025).
- Stiasny, Philipp: *Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914–1929*. München: edition text + kritik, 2009.
- Street, Sarah / Yumibe, Joshua: *Chromatic Modernity. Color, Cinema, and Media of the 1920s*. New York: Columbia University Press, 2019.
- Strobl, Karl Hans: «Der Kinematograph» [1911]. In: Güttinger, Fritz (Hg.): *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum, 1984, 51–54.
- Syker, Frederick: «An Australian's View On Talking Motion Pictures». In: *Motion Picture News*, 16. Februar 1929.
- Szczepanik, Petr: «Sonic Imagination: or, Film Sound as a Discursive Construct in Czech Culture of the Transitional Period». In: Beck, Jay / Grajeda, Tony (Hg.): *Lowering the Boom. Critical Studies in Film Sound*. Urbana: University of Illinois Press, 2008, 87–104.
- Théberge, Paul: «Almost Silent: The Interplay of Sound and Silence in Contemporary Cinema and Television». In: Beck, Jay / Grajeda, Tony (Hg.): *Lowering the Boom. Critical Studies in Film Sound*. Urbana: University of Illinois Press, 2008, 51–67.
- Thiele, Wilhelm: «Operette im Tonfilm». In: *Der Film-Kurier*, 1. Februar 1930, o. S.
- Thompson, Emily: *The Soundscape of Modernity. Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933*. Cambridge/London: MIT Press, 2002.
- Tildesley, Ruth: «Hushing Hollywood: Silence is Golden in Talkie Town». In: *Screenland*, August 1929, 22–23, 101.
- Torras i Segura, Daniel: «Understanding Audiovisual Silence: Proposal of an Analytical Model». In: *Quarterly Review of Film and Video*, 39, 1, 2022, 74–102.
- Tröhler, Margrit: «Die filmische Gegenwartigkeit der Dinge. Ein Angebot zur skeptischen Versöhnung des modernen Subjekts mit sich selbst». In: Bulgakowa, Oksana / Mauer, Roman (Hg.): *Dinge im Film. Stummer Monolog, verborgenes Gedächtnis*. Wiesbaden: Springer VS, 2022, 59–89.
- : «Elixier und Relais des Geistes der Moderne. Zu einigen Topoi im französischen Diskurs zum Kino». In: Dies. / Schweinitz, Jörg (Hg.): *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906–1929*. Berlin: Alexander, 2016, 559–619.
- Tschechowa, Olga: «Der Kampf um die Nuance». In: *Reichsfilmblatt*, 10 Mai 1930, o. S.
- Tsivian, Yuri: *Early Cinema in Russia*. London / New York: Routledge, 1994.
- Tucholsky, Kurt [Peter Panter]: «Zwei Lärme». In: *Die Weltbühne* 21, 30, 1925, 139–141.
- Turvey, Malcolm: *Doubting Vision. Film and the Revelationist Tradition*. Oxford: University Press, 2008.
- Ucicky, Gustav: «Bereicherung künstlerischer Ausdrucksmöglichkeiten».

- In: *Der Film-Kurier*, 1. Januar 1930, o. S.
- Umbehr, Heinz / Wollenberg, Hans (Hg.): *Der Tonfilm. Grundlagen und Praxis seiner Aufnahme, Bearbeitung und Vorführung*. Berlin: Verlag der Lichtbildbühne, 1930.
- (Hg.): *Der Tonfilm. Grundlagen und Praxis seiner Aufnahme, Bearbeitung und Vorführung*. Zweite, neubearbeitete Auflage. Berlin: Verlag der Lichtbildbühne, 1932.
- Ur[Michael Urak]: «Kleine Streife durchs Aufnahmegelände. Auf der Avus wird ein Tonfilm gedreht». In: *Der Film-Kurier*, 29. August 1929, o. S.
- Urak, Michael: «Kunststeigerung durch Tonfilm?» In: *Der Film-Kurier*, 11. Mai 1929, o. S.
- Vardoulakis, Dimitris: «Spectres of Duty: Silence in Ibsen's 'Ghosts'». In: *Orbis Litterarum* 64, 1, 2009, 40–74.
- Vincendeau, Ginette: «Hollywood Babel: The Multiple Language Version». In: *Screen* 29, 2, 1988, 24–39.
- Voegelin, Salomé: *Listening to Noise and Silence. Towards a Philosophy of Sound Art*. New York: Continuum, 2010.
- Volmar, Axel: «In Storms of Steel: The Soundscape of World War I and Its Impact on Auditory Media Culture During the Weimar Period». In: Morat, Daniel (Hg.): *Sounds of Modern History. Auditory Cultures in 19th- and 20th-Century Europe*. New York / Oxford: Berghahn, 2014, 227–255.
- Waack, Linda: «Luftkanal und Windmaschine. Das Kino in respiratorischer Perspektive». In: Dies. / Lettenewitsch, Natalie (Hg.): *Ein- und Ausströmungen. Zur Medialität der Atmung*. Bielefeld: transcript, 2022, 107–122.
- Wagner, Hans-Ulrich: «Achtung, Aufnahme! Mikrofonberufe in der Geschichte des Rundfunks». In: Paul, Gerhard / Schock, Ralf (Hg.): *Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*. Göttingen: Wallstein, 2014, 111–116.
- Wahl, Chris: *Das Sprechen des Spielfilms. Über die Auswirkungen von hörbaren Dialogen auf Produktion und Rezeption, Ästhetik und Internationalität der siebten Kunst*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2005.
- : *Sprachversionsfilme aus Babelsberg. Die internationale Strategie der Ufa 1929–1939*. München: edition text + kritik, 2009.
- Walker, Alexander: *The Shattered Silents. How the Talkies Came to Stay*. London: Harrap, 1978.
- Weagel, Deborah: «Silence in John Cage and Samuel Beckett: '4'33"' and 'Waiting for Godot'». In: *Samuel Beckett Today / Aujourd'hui* 12, 2002, 249–262.
- Wedel, Michael: *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914–1945*. München: edition text + kritik, 2007.
- : *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld: transcript, 2011.
- Weis, Elisabeth: *The Silent Scream. Alfred Hitchcock's Sound Track*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press, 1982.
- Wenzel, Kristin: *Erfahrungsraum Stille. Eine ästhetisch phänomenologische Betrachtung*. Berlin: Kadmos, 2018.
- Werder, Stephanie: *Nervenkitzelmaschine. Frühes Kino und Nervositätsdiskurs in Deutschland*. Marburg: Schüren, 2026.
- West, Bertha K.: «Is Silence Golden?» [Leserbrief]. In: *Screenland*, Juli 1930, 10.
- Widdis, Emma: «Making Sense without Speech: The Use of Silence in Early Soviet Sound Film». In: Kaganovsky, Lilya / Salazkina, Masha (Hg.): *Sound, Speech, Music in Soviet and Post-Soviet Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2014, 100–116.

- Wiegand, Daniel: «ANNA CHRISTIE, the Coming of Sound, and the Emergence of «Multiple Garbos»». In: Hallé-Saito, Esther / Juan, Myriam / Sandeau, Jules (Hg.): *Les visages de Garbo. Construction, circulation et appropriations d'une image de star internationale*. Lyon: ENS Editions, 2026 (in Vorbereitung).
- : ««Eine Entdeckungsfahrt in die Welt der Geräusche». Zur historischen Rezeption des frühen Tonfilms DIE NACHT GEHÖRT UNS (D 1929)». In: *Montage AV* 2, 2021, 59–75.
 - : *Gebannte Bewegung. Film und Tableaux vivants in der Kultur der Moderne*. Marburg: Schüren, 2016.
 - : «How Did the Music Get to the Fish Market? On the Use of Nondiegetic Music in Early German Sound Films». In: Ders. (Hg.): *Aesthetics of Early Sound Film. Media Change Around 1930*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2023, 225–242.
 - : «Islands of Sound in the Silent Flow of Film: German Part-talkies Around 1930 as a Hybrid Medium». In: *Historical Journal of Film, Radio, and Television* 42, 3, 2022, 427–450.
 - : «Listening to Faint Sounds and Silence: Weimar Cinema's Transition to Sound and the Emergence of a New Auditory Sensitivity». In: *WeimarCinema.org* (Spring 2026). [weimarcinema.org: https://is.gd/7MEujR](https://weimarcinema.org/is.gd/7MEujR).
 - : «Taming Motion: On a Certain Tendency in Early Film Theoretical Writing». In: Steinmetz, Rüdiger (Hg.): *A Treasure Trove: Friend of the Photoplay – Visionary – Spy? New Trans-Disciplinary Approaches to Hugo Münsterberg's Life and Œuvre*. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag, 2018, 61–69.
 - : «The Aesthetics of Early Sound Film: An Introduction». In: Ders. (Hg.): *Aesthetics of Early Sound Film. Media Change Around 1930*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2023, 7–26.
 - : «The Delightful Paradox: Toward an Aesthetics of Silence in Early Sound Films». In: Freitag, Florian / Mücke, Laura Katharina / Niedermüller, Peter (Hg.): *Silence, Sounds, Music. Acoustic Dimensions of Immersion*. New York: Routledge, 2025, 237–249.
 - : «Übergänge zwischen Stumm- und Tonfilm im deutschen Teiltonfilm DELIKATESSEN (1930)». In: Astafeva, Tatiana / Greiner, Rasmus / Pauleit, Winfried (Hg.): *Transitionen. Filmische Dimensionen des Übergangs*. Berlin: Bertz + Fischer, 2025, 11–23.
- Wight, Milton: «Maintaining Silence: An Art With Wight Up In the Northwest». In: *Motion Picture News*, 1. November 1930, 125.
- Wille, Hansjürgen: Rezension zu DIE NACHT GEHÖRT UNS. In: *8 Uhr Abendblatt*, 24. Dezember 1929, o. S.
- Winter, Jay: *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Wolf, Werner: «How Does Absence Become Significant in Literature and Music?». In: Ders. / Bernhart, Walter (Hg.): *Silence and Absence in Literature and Music*. Leiden/Boston: Brill/Rodopi, 2016, 5–22.
- Wood, Nancy: «Towards a Semiotics of the Transition to Sound: Spatial and Temporal Codes». In: *Screen* 25, 3, 1984, 16–25.
- Zweig, Arnold: «Über Tiefenwirkung im Rundfunk» [1929]. In: Schneider, Irmela (Hg.): *Radio-Kultur in der Weimarer Republik. Eine Dokumentation*. Tübingen: G. Narr, 1984, 91–93.

Filmverzeichnis

A

ALIBI (Roland West, USA 1929) 89, 115
ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT
(Lewis Milestone, USA 1930) 39, 216,
218–219, 233, 234, 236, 239, 243
DIE ANDERE SEITE (D 1931) 216, 231
ANNA CHRISTIE (Clarence Brown, USA
1930) 116–118
ANNA CHRISTIE (Jacques Feyder, USA
1930) 116
APPLAUSE (Rouben Mamoulian, USA
1929) 116–117
ARIANE (Paul Czinner, D 1931) 190, 191
ATLANTIC (E. A. Dupont, GB 1929) 136,
137, 141, 148, 193
AUS DER WELT DER GERÄUSCHE (Guido
Bagier, D 1929) 186, 193

B

THE BATTLE OF THE SOMME (GB 1916) 222
BEHIND THAT CURTAIN (Irving Cum-
mings, USA 1929) 89
BERGE IN FLAMMEN (Karl Hartl / Luis
Trenker, D/F 1931) 228
THE BLACK WATCH (John Ford, USA
1929) 89
BLACKMAIL (Alfred Hitchcock, GB 1929)
17, 25, 26, 95, 144, 211–212
DER BLAUE ENGEL (Josef v. Sternberg, D
1930) 38, 140–144, 171, 175
THE BROADWAY MELODY (Harry Beau-
mont, USA 1929) 116
BRONENOSETS POTEMKIN (Sergej Eisen-
stein, UdSSR 1925) 235
BULLDOG DRUMMOND (F. Richard Jones,
USA 1929) 58–59, 121–123

C

DAS CABINET DES DR. CALIGARI (Robert
Wiene, D 1920) 224
THE CANARY MURDER CASE (Malcolm St.
Clair / Frank Tuttle, USA 1929) 88,
114
CAT PEOPLE (Jacques Tourneur, USA
1942) 216

CITY LIGHTS (Charlie Chaplin, USA
1931) 75–76, 85
CIVILIZATION (Thomas H. Ince u. a.,
USA 1916) 237
THE COCOANUTS (Robert Florey / Joseph
Santley, USA 1929) 88
COQUETTE (Sam Taylor, USA 1929) 116
A COTTAGE ON DARTMOOR (Anthony
Asquith, GB 1929) 57–58, 60
LES CROIX DE BOIS (Raymond Bernard,
F 1932) 216, 219, 224–226, 228–231,
233, 236, 239

D

DEZERTIR (Wsewolod Pudowkin,
UdSSR 1933) 92
DON JUAN (Alan Crosland, USA August
1926) 74–75, 90
DRACULA (Tod Browning, USA 1931)
20–21, 214, 215, 244

F

DAS FLÖTENKONZERT VON SANSSOUCI
(Gustav von Ucicky, D 1930) 190
THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE
(Rex Ingram, USA 1921) 236–238
FRANKENSTEIN (James Whale, USA
1931) 21, 214, 215, 220

G

GIFTGAS (Michael Dubson, D 1929) 238
GLORIOUS BETSY (Alan Crosland, USA
1928) 70
LA GRANDE ILLUSION (Jean Renoir, F
1937) 224
THE GREENE MURDER CASE (Frank Tuttle,
USA 1929) 114
DER GREIFER (Richard Eichberg, D 1930)
118

H

HALLELUJAH! (King Vidor, USA 1929)
145, 190
HELL'S ANGELS (Howard Hughes, USA
1930) 4, 50

HELL'S HEROES (William Wyler, USA 1929) 176–178

I

IN OLD ARIZONA (Irving Cummings, USA 1928) 4, 190

INTERFERENCE (Roy Pomeroy, USA 1928) 39, 49, 99–102, 104–105, 107, 113, 114, 116–119

INTOLERANCE (D. W. Griffith, USA 1916) 72

J

J'ACCUSE (Abel Gance, F 1919) 237–238

THE JAZZ SINGER (Alan Crosland, USA 1927) 70, 73, 94, 96, 105, 116

JOURNEY'S END (James Whale, GB 1930) 216, 220, 231, 233

K

KAMERADSCHAF (G. W. Pabst, D 1932) 227, 236

L

LAND OHNE FRAUEN (Carmine Gallone, D 1929) 190

THE LAST OF MRS. CHEYNEY (Sidney Franklin, USA 1929) 88

THE LETTER (Jean de Limur, USA 1929) 89

DIE LETZTE KOMPAGNIE (Kurt Bernhardt, D 1930) 118, 141

LIGHTS OF NEW YORK (Bryan Foy, USA 1928) 39, 69–70, 77–88, 90, 91, 99–102, 119

THE LION AND THE MOUSE (Lloyd Bacon, USA 1928) 70

THE LOVE PARADE (Ernst Lubitsch, USA 1929) 58–61, 88

LUMPENBALL (Carl Heinz Wolff, D 1930) 136

M

M (Fritz Lang, D 1931) 4, 20, 28, 211, 243–244

MAUDITE SOIT LA GUERRE (Alfred Machin, B 1914) 236

MELODIE DER WELT (Walther Ruttmann, D 1929) 76–77, 222

MELODIE DES HERZENS (Hanns Schwarz,

D 1929) 48, 60, 80, 121, 137, 140, 141, 192–193

MOROCCO (Josef von Sternberg, USA 1930) 141

MOTHER MACHREE (John Ford, USA 1928) 93–96

THE MUMMY (Karl Freund, USA 1932) 214, 215

LE MYSTÈRE DE LA CHAMBRE JAUNE (Marcel L'Herbier, F 1930) 132

N

DIE NACHT GEHÖRT UNS (Carl Froelich, 1929) 18, 21, 38, 40, 53, 66, 141, 181–183, 191–197, 201, 202, 204, 207–208, 241

DIE NIBELUNGEN (Fritz Lang, D 1924) 72

NIEMANDSLAND (Victor Trivias, D 1931) 216

THE NIGHT COURT (Bryan Foy, USA 1928) 80

NOAH'S ARK (Michael Curtiz, 1928) 79

NOSFERATU – EINE SYMPHONIE DES GRAUENS (F. W. Murnau, D 1922) 224

P

LE PARFUM DE LA DAME EN NOIR (Marcel L'Herbier, F 1931) 4, 132,

LA PETITE LISE (Jean Grémillon, F 1930) 174–176

R

REVEILLE (George Pearson, GB 1924) 72, 222–224, 234

THE ROAD BACK (James Whale, USA 1937) 227

S

SAY IT WITH SONGS (Lloyd Bacon, August 1929) 88

SCARFACE (Howard Hawks, USA 1932) 172

SCHERBEN (Lupu Pick, D 1921) 123

THE SINGING FOOL (Lloyd Bacon, 1928) 79

SOUS LES TOITS DE PARIS (René Clair, F 1930) 38, 131–132

SUNRISE: A SONG OF TWO HUMANS (Friedrich Wilhelm Murnau, USA 1927) 76

SUSPENSE (Walter Summers, GB 1930) 216, 228

SYLVESTER (Lupu Pick, D 1924) 123
SYNCPATION (Bert Glennon, März 1929)
114

T

EIN TANGO FÜR DICH (Géza von Bolváry,
D 1930) 47
TÄTER GESUCHT (Carl Heinz Wolff, D
1931) 118
TENDERLOIN (Michael Curtiz, März
1928) 70
THUNDERBOLT (Josef von Sternberg,
USA 1929)
DER TIGER (Johannes Meyer, D 1930)
118, 143–144

V

THE VALIANT (William K. Howard, USA
1929) 19–20, 89, 90, 114, 117, 172–
174, 211

W

WEARY RIVER (Frank Lloyd, USA 1929) 79
WELT OHNE KRIEG (Fritz Bernhardt, D
1920) 238
WESTFRONT 1918 (Georg Wilhelm Pabst,
D 1930) 216, 218–219, 227, 234
DER WETTERWART (Carl Froelich, D
1923) 169

Z

DER ZINKER (Carl Lamač, D 1930) 244

Personenverzeichnis

A

Adorno, Theodor W. 38, 65, 135
Albers, Hans 118, 195
Alexandrow, Grigorij 92
Altman, Rick 51, 71, 81, 82, 83, 101
Ander, Charlotte 195
Anderson, Gillian B. 72
Arnheim, Rudolf 33–34, 92, 124, 136,
146–149, 164, 172, 184–185, 201
Arnoux, Alexandre 128
Asquith, Anthony 57, 60
Ayres, Lew 233

B

Bacon, Lloyd 70, 79, 88
Bagier, Guido 186, 192–193, 205
Balázs, Béla 24, 31, 39–40, 62–63, 76, 91,
96, 121, 125–127, 129, 145–47, 149,
151–176, 179–180, 184, 187–191, 195,
209, 231, 240
Ball, Ernest R. 93
Ballard, Elmer 115
Barraud, George 88
Baxter, Warner 4, 89
Beaumont, Harry 116
Becce, Guiseppe 72–73
Beckett, Samuel 29
Beckhoff, Harry 43–44
Benjamin, Walter 201, 202
Bergner, Elisabeth 190, 191
Bernard, Raymond 216, 224
Bernhardt, Fritz 238
Bernhardt, Kurt 118, 141
Besserer, Eugenie 94, 95
Betts, Ernest 128–129
Blanchard, Pierre 225
Bloch, Ernst 189
Bolváry, Géza von 47, 141
Boswell, Albert 48, 190
Braun, Alfred 185, 201–203
Brent, Evelyn 100
Bresson, Robert 25
Brockwell, Gladys 78
Brooks, Louise 114
Brooks, Clive 49, 100

Brown, Clarence 116, 117
Browning, Tod 20–21, 214
Burghardt, Paul 143
Burkhardt, Fritz 190

C

Cage, John 29, 63, 66
Caruso, Enrico 196
Cavalcanti, Alberto 72, 77
Chamberlain, Clarence 202
Chaplin, Charlie 75, 146
Cherrill, Virginia 75
Chevalier, Maurice 88
Chion, Michel 25, 32, 34, 52, 75, 81, 124,
158, 183
Churchill, Marguerite 172
Clair, René 38, 124, 127–134, 137, 138,
141, 146
Costello, Helene 78
Crafton, Donald 133, 139
Crosland, Alan 70, 74
Cummings, Irving 89, 190
Curtiz, Michael 70, 79
Czinner, Paul 190

D

Davis, Marion 88
Deane, Ada Emma 239
Dearden, Harold 99, 108
Delaney, Jere 80
DeMille, William 49
Diessl, Gustav 234
Dietrich, Marlene 81, 140, 141
Döblin, Alfred 220
Doherty, Thomas 61
Dowschenko, Alexander 24, 96
Dr. K. L. (= Kurt London) 137
Dr. K. F. 137, 138
Dubson, Michael 238
Dugan, Tom 84
Dupont, E. A. 136, 141, 193

E

Eagels, Jeanne 89
Eaton, Mary 88

Eichberg, Richard 118, 192
Eisenstein, Sergej 92, 235, 236
Elliott, Robert 85
Elsaesser, Thomas 60
Encke, Julia 66, 227
Epstein, Jean 65, 153, 168, 186, 189, 191, 195
Erdmann, Hans 72
Evans, Karin 118

F

Fairbanks, Douglas 75
Feld, Hans 145
Feyder, Jacques 116, 117
Fletcher, Bramwell 214
Florey, Robert 88
Flückiger, Barbara 27
Fondane, Benjamin 125, 126, 128, 140
Ford, John 89, 93, 177
Foulon, Otto 126
Foy, Bryan 39, 69, 78, 80, 99
Franklin, Sidney 88
Freud, Sigmund 211, 213
Freund, Karl 214
Froelich, Carl 38, 66, 141, 169, 181, 192–195, 201, 204–207, 209
Fröhlich, Gustav 144

G

Gabrio, Gabriel 229
Gallone, Carmine 190
Gance, Abel 237
Garbo, Greta 116–118
Gibbs, Philip 217
Glass, Philipp 244
Glennon, Bert 114
Goldwyn, Samuel 44
Grémillon, Jean 174–176
Griffith, D. W. 72
Grune, Karl 145

H

Hall, Mordaunt 61, 102
Hamilton, Neil 93
Hardt, Ernst 184
Harms, Rudolf 125, 135, 136, 138, 181
Hartl, Karl 228
Hawks, Howard 172
Hebbel, Friedrich 151, 153
Heidemann, Paul 140

Hitchcock, Alfred 17, 25, 26, 95, 144, 211–212
Hofmannsthal, Hugo von 240
Horváth, Ödön von 165
Howard, Constance 93
Howard, William K. 20, 172, 211
Hughes, Howard 4, 50
Huppertz, Gottfried 72

I

Ibsen, Henrik 129, 165
Ihering, Herbert 137, 140, 142, 144
Ince, Thomas H. 237
Ingram, Rex 236

J

Jäger, Ernst 140, 142, 193, 206
Jannings, Emil 140
Janssen, Walter 196
Johannsen, Ernst 211, 219, 240
Jolson, Al 30, 94–95, 105
Jones, F. Richard 58, 121
Jünger, Ernst 217
Jutzi, Piel 144

K

Kaes, Anton 18, 224, 238
Karloff, Boris 21, 89, 214
Kasack, Hermann 202
Kayßler, Friedrich 190
Kenyon, Doris 100, 104–105, 117
Kistemaekers, Henry 195
Knöpfke, Friedrich Georg 201
Kozma, Ludwig 154
Kracauer, Siegfried 71, 77, 92, 135, 138, 143, 144, 186, 218, 236
Kuh, Anton 184
Kyne, Peter B. 177

L

L'Herbier, Marcel 4, 125, 130, 132, 133
Lamač, Carl 244
Landis, Cullen 78
Lang, Fritz 4, 20, 28, 72, 211, 243
Leed, Eric 238
Lesznai, Anna 161
Lethen, Helmut 221
Lichau, Karsten 23
Limur, Jean de 89
Lissa, Zofia 24, 31–33, 35, 62, 96

Lloyd, Frank 79
 Loewy, Hanno 151, 158
 London, Kurt 137
 Lubitsch, Ernst 58, 60, 88, 133
 Lugosi, Béla 20, 214
 Lyon, Ben 4, 50

M

MacDonald, Jeanette 59,
 Machin, Alfred 236
 Malins, Geoffrey 222
 Maeterlinck, Maurice 15, 129, 151, 155,
 156, 164–166
 Mamouliau, Rouben 116
 Mann, Thomas 185
 Manner, David 220
 Marinetti, Filippo Tommaso 217
 Massolle, Joseph 193
 Maudru, Pierre 143
 McGuire, Tom 84
 McLaglen, Victor 89
 Meisel, Edmund 235
 Mendes, Lothar 100
 Merleau-Ponty, Maurice 32, 34, 149
 Meyer, Johannes 118, 143
 Milestone, Lewis 39, 216
 Miller, Wesley C. 53
 Mitry, Jean 25
 Moholy-Nagy, László 186–187
 Moore, Henry 33–34
 Morgan, Helen 116–117
 Moure, José 25
 Müller, Corinna 52, 64, 65, 141, 183,
 217, 240
 Mumler, William H. 239
 Muni, Paul 89, 172
 Murnau, Friedrich Wilhelm 76, 224
 Musil, Robert 168, 217

N

Nixon, Marian 88

O

O'Neill, Eugene 24
 Oakman, Wheeler 78
 Oland, Warner 95
 Olcott, Chauncey 93
 Orlinsky, Fritz 194–195
 Ondra, Annie 95, 211
 Ostyn, Berthe 195

P

Pabst, Georg Wilhelm 216, 227, 236
 Palette, Eugene 78
 Parlo, Dita 140
 Pearson, George 72, 222–224
 Percival, Walter 80
 Pertwee, Roland 99–100, 102, 105, 108
 Pick, Lupu 121–123
 Pickford, Mary 116
 Pinthus, Kurt 142
 Polis, John St. 116
 Pomeroy, Roy 39, 49, 99–101
 Pommer, Erich 38, 140–142
 Porges, Friedrich 202
 Porter, Laraine 58
 Potamkin, Harry Alan 24, 96, 140
 Powell, William 49, 88, 100, 104, 114, 166
 Préjean, Albert 131
 Pudowkin, Wsewolod 92, 167

Q

Quirk, James R. 133

R

Rathbone, Basil 88
 Reboux, Paul 224
 Reithner, Florian C. 244
 Renoir, Jean 224
 Richardson, Dorothy 134–136, 140
 Richie, Donald 25, 51
 Robin, Jean 175
 Rosenthal, Alfred 198
 Russolo, Luigi 42
 Ruttman, Walther 76–77, 222

S

Santley, Joseph 88
 Schwarz, Hanns 60, 80, 121, 137, 140,
 141, 166, 192
 Schweinitz, Jörg 18, 126, 168
 Seuffert, L. v. 129, 132
 Shearer, Norma 88
 Sherriff, R. C. 220
 Sieburg, Friedrich 135
 Slowik, Michael 79, 81–82, 83, 93
 Spadoni, Robert 213–214, 221
 St. Clair, Malcolm 88, 114
 Stein, Paul Ludwig 189, 190
 Sternberg, Josef von 20, 38, 81, 89, 118,
 140–142, 171

Stolz, Robert 47
Stresemann, Gustav 185
Summers, Walter 216

T

Taylor, Sam 116
Thompson, Emily 55
Tildesley, Ruth 41
Tourneur, Jacques 216
Toutain, Roland 132
Trenker, Luis 228
Trivias, Victor 216
Tuttle, Frank 88, 114

U

Ucicky, Gustav von 145, 190
Umbehr, Heinz 64–65, 74, 130

V

Valentino, Rudolf 237
Vanel, Charles 229
Veidt, Conrad 118

Vidor, King 137, 145, 190
Voegelin, Salomé

W

Walker, Alexander 100
Wallburg, Otto 196, 200, 206–207
Watson, Bobby 115
Wedel, Michael 52, 183
West, Roland 89, 115
Whale, James 21, 214, 216, 220, 227
Wiene, Robert 224
Winter, Jay 237–238
Wolff, Carl Heinz 118, 136
Wollenberg, Hans 46, 64, 65, 74, 130
Wyler, William 177, 179

Y

Yorke, Edith 172

Z

Zweig, Arnold 201

Abbildungsnachweis

Umschlag: M (Fritz Lang, D 1931) (Praesens Film AG, Zürich)

S. 5: Jean Harlow und Ben Lyon in HELL'S ANGELS (Howard Hughes, USA 1930),

S. 7: Warner Baxter in IN OLD ARIZONA (Irving Cummings, USA 1928)

S. 9: Marcel Vibert und Huguette Duflos in LE PARFUM DE LA DAME EN NOIR (Marcel L'Herbier, F 1931)

Schlussbild S. 245: Lilian Harvey während Dreharbeiten zu einem Tonfilm 1929 (Süddeutsche Zeitung Photo)

Abb. 1–4; 100–101: THE VALIANT (William K. Howard, USA 1929)

Abb. 5: Fotografie von Daniel Wiegand

Abb. 14: A COTTAGE ON DARTMOOR (Anthony Asquith, GB 1929)

Abb. 15–19: BULLDOG DRUMMOND (F. Richard Jones, USA 1929)

Abb. 20: THE LOVE PARADE (Ernst Lubitsch, USA 1929)

Abb. 22: DON JUAN (Alan Crosland, USA 1926)

Abb. 23: CITY LIGHTS (Charlie Chaplin, USA 1931)

Abb. 24–25: MELODIE DER WELT (Walther Ruttmann, D 1929)

Abb. 26–43: LIGHTS OF NEW YORK (Bryan Foy, USA 1928)

Abb. 44–55: THE BLACK WATCH (John Ford, USA 1929)

Abb. 46–47: MOTHER MACHREE (John Ford, USA 1928)

Abb. 48–49: THE JAZZ SINGER (Alan Crosland, USA 1927)

Abb. 50–81; 86; 88: INTERFERENCE (Roy Pomeroy, USA 1928)

Abb. 82–85: ALIBI (Roland West, USA 1928)

Abb. 87: APPLAUSE (Rouben Mamoulian, USA 1929)

Abb. 89: ANNA CHRISTIE (Jacques Feyder, USA 1930)

Abb. 90–91: ANNA CHRISTIE (Clarence Brown, USA 1930)

Abb. 92–93: THUNDERBOLT (Josef von Sternberg, USA 1929)

Abb. 98: Unbekannter Fotograf, Petőfi Irodalmi Múzeum, Budapest

Abb. 102–103: LA PETITE LISE (Jean Grémillon, F 1930)

Abb. 104–106: HELL'S HEROES (William Wyler, USA 1930)

Abb. 108–114; 116–122: DIE NACHT GEHÖRT UNS (Carl Froelich, D 1929) (Beta Film GmbH)

Abb. 123: BLACKMAIL (Alfred Hitchcock, GB 1929)

Abb. 124: DRACULA (Tod Browning, USA 1931)

Abb. 125: FRANKENSTEIN (James Whale, USA 1931)

Abb. 126: THE MUMMY (Karl Freund, USA 1932)

Abb. 127: JOURNEY'S END (James Whale, GB/USA 1930)

Abb. 128–129: REVEILLE (George Pearson, GB 1924)

Abb. 130–140: LES CROIX DE BOIS (Raymond Bernard, F 1932)

Abb. 141–142: ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT (Lewis Milestone, USA 1930)

Abb. 143: WESTFRONT 1918 (G. W. Pabst, D 1930)

Abb. 144: THE FOUR HORSEMEN OF THE APOCALYPSE (Rex Ingram, USA 1921)

Abb. 145: J'ACCUSE (Abel Gance, F 1919)