Selina Hangartner

Mythos, Ironie, Artifizialität

Das Kino im Medienwandel zum Tonfilm

SCHÜREN

ZÜRCHER FILMSTUDIEN 51

Selina Hangartner

Mythos, Ironie, Artifizialität
Das Kino im Medienwandel zum Tonfilm

ZÜRCHER FILMSTUDIEN

BEGRÜNDET VON CHRISTINE N. BRINCKMANN

HERAUSGEGEBEN VON

JÖRG SCHWEINITZ UND MARGRIT TRÖHLER

BAND 51

SELINA HANGARTNER

MYTHOS, IRONIE, ARTIFIZIALITÄT

DAS KINO IM MEDIENWANDEL ZUM TONFILM

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.

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 | D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
info@schueren-verlag.de
© Schüren 2026
Alle Rechte vorbehalten
Dieser Inhalt ist urheberrechtlich geschützt und darf nicht zur Entwicklung, zum Training oder zur Anreicherung von KI-Systemen, insbesondere generativen KI-Systemen, verwendet werden. Die Nutzung der Inhalte für Text- und Data-Mining ist untersagt.
Lektorat: Marc Frank
Gestaltung: Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Bringolf Irion Vögeli GmbH, Zürich
ISBN 978-3-7410-0556-5
ISSN 1876-3708
DOI: 10.23799/9783741005565

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 9

I Geschichte und Begriffe

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

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

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

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

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

II Amerikanisierung, Warenförmigkeit: Tonfilme aus Hollywood

6 Sensations-Boxkampf im Juli 1929 97

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

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

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

III Technik und Sachlichkeit: Der Blick ins Tonfilmatelier

10 «Propagandafilm für die Ufa» 175

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

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

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

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

IV Schluss

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

Anhang

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

Dank

Die Studie *Mythos, Ironie, Artifizialität* entstand in den Jahren 2015 bis 2023 im Rahmen einer wissenschaftlichen Assistenz und eines Doktorats am Lehrstuhl von Prof. Dr. Jörg Schweinitz am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich. Die Verteidigung der Dissertation fand im Juli 2023 an der Universität Zürich statt. Dank Beiträgen des Schweizerischen Nationalfonds und des Graduate Campus der Universität Zürich waren wichtige Recherchen in den USA und in Berlin möglich.

Das Verfassen dieses Buchs wäre auch ohne die wertvolle Unterstützung zahlreicher Menschen nicht möglich gewesen. Ein erster grosser Dank gilt Jörg Schweinitz, der als Betreuer meiner Dissertation meinem Nachdenken über Ironie und Film sowie über Ästhetiken des medialen Wandels überhaupt mit wertvollen Impulsen entscheidende Anstösse gegeben hat. Ohne den sinnstiftenden Austausch mit ihm wäre dieses Buch nicht entstanden. Ebenfalls herzlich danken möchte ich Margrit Tröhler und Hans Jürgen Wulff, die mein Projekt als Zweitbetreuende begleitet und mich mit ihrem geschätzten Feedback vorangebracht haben. Auch Mark Sandberg danke ich für die Einladung an die U.C. Berkeley sowie für die inspirierenden Gespräche über filmhistorisches Arbeiten. Dank ihm hatte ich die Gelegenheit, mich in Berkeley mit Anton Kaes und Linda Williams zu vernetzen, die meine Arbeit ebenfalls mit wertvollen Hinweisen und Kommentaren begleitet haben. Ein genauso grosser Dank gilt all jenen, denen ich am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich begegnen durfte und die mein Nachdenken über Film entscheidend geprägt haben. Expliziter Dank geht auch an die Leitung des Seminars sowie an Barbara Flückiger, Fabienne Liptay, Volker Pantenburg und insbesondere Daniel Wiegand, mit dem der inhaltliche Austausch zum Tonfilm stets besonders bereichernd war. Für die Hilfe bei der Publikation dieser Ausgabe möchte ich mich auch herzlich bei Natalie Bringolf, Marc Frank, Erik Schüßler und Annette Schüren bedanken.

Natürlich möchte ich mich an dieser Stelle bei den Wichtigsten bedanken: meiner Familie und meinen Freunden, von denen ich stets eine überreiche Portion Liebe und Unterstützung erfahre und ohne deren Geduld dieses Projekt nicht entstanden wäre. Besonders danke ich meinen Eltern Christa und Jürg, meiner lieben Schwester Stefanie sowie Andrea und René, ebenso meiner Oma Ingrid. Und natürlich Giulio – danke für eure Liebe und euren Halt.

Auch das Seminar für Filmwissenschaft wäre nur halb so schön gewesen ohne meine lieben Freund:innen und Bürokolleg:innen Marius Kuhn, Marian Petraitis, Jelena Rakin und Nadine Vafi. Mit euch wurde jede Kreativpause zum Highlight. Danke. Ein herzlicher Dank geht auch an das Filmbulletin-Team, das meine Beschäftigung mit Text und Film über das Akademische hinaus zu einem anhaltenden Vergnügen macht.

I Geschichte und Begriffe

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

1 Auftakt

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

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

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

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

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

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

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

1.1 Ein reflexiver Tango

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.2 Vom Mythos zur Unterhaltung

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1.3 Übersicht

1.3.1 Forschungskontext

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

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

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

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

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

1.3.2 Vorschau

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

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

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

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

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

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

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

12 Werbung für MGM, 1931 in *Der Querschnitt*

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

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

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

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

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

2 Ein medialer Wandel?

2.1 Medientechnische Aushandlungen

«Tonfilme» existierten bereits Jahrzehnte, bevor sie zum Ende der 1920er-Jahre hin in mehr oder minder standardisierter Form in der Massenproduktion für den Unterhaltungsmarkt ankamen und den – von nun an so genannten – «Stummfilm» verdrängten. Schon seit den 1890er-Jahren existierten verschiedene Lösungen zur Koppelung von Bild und Ton. Als eine der ersten gilt jene von William K. L. Dickson, die er für Thomas Edison um 1984 unter dem Namen «Kinetophon» entwickelte (vgl. Völz 2005, 624). Zeitgleich fanden Experimente in Europa statt: Zunächst hatte der Franzose Auguste Baron 1896 eine Apparatur zum Patent angemeldet (vgl. Jossé 1984, 66), 1900 wurde sie auf der Pariser Weltausstellung präsentiert. In Deutschland experimentierte Oskar Messter[1] mit dem «Biophon», um seine sogenannten «Tonbilder» zu produzieren. Wobei seine Methode, genau wie Barons und Edisons Versuche, auf der apparativen Verbindung eines Grammophons mit der Filmprojektion beruhte. Nicht die technische Innovation, sondern der dafür notwendige Auswertungskontext soll darum bis 1929 die eigentliche Herausforderung gewesen sein: «The major difficulty wasn't developing the technology – it was in *using technology to create a viable commercial product*, and then *marketing* it» (Williams 1999, 229, Herv. i. O.). Trotzdem gab es einige Pioniere, die Tonfilm nicht als Massenunterhaltung, aber als Attraktion vor 1929 bekannt machten. Oskar Messters erste Versuche wurden 1903 im Berliner Apollo-Theater präsentiert (vgl. Mühl-Benninghaus 2001, 1027). Jahre danach noch dominierten die Tonbilder quantitativ die Produktion seines Filmunternehmens, das allein zwischen 1907 und 1909 insgesamt 450 vertonte Kurzfilme auf den europäischen Markt brachte (vgl. Kaes/Baer/Cowan 2016, 549), die als spezielle Attraktion innerhalb der Kinematographenprogramme präsentiert wurden. Insgesamt blieb der Tonfilm in dieser Zeit aber die Ausnahme; seine

1 Bevor Oskar Messter Tonbilder produzierte, hatte er sich bereits als Mitbegründer der deutschen Filmindustrie etabliert, vom Juni 1896 an erste Filme vertreibend (vgl. Loiperdinger/Pulch 1999, 283). Sein erster Filmkatalog bestand 1887 noch aus 84 Filmen ohne Tonspur (vgl. ebd., 287). Bis die Ufa, die Universum-Film AG, im Jahr 1917 gegründet wurde und zur Konkurrenz wurde, war Messter der bedeutendste Filmproduzent Deutschlands.

Existenz galt als eine technische Sensation und war kein ökonomischer Faktor in größerem Stil.

Dass es noch bis ca. 1930 dauern sollte, bis er zur Standardunterhaltung kommerzieller Kinos wurde, war dann nicht zuletzt den ökonomischen Bedingungen geschuldet. Erst nach der Konglomeration[2] der Filmindustrie, die im Verlauf der 1920er-Jahre stattfand, konnten sich größere Investitionen in neue Produkte und technische Innovationen wie dem Lichtton überhaupt rentabel gestalten (vgl. Wurtzler 2007, 63). Nachdem erste monetäre Erfolge des Tonfilms in den USA schon 1927 und 1928 zu verzeichnen waren und Produktionsgesellschaften sowohl dort als auch in Europa den Verlust der globalisierten Absatzmärkte für den Stummfilm befürchteten, sah sich um 1930 dann die gesamte Filmindustrie gezwungen, die Transformation zu durchlaufen. Noch Anfang 1929 rechnete die Filmkritik mehrheitlich mit dem schnellen Ableben des Tonfilms oder zumindest mit seiner Kopräsenz mit «stummen» Produktionen. Dass der Tonfilm diese innerhalb weniger Jahre praktisch aus den Kinos verdrängen würde, konnten sich nur wenige vorstellen. Die Menge möglicher technologischer Verfahren zur akustischen Aufnahme und Wiedergabe, Verunsicherungen bezüglich Sprachbarrieren, Debatten zur Ästhetik und zu ideologischen Implikationen, Widerstände unter Filmschaffenden und besonders in der Fachpresse sowie vor allem hohe Investitionsrisiken seitens der Kinoindustrie verzögerten die Implementierung. Unter dem Titel «Der Tonfilm hat keine Gegenwart. Wird er eine Zukunft haben?» hinterfragte die Berliner Zeitschrift *Der Film* noch am 19. Januar 1929 die Überlebensfähigkeit des neuen Mediums und schlussfolgerte, dass es als *rein technische Attraktion*, die es bisher gewesen sei, im Kontext des Kinos nicht fortbestehen könne:

> Der bisherige Weg des Tonfilms läßt nicht annehmen, daß die Fortschritte in nächster Zeit so überraschend sein werden, daß man neue Effekte zu sehen und zu hören bekommt. Und selbst, dem wäre so: wie lange werden

2 Mit «Konglomeration» ist an dieser Stelle der Zusammenschluss verschiedener Produzenten zu Medienkonglomeraten bezeichnet, die im Verlauf der 1920er-Jahre die Weiterentwicklung elektroakustischer Medien und ihre Aufbereitung für den kommerziellen Markt vorantrieben. Steve Wurtzler stellt in diesem Sinne für die Entwicklungen in den USA fest, dass der Zusammenschluss von Phonograph-, Radio- und Filmproduktionen entscheidend für die Formierung eines neuen Unterhaltungsmarktes und einer modernen Medienindustrie war: «This new media economy included both an intensified concentration of media ownership in which a few large firms controlled interests in what had been separate media (phonograph, radio, film) and a series of less formal relationships between media firms that promoted performers and performances simultaneously circulating in multiple media formats» (2007, 21). Transmediale Promotion und Synergien wurden durch die Konglomerierung vereinfacht; Investitionen in neue Formate versprachen darum immer eher, ein lukratives Geschäft zu werden.

> diese Effekte lebensfähig sein? Den gegebenen großen [sic!] Spielraum und die gegebene große Ausdrucksmöglichkeit des stummen Films, der tausend Themata zehntausendmal immer wieder neu variieren kann, fehlen dem Tonfilm. Weil der Ton hier hindernd auftritt. Zehn Kompositionen über ein Thema bleiben zuletzt doch Kompositionen. Der Ton wird das Bild immer negieren und es zum zweitgradigen Ausdrucksmittel herabdrücken. *(Anon. 1929a, 229)*

Anfang 1929 erschien der Tonfilm also vielen bestenfalls als Option, doch schon eineinhalb Jahre später, im Sommer 1930, galt er als neuer Standard. Diese Umwälzungen werden nicht zuletzt in redaktionellen Details von Fach- und Publikumszeitschriften deutlich, etwa wenn in *Der Film*, in dem man sich anfangs 1929 noch gegen den Tonfilm wandte, schon im Jahr darauf die Besprechungen der – nun immer rarer werdenden – Stummfilmpremieren erstmals explizit und systematisch mit «stumm» betitelt wurden. Damit war jene Entwicklung losgetreten, entlang derer sich der Begriff «Stummfilm» mit filmhistoriografischer Bedeutung auflud; galt er 1930 noch als Bezeichnung für eine Variante der Präsentation im Kino, avancierte er bald schon zum Überbegriff für eine historische Epoche, die damit als abgeschlossen galt. Das Tempo veranlasste den Filmkritiker Rudolf Arnheim 1932 zu der Beobachtung, dass sich der Tonfilm letztlich doch mit einer «affenartige[n] Geschwindigkeit» durchzusetzen vermochte (2002 [1932], 193).

An dieser Stelle wird ein essenzialistisches Problem dringlich, dem sich filmhistorische Arbeiten zum Tonfilm stellen müssen: Der Begriff «Tonfilm», wie er auch hier scheinbar selbstverständlich erscheint, ist nur pragmatisch zu verstehen und kann bloß unter Vorbehalt benutzt werden. Mit ihm wird kein tatsächliches, trennscharfes Phänomen erfasst, existierten doch, wie schon erwähnt, vor und nach 1929 zahlreiche Methoden der technischen Koppelung von Filmbild und Ton, für die sich – nachdem sie auch zum ökonomischen Faktor wurden – in der Öffentlichkeit (über Umwege) der vereinheitlichende Begriff «Tonfilm» festsetzte. Davor existierten bereits Formate, die im Grunde genommen ebenfalls Varianten des Tonfilms hätten sein können und retrospektiv doch nicht dazu gezählt wurden. Nicht nur der technologische, auch der filmkulturelle Umbruch ist unscharf. Der Filmhistoriker Richard Abel etwa spricht von einem vorangegangenen Umbruch in der Filmgeschichte, den er um 1910 verortet, und der bereits mit jener ‹Bändigung› oder ‹Disziplinierung› des Publikums einhergegangen sei, die oft erst mit dem Tonfilm in Verbindung gebracht wird. Weil nach 1910 Filme schrittweise und dann vermehrt von jeweils speziellen musikalischen Kompositionen begleitet wurden, die im

Kino parallel zum Bild live gespielt wurden, dabei thematisch oder rhythmisch auf die Bilder abgestimmt waren, soll von den Zuschauenden nämlich schon von diesem Zeitpunkt an (lange vor dem Anbruch des Tonfilms Ende der 1920er-Jahre) aufgrund der akustischen Dimension der Filme mehr Stille verlangt worden sein (vgl. Abel 2004, 108).

Es gäbe also verschiedene Varianten der Filmgeschichte, die man zum Tonfilm erzählen könnte. Des Öfteren, prominent bei Michel Chion, wird sogar für eine Umkehrung der klassischen Mediengeschichte und für eine Erzählung des Kinos als primär auditives und nicht visuelles Medium plädiert (vgl. 2004): Dann wäre der Tonfilm historiografisch nicht als Umbruch innerhalb der Geschichte des Bewegtbildes zu deuten, sondern als Erweiterung einer vorher existierenden auditiven Praktik. Das öffentliche Dispositiv «Kino» stellt historiografisch scheinbar automatisch eine Verwandtschaft des Tonfilms mit dem Stummfilm her, eigentlich jedoch waren schon die ersten Phonographen öffentlich konsumierte Medien (z. B. die «nickel-in-the-slot amusements» des Kinetophons, vgl. Gitelman 2012, 284). Auch diachron standen viele akustische Innovationen vor den optischen. Überliefert ist, dass Thomas Edison 1888 meinte, mit seinen künftigen Filmerfindungen nun für die Augen leisten zu wollen, was mit seinem Phonographen für die Ohren schon getan war (vgl. Christie 2001, 4). 1895 brachte er das audiovisuelle Kinetophon in Umlauf, einen Münzapparat, bei dem das Publikum dank der Kombination zweier bereits entwickelter Edison-Geräte, des Phonographen (mittels Hörer) und des Kinetoskops (durch den Sehschlitz), Musik und Bewegtbilder gleichzeitig konsumieren konnte (vgl. Boillat 2015, 219).[3]

Eine wichtige, auch für die vorliegende Studie relevante Erkenntnis ist, dass sich Historiografien und mit ihnen auch deren Objekte jeweils *arbiträr* und *kontingent* gestalten. Diese Kontingenz[4] war zugleich Motor

3 Oder man könnte Filmgeschichte auch so erzählen: Die Zusammenführung von Bewegtbild und Audioaufnahme um 1929 wäre dann der weitere Versuch einer Vervollständigung nach vorangehenden, modernistisch-medialen Auftrennungen. Tom Gunning entwickelt mit Bezug auf Jonathan Crary nämlich die Annahme, dass die bewusste Isolierung einzelner Wahrnehmungen eigentliches Projekt der Moderne sei. Damit wäre auch jene teleologisch orientierte Geschichtsschreibung z. B. André Bazins widerlegt, der davon ausging, dass die Idee einer kompletten Illusion resp. vollendeten Repräsentation der Wirklichkeit die technische Innovation seit jeher ankurble (vgl. Gunning 2001, 13).

4 Die Idee der Kontingenz ist an dieser Stelle durch den Sprachphilosophen Richard Rorty inspiriert. Er bezeichnet mit ihr den historisch bedingten, fast willkürlichen Charakter unserer Wahrheiten, die erst durch unsere Verwendung konventioneller Sprache (durch unser «Vokabular»; Rorty 2012 [1989], 27) manifestiert werden. Unser Vokabular bestimme, was wir als wahr anerkennen. Rorty befasst sich mit den politischen, nicht ästhetischen Dimensionen dieses Problems, dennoch lässt sich die Parallele zwischen dem, was hier Mythos heißt und bei ihm «Sprachspiel» (ebd., 25), erkennen. Passend zum Thema dieser Arbeit ist es bei Rorty dann auch die «Ironikerin», die

jener Mythen und Geschichten, die zeitgenössisch um den Tonfilm herum geformt wurden und in seine Selbstdarstellungen hineinflossen. Seine eigentliche Unbestimmtheit war schon damals evident: Unter dem Stichwort «Tonfilm» findet man noch 1930 die verschiedensten Audio- und Bildformate, die sich jeweils auf ein Prinzip von technikbasierter Tonproduktion in direkter Synchronisation mit der Bildwiedergabe im Kino beziehen. In Deutschland verwendete man bereits Varianten des Lichttonverfahrens, für das die Tonsignale in Licht transformiert und optisch auf dem Filmstreifen gespeichert werden. Das Unternehmen Tri-Ergon war Entwickler und Patentinhaber des populärsten dieser Formate. Bereits zu Beginn der 1920er-Jahre unternahm es erste Versuche, doch wie die parallel stattfindenden Bemühungen in Frankreich und den USA weckte das von ihnen entwickelte Lichttonverfahren zu diesem Zeitpunkt in Deutschland noch kein nennenswertes Interesse einer Kommerzialisierung:

> From the Photo-Cinéma-Théâtre (1900) to De Forest's technically sophisticated demonstrations in the early 1920s, the story was always one of initial brouhaha followed by dashed hopes. Sound cinema, to use modern terminology, had no «legs». *(Williams 1999, 230)*

Der wenig erfolgreichen Suche nach Finanzierungsquellen folgte 1922 der Verkauf der Tri-Ergon-Rechte in die Schweiz. Exklusiver Lizenznehmer in den USA wird fortan die Filmproduktion von Fox sein, die daraufhin ihre sogenannten «Movietones» nach dem Lichttonverfahren produzierten (vgl. Wurtzler 2007, 52; Völz 2005, 627). In Hollywood wurden zeitgleich Warner-Bros.-Produktionen nach dem Vitaphone-Verfahren entwickelt, das wiederum mittels Koppelung von Grammophonplatte und Film, also mit Plattenton (auch «Nadelton» genannt) audiovisuell ausgestattet war (vgl. Beck 2011, 67). Einige deutsche Produktionen müssen während der Dreharbeiten beide Formate parallel genutzt haben: «Trotzdem werden sämtliche Tonfilme mit Rücksicht darauf, daß die kleinen deutschen Filmtheater sich nicht die viel teurere Lichttonapparatur anschaffen können, auch auf Platten aufgenommen», schrieb Erich Pommer, damaliger Produktionsleiter der Ufa, im Februar 1930 für das *Reichsfilmblatt*, die momentane Unentwirrbarkeit verschiedener Tonfilmformate[5] auch innerhalb der deutschen Produktion belegend:

dazu fähig sei, den kontingenten Charakter und damit die Limitierung ihres eigenen Vokabulars zu erkennen. Wobei die Ironikerin das inadäquate Vokabular natürlich trotzdem verwenden muss, weil es kein Jenseits davon gäbe.

5 Der Begriff «Format» resp. «Medienformat» ist durch Jonathan Sternes Formattheorie inspiriert, in der er schreibt, dass Formate eine ganze Bandbreite an Determinanten

> Die neuen Ateliers der Ufa in Neubabelsberg sind mit gleichzeitig synchron laufenden Lichtton- und Plattentonapparaturen versehen. Zudem ist die Plattenaufnahme ein wichtiges Kontrollmittel für den Regisseur, da er dadurch kostspielige Wiederholungen wichtiger Szenen vermeiden kann: er ist durch die Platten sofort in der Lage, die Mikrophone zu überprüfen und eventuell nicht bemerkte Störungen ohne große Mühe für die nächsten Aufnahmen auszuschalten. *(Pommer 1930)*

Parallel zu den Tonformaten entstanden auch neue Formate der Filmstreifen, da aufgrund der neuen Tonspur beim Lichttonverfahren nun auch alternative Anordnungen von Bild und Ton auf den Streifen gefordert waren. Für Tri-Ergon wurde der 35-Millimeter-Film einseitig auf 42 Millimeter verbreitert, um jenseits der Perforation eine Tonspur platzieren zu können (vgl. Völz 2005, 627). Nach internationalen Einigungen zur Standardisierung war man kurz danach «dazu übergegangen, die Tonschrift innerhalb der Perforation anzuordnen und die Filmbildchen um einen entsprechenden Betrag schmaler zu halten» (Schwandt 1932, 446), womit das Bild vorübergehend (bis zur proportionalen Höhenreduktion der Bilder zur Wiederherstellung des 3:4-Formats) fast quadratisch wurde, aber der standardmäßige 35 Millimeter breite Filmstreifen doch auch für den Tonfilm erhalten blieb (vgl. Müller 2003, 188).

Parallel zur technischen Multiplizität verschob sich auch kontinuierlich die ästhetische Wahrnehmung dessen, was einen Tonfilm konstituierte und welche Filme dieser Bezeichnung zugeordnet werden konnten. Der Begriff «Tonfilm» ist auch Evidenz dieses zeitgenössischen Aushandlungsprozesses – noch 1929 stand er in Konkurrenz zum (oder galt manchmal als Oberbegriff für) «Sprechfilm», womit Filme gemeint waren, die auch gesprochene Dialoge enthielten. Solche waren bis 1930 keine Selbstverständlichkeit, auch nicht in neuen Tonfilmen. Historisch betrachtet sind durch allererste Koppelungen im kommerziellen Spielfilm öfters «Geräuschfilme» entstanden, die auf auditiver Ebene über Musikkompositionen und Geräuscheffekte, nicht aber über gesprochene Dialoge verfügten. Diese Variante von Teiltonfilmen[6] hatte auch den Vorteil, dass sie sowohl ohne wie auch mit einer Tonspur – über Sprachbarrieren hin-

beinhalten, «that affect the look, feel, experience, and workings of a medium. It also names a set of rules according to which a technology can operate» (Sterne 2012, 7). Formate konstituieren damit sowohl Teile eines Mediums und zugleich dessen Spezifikation. Als Beispiele nennt Sterne Formate von Schallplatten oder die standardisierten Bildformate des Fernsehens (vgl. ebd., 8).

6 Zu Teiltonfilmen resp. *Part-Talkies* forscht Daniel Wiegand, der seine Erkenntnisse zur Hybridität der frühen Tonfilme u. a. in «‹Islands of Sound in the Silent Flow of Film›: German Part-Talkies Around 1930 as a Hybrid Medium» notierte (vgl. 2022).

weg – national wie international aufgeführt werden konnte, ohne dass ein sprachbasiertes Verständnis für den Konsum unbedingt notwendig gewesen wäre (vgl. Crafton 1997, 172). Dies erschien damals auch als eine Lösung für Sprachprobleme, die sich mit dem Aufkommen des Tonfilms einer internationalen Industrie neuerdings stellten, als ein ästhetischer und ökonomischer Weg, auf dem sich ein audiovisuelles Format international etablieren könnte.[7] Indessen konnte es sich nicht durchsetzen, der Tonfilm *mit* Dialog sollte das Rennen machen. 1931 erinnerte sich der Regisseur Jacques Feyder in der Zeitschrift *Der Querschnitt* an seinen eigenen Geisteswandel, den er 1929 durchlief:

> Wie alle Welt, bin auch ich durch ein erstes Stadium hindurchgegangen: Tönender Film: ja! Sprechender: nein! Absurdes Stadium! Sehr rasch ist man zum sprechenden Film hinübergeglitten, denn ein tönender Film mit geschriebenen Titeln gibt einen Eindruck von Taubheit. Das ist ein schwächliches Zwittergenre, ein Übergangsgenre ohne Zukunft. Warum sollte man einen Teil der Geräusche hören und einen anderen nicht? Und in einer dramatisierenden Geschichte müssen doch Personen sprechen? Also!
> *(Feyder 1931, 24)*

Mit solchen Feststellungen erschien die ästhetische Übergangsphase endgültig als abgeschlossen.

2.2 «Ton-Filme»

Das Phänomen «Tonfilm» war mannigfaltig – ein Versuch, an dieser Stelle doch eine essenzialistische Minimaldefinition zu fassen, um den Begriff für eine Arbeit praktikabel zu machen, kann also nur unter Vorbehalt geschehen. Müsste man sich dennoch auf eine Größe jenseits des Kontingenten und Diskursiven beziehen, so wäre es wohl die des phänomenologischen Effekts, der die Tonfilme, wie sie um 1930 nach einer technischen und ästhetischen Aushandlungsphase zum industriellen und

7 Es lohnt sich, an dieser Stelle zu erwähnen, dass es zahlreiche solcher Lösungsversuche gab, die parallel zum Geräuschfilm in jener Anfangszeit existierten, in der Kinos erst zögerlich die neuen Wiedergabesysteme adaptierten. Entstanden sind etwa auch Filme, die gleichzeitig über einige gesprochene Dialogzeilen und Zwischentitel mit Schrift verfügten (vgl. Crafton 1997, 172). Ohnehin sparte man in den ersten Tonfilmen den Dialog, sollte es solchen gegeben haben, oft für wenige Schlüsselszenen auf, in denen dieser dann nicht als ‹natürlich› erscheinende Ergänzung des Bildes, sondern – im Gegenteil – als Attraktion dieses neuartigen Kinos mit spürbarem Kontrast plötzlich einsetzte, wie Donald Crafton feststellt (ebd.).

kulturellen Standard wurden, am ehesten vereinte. So könnte die Definition lauten:

Das, was sich auch nachhaltig als Tonfilm erweisen soll, sind Filme, deren technische Koppelung einer vorab produzierten Bild- und Tonspur auf einen ästhetisch intendierten – oft lippensynchronen – Effekt abzielte. Beide Komponenten wurden schon mit dieser ästhetischen Intention produziert und aufeinander abgestimmt (mittels unterschiedlicher technischer Verfahren), mit dem Vorhaben, dass die Ton- und Bildformate auch zeitlich parallel wiedergegeben werden. In diesem Sinne musste ein Tonfilm tatsächlich aus Bild- und Tonspur bestehen, um als ganzheitlich wahrgenommen zu werden – im Gegensatz zu den Filmen, bei denen (trotz z. B. speziell kreierter musikalischer Kompositionen, die live gespielt wurden) das Bewegtbild über einen Eigenwert verfügte und den Film oft schon selbstständig konstituierte.

Mit dieser Festlegung ist an James Lastras Feststellung angeknüpft, dass eine Definition des Tonfilms den Fokus nicht auf die Beziehung der Tonaufnahme mit einem extrafilmischen Ereignis legen sollte, sondern auf «representational effects, putting the emphasis back on the film experience and moving away from potentially irrelevant issues concerning, among other things, the arena of the profilmic» (Lastra 2000, 94). Die Schwäche der Begriffsbestimmung bleibt dennoch evident, da mit ihr etwa jene Geräuschfilme und Teiltonfilme mehrheitlich entfallen, die gerade erwähnt wurden und historisch in den ersten Monaten das Verständnis des Tonfilms trotzdem mitkonstituierten. Auch kann die Rolle kultureller und ökonomischer Imperative bei der Formierung des Tonfilms kaum überbetont werden, weshalb diese Ergänzung, die zugleich jegliche Minimaldefinition wieder relativiert, angestellt werden sollte:

Schlussendlich konstituierte den Tonfilm das, was zeitgenössisch oder retrospektiv hegemonial als seine definierenden Eigenschaften verstanden wurde; sein technischer und ästhetischer Charakter bleibt dementsprechend fluid.

Im Folgenden wird der Begriff «Tonfilm» zur Vereinfachung also für das verwendet, was der Minimaldefinition nahekommt – aber besonders für das, was damals kulturell und ökonomisch (und, daran gekoppelt, auch technisch) als Tonfilm galt – im Bewusstsein aller Vorbehalte, die gerade angeführt wurden. Wann immer Differenzierungen und genauere Benennungen einzelner Formate für das Verständnis dennoch notwendig sind, sollen sie auch vorgenommen werden.

Die Vorsicht, die hier gegenüber der Benennung von Medienformaten waltet, wird auch vom Filmhistoriker Rick Altman gefordert. Er betont, wie ideologisch verfänglich das Unternehmen einer Begriffsdefinition ist, denn schon in der Benennung stecke eine Form der Deutungsmacht. Der Akt sei an Machtstrukturen geknüpft:

> Yet the apparently innocuous process of naming is actually one of culture's most powerful forms of appropriation. Once named, an object or a technology seems to be *naturally* associated with that name. Not only is it impossible today to confuse television with radio, but we assume that the distinction is based on real differences. In distinguishing between a «television» and a «radio», we voluntarily ignore the fact that every television includes a radio […]. The category of «television» is a cultural product, not a natural entity. As historians, we deal with complex cultural signs, not with objects as such. *(Altman 2004, 16, Herv. i. O.)*

Beim Blick in die Filmgeschichte mag verwundern, wie rasch sich der Prozess der Namensaushandlung im Fall des Tonfilms trotz aller Unbestimmtheiten um 1930 vollzog, wie schnell eine anscheinend *natürliche* Entität, von der Altman schreibt, geschaffen war. Namensgebungen haben ideologische und reale Implikationen: War der Tonfilm ab 1930 erstmals ein definiertes Objekt, schien auch seine Existenzberechtigung immer seltener diskutiert zu werden. Ein anschauliches Beispiel dafür lieferte das *Reichsfilmblatt* im November 1929, in dem die vertonte deutschsprachige Version von Atlantic (E. A. Dupont, GB 1929), die kurz zuvor in den noch wenigen dafür ausgestatteten Kinos angelaufen war, den Autor Felix Hanseleit von der «Tonfilmdämmerung» überzeugte. Für Hanseleit waren mit diesem ästhetischen Erfolg zugleich alle Vorgängerbezeichnungen abgeschafft, frühere Tonfilme als Experimente abgetan und der «Sprechfilm», vormals noch Unterkategorie, zur einzigen Zukunft des Kinos und damit zum eigentlichen Tonfilm erkoren:

> In diesem Augenblick, da Ewald André Dupont uns den 100prozentigen Sprechfilm schickt, fällt hoffentlich jener Pseudo-Tonfilm, der Sprech- und Gesangseinlagen neben Zwischentiteln verwandte, der verdienten Vergessenheit anheim. Wir haben es immer unverständlicher gefunden, wenn maßgebende Leute daheim und draußen dem Nur-Geräuschfilm oder gar dem erwähnten Gesangseinlagenfilm, der vollends eine Zwitterbildung ist, eine Zukunft gaben und vom 100prozentigen Dialogfilm nichts wissen wollten. Ewald André Dupont beweist mit diesem Film, daß nur der sogen. 100prozentige Dialogfilm die Zukunft des Tonfilms ist. Hier wächst und reift eine völlig neue Kunst. *(Hanseleit 1929, 14)*

Im Dezember 1929 wurde eine Variante dieser «Tonfilmdämmerung» oder des «Siegeszug[s] des Tonfilms», wie ihn Hanseleit verkündet hat, zur sprachlich gängigen Formel der Filmkritik.[8]

Dieser rezeptionsseitige Prozess der Formierung wurde produktionsseitig gespiegelt. Das ist am Beispiel der Ufa abzulesen: Noch im Juni 1929 verkündete das Babelsberger Produktionshaus sein Programm für die erste Tonfilmstaffel, das vom August des Jahres bis Juli 1930 zwanzig «Großfilme» enthalten und «zum größeren Teil als UFATON-Filme hergestellt» sollte, wie dem *Reichsfilmblatt* im Juni 1929 zu entnehmen war. Die Ufa plante zunächst also noch die Produktion von Filmen, die sowohl mit als auch ohne Tonspur abgespielt werden konnten:

> Es ergibt sich die Notwendigkeit, für sämtliche UFATON-Filme vollständig unabhängige stumme Fassungen zu drehen, d. h. es werden für diese Filme viele hundert von Metern gedreht, die in die Tonfilmfassung nicht aufgenommen werden müssen, um den Theatern, die keine Tonfilme spielen können, einen erstklassigen stummen Film zu liefern. Andererseits werden die stummen Filme für die Theater, die zur Tonfilmwiedergabe ausgerüstet sind, eine aus Musik, Geräusch und Toneffekten bestehende Tonfilm-Unterhaltung erhalten. *(Anon. 1929j, 21)*

Doch die Ufa hatte kurz darauf ihre Pläne nochmals geändert, denn schon im November 1929 hieß es in der gleichen Publikation, dass sie für ihre erste Tonfilmstaffel nun doch «reine» Tonfilme produziere. «Die Produktion der Ufaton-Filme ist jetzt in ein neues Stadium gerückt» (Anon. 1929b, 17), denn mit der Ankündigung von Melodie des Herzens (Hanns Schwarz, D 1929), Der Blaue Engel (Josef von Sternberg, D 1930), Die letzte Kompagnie (Kurt Bernhardt, D 1930), Der unsterbliche Lump (Gustav Ucicky, D 1930) und den «Mehrsprachenversionen» von Liebeswalzer (Wilhelm Thiele, D 1930) resp. The Love Waltz (Wilhelm Thiele, D 1930), die einmal mit deutschen und einmal mit englischen Dialogen gedreht wurden (wobei John Batton in der englischsprachigen Version Willy Fritsch ersetzte), war nun von dialoglastigen Tonfilmen die Rede, bar jeglicher Doppelstrategie, die wenige Monate davor noch angekündigt war. Der Geisteswandel in der Ufa (als einem der größten und einflussreichsten Filmproduktionshäuser Europas) zwischen Juni und Dezember 1929 war sogleich indikativ für eine gesamte Industrie, die sich nun – spätestens mit dieser Entscheidung – auf die Umstellung gefasst machen musste (vgl. Müller 2003, 61).

8 Als Echo davon verkündete am 7. Februar 1930 auch der *Kinematograph*, der sich den Entwicklungen gegenüber vorab noch äußerst kritisch zeigte, dass der «Sieg des Tonfilms» nun entschieden sei (vgl. Anon. 1930d, o. S.).

3 Methodologische Anmerkungen

3.1 New Media Studies

Auch der Begriff des «Mediums» wirft, genau wie «Tonfilm», ein nominelles Problem auf: Was genau ist ein Medium? Das Phänomen kann, so zeigen zahlreiche Definitionen, nur unscharf gefasst werden, genau wie es für den Tonfilm der Fall ist. André Gaudreault und Philippe Marion etwa definieren es für ihre Arbeit zur medialen Konsolidierung des Stummfilms als ein Ensemble von Technologien und sozialen Praktiken, die genutzt werden, um Inhalte zu generieren, wobei eine Form von öffentlichem Zugang zu diesen jeweils gegeben sein muss. Die Autoren weisen selbst darauf hin, dass es sich um einen Definitions*versuch* und keineswegs um eine trennscharfe Begrifflichkeit handelt (vgl. Gaudreault/Marion 2006, 6). Es soll im Folgenden trotz dieser Einschränkung an ihren Begriffsgebrauch pragmatisch angeschlossen und der Begriff sinngemäß auf die Etablierung des Tonfilms angewendet werden.

Verglichen mit anderen Brüchen der Mediengeschichte war der nichtlineare Konsolidierungsprozess, den die audiovisuellen Formate um 1929 durchliefen, kein Sonderfall. Die meisten neuen Medien wurden zu Beginn von intensiven Aushandlungen – von Bündelungen, Kategorisierungen und erhitzten Debatten über Definitionen und Anwendungsbereiche – begleitet. Davor schon kämpften im aufblühenden kommerziellen Musikmarkt Hersteller mit ihren jeweiligen technischen Lösungen und Patenten um Vorrang, während sich rezeptionsseitig Erwartungen und Nutzungsverhalten formten. Im Kontext der Apparaturen zur Tonaufzeichnung ist bestens belegt, wie Phonographen bald von Grammophonen resp. späteren (elektrischen) Schallplattenspielern abgelöst wurden und unterschiedliche Benennungen auch dort miteinander konkurrierten, bis schließlich jener Begriff ausgehandelt war, der (mit retrospektiver Wirkung) anscheinend selbstverständlich die Datenträger bezeichnete. Auch die kommerzielle Nutzung war Ergebnis einer Aushandlung: So habe etwa Edison, der seinen Phonographen 1888 der Öffentlichkeit präsentierte, diesen noch zum Zweck der professionalisierten Unternehmenskommunikation erdacht (vgl. Gitelman 2006, 59). Erst die Konsumnachfrage soll sein Gerät zum ersten nicht print-basierten Massenmedium für Unterhaltungszwecke geformt haben.

Auch das Internet wurde von solchen Debatten begleitet, als es sich Mitte der 1990er-Jahre allmählich zum Massenmedium entwickelte. Pauschal wurden zahlreiche digitale, computerbasierte Formate im öffentlichen Diskurs zum «neuen Medium» gebündelt, mit dessen Aufkommen existierende analoge Kommunikations- und Unterhaltungsformen plötzlich als veraltet galten (vgl. Hui Kyong Chun 2006, 1). Selbst im akademischen Kontext zeigte man sich begeistert von der «Neuheit» – oft wurde dort das Internet geradezu euphorisch entlang einer *Californian Ideology* (vgl. Galloway 2011, 377–378)[1] diskutiert, wobei die mediale Verschiebung ins Digitale als Schritt hin zu einer progressiveren, anti-kapitalistischeren Medienkultur verstanden wurde. Auch Lev Manovichs einflussreichem Buch *The Language of New Media*[2] von 2001 ist dieser frühe Enthusiasmus fürs Internet noch zu entnehmen. Mit Rückgriff auf Walter Benjamins Beobachtungen erklärte der Autor den «Cyberspace» zum Katalysator einer fundamentalen Wahrnehmungsverschiebung und eines modernen Paradigmenwechsels:

> But if Benjamin appears to regret that the subjects of industrial society lost their premodern freedom of perception, now regimented by the factory, the modern city, and film, we may instead think of the information density of our own workspaces as a new aesthetic challenge, something to explore rather than condemn. Similarly, we should explore the aesthetic possibilities of all aspects of the user's experience with a computer, this key experience of modern life—the dynamic windows of GUI, multitasking, search engines, databases, navigable space, and others. *(Manovich 2001, 330)*

Die Forschung um die Dot-Com- und Cyberspace-Formate erweiterte sich in den folgenden Jahren um historiografische und komparative Dimensionen. Lose gebündelt zu den sogenannten «New Media Studies»[3] wurde in ihr

1 Jonathan Sterne zitiert die bekannte Definition von Richard Barbrook und Andy Cameron, wenn er die *Californian Ideology* als Kombination von «hippie atomism with free market neoliberalism […] which characterizes utopian discourse surrounding new media» (Sterne 2012, 290) bezeichnet. Den digitalen Medien kam in den 1990er-Jahren dieser Status auch zu, weil man sie gegenüber dem Status quo als besonders «radical and disruptive» (ebd.) empfand.

2 Manovichs Publikation gehört zu den prägendsten der sogenannten «New Media Studies». Im Buch stellt Manovich jene These auf, die die Grundzüge des Forschungsfelds festlegte: Praktiken neuer Medienformate seien formal und ästhetisch stets im historisch-kulturellen Kontext zu deuten (vgl. Galloway 2011, 378).

3 Der Begriff ist hier u. a. Lisa Gitelman und Geoffrey B. Pingree entlehnt, die 2003 in der Einführung ihres Sammelbands *New Media, 1740–1915* die New Media Studies als «growing field whose conceptual frameworks and methods of inquiry are heavily influenced by experiences of digital network and the professional protocols of the social science of communications» fassen (Pingree/Gitelman 2003, xii). Die New Media

der Anbruch digitaler Medien besonders oft mit dem Aufkommen des Films hundert Jahre zuvor verglichen. Dieser Prozess soll laut der Studien damals nämlich ähnlich transformativ und synthetisch gewesen sein und auch strukturell das Prinzip digitaler Medien eigentlich schon vorweggenommen haben. Ausgerechnet im Zuge der Digitalisierung wurde der analoge, frühe Film so rückblickend zum ersten der «neuen Medien» umgedeutet:

> [C]inema was the first new media. New media did not begin in the 1980s in Silicon Valley; it began a hundred years prior at Étienne-Jules Marley's Station Physiologique in the outskirts of Paris. The reason for this is that cinema is the first medium to bring together techniques like compositing, recombination, *digital sampling* (the discrete capture of photographic images at a fixed rate through time), and machine automation, techniques that, of course, are presented in other media but never as effectively as the singular synthesis offered by the cinema. *(Galloway 2011, 379, Herv. i. O.)*

Über formale und ästhetische Parallelen hinaus waren es insbesondere auch *diskursive* Implikationen, die aus historisch-vergleichender Perspektive interessierten. Sogar die Idee der «Neuheit» wurde auf dieser Grundlage hinterfragt; bald galt sie nicht mehr als grundlegende technische Eigenschaft, sondern als diskursives Phänomen und relative Größe (vgl. Hui Kyong Chun 2006, 2). Allmählich losgelöst vom Optimismus der *Californian Ideology* waren neuere Ansätze dann maßgeblich von poststrukturalistischen Ideen und dem wissenschaftlichen Erbe Michel Foucaults geprägt. An spezifischen Machtstrukturen und Deutungshoheiten interessiert, ist es Foucaults Idee der «Archäologie», die als methodischer Zugang in ihnen oft zum Tragen kam:

> Treating knowledge-power as a grid, Foucault's archaeology explores the ties between elements of knowledge and power. It seeks to defuse the effects of legitimacy by revealing what makes something legitimate and what allows for acceptance. *(Hui Kyong Chun 2006, 5)*

Die Sätze finden sich in der Einleitung des Bands *New Media, Old Media* (2006).[4] Die in ihm versammelten Beiträge – darunter das Forschungs-

Studies sind weniger als ein eng definiertes, wissenschaftliches Feld zu verstehen, sondern als Tendenz innerhalb der Media Studies, zu der die genannten Studien mit ähnlichen Methoden und Perspektiven zum Begriff gerechnet werden können.

4 Ein ins Englische übersetztes Zitat Foucaults, «Emergence is always produced through a particular stage of forces», steht auch als Motto dem Sammelband *New Media, Old Media* (Hui Kyong Chun 2006) voran.

feld prägende Essays von Thomas Elsaesser, Lev Manovich oder Jonathan Sterne – verbindet in erster Linie eine kritische Geisteshaltung, die ihre Wurzeln unter anderem in Foucaults Feststellungen wie folgender haben:

> Nothing, Foucault argues, can appear as knowledge if it does not conform to the rules and the constraints of a given discourse in a given epoch; and nothing functions as power unless its exertion complies with the procedures, instruments, means or objectives valid in more or less coherent systems of knowledge. *(Hui Kyong Chun 2006, 5)*

In Bezug auf die Mediengeschichtsschreibung soll sich dieser neue Zugang als Hinterfragen von Deutungshoheit innerhalb der komplexen Aushandlungsphasen neuer Medien äußern – als notwendige Integration in umfassendere ökonomische und sozial-politische Systeme. Auch ist im Kontext historiografischer Aufarbeitungen oft die Reevaluation existierender Archive (im weiteren Sinne des Begriffs) gefordert, die innerhalb dominanter Machtstrukturen geschaffen wurden.[5] In *New Media, 1740–1915* wird die damit einhergehende (und hier schon im Bezug zum Tonfilm formulierte) Erkenntnis unterstrichen, dass sich die Bildung medialer Identität vor allem epistemologisch in kulturellen und ökonomischen Sphären vollziehe und nicht einzig von der technischen Innovation abzuleiten sei.[6] Es ist diese historische Dimension, die im Umkehrschluss auch in den Studien zu digitalen und computerbasierten Medien zur entscheidenden Einsicht führte, dass selbst die «neuen» Medien der 1990er-Jahre nur bedingt *neu* waren:

5 In ihrem Sammelband *Cine-Dispositives* (2015) zeigen François Albera und Maria Tortajada, dass neu evaluierte Archive und eine poststrukturalistische Perspektive auch für die Filmwissenschaft relevant sind. Alain Boillat beruft sich im gleichen Sammelband auf die medienarchäologische Methode, wenn er über den Einfluss der Telefonie auf das Tonfilmkino schreibt (vgl. 2015).

6 Dazu gehöre, Mediengeschichte nicht von der Annahme ausgehend zu erzählen, dass jedes Medium fähig sei, Inhalte geringer zu mediatisieren und damit ‹neutraler› und ‹unvermittelter› einen freien Informationsfluss zu gewähren, damit Kommunikationswege eröffnet werden, die immer weniger manipuliert seien von störenden Einflüssen und Einschränkungen durchs Medium selbst (vgl. Pingree/Gitelman 2003, xiii). Selbst wenn neue Formate ihre Vorgänger hinsichtlich ihrer Akkuratesse oder Effizienz (Kompression) tatsächlich übertreffen, scheint dies doch selten hinreichender Grund zu sein, warum sich spezifische Technologien jeweils durchzusetzen vermögen (vgl. ebd, xiv): Etwa soll auch VHS (Video Home System) weder das akkurateste noch das effizienteste Videoaufzeichnungs- und Wiedergabesystem gewesen sein, das in den 1970er-Jahren das Angebot der Datenträger für den Heimunterhaltungsmarkt zu dominieren suchte. Es waren stattdessen dem technischen Format nicht inhärente Faktoren, die dazu führten, dass es sich ab 1980 zum dominierenden Datenträger der Heimunterhaltung entwickelte, bevor es einige Jahre später wiederum selbst in seiner primären Funktion durch alternative technische Formate (DVD, Blu-ray) abgelöst wurde (vgl. McDonald 2007, 5).

> The Internet was not new in 1995, the year it arguably became new. Its moment of «newness» coincided less with its «invention» or its mass usage (in 1995 significantly more Americans had heard about the Internet than actually been on it), but rather with a political move to deregulate it and with increased coverage of it in other mass media. *We accepted the Internet or new media as new because of a concerted effort to make it new*, because of novels, films, television news programs, advertisements, and political debates that portrayed it as new, wondrous, strange.
>
> *(Hui Kyong Chun 2006, 3, Herv. S. H.)*

Die Attribuierung traf, wie bereits beschrieben, um 1929 auch auf den Tonfilm zu: «Neu» war an ihm vormals sein Stand in der Öffentlichkeit und der an ihn geknüpfte ökonomisch motivierte Anspruch, Kinos bald als Standardformat bespielen zu dürfen. Wie beim Internet formten parallel existierende Medienformate, resp. die Diskurse in ihnen, so soll das nächste Kapitel zeigen, die Rezeption des «neuen» Tonfilms zentral mit.

3.2 Diskursive Programme

3.2.1 Novität und Modernität

Im Zuge einer medialen Konsolidierung zirkulieren also, so stellt auch Rick Altman fest, jeweils *widersprüchliche* Narrative zu neuen Formaten, die «erzählen», wie ein Medium entstanden sei und welche Zwecke es nun erfülle(n solle) (vgl. 2004, 21). Solche Aushandlungen hätten die Unbestimmtheit reduziert, wie James Lastra mit Blick auf die frühen Phonographen schreibt, um ihnen den Anschein von Natürlichkeit und Vertrautheit zu verleihen: «Vernacular discussions, humorous stories, gossip, and imaginative speculation about new devices formed one of the most pervasive and effective forms of technological familiarization» (2000, 70).[7] Anderswo schien dem diskursiven Begleitprogramm moderner Medien im Gegenteil

7 Lastra identifiziert in diesem Kontext zwei Tropen, die bei der «Normalisierung» neuer technischer Formate resp. in der Diskussion um neue Medien stets vorhanden seien: die Idee der *Inskription* und jene der *Personifikation* (vgl. 2000, 6–7). Über technische Medien sei historisch also stets so gesprochen worden, als wären sie entweder ein textbasiertes Speichermedium oder als wäre die Maschine selbst eine Person, die sehen, sprechen oder singen könnte. Ein Beispiel wäre der Phonograph, der zunächst als neue Methode, gesprochenen Text aufzuzeichnen (Diktiergerät), vermarktet worden sei, dann anthropomorph als *speaking machine*. Auch Boillat schreibt passend, dass, lange bevor der Tonfilm im Kino konventionell wurde, er schon als *talking cinema* imaginiert wurde (vgl. 2015, 218).

daran gelegen, das Ungewohnte *(strangeness)* zu betonen. Tom Gunning etwa stellt im Rahmen der Early Cinema Studies fest, dass die Welt- und Fachausstellungen um 1900 so konzipiert waren, dass die Artefakte dezidiert «neu» wirkten (vgl. 2003, 43). *Novelty* sei, so Gunning, das Ergebnis einer ästhetischen Positionierung – einer Ostentation – gewesen:[8]

> The stimulus of sound and light, the prose of guidebooks and explanatory signs, make up the discursive positioning of the new technology in the Exposition and cued visitors to experience astonishment. The discourse of modernity, then, is not only one of innovation, but precisely one of novelty, maximizing the dazzling experience of the new. *(Gunning 2003, 43)*

Auf solchen Ausstellungen wurden technische Formate also an die Verheißung geknüpft, dass sie Raum und Zeit manipulieren oder modellieren können[9] und sich dank ständigem Fortschritt in diesen Aspekten auch künftig kontinuierlich übertrumpfen werden (vgl. ebd., 39–40). Für Gunning leitet die suggerierte Novität einen spezifisch modernen Modus der Rezeption an: jenen des Erstaunens *(astonishment)* (vgl. ebd., 40). Auch im Nachgang solcher Expos sollen jeweils Berichte zirkuliert haben, die die Attraktionen und den mit ihnen verbundenen Wahrnehmungsmodus[10]

8 Auch Daniel Wiegand erfasst solche historischen Varianten der Schaustellungen, die er mit Rückgriff auf Tom Gunning, Frank Kessler und Jörg Schweinitz als «Schau-Dispositive» und «Attraktions-Dispositive» erfasst: «Der Begriff des Dispositivs zielt dabei auf spezifische mediale Anordnungen oder Konstellationen» (Wiegand 2016, 18); die *Ostentation* bezeichne innerhalb des Attraktions-Dispositivs wiederum einen spezifischen Adressierungsmodus, «eine mediale Geste demonstrativer Zuschaustellung» (ebd., 19).

9 Die Verschiebung von Raum und Zeit, provoziert durch neue Medienformate, identifiziert Stephen Kern in seiner einflussreichen Studie von 1983, *The Culture of Time and Space*, als entscheidendes Merkmal der Moderne. Grundlage dieser Entwicklung war die *Standardisierung der Zeit* ab 1884, womit sie erstmals als neue universelle Kategorie etabliert war. Dank neuen Medien wie dem Telegraphen oder Radio sei wiederum die durch die Standardisierung produzierte *Simultanität* spürbar geworden – sie ließen den Raum in Beziehung zu dieser Zeit neu erfahren (vgl. Kern 1983, 68 ff.). Medien zur Registrierung wie Fotografie oder Phonografie führten ebenfalls zum neuen Verständnis zeitlicher Kategorien, da sie die Vergangenheit fürs Jetzt und das Jetzt für die Zukunft registrieren (vgl. ebd., 40 ff.). Kern zeigt auf, wie diese neue Erfahrung mit Raum und Zeit Wissenschaft, Kunst und Alltagskultur umfänglich beeinflusste und dort verarbeitet wurde – und so die Kultur der Moderne auch durch die Künste fundamental prägte.

10 Jonathan Crary fasste diesen in einer einflussreichen Studie als «Aufmerksamkeit», deren kontinuierliche Forderung der Grundmodus der Moderne sei. Sie werde vom modernisierten Umfeld auch für die kontinuierliche Warenproduktion gefordert (vgl. Crary 1999). «Somit ist das Problem der Aufmerksamkeit um 1900 eng mit dem Konsum und der Vermarktungsrhetorik verbunden» (Rakin 2021, 242), schreibt auch Jelena Rakin; die Konsolidierung neuer Medien ist also auch im Kontext der modernen Aufmerksamkeitsproblematik als Herausforderung an die kapitalistische Vermarktungslogik (die im Rahmen der Fallstudien dieser Arbeit noch genauer betrachtet wird) zu sehen.

in die Welt hinaustrugen. 1904 etwa, als sich immer mehr amerikanische Städte ans Stromnetz anschlossen und Elektrizität zunehmend Teil einer sich wandelnden Umwelt wurde, besprach ein Reporter seinen Besuch im «Palace of Electricity», einer Elektrizitätsausstellung, in jenem Modus des Erstaunens – so, als wäre er dort in eine noch gänzlich unbekannte Welt getreten, in der es unentwegt unheimlich geblitzt habe (vgl. ebd., 41). Durch solche Erzählungen wurde die Elektrizität als Attraktion empfangen und der Mythos einer hochmodernisierten, zugleich noch völlig unbekannten elektrisierten Umwelt geschaffen.

Im Kontext des Tonfilms schien sich diese Dynamik zu wiederholen. Mitte der 1920er-Jahre, als ein breites Publikum erst selten mit audiovisuellen Formaten in Kontakt gekommen war, deren Wirken also wohl hauptsächlich Gegenstand der Imagination war, wurden diese oft beschrieben, als wären sie einer Science-Fiction-Fantasie entsprungen. Am 29. Februar 1924 war nach einer Präsentation des Lichttonverfahrens der Tri-Ergon im *Hannoverschen Kurier* zu lesen:

> Wieder einmal haben wir im Schnellschritt der technischen Entwicklung den Jules Verne unserer Jugendlesenächte eingeholt. Nicht auf dem Mars, unmittelbar vor und um uns geschieht es, daß wir einen vergangenen Augenblick von unserem Sessel aus zugleich hören und sehen, daß wir sein können, wo wir nicht waren, und der Zeit in ihrer großen Vorüberflucht ein Stückchen ihres sausenden Mantels durch unsere Arbeit und Kraft entreißen und fest in der Hand behalten. *(zit. nach Massolle/Vogt/Engl 1925, 20)*

Das Zitat wurde 1925 in einer Broschüre nachgedruckt, die von der Tri-Ergon selbst als Werbemaßnahme produziert war und die Präsentationen des neuen medialen Formats begleitete. Somit bestärkte man produktionsseitig ein fantastisches und zugleich befremdliches Bild der eigenen Erfindung, wie sie zuvor nur in Jules Vernes Zukunftsvisionen zu finden gewesen sei.

Die Tri-Ergon versuchte auch in den folgenden Jahren, die öffentliche Rezeption des Tonfilms anzuleiten. Am 27. Juli 1929 äußerte sich Mitbegründer Hans Vogt im *Berliner Tageblatt* zum eigenen Schaffensprozess. «Epochale Erfindungen», schrieb der Ingenieur, nochmals eine utopische Fantasie bemühend, «wachsen in ersten Stadien fast immer wie Kunstwerke»:

> [Sie k]ommen aus dem Dunkeln der Triebwelt, nicht vom Verstande her. Ein nichtiger Impuls dringt auf die Menschenseele ein, irgendwie, irgendwann, setzt sich fest, eine Art fixe Idee entsteht, das allgemeine Leben der Persönlichkeit unterordnet sich diesem Impuls. Bringt der so von seinem

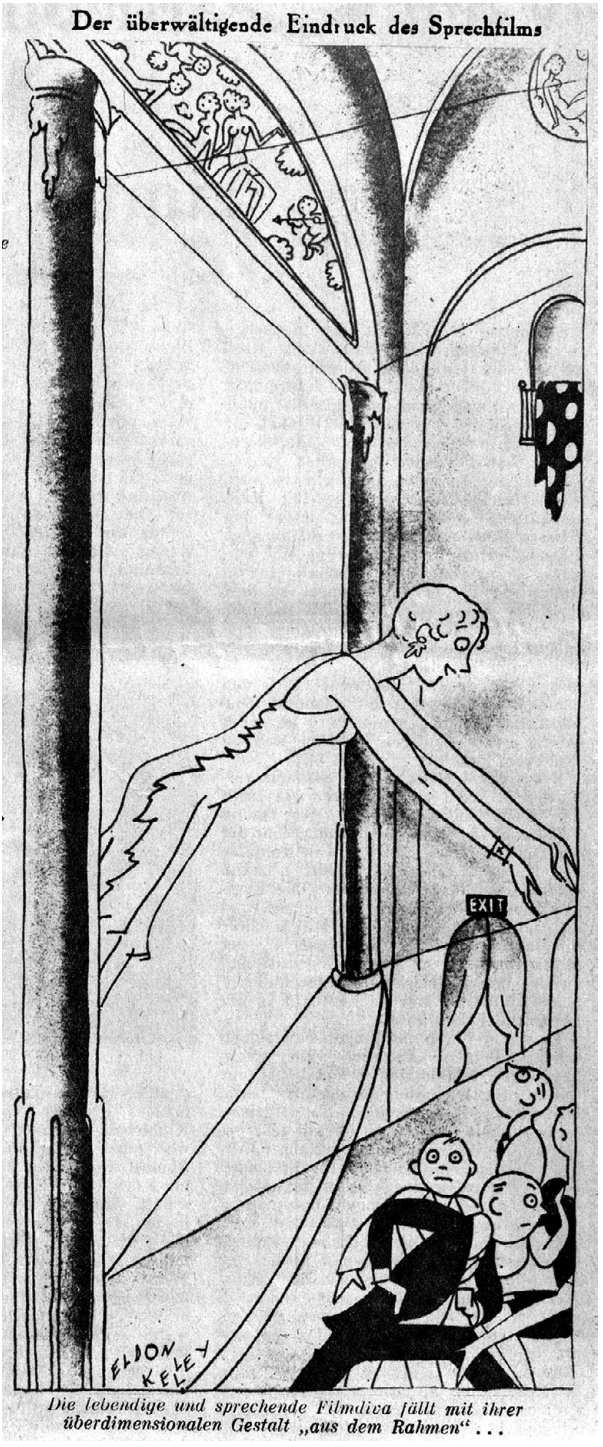
> Wunschbild besessene Mensch physische Kraft, technisches Können genug auf, ist ferner die soziale Situation der Verwirklichung günstig, entsteht die grosse Leistung. *(Vogt 1929, o. S.)*

Für Vogt wurde «[d]er deutsche Tonfilm […] von Besessenen empfangen, von Verbohrten verwirklicht» (ebd.). So sei das fehlende Interesse des Kapitals und der Industrie daran schuld gewesen, dass sein Durchbruch nicht schon 1922 erfolgte, als die erste öffentliche Vorstellung des Tri-Ergon-Verfahrens im Berliner Kino Alhambra stattfand. Vogts Beschreibung der geistigen Empfängnis ignorierte dabei die parallelen Versuche, die weltweit unternommen wurden, und den Einfluss verwandter Medien, die sich – auch im Kontext des Ersten Weltkriegs und den mit ihm verbundenen Bestrebungen zur kommunikativen Vernetzung – gleichzeitig entwickelten. Dafür ist eine Geschichte, die Vogt zum neuen Medium zu erzählen wusste, ungleich fesselnder: An die Motive romantischer Literatur erinnernd und den Tonfilm als «Geniestreich» bezeichnend, lieferte er kein strikt wirklichkeitsgetreues, dafür aber ein wesentlich emotionaleres und sensationalistischeres Plädoyer für das neue Format.

3.2.2 Beispiel: Entkörperlichte Stimmen

Solche Versuche der Mythologisierung fruchteten nicht immer, der zeitgenössische Diskurs zeigte sich stattdessen oft ‹wissend› und gegenüber Versuchen der Einflussnahme robust. Das Indiz einer solchen Rezeption lieferte etwa die Zeitschrift *Der Querschnitt*, in der 1931 die Idee der modernen Attraktion durchweg ironisch bis kritisch verhandelt wurde. Die ökonomischen Strategien der Filmindustrie, die auf die Massen «nicht verzichten» könne, und die den Tonfilm als modernes Produkt der Wissenschaft und gleichsam als Magie präsentiere, sind dort ins Auge gefallen:

> Der Tonfilm zieht die Massen an, die sich früher vor der stummen Leinwand drängten. Diese Menschenmassen, auf die die Film-Industrie nicht verzichten kann, strömen zu dem neuen Ankömmling. Das Fremdartige an ihm besticht sie, er ist «die neueste Errungenschaft der Wissenschaft». Bei dem Anblick der sprechenden und sich bewegenden Schatten bleibt den braven Männern und Frauen der Mund offenstehen, und sie verlassen das Lokal ungeheuer verwundert. Am nächsten Sonntag nehmen sie ihre Kinderchen mit, die noch viel begeisterter sind. Das neue Spielzeug ist faszinierend, ja, es ist fast schon Magie. *(Fay 1931, 6)*



13 Widersprüchlichkeit des Auditiven und Visuellen als Karikatur in *Mein Film*, 1930

Die zahlreichen Erzählungen und Deutungen, die dem Tonfilm in den ersten Jahren galten, wurden nicht zuletzt auch in den damaligen Filmen selbst, *oft ironisch verdreht*, aufgegriffen. Ein zirkulierendes Motiv war das der «entkörperlichten» Stimme. Als Programm *gegen* den Tonfilm wurde diesem in der Presse nämlich vorgehalten, dass er keine natürliche Zusammenführung von Stimme und Körper biete, sondern, im Gegenteil, durch den materiellen Unterschied von zweidimensionalem Bild und raumfüllender Akustik die weltliche Einheit mit ungewollt horrendem Effekt auflöse (Abb. 13). *Der Film* etwa bedauerte in seiner Ausgabe vom 1. Februar 1929, dass nun im Tonfilm «Schatten sprechen» würden:

> Der Tonfilm bringt neben dem Bild den Ton. Und zwar vorerst den Ton gleichwertig neben dem Bild. Da aber Film immer nur Illusion ist, gleichgültig, ob seine Schatten sprechen oder nicht, da Illusion immer Angelegenheit des Auges oder des Ohres, niemals aber des Auges und des Ohres zugleich sein kann, so wendet sich der Tonfilm gegen Gesetze, die einmal dem Bild und zum anderem dem Ton gesetzt sind. *(Anon. 1929c, 8)*

Ein lauter Gegner fand sich lange auch im französischen Regisseur René Clair, der in seinen Filmen um 1930 den lippensynchronen Dialog kreativ zu umgehen versuchte und in zahlreichen Schriften polemisch gegen das gesprochene Wort im Film antrat (vgl. Boillat 2012). Noch in seinem filmhistorischen und zugleich autobiografischen Buch *Réflexion faite* von 1951, das 1952 auf Deutsch als *Vom Stummfilm zum Tonfilm* erschien, zitierte er einen «heute noch gültige[n] Artikel» (Clair 1952, 91), der den Tonfilm zwei Jahrzehnte zuvor in diesem Sinne negativ ausgelegt hatte. Der Beitrag, auf den Clair sich bezog, stammte aus der französischen Zeitschrift *Pour vous* und erschien zu einem Zeitpunkt, als sich Tonfilme in Paris erst angekündigt hatten, in London aber schon zu sehen waren. Von London aus soll der französische Zeitschriften-Redakteur laut Clair berichtet haben:

> Der erste Eindruck ist niederdrückend. Da der Lautsprecher hinter der Leinwand angebracht ist, kommen die Stimmen immer vom gleichen Punkt her. Die Synchronisation ist zwar gelungen, wirkt aber auf den Zuhörer irritierend. Analysiert man seine Irritation, so findet man heraus, daß die Übereinstimmung von Lippenbewegung und ausgesprochenen Silben strengere Anforderungen an die Natürlichkeit stellt und optische Anhaltspunkte im Raum erfordert. So wohnt man einem skurrilen Lustspiel bei, dessen Personen mit dem Mund Worte formen, denen ein geheimnisvoller, bauchredender Chorführer tief aus dem Innern der Leinwand Ton gibt.
>
> *(zit. nach Clair 1952, 90–91)*

Mit solch negativen Reaktionen konfrontiert, könnte man meinen, dass frühe Tonfilme das Thema der Synchronität eher zu umgehen und den «Anforderungen an die Natürlichkeit», die Clair zitierte, entgegenzukommen suchten. Doch schon die ersten amerikanischen Tonfilme schienen mit ihren Dialogen auf einen entschieden anderen Effekt zu zielen als jenen der Natürlichkeit. Gesprochene Dialogzeilen waren in ihnen stattdessen zur Attraktion stilisiert, wie Donald Crafton notiert:

> Viewing these surviving films suggest that dialogue was not applied gratuitously but was used systematically to add interest and excitement to the stories. Many employed speech as a «thrill» to surprise the moviegoer.
>
> *(Crafton 1997, 172)*

Die auffällige Inszenierung schien auf ein Publikum abgezielt zu haben, das – angeheizt durch Befürchtungen, wie sie René Clair aussprach oder durch das heraufbeschworene Unheimliche «sprechender Schatten» – diese Attraktion erst recht aufsuchte.

Auch Einbrecher (Hanns Schwarz, D), der im Dezember 1930 aufgeführt wurde, scheute sich nicht davor, die eigene Artifizialität hervorzukehren. Lilian Harvey spielte darin die junge Renée, Gattin des Puppenfabrikanten Dumontier (Ralph Arthur Roberts), der auch privat ein begeisterter Sammler von mechanischen Puppen und Automaten ist. Durch visuelle und thematische Entsprechungen wird Renée im Film mit den Spielzeugen ihres Mannes in Verbindung gebracht, als wäre sie selbst eine mechanisierte tanzende und singende Puppe, wobei Einbrecher damit immer wieder, wohl gezielt, einen humoristischen, aber auch unheimlichen Effekt provoziert. Etwa in einer musikalischen Szene, in der Dumontier seine Automaten anschaltet, sie ‹tanzen› lässt und dazu selbst dann die Zeilen «Sie hat ein Uhrwerk, sie hat kein Herz … » singt, mit denen offensichtlich nicht nur seine mechanisierten Puppen gemeint sind, sondern doppeldeutig auch die Harvey-Figur, die sich emotional von ihrem Gatten entfernt hat, um stattdessen dem jungen Jean Durand (Willy Fritsch) schöne Augen zu machen (Abb. 14–17). Die Darstellungen des Films reichen dank der Mensch-Puppe-Parallele gewollt ins Groteske hinein, zu dessen Kategorie, wie Wolfgang Kayser in seiner begriffsprägenden Monografie von 1957 schrieb, alles gehöre, «was als Gerät ein eigenes, gefährliches Leben entfaltet» (1957, 197).

Es lassen sich weitere Beispiele aus der Zeit anbringen, die ähnlich mit der Mechanisierung des Menschen oder der Verschiebung von Körper und Stimme hantierten: In Das Lied einer Nacht (Anatole Litvak, D 1932) etwa spielte Jan Kiepura, ein seinerzeit bekannter Tenor und Star der Büh-

14–17 Visuelle Entsprechungen in Einbrecher (Hanns Schwarz, D 1930)

nen- und Schallplattenindustrie, den in der diegetischen Welt dieses Films ebenso berühmten Opernsänger Enrico, der seiner Bekanntschaft Korezky (Fritz Schulz) seine Stimme ‹leiht›. Im Film gibt er ein Lied zum Besten, während Korezky im Blickfeld von Mathilde (Magda Schneider) seine Lippen entsprechend bewegt, um seine Angebetete mittels der Täuschung von seinen scheinbaren Qualitäten zu überzeugen (wobei der Schwindel natürlich auffliegt und sich Mathilde stattdessen in Enrico verliebt). Auch hier erschien der Vorwurf einer technischen Auftrennung von Stimme und Körper nicht entschärft, sondern, im Gegenteil, provokant und geradezu lustvoll zum Thema gemacht.

Das Lied einer Nacht könnte auch als Spiegel jener Frustrationen gelesen werden, die Tonfilme seit Ich küsse Ihre Hand, Madame (Robert Land, D 1929), der als «Film mit Toneinlagen» und Harry Liedtke in der Hauptrolle vermarktet wurde, auslösten (Abb. 18). Bereits im Januar 1929 erschienen, konnten solche ersten Hybride selten den Erwartungen an den Ton gänzlich entsprechen, die beim Publikum zuvor geschürt wurden. Die zeitgenössische Kritik zeigte sich immer verärgert ob der Filmindustrie und ihrer Werbemaßnahme, die in dieser Übergangszeit für frühe Tonfilme im Vorfeld getätigt wurde, und die aus ihrer Sicht mit unerfüllten Versprechen aufwartete. Ein Korrespondent rekapitulierte in *Der Film*

18 Ich küsse Ihre Hand, Madame (Robert Land, D 1929) als «Film mit Toneinlagen», beworben 1929 in *Mein Film*

im Oktober 1929 die Schweizer Erstaufführung von Ich küsse Ihre Hand, Madame, die einige Monate zuvor unter Vortäuschung falscher Tatsachen stattgefunden habe:

> Der Film wurde in mächtigen Schlagzeilen als «erster deutscher Tonfilm» angepriesen. Und was brachte er? Was man in Deutschland gut weiß: das von dem Künstler gesungene Liedlein «Ich küsse Ihre Hand, Madame» … aus; mehr an «Tonfilm» enthält das Werk ja nicht, und über diesen Gesang ein Wort zu verlieren, erübrigt sich. (Es sei immerhin nur nebenbei erwähnt, daß außerdem in der Reklame «persönliches Auftreten von Harry Liedtke» versprochen wurde, ein Trick, den die Direktion natürlich auf den Gesang, das Publikum aber natürlich auf den Künstler bezog!)
>
> *(Maeglin 1929, o. S.)*

Es zeigt sich, dass Versprechen, die zu ästhetischen Effekten des Tonfilms gemacht wurden – besonders solche, die auf seinen angeblichen immersiven «Naturalismus» den Fokus legten –, im Kino selten so eingelöst

19–24 In Der Herr auf Bestellung (Géza von Bolváry, D 1930) droht ein Mikrofon-Schwindel aufzufliegen

wurden, dass sie alle Zuschauenden hätten überzeugen können. Das galt schon in der zeitgenössischen Wahrnehmung.

Immer wieder wurde dieser Umstand in den frühen Tonfilmen selbst ironisch verarbeitet. Auch den Film Der Herr auf Bestellung (Géza von Bolváry, D 1930) könnte man so deuten; er nahm die Verwirrung, die die Tontechnologie mit ihrem mechanischen Ersatz des «persönliche[n] Auftreten[s]» stiftete, autothematisch in seine filmische Darstellung auf. In ihm will nämlich ein Professor aufgrund seiner Nervosität einen Radiovortrag vor Publikum nicht selbst verlesen, weshalb er den «Herrn auf

25 «Synchronisation» in einer Karikatur in *Mein Film*, 1930

Bestellung» Carry (Willi Forst) engagiert, der hinter der Kulisse den Vortrag für ihn in ein Mikrofon hinein abliest, während der Professor selbst auf der Bühne und fürs Publikum sichtbar lediglich seine Lippen bewegt. Körper und Stimme werden hier in der Geschichte wieder aufgetrennt, wobei das Dispositiv innerhalb des Films jenes des (damals so wahrgenommenen) Tonfilms provokant imitiert. Das Unternehmen missglückt in Der Herr auf Bestellung, denn Carry ist nicht nur unfähig, die Fremdwörter auszusprechen, ihm kommt auch das (diegetische) Mikrofon hinter den Kulissen abhanden. Das führt dazu, dass das Aufnahmegerät stattdessen das Bellen eines entlaufenen Pudels erfasst, woraufhin der Professor dann auch diese Geräusche komödiantisch aufgreift, in der Hoffnung, so den Betrug kaschieren zu können (Abb. 19–24). Die Spannung von Medium, Realität und Imitation wurde so in der Handlungswelt dieses Films selbst inszeniert, die Modernität und Attraktion markierend, aber damit auch das anscheinend Groteske des Tonfilms bewusst und lustvoll heraufbeschworen. So war ein Spiel mit der eigenen Form initiiert.

Gesteigert schien diese Dynamik noch im Kontext nachsynchronisierter Dialoge. Sie forderten den Mythos «natürlicher» Aufnahmen und die Spannung von Präsenz/Absenz aufs Neue heraus (Abb. 25).[11] Dazu passt

11 Moderne, reproduktive Medientechnologien schienen diese Spannung von Präsenz/Absenz immer wieder herausgefordert zu haben. Genau wie beim frühen Tonfilm waren diese auch bei der Phonografie Anlass medialer Spielereien. Etwa wenn mit ikonografischen Werbeanzeigen genau dieses angebliche «Missverhältnis» beständig hervorgehoben wurde. Die Victor-Company machte den noch heute bekannten Hund zu ihrem Erkennungsmerkmal, der neben dem Phonographen steht und anscheinend die echte Stimme seines Herrchens – «His Master's Voice» – nicht von der mechani-

26–27 The Great Gabbo (James Cruze, USA 1929) spiegelt mediale Aspekte des Tonfilms

es thematisch, dass die erste komplett auf Deutsch nachsynchronisierte amerikanische Produktion The Great Gabbo (James Cruze, USA 1929) war. Im Frühjahr 1930 unter dem deutschen Titel Der grosse Gabbo aufgeführt, handelte sie nämlich reflexiv vom Bauchredner Gabbo (gespielt von Erich von Stroheim), der sich – er befindet sich in einer persönlichen Krise – nur noch durch sein Dummy Otto äußern will (Abb. 26–27). In der *Berliner Film-Zeitung* berichtete die Filmreporterin Fränze Schnitzer von einem Besuch im Studio, in dem für die deutsche Nachsynchronisation Eugen Rex und Hanns Peppler unter der Regie von Felix Basch gerade die Dialoge ins Mikrofon sprechen: «Nur an der goldenen Decke schaukelt leise ein grüner Luftballon wie eine vergessene Fastnachtsfreude» (Schnitzer 1930c, o. S.). Schnitzer beschrieb zunächst die Leere und Stille des Synchronstudios und betonte den Kontrast zu den belebten Ateliers, die sie sonst besucht hatte. Dann beobachtete die Autorin, die im Artikel selbst vorkommt, die Darsteller bei der Arbeit vor dem Mikrofon, bevor sie den «Vormittagsspuk» wieder verließ:

> Dieses Gespräch zu dreien stellt an die kleine Gruppe der «Gespenster» höchste Anforderungen an Aufmerksamkeit und sprachlicher Präzision

schen Reproduktion unterscheiden kann. Die Werbungen für Edisons Phonographen kopierte diesen Gestus 1902 mit einem Motiv, das ein Kleinkind zeigt, das gerade im Begriff ist, mit einem Beil den Phonographen aufzuhacken, in der Hoffnung, eine kleine musizierende Band darin zu finden (vgl. Brady 2013, 128–129).

> […]. Ich aber will nicht länger stören und verlasse den Vormittagsspuk. Denn unheimlich sieht er aus, der Puppenspieler Felix Basch mit seinen umherfahrenden Händen, den die stummen Lippen der Bildgestalten Laut und Atem spenden lässt durch fremde Menschen. *(Schnitzer 1930c, o. S.)*

Mit dem «Puppenspieler» ist hier nicht nur wieder ein groteskes Motiv heraufbeschworen, sondern auch ein direkter Bezug zwischen der Erzählung des Films und der Nachsynchronisation geschaffen. Dass The Great Gabbo die Verschiebungen zwischen Stimme und Körper thematisch als Metapher schon enthält, schien die Attraktion seiner Nachsynchronisation erst zu befeuern; auch für Kurt London in *Der Film*:

> Das Geniale dieser phantastischen Idee liegt in der doppelten Wechselbeziehung jener beiden mystischen Begebenheiten: daß einmal ein großer Bauchredner über gehorsame Apparaturen spricht, also als Schattenbild, auf eine Leinwand geworfen, redet, mit einer scheinbaren Wirklichkeit gesegnet, in eine scheinbar wirkliche Welt gestellt; daß zum anderen seine technische Kunstfertigkeit nur jenem Trick entspringt, als die Apparatur auch seine Bauchstimme in scheinbarer Wirklichkeit wiedergibt. Diese deutsche Fassung macht das Wunder noch wunderbarer: der Gabbo spricht Deutsch, und wir wissen, daß ein deutscher, unsichtbarer Sprecher ihm – dem Engländer – seine Sprache gab – wiederum auf dem Weg über die Apparatur. *(London 1930, 19)*

1930 war somit an mehreren Stellen die Reflexivität von Der große Gabbo hervorgehoben – und die moderne Aufgeschlossenheit gegenüber den Selbstbezügen des Tonfilms markiert. Die öffentliche Rezeption lässt erneut eine Zaubershow assoziieren, die von einem modernen Publikum, wie der Filmhistoriker Tom Gunning ja schreibt, gern besucht werde, nicht mit naiver Haltung, sondern im Wissen darum, dass mit Tricks die vermeintliche Magie erschaffen wird (vgl. 2008, 76).

4 Mythos und Reflexivität

4.1 Mythen zur Selbsterhaltung

Im Kontext der New Media Studies wurde festgestellt, dass Begriffe wie «Tonfilm», die damalige Idee seiner Novität und weitere Deutungsversuche, die die Medienformate im Moment der Konsolidierung begleiteten, als größtenteils *fiktionale* Konstruktionen zu deuten sind. Es ist sinnvoll, dass Jörg Schweinitz die Geschichten, die zu neuen Medien erzählt wurden, als Mediengründungs*mythen* erfasst, die die Einführung jeder neuen Technologie rahmten, um «die Faszinationskraft des Themas zu verstärken, populäre Diskurse zu produzieren» (2006b, 140). Dieses Verständnis vom «Mythos» folgt, wie einleitend bereits angemerkt, einer nachhaltigen Erweiterung der Begriffsbedeutung in der Kulturwissenschaft, die mit den Schriften von Roland Barthes in den 1950er-Jahren einsetzte. Barthes zeigte, dass eine mythologische «Form der Kommunikation», wie Harm-Peer Zimmermann zur Nachwirkung Barthes' schreibt, als «höchst lebendig und allgegenwärtig» begriffen werden könne und «durch die Medien der Moderne geradezu omni- und hyperpräsent» (2015b, 10) sei – weshalb der Begriff nicht mehr nur die religiösen Praktiken von Naturvölkern oder antiken Hochkulturen erfasse, sondern auch kulturelle Prozesse der Gegenwart.

Die Idee von der Mythisierung der Alltagskultur bildete das Gegenstück zur oft beschworenen Entmystifizierung (oder Entzauberung) der Welt durch den Prozess der Modernisierung, wie sie ab den 1920er-Jahren etwa Max Weber, Siegfried Kracauer, Max Horkheimer oder Theodor Adorno mit unterschiedlichen Begrifflichkeiten identifizierten. Auch ihre kritischen Analysen teilten die Ansicht, dass sich nach dem Prozess der Entzauberung wider Erwarten nicht die Vernunft eingestellt habe, sondern dass die «rationalisierte» Kultur – frei von Religion – Platz für neue Varianten des Mythos schaffe. Überall, wo Mythen in diesem modernisierten Umfeld auftauchen, stellen sie (genau wie zuvor im religiösen Kontext) dann den

> Anspruch auf die Natürlichkeit der Aussage, obwohl in Wahrheit eine konstruierte und intentionale Aussage vorliegt. Damit ist der Mythos ideologisch motiviert und kann als Werkzeug benutzt werden, um Sachverhalte zu

> verschleiern und Unwahrheiten als selbstverständlich oder natürlich darzustellen und Herrschaftsverhältnisse zu rechtfertigen. *(Başbuğ 2015, 212)*

Auch für Barthes verbarg die Mythologie «die Spuren ihrer Produktion unter einer Evidenz von Ewigkeit», um dabei «nicht mehr auf eine zu schaffende, sondern eine bereits fertige Welt» abzuzielen (2013 [1957], 311). Verhältnisse wirken so nicht als verhandel- oder hinterfragbar, sondern als organische Tatsachen. Je nach Analysezusammenhang waren die Herrschaftsverhältnisse, denen die Mythen in dieser Weise dann dienlich gewesen seien, ein totalitäres Regime, der Hochkapitalismus oder, bei Barthes, die anhaltende ideologische Besetzung der Gesellschaft durch die Bourgeoisie.

Mit seinen Mitteln der Verschleierung, der Konstruktion des scheinbar Selbstverständlichen und Natürlichen erscheint mir der Mythos als naheliegendes Konzept, wenn es um diskursive Prozesse im Kontext medialer Konsolidierung geht. Auch dann wird jeweils, wie das letzte Unterkapitel zeigte, gebündelt und vereinheitlicht, Formate werden als Medium «naturalisiert», wie z. B. der Tonfilm, der um 1930 als einheitliches Artefakt erschien und nicht mehr als nur technisches Experiment oder Kumulation vorangehender Formate. Die mythisierende Neubesetzung formte den Tonfilm zur Ware eines Unterhaltungsmarkts um, für die sie Interessen weckte und Erwartungen schürte. Mit diesem Vokabular könnten dann auch Qualitäten wie *Novität* oder *Innovation*, die im letzten Unterkapitel als diskursive Rahmung beschrieben wurden, als mythologische Besetzung verstanden werden. Oft kam die Mythenbildung – wie bereits erwähnt – in Form überlieferter Anekdoten daher, als Geschichten darüber, wie sich ein unbedarftes Publikum ob der Tonproduktion erschrecke (Abb. 28), das Mikrofon am Set Panik auslöse, oder es zu Streitereien im Atelier käme, weil neuerdings dort Ruhe zu herrschen hatte.

28 Medienmythos: Abbild und Wirklichkeit als Karikatur in *Mein Film*, 1929

Von Mythen ist auch in den Texten Jane Feuers die Rede, diesmal im Kontext des amerikanischen Backstage-Musicals bzw. «art musicals». Damit sind Filme gemeint, die in den 1930er- bis 1950er-Jahren entstanden sind und autothematisch vom Showbusiness handeln: Am Broadway, im Vaudeville, im Nachtclub, im Theater oder im Filmstudio spielend, musste in ihren Erzählungen gegen allerlei Widerstände angearbeitet werden, damit am Ende eine Aufführung zustande kommen konnte.[1] Im frühen Tonfilm war dies eine oft verwendete Prämisse, auch weil die Handlung dann reichlich Anlass zu musikalischen Einlagen bot:

> Perhaps these ‹art› musicals fulfilled a need for verisimilitude: perhaps the audience felt more comfortable viewing musical numbers within the context of a show than seeing fairytale queens and princes suddenly feel a song coming on in the royal boudoir. Whatever the explanation for its origins, the backstage pattern was always central to the genre. Incorporated into the structure of the art musical was the very type of popular entertainment represented by the musical film itself. The art musical is thus a self-referential form. *(Feuer 2002, 31)*

In ihnen ist den Tanz- und Gesangseinlagen ein wirklichkeitsnaher Rahmen durch das Backstage-Setting gegeben. Noch wichtiger als das erscheint Feuer die reflexive Struktur, die durch diese Einbettung produziert wurde: Durch die *Mise en abyme* befassen sich die Musicals thematisch mit jener Art der Unterhaltung, durch die sie auch selbst konstituiert sind. Auf diese Weise konnten die Filme sich auch für Feuer an der Herausbildung ihrer eigenen Mythologie beteiligen.

So soll der Selbstthematisierung eine ideologische Funktion zugekommen sein: Bei Feuer ist es vor allem der Mythos der perfekten Unterhaltung («the myth of entertainment», ebd. 32) – und damit die Überhöhung der *eigenen* Bedeutung –, an dem immer wieder gebaut wurde. In den Filmen demonstriere sich die Wirkmacht der Unterhaltung, ihre Werthaftigkeit und Widerständigkeit ständig aufs Neue. Etwa in Dames (Busby Berkeley / Ray Enright, USA 1934) werde, um den kulturellen Wert von Entertainment-Shows zu unterstreichen, die Geschichte eines anfangs erzkonservativen, zum Schluss dann doch von der frivolen Unterhal-

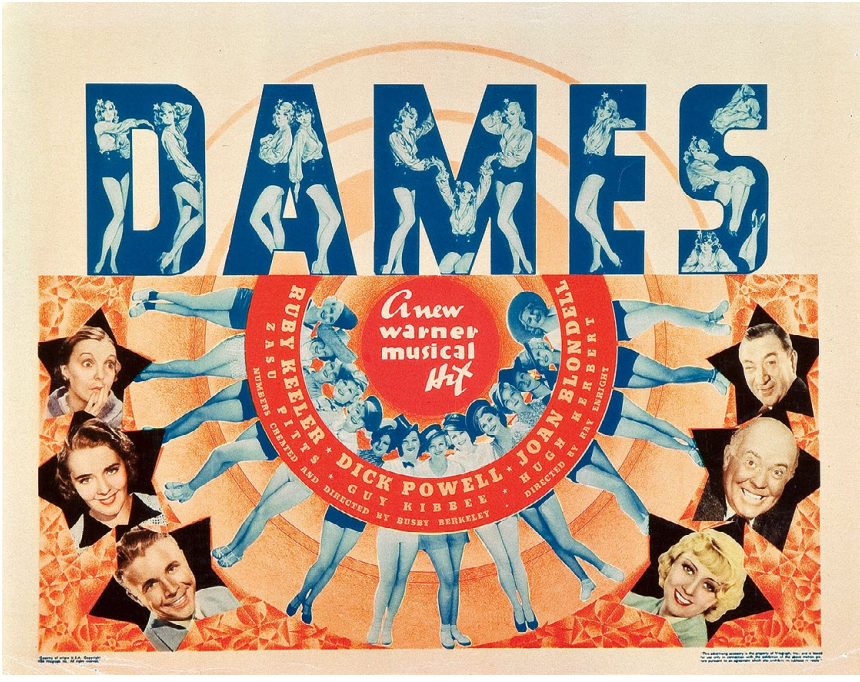
1 Feuer gibt zu bedenken, dass in den ersten Jahren der Tonfilmproduktion zunächst eine Variante existiert, die sie als «revue format» bezeichnet: Nummernfilme oder sogenannte Starparaden, in denen die Logik von Vaudeville- und Revue-Bühnenshows direkt in den Film übertragen wurde (vgl. Feuer 1982, 94–95). Diese verschwanden im amerikanischen Filmmusical ca. drei Jahre nach dem Aufkommen des Tonfilms wieder, um ‹integrierteren› Varianten den Weg zu bereiten.

tung geläuterten Multimillionärs erzählt (Abb. 29–30). Im Film zeigt sich der schwerreiche Ezra zunächst empört ob der modernen musikalischen Bühnenunterhaltung, die Theater am New Yorker Broadway möchte er im Zuge seines politischen «war on the wicked» geschlossen wissen. Sein Kahlschlag soll dann auch der erotisch aufgeladenen Bühnenshow «Sweet and Hot» gelten, die in der diegetischen Welt des Films bald am Broadway aufgeführt werden soll und in der Zeitung dort so beworben wird: «Some nice little tunes, a few laughs, and a couple of gals worth looking at». Durch Verwicklungen wird Ezra aber zum Sponsor ausgerechnet dieses *musical opus*, das – zunächst Opfer einer ökonomischen Krise – dank seines unfreiwilligen finanziellen Beitrags im Rialto-Theater dann doch zur Premiere gelangt.

Auch Dames selbst, und nicht nur die in dem Film repräsentierte Show, hätte man mit *little tunes, a few laughs, and a couple of gals worth looking at* vermarkten können: Parallel zu den Eskapaden Ezras ziehen sich nämlich unterhaltsame musikalische Interpretationen durch den Film, die in der Diegese als Proben zur Bühnenshow dargestellt sind; die Stepptänze von Ruby Keeler oder die von Dick Powell gesungenen Balladen sind in die Handlung eingewoben, während Guy Kibbees Spiel für die meisten humoristischen Einlagen sorgt, wenn seine Figur, der tollpatschige Ehemann von Ezras Cousine, ebenfalls zum unfreiwilligen Komplizen am Broadway wird. Dames baut damit – so beobachtet Feuer – am eigenen Mythos (ebd. 31), aber er demontiert ihn scheinbar auch, da der Film die eigene Simplizität hervorhebt; die Bühneninszenierung stört in Dames die rechtschaffenen Puritaner, da sie ganz unverhohlen niedrige Gelüste anspricht: *tunes*, *laughs*, *gals*. Die Unterhaltungsbranche erscheint darüber hinaus als promisk, kompetitiv und unfair. Fast zerbricht die Beziehung einer Tänzerin zum Komponisten des Bühnenstücks, da sie vermutet, dass er eine Affäre mit der Hauptdarstellerin hat. Die Proben für «Sweet and Hot» erscheinen mühsam, Versuche misslingen.

Feuer beobachtet, dass den Backstage-Musicals entmystifizierende Momente auf diese Weise immer wieder innewohnen. Die Filme haben für sie daher eine geschichtete Struktur («stratified structure»):

> The myth of entertainment is constituted by an oscillation between demystification and remythicization. Musicals, like myths, exhibit a stratified structure. The ostensible or surface function of these musicals is to give pleasure to the audience by revealing what goes on behind the scenes in the theater or Hollywood, that is, to demystify the production of entertainment. *(Feuer 2002, 32)*



29–30 Werbeillustrationen zum Backstage-Musical Dames (Busby Berkeley / Ray Enright, USA 1934)

Schon in Barthes' *Mythologies* waren Momente der Gegenwirkung erfasst, die den Mythos für Barthes allerdings nicht zerstören. Im Gegenteil: Das, was Barthes den «Impfstoff» nannte, über den «ein unwesentliches Übel» eingeräumt werde, um ein anderes «Grundübel» zu verschleiern, garantiere dem mythologischen System das Überleben. «Man immunisiert das kollektive Imaginäre, indem man ihm eine kleine Dosis des Dekonstruierenden einimpft, um es auf diese Weise vor der Gefahr einer allgemeinen Ansteckung zu schützen» (Barthes 2013 [1957], 305). Die Ästhetik der Avantgarde wurde laut Barthes oft auf diese Weise eingesetzt, wenn sie in kleiner Dosis geduldet werde, um in dieser massentauglichen Verwendung die ästhetische Botschaft einer eigentlich radikalen künstlerischen Bewegung zu entschärfen und schlussendlich die kulturelle Hegemonie zu erhalten. Ähnlich verhält es sich für Feuer in den Backstage-Musicals. Auch in ihnen werde der Mythos der Unterhaltung durch einen enthüllenden «Blick hinter die Kulissen» nur scheinbar verworfen, tatsächlich aber bestärkt:

> But the films remythicize at another level that which they set out to expose. Only unsuccessful performances are demystified. The musical desires an ultimate valorization of entertainment; to destroy the aura, reduce the illusion, would be to destroy the myth of entertainment as well. *(Feuer 2002, 32)*

Feuer schreibt, dass nach den Momenten der Entmystifizierung die Remythisierung das eigentliche Ziel sei: Selbst wenn die Künstlichkeit der Unterhaltung, somit auch die Arbeiten hinter der Bühne oder jenseits der Kamera ins Zentrum gerückt werden, dabei Windmaschinen, Crew und Kamera – oder im Falle von Dames die ersten ungelenken Tanzversuche – sichtbar sind, seien die Filme letzten Endes doch so konstruiert, dass die Magie ihrer Performances erhalten, ja umso mehr gestärkt werde. Sie beschreibt das Prinzip im Kontext von Singin' in the Rain (Stanley Donen / Gene Kelly, USA 1952), in dem die zwei Hauptfiguren ein Duett im Setting eines nächtlichen, darum menschenleeren Filmateliers singen. Die Szene erscheint zunächst humorvoll, Gene Kellys Don schaltet die Beleuchtung und die Windmaschine an, unter dem gespielten Vorwand, Kathy (Debbie Reynold) zu demonstrieren, wie man eine Liebesszene nun drehen würde (aber mit der verdeckten Absicht, doch eigentlich tatsächlich romantisch zu sein).[2] Er

2 Die Szene erinnert an die bekannte Formulierung Umberto Ecos, wie ein Mann einer Frau – «weil er weiß, dass sie weiß» – ironisch mitteile, dass er sie liebe. Er könne sagen, «wie jetzt Liala sagen würde: Ich liebe dich inniglich», um eine falsche Unschuld zu vermeiden (vgl. Eco 1994, 76). Im Verlauf dieser Studie wird eine solche ironische Position nicht nur bei den Filmfiguren, sondern besonders auch in der Haltung der Filme selbst aufgespürt.

31–32 Nichtdiegetische Hilfsmittel als Teil der Diegese in Singin' in the Rain (Stanley Donen / Gene Kelly, USA 1952)

setzt zum Lied an, mit einer Kamerafahrt sind bald nur noch die Gesichter zu sehen, die Ausstattung ist wortwörtlich in den Hintergrund gerückt und die Szene wird selbst doch genau und umso wirkungsvoller zu dem, was kurz zuvor noch entmystifiziert erschien (Abb. 31–32):

> Even after we are shown the tools of illusion at the beginning of the number, the camera arcs around and comes in for a tighter shot of the performing couple, thereby remasking the exposed technology and making the duet just another example of the type of number whose illusions it exposes. Demystification is countered by the reassertion of the spontaneous evolution of musical films. *(Feuer 2002, 34)*

Was im Kontext von Singin' in the Rain anhand der beschriebenen Szene überzeugend zu beobachten ist, vollzieht sich für Jane Feuer in den Backstage-Musicalfilmen auf der Ebene der Narration permanent: Zum Schluss gelinge es jeweils dank einer Aufführung, dass die Brüche, die vorab auf die Fabrikation verwiesen, wieder aufgehoben seien, indem sich die Unterhaltung dann doch als unmittelbare, vitale Kraft herausstelle.

Auch in Dames wird die Unterhaltungsbranche auf den ersten Blick denunziert, ihr kultureller Wert aber im gleichen Zug wirksam zur Geltung gebracht, gerade wenn als Apotheose die fertige imposante Bühnenshow zu sehen ist. Vor dem finalen Auftritt strömt das (fiktionale) Publikum in den Zuschauerraum des Theaters, um die spektakuläre Aufführung zu sehen. Sobald die Show beginnt, wechselt Dames seinen Präsentationsmodus: Perspektiven, Einstellungsgrößen, Schnitte und das Arrangement verändern sich, sodass die Darbietung auf der Bühne bald aus ihrem dispositiven Zusammenhang (der Bühne) gelöst erscheint. Die Kameraperspektive erfasst die Performances also nicht, wie man vermuten könnte, aus der Position des Publikums, denn die Logik der Diegese ist im Moment ästhetischer Überhöhung nicht mehr gültig. Stattdessen wird die pompöse Busby-Berkeley-Choreografie durch ungewohnte Perspektiven so ins Bild gerückt, dass die Tänzer zum Ornament werden und die derealisierte Filmwelt ihre Grenzen auflöst – die Inszenierungen in ihr gleichen von nun an eher einem exzessiven Traum (Abb. 33–34).

Zur Logik der zuvor etablierten Diegese kehrt Dames zurück, sobald zwischen den einzelnen Nummern der Zuschauerraum gezeigt wird, in dem das diegetische Theaterpublikum begeistert applaudiert. Durch seinen Hustensaft betrunken geworden (es ist die Zeit der Prohibition), fängt dort selbst der Puritaner Ezra an, die Show anzufeuern, obwohl er sich doch zunächst nur ins Publikum gesetzt hatte, um sich erneut als Kritiker hervorzutun und als solcher vor Ort sich nochmals des demoralisieren-

33–34 Choreographie als visuelle Attraktion in Dames (Busby Berkeley / Ray Enright, USA 1934)

den Effekts eines Musiktheaters zu vergewissern. Im Rausch der Unterhaltung und des hochprozentigen Hustensafts wagt er dann aber sogar, der Hauptdarstellerin auf der Bühne durch den Zuschauerraum hindurch Avancen zu machen; der Abend artet in Chaos aus. Nach den Turbulenzen landet der einst konservative Millionär gemeinsam mit den Showgirls im Gefängnis, wo er, wie er seinem Anwalt mitteilt, die beste Zeit seines Lebens verbringe. Am Filmende sind die Moralapostel somit vom Wert des Musicals überzeugt und auch die Broadway-Show hat finanziell ausgesorgt. Und das nur, weil so famos getanzt und gesungen wurde.

4.2 Progressive und konservative Reflexivität

Es liegt nicht fern, dieses Ende von Dames als Akt kapitalistischer Selbsterhaltung zu lesen. Für Feuer sind selbstreflexive Musicals deshalb «conservative texts in every sense» (2002, 39), erhalten sie mit ihren geschichteten Erzählungen doch vor allem sich selbst und damit auch den Status quo. Feuers Erkenntnis könnte auch so formuliert werden: Dass sich Backstage-Musicals selbstreflexiv und mehrschichtig gestalten, bedeutet nicht, dass sie eine ideologische Herausforderung bilden. Auch Beispiele, die in diesem Band bereits angebracht wurden, könnte man im Sinne dieser Dynamik lesen. Wenn in Der Herr auf Bestellung die Szene, in der ein Mikrofon zur Täuschung eines Publikums eingesetzt wird, im Chaos endet, dann wird doch dieses dramatische Tief vom Filmende wieder aufgehoben, zu dem hin Harry alles erreicht, was er möchte – und natürlich auch die Liebe findet.

Sicher ist, dass diese genannten Beispiele nicht einem modernistischen Verständnis (filmischer) Reflexivität entsprechen. Dort wird der reflexive Erzählakt nämlich zum kritischen *counter act* einer illusionistischen Darstellung; zur Gegenbewegung der «delusively neat teleological wholes with beginnings, middles and ends» (1992, 8), wie Robert Stam in seiner Publikation *Reflexivity in Film and Literature* schreibt. Dem Illusionistischen hängt, im Gegensatz zum Reflexiven, aus dieser ideologiekritischen Warte betrachtet, der Verdacht einer Täuschung an:

> Illusionism pretends to be something more than mere artistic production; it presents its characters as real people, its sequence of words or images as real time, and its representations as substantiated fact. Reflexivity, on the other hand, points to its own mask and invites the public to examine its design and texture. Reflexive works break with art as enchantment and call attention to their own factiousness as textual constructs. *(Stam 1992, 1)*

Die Filme Jean-Luc Godards etwa bilden für Stam den Gegensatz zur «traditionellen» (und manipulativen) Form filmischer Erzählung, da sie jegliche Illusion aufheben und konstant den Blick auf ihre Artifizialität und Konstruiertheit lenken. Die Reflexivität diene in ihnen nicht Unterhaltungszwecken, sondern initiiere einen kritischen Diskurs zum Medium.

Ähnlich wie Godard war einige Jahrzehnte zuvor schon Bertolt Brecht interessiert daran, als Gegenbewegung zur bürgerlichen Unterhaltung Kunst zu schaffen. Im Rahmen meiner Studie erscheint mir Brecht gleich im doppelten Sinne interessant: Zum einen war er auch ein Theoretiker, der – begleitend zu seinen literarischen Texten, dramatischen Arbeiten und Drehbüchern – sich auch theoretisch zur Funktion der Reflexivität resp. der «Verfremdung» äußerte. Zum anderen verfasste er seine Schriften genau in jenen Jahren, in denen auch der Tonfilm Teil der Unterhaltungskultur wurde – als beliebter Dramatiker wurden seine Theaterstücke damals auch fürs frühe Tonfilmkino adaptiert.

In den 1920er- und 1930er-Jahren hatte Brecht daran gearbeitet, ein «episches Theater» als Gegenentwurf zum aristotelischen Drama aufzubauen, wobei letzteres mit jener Illusion assoziiert ist, die ihm schon als (ideologische) Verblendung galt. Sein Gegenmittel waren sogenannte «Verfremdungseffekte». Diese sollten die Artifizialität im Theater (aber auch in Hörspielen oder in Tonfilmen, an deren Produktion sich Brecht um 1930 beteiligte, vgl. Klotz 2002) spürbar machen und eine Distanz zum Geschehen bauen, neue Perspektiven auf das Dargebotene erlauben. In den Begleitschriften zu seinem künstlerischen Werk stellte sich Brecht damals explizit gegen das illusionistische Ideal des Kinos auf, das er 1931 so beschrieb:

> Der gewöhnliche Regisseur, bemüht, möglichst naturgetreu zu arbeiten, wobei Natur das ist, was er auf der Bühne gesehen hat, also bemüht, eine möglichst verwechselbare Imitation eines Kunstwerkes zu liefern, versucht, alle Mängel seiner Apparate zu verdecken, wobei ihm als Mangel all das gilt, was den Apparat hindert, jenes naturgetreue Abbild zu geben.
> *(Brecht 1959a [1931], 271)*

Die Zeilen verfasste Brecht damals im Kontext eines Rechtsstreits, den er gemeinsam mit Kurt Weill gegen die Produktionsfirma führte, die seine *Dreigroschenoper* verfilmte. Die juristische Auseinandersetzung um Die Dreigroschenoper (Georg Wilhelm Pabst, D 1931) entzündete sich, weil die Verfilmung nicht Brechts Ideen entsprach: Zu wenig demonstrierte sie für Brecht die Abwendung «naturgetreuer» Standards, entlang derer ein Film seinen Herstellungsprozess verschleiere, um eine illusionistische Wirkung hervorzubringen; die technischen Mittel resp. ihr unver-

schleierter Ausdruck in der Darstellung selbst erschienen Brecht hingegen als Tugend. Das gleiche hatte für jede Ebene der Inszenierung zu gelten: Immerzu soll gleichzeitig dargeboten, aber dieses Darbieten auch reflektiert werden. Wenn etwa ein Schauspieler in ein Lied einstimmte, schrieb Brecht über die Singpassagen,

> so muß dies ein Ereignis sein; zu dessen Betonung kann der Schauspieler seinen eigenen Genuß an der Melodie deutlich verraten. Gut für den Schauspieler ist es, wenn die Musiker während eines Vortrags sichtbar sind, und gut, wenn ihm erlaubt wird, zu seinem Vortrag sichtbar Vorbereitungen zu treffen (indem er etwa einen Stuhl zurechtrückt oder sich eigens schminkt u. s. f.). Besonders beim Lied ist es wichtig, daß «der Zeigende gezeigt wird». *(Brecht 1959b [1931], 225)*

Dem Theoretiker Robert Stam galten nicht nur illusionistische Darstellungen, sondern auch andere reflexive Formen als opportunes Gegenstück zur Brecht'schen oder Godard'schen Reflexivität, wenn er weniger ‹kritische› Varianten der Reflexivität nicht als revolutionäres ästhetisches Mittel, sondern als eine rein populäre und kommerziell wirksame Variante davon beschreibt. Stam verwendete hier ebenfalls den Begriff «Mythos», um diese gefälligere Spielart filmischer Reflexivität zu erfassen. Er entdeckt diese «kalkulierte» Form der Selbstreferenzialität[3] etwa in Werbungen, die spielerisch mit der eigenen Form umgehen:

> The self-referentiality of commercials that parody themselves or other commercials […] are calculated to mystify rather than disenchant. The self-referential humor signals to the spectator that the commercial is not to be taken seriously, and this relayed state of expectation renders the viewer more permeable to its message. *(Stam 1992, 16)*

3 Die begrifflichen Unterschiede zwischen Reflexivität, Selbstreferenzialität und Autothematik sind nicht gänzlich geklärt; unter Reflexivität versteht Schweinitz «die Qualität eines Textes […], auf seinen Status als Text zurück[zu]verweisen, diesen Status durch das Hervorkehren medialer oder artifizieller Aspekte offenzulegen, statt ihn illusionistisch zu verbergen» (2006a, 226). Auch Selbstreferenzialität und Autothematik evozieren diesen reflexiven Bezug, bei der Autothematik vollzieht sich dieser allerdings nur innerhalb der thematischen Dimension (die bei der Reflexivität nicht unbedingt gemeint sein muss; dort können auch ästhetische Mittel ohne thematische Auswirkung auf sich selbst verweisen). Referenzialität und Reflexivität werden wiederum oft synonym verwendet, wobei in Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft sinnvoll dafür plädiert wird, dass Referenzialität für den Sonderfall reserviert sein müsse, bei dem der Verweis nicht auf Film im Generellen abziele, sondern «auf den konkreten Film bzw. seine Einbettung in ein übergeordnetes System» (Borstnar/Pabst/Wulff 2002, 82).

In ihnen seien Momente der Reflexivität und Intertextualität zur Vergewisserung des Publikums vorhanden, dass die Werbe-Gesten nicht allzu ernst gemeint seien, aber lediglich, um die kommerziellen Absichten damit paradoxerweise umso wirksamer zu gestalten. Speziell im Kontext der Analyse früher Tonfilme, die oft auch als eine Art der Werbung für spezifische Tonfilmhersteller oder für das Medium an sich funktionierten, erscheint mir Stams Aussage interessant, denn für ihn werden die Botschaften gerade dann besonders wirksam, wenn sie auf diese Weise als unernst und uneigentlich dargestellt sind.

Mit Rückgriff auch auf Jane Feuer stellt Stam fest, dass Hollywood-Musicals aufgrund ihrer Präferenz für Musik- und Tanznummern geradezu prädestiniert seien, von einem konventionellen Mimesis-Konzept abzusehen und selbstreflexiv gestaltet zu sein. Nur oberflächlich würden sie dabei noch mit Brechts V-Effekt oder anderen Varianten modernistischer Reflexivität in Verbindung stehen, in der Tiefe sei keine tatsächliche Kritik an kapitalistischer Unterhaltung mehr enthalten:

> From the beginning the musical has exploited the alienation devices which we normally associate with Brecht and the leftist avant-garde: direct address to the camera/audience; the foregrounding of the processes of artistic production; the inscription of the audience within the film itself; transparently non-diegetic musical orchestration; the disjunction between aural and image scale; and the intertextual quotation of other films. *(Stam 1992, 90–91)*

Stam kommt zum Schluss (der dem Fazit Jane Feuers entspricht), dass Musicals vielmehr «innovation as conservation» betreiben, ästhetische Innovation im Dienst konservativer Selbsterhaltung. Auch jene reflexive Variante, in der aus der diegetischen Welt des Films durch die vierte Wand direkt zum Kinopublikum gesprochen werde, wie dies etwa zum Schluss von Die Drei von der Tankstelle (Wilhelm Thiele, D 1930) geschieht, wäre für ihn somit kein tatsächlicher Bruch der Konvention, sondern ein oberflächlicher Verweis an V-Effekte, oder es handle sich um Rückbezüge auf die Vorgänger der eigenen Unterhaltungsform (Abb. 35–36). Die bühnenübliche Präsentation von Tanz und Gesang werde auch in Filmmusicals reaktiviert, um filmische Selbsterhaltung und -aufwertung zu betreiben:[4]

4 Damit ist der Durchbruch der vierten Wand ein Akt der *Remediation*, einem Konzept folgend, das Jay David Bolter und Richard Grusin erfassten (vgl. 1999). Sie stellen (im Kontext aufkommender digitaler Medien) fest, dass neue Medien meistens ihre Vorgänger imitieren und deren Funktion und Ästhetik in sich aufnehmen. Ein eindringliches Beispiel wären E-Book-Readers, die wohl elektronisch Text speichern, ihre Inhalte den Nutzenden aber als Imitation eines manifesten Buchs liefern – oder eben frühe Starparaden des Tonfilms, deren Präsentationslogik noch mehrheitlich den Revue-Shows auf den Bühnen entsprachen.

35–36 Blick durch die vierte Wand in Die Drei von der Tankstelle (Wilhelm Thiele, D 1930)

> Direct address, rather than a calculated violation of conventional cinematic grammar as in Godard, becomes merely an homage to the intimacy of live entertainment, a means of packaging third-person ‹history› as reciprocal ‹discourse›. *(Stam 1992, 90–91)*

Im Kontext der frühen Tonfilme erscheint die Idee der ästhetischen Innovation im Dienst konservativer Selbsterhaltung besonders relevant; schließlich hatte es in frühen Tonfilmen doch notwendigerweise darum gehen müssen, für ein neues Medium Einkünfte zu sichern, um die Umstellung der Film- und Kinoindustrie rentabel und nachhaltig zu gestalten. Ihre vehemente Reflexivität und selbstironischer Gestus können daher nicht nur als ästhetischer, sondern auch als kommerzieller Akt gedeutet werden, und, verbunden damit, als Mechanismus, sich als Unterhaltungsform mit einer neuen Zuschauerschaft oder zu traditionelleren Formen der Unterhaltung in Beziehung zu setzen. Aspekte wie diese spielten auch bereits in den Darstellungs- und Präsentationsmodi des frühen Kinos eine Rolle, wie das nächste Unterkapitel zeigen soll. Und sie werden noch einmal im Kontext der «industriellen Reflexivität», resp. dem Aufkommen des Kabelfernsehens der Achtzigerjahre (wie das übernächste Unterkapitel zeigen wird) relevant.

4.3 Medialer Wandel und Modernisierung

4.3.1 Early Cinema Studies

Auch Studien zum frühen Kino[5] befassen sich mit Varianten der Reflexivität. Das Hervortreten der eigenen Fabriziertheit oder Technik vollzog sich in Präsentationen der ersten Bewegtbildaufnahmen allerdings noch nicht als ‹Bruch› etablierter filmischer Darstellungskonventionen; sie hatten sich erst noch herauszubilden. Tom Gunning geht darum davon aus, dass das, was wie Reflexivität erscheint, zunächst eine ästhetische Resonanz der Attraktion des Mediums selbst war und die frühen Filmpräsentationen absichtlich ein Spiel mit dem medialen Effekt initiierten, um auf die eigenen modernen Mechanismen zu verweisen. Illusions- und Reflexionsmodi funktionierten dabei in gegenseitiger Verstärkung. So seien oft zunächst Standbilder projiziert worden, wobei die Ostentation, mit der sie in Bewegung gesetzt wurden, die Auseinandersetzung mit dem Medium initiiert habe. Denn hier wurde auf die Funktionalität des Films reflexiv verwiesen, anstatt ‹bloß› von seinem illusionistischen Vermögen zu überzeugen:

> Rather than mistaking the image for reality, the spectator is astonished by its transformation through the new illusion of projected motion. Far from credulity, it is this incredible nature of the illusion itself that renders the viewers speechless. What is displayed before the audience is less the impending speed of the train than the force of the cinematic apparatus. Or to put it better, the one demonstrates the other. *(Gunning 1999, 822)*

Rezipiert wurde diese bewusst inszenierte Attraktion des Medialen, wie Gunning schreibt, von einem Publikum, das sich selbst auch modern wähnte, sich für technologische Innovationen interessierte und das die Medien als solche rezipieren wollte. Anders als bei Stam spielt in Gun-

5 Der Gründungsmoment der Early Cinema Studies wird auf 1978 datiert, als eine Konferenz der International Federation of Film Archives, der FIAF, in Brighton stattfand (vgl. Uricchio 2003, 28). Auf ihr wurde eine Reihe frühester Filme gesichtet – Teilnehmende formten Thesen zum *Cinema of Attraction*, diesem Kino seine eigene ästhetische Logik zusprechend und es nicht mehr lediglich als primitiven Vorläufer des narrativen Kinos wertend (vgl. Kessler 2006, 57). Dies weckte auch Interesse gegenüber den transmedialen Verbindungen des frühen Kinos oder seiner Rezeption, um das Verständnis des frühen Kinodispositivs erneut zu vertiefen: «[I]t effectively embraced the notion of a media dispositif (a concept which links apparatus, the cultural imagination, and constructions of publics) […]. This shift in perspective was profound, rupturing the taken-for-grantedness of the narrative of the medium's progress from simple black and white silent films, to today's virtual reality systems […]. Instead, the medium was positioned within intertextual and intermedial networks, acquiring meaning and possibility through grounded historical positioning rather than hindsight» (Uricchio 2003, 29).

nings – modernerem – Ideenkonstrukt also auch das Publikum eine Rolle, das sich hier nicht nur passiv manipulieren lasse.

Bald soll sich dieser Zusammenhang zwischen Publikum und filmischer Präsentation auch in den Darstellungen der frühen Filme selbst gezeigt haben: «These early films», so Gunning, «explicitly acknowledge their spectator, seeming to reach outwards and confront. Contemplative absorption is impossible here» (ebd., 827). Anzusehen ist dies etwa in Uncle Josh and the Moving Picture Show (Edwin S. Porter, USA 1902). Im Film befindet sich die Figur Uncle Josh, als unbedarfter Mann vom Land inszeniert, in einem Vaudeville-Theater, in dem – autothematisch – Filme vorgeführt werden. Drei Szenen, wie sie für das frühe Kino typisch waren (vgl. Köhler 2017, 108), werden als Filme im Film der Figur Uncle Josh präsentiert. Der Witz ergibt sich bei allen drei ‹Begegnungen› im Vaudeville-Theater daraus, dass Uncle Josh auf die projizierten Bilder reagiert, als würde das in ihnen Gezeigte der Realität und nicht der Projektion von Edisons Kinetoskop entsprechen: Angesichts einer tanzenden Frau, einer auf ihn zurasenden Lokomotive und einer Slapstick-Szene verliert der naive Josh seine Fassung. So zeigt sich in Uncle Josh die Illusionskraft des Mediums geradezu ungebremst, aber eben nur für die ‹Anderen›, die Ahnungslosen, die Leute vom Land, die – anders als die medienaffinen Zuschauenden des Uncle-Josh-Films – mit der kontinuierlich voranschreitenden Moderne scheinbar nicht mithalten können (vgl. Elsaesser 2010, 149).

Diese medienreflexive Haltung, die die neue Medialität zur Attraktion (und seine Wirkkraft zum Mythos) formte, sollte also dem Bedürfnis des aufgeklärten, neugierigen Publikums entgegenkommen:

> The audience addressed was not primarily gullible country pumpkins, but sophisticated urban pleasure seekers, well aware that they were seeing the most modern technique in stage craft. *(Gunning 1999, 821)*

Auch präkinematografische Dispositive schienen unter diesen Vorzeichen zu funktionieren – die Phantasmagorien des 19. Jahrhunderts etwa, deren Präsentationen auf den ersten Blick mittels der Bildprojektionen einer Laterna magica resp. Zauberlaterne zusammen mit theatralen Hilfsmitteln wie Spiegeln, Rauch oder Musik auf emotionalisierende, spukartige Effekte abzielten (vgl. Blättler 2011, 265). Die Laterna magica wurde in solchen Fällen für Rückprojektionen benutzt, war also dem Blickfeld des Publikums entzogen, um so den Eindruck eines übernatürlichen Geschehens zu erzeugen. Wohl darum fand sie (resp. die Phantasmagorie) als Metapher für eine überwältigende, undurchschaubare Illusion einst in Theodor

Adornos ästhetischer Theorie Verwendung (vgl. 1970, 156), die Illusion, die die Kulturindustrie als Ganzes aus seiner Sicht geschaffen habe.

Doch Medienhistoriker wie Charles Musser und Jonathan Crary beschreiben, dass diese Auffassung eher einem medialen Mythos und weniger dem tatsächlichen Effekt der Phantasmagorie entsprochen habe. Stattdessen seien für die Präsentationen Momente der wahrnehmbaren Künstlichkeit geradezu konstituierend gewesen (vgl. Crary 1996, 136; Musser 1999, 24). Ihr Reiz sei nicht ‹nur› durch die Illusion, sondern gerade durch das Spiel mit ihr und durch das Wissen, dass eine Illusion hochwertig *fabriziert* wurde, entstanden. Der historische Rahmen liefere den Hinweis. Denn Phantasmagorien wurden erst nach der Aufklärung, im Zuge einer Modernisierung, als der Glaube an Magie gar nicht mehr *en vogue* war, zur populären Unterhaltungsform:

> Die phantasmagorischen Inszenierungen entstanden nicht zufällig nach der französischen Revolution und damit durchaus in aufklärerischer Manier: So sollten keine Geister gezeigt werden, vielmehr sollten gezielt künstliche Trugbilder inszeniert werden, mit dem Ziel, Staunen zu erregen und Unterhaltung zu bieten. Dabei wurde eine komplexe Spannung erzeugt: zwischen dem, was das Publikum rational wusste, und dem, was es mit seinen eigenen Augen sah, oder komplizierter: was es zu wissen meinte und was es fürchtete, könne wirklich sein. *(Blättler 2011, 265–266)*

Charles Musser befindet ebenfalls, dass die «demystification of the projected image» mit Betonung der Aufklärung schon im Kontext der Laterna magica praktiziert worden sei. Schon in Athanasius Kirchers Publikation zu diesem Medium aus dem 17. Jahrhundert, die als früheste Evidenz dieser Praktik gilt, sei dies festgehalten (vgl. Musser 1999, 17). Kirchners Demystifizierung der Laterna magica bestand darin, dass er dieser Apparatur den Anschein der Magie zusätzlich nahm, indem er deren Funktionalität für sein Publikum damals *en détail* beschrieb:

> He laid out the apparatus for all to see (at least all who had access to his book), not only through description but by illustration. He also urged practitioners (exhibitors) to explain the actual process to audiences so that these spectators would clearly understand that the show was a catoptric art (involving reflection and optics), not a magical one. *(Musser 1999, 17)*

Schon vor dem frühen Film zeichnet sich in diesem Kontext also eine moderne Unterhaltungstradition ab, bei der die Interaktion mit der Form genauso Teil der Unterhaltung war wie jene mit dem Inhalt, und die Ent-

zauberung deshalb im gleichen Maße angestrebt wurde wie die Verzauberung (bzw. die zwei Sphären sich gegenseitig konstituierten). Gerade aufgrund dieser Widersprüchlichkeit erschienen sie *modern*. Auch für die Phantasmagorie lasse sich daher sagen, dass ihr und

> den mit ihr verbundenen Phänomenen ein Potential eignet, mit dem die Moderne selbst auf den Begriff gebracht werden kann. Einerseits markiert sie die dialektische Bewegung von Ent- und Verzauberung, andererseits expliziert sie die technische Dimension mit ihren ästhetischen und profanen Merkmalen. *(Blättler 2011, 47)*

Die Early Cinema Studies suggerieren mit Blick auf das frühe Kino also eine andere Dynamik von Mythisierung und Entmythisierung – analog zu Feuer, für die die Musicals des klassischen Hollywoods ihre Entmystifizierung jeweils wieder aufhoben. In den frühen Attraktionsdispositiven schienen hingegen – im Spiel mit den Erwartungshaltungen eines «aktiven» Publikums – Mythisierung und Entmythisierung enthierarchisiert nebeneinanderzustehen, um *gemeinsam* Popularität zu schaffen und das Medium wirken zu lassen. Selbst die Schaustellungen des Kuriositätenkabinetts des berühmten P. T. Barnum im 19. Jahrhundert sollten in diesem Sinne übrigens nicht – wie heute oft angenommen – bloß auf Überwältigung, sondern auf Skeptizismus abgezielt haben:

> P. T. Barnum's exemplary success […] rested in part on flattering the characteristic skepticism and technological sophistication of American audiences by inviting them to «debunk» mechanical and natural wonders like the famous «mermaid» concocted from the corpses of a monkey and a large fish. (For the privilege of debunking, of course, one still had to buy a ticket.) *(Lastra 2000, 69)*

Das Prinzip wird von Gunning nochmals auf den Punkt gebracht. Für ihn besteht der Reiz selbst einer modernen Zaubershow nicht darin, dass tatsächlich Magie suggeriert, sondern dass, im Wissen um die Täuschung, seitens des Publikums nach Anhaltspunkten dieser Täuschung gefahndet werde (vgl. 2008, 75).

4.3.2 Industrielle Reflexivität

Ob die selbstreferenzielle Mythenbildung der autothematischen Musicals oder der Zeigegestus früher Filme – es kristallisiert sich heraus, dass es in den Konzeptualisierungen filmischer Reflexivität immer wieder auch um

die Modellierung medialer Wahrnehmung geht; um ein In-Beziehung-Setzen zu sich selbst und zum Publikum. Reflexive Bezugnahmen gleichen darum auch medialen ‹Selbstrechtfertigungen›. Auch für Thomas Elsaesser sind Varianten filmischer Reflexivität als Ausdruck dieser Dynamik zu lesen (vgl. 2017, 238–239). Von der «self-reference of what is often referred to as ‹the cinema of attractions›», hin zur «self-reference of the industry as a whole […] in the form of intellectual property rights protection, logo management and branding» zeichne sich innerhalb des Selbstbezugs immer auch das Kräftespiel einer modernen Industrie ab:

> Despite their crucial differences, all these forms of reflexivity can be read as manifestations of constitutive and ongoing power struggles both within the industry and between the industry and its audiences.
>
> *(Elsaesser 2017, 238)*

John Thornton Caldwell stellt in seinem Buch *Production Culture* Formen der medialen Reflexivität in den Zusammenhang einer kapitalistischen Industrie; nicht im historischen Kontext, sondern in jenem der Fernsehindustrie seiner Gegenwart. Im modernen Kapitalismus sei die Unterhaltungsindustrie so organisiert, dass sie sich ständig selbst verhandle, ob in *Behind-the-scenes*-Kommentaren als Bonusmaterial auf DVDs, mittels Werbung, Award-Shows oder «stylish on-screen metacommentary» (Caldwell 2008a, 1). Momente der Reflexion wirken dabei selbstregulierend, «self-theorizing» und «sense making» (2008a, 18) – Akte, die Caldwell unter anderem als selbstschützend (reaktionär) und präventiv interpretiert (vgl. ebd., 21–24). Inhalte werden in der modernen Medienlandschaft aus dieser Sicht nie ‹einfach› vermittelt, sondern stets auch in den Kontext ihres Erschaffenwordenseins gesetzt. Caldwell argumentiert, dass industrielle Reflexivität in einer multimedialen, konglomerierten und übersättigten Kultur auch den Konsumierenden helfe, das umfassende Angebot navigieren zu können (vgl. 2008b, 332).

Diese These lässt sich auf die Medienlandschaft um 1930 übertragen, die sich in jener Zeit zunehmend komplexer gestaltete: Der Tonfilm evozierte neue Kooperationen zwischen den auditiven Medienformaten, die sich damals parallel zu ihm (und in Wechselwirkung mit ihm) weiterentwickelten. Die Lichttontechnologie etwa wurde auch für die Produktion von Schallplatten verwendet; Tri-Ergon war nicht nur ein Tonfilmtechnologie-Unternehmen, sondern auch ein Schallplattenproduzent. Inhaltliche Synergien wurden genauso vehement genutzt (vgl. Mühl-Benninghaus 1999, 75). Dass mit Richard Tauber und Jan Kiepura Stars der Phonografie zu den ersten Exponenten der Tonfilmindustrie wurden, bezeugt die

Allianz der Medien. Die Tonfilme waren oft so organisiert, dass Schlager- und Spielfilmtitel übereinstimmten, um als Orientierung und gegenseitige Kaufaufforderung zu dienen. Selbstbezüglichkeit konnte im Moment des Wandels also auch als Mittel dienen, um ein künftiges Publikum zu ‹erziehen›. Autothematische Konstruktionen zeigen sich didaktisch, wenn die Prozesse der Produktion oder der Nutzung des Mediums auch die Inhalte konstituieren: In ihnen wird dann direkt demonstriert, wie ein neues Medium funktioniert und wie man es als Konsumierende zu nutzen hat.

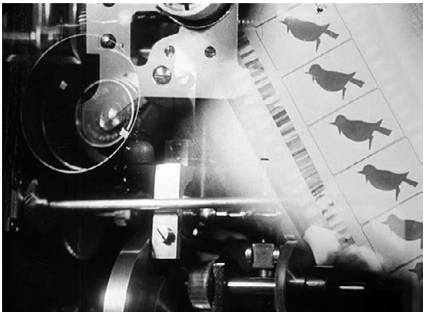
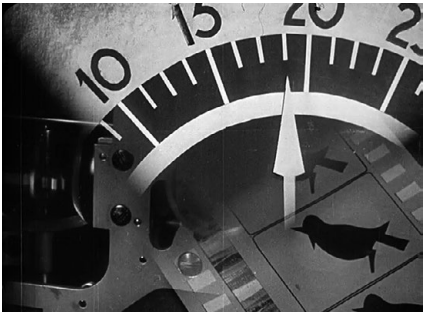
Deutlich wird dieses Prinzip einer didaktischen Reflexivität natürlich in Werbematerialien und Infomercials. Tri-Ergon versuchte 1929, mittels des Kinowerbefilms Die chinesische Nachtigall (Rudi Klemm / Julius Pinschewer, D 1929) nicht nur die eigene Marke und ein spezifisches Produkt (ihre neue Schallplatte) bekannt zu machen, sondern – aufgrund der Neuheit des Formats – grundsätzlichere Zusammenhänge, Zweck und Wert der Technologie zu demonstrieren. Die chinesische Nachtigall – ein Film, der im September 1929 auf dem Weltreklamekongress in Berlin gezeigt und sogleich mit einem Preis ausgezeichnet wurde (vgl. Boje 1929, 610–611) – erzählt als filigrane Silhouetten-Animation eine Variante von Hans Christian Andersens Märchen *Des Kaisers Nachtigall*. Die technikkritische Moral des literarischen Originals ist in der frühen Tonfilmvariante einer technoromantischen Botschaft[6] gewichen: Nachdem sich der chinesische Kaiser 1929 in den Gesang der Nachtigall verliebt, bringt ihm das anorganische Duplikat, das hier eine Schallplatte der werbetreibenden Tri-Ergon ist, im Gegensatz zur Andersen-Version, in der eine künstliche Nachtigall die echte nicht zu ersetzen vermag, kein Unglück mehr. Um den Gesang zu konservieren, reisen in dieser Version zwei Europäer an: Der alte «Trichter» und der junge «Tri-Ergo» (der offensichtlich die Firma Tri-Ergon verkörpert) machen sich mit ihren jeweiligen Apparaten an die Aufnahme des nächtlichen Gesangs. Ersterer registriert ihn mechanisch mit Grammophon-Trichter und Kurbel, Tri-Ergo hingegen nimmt das Lied optisch als Lichtton auf einen Filmstreifen auf (Abb. 37–38).

Die geschwungenen Linien, die bisher die Imagination des chinesischen Kaiserreiches illustrierten, weichen in der nächsten Szene strengen horizontalen und vertikalen Umrissen einer Fabrik, in der Tri-Ergo seine Aufnahme umkopiert. Er hastet die Treppe der modernen Fabrik hinauf, um unter rauchenden Kaminen die, wie die Erzählstimme meint, «auf elek-

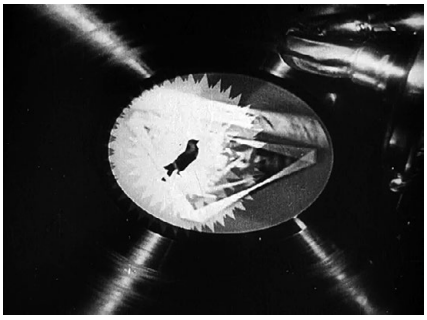
6 Der Begriff wird Katharina Loew entlehnt, die in den zeitgenössischen Diskursen zum frühen Kino solche technoromantischen Perspektiven entdeckte. Scheinbar widersprüchlich soll im Kino damals das idealistische Potenzial der Kunst in der technischen Reproduktion gefunden worden sein; ein Akt der Aufwertung des neuen Mediums und seiner Anpassung an tradierte Ideale (vgl. Loew 2014, 126).

37–38 Antiquierter Schalltrichter und moderner Lichtton in Die chinesische Nachtigall (Rudi Klemm / Julius Pinschewer, D 1929)

troakustischem Wege» registrierte Aufnahme zu entwickeln und für den künftigen Konsum auf Schallplatte zu kopieren. In einem mehrfachbelichteten Kompositbild, einer via «Mischtrick» (Adge 1998, 37) hergestellten Kombination von Realaufnahmen und Animationen, sind diese Kopierprozesse visuell dargestellt (Abb. 39–40). Im Bild erscheinen glänzende Maschinenteile, Filmstreifen wickeln sich über Metallstangen, mechanische Kurbeln drehen sich unentwegt. Zahnräder, Zeiger und Messgeräte werden zur Collage, die die komplexe, offenbar hochmoderne Technik der Lichttonaufnahme demonstrieren soll. Schwungvolle Orchestermusik verstärkt den Eindruck eines tüchtigen Maschinenparks, der das Medium der Zukunft prozessiert und eine neue Unterhaltungstechnik in die Welt bringt. Zurück in China – und wieder in filigraner, ‹oriental› anmutender Silhouetten-Animation (vgl. Cowan 2014a, 92) – spielt in der nächsten Szene zunächst Trichter seine mechanische Aufnahme ab. Erschrocken ob der Kakofonie, die zu hören ist, lässt ihn der Kaiser aus dem Palast werfen. Nur Tri-Ergos Schallplatte gibt den Gesang originalgetreu wieder, was ihm die Begeisterung des Kaisers und die Hand seiner Tochter Cayenne einbringt (Abb. 41–42). Zum Schluss versichert die extradiegetische Wer-

39–40 Kopierprozess des Lichttons in Die chinesische Nachtigall (1929)



41–42 Missglückte und geglückte Tonaufnahme in Die chinesische Nachtigall (1929)

bestimme, dass nur mittels Lichtton aufgenommene Tri-Ergon-Platten dieses reine Klangerlebnis liefern können: «Wir haben den gefilmten Ton gefunden, die Herstellung nahm eine neue Wendung, die alten Praktiken sind überwunden: Tri-Ergon-Platten tönen in Vollendung!»

Es mag verwundern, dass ausgerechnet eine filmische Werbung für die Klangtreue des Lichttons selbst noch ohne synchrone Tonspur daherkam, sondern akustisch aus Musik und einem Voice-over besteht. Selbst der Nachtigallengesang, der in der Geschichte von Tri-Ergos Aufnahme ja so klar wiedergegeben sein soll, ist im Werbefilm nicht durch tatsächliches Vogelgezwitscher, sondern durch den melodischen Einsatz von Musikinstrumenten imitiert. Dass man sich für diese unnaturalistischen Töne entschieden hat, mag einem Willen zur Kreativität oder 1929 auch noch der technischen Entwicklung geschuldet gewesen sein. Vielleicht erhoffte man sich, dass die Animation und die an ein Märchen angelehnte Erzählung die Artifizialität der Tonspur rechtfertige. Doch zumindest in der Zeitschrift *Der Film* wird der Umstand, dass hier nicht das tatsächliche Zwitschern eines Vogels zu hören ist, bemängelt. Redakteur Carl Robert Blum beschwerte sich, der Trickfilm ließe «wenig vom Geist echter Tonfilmkunst» spüren:

> Unverständlich, wie man sich diesen technisch-künstlerischen Vorteil der Maschine entgehen lassen konnte. Die nachträgliche Synchronisierung scheint doch einige Schwierigkeiten zu bereiten, was bei der jetzigen Methode immerhin verständlich ist. *(Blum 1929, 282)*

Die Erwartungen an einen naturalistischen Toneffekt konnte Die chinesische Nachtigall noch nicht einlösen, doch geschürt hatte er sie – als herausragendes Beispiel industrieller Reflexivität zu Werbezwecken – allemal. Dem Publikum wurde nicht nur die Botschaft überbracht, dass der «klangtreue» Ton künftig der richtige sein wird, sondern auch, dass Tri-Ergon die Marke sein wird, die ihn als einzige liefern könne.

5 Artifizialität und Ironie

5.1 Medientheorien zur Artifizialität

Im letzten Kapitel ging es anhand ausgewählter Konzepte zur Reflexivität bereits darum, dass moderne Unterhaltung stets durch ihren Inhalt *und* die Art ihrer medialen Vermittlung konstituiert erscheint; auch frühe Tonfilme enthielten, in der Phase ihres Aufkommens, mit selbstreflexiven Bezugnahmen ihre Kontextualisierung und Kommentierung gleich selbst. Eine weitere ästhetische Qualität ist in diesem Kontext eingangs auch schon erwähnt worden: Diese Filme erscheinen nicht nur auffällig reflexiv, sondern (verbunden damit) auch auffällig *artifiziell*. Es scheint kein Zufall zu sein, dass die New Yorker Essayistin Susan Sontag in ihrem einflussreichen Essay «Notes on Camp», das sie 1964 publizierte, für die Ästhetik/Erfahrung von *camp* besonders viele Filmbeispiele aus den frühen 1930er-Jahren nannte. Für Sontag beruhte *camp* auf der Faszination für die reine Form des Stils auf Kosten des Inhalts. Konkret ging es Sontag um unmodische, vielfach veraltete, aber exzessiv überakzentuierte, künstliche Stile, die von einem großstädtischen Dandy-Publikum antihegemonial als *campy* rezipiert wurden. Die Ästhetik entdeckte sie in Brown-Derby-Restaurants in Los Angeles, deren Gebäude aussehen wie riesige Hüte (dt. «Melonen», US-engl. «Derby») und von denen das erste 1926 erbaut wurde, in King Kong (Merian C. Cooper / Ernest B. Schoedsack, USA 1933), in der Frauenmode der 1920er-Jahre (Federboas und Kleider mit Perlen) oder der androgynen Schönheit Greta Garbos (vgl. ebd., 324–326).

Viele Erscheinungen ‹genuinen› *camps* waren für Sontag dabei weder offensichtlich selbstwissend noch reflexiv, sondern im Gegenteil der Versuch, Ernsthaftes oder immersive Kunsterfahrungen zu vermitteln. Das Erleben dieser Gegenstände als Fabrikation, das Erheben der medialen Form über den Inhalt sei also in erster Linie ein nicht intendierter Effekt, und darum eine Haltung, die während der Rezeption dem Werk gegenüber eingenommen werde; überakzentuierte Artifizialität und Missverhältnis werden mit Genuss rezipiert, nicht *obwohl*, sondern *weil* sie substanzlos erscheinen (vgl. Sontag 2009a [1964], 329). Auch Jugendstil-Lampen, die in ihrer organischen Form Pflanzen imitieren, gehörten für Sontag zu den Beispielen, allzu lieblich erscheinende Landschaftsmalereien und Schauerromane oder die von Busby Berkeley inszenierten aufwendig-ornamentalen Musicalnummern aus den 1930er-Jahren (im Zusammenhang mit

Dames wurde auch hier schon eine besprochen) (Abb. 43–45). Werke, die in sich schon, absichtlich oder unabsichtlich, zwei Erlebnisweisen suggerieren: eine, die das Dargestellte ästhetisch anziehend finden mag, und eine zweite, für die das Exaltierte, Überzogene und Übertriebene spürbar geworden ist. Sontag beschrieb die Doppelung so:

> Camp sieht alles in Anführungsstrichen: nicht eine Lampe, sondern eine «Lampe»; nicht eine Frau, sondern eine «Frau». Camp in Personen und Sachen wahrzunehmen, heißt die *Existenz als das Spiel einer Rolle* zu begreifen.
> *(Sontag 2009a [1964], 327, Herv. S. H.)*

Auch Musicals seien durch ihren überhöhten «Grad der Kunstmäßigkeit, der Stilisierung» (ebd., 324) prädestiniert, *camp* zu sein. Ihre künstlerische Ambition, die sorgfältigen Choreografien und der personelle Aufwand stehe im Gegensatz zur inhaltlichen Banalität. Wird Kunst traditionell mit Idealen wie Schönheit und Wahrhaftigkeit assoziiert, gelten im Sinne der *Camp*-Kategorie, wie Sontag schrieb, Heiterkeit und Naivität (vgl. ebd., 326), das Spielerische und Anti-Seriöse als Tugend (vgl. ebd., 336). Der Verlust des Tiefgangs werde aus der Position des *camp* nicht bedauert, sondern als Befreiung davon zelebriert. Schlussendlich sei dieser Erlebnisweise eigen, dass eine Distanz zu den Inhalten aufgebaut werde:

43–45 Ornamentale Musicalnummern, wie in Dames (Busby Berkeley / Ray Enright, USA 1934), als Beispiel von Camp-Ästhetik

> Es zeigt sich, daß die Erlebnisweise des Camp auf den doppelten Sinn anspricht, in dem sich einige Dinge begreifen lassen. Dabei geht es nicht um die bekannte Doppelsichtigkeit von wörtlicher Bedeutung hier und symbolischer Bedeutung dort. Gemeint ist vielmehr der Unterschied zwischen dem Ding, sofern es etwas bedeutet, und dem Ding, sofern es reines Kunstprodukt ist. *(Sontag 2009a [1964], 238–239)*

Sontags Konzept ist nur unter Vorbehalt aus dem historischen Kontext zu lösen, in dem es verfasst wurde, beschreibt die Autorin doch die Haltung auch als eine esoterische; als «eine Art Geheimcode, ein Erkennungszeichen kleiner urbaner Gruppen» (ebd., 322), und nimmt damit indirekt Bezug auf ihr eigenes Umfeld und Erfahrungen. Und dennoch scheint die Beschreibung dieser «alles-ist-was-es-nicht-ist»-Logik (ebd., 326), die Sontag im Zeitgeist der 1960er-Jahre verortet, auch über diesen historischen Moment hinaus wirksam zu sein (wofür auch viele ihrer Beispiele sprechen).

Die Idee einer bewusst inszenierten *Style-over-substance*-Ästhetik – Spuren derer in diesem Band auch in den Tonfilmen nach 1929 entdeckt werden – kommt in Medientheorien immer wieder auf. Jane Feuer findet die *Style-over-substance*-Ästhetik nicht nur in Musicals der 1930er-Jahre, wie im letzten Kapitel beschrieben, sondern auch im Fernsehen der 1980er-Jahre. In *Seeing Through the Eighties* schreibt Feuer, dass sich bis zum Ende der Dekade der Unterhaltungsmarkt regelrecht revolutioniert habe: In ihrer Intensität den medialen Entwicklungen der 1920er-Jahre gleichend, diversifizierten sich im Verlauf des Jahrzehnts die Formate und Technologien; Videokassetten, VCR, elektronische Fernbedienungen und Pay-per-View-Varianten tauchten auf dem Unterhaltungsmarkt auf und während das Kabelfernsehen (in den USA) am Ende der 1970er-Jahre noch nur 17 % der Haushalte erreichte, waren eine Dekade später bis zu knapp 60 % angeschlossen (vgl. Feuer 1995, 3). All dies vollzog sich während der Reagan-Ära und der damit zusammenhängenden, fundamentalen Deregulierung des Marktes. Die neue Struktur führte damals auch zu einer neuen Form des Angebots, einem diversifizierten TV-Programm, in dem Feuer eine gewollte Artifizialität und eine doppelcodierte Ausdrucksform identifiziert, die nicht nur an die Ironie, Artifizialität und Reflexivität denken lässt (wie hier bereits im Kontext der Tonfilme beschrieben), sondern auch an Sontags *camp*.

Interessanterweise reflektierte sich für Feuer auch die neue, ökonomisch-komfortable Generation der *Yuppies* in den 1980er-Jahren in Serien wie Dynasty (Esther Shapiro / Richard Shapiro, USA 1981–1989) in selbstironischer Manier – pompöse Soap-Operas, die an der Oberfläche in keiner Weise einer Dekonstruktion glichen, die auch nicht die offensichtlichen Formen der Reflexivität aufwiesen, wie sie Feuer selbst im Kontext der *art musicals* der

1930er-Jahre beschrieb, doch deren hyper-ästhetisierte Oberfläche aus Sicht der Filmwissenschaftlerin dennoch eine doppelte Codiertheit und damit ein ironisches Potenzial barg. Zumindest, wenn man Feuers Argumentation folgt, dass das Yuppie-Publikum für eine solche Tonalität empfänglich gewesen sei; «it is arguable that the whole tone of yuppie culture was self-mocking» (ebd., 50). Auf Sendern wie MTV, deren Struktur viel offensichtlicher auf Reflexivität ausgerichtet war, wurde die ironische Haltung damals unverhohlen demonstriert; doch gerade Dynasty soll nicht minder auf eine mehrdeutige Rezeption abgezielt haben: «This double-voiced quality appears again and again during the 1980s—in yuppie self-irony, in camp attitudes toward ‹Dynasty›, in the complicitous critique of postmodern art» (ebd., 51).

Der bekannte Kulturwissenschaftler John Fiske beschrieb in ähnlichem Sinn in seinen Texten zum Fernsehen, dass dessen Inhalte sich angeboten hätten, mit *mannigfaltigen* Bedeutungen aufgeladen zu werden. Für ihn präsentierte sich das Fernsehen als «aktivierter Text», der diese mehrfachen Deutungen bewusst zuließ, ja herausforderte. In *Television Culture* liefert er einen Katalog an Möglichkeiten, wie solche Offenheit gestaltet werden könne. Dazu gehöre auch ästhetischer Exzess, in dessen Kontext er treffend beschrieb, wie Artifizialität zur doppelten Lesart verleite. Zu Produktionen wie Dynasty (Feuer und er verwenden das gleiche Beispiel) notiert er:

> Excess through hyperbole works through a double articulation which is capable of bearing both the dominant ideology and a simultaneous critique of it, and opens up an equivalent dual subject position for the reader. The reader can both enjoy the compliment and response and at the same time be (slightly) critical of her/himself for doing so […]. These fans treat the operas as if they were real and sometimes relate to their characters as though they were their own family. Yet they know what they are doing, they know that their pleasure in reading soap operas as real life is illusory and that they are, according to their more normal standards, being somewhat silly in doing so. *(Fiske 2006 [1987], 91)*

Spannend ist, dass Fiske dem Exzess eine semantische Vielschichtigkeit zuspricht. Das Publikum könne sich dann entscheiden, ob es sich von der Übertreibung auch zu einer Variante der Selbstkritik verleiten lasse.[1] Das macht den stilistischen Exzess zu einem Mittel der Ironie, wie sie auch in den frühen Tonfilmen auftrat und nun genauer beschrieben werden soll.

1 Fiskes Fokus lag ohnehin auf den zahlreichen Zugängen, die ein diverses Publikum zum dominanten Medium Fernsehen finden konnte. Mit Mitteln wie Ironie oder Exzess können unterschiedlichste Gruppierungen Inhalte entgegen einer ‹dominanten› Lesart dekodieren.

5.2 Ironie

5.2.1 Eine Stunde Glück (1931)

Ironie bindet die Bandbreite an Darstellungsmodi, die gerade beschrieben wurden, zusammen: Reflexive Inszenierungen, autothematische Bezüge und überzogene Artifizialität werden vereint durch das ironisierende Herausstellen der Medialität mit ironischem Effekt. Auch die gerade genannten medienwissenschaftlichen Theorien beschreiben Doppelungen, mediale Rahmen, Stile oder Fabrikationen, die sich über den Inhalt stellen, der auf diese Weise als *uneigentlich* wahrgenommen wird. Die Konzepte verdeutlichen, dass dieser Präsentationsmodus immer auch mit Lust und Attraktion verknüpft ist; die Distanz, die im Fall von *camp* und Exzess durch die Faszination gegenüber den Inhalten evoziert werde, gilt im jeweiligen Kontext als dezidiert modern/postmodern, als aufgeschlossene Haltung gegenüber einer sich ausbreitenden Medien- und Konsumlandschaft. Darum sollen in dieser Studie nicht nur die Ideen der Reflexivität und Artifizialität die Lektüre der Tonfilme um 1930 anleiten, sondern auch jene der Ironie, die auf einer Kumulation und Verdichtung der bislang dargestellten Perspektiven und der beschriebenen Haltung beruht.

Wobei «Ironie» bereits für die damalige Filmkritik einen Begriff und eine Haltung darstellte, mit der Tonfilme erlebt wurden. Einer Kritik im *Berliner Tageblatt* etwa galt Liebeswalzer (Wilhelm Thiele, D 1930) explizit als ironisch und marionettenhaft, als (selbst-)bewusstes Spiel mit der eigenen Banalität (vgl. Flemming 1930, o. S.). Auch Das Rheinlandmädel (Johannes Meyer, D 1930) soll dem Publikum im Titania-Palast – wie in der Einführung dieses Bands bereits erwähnt – «zum Anlass fröhlicher Ironie» (Horkheimer 1930, o. S.) geworden sein. In *Der Film* sah eine Kritik im Dezember 1929 Carl Froehlichs Die Nacht gehört uns (D 1929) «mit kleinen Ambitionen zur Ironie» versehen (Betz 1929b, o. S.). Die «medienkritische Distanziertheit» (Müller 2003, 164), die durch den Begriff der Ironie signalisiert wurde, war also schon um 1930 *en vogue*. Ironie sei, so Corinna Müller, auch davor schon ein präferiertes Register gewesen, mit dem ein gebildetes Publikum dem ‹vulgären› Kino, das es dennoch anzog, begegnete: «Unter deutschen Intellektuellen und Künstlern herrschte bis gegen Ende der 1910er-Jahre die Haltung vor, sich dem Film zwar nicht zu verschließen, aber eine ironische Distanz zu ihm zu wahren» (ebd., 131). Und Sabine Hake schreibt von einer zeitgenössischen unterkühlten «Attitüde des Neuen Mannes und der Neuen Frau» (2004, 201).

Das überzeugendste Argument, den Begriff der Ironie in diesen historischen Kontext zu stellen, sind die Filme selbst. Es ist Ziel dieser Studie,

zu demonstrieren, dass in ihnen immer wieder in Anführungszeichen, also *uneigentlich* dargestellt wurde, und zahlreiche filmische Parameter dazu dienten, diese Uneigentlichkeit, also das akzentuierte Erleben der filmischen Welt als Spiel und nicht als realistisch aufgefasste eigentliche Welt, kenntlich zu machen. Es ist diese Uneigentlichkeit, die etwa von Hans J. Wulff als fundamentaler Zug der Ironie angesehen wird (vgl. 1999, 259–267).

Ein eindringliches Beispiel für eine ironische Erzählweise liefert Wilhelm Dieterle mit Eine Stunde Glück, den er für die Produktionsgesellschaft Cicero-Film in deren Berliner Studios 1930 drehte und der im März 1931 uraufgeführt wurde. Darin geht es um zwei Arbeiter (gespielt von Harald Paulsen und dem Regisseur selbst), die in einer Nachtschicht im Kaufhaus mithilfe zahlreicher Einrichtungsgegenstände – Kartonaufstellern, Schaufensterpuppen, sich bewegenden Automaten – eine Reiseausstellung errichten sollen. Dabei scherzen und singen sie, entdecken im Laufe des Abends auf der verregneten nächtlichen Straße vor dem Schaufenster eine junge Zeitschriftenverkäuferin (Evelyn Holt), die sie schließlich zu sich hinein einladen. Ihre Präsenz im Kaufhaus müssen sie allerdings dem ungeschickten Nachtwächter (Hans Reimann) verheimlichen.

Eine Stunde Glück spielt in einem filmisch äußerst ansprechenden Setting: ein nächtliches leeres Kaufhaus, nicht nur ausgefüllt mit all den fantastischen Requisiten, die zur Ausstellung benötigt werden, sondern auch mit Waren, die zum täglichen Angebot für ein konsumfreudiges und kaufkräftiges Publikum gehörten. Sie lieferten zahlreiche Möglichkeiten zu fantasiereichen, unterhaltsamen Episoden. Mit den filmischen Konventionen realistischen Erzählens geht der Film spielerisch um; manche Szenen erscheinen ihnen verpflichtet, dann sind sie wieder ostentativ entrückt, etwa wenn die Arbeiter für die junge Zeitschriftenverkäuferin verliebt Lieder singen und mit den Waren im Kaufhaus so hantieren, dass sie wie in einer Bühnenshow zu Requisiten werden. Dieses Arrangement, das sich in seiner Artifizialität selbst immer wieder steigert, lädt geradezu ein, das Dargebotene ironisch als Spiel-im-Spiel zu verstehen – es findet eine ironische Doppelung statt: Eine Stunde Glück scheint vom Kaufhaus, aber auch *von sich selbst* zu handeln und seine Geschichte auch als medialen Showcase zu präsentieren.

Das Kinopublikum wiederum ist wohl dazu angehalten, mit der Geschichte zu interagieren, gleichzeitig aber – distanziert – das filmische Erzählen als kreativen Akt zu konsumieren. Für Jörg Schweinitz werden solche Momente aus Sicht der Zuschauenden zu einem Oszillieren zwischen zwei Positionen des Erlebens. Er formuliert seine Beobachtung

mit Rückgriff auf Christian Metz, der wiederum im psychoanalytischen Kontext davon schrieb, dass sich die Lust am Kino paradoxerweise erst durch die Wahrnehmung des eigenen Wahrnehmungsprozesses generiere (vgl. 2000 [1977], 107). Auch für Schweinitz zeigt sich erst so diese Erlebnisqualität des Kinos:

> Die gesuchte spielerische Erlebnisqualität entfaltet sich erst dadurch, dass die Rezipierenden die Chance haben, zwischen höchster Involviertheit und dem Bewusstsein von der «Filmsituation» psychisch zu oszillieren […]. Erst eine solche Doppelposition schafft die Grundlage für ein Erleben, das anders ist, mehr ist als das Erleben der Realität, für ein *Erleben als Spiel*.
>
> *(Schweinitz 2006b, 148, Herv. i. O.)*

In Eine Stunde Glück findet sich das involvierende und zugleich distanzierende Prinzip an verschiedenen Stellen: Den Erlebnissen im Kaufhaus ist eine Rahmenhandlung vorangestellt, die die mediale Fabrikation der Filmhandlung noch präsenter macht. Gleich zu Beginn des Films sieht man den Schauspieler Hans Reimann an eine Tür klopfen, auf der die Inschrift «Regie: W. Dieterle» zu lesen ist. Die beiden treffen sich, so erfahren wir, paradoxerweise zum Verabschiedungsgespräch nach den Dreharbeiten zu «Eine Stunde Glück», jenes Films, in dem sie gerade agieren. Dieterle lädt Reimann in sein Büro ein, wo er dabei ist, den Film zu schneiden; Reimann missversteht allerdings, was Dieterle mit «Schnitte» meint, und denkt an belegte Brote. Reimann bringt daraufhin die Filmstreifen hoffnungslos durcheinander und schleicht sich davon. Im Vorführraum des fiktionalen Filmateliers zeigt sich dann der Bärendienst, den Reimann gerade geleistet hat: Denn nun ist eine unzusammenhängende Reihe an Filmausschnitten im diegetischen Vorführraum – und auch für uns als Kinopublikum – zu sehen, die nur noch andeutet, was in der eigentlichen Kaufhaus-Handlung in Eine Stunde Glück zu sehen sein sollte. Die «falsch» montierten Aufnahmen erscheinen kurios verfremdet.

Es wird klar, dass es sich hierbei um einen chaotischen Teaser handelt, wenn es doch wieder Reimann ist, der – nach einigen dieser Aufnahmen und einem anschließenden Szenenwechsel vom Film-im-Film wieder in den diegetischen Vorführraum hinein – hinter der Tür hervorlugt und zur Kamera und mithin zu uns, dem Publikum spricht: «Wer diesen Film sich nicht von A–Z anschaut, hat es sich selbst zuzuschreiben. Er versäumt: Eine Stunde Glück» (dabei auch die Doppeldeutigkeit des Filmtitels unterstreichend). Der autothematische Auftakt zum Film ist damit gemacht. Dann folgt die «richtige» Reihenfolge der Szenen, angereichert um die fehlenden, mit denen der Handlungsbogen im Kaufhaus konsti-

tuiert wird. Diese Rahmung leitet in Eine Stunde Glück gleich zu Beginn dazu an, dass hier Ernst und Unernst, Inszenierung und exponiertes Spiel zusammenfließen. Zugleich wird in dem Filmanfang die Absicht spürbar, das Publikum «hinter die Kulissen» des Tonfilms zu führen und daran zu erinnern, dass der Spannungsbogen stets durch die Montage konstruiert werde (darin entspricht Eine Stunde Glück dann formal fast schon den modernistischen Forderungen nach dem V-Effekt). Die Fetzen der Filmstreifen auf dem Boden sind wortwörtlich seine Dekonstruktion.

Dieses Prinzip ist nochmals gesteigert, wenn im selben autothematischen Auftakt der Regisseur Reimann auch zum Komponisten Jean Gilbert gerufen wird, der, am Flügel sitzend, angeblich gerade den Schlager des Films «Eine Stunde Glück …» komponiert hat und dem Regisseur nun die ersten Takte vorspielt. Um den Rest zu hören, müsse man sich bis zur Premiere des Films gedulden, wie Gilbert – in bewusster Dissonanz zur Situation des echten Filmpublikums – meint. Die Theorie-Kapitel haben bereits erkundet, welche Funktion solche Selbstaufdeckungen um 1930 haben konnten: Sie schafften Orientierung innerhalb einer zunehmend komplexen und in sich verflochtenen Unterhaltungs- und Konsumkultur; die Filme erschienen auf moderne Weise entlang ihrer Mythen dekonstruiert, den medialen Interessen des Publikums entsprechend. Die Situation mit dem Komponisten, der gerade den Schlager verfasst, ist auch als transmediale Werbung für die Schallplatten- und Rundfunkauswertungen der Schlager des Films zu lesen. Durch die ironische Vervielfachung der Bedeutungsebenen ist es Eine Stunde Glück möglich, diese Funktionen zu bedienen und stets doppelt, als Tonfilm (Kinounterhaltung) und «Tonfilm» (technische und mediale Attraktion), präsent zu sein.

5.2.2 Historische Konzepte zur Ironie

Es würde den Rahmen jeder Einführung sprengen, eine ausführliche Übersicht zu den zahlreichen historisch-theoretischen Ausformungen der Ironie zu liefern. Darum soll hier der Verweis auf die reichhaltige Fachliteratur der Literatur- und Kulturwissenschaft[2] und eine kurze Auswahl folgen, mit der angedeutet wird, dass die von mir gefasste Definition von Ironie mit den historischen Konzeptionierungen wohl in Verbindung steht, diese aber doch immer im Kontext ihrer Zeit zu lesen sind. Ironie bedeutet, auf ihre allgemeingültigste Formel gebracht, stets

2 Vorlage nicht filmwissenschaftlicher Literatur sind insbesondere Claire Colebrooks *Irony* (2006), Linda Hutcheons *Irony's Edge* (2005) und Wayne C. Booths *A Rhetoric of Irony* (1924) sowie die zahlreichen Bücher, die Ernst Behler zu den historischen Ausformungen der Ironie verfasste, vor allem *Ironie und literarische Moderne* (1997).

(1.) die Gleichzeitigkeit von mehreren Bedeutungsebenen, wobei diese (2.) semantisch widersprüchlich[3] *sind.*

Damit stellt sich mit der Ironie ein grundlegendes philosophisches Problem bezüglich der Möglichkeit der Mitteilung. Historisch wurde sie oft mit einem Ausdruck der Befürchtung, dass nichts mehr bedeute, was es eigentlich bedeuten solle, in Verbindung gebracht; philosophisch betrachtet handeln diverse historische Ironie-Konzepte von der regelrechten Unmöglichkeit des authentischen Ausdrucks.

Im Transfer aus der Philosophie in die Literatur sollte die romantische Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts diese Grundstimmung transportieren: In ihr werde das schreibende Subjekt, das sich selbst als zentrale Figur im Text kenntlich macht, gegenüber dem Werk mittels Ironie in eine transzendente Position gebracht (vgl. Behler 1997, 8). Mit dem Herausstellen des Schaffensprozesses schien Ironie somit schon in diesem romantischen Kontext in einer Variante auf, die nicht unähnlich jener ist, die auch in den Filmen um 1930 entdeckt werden kann:

> Das ironische Spiel mit der eigenen Fiktionalität löst die Handlungsführung aber keineswegs auf, vielmehr gilt sie oftmals als Initiator weiterer Geschehnisabläufe, motiviert geradezu den Fortgang der Handlung und unterstreicht den märchenhaften, phantastischen Charakter der Erzählung. In dieser bewußten Auseinandersetzung mit der Fiktionalität des Erzählten, mit Leseransprache, Illusionsbrechung und eingeschobenen Wirklichkeitsbeteuerungen offenbart sich der romantische Anspruch der offenen Form […]. *(Sprenger 1999, 78)*

Auch in der modernen Literatur kam Ironie jeweils dort zu stehen, wo Fiktionalität bzw. Abbildung von Realität problematisch erschienen. Georg Lukács stellte in seiner *Theorie des Romans* 1915 fest, dass Kunst in der Moderne ohnehin kein Abbild mehr sein könne, da ihre Vorbilder schon «versunken» seien (vgl. 1915, 97). Mit der ironischen Offenlegung dieser Limitierung konnte sich auch das moderne Autorensubjekt «befreien».

Parallel zu den Theorien, die Ironie als Geisteshaltung und als grundlegenden Modus literarischen Ausdrucks fassten, existieren auch solche, die sie als rein formale Kategorie beschrieben, losgelöst von ideologischen

3 «Ironisch» muss nicht unbedingt bedeuten, dass eine Aussage mit zwei *gegenteiligen* Bedeutungen ausgestattet ist, wie oft behauptet wird. Auch Hutcheon schreibt über die zweite, verdeckte Bedeutungsebene, dass diese «not of direct contrariety or opposition, but simply of difference» sei (2005, 64) – different, mit der ersten Ebene in einer Form also nicht gleichläufig; wohl widersprüchlich, aber nicht unbedingt semantisch invertiert.

Implikationen. In diesem Kontext wurde jenes fundamentale Problem des ironischen Ausdrucks – dass er sowohl deutlich verständlich und in seinen Implikationen doch nicht fassbar sein könne – systematisch angegangen. Wayne Booth begegnete diesem Problem, indem er eine Typologie vornahm, mit der er zwischen stabilen Formen der Ironie, die deutlich auf eine «eigentliche» Bedeutung rückführbar sind (vgl. 1974, 6), und instabilen Formen unterschied, bei denen Bedeutungen nicht mehr desambiguiert werden können (vgl. ebd., 240). Auch Linda Hutcheon beschäftigt sich in *Irony's Edge* mit Typologien der Ironie, wobei sie sich im Gegensatz zu Booth weniger für eine textuell-strukturelle, sondern insbesondere die pragmatische Dimension interessiert. Sie befasst sich mit der durch Ironie transportierten Haltung, die der ironischen Mitteilung stets eigen sei (im Gegensatz etwa zur Metapher, die wohl genauso polysem sei, aber nicht wertend, sondern erklärend) (vgl. Hutcheon 2005, 37). Dabei müsse diese Haltung keineswegs eine explizit kritische sein. Für Hutcheon reicht das Ironische über ein Spektrum des Spielerischen bis hin zum Satirischen, vom bloß Distanzierenden und Genussvollen bis hin zum Feindseligen (vgl. ebd., 40).

Eine wichtige Erkenntnis für den vorliegenden Band ist, dass dem ironischen Ausdruck *nolens volens* eine metadiskursive Komponente eigen ist: Hans Jürgen Wulff schreibt mit dem Medium Film im Blick, dass Ironie immer eine Operation sei, «die das Besprochene im Sprechen nicht nur setzt, sondern auch in Distanz setzt» (1999, 264), womit der ironische Ausdruck – wie in diesem Kapitel bereits mit Rückgriff auf Wulff erklärt – stets ein *uneigentlicher* sei. Ironisches Sprechen (worunter Wulff mit semiotischem Verständnis auch die darstellende visuelle Mitteilung/Erzählung subsumiert) beziehe sich immer auf einen Kontext, vermittle nicht bloß Inhalte, sondern auch eine Stimmung:

> Da ironisches Sprechen ein Mittel ist, eine Erzählrealität zu konstituieren und zugleich zu kommentieren, nimmt sie der Darstellung die Schärfe – das Dargestellte wird so auch in Distanz gehalten. Ironisches Sprechen ersetzt das realistische Prinzip, das sonst den Repräsentationsmodus von Filmen oft dominiert. *(Wulff 1999, 265)*

Durch reflexive Bezüge oder exzessive Artifizialität wurde gerade auch im Kino um 1930 eine Sphäre geschaffen, in der die Modi des Erzählens im neuen Tonfilmformat in diesem metadiskursiven Sinne getestet werden konnten. In Filmen, die ironisch erscheinen, wirkt die gebaute Diegese «ausgeleuchtet und erkennbar» (ebd., 254). Reflexive Selbstbezüge installieren neue Beziehungen zum Werk und fordern zu jener kritisch-distan-

zierten Interaktion auf, die im letzten Unterkapitel als auch um 1930 als *modern* und damit *zeitgeistig* und *populär* charakterisiert wurde. Hutcheon schreibt, dass Ironie stets auch *partizipativ* und *performativ* sei (vgl. 2005, 123). Der darstellerische Freiraum und die partizipatorische Kraft, die im Kontext des medialen Wandels auch als «Spiel mit dem Medium» bezeichnet werden könnte, ist die «positive» Kehrseite der Distanziertheit zur Diegese, die durch Ironie geschaffen wird.

Kurzum: *Im filmischen Ausdruck kann Ironie als Doppelung oder Verschiebung gedacht werden*. Gregory Currie vergleicht das ironische Erzählen passend dazu mit einem «pretended point of view» (2010, 148), als fände die Enunziation des Films aus einer differenten Position statt. Wird etwa eine märchenhafte, romantische Geschichte scheinbar *ernst* erzählt, könnten (subtile) Ironie-Markierungen[4] doch klar machen, dass sie aus einer nicht gänzlich ernsten Position erzählt ist – beide möglichen Instanzen sind markiert. Thomas Koebner hat diese ironische Verdoppelung von Erzählpositionen besonders schön beschrieben, wenn er sie mit Blick auf frühe deutsche Tonfilme als «das scheinbare Ernstnehmen einer Haltung» fasste, als «eine Form intelligenter Verstellung und oft eleganter Vortäuschung, man betreibe ein Ritual ernsthaft mit» (2011, 327). Eingangs habe ich selbst formuliert, dass Ironie auf einer zeitlichen Ebene wie die unvereinbare Ungleichzeitigkeit zweier Erzählakte wirkt. Diese Verschiebungen zeigen sich auch im gerade beschriebenen Eine Stunde Glück besonders schön: Die Rahmung, in der der Regisseur mit seinen Mitarbeitern nach den Dreharbeiten auftaucht, macht explizit, dass das «Jetzt» der darauffolgenden Geschichte im Kaufhaus bloße Inszenierung sein muss. Stattdessen benötigt es arbeitsintensive Prozesse, um jene unmittelbar erscheinende Diegese zu schaffen, die hier der zweite Teil des Films ist.

Ironie liefert somit das theoretische Konzept zur Erkenntnis, dass sich die ersten Tonfilme – stabil oder instabil, lokal oder global, spielerisch oder zynisch, reflexiv oder mit gesteigerter Artifizialität – metadiskursiv und polysem zu ihrer eigenen Medialität, ihrer technischen Verfasstheit oder gängigen Erzählweise in Bezug setzten, jene moderne Aufgeschlossenheit demonstrierend und fordernd, die zuvor schon zum Modus medialer Präsentationen wurde. In diesem Band soll es dabei nun nicht so sehr um eine theoretische und historische Erweiterung der Ironie-Systematik gehen, sondern um eine gründliche Erkundung von frühen Tonfilmen, die

4 Hutcheon fasst zusammen, welche «clues», welche Hinweise also in der Literatur immer wieder gegeben werden, die auf eine ironische Intention im Text hinweisen: «(1) various changes of register; (2) exaggeration/understatement; (3) contradiction/incongruity; (4) literalization/simplification; (5) repetition / echoic mention» (vgl. Hutcheon 2005, 156).

um 1930 gehäuft diesen ironischen Grundton besaßen, entlang konkreter Beispiele. Auf diesen ersten Teil werden daher nun zwei explorative Analyseteile folgen, die zwei Beispiele – Wir schalten um auf Hollywood (Frank Reicher, USA 1931) und Der Schuss im Tonfilmatelier (Alfred Zeisler, D 1930) – im Licht der dargestellten Konzepte, kombiniert mit den formulierten methodologischen Ansprüchen untersuchen.

II Amerikanisierung, Warenförmigkeit: Tonfilme aus Hollywood

6 Sensations-Boxkampf im Juli 1929

Im Sommer 1929 wurde im *Berliner Tageblatt* eine Kinoaufführung vom 15. Juli im Ufa-Lichtspielhaus ‹Universum› nacherzählt, die den «Sensations-Boxkampf» des deutschen Boxers Max Schmeling und des baskischen Schwergewichts Paulino Uzcudun zeigte. Das Sportereignis hatte kurz zuvor, am 27. Juni in New York stattgefunden und wurde Mitte Juli mit einem Rahmenprogramm dem deutschen Publikum als *audiovisuelle Sensation* vorgeführt:

> Die Klangfilm-Apparatur setzt ein, verträgt sich zum erstenmal juristisch und technisch ausgezeichnet mit fremden Patenten. Zuerst: «Wie der Amerikaner Europa in fünf Minuten sieht.» Ragout aus der Express-Maschine: London, Paris, Berlin, Rhein, Donau, Wien, Athen. Mit launigen Titeln gemixt: «Eiffelturm, Mitgift der Postkartenindustrie» […]. Dann Nr. 8: Schmeling, der Sportdiplomat, mehrt den Ruhm des Volkes der Denker und Dichter. […] *Grossartig die akustische Kulisse: Das Sieden und Brausen und Toben und Brüllen der entfesselten Menge.* *(H[orkheimer] 1929, o. S., Herv. S. H.)*

Im Zeitungsbeitrag ist neben dem sportlichen Konflikt im Boxring noch ein zweiter erwähnt, der sich aufgrund «fremder Patente» entzündet habe: Amerikanische Elektrokonzerne hatten sich im Vorfeld um den Absatz ihrer Wiedergabegeräte in deutschen Kinos bemüht, wogegen sich die dortige Elektroindustrie mit allen Mitteln zur Wehr setzte. Es sollte ihr mittels Vereinbarungen, Syndikaten, Gerichtsentscheidungen und Boykotts gelingen, die Konkurrenz noch bis zum Sommer 1930 mehrheitlich vom eigenen Markt fernzuhalten (vgl. Mühl-Benninghaus 1999, 102ff.).

Den deutschen Konzernen ging es dabei um die dominante Stellung auf dem eigenen Markt: Hätten die amerikanischen Player auch dieses Gebiet mit ihren Systemen versorgt, wäre ihnen das globale Monopol in Sachen Tonfilmtechnologie wohl sicher gewesen.[1] Die öffentlichkeits-

1 Ein Tauziehen aufgrund divergierender amerikanischer und europäischer Interessen fand an mehreren Schauplätzen statt. So lieferte sich die Western Electric europaweit Streitigkeiten mit der Tobis-Klangfilm, was zu juristischen Auseinandersetzungen in Holland, der Schweiz, Österreich, Ungarn etc. führte (vgl. Beijerinck 1933, 94). In der Schweiz ging etwa das amerikanische Produktionshaus Fox in Zürich auf «Werbetour» und zeigte ab August 1929 im Apollo-Kino einige Kurzfilme und den Revuefilm Fox Movietone Follies of 1929 (David Butler / Marcel Silver, USA 1929). Auch hier wurde

wirksamste Auseinandersetzung entwickelte sich zwischen der amerikanischen Western Electric und der deutschen Tobis-Klangfilm-Gruppe, zwei Geräteherstellern, die jeweils verlangten, dass neue Tonfilme nur auf ihren Systemen wiedergegeben werden dürften. Um Druck auf die ausländischen Verhandlungspartner aufzubauen und einen reibungslosen Austausch zwischen amerikanischer Filmproduktion und deutscher Kinoindustrie – und damit den Gewinnverlust in der eigenen Kasse – zu verhindern, verfügte die Western Electric 1929, dass Filme der Hollywood-Produktionshäuser MGM (Metro-Goldwyn-Mayer), Paramount, Fox, United Artists, First National, Universal und Warner Bros. in Deutschland nur auf ihren hauseigenen Wiedergabesystemen gezeigt werden dürften (vgl. ebd., 102). Der Tobis-Klangfilm gelang es dennoch mittels Vereinbarungen, gerichtlichen Beschlüssen und Klagen der Patentrechtsverletzung, den breitflächigen Einbau dieser Geräte zu verhindern, um – so der Plan – deutsche Kinos schrittweise mit eigenen Apparaturen auszustatten.

Auswirkungen dieser Boykotte und Patentstreitigkeiten auf die Entwicklung des Tonfilms wurden heftig debattiert. In deutschen Zeitungen und Zeitschriften hofften viele Schreibende, dass die Konflikte unter den Elektrokonzernen bald beigelegt wären, damit auch in deutschen Kinos amerikanische Tonfilme in Spielfilmlänge gespielt werden können. Bis 1929 waren diese wegen der Handelskonflikte noch bloße Verheißung – von ihren ersten Erfolgen in amerikanischen Großstädten war in der Presse dennoch fast täglich zu lesen.[2] Im Sommer 1929 wurde im *Reichsfilmblatt*, dem offiziellen Organ der Berliner Lichtspieltheater, angesichts der anlaufenden Kinosaison «eine internationale Einigung» gewünscht, «denn das deutsche Tonfilm-Kino – dessen Aufbau nun immer wieder zurückgeworfen wird, und zu dieser Saison eigentlich schon illusorisch geworden ist – braucht *den großen amerikanischen Tonfilm*» (Anon. 1929i, 1, Herv. S. H.).

schon am zweiten Tag die Vorführung gestoppt, da Tri-Ergon dagegen Klage erhob, wie die *Neue Zürcher Nachrichten* am 22. August 1929 meldeten (Anon. 1929f, o. S.). Das Apollo-Theater schaltete wiederum am 25. August 1929 eine Anzeige in der *NZZ* mit dem Titel «Der Tonfilmstreit im Apollo-Theater beendet», in der erklärt wurde, dass seitens des Theaters eine «Nichtigkeitserklärung des Schweizer Patentes der Tobis-Tri-Ergon-Gruppe» im Zürcher Bezirksgericht geltend gemacht werde und dass mit einer erneuten Aufführung der Fox Movietone Follies bereits am Samstag, 24. August zu rechnen sei. Aber auch nach diesem Tag war keine langfristige Tonfilm-Präsentation möglich; sie wurde erst mit dem «Friedensabkommen» im Sommer 1930 erreicht.

2 Ein vergleichbares Vakuum existierte zuvor während des Ersten Weltkriegs, da damals der Import amerikanischer Produktionen in Deutschlands gesetzlich untersagt war (vgl. Saunders 1994, 5). Nach 1921 wurden Hollywood-Filme auf dem deutschen Kinomarkt wieder erlaubt – aufgrund der Nachkriegsinflation gestaltete sich ihre Aufführung aber zu Beginn der 1920er-Jahre wenig ertragreich, weshalb ihre Präsenz erst mit dem wirtschaftlichen Aufschwung ab 1924 drastisch zunahm (vgl. ebd.).

Man störte sich öffentlich auch daran, dass Tonfilmimporte aus den USA in Europa auch noch 1929 wenn überhaupt, dann nur ohne Tonspur zu laufen hatten. Die *Lichtbild-Bühne* berichtete im November des Jahres von einer Aufführung von Broadway (Pál Fejős, USA 1929), der in Berliner Kinos zunächst in stummer Fassung zu sehen war:

> Aber die Enttäuschung war bitter, «Broadway» mußte stumm laufen! Den leidigen Patentkämpfen war nämlich die tönende, sprechende Fassung zum Opfer gefallen, so gingen starke, packende Wirkungen dank der Einsichtslosigkeit der Streitenden verloren. Und dieser Zustand ist unwürdig! Es geht wirklich nicht an, daß Patentkämpfe, von denen die große Masse nur wenig ahnt, auf das künstlerische Niveau des Films drücken, und es ist eine dringende Forderung, daß alle die Firmen, deren Tonfilm-Werke unter diesem Patent-Krieg zu leiden haben, sich energisch gegen die Schädigung ihrer zur Stummheit verdammten Erzeugnisse wehren. *(Rn. 1929, o. S.)*

Die Lösung sollte die international vereinbarte Bespielbarkeit aller Apparate sein, die unter dem Stichwort «*Interchangeability*» verhandelt wurde. Mit «[e]ndlich doch Interchangeability» forderte auch nochmals das *Reichsfilmblatt* die Einsicht aller Beteiligter, dass diese notwendig und früher oder später ohnehin eine Selbstverständlichkeit sein werde: «Und darum wird sie auch zu einer Tatsache werden, ob die Herren es wollen oder nicht» (Gerb 1929, 19).

Die Uneinigkeiten um die Vorherrschaft auf dem europäischen Markt zwischen der Western Electric und deutschen Elektrokonzernen dauerten noch bis zum Sommer 1930, nach der Präsentation des Schmeling-Uzcudun-Kampfes also noch ein ganzes Jahr lang, an. Zur Einigung führte eine Begegnung der Interessengemeinschaften, die zunächst für den Juni 1930 in St. Moritz geplant war, schlussendlich aber einen Monat später in Paris stattfand. Dort vereinbarte man am 22. Juli 1930 den sogenannten «Pariser Tonfilmfrieden» (vgl. Beijerinck 1933, 103). Die *Interchangeability* war nun beschlossene Sache: Es kam zur Festlegung von «freien» Gebieten und von Exklusivgebieten,[3] die den Parteien jeweils zugeordnet wurden und in denen sie die Kinos konkurrenzlos mit ihren Wiedergabeapparaten beliefern konnten (vgl. Mühl-Benninghaus 1999, 171).

3 Zu den Exklusivgebieten des europäischen Syndikats Küchenmeister-Tobis-Klangfilm gehörten u. a. die Niederlande, Deutschland, Österreich, Ungarn, die Tschechoslowakei, die Schweiz, Norwegen, Finnland, Jugoslawien, Bulgarien und Rumänien; hier hatten sie das Recht, die Kinos exklusiv mit ihren Apparaten auszustatten, amerikanische Filmimporte durften auf diesen abgespielt werden. Der Western Electric wurden im gleichen Vertrag wiederum u. a. die Vereinigten Staaten, Kanada, Neuseeland, Australien und Russland exklusiv zugestanden (vgl. Beijerinck 1933, 105).

Jenseits der Streitigkeiten der Elektroindustrie war amerikanischen Filmproduktionsfirmen schon 1929 daran gelegen, ihre Produktionen territorial unbeschränkt zeigen zu dürfen, denn der Absatz ihrer Filme auch auf europäischen Märkten gehörte seit den 1920er-Jahren zum Geschäftsmodell. Darum begannen sie, ab 1929 Sprachversionen für den ausländischen Markt zu produzieren, die dort gezeigt werden sollten (vgl. Gomery 1980, 84).[4] Punktuell wurden auf dem umstrittenen Gebiet auch legale Schlupflöcher gefunden oder Vereinbarungen getroffen, um doch erste Präsentationen ihrer Tonfilme zu ermöglichen. Zu den wenigen Produktionen, die vor 1930 in Berlin auf diesem Wege gezeigt wurden, gehörte die Aufnahme vom Boxkampf Max Schmelings: In Kooperation mit der deutschen Klangfilm GmbH hatte die amerikanische RCA Photophone diese Aufführung im Berliner Kinopalast Universum veranlassen können (vgl. Mühl-Benninghaus 1999, 126).[5] Im Juli 1929 gehörte die amerikanische Produktion damit zu den ersten Tonfilmen überhaupt, die das deutsche Publikum zu Gesicht bekam.[6]

Solchen seltenen Aufführungen kam eine spezielle Rolle zu. The Singing Fool (Lloyd Bacon, USA 1928) war einer der ersten amerikanischen Tonfilme im Spielfilmformat, der im Sommer 1929 ebenfalls ausnahmsweise gezeigt und in der Presse folglich zur Reifeprüfung des Tonfilms stilisiert wurde. *Der Film* veröffentlichte nach der Premiere im Juni eine Sonderausgabe, die gänzlich The Singing Fool gewidmet war:

4 Hinzu kam das allmähliche Einkaufen von Produktionsstätten auf deutschem Boden oder Vereinbarungen wie etwa das «Parufamet-Abkommen» von 1925, einem Darlehens- und Kooperationsvertrag zwischen der deutschen Ufa, der amerikanischen Metro-Goldwyn-Mayer Pictures Corporation und der Famous Players-Lasky Corporation, die US-Kapital zum festen Bestandteil der deutschen Filmfinanzierung machte (vgl. Mühl-Benninghaus 1999, 35).

5 Dieser Austausch gelang, da die Klangfilm und die RCA Photofilm über ihre jeweiligen Muttergesellschaften, die deutsche AEG und die amerikanische General Electric, historisch ohnehin verflochten waren (vgl. Beijernick 1933, 94).

6 Um die Premieren amerikanischer Filme im Sommer 1929 noch genauer im Kontext deutscher Tonfilmproduktion zu verorten: Im Format des abendfüllenden Films war im Frühjahr 1929 Walter Ruttmanns Die Melodie der Welt zu sehen, eine Koproduktion der Hapag und Tobis, die mit einer Partitur und einigen synchronen Geräuschen auf der Tonspur aufwartete. Davor, im Januar 1929, wurde Ich küsse Ihre Hand, Madame gezeigt, der bei der Super-Film-GmbH unter der Regie Robert Lands entstand und mit einer Tonspur mit dem von Richard Tauber gesungenen Tango «Ich küsse ihre Hand, Madame» unterlegt war, welcher visuell von Harry Liedtke lippensynchron vorgetragen wird (vgl. Kalbus 1935, 11). Je nach Geschichtsschreibung und Wertung gilt einer von ihnen als erster deutscher Tonfilm, oder Das Land ohne Frauen (Carmine Gallone), der am 30. September 1929 erstmals gezeigt wurde und mit Musik und einigen Dialogzeilen versehen war. Mit der britischen Produktion Atlantic (E. A. Dupont) gelangte der erste Versionenfilm in deutscher Fassung Ende Oktober in deutsche Kinos; als ersten kompletten (hundertprozentigen) Tonfilm wertet Jürgen Kasten Dich hab' ich geliebt (Rudolf Walther-Fein), der im November 1929 gezeigt wurde (vgl. 1994, 41). Im Dezember folgte mit Melodie des Herzens (Hanns Schwarz) die erste Ufa-Tonfilmproduktion.

> Der erste hundertprozentige amerikanische Tonfilm ist da. Alle Eingeweihten waren sich darüber klar, daß mit ihm in Deutschland der Tonfilm stehen oder fallen mußte. Und das war die ungeheure Spannung, die der Premiere des «Singing fool» in Deutschland vorausgehen mußte.
>
> *(Anon. 1929h, o. S.)*

Der amerikanische Tonfilm galt als Bote der Zukunft: «Für alle Leute, die in Amerika sind oder vom Besuch aus Amerika zurückkamen, gibt es keinen stummen Film mehr», stand 1929 in einer anderen Ausgabe von *Der Film*. An gleicher Stelle wurde noch angezweifelt, ob die neue Technologie in Deutschland überhaupt in dem Maße Fuß fassen könne, wie sie es jenseits des Atlantiks bereits getan hat:

> Die große Frage heißt: sollen wir stumme oder tönende Filme machen? Wird der Tonfilm in Deutschland ebensolchen Anklang finden wie in Amerika, oder sind hier andere Voraussetzungen zu beachten? Wird der Tonfilm oder der stumme Film siegen? Wo ist das größere Geschäft, wo ist die größere Kunst? Wo sind Tonfilmautoren, Tonfilmregisseure, Tonfilmdarsteller? Welche Aufnahme-Apparaturen sind die besten? Soll sich der Theaterbesitzer eine Wiedergabe-Apparatur anlegen, und welche? Können Tonfilme verschiedener Systeme auf einer Apparatur vorgeführt werden, und welche Apparatur ist das? *(Anon. 1929e, 1)*

Von einer deutschen Tonfilmproduktion war zu diesem Zeitpunkt – jenseits einiger Experimente – also noch wenig zu vernehmen. Im Gegensatz zur aufblühenden amerikanischen Tonfilmkultur, von der man in der Presse las, wurde die Situation in Deutschland 1929 als Vakuum empfunden. Die Filmreporterin Fränze Schnitzer äußerte diesen Unmut im Sommer 1929 in der *Berliner Volks-Zeitung* in Form von Fragen, auf die offenbar noch niemand die Antwort kannte:

> Wo aber bleibt die deutsche Produktion? Ja, wo bleibt sie? In den Fachblättern liest man von 75 deutschen Tonfilmen, die in diesem Jahr fertig gestellt wurden. Liest von 17 000 Metern tönendem Filmband, das verdreht wurde. Wo ist es, wo kann man es sehen? In der Kamera Unter den Linden, dem Krematorium der Tobisfilme, laufen sie, diese verunglückten, kümmerlichen, misstönenden Filmchen, die man nicht wagt, in grosse Lichtspielhäuser zu bringen. Aber nicht nur mit der Qualität der Filme, auch mit den Apparaturen scheint es zu hapern. *(Schnitzer 1929c, o. S.)*

In den USA konnten erste «Großerfolge» bereits ab 1927/1928 die Weichen für den Tonfilm stellen. In Deutschland erfuhr man von diesen zukunfts-

46 Übermächtiges Amerika und «Old Europe», 1929 in *Mein Film*

weisenden Aufführungen dank zahlreicher Berichte von amerikanischen Kinopremieren, in Reportagen aus den ersten umgerüsteten Tonfilmateliers oder von den Porträts einer neuen Garde amerikanischer Tonfilmstars, die es in den Publikumszeitschriften zu lesen gab. Das Geschäft mit dem Tonfilm wurde über den Atlantik hinweg also genau beobachtet – die Vorgänge in Hollywood wie ein Seismograph für künftige Entwicklungen im eigenen Markt gedeutet (Abb. 46). Fast täglich unterrichteten Schlagzeilen von den Tonfilmentwicklungen in der Ferne: «Amerika macht nur noch Sprechfilme», ließ *Der Film* schon im April verlauten (Klein 1929, 9), in *Mein Film* war beinah zeitgleich zu lesen, dass «in Hollywood die Sprechfilmfabrikation in voller Blüte steht und das Tempo der Arbeit an den Sprechfilmen von den Produzenten nicht genug beschleunigt werden kann» (Anon. 1929g, 8): Beschleunigung, Modernisierung und Schnelltakt schienen die Tonfilmproduktion in New York und Hollywood anzuleiten.

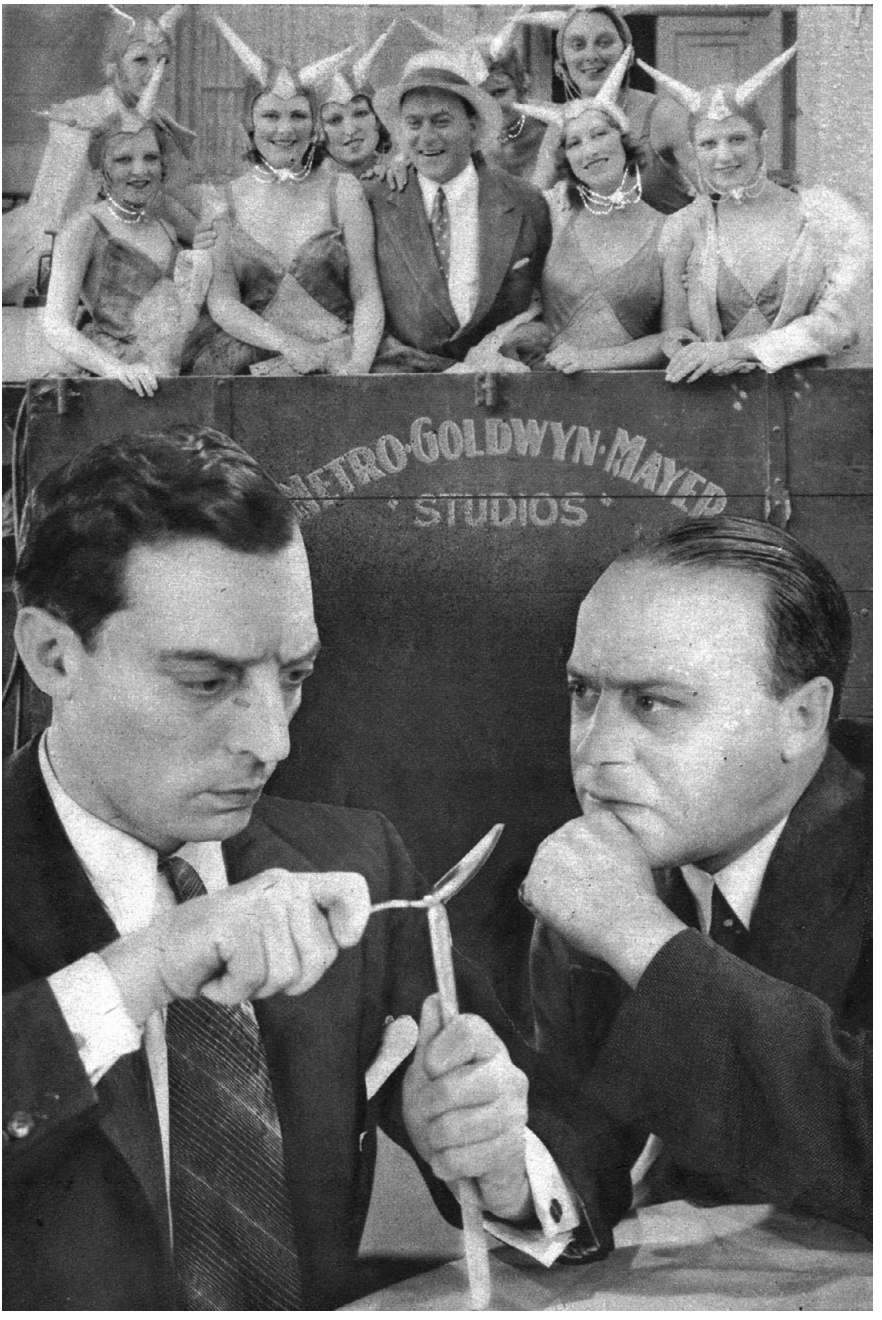
Im historischen Auftakt dieses Kapitels deutet sich also an: 1929 waren die Diskussionen zum Tonfilm und jene zu «Amerika», die in Deutschland auch unabhängig vom Tonfilm schon länger entlang der Schlagwörter «Amerikanismus» oder «Amerikanisierung» geführt wurden, praktisch unentwirrbar. In diesen Debatten, die in diesem Kapitel Thema sein werden, ging es um die ökonomischen und kulturellen Einflüsse Amerikas,

die ab Mitte der 1920er-Jahre, parallel zur wirtschaftlichen Stabilisierung, in den deutschsprachigen Ländern wahrgenommen wurden. Der wirtschaftliche Aufschwung in Europa kurbelte damals auch den Import aus Hollywood an. In der zweiten Hälfte des Jahrzehnts konnten amerikanische Produktionen auf dem deutschen Kinomarkt rasant steigende Margen erzielen; knapp 40 Prozent betrug nun der durchschnittliche Anteil der abendfüllenden Spielfilme, im Bereich der Kurzfilme waren amerikanische Produktionen in deutschen Kinos gar dominierend (vgl. Saunders 1994, 10–11). Dies lässt auch sich dadurch erklären, dass diese im Gegensatz zu den abendfüllenden Filmen nicht durch Einfuhrquoten reguliert waren (vgl. ebd., 54). Auch das großstädtische Unterhaltungsangebot jenseits des Kinos orientierte sich ab Mitte der 1920er-Jahre vermehrt an Impulsen, die von jenseits des Atlantiks nach Europa gelangten: Parallel zur «Filminflation» Hollywoods wurden die europäischen Metropolen mit dem modernen kulturellen Angebot an Tanz und Musik bespielt, das sich in den USA bereits als erfolgreich erwiesen hatte. Angeheizt durch die Phase wirtschaftlicher Stabilität, durch die gestärkte Konsumkraft und den dadurch gesteigerten Import amerikanischer Konsumgüter erhöhte sich im Verlauf der 1920er-Jahre so der Einfluss amerikanischer Kultur – des (in Europa so rezipierten) *American Way of Life* – signifikant (vgl. Schmidt-Gernig 2003, 58). Jazz, moderne Tanzstile, große Sportereignisse oder der in Hollywood praktizierte Starkult gehörten mit massenproduzierten Waren, Autos, Heimtechnologien, modernen Genussmitteln und Mode zu den Indizien dieses neuen Lebensgefühls.

Auf diese Konstellation traf Wir schalten um auf Hollywood (Frank Reicher, USA 1931), eine US-amerikanische Produktion der MGM, deren Drehbuch der Österreicher Paul Morgan verfasst hatte. Der Film war offensichtlich für ein deutschsprachiges Publikum gedreht, ein faszinierender Hybrid zwischen populären amerikanischen und deutschen Unterhaltungsformen. Zum einen gleicht er jenen Amerikareportagen, die seit der zweiten Hälfte der 1920er-Jahre in literarischer Form äußerst populär waren. Inspiriert von neusachlicher Literatur präsentierten diese eine kühle, «neutrale», manchmal auch etwas mokante und zugleich staunende Sicht auf die hochkapitalistische Kultur des Westens. Der filmische Blick auf das titelgebende Hollywood erweist sich ebenfalls als ein durch und durch europäischer. Verbürgt wird er durch die fiktionalisierte Filmfigur Morgan, der zugleich als Conférencier und europäischer Tourist im Reportage-Stil über das Studiogelände von Hollywoods MGM führt und dem deutschen Publikum von dort eine Reihe großer Stars dieses Studios präsentiert. Dabei schwankt Morgan zwischen einer freudig-überwältigten, einer ironisch-amüsierten und einer regelrecht zynischen Haltung –

einmal lässt er sich vom Glanz beeindrucken, dann zeigt er sich wieder erstaunt ob der Kulissen aus Karton oder macht überraschend bissige Hinweise auf die schlechte Bezahlung der Filmautoren. Er wandert durch die Ateliers in Culver City, trifft amerikanische Stars, darunter Joan Crawford oder den österreichischen Komponisten Oscar Straus, die immer auch wieder einen Gruß an das Publikum diesseits des Atlantiks in die Kameras richten. In diesen Momenten ist Wir schalten um dann weniger der kritischen Reportage, sondern der populären amerikanischen Tonfilmrevue nahe: strukturell sowie ganz konkret, da im Rahmen dieser «Besuche» der Stars auch einige Sequenzen enthalten sind, die ursprünglich nicht für diesen Film, sondern für MGM-Starparaden gedreht worden waren (Abb. 47). Denn zwischen seinen Begegnungen setzt sich Morgan gelegentlich in Zuschauerräume vor Bühnen oder findet andere Vorwände, angeblich höchstselbst den Gesangsauftritten der Starparade von MGM beizuwohnen, woraufhin eine Tanz- oder Musikszene in den Film eingeschnitten ist.

Mit dieser Struktur scheint Wir schalten um widersprüchliche Moderne-Tendenzen in sich zu vereinen: Er wirkt durchschauend gegenüber – und zugleich begeistert von – der Massenkultur jenseits des Atlantiks, die vermittelt durch den Tonfilm in neuer phänomenologischer Qualität endlich auch nach Europa gelangen konnte. Morgans Entdeckungen und Ausführungen scheinen einen teilweise kritischen ‹europäischen› Blick auf Hollywood als Produktionsstätte oberflächlicher Unterhaltung zu werfen, doch das, was dort produziert wird, erscheint gleichzeitig in den eingeschobenen Musik- und Tanznummern oder den humoristischen Zusammenkünften mit den MGM-Stars und deutschen Exilanten ironischerweise dann doch geradezu verzaubernd – wohl nicht trotz, sondern *weil* man sich der Fabrikation im mythischen Hollywood bewusst ist. Es ist die Verschachtelung des Films (*stratified structure*, wie Jane Feuer es ja bezeichnen würde, vgl. 2002, 32) – die Unterminierung der eigenen Mission –, die ihn *uneigentlich* und (entlang der These dieses Buchs) modern und interessant für ein aufgeschlossenes Publikum erscheinen lässt, das sich medienkompetent ersten Tonfilme zuwandte. Wir schalten um auf Hollywood bewegt sich, wie viele Filme aus dieser Zeit, somit ironisch zwischen Mythisierung und Entmythisierung, auch 1931 dem Prinzip moderner, «durchschauender» Unterhaltung folgend.



47 Werbeillustration zu Wir schalten um auf Hollywood (Frank Reicher, USA 1931) im Filmkurier, 1931

7 Kontext I: Die Amerikadebatte

7.1 Amerikaliteratur und die Ford-Biografie

> Bis sich eine Tradition des Tonfilmstils herausgearbeitet hat, muss man in die Ferne schweifen, denn das von sich aus Neue und Gute liegt nicht nah.
> *(Hirsch 1930, o. S.)*

Mit diesen Worten leitet der Filmkritiker des *Berliner Tageblatts* Leo Hirsch im Oktober 1930 seine Bestandsaufnahme zum internationalen Filmschaffen ein. Sein Urteil bezog sich auf die Premieren dreier amerikanischer (Teil-)Tonfilme in Berliner Kinos. Da die *Interchangeability*, also die Bespielbarkeit deutscher Wiedergabesysteme mit amerikanischen Produktionen zu diesem Zeitpunkt eine gerade beschlossene Sache war, waren nun endlich Hallelujah von King Vidor (USA 1929) und zwei Teiltonfilme, White Shadows in the South Seas (Weisse Schatten, W. S. Van Dyke, USA 1928) und Abie's Irish Rose (Dreimal Hochzeit, Victor Fleming, USA 1928), auch in Berlin zu sehen. Parallel dazu lief O alte Burschenherrlichkeit (Rolf Randolf, D 1930) im Steglitzer Titania-Palast, «ein deutscher Film, gar zu leicht gemacht und gar nicht leicht genug zu wiegen» (Hirsch 1930, o. S.), wie Hirsch negativ beurteilte. Die ausländischen Produktionen erschienen dem Kritiker im *Tageblatt* ungleich interessanter:

> Die […] Filme sind Amerikaner, mit großen Schwächen, aber mit Elan, mit Kitsch und Scheußlichkeiten, aber mit einer geradezu besessenen Lust zu neuen Dingen. Die Technik ist noch neu, aber man versucht doch, ihr nicht nachzuhumpeln. *(Hirsch 1930, o. S.)*

Was sich in Hirschs Wortwahl – Elan, Kitsch, Scheußlichkeiten, Lust – spiegelte, war die ambivalente Haltung gegenüber amerikanischen Produktionen, die man in jenen Jahren pflegte: Die Faszination, die durchschimmert, war bezeichnend für den Amerika-Diskurs der 1920er-Jahre, in dem sich der Begriff «Amerikanismus»[1] (und fast synonym «Amerika-

1 «Amerikanismus» kam in der Kulturdebatte der Weimarer Republik besonders im Verlauf der 1920er-Jahre als ein Sammelbegriff für verschiedene Tendenzen der Modernisierung zu stehen. Das Konzept «Amerika» wurde zum Vorbild einer sich ohnehin modernisierenden Gesellschaft und erschien in diesen Diskursen oft beinahe synonym

nisierung») festsetzte. Die USA wurden als örtliche Manifestation moderner Ideen begriffen, die sich dort in einer Art Vakuum – in einem Jenseits der historischen Verwicklungen europäischer Staaten und Kulturen – entfalten konnten (vgl. Schmidt-Gernig 2003, 49). Seit der industriellen Revolution um 1900 wurde unter ähnlichen Vorzeichen von Europa nach Westen geblickt, um ökonomisch und politisch zukunftsweisende Formen zu finden (vgl. ebd., 51). Nach dem Ersten Weltkrieg galten die USA dann mehr denn je als Brennpunkt der Modernisierungsdebatte, denn die Umstrukturierung und der Zerfall des Kaiserreichs in Deutschland traten eine Modernisierungsphase Europas los, im Zuge derer man noch intensiver als zuvor nach identitätsstiftenden Vorbildern suchte.

Für Europa, das sich neu organisieren musste, waren die USA sowohl im politischen wie im ökonomischen Sinne eine mögliche Blaupause. Der Kapitalismus amerikanischer Prägung und eine scheinbar durchdringende Professionalisierung erschienen zu Beginn der 1920er-Jahre als mögliche Richtung für einen Schritt nach vorne. Auf politischer und ökonomischer Ebene brachte man die Amerikanisierung vor allem mit einer Rationalisierung, angeleitet durch die wirtschaftliche Optimierung, in Verbindung. Dieser Eindruck wurde durch realpolitische Interventionen bestärkt, vor allem durch den Dawesplan für Deutschland, der, von den USA – nach dem Ende der Hyperinflation im November 1923 – initiiert, Mitte 1924 in Kraft trat, um «die störenden Reparationskonflikte zu entpolitisieren und durch die Geschäftsprinzipien der amerikanischen Finanz zu lösen» (Lethen 1970, 19). Folglich setzte eine Phase der Stabilisierung und wirtschaftlichen Erholung in Deutschland ein, ermöglicht durch den so wahrgenommenen amerikanischen «Eingriff wirtschaftlicher Vernunft» (ebd., 20).

Wie sehr vor diesem Hintergrund die amerikanische Wirtschaft zum ideologischen Vorbild wurde, lässt sich auch an der Beliebtheit von Henry Fords Autobiografie ablesen, die in deutscher Übersetzung (als *Mein Leben und Werk*) 1923, nur kurz nach der englischen Erstveröffentlichung, erschienen war. Sie wurde, wie Helmut Lethen schreibt, zur «Begleitlektüre» des wirtschaftlichen Aufschwungs (vgl. ebd., 20).[2] Das Buch zeichnet Fords Biografie, eine Aufstiegsgeschichte vom Bauernkind zum einflussreichen Industriellen, nach und präsentiert seine «Theorie der Dienst-

mit der Moderne (vgl. Herzinger 2003, 91); als «Amerikanismus» bzw. «Amerikanisierung» wurde folglich die empfundene Übernahme dieser modern-amerikanischen Prinzipien und Haltungen in europäische Gesellschaften aufgefasst.

2 Mitte der 1920er-Jahre sind zahlreiche weitere deutschsprachige Bücher und Broschüren zu Henry Ford erschienen, mit Titeln wie *Die staatsmännischen Experimente des Autokönigs Henry Ford* (vgl. Lochner 1923), *Fordismus? Von Frederick W. Taylor zu Henry Ford* (vgl. Gottl-Ottlilienfeld 1925) oder *Henry Ford: Der König der Autos und der Herrscher über Seelen* (vgl. Friedrich 1924), um nur drei Beispiele zu nennen.

leistung» als ökonomischen Leitgedanken einer neuen Wirtschaftskultur. Natürlich warf die Autobiografie einen ausnahmslos verklärenden Blick auf ihren Protagonisten: Ford ist darin zur «mythischen Figur» stilisiert (Schmidt-Gernig 2003, 56), die für Rationalisierung und Leistungssteigerung einstand, wie sie sich in einer mechanisierten und standardisierten Massenproduktion verwirklichte (vgl. ebd., 57).

Der Appeal dieses Ansatzes war (aus europäischer Sicht), durch kürzere Produktionszeiten (der damals für gute Entlohnung stehende «five dollar day») und niedrige Warenpreise eine neue Form des Konsums zu ermöglichen. All dies barg auch das Versprechen einer demokratischeren Zukunft: Die gestärkte Konsumkraft, die Integrationskraft höherer Löhne und mehr Freizeit sollten der Arbeiterschaft die Möglichkeit geben, sich auf neue Weise in die Gesellschaft einzubringen. In einem sich von veralteten sozialen Hierarchien loslösenden Deutschland trug dies vor allem für «linke Fordisten» utopische Züge (vgl. ebd., 57). Die positive Sicht auf das Ford'sche Produktionsethos war in bürgerlichen, liberalen Kreisen verbreitet, die einen «weißen Sozialismus» propagierten und die «Harmonie von Kapital und Arbeit» jenseits des Klassenkampfes und ohne Überwindung kapitalistischer Produktionsverhältnisse imaginierten (vgl. Lethen 1970, 21). Mit minimalen staatlichen Interventionen (selbst denen stand Ford allerdings feindlich gegenüber) sollte die Umwälzung der Gesellschaft stattdessen *rational* stattfinden und durch den Motor der Industrie betrieben werden.

Anderseits gewannen Fords Ideen auch in nationalistischen Kreisen eine Anhängerschaft, war doch Ford selbst in seinem Buch nicht so sehr als demokratisch gesinnter Reformer, sondern vor allem als autoritäre Führerfigur inszeniert. Verbunden mit dem von ihm propagierten Arbeitsethos machte ihn dies vor allem für einen «reaktionären Modernismus» attraktiv. Entlang dieser Ideologie wünschte man sich den technischen und ökonomischen Fortschritt im Dienst traditioneller hierarchischer Ordnung (vgl. Schmidt-Gernig 2003, 57). In diesen Kreisen ließ man sich auch von Fords antisemitischer Publikation *The International Jew* von 1920, deren übersetzte Fassung unter dem Titel *Der internationale Jude* schon 1922 erschien, nicht abschrecken. In dieser Publikation, genau wie in *Mein Leben und Werk*, wird Fords Abneigung gegenüber dem angeblichen jüdischen Wirken bzw. dem «Finanzkapitalismus» laut. Dass diese Publikation auch darum in Deutschland zu Beginn der 1920er-Jahre bei entsprechenden Gruppen auf offene Ohren stieß, mag niemanden überraschen.

Zeitlich überlagerte sich die Rezeption Fords mit der nach der Inflation einsetzenden wirtschaftlichen Stabilisierungsphase und damit verbundenen Verschiebungen des Alltags: Mit dem Aufschwung war auch in

Deutschland ein Markt für (amerikanische) Konsumgüter geschaffen, die nach Ford'schem Prinzip massenhaft hergestellt wurden. Vermehrt tauchten solche Waren in den Kaufhäusern auf, Marken wie «Coca-Cola», 1929 erstmals in Deutschland abgefüllt, etablierten sich und gewannen an Wiedererkennungswert (vgl. ebd., 58). Für die breite Bevölkerung waren viele Produkte zunächst kaum erschwinglich, ihre Attraktivität wurde dadurch aber umso deutlicher – und mit ihr die Debatten zur «Amerikanisierung» Europas.

Blickt man heute auf diese Entwicklung, so ist trotz Ereignissen wie dem Dawesplan oder bezifferbaren Entwicklungen wie dem angekurbelten transnationalen Handel nicht immer zu entschlüsseln, was genau jeweils mit «Amerikanisierung» gemeint war: Wann immer sie angeprangert oder angefeuert wurde, drehten sich Debatten selten bloß um den Coca-Cola-Import, neue Produktionsmethoden oder angemessene Entlohnung. «Amerikanisierung» erschien als ein unscharf definiertes Phänomen, das mehr als die Summe einzelner Waren und Praktiken war und eher eine gefühlte Modernisierungsbewegung im Allgemeinen erfasste. 1925 versuchte ein Autor der *Vossischen Zeitung*, Moden und Gegenstände zu bestimmen, die aus seiner Sicht dem Amerikanismus angehörten. Dazu zählte er so diverse Phänomene wie «Trusts, Hochhäuser, Verkehrspolizei, Film, Technikwunder, Jazzband, Boxen, Magazine und Regie» (Kayser 1983 [1925], 265); der Ungenauigkeit seiner Definition war sich der Verfasser bewusst. Wichtiger als die spezifischen Erscheinungen erschien ihm ohnehin die Geisteshaltung oder «Methode», die man mit Amerika verbinde und die die Folgende sei:

> Unabstrakt und unsentimental, also in einem positiven Sinne naiv: so ist die Methode des Amerikanismus, und zwar im seelischen und geistigen Leben ebenso wie im praktischen. Keinerlei Bildungslasten beschweren diese Methode. Sie ist jung, barbarisch, unkultiviert, willenshaft […]. Sie folgt keinem abstrakten oder geschichtlichen Ideal, sondern dem Leben. Amerikanismus ist Schwärmerei für das Leben, für seine Diesseitigkeit und seine heutigen Formen. *(Kayser 1983 [1925], 266)*

Hier zeigt sich, dass das Amerikabild oft wesentlich aus der Annahme bestand, dass sich die materiellen Umstände in einer entsprechenden Geisteshaltung manifestieren würden, und umgekehrt. Mit «unsentimental» auf der einen, «jung, barbarisch, unkultiviert, willenshaft» und «in einem positiven Sinne naiv» auf der anderen Seite sprach Kayser zwei Sets an Zuschreibungen an, die widersprüchlich erscheinen mögen, aber – als Kehrseite einer Medaille – gleichermaßen mit dem Amerikanismus assoziiert waren.

7.2 Ernst Tollers *Quer durch*

> Nach dem Krieg war Amerika der große Sieger. Es eroberte die Absatzgebiete Europas. Darum konnte es seine Produktion ins Maßlose steigern. Es gab so gut wie gar keine Arbeitslosigkeit, die Löhne waren hoch. Jeder hoffte, in ein paar Jahren so viel zu besitzen, um, auf Abzahlung, sich ein eigenes Haus, ein eigenes Auto, ein eigenes Grundstück zu kaufen. Das Wort «Every man has a chance», richtig übersetzt: «Jeder kann reich werden», beherrschte die Menschen. *(Toller 1930a, o. S.)*

So wurde Amerika im *Berliner Tageblatt* im Januar 1930 vom Schriftsteller Ernst Toller beschrieben, der sich von September bis Dezember 1929 auf eine Reise durch die Vereinigten Staaten begab (vgl. Unger 1999, 187). In seinem Reisebericht, der als *Quer durch* im folgenden Jahr auch in Buchform erschienen war, schreibt er zunächst noch von einem Amerika voller *prosperity*. Doch ein Besuch in Henry Fords Fabrik ließ Tollers Stimmung bald umschwenken:

> Jeder der 125 000 Arbeiter arbeitet acht Stunden. Der Tag ist eingeteilt in drei Schichten. Keiner darf sprechen, keiner rauchen, keiner sich setzen. Selbst der Werkzeugzeichner muss acht Stunden lang stehend arbeiten. Wenn jemand austreten will, muss er wie ein Schuljunge den Finger heben und warten, bis der Aufseher den Reservearbeiter an seine Stelle einsetzt. Wehe, wenn bei der neuen Schicht die ablösenden Männer, die hinter die alten treten, mit dem Ablösenden auch nur drei Worte tauschen! Sie würden sofort bestraft oder sofort entlassen. *(Toller 1930a, o. S.)*[3]

Vom Bild der arbeitenden «Gentlemen», die ihre monotonen Handgriffe «in sportlichem Gemütszustande» verrichten und in ihren Akkord-Kolonnen sich als kleine konkurrierende Privatkapitalisten gegenseitig zur Arbeit anspornen würden, das Lethen noch in einem Ford-Bericht von 1926 gezeichnet fand (vgl. 1970, 21), ist hier wenig übrig. Die Beschreibungen Tollers, der sich als «radikaler Sozialist» bezeichnete (1930b, 13), kondensierten hingegen die Amerika-Haltungen der linken Intelligenz, die im besten Fall ambivalent waren: Nicht so optimistisch gestimmt wie die bürgerlichen «weißen Sozialisten» zeigte man sich aber immerhin fasziniert von den Verhältnissen, während man die Arbeitskonditionen doch eher kritisch sah. Seiner Gesinnung treu befürchtete Toller den Identitäts-

3 Es kann kaum übersehen werden, dass sowohl die Fabrik als auch die Tonfilmateliers, wie sich im nächsten Teil dieses Bandes zeigen wird, als ähnliche Dispositive beschrieben werden, in denen die Belegschaft neuartig diszipliniert wird. In der Fabrik dürfe man sich nicht mehr setzen und rauchen, genau wie man in den Ateliers keinen Lärm mehr machen dürfe.

verlust und die Entfremdung durch die Mechanisierung und die rhythmisierten, repetitiven Handgriffe an Fords Fließband:

> Die Mechanisierung der Arbeit, soweit sie überflüssige Arbeitskraft spart, hat für die Gesellschaft große Bedeutung. Aber wenn der Mensch zum leblosen Hammer oder Hebel herabsinkt, wird der Gewinn fragwürdig. Diese Gefahr kann nur dadurch gemindert werden, dass der einzelne nicht mehr acht Stunden ‹mechanisch› arbeitet, dass er in der freigewordenen Zeit die Möglichkeit erhält zur Entfaltung alles dessen, was in ihm schaffend und schöpferisch lebt. Es ist schon schlimm genug, wenn der Mensch nichts mehr vom Werk weiß, wie früher der Handwerker, wenn er nur noch einen gleichen toten Griff sekündlich wiederholt. Bei Ford darf keiner seinen Platz verlassen, an dem er arbeitet, keiner darf eine andere Halle besuchen. So kann es vorkommen, dass einer sein Leben lang einen und denselben Hammerschlag an einem Autoteil tut, ohne dass er je das fertige Auto, an dem er noch mitgearbeitet hat, zu Gesicht bekommt. *(Toller 1930a, o. S.)*

Es ist Karl Marx' Idee einer Entfremdung, die in solchen Amerika-Reportagen widerhallt. Die «Amerikanisierung» schien aber durchs politische Spektrum hindurch auch jenseits marxistischer Ideologie Angst vor dem Identitätsverlust zu schüren: «Der Angst vor Amerika liegt die tiefeingewurzelte Furcht zugrunde, den angestammten Boden unter den Füßen zu verlieren und ins Chaos zu stürzen oder seine Seele an eine unheimliche, übermenschliche Kraft zu verlieren» (Herzinger 2003, 92). Auch in nationalistisch-konservativen Kreisen; wobei es dort allerdings nicht so sehr die Arbeitsbedingungen, sondern die sozialen Verhältnisse waren, die Sorgen erregten. Am prominentesten waren diese Befürchtungen vom nationalistischen und antidemokratischen Philosophen Oswald Spengler formuliert worden, aus dessen fortschrittsfeindlicher Sicht sich in Amerika am deutlichsten ausbuchstabieren würde, was für den Niedergang des gesamten Abendlandes symptomatisch sei: In der amerikanischen «Rassenvermischung», «Feminisierung» und der «Nervenzerstörung» durch die Lebensbedingungen der modernen Großstadt deutete sich für Spengler der Anfang des Endes an (vgl. ebd., 94). In solchen Beschreibungen lassen sich nach dem Ersten Weltkrieg auch Ressentiments gegen die Siegermacht erahnen, die aus dieser nationalistischen Warte gedeutet darum «zum Inbegriff eines ‹jüdisch›-internationalistischen (Finanz-)Kapitalismus wurde, der Deutschland die völkische Substanz aussaugen wolle» (ebd., 96).[4] In all

4 Hier schließt sich dann auch wieder der Kreis zur Rezeption Fords, der diesen Antisemitismus teilte. Im Vorwort zur deutschen Publikation von Fords Autobiografie 1923 ist vom Herausgeber Curt Thesing übrigens als verblüffender Versuch einer Ausrede

diesen Perspektiven zeichnete sich nochmals ab, dass eine Kritik Amerikas damals auch Ausdruck einer Kritik an generelleren Modernisierungsprozessen war. Wie gegenüber der Modernisierung zeigte sich die Haltung gegenüber Amerika folglich als uneinheitlich und komplex – sowohl Pro- wie Kontrastimmen ließen sich in sämtlichen politischen Lagern finden.

Dieser kurz aufgezeigte historische Bezugshorizont bildet anschließend den Rahmen, in dem die Hollywood- und Tonfilmdebatten der Zeit zu verstehen sind; die gleichen Ressentiments und Hoffnungen zeichneten sich auch in ihnen ab.

7.3 Amerikanismus und Neue Sachlichkeit

Amerikareportagen waren um 1930 Teil der zeitgenössischen Gebrauchsliteratur – und genossen damals besondere Popularität, auch weil sie «das zunehmende Informationsbedürfnis der Zeit» stillten und weil sie «bewußt die Trennlinien zwischen schöner Literatur und Wissenschaft, zwischen Erfindung und Wirklichkeit verwischte[n]» (Kaes 1983, XXX). Zur generellen Gebrauchsliteratur zählt der Germanist und Filmhistoriker Anton Kaes «romanhafte Sachbücher über technische Erfindungen, Reiseberichte über fremde Länder und eigene Landstriche» und eben jene «sozialkritische[n] Reportageromane», wie sie auch Ernst Toller verfasste. Stilistisch blieb diese Gebrauchsliteratur sachlich und reportagehaft, betont abbildend und dokumentierend. Damit grenzte sie sich, so Kaes, vom literarischen Stil der Vorjahre ab:

> «Undichterische» Themen wie Technik, Arbeit, Großstadt und Industrie erfahren keine dichterische Überhöhung mehr (wie noch im Expressionismus), sondern werden «sachlich», protokollarisch ohne Rhetorik und Symbolik, mit einfachen Aussagesätzen und alltäglichen Wendungen dargestellt. *(Kaes 1983, xxxi)*

Für Kaes wird evident, wie «bemüht diese ‹unkünstlerische› Stilhaltung» eigentlich gewesen sei. Diese Stilhaltung lässt sich auch in Egon Erwin

angemerkt, dass Ford nicht wirklich Antisemit gewesen sei, da er sich nicht über einzelne Jüdinnen und Juden äußere, sondern nur zu «gewissen sozialen und politischen Erscheinungen. Er hält es für eine Gefahr, daß die Banken und die Presse Amerikas zum größten Teil in jüdischen Händen sind, und würde es sicher für gleich verderblich halten, wenn derart lebenswichtige Institutionen ausschließlich von irgendeiner politischen Clique kontrolliert würden» (vgl. Thesing 1923, VII). Dass sich Ford vor dem Krieg als Pazifist äußerte, hatte ihm ebenfalls die Sympathien vieler Nationalisten eingehandelt – ihn in Wirklichkeit aber nicht davon abgehalten, von der Rüstungsindustrie zu profitieren (vgl. Eifert 2009, 218).

Kischs *Paradies Amerika* erkennen, ein Buch, das in seinem Erscheinungsjahr 1929 bereits Popularität erlangte und wohl zu den meistzitierten Reiseberichten der Zeit gehört (vgl. Schmidt-Gernig 2003, 62). Die Erzählungen vom «rasenden Reporter»[5] – die Konzentration auf das oberflächlich Wahrnehmbare dieser von Kisch besuchten und kritisch beäugten amerikanischen Massenkultur – standen dem neusachlichen Duktus folgend für die zeitgenössische Abwendung von Innerlichkeit, von der Konzentration auf Innenleben und Gefühlswelten, die viele Kunstströmungen zuvor prägte. Auch der Fokus auf ein scheinbar rationales Amerika war kein Zufall; Moderne-Stil und Gegenstand fielen in sachlichen Amerikareportagen zusammen. «Amerika diente der ‹Neuen Sachlichkeit› insofern als Vorbild, als es einen Kontrapunkt setzt zur sentimentalen, idealistischen deutschen Harmoniesehnsucht» (Herzinger 2003, 96). Dies sprach besonders jene an, die sich, wie Kaes es formuliert, nach einer Wendung «gegen die deutsche Kultur der Innerlichkeit und die ästhetischen Normen der autonomen Kunst» sehnten (1983, XXXVII). Als Provokation und «nie ganz frei von Ambivalenz» (Schweinitz 2002, 81) stellte man sich mit dem Amerikanismus so implizit auch gegen jenen Idealismus auf, der den Ästhetik-Diskurs um Kunst und Film anderswo noch dominierte.

Der gesetzte Titel des Bands, *Paradies Amerika*, lässt erkennen, dass es sich um einen gleichsam *ironischen* Blick handelte, den man im Diskurs auf Amerika warf, da nach dem Börsencrash 1929, mit dem die amerikanische Wirtschafts- und Arbeitskultur in die Krise geraten war, einer solch enthusiastischen Beschreibung unweigerlich auch Zynismus anhaften musste. Dank solcher stilistischen Pointierungen, Generalisierungen, Übertreibungen und metaphorischen Dramatisierungen war Kischs Bericht bei genauer Betrachtung doch nicht bloß nüchterne Analyse; die zynische, aufgeklärte und ironische Haltung, die genauso modern erschien, ließ sich vielmehr mit dem Gestus des Neusachlichen offenbar gut verbinden (vgl. ebd., 62). Deshalb diagnostizierte Béla Balázs der Neuen Sachlichkeit, dass sie selbst voller «Selbstironie» den Nicht-Stil proklamiere. Trotz (oder gerade wegen) ihrer kulturellen Dominanz und der Popularität der literarischen Strömung konnte ihr der ungarische Filmkritiker und Theoretiker nur wenig abgewinnen. In einem Beitrag in der *Weltbühne* von 1928 stellte er sich, dem Expressionistischen das Wort sprechend, polemisch gegen die sachliche Strömung auf. Mit ihrer modern-distanzierten Art spiele aus Balázs' Sicht selbst eine grundsätzlich sozialistisch gesinnte Literatur jener «großkapitalistische[n] Rationalisierung des Lebensbetriebs» in die

5 Das bezieht sich auf eine Selbstbezeichnung: 1925 war eine Sammlung an Reportagen von Egon Erwin Kisch unter diesem Titel, *Der rasende Reporter*, erstmals erschienen (vgl. Kisch 1972).

Hände, die «aus den meisten Menschen Maschinentiere» mache. Auch wenn sie diese doch eigentlich zu denunzieren gedenke (vgl. 1928, 916). In der Neusachlichkeit schaffe sich die Literatur im Grunde selbst ab:

> Aber daß jetzt die Zähne sich selber ausreißen, daß Dichter selber die «Sachlichkeit» als Literaturstil proklamieren, daß sie die Parole von der eignen Überflüssigkeit ausgeben, die Geistigen den Geist verleugnen und die Feinsten unter ihnen sich nur geniert, mit Selbstironie maskiert, ans Licht trauen, daß sie mit den Wölfen heulen, von denen sie gefressen werden, das ist ein historisches Schauspiel des feigsten und würdelosesten Harakiri. *(Balázs 1928, 916)*

Sachlichkeit war für Balázs dann nicht nur die Kapitulation der Literatur vor der Logik des Rationalismus, sondern auch vor dem «Amerikanismus des Lebens» (ebd.), damit eine «feige Flucht, ein ohnmächtiger Rückzug des Menschlichen vor der mechanisierten Wirklichkeit» (ebd., 917). Erneut ist hier verdeutlicht, wie sich Moderne, Amerikanismus und Sachlichkeit im Diskurs überlagerten:

> Da standen nun reine Sachlichkeit und reine Seele einander gegenüber, und es kam der pure Stumpfsinn als sportliche und technische Lebensform und als literarischer Stil der neuen Sachlichkeit. Vor dem «Rhythmus der Zeit» hat sich die Seele in das schmachtende Saxophon der Jazzband zurückgezogen; es ist das letzte Loch, aus dem sie noch pfeift.
> *(Balázs 1928, 917)*

Balázs stand damit der Position von Georg Lukács nahe,[6] der seinerseits einen Fetischismus und «Maschinismus» in neusachlichen Schriften entdeckte (vgl. Lethen 1970, 4).

6 Ohnehin stand die Neue Sachlichkeit zeitgenössisch durchaus in Kritik. Bei manchen wohl auch, da Sachlichkeit in der deutschen Kultur und Gesellschaft Symptom und Antrieb einer grundlegenden Machtverschiebung war. So erhielt sie auch eine gesellschaftspolitische Dimension: «In der Weimarer Kultur gelingt es im Rahmen eines republikanisch-parlamentarischen Systems erstmals, jene seit dem späten 19. Jahrhundert tradierten Paradigmen einer konservativen Kulturkritik geradezu in ihr Gegenteil zu verkehren: Sie ist statt auf Nation auf Internationalität ausgerichtet, setzt einer Gefühlskultur eine Sachlichkeitsästhetik entgegen, sucht den elitären Kunst- und Dichtungsbegriff mit dem Konzept einer Massenkultur zu überwinden, stellt dem bürgerlichen Individualitätsdenken eine auf das Kollektive ausgerichtete Kunst gegenüber, […] [die] zudem den pathetischen Schrei der Expressionisten in eine gegenstandsorientierte Populärkultur überführt» (Becker 2018, 28).

7.4 Hollywood in der Amerikaliteratur

Detroit, wo Ernst Toller 1929 die Ford-Werke besuchte, liegt räumlich weit entfernt von Südkalifornien, dem Zentrum amerikanischer Filmproduktion, und trotz geradezu gegensätzlicher Geografie sind die ideologischen Gemeinsamkeiten in den Beschreibungen der Zeit nicht zu überhören. Beide Symbolorte wurden in Erzählungen zur symptomatischen «Erscheinungsform des modernen Geldmachens», wie es etwa 1931 René Fülöp-Miller in *Die Phantasie-Maschine* mit Blick auf Hollywood benannte (1931, 7). Das Buch erschien ein Jahr nach Tollers *Quer durch* und liest sich im Gegensatz zum Vorgänger nicht wie ein klassischer Reisebericht, auch wenn Fülöp-Millers Analyse der «Maschinerie» Hollywoods eine Reise in die USA voranging (vgl. Schweinitz 2002, 79). Stattdessen setzt *Die Phantasie-Maschine* mit biografischen Erzählungen über mehrere Gründer der ersten großen Hollywood-Studios an. Durch die Nacherzählungen der Biografien zeichnet sich bei Fülöp-Miller ein einheitliches Muster der Hollywood-Erfolgsstory ab: Aus Europa emigrierten, jüdischen Familien entstammend, haben die Männer sich zunächst jeweils anderen Branchen zugewandt, bevor sie das Potenzial des jungen Mediums Film erkannten. Gerade durch die Kürze, in der Fülöp-Miller die Geschichten der Unternehmer erzählt, erscheinen seine Narrationen fast wie eine Parodie jener Ford-Biografie, die einige Jahre zuvor noch die amerikanische Aufstiegsgeschichte popularisierte. Bei Fülöp-Miller liest sich der Aufstieg von Adolph Zukor – satirisch verknappt – nämlich so:

> Der Pelzhändler Adolph Zukor, der ausgezogen war, um ein zweifelhaftes Darlehen zu retten, hat sich zum Beherrscher der Paramount-Organisation aufgeschwungen, deren Palast in New York sich auf dem teuersten Baugrund der Welt dreißig Stockwerke hoch erhebt. *(Fülöp-Miller 1931, 31)*

Interessanterweise setzt bei der gleichen Biografie, jener von Studiochef Zukor, auch Ilja Ehrenburgs Buch über Hollywoods Filmproduktion an, das im selben Jahr wie Fülöp-Millers Publikation erschien und zur gleichen Sparte Hollywood-faszinierter und zugleich -kritischer Gebrauchsliteratur der Zeit gehört. Mit dem Titel *Die Traumfabrik* machte auch Fülöp-Miller die Assoziation zwischen Film- und standardisierter Warenproduktion zum expliziten Leitgedanken.[7] Ehrenburg und Fülöp-Miller

7 Ebenso lieferte Ilja Ehrenburg mit dem Titel *Die Traumfabrik* auch jenes Synonym für Hollywood, mit dem bis heute der Status amerikanischer Filmproduktion erfasst wird, immer wieder auch ohne die ironische Zweideutigkeit, die er noch intendierte.

analysierten die amerikanische Filmproduktion aus kapitalismuskritischer Warte, um das Kino zu entmythisieren und die Mechanismen der Kulturindustrie aufzuzeigen. Beide Publikationen, *Die Phantasie-Maschine* und *Die Traumfabrik*, kultivieren 1931 jenen aufklärerischen Ton, den schon Tollers Amerika-Berichte prägten. Wie in den Moderne- und Amerikadebatten generell zeigt sich in diesen Schriften eine ähnliche Ambivalenz gegenüber dem Gegenstand: Wohl wurden die amerikanischen Produktionsmethoden kritisch betrachtet, aber den «veralteten» Verhältnissen in Europa scheinen sie doch auch nicht das Wort zu reden. Bei Fülöp-Miller etwa erweist sich Hollywood immerhin als ein Ort, «wo die kommerziellen Methoden der Produzenten und die Instinkte der Kinobesucher weder durch europäische Kunsttradition noch durch bolschewistische Klassen-Ethik verfälscht sind» (1931, 8). Gewinnmaximierung resp. der Publikumsgeschmack seien zumindest rationaler als die verwickelten, alteingesessenen Traditionen Europas.

Die Wertung amerikanischer Arbeitsethik fiel im Kontext der Filmpublizistik sowieso oft positiv aus. Schon im September 1924 hatte Kurt Pinthus für *Das Dreieck* folgende Zeilen über die Filmproduktion jenseits des Atlantiks verfasst:

> Der amerikanische Film ist exakt und sauber gearbeitet, mit jener Präzision, die im deutschen Theaterleben verloren gegangen ist, und die wir erst wieder vom Varieté und vom ausländischen Film lernen müssen. Die Amerikaner arbeiten nicht mit prahlerischer Preisgabe der Stars, sondern mit fanatischer Hingabe jedes Einzelnen an der Totalität des Films. Man fühlt im amerikanischen Film nicht den Schweiß der Arbeit und das hinausgeworfene Geld, im Gegensatz zum deutschen Großfilm, der laut schreit: seht, wie mühselig ist das gemacht, wie viel hat das gekostet, wie künstlerisch und wie prunkvoll ist das doch gemacht!
>
> *(Pinthus 1983 [1924], 243)*

Bezogen auf die Kulturproduktion – und als «stärkster Gegner jeder Romantik […], die ja die Diesseitigkeit zu fliehen sucht» (Kayser 1983 [1925], 266) – erschien der moderne, pragmatische Amerikanismus einigen doch sympathisch. Zumindest sahen viele die Rationalität im Bereich der Filmproduktion als valide Alternative zu den angeblich idealistisch und künstlerisch überformten Produktionsprozessen in Deutschland.

Auch in den beschriebenen Hollywood-Büchern von 1931 wurde in der dortigen Filmproduktion keine «Kultur der Innerlichkeit» erkannt, sondern der rationale Geist Amerikas, der die kapitalistische Logik der Warenproduktion auf jene des Films übertrug. Denn mit dem gleichen

Geschäftssinn, mit dem jene Produzenten, deren Aufstiegsgeschichten von Fülöp-Miller anfangs erzählt wurden, zuerst noch standardisierte Bekleidung als Konfektionsware hergestellt hätten, sollen sie sich an die Produktion von Filmen, an die Konfektionierung der Gefühle gemacht haben:

> Der Kinematograph gestattete nunmehr die industrielle Befriedigung seelischer Bedürfnisse, so wie schon bisher die leiblichen Bedürfnisse der Menschheit an Kleidung und Nahrung durch Fabrikwaren hatten befriedigt werden können. *(Fülöp-Miller 1931, 30)*

An weiteren Stellen zog Fülöp-Miller die Parallele zwischen massenproduzierter Ware und der Filmproduktion:

> Dieselbe Massenfabrikation, die dem Armen für billiges Geld gute Kleider, Leckerbissen und behagliche Heimstätten zugänglich machte, sollte fortan auch dem geistig Armen für billiges Geld den Genuß von Phantasieerlebnissen verschaffen […]. *(Fülöp-Miller 1931, 57)*

Es ist diese Erkenntnis, die Fülöp-Miller die These fassen ließ, dass es sich beim populären Kino um die massenhafte Produktion standardisierter «Phantasien» handle und amerikanische Filme dazu hergestellt seien, kollektive «seelische» Bedürfnisse zu befriedigen. Damit gehe das gesamte System Hollywoods von der Produktion bis zur Rezeption nahtlos im Kapitalismus auf. Denn die Konsumierenden der standardisierten Gefühlsproduktion – der «meterweise» Fantasie, wie die metaphorische Parallele zwischen dem Filmstreifen und Fords Laufband gezogen ist – entstammen jener Arbeiterschicht, die auch tagsüber Teil der standardisierten, mechanisierten Produktion in den Fabriken sei.

Das Bedürfnis nach Ausgleich für die Schichtarbeitenden begründete Fülöp-Miller mit einem historischen Exkurs: Der Puritanismus, der den Geist Amerikas seit jeher präge, habe zu Prosperität und Überfluss geführt, aber auch zu Langeweile, die wiederum ein «physiologisches Ausgleichsbedürfnis» produziere und einen «wirksamen und billigen Zeitvertreib» fordere (ebd., 28). Der Wunsch der Arbeiterschaft sei die vollständige Immersion. Fantasieentleert von der standardisierten Arbeit müssten sie auch in der Freizeit ihre Vergnügung in der kapitalistisch produzierten Massenware Film suchen. Denn für Fülöp-Miller war einzig das Kino im Stande, dieses Verlangen komplett zu befriedigen, weil es der aufblühenden industriellen Warenproduktion artverwandt sei.

Jedoch führe die Hinwendung zum Kino zum «gefangennehmenden», verblendenden Effekt:

> Die Millionen, die tagsüber in monotoner Fabrik- oder Büroarbeit ihren Lebensunterhalt verdienten, empfanden es instinktiv als ein Gebot geistiger Hygiene, ihre Müdigkeit und Langeweile in den Stunden der Freiheit mit solchen Mitteln zu vertreiben, die den ganzen Menschen beschäftigen und gefangennehmen sollten. *(Fülöp-Miller 1931, 28–29)*

Hollywoods Filmproduktion als Metapher fordistischer Warenproduktion entsprach um 1930 also einem gängigen Topos der Kulturkritik.[8] Eine Variante davon wurde schon 1927 von Siegfried Kracauer in seinem berühmten Essay «Das Ornament der Masse» formuliert – wohl aber weniger «kolportagehaft» (Schweinitz 2002, 80) wie bei Fülöp-Miller und Ehrenburg. «Amerikanisierung» stand auch bei ihm symbolisch für einen Motor der Modernisierung, der die Kultur aber nicht immer in die gewünschte Richtung antreibe. Kracauer machte die Verblendung an der körperlichen Formation der Tiller Girls fest, einer ursprünglich aus Großbritannien stammenden Tanzgruppe, die in amerikanischen Revuen, dann auch auf Tournee auf deutschen Bühnen zum populären Show-Akt wurde. Sie wurde dank ihrer exakten Choreografie bekannt, die auf rhythmische Repetition und genaueste Synchronisation der Tanzbewegungen, dem Schwingen ihrer Beine hauptsächlich, setzte. Kracauer zählte sie zu den «Produkte[n] der amerikanischen Zerstreuungsfabrik» (1963 [1927], 50); in ihren Formationen manifestierte sich die Logik des Hochkapitalismus und die durch ihn provozierte Entfremdung.

Denn die Beine der Tiller Girls, so spitzte Kracauer seine Kritik zu, glichen den Händen in der Fabrik (vgl. ebd., 54). Darauf folgte Kracauers berühmte Zeitdiagnose: Rationalität sei keine durchweg negativ zu deu-

8 Auch Ehrenburgs *Die Traumfabrik* diente der Hollywood-Magnat Adolph Zukor und die von ihm gegründete Paramount als Beispiel: «Ohne Frage: das Kino ist vor allen Dingen eine Industrie. Zukor macht Filme wie Ford Autos. Hays hat nichts gegen Dividenden einzuwenden. Er ist der erste, der sich an gewissen Finanztransaktionen beteiligen würde» (Ehrenburg 1931, 49). Was Ehrenburg hier benannte, waren Will H. Hays' Bemühungen um Zensurrichtlinien, die sich zwei Jahre später im «Hays-Code» verwirklichen sollten. Er formalisierte die Richtlinien für eine Industrie, die unter moralischem Vorwand, so Ehrenburgs Annahme, bloß die Gewinnmaximierung anstrebe. Ohnehin ist es – auch im Vergleich zu Fülöp-Millers ambivalenterer, distanzierter Position – ein besonders zynisches Bild, das Ehrenburg von Hollywood zeichnete. Bei ihm kristallisierte sich noch deutlicher eine kritische Haltung gegenüber dem Kapitalismus heraus – die Entfremdung und der kulturelle Zerfall sind nur nicht mehr im Kontext der Warenproduktion in Detroit, sondern in jenem von Hollywoods Filmproduktion prognostiziert.

tende Erscheinung, sondern immerhin Anzeichen einer Entzauberung oder «Entmythologisierung» (ebd., 56) und entlang eines dialektischen Geschichtsbilds ein nötiger Schritt hin zur Gesellschaft der Vernunft (vgl. Levin, 1995, 16). Doch die Rationalisierung habe sich nicht immer im richtigen Maß vollzogen: Was wie eine Entzauberung erscheine, sei öfters bloß eine «getrübte Vernunft» (Kracauer 1963 [1927], 57), die reine Abstraktion eine falsche Rationalität, die die Vernunft wohl andeute, wie Kracauer es formulierte, sie aber doch nicht zulasse. Auch in den amerikanischen Unterhaltungsangeboten reflektiere sie sich nicht wirklich, stattdessen erscheinen die choreografierten Formen auch bei den Tiller Girls «entleert»: «rationality itself has become the dominant myth of modern society», schreibt Miriam Hansen in ihrer Kracauer-Lektüre (1996, 179). Das Spektakel von Tanzaufführungen und Großveranstaltungen sei wohl eine Repräsentation des Rationalen des Fordismus, aber doch eigentlich kultisch. Anstatt echter Entzauberung sei es bloß eine ästhetische Entsprechung, ein Modernemythos, der in den Darbietungen zelebriert werde. In dieser entleerten Form seien die Tiller Girls «keine einzelnen Mädchen mehr, sondern unauflösliche Mädchenkomplexe, deren Bewegungen mathematische Demonstrationen sind» (Kracauer 1963 [1927], 50).

Schon 1924 bildete sich bei Kracauer also das Gedankenkonstrukt, wie es später nochmals bei René Fülöp-Miller und in weiteren Hollywood-Diskussionen auftauchte: Die Rationalisierung wurde als amerikanisches Kontrastprogramm zu den europäischen und deutschen Verhältnissen wohl begrüßt; sie erschien als modern und fortschrittlich, als immerhin entzaubertes Abbild einer sich modernisierenden Gesellschaft, doch auch in ihr sollen sich neue Formen der Verblendung entwickelt haben. Denn ausgerechnet die Rationalität mache Raum für neue «Verzauberung»; ob dies nun die geometrischen Formen seien, die bei Kracauer zur ästhetischen Überhöhung der Rationalität wurden, oder die «meterweise» Fantasie, die für Fülöp-Miller die Freizeit der Arbeiterschaft fülle. In solcher Formation ließe die kontemporäre Kultur, so nochmals Kracauer, die Ratio wohl zu, aber die Vernunft, zu der die Gesellschaft eigentlich gelangen sollte, bliebe durch sie verwehrt (vgl. ebd., 57).

7.5 Kulturindustrie

Max Horkheimer und Theodor Adorno stellten in ihrer Schriftensammlung *Dialektik der Aufklärung* ähnliches fest; mit dem Vokabular der Kritischen Theorie bündelten sie vorangehende Zeitdiagnosen und legten

gleichzeitig die Methode künftiger Analysen der «Kulturindustrie»[9] fest (vgl. 2013 [1947], 128). Die in ihrer Publikation gesammelten Aufsätze sind zwischen 1939 und 1944 im Exil in Los Angeles entstanden, mit Kracauer teilten sie die Grundannahme, dass aus massenkulturellen Produkten die Disposition der Gesellschaft abzulesen sei (vgl. Koebner 2003b, 341). Wie bei Kracauer und Fülöp-Miller begegnet man bei Adorno und Horkheimer der Auffassung, dass die Unterhaltungsindustrie das symbiotische Äquivalent zur mechanisierten Arbeit am Fließband bilde:

> Amusement ist die Verlängerung der Arbeit unterm Spätkapitalismus. Es wird von dem gesucht, der dem mechanisierten Arbeitsprozeß ausweichen will, um ihm von neuem gewachsen zu sein. Zugleich aber hat die Mechanisierung solche Macht über den Freizeitler und sein Glück, sie bestimmt so gründlich die Fabrikation der Amüsierwaren, daß er nichts anderes mehr erfahren kann als die Nachbilder des Arbeitsvorgangs selbst.
>
> *(Horkheimer/Adorno 2013 [1947], 145)*

Die «Nachbilder» – die kulturellen Produkte, hier konkret der Film – entsprechen dem standardisierten Arbeitsprozess, dem die Arbeiterschicht im Spätkapitalismus verpflichtet gewesen sei. Wie bei Fülöp-Miller entstammen sie in den Beschreibungen Horkheimers und Adornos der gleichen Produktionslogik, womit sie verdeckt als Verlängerung des Arbeitsprozesses funktionieren. Geistige Beanspruchung jeglicher Art sei in der Freizeit im Kapitalismus ohnehin unmöglich geworden. Das Kino entsprach bei Fülöp-Miller darum einer «unkonzentrierten, matten und formlosen Sehnsucht derjenigen Menschen, denen von Natur aus keine lebhafte Einbildungskraft und Gestaltungsgabe zu Gebote stand» (1931, 57); Horkheimer und Adorno formulierten ihre Diagnose in den 1940er-Jahren ähnlich:

> Der vorgebliche Inhalt ist bloß verblaßter Hintergrund; was sich einprägt, ist die automatisierte Abfolge genormter Verrichtungen. Dem Arbeitsvorgang in Fabrik und Büro ist auszuweichen nur in der Angleichung an ihn in der Muße. Daran krankt unheilbar das Amusement. Das Vergnügen erstarrt zur Langeweile, weil es, um Vergnügen zu bleiben, nicht wieder Anstrengung kosten soll und daher streng in den ausgefahrenen Assoziationsgeleisen sich bewegt. *(Horkheimer/Adorno 2013 [1947], 145)*

9 Der Begriff kann folgendermaßen definiert werden: «Kulturindustrie besteht in der planvollen Herstellung von Produkten in einem nahezu lückenlosen System von Sparten, die auf den Massenkonsum zugeschnitten sind und diesen Konsum zugleich bestimmen» (Hindrichs 2017, 62).

Dieser Zusammenhang wirke bis in die Filme hinein. Genau wie Fülöp-Miller stellten Adorno und Horkheimer eine Standardisierung der Inhalte fest. Der Logik der Kulturindustrie geschuldet sei das Kino auf eine möglichst geringe Herausforderung des Publikums zugeschnitten:

> Der Zuschauer soll keiner eigenen Gedanken bedürfen: das Produkt zeichnet jede Reaktion vor: nicht durch seinen sachlichen Zusammenhang – dieser zerfällt, soweit er Denken beansprucht – sondern durch Signale. Jede logische Verbindung, die geistigen Atem voraussetzt, wird peinlich vermieden. Entwicklungen sollen möglichst aus der unmittelbar vorausgehenden Situation erfolgen, ja nicht aus der Idee des Ganzen.
>
> *(Horkheimer/Adorno 2013 [1947], 145)*

Adorno und Horkheimer formulierten ihre Position zur Kulturindustrie damals unter dem Eindruck des zeitgenössischen Faschismus. Bei ihnen kommt den Produkten der Kulturindustrie nicht mehr bloß der Status einer verblendenden Freizeitbeschäftigung, sondern jener einer autoritär gesteuerten Manipulation zu, die das Publikum entgegen dessen Interesse indoktriniere: In der kulturindustriellen Produktion werde laut Horkheimer und Adorno in Filmen ein «Ritual» etabliert, das seine Verheißungen nie einlöse. «Immerwährend betrügt die Kulturindustrie ihre Konsumenten um das, was sie immerwährend verspricht» (ebd., 148). Die Darstellungen sollen durch die Entschärfungen dem hegemonialen System nie wirklich gefährlich werden, auch weil in «keine[m] Augenblick die Ahnung von der Möglichkeit des Widerstands» gegeben werde (ebd., 150). Die Kulturindustrie schaffe Bedürfnisse und forme sich so ihre eigenen Konsumierenden aus, die im Loop zwischen Suggestion und unzureichender Erfüllung gefangen bleiben:

> Das Prinzip gebietet, ihm [dem Zuschauer] zwar alle Bedürfnisse als von der Kulturindustrie erfüllbare vorzustellen, auf der anderen Seite aber diese Bedürfnisse vorweg so einzurichten, daß er in ihnen sich selbst nur noch als ewigen Konsumenten, als Objekt der Kulturindustrie erfährt. Nicht bloß redet sie ihm ein, ihr Betrug wäre die Befriedigung, sondern sie bedeutet ihm darüber hinaus, daß er, sei's wie es sei, mit dem Gebotenen sich abfinden müsse. *(Horkheimer/Adorno 2013 [1947], 150)*

In anderen Zeitdiagnosen waren es oft die Bedürfnisse der Arbeiterschaft, der Wunsch des sozioökonomischen Aufstiegs beispielsweise, der von den Filmen (ebenfalls manipulativ) aufgenommen und zugleich entschärft werde. In Horkheimers und Adornos Blick erhielt das System nun eine gefährliche Hermeneutik, da es eigenmächtig bestimme, welche Wünsche

es zu bedienen habe; die Konsumierenden würden dabei zum Objekt dieser Dynamik.

Der nachhaltende Einfluss von Horkheimers, Adornos und Kracauers Theorien ist unbestritten; mittlerweile wird das Thema generell aber doch aus entschieden anderen Positionen verhandelt: Thomas Koebner etwa setzt der damaligen, kulturkritischen Auffassung in seinem Aufsatz «Wenn ‹Fortuna winke, winke macht›» (2003b) seine eigene Analyse früher Tonfilmoperetten entgegen. Lediglich an ihrer Oberfläche scheinen für ihn jene Filme genau das bedient zu haben, was Horkheimer und Adorno in den 1940er-Jahren beschrieben: Ihre Geschichten über soziale Mobilität wirkten in den Tonfilmoperetten der frühen 1930er-Jahre wie ein falsches Versprechen. Koebner legt dar, dass gerade in ihnen etwa Fantasien eines unerwarteten sozioökonomischen Aufstiegs, die in der Lesart von Kracauer oder von Horkheimer und Adorno noch zu einem «falschen Bewusstsein» führten (vgl. ebd., 343), in den Filmen der Zeit doch eigentlich *ironisch verfremdet* aufschienen:

> Der märchenhaften Aufstiegshoffnung wird in ihr zwar Platz eingeräumt, als müsse man mit einer zumal in den unteren Schichten oder dem abgesunkenen Bürgertum verankerten unzerstörbaren Illusion vom triumphalen Ausgleich aller gesellschaftlichen Leiden rechnen, doch sie, diese schöne Einbildung von der steilen Laufbahn nach oben, wird fast immer ironisch verfremdet, als solle man sich auf sie nicht verlassen, auf Träume, die anscheinend Schäume sind. *(Koebner 2003b, 354)*

Für Koebner liegt in der ironischen Doppelkodierung ihrer Geschichten folglich die Möglichkeit, frühe Tonfilme entgegen der oberflächlichen Bedeutung zu lesen – als eine offensichtlich «parodistische, nicht ernst gemeinte Einlösung aller Sehnsüchte» (ebd.). Dank der Verfremdungseffekte und Illusionsbrüche (vgl. ebd., 355) und «Ironie, die zur Oberfläche dringt» (ebd., 356) werde in den Filmen selbst klar, dass sie sich dem Mythos des Aufstiegs, der Ideologie der kapitalistischen Kulturindustrie nicht so simpel verschreiben. Die ironische Bedeutungsebene liefert für Koebner so den Ausweg aus der Ideologie des Hochkapitalismus, aus der es bei Horkheimer und Adorno noch kein Entfliehen gab.

In seiner letzten Konsequenz hatte sich für Horkheimer und Adorno das Prinzip der Kulturindustrie am neuesten Medium, dem Tonfilm, vollzogen. Offensichtlich unter dem Eindruck des kontemporären Medienangebots der 1940er-Jahre gedeutet, könne dieser aus Sicht der Autoren «die alltägliche Wahrnehmungswelt» am lückenlosesten wiedergeben (vgl. Horkheimer/Adorno 2013 [1947], 134); die kulturindustrielle Manipula-

tion sei mit seinem Durchbruch um 1929 somit auf neue gefährliche Stufe gestellt. An dieser Stelle lohnt sich ein längeres Zitat:

> Seit der schlagartigen Einführung des Tonfilms ist die mechanische Vervielfältigung ganz und gar diesem Vorhaben dienstbar geworden. Das Leben soll der Tendenz nach vom Tonfilm nicht mehr unterscheiden lassen. Indem er, das Illusionstheater weit überbietend, der Phantasie und dem Gedanken der Zuschauer keine Dimension mehr übrigläßt, in der sie im Rahmen des Filmwerks und doch unkontrolliert von dessen exakten Gegebenheiten sich ergehen und abschweifen könnten, ohne den Faden zu verlieren, schult er den ihm Ausgelieferten, ihn unmittelbar mit der Wirklichkeit zu identifizieren. Die Verkümmerung der Vorstellungskraft und Spontaneität des Kulturkonsumenten heute braucht nicht auf psychologische Mechanismen erst reduziert werden. Die Produkte selber, allen voran das charakteristischste, der Tonfilm, lähmen ihrer objektiven Beschaffenheit nach jene Fähigkeiten. Sie sind so angelegt, daß ihre adäquate Auffassung zwar Promptheit, Beobachtungsgabe, Versiertheit erheischt, daß sie aber die denkende Aktivität des Betrachters geradezu verbieten, wenn er nicht die vorbeihuschenden Fakten versäumen will.
>
> *(Horkheimer/Adorno 2013 [1947], 134–135)*

Und wieder findet hier eine schon um 1929 eine gängige Kritik – dass der Tonfilm die letzte Konsequenz einer medialen Entwicklung wäre – in den 1940er-Jahren ihr spätes Echo in Horkheimers und Adornos Schriften.

Angesichts seiner erwartbaren «Ankunft» im kontinentalen Europa war der Tonfilm damals für viele – nochmals – nicht nur Botschafter einer hochprofessionalisierten «Kulturindustrie», sondern auch vormals *amerikanisch*, wobei die amerikanische Kultur mittels des Tonfilms auf Europa übergreife. Auch in Ilja Ehrenburgs *Die Traumfabrik* von 1931 gelangte das Arbeitsethos Hollywoods mit dem Tonfilm als Vehikel nach Europa. In seiner Erzählung kommt er zunächst in den Joinville-Studios in Paris an, einem Produktionsgelände, das die Paramount damals tatsächlich errichten ließ, um Mehrsprachenversionen amerikanischer Tonfilme unter der Aufsicht des Produzenten Robert Kane in Frankreich herzustellen. Über Kane schrieb Ehrenburg mit sarkastischem Duktus: «Er geht, sieht und freut sich. Er hat erreicht, was er wollte: wir machen Filme am laufenden Band. Ford-Autos, Gilette [sic!]-Rasierklingen, Paramount-Träume. Seine Seele ist Geschwindigkeit» (1931, 169). Fast parasitär installierte sich die amerikanische Fließband-Filmproduktion für Ehrenburg somit schließlich auf europäischem Boden – die «Übernahme» hatte sich für ihn und andere 1931 also bereits verwirklicht.

8 Kontext II: Musikalisierung und Kitsch

8.1 Jazz-Importe

Zwei Gegebenheiten formten 1929 die Rezeption amerikanischer Produktionen in deutschen Kinos fundamental mit: erstens der vorübergehende, relative Mangel amerikanischer Tonfilme, der zwischen 1929 und 1930 durch wirtschaftliche Interessen bedingt war. Zweitens die Faszination (oder der ambivalente Status), die kulturellen Produktionen aus Amerika ohnehin zukam. Um das Medium Tonfilm wurde ein ganzes Cluster «amerikanischer» Produkte als Attraktion gehandelt, die ab Mitte der 1920er-Jahre die Waren- und Unterhaltungslandschaft in Europa «überschwemmten».

Ein besonderer Stellenwert innerhalb dieser kulturellen Sphäre kam den *akustischen* Medien aus Übersee zu. Dank der technischen Neuerungen im elektroakustischen Bereich und der zugleich massiv wachsenden Verbreitung des Grammophons und des Rundfunks in den 1920er-Jahren und ab 1929 auch des Tonfilms war es dem breiteren Publikum neuerdings möglich, «Amerikanisches» auf bisher ungewohnt gehaltvolle Weise auditiv zu rezipieren. Davor war das Erleben solcher Sounds im Kontext von Live-Aufführungen auf Bühnen überwiegend einem wohlhabenden und großstädtischen Publikum vorbehalten. Wohl auch darum schrieb der einflussreiche deutsche Medientheoretiker Friedrich Kittler, dass die neue Massenkultur der 1920er-Jahre ohne neue technisch-mediale Grundlage nicht in dieser Form hätte existieren können: «Ohne technische Tonträger gäbe es keinen Jazz, keine Improvisation und folglich auch keine Roaring Twenties» (2003, 20). Tonträger sind aus Kittlers Sicht also fundamentale Vermittler zwischen den populären Kulturen gewesen:

> Vollends aber sprengen die Wachswalzen und Schelllackplatten, mit denen Edison und sein deutsch-amerikanischer Konkurrent Berliner seit 1889 den Weltmarkt überschwemmt haben, jeden europäischen Begriff von Musik.
>
> *(Kittler 2003, 19–20)*

Dieser – ab Mitte der 1920er-Jahre durch die Verbreitung des Rundfunks nochmals gesteigerte – Trend ist durch zeitgenössische Rezensionen belegt. Für *Die Weltbühne* besprach Hans Siemsen im Juni 1923 anstelle einer Reihe von Büchern, die er eigentlich hätte rezensieren sollen, eine Handvoll Gram-

48 Die Brox Sisters mit «Singin' in the Rain» in The Hollywood Revue of 1929 (Charles Reisner, USA 1929)

mophonplatten, die der Autor zuvor aus Genf mitgebracht hatte (vgl. Siemsen 1923, 240). Darunter befand sich eine der Brox Sisters, dreier Vaudeville-Sängerinnen, die auch mit den Marx Brothers und den Ziegfeld Follies auf amerikanischen Bühnen standen, um ab 1928 in den Vitaphone-Kurzfilmen der Warner Bros. aufzutreten. 1929 waren sie in The Hollywood Revue of 1929 (Charles Reisner, USA) zu sehen, wo sie unter anderem eine frühe Fassung des Lieds «Singin' in the Rain» sangen (Abb. 48). Mit King of Jazz (John Murray Anderson, USA 1930) und Hollywood on Parade (Lewis Lewyn, USA 1932) folgten zwei weitere bekannte Revue-Musicals, in denen die singenden Schwestern ihre Nummern aufführten (Abb. 49–50).

Als ihre Platte 1923 Siemsen in die Hände gefallen war, lag ihr Engagement beim Tonfilm noch in der Zukunft. Umso interessanter ist es zu lesen, dass in seiner Rezension aus der ersten Hälfte der 1920er-Jahre schon jene Metaphern für die musikalische Darbietung auftauchten, die sich als gängige Formeln der Amerikadebatte in die Tonfilmzeit hinein erhalten konnten. Siemsen schrieb:

> Die Brox Sisters sind nun ganz etwas Andres. Dancing Girls. Sie tanzen – und singen dazu. Ich habe sie nie gesehen. Sie sollen sehr hübsch und elegant sein und sind irrsinnig berühmt. So berühmt, wie man in Deutschland gar nicht sein kann. Singen tun sie jedenfalls unerhört. Ihre Stimmen sind aus Blech. Aus dem edelsten Blech, das Gott bisher sich ausgedacht hat. Hart wie Stahl. Sie singen so exakt, wie die Tiller Girls tanzen.
>
> *(Siemsen 1983 [1923], 240)*

Mit «Stahl» und «exakt» waren schon 1923 jene Stereotype des amerikanischen Arbeitsethos genannt, die nicht nur für die Charakterisierung von

49–50 Revuefilm King of Jazz (John Murray Anderson, USA 1930) als Remediation der Bühnenunterhaltung

Amerika und seiner Wirtschaftsform, sondern auch – als Transfer – für dessen kulturelle Produkte herangezogen wurden. In den folgenden Zeilen wird die Bezugnahme Siemsens noch konkreter:

> Da singen sie nicht süß und sentimental, mit zärtlichem Augenaufschlag, Hand auf dem Busen. Laut und blechern bellen sie es ins Publikum. Ihr Tempo ist exakter und unerbittlicher als das einer Normaluhr. Ihr Rhythmus schnell und hart, wie eine Maschine […]. Das Getöse moderner Lokomotiven, Autos, Maschinen, Fabriken wird übertönt von diesem gebellten Liebeslied. *(Siemsen 1983 [1923], 241)*

Mit den zeittypischen Schlagwörtern «Tempo» und «Rhythmus», der «schnell und hart, wie eine Maschine» sei, verortete Siemsen die Musik nicht nur als amerikanisch, sondern (damit zusammenhängend) als durchweg *modern*. Die Musikgenres, die in jenen Jahren aus Amerika importiert wurden, zeichneten sich für europäische Hörerinnen und Hörer durch die Betonung des Rhythmus im Gegensatz zu melodischen Elementen aus – eine musikalische Wendung, die generalisierend als «Einbruch des Jazz» bewertet wurde (vgl. Stahrenberg 2014, 143). In den «Roaring Twenties» galt dem Jazz also auch in Europa besondere Aufmerksamkeit – in Sachen Musik war er *der* amerikanische Importschlager und stellte den Soundtrack einer neuen Unterhaltungs-, Tanz- und Körperkultur. Das zeigen auch die folgenden Zeilen, die, verfasst vom Komponisten Kurt Weill, im März 1926 in *Der deutsche Rundfunk* zu lesen waren:

> Der Rhythmus unserer Zeit ist der Jazz. Die Amerikanisierung unseres ganzen äußeren Lebens, die sich langsam aber sicher vollzieht, findet hier ihren merkwürdigsten Niederschlag. Die Tanzmusik gibt ja nicht – wie die Kunstmusik – die Empfindung überragender Persönlichkeiten wieder, sondern sie spiegelt den Instinkt der Masse. Und ein Blick in die Tanzsäle aller Kontinente beweist, daß der Jazz genau so der äußerliche Ausdruck unserer Zeit ist, wie der Walzer der des ausgehenden 19. Jahrhunderts.
> *(zit. nach Kittler 2003, 124)*

Die moderne Musik wartete mit neuem kulturellen, aber auch kommerziellem Potenzial auf. Jahre bevor dies zum Prinzip musikalischer Tonfilme werden sollte, waren neue Bühnen-Revuen dramaturgisch schon so konzipiert,

> dass sich die sogenannten Zugnummern, d. h. die musikalischen Hauptschlager, auskoppeln ließen; ihre Vermarktung ging mit der Produktion

> Hand in Hand, ihr Erfolg wurde teilweise schon vor Beginn der Aufführungsserie durch das gezielte Engagement von Stars gesichert.
>
> *(Stahrenberg 2014, 144)*

Es war diese Kommerzialisierung bzw. Loslösung und Neueinordnung der Musikstücke dank akustischer Datenträger, die Adorno später an bekannter Stelle als «Fetischisierung» und Verflachung der Musik kritisierte (vgl. 2013 [1938]). Auch in *Dialektik der Aufklärung* ordneten Adorno und Horkheimer den Jazz als Produkt der Kulturindustrie zu. Als solches soll auch den Jazz die industrielle Logik ergriffen haben, wenn in dem anderswo so fröhlich beschworenen Rhythmus sich für die beiden Kritiker erneut die Metaphern des Fordismus aufdrängen. «[E]wig stampft die Jazzmaschine», schrieben sie in den 1940er-Jahren (Horkheimer/Adorno 2013 [1947], 157).

Die Auskopplung der Tonfilm-Schlager auf Schallplatten und deren Sendung im Rundfunk – die neue transmediale Vermarktung, die mit der Innovation des Tonfilms ab 1929 möglich wurde –, trieb dieses kommerzialisierende Prinzip um 1930 dann nochmals neuen Spitzen zu: «Das Kino wirbt für den Kulturkonzern als Totalität, im Radio werden die Waren, um derentwillen das Kulturgut existiert, auch einzeln angepriesen» (ebd., 165). Auch in diesen Zeilen lieferten Adorno und Horkheimer eine Art Konzentrat vorangehender Befürchtungen, die in den 1920er- und 1930er-Jahren durch den öffentlichen Diskurs zirkulierten. Bereits damals fand die inflationäre Verwendung der Musik nicht nur ihre Befürworter-, sondern auch Gegnerschaft, etwa im deutschen Komponisten Max von Schillings, der in *Der Film* 1929 bedauerte, dass der Tonfilm die Kommerzialisierung der Musik und damit ihre Entwertung beschleunige:

> Ganz abgesehen von den ungeklärten musikästhetischen Fragen nach einem ausgebildeten Stil der Filmmusik stellte ich fest, daß durch allzu häufige Benutzung guter und bester Musik die Gefahr einer Art Inflation unserer wertvollen Werke befürchtet werden mußte […]. Ich will nicht einmal sagen, daß diese Musik immer ausgesprochen schlecht reproduziert wurde, aber durch ihre ständige Wiederholung bei den unmöglichsten Gelegenheiten wird sie für das große Publikum am Ende entwertet.
>
> *(Schillings 1929, 6–7)*

Auch der Wiener Theatertheoretiker Joseph Gregor vermutete 1931 durch die Inflation des Musikalischen die Nivellierung der musikalischen Kultur. Interessant an seiner Deutung erscheint, dass ihm diese Tendenz nicht bloß negativ erschien. Denn was Adorno später als kulturindustrielle Bän-

digung und Verflachung las, als Fetischisierung, legte für Gregor noch den Grundstein für eine demokratischere Kultur:

> Gewiß ist der Film nichts anderes, als diese massenhaft vervielfachte Freude am Bewegungselement und gewiß ist auch der Sieg der modernen amerikanischen Tanzmusik nichts anderes als eine Nivellierung durch einen Rhythmus von primitiver, aber hinreißender und vor allem möglichst geräuschvoll auftretender Originalität. Auch der Tonfilm offenbart das gleiche Drängen zur Synthese. Es erhöht das Vergnügen, wenn die Tanzmusik zeitlich genau zu den Tanzbewegungen des Bildes paßt und es erhöht das Vergnügen, daß das Bild auch reden kann; über diese Freude an der Mechanik ist diese Form allerdings bis zur Stunde wenig hinausgekommen.
>
> *(Gregor 1931, 10)*

In dieser teils positiven, teils negativen Wertung offenbart sich erneut jene Ambivalenz gegenüber der «Amerikanisierung» bzw. Modernisierung, die, sich auf unterschiedliche Phänomene beziehend, in diesem Kapitel bereits mehrfach besprochen wurde.

8.2 The Jazz Singer (1927)

Schon von den ersten (amerikanischen) Versuchen an war das Medium Tonfilm fundamental mit der Musikindustrie verbündet. In den USA hatte sich Warner Bros. auf dem heimischen Markt als in diesem Zusammenhang besonders innovationsfreudiges Studio erwiesen[1] und von Anfang an auf die populäre und ökonomische Zugkraft der Musik im Tonfilm gesetzt. Bereits nach dem 1925 vollzogenen Zusammenschluss mit dem Elektrokonzern AT&T bzw. mit dessen Tochterfirma Western Electric hatte Warner mit Tonfilmen experimentiert, die man auch als Hybride von Musik- und Stummfilmproduktionen bezeichnen könnte, beruhten sie doch noch nicht auf einer direkt am Set mitaufgezeichneten Tonaufnahme, sondern auf einer Tonspur, die erst in der Postproduktion aufgezeichnet wurde – und umgekehrt: Tonspuren, zu deren «Begleitung» stumme Filme gedreht wurden (vgl. Beck 2011, 68). Das Ergebnis der Experimente wurde einem breiten Publikum erstmals im August 1926 vorgeführt (vgl.

1 Wobei immer wieder auch angemerkt wird, dass es die wirtschaftliche Not war, die Warner Bros. zur Umstellung und zum Neuversuch verführte. Schon 1932 stand in einem Handbuch zum Tonfilm notiert, dass die Warner Bros. «bekanntlich am Abgrund stand», bevor sie «ihr letztes Kapital» in The Jazz Singer investierte und auf einen Neuanfang dank des Tonfilms setzte (vgl. Schwandt 1932, 442).

Altman 1985, 45). Das Programm bestand aus einer Reihe kurzer Tonfilme und einem anschließenden Screening von Don Juan (Alan Crosland, USA 1926), einem Film, der mit einer Musikkomposition und gelegentlichen Geräuschen versehen war.[2]

Im Oktober 1927 brachte Warner Bros. dann mit The Jazz Singer (Regie führte ebenfalls Alan Crosland) ihren berühmtesten «part time talkie» (Teiltonfilm) in die Kinos.[3] Dass The Jazz Singer der Erste seiner Art gewesen sei, wie dies gern anekdotisch erzählt und in allen möglichen filmhistorischen Überblickswerken statuiert wird, ist somit eine historiografische Verknappung, die die vorangehenden Teiltonfilme und vor allem die beachtliche Kurzfilmproduktion zugunsten einer prägnanten Erzählung ignoriert. Croslands Film soll dabei nicht einmal der Tonfilm gewesen sein, der den Umbruch konsolidierte, wie der Filmhistoriker Douglas Gomery dem gängigen Narrativ weiterhin entgegenhält. Stattdessen habe erst der nachfolgende Film, The Singing Fool (Lloyd Bacon, USA 1928) – ebenfalls von Warner Bros. und mit gleicher Hauptbesetzung realisiert –, an den amerikanischen Kinokassen 1928 die finanzielle Zugkraft des Tonfilms demonstrieren können (vgl. Gomery 2005, xix). Auch der Filmhistoriker Donald Crafton zeichnet nach, wie es damals zur diskursiven Umdeutung kam, denn The Jazz Singer soll der amerikanischen Presse erst in den darauffolgenden Jahren, ab 1928 oder 1929, mit dem Erfolg von The Singing Fool retrospektiv als jene Pionierleistung gegolten haben, als die der Film Eingang in die Filmgeschichtsschreibung fand (vgl. 1997, 519).

Was Gomery und Crafton für die amerikanische Rezeption feststellen, potenzierte sich im Kontext der deutschsprachigen. Durch den kurzzeitigen Boykott amerikanischer Filmstudios waren dort bis 1930 vergleichsweise wenig amerikanische Tonfilme zu sehen. Die amerikanischen Studios waren dennoch interessiert daran, ihre Filme in deutschen Kinos zu zeigen, da (so wurde bereits festgestellt) diese Einnahmequelle seit Mitte der 1920er-Jahre ein festes Standbein ihres Geschäftsmodells darstellte. Vor 1929 wurde The Jazz Singer im deutschen Sprachraum noch in stummer Variante ausgewertet. Sein ästhetisches und kommerzielles Potenzial als Tonfilm machte sich erst 1929 nach einer ersten Welle der

2 Andere Hollywood-Studios, etwa Fox' «Movietones», taten es den Vitaphones bzw. der Warner Bros. nach und begannen, dem amerikanischen Publikum ihre vertonten Filme zu präsentieren.

3 Wobei das «in die Kinos brachte» hier eine Generalisierung ist: Die meisten Kinos waren in den USA zu dieser Zeit nicht mit Apparaten zur Tonfilmwiedergabe ausgestattet, weshalb die hybriden Filme, versehen mit Geräuschen, Dialogelementen und Musik, die (wie schon angemerkt) pragmatische Lösungen waren, da sie vielerorts ohnehin «stumm», also ohne jene Tonfilmspur, aufgeführt wurden (vgl. Beck 2011, 68).

Ausrüstung deutscher Kinos mit Tonfilmapparaturen bemerkbar, als er, oft Seite an Seite mit dem «Nachfolger» The Singing Fool, auch in tönender Fassung zu sehen und zu hören war. Eine erste Aufführung konnte im Juli des Jahres – allen Patentstreitigkeiten zum Trotz – in deutschen Kinos stattfinden, da die Ufa unter Protest ihrer deutschen Vertragspartner damals eines ihrer Berliner Kinos, den Gloria Palast an der Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, mit einer Western-Electric-Wiedergabeapparatur ausstatten ließ, um diese ersten erfolgreiche Tonfilme der Warner Bros. dort zeigen zu können (vgl. Beljernick 1933, 100). In Österreich fand die Premiere von The Jazz Singer schon im Januar 1929 (vgl. Raphaelson 1929, 11) statt; in den meisten Schweizer Städten wurden sie im September des Jahres gezeigt.

Diese ersten Aufführungen von Croslands Filmen können als Wendepunkt der Konsolidierungsgeschichte des Tonfilms in Europa gelesen werden. Das damalige Interesse wurde zuvor angeheizt durch die öffentliche Rezeption, die die Filme jenseits des Atlantiks erfuhren: Die Premieren im deutschen Sprachraum fielen 1929 bereits mit der medienmythologischen Umdeutung in den USA zusammen, wo die Filme retrospektiv schon als «Geburtsstunde» des Tonfilms gehandelt wurden und The Jazz Singer das Primat zuerkannt worden war. Die Publikation *Der Film* nannte The Jazz Singer nach der Deutschlandpremiere folglich «das größte Geschäft in der Welt des Vergnügens» (Kappelmayer 1929, 11) und die «Schicksalsstunde des stummen Films». Zu The Singing Fool fielen ähnliche Urteile:

> Nun ist die Debatte um den Tonfilm – da wir in Berlin den ersten abendfüllenden Tonfilm gehört und gesehen haben – hitzig geworden. Es sind in allen Lagern Propheten entstanden, sie sprechen von der Allmacht der singenden Leinwand und von einer Zukunft, in dem [sic!] das mit Ton und Wort versehene Bild dominieren wird […]. Nun ist zunächst ein Tonfilm da, es werden weitere kommen und von Berlin aus werden in allerkürzester Zeit diese Tonfilme ihren Weg ins Reich nehmen. Werden siegen, wenn auch nur um des Reizes ihrer Neuheit wegen, werden Debatten entfesseln, werden des Interesses des deutschen Millionenpublikums in höchstem Maße sicher sein […]. Wer die unerhörte suggestive Wirkung des Tonfilms heute noch ableugnen will, verschließt sich wissentlich einem Fortschritt gegenüber, der nicht mehr fortzuleugnen ist. *(Betz 1929a, 4)*

Der-Film-Autor Hans-Walther Betz ließ in seinem Artikel keinen Zweifel daran, dass der Erfolg von The Jazz Singer dem Charisma des Hauptdarstellers Al Jolson zuzuschreiben sei, der mit seiner eigenen Biografie – so wird die zeitgenössische Kritik nicht müde zu betonen – den Plot um

51–52 Al Jolson in The Jazz Singer (Alan Crosland, USA 1927)

die Figur Jakie Rabinowitz inspiriert habe (Abb. 51–52). Im Film selbst folgt seine Figur den eigenen Träumen und wird wider den Willen seines Vaters, Kantor einer jüdischen Gemeinde in New York, zum titelgebenden Jazzsänger, womit auch im Plot musikalische Tradition und Moderne gleichnishaft aufeinanderstoßen, den medialen Konflikt des Tonfilms reflektierend. Dies gipfelt in einer melodramatisch inszenierten Versöhnungsszene zwischen der Jolson-Figur und dem nun im Sterben liegenden Vater, die in die symbolische Heimkehr der Hauptfigur mündet.

Wiederum dem Amerikabild entsprechend, wurde Al Jolsons Biografie und Karriere als Entertainer in den Publikationen der Zeit zur Aufstiegsgeschichte stilisiert. Eine Nacherzählung seiner Lebensgeschichte im Juni 1929 in *Der Film* setzte folgend an:

> Al Jolsons Geschichte ist die Historie des Tonfilms. Und ein Name, der in Amerika Millionen und Millionen Dollars vom Pacific bis zum Atlantic

> locker gemacht hat, und an dem die Industrie noch mehr Millionen Dollars verdient. Darum will ich sie erzählen, weil vielleicht in Berlin und München und Leipzig noch mehr Jolsons herumlaufen, die nicht wissen, wie man in einem halben Jahre zu einer Villa in Miami kommt.
>
> *(Kappelmayer 1929, 11)*

Das zeigt: Anhand der deutschsprachigen Rezeption von The Jazz Singer und The Singing Fool lässt sich die ambivalente Haltung gegenüber amerikanischen Produktionen geradezu beispielshaft nachvollziehen. Mit der offensichtlichen Überlagerung von Schauspieler-Biografie und Filmnarration erschien The Jazz Singer der deutschen Kritik häufig als *authentisch,* aber *naiv* – die gängige, oft ambivalent ausfallende Amerikakritik des deutschsprachigen Diskurses auch im Kontext des Films evozierend. Auch ein Bericht der *Lichtbild-Bühne* legte den Fokus auf die Interaktion zwischen der außerfilmischen Geschichte und der erzählten Story, wobei die zugeschriebene Authentizität hier den Schreibenden doch zu begeistern vermochte:

> Wenn der Jolson es darauf anlegt, macht er mit uns, was er will. Er hat uns im ‹Singing Fool› bezaubert, er reißt uns auch als ‹Jazz-Sänger› mit, er ist ein großer Schauspieler und ein großer Komödiant, er ist ein bezwingender und bezaubernder Vortragskünstler, und man versteht den Enthusiasmus Amerikas für diesen Mann nur zu gut! Viele behaupten, daß im ‹Jazz-Sänger› – (das Manuskript ist nach dem gleichnamigen Bühnenstück verfaßt) – ein Stück von Jolsons eigener Lebensgeschichte steckt. Das kann möglich sein, denn dieser Mann stammt bestimmt nicht aus den Kreisen, die mit der Bühne und dem Theater eng verknüpft sind. Über ihm liegt noch immer etwas von der Schwere und der leisen Melancholie des Ghettos, und der Stoff, den man hier zur Handlungsgrundlage wählte, konnte von keinem Schauspieler glaubhafter, packender gestaltet werden als gerade von Jolson. *(Al. 1929, o. S.)*

Die Bewertung von Jolsons schauspielerischen Qualitäten waren entweder mit seinem musikalischen Talent oder mit jener «positiven Naivität» verbunden, die in beiden Fällen auch zum Amerikabild gehörte. Zu dieser Interpretation passt der Mythos, dass die Worte «Wait a minute! You ain't heard nothing yet!», mit denen in The Jazz Singer nach einer langen Entwicklung der Handlung als Stummfilm die Tonspur einsetzt und in der die Jolson-Figur ihr Lied einleitet, improvisiert gewesen sein sollen: Eigentlich habe Jolson, so zumindest die Überlieferung, lediglich den Song wiedergeben sollen, doch der Sänger habe – wohl seiner Intuition als Bühnenkünstler auch vor Kamera und Mikrofon folgend – der musikalischen

Interpretation spontan diese Sätze vorangestellt (vgl. Bullerjahn 2014, 120) – Worte, die man gleichsam als Ankündigung der medialen Attraktion des Tons interpretieren könnte.

Dank ihrer intensiven Verflechtung mit populärer Musik konnten frühe Tonfilme um 1929 jenen Weg betreten, der von der Musikindustrie in den 1920er-Jahren schon gebahnt worden war. The Jazz Singer und The Singing Fool schienen auch in Deutschland in dieser Hinsicht die Blaupause einer Erfolgsstrategie der Tonfilmproduktion geliefert zu haben. Denn auch in Deutschland wurden in den ersten Tonfilmjahren bald jene Stars von den Bühnen abgeworben, deren Musik zuvor auf Schallplatte schon den Markt erreicht hatte – die Tenöre Jan Kiepura, Joseph Schmidt und Richard Tauber etwa wurden um 1930 auch Protagonisten erster Tonfilmproduktionen. Auch der internationale Austausch wurde durch die Einbindung von Musik erleichtert. Dass amerikanische Tonfilme um 1930 auf ausländischen Märkten gut daran taten, populäre Musik- und Tanzkultur zu integrieren, zeigt sich in der zeitgenössischen Filmkritik, etwa im *Berliner Tageblatt* vom April 1930. Dort war es der Jazz-Soundtrack eines Mickey-Mouse-Kurzfilms, dessen fantasiereiche Anordnung der animierten Bilder zur Musik einen Autor von der Existenzberechtigung des Tonfilms zu überzeugen vermochte:

> Im Vorprogramm gibt es einen Film mit Mickey Mouse – eine tolle Sache, sag' ich euch. Die springlebendigste aller Mäuse gerät in ein Tiervarieté, produziert sich in allen Sparten, bauchtanzt, jongliert und spielt Klavier, jagt in Synkopen hin und her, der Jazz feiert in diesem Geschöpf seine höchsten Triumphe, und das Publikum quietscht vor Vergnügen.
>
> *(St. 1930, o. S.)*

Die Reflektion der visuellen Dramaturgie durch die Musik im Tonfilm war in der Kritik damals ohnehin sehr beliebt. Auch The Singing Fool erzählt in diesem Sinne «musikalisch», denn dort spitzt sich die Geschichte zum dramatischen und zugleich melodischen Höhepunkt zu, wenn der drohende Tod des Sohnes, Sonny Boy, von der Jolson-Figur im gleichnamigen Lied besungen wird. Kappelmayer wertete:

> Wer Al Jolsons Stimme einmal gehört hat und seine Kunst, kann sie nur mit einem vergleichen, der auch schon in Berlin gesungen hat: Feodor Schaljapin. Beides sind Stimmen, die die Natur eben nur ganz selten zu verschenken hat. Und sie wirken – ganz gleich, was gesungen wird – ja. Mehr noch als das, deren Macht wir unterliegen – auch dann, wenn die Sprache uns völlig fremd ist. Darum werden auch in den Berliner Filmtheatern alle Be-

53 Werbeillustration zu The Singing Fool (Lloyd Bacon, USA 1929)

> sucher in Tränen schwimmen, wenn Jolson sein «Sonny-Boy»-Lied von der Filmleinewand herab in den dunklen Theaterraum weint. Und dabei den toten Jungen im Arm hält. *(Kappelmayer 1929, 11)*

The Singing Fool verfügte auch über mehrere Sprechpassagen, die im Gegensatz zum «Vorgänger» The Jazz Singer nicht mehr improvisiert erschienen, sondern zum Konzept des neuen Tonfilms gehörten. Selbst für Herbert Jhering, anderswo harscher Kritiker des frühen Tonfilms, zeichnete sich bei der Premiere von The Singing Fool nicht nur durch Jolsons Gesang, sondern gerade auch durch Sprache und Physiognomie auf der Leinwand eine mögliche ästhetische Form des Tonfilms ab (Abb. 53). «Schon hier merkt man, wohin der Tonfilm sich entwickeln kann», schrieb er:

> Wenn zum Beispiel Al Jolson singt und auf der Leinwand die zuhörenden Gesichter erscheinen, gerührt, amüsiert, gespannt, befreit, spöttisch, zustimmend, so ist in diesem Widerspiel von Ton und reagierendem Antlitz, reagierender Gebärde schon zaghaft eine neue Filmform vorgedeutet. Al Jolson selbst hat die körperliche Geschmeidigkeit, den Charme, die diskrete Sprechmanier, die ihn zum Tonfilmdarsteller bestimmen.
>
> *(Jhering 1961b, 572)*

Selbst in dieser enthusiastischen Bewertung schien es weniger der Kunstwille, sondern eine Vernetzung des kindlichen Enthusiasmus, extrafilmischer Umstände, gepaart mit einer herausragenden Technologie und Arbeitsethik zu sein, die den amerikanischen Film gelingen ließe. In The Jazz Singer und The Singing Fool kristallisierte sich für viele also heraus, was ohnehin als «amerikanisch» empfunden wurde: Authentizität, Naivität und musikalische Inszenierungen mit rhythmischem Jazz-Anstrich. In der zeitgenössischen Kritik lässt sich darüber hinaus auch eine positive Bewertung des Umgangs mit der neuen Technik feststellen. Für die *Lichtbild-Bühne* war es diese hochmoderne, gelungene technische Grundlage, die die gefeierten musikalischen Darbietungen Jolsons in The Jazz Singer erst vermitteln konnte:

> Der Film ist vor dem «Singing Fool» gedreht worden und steht technisch auf beachtenswerter Höhe. Die Stimmen kommen glänzend heraus, sie sind weder verzerrt noch hoch verschwommen, die Worte sind klar, gut verständlich, und Jolsons Songs bereiten ungetrübten Genuß. Auch die Wiedergabe ist einwandfrei. *(Al. 1929, o. S.)*

Der Film nahm in seiner Kritik die gleiche Fährte auf – die Technologie veranlasste hier, allgemeinere Deutungen zur Disposition der deutschen und der amerikanischen Mentalität zu machen. Für Kurt London war es nämlich «psychologisch höchst interessant», wie unterschiedlich man in Amerika und Deutschland an das Projekt herangetreten sei:

> Für die Yankees bleibt die Technik das Primäre, – für die Deutschen das Problem künstlerischer Gestaltung. Die Tonfilmingenieure in den U. S. A. verbringen viele Monate mit sehr kostspieligen Forschungen nach der Wirkung einzelner Töne, der Anzahl ihrer Schwingungen, ihrer Mikrophon- und Lautsprecherwirkung schlechthin. *(London 1929, 1)*

Es sei also das Primat des Technischen, das in Hollywood das Künstlerische vernachlässigen ließe; an die Stelle der ästhetisch orientierten Filmkünstler seien dort die Tonfilmingenieure als neue treibende Kraft des Films getreten.

8.3 Jolson-Kritik und Kitsch

An anderer Stelle klangen die Rezensionen zu The Jazz Singer und The Singing Fool ungleich kritischer. An ihrer «Sentimentalität» etwa stieß sich der damalige Reichskunstwart Edwin Redslob, wie er in der *Der Film-*

Ausgabe vom 1. August 1929 formulierte: «[D]ie überstark aufgetragene Sentimentalität» in The Singing Fool entspreche der «amerikanischen Einstellung» und nicht der des deutschen Publikums (vgl. 1929, 6). Was genau diese «amerikanische Einstellung» sei, bleibt in Redslobs Text undefiniert. Der Idee, dass man in Amerika andere Bedürfnisse und Ansichten habe, begegnete man um 1929 aber öfters. Das Problem, so ein anderer Beitrag in *Der Film*, sei die leichte Verdaulichkeit: «Zunächst muß ich gestehen», schreibt (der bald zum Tonfilmkomponisten avancierende) Paul Dessau in einem Artikel, in dem sich mehrere Kino-Komponisten und Kapellmeister zum Tonfilm äußerten,

> daß mir die Begeisterung des deutschen Publikums über die amerikanischen sogenannten Tonfilme einigermaßen rätselhaft ist. Im Gedenken an die Kulturtraditionen deutscher Kunst fasse ich diesen Enthusiasmus als Wirkung des Reizes der Neuheit auf, sonst könnte ich mir nicht erklären, warum so viele Menschen der verschiedensten Bildungsgrade sich von dem amerikanischen Kitsch überzeugen ließen. *(Dessau 1929, 7)*

Im Vorwurf des *Kitsches*, der hier erhoben wurde, verbarg sich damals implizit die Kritik an der Produktionsform. «Kitsch» wurde nach 1900, als Waren immer häufiger massenproduziert wurden, nämlich zum «griffige[n] Schlagwort zur Abwertung von alltagskulturell verbreiteter Kunstproduktion und Kunstgewerbe» (vgl. Dettmar/Küpper 2007, 94); der Begriff lässt sich daher besonders oft in der Amerikakritik der Jahre finden. Auch war er Schlagwort der generellen Modernekritik: «Kitsch ist extrahiertes Sentiment» (Balázs 1930, o. S.), schrieb etwa der bekannte Filmtheoretiker Béla Balázs 1930 im *Reichsfilmblatt*. Zur Kunst verhalte sich Kitsch wie die Limonade zur Frucht: «Das kondensierte Stimmungspräparat ist aus Konserven zu holen und kann nach Bedarf immer beigemischt werden. Aber warum schmeckt das so gut?» Für Balázs zeigte sich im Kitsch die Kehrseite der «Verdinglichung und Verflachung des Lebens in der kapitalistischen Gesellschaft» (ebd.), womit auch entschlüsselt ist, weshalb die amerikanische Kulturproduktion – der amerikanische Film, die amerikanische Musik – damals als besonders kitschig galt. Auch war es die wahrgenommene «Konfektionierung» des Schlagers um 1930, ein ebenfalls dem Kitsch zugeneigtes Genre, die einen Verlust der Tiefe bewirke. Nochmals Balázs:

> Nie gab es noch einen so filtrierten Schmalz der Sentimentalität, wie ihn die konfektionierten Stimmungen der «Schlager» bieten. Der Schlager und das Saxophontango sind psychische Abfallprodukte der modernen Sachlichkeit. *(Balázs 1930, o. S.)*

Auch die kommunistische Publikation *Die Rote Fahne* las The Singing Fool als Kitsch und damit als Ausdruck dessen, was Balázs als Symptom der «mechanisierten Wirklichkeit» nannte. Dem *Rote-Fahne*-Kritiker Durus galt der Film nach seiner Premiere als «sehr charakteristisch für die kapitalistische Filmproduktion, für die industrielle Erzeugung kapitalistischer sogenannter ‹Kunst›»:

> Jedoch die Meisterschaft der Technik macht noch nicht die Kunst aus. Faustdicke Lügen, mit technischen Raffinements aufgetischt, können verblüffen, können in der Minute sogar glaubwürdig erscheinen, überhaupt wenn sie von der Suggestionskraft eines solchen Schauspielers und Sängers unterstützt werden wie Al Jolson. *Aber der technisch und artistisch noch so aufgedonnerte kitschige Kern bleibt trotz alledem – Kitsch.*
>
> *(Durus 1929, o. S., Herv. S. H.)*

Fand Durus noch positive Worte für die Technik, war die Narration von The Singing Fool für ihn wiederum «kaum zu ertragen, aber der tragische Narr singt, singt, singt – immer wehmütiger, immer verzweifelter, bis alle Tränendrüsen überfließen und er durch ein ‹gutes Ende› doch noch glücklich wird» (1929, o. S.). Die neue Technologie des Tonfilms diente aus seiner Sicht wiederum bloß dazu, den Kitsch auf industrieller Grundlage zu produzieren.

Auch für Herbert Jhering, der in Al Jolsons Schauspiel in The Singing Fool ja noch eine vorgedeutete «Filmform» erahnte, taugte der Rest des Films wenig. Für ihn diente die Technik ebenfalls als Transport des Kitsches. Sein Urteil fiel folglich harsch aus:

> Alle Verlogenheit der absterbenden Kitschoperette, alle Unerträglichkeiten des toten Melodramas, alle Scheußlichkeiten des in die Vorstädte und Provinzkinos abgedrängten Groschenfilms, alle bekämpften und fast erledigten Schmelzsentimentalitäten der Musik drängen sich hier wieder, programmatisch anspruchsvoll, in das Zentralinteresse der Welt. Gewiß, der Kitsch ist unsterblich. *(Jhering 1961b, 572)*

«Kitsch» war also oft zugleich auch Kritik an Hollywoods Produktionsweise, an einer hochkapitalistischen Kulturindustrie, deren Produkte – aus kritischer Sicht – nichts anderes als Konsumwaren seien. Narrative zu Ford, zu Detroit und Hollywood, die in den deutschsprachigen Diskursen ohnehin schon Metaphern des Kapitalismus waren, spiegelten sich auch dank solcher Schlüsselbegriffe in der Filmkritik: Ästhetische Kritik und Kapitalismus- bzw. Amerikakritik verschmolzen in dieser Rhetorik. Das zeigte sich auch in *Der Film*, in dem The Singing Fool als kühles und sachliches Ergebnis gelungener Business-Deals gewertet wurde. Hier wird dem

Film gar nicht mehr als ästhetisches Produkt, sondern als kapitalistisches Unternehmen begegnet, wenn Filmkritiker Kappelmayer vorrechnet:

> Jack Warner, der Produktionsleiter der Vierbrüder-Firma, wußte, daß Jolson die größte Zugkraft auf das Publikum ausüben mußte. Darum bot er Jolson für einige kleine Lieder im neuen Film Tausende von Dollars und nahm alle Bedingungen an, die dieser im Kontrakt stellte: z. B., daß nicht mehr als 16 Aufnahmen für Grammophonplatten von dem Film gemacht werden dürften, daß er monatlich 80 000 Dollar für eine Jahresverpflichtung bekommen usw. *(Kappelmeyer 1929, 11)*

Auch wenn die Filme 1929 nur kurz zu sehen waren; der Einfluss von Al Jolson, The Jazz Singer und The Singing Fool auf den europäischen Tonfilmmarkt erscheint durch diese lebendige Rezeption unbestritten. Davon zeugen die Debatten in der Filmkritik, die in diesem Unterkapitel nachgezeichnet wurden. Bereits Ende Juli 1929 sollte es der deutschen Klangfilm mit einer patentrechtlichen Klage gelingen, einen gerichtlichen Beschluss gegen Tonfilm-Aufführungen auf Western-Electric-Apparaturen zu erwirken. Von da an war es vorerst erneut untersagt, die amerikanischen Produktionen im Gloria-Palast zu zeigen (vgl. Mühl-Benninghaus 1999, 126); doch der Ton war gesetzt.

8.4 Ein Tango für Dich (1930)

Es könnte dieser vorübergehenden Abwesenheit amerikanischer Tonfilmproduktionen vom Sommer 1929 bis zum Sommer 1930 geschuldet gewesen sein, dass zu dieser Zeit auffallend viele deutschsprachige Produktionen entstanden, die selbst eine Art «amerikanischen Anteil» in sich und ihren Geschichten trugen (oder besser gesagt: diesen imitierten). Als Beispiel einer «Amerikanisierung» des deutschen Tonfilms kann Ein Tango für Dich (Géza von Bolváry, D 1930) gelten, von dem bereits einleitend in diesem Buch die Rede war. Interessant ist der Film an dieser Stelle nochmals, weil er auf thematischer Ebene (vielleicht unfreiwillig) eine Metapher dessen liefert, was eigentlich auch die Situation der deutsch-amerikanischen Austauschbeziehung jenseits des Filmes damals prägte. Denn in seiner Handlungswelt wird die amerikanische Unterhaltung zur deutschen Mimikry: Ein Jazzsänger auf internationaler Tournee kommt im deutschen Cabaret nicht an, weshalb er von einem lokalen, noch unbekannten Sänger imitiert wird. Dazu passt, dass Ein Tango für Dich just im August 1930 in den Kinos angelaufen war – am Ende jener Phase des

54 Musikkonsum und Starkult in Ein Tango für Dich (Géza von Bolváry, D 1930)

Boykotts, in der amerikanische Tonfilme nur selten in deutschen Kinos zu sehen waren und deutsche Produktionen dieses Vakuum zu füllen hatten.

In Ein Tango für Dich kommt also die Figur des berühmten Jazzmusikers Maxim Merblanc (Paul Otto), der eigentlich im Tivoli ein Gastspiel geben sollte, nie dort an. Um das Publikum nicht zu enttäuschen, muss der ungleich weniger bekannte lokale Musiker Jimmy (Willi Forst) in dessen Rolle schlüpfen – der Jazz wird kurzum heimisch produziert. In Lustspielmanier verliebt sich Jimmy in Daisy (gespielt von Fee Malten), die Jimmy natürlich für den großen Jazzmusiker Merblanc hält, von dem sie überdies glaubt, er sei ihr verschollener Vater. Von den musikalischen Qualitäten Jimmys überzeugt, verzeiht sie ihm später das aufgeflogene Täuschungsmanöver und findet schlussendlich mit ihm zusammen. Wenn auch punktuell, inkonsequent und spielerisch: Bolvárys Film ist durchzogen von der Suggestion, amerikanischer Kultur entsprungen zu sein. Nicht nur heißen die Figuren «Jimmy» oder «Daisy», auch sind in den deutschen Dialogen reichlich amerikanische Phrasen eingestreut; in Ein Tango für Dich verabschiedet man sich etwa mit «bye bye». In den Besprechungen zum Film wurde diese «Amerikanisierung» bemerkt, der Jazzmusiker als Imitation von Al Jolson in The Jazz Singer und The Singing Fool erkannt.[4]

Im Gegensatz zu The Jazz Singer ist die amerikanische Kultur in diesem Film schon – reflexiv – eine zweifach medial vermittelte: In der diegetischen Welt von Ein Tango für Dich konsumieren die Figuren, besonders die junge Daisy und ihre Freundinnen, ganz selbstverständlich Jazz-Musik auf Schallplatte und betreiben um den so gehörten Jazzsänger einen Starkult (Abb. 54). Spannend in diesem Zusammenhang sind auch die Schla-

4 Vgl. Filmkritiken im *Kinematograph* (Anon. 1930e, o. S.), in *Deutsche Filmzeitung München* (Anon. 1930f, 8–9) und *Der Film* (Lancaster 1930, o. S.).

ger, die Robert Stolz für diesen Film komponierte: Überraschenderweise waren sie weder tatsächlich dem amerikanischen Jazz der Zeit nachempfunden noch in englischer Sprache gesungen. Sie waren stattdessen ein eigenwilliger kultureller Hybrid, wobei die Rechnung zeitgenössisch aufzugehen schien: Aus damaliger Sicht signifizierte für viele offenbar allein die Abwesenheit des Walzers schon die Anwesenheit des amerikanischen Einflusses. Auch die *Deutsche Filmzeitung München* deutete Ein Tango für Dich nur schon deswegen als auffällig modern:

> Musikalisch ist ein Schritt weiter auf dem Wege zur deutschen Film-Operette getan, und kein kleiner dazu: der Wiener Walzer ist verschwunden. Dahin sein verlogen-süßliches Sentiment, und mit ihm der schal gewordene Rest primitiver Tonika-Dominantharmonik, mit dem die übel beratenen Wiener Musikschmiede das Erbe Johann Straußens und Millöckers zu verwalten glaubten. Man denke nur: ein abendfüllender Musikfilm ohne einen einzigen Walzerakkord! Ich nehme nicht gern das Wort ‹Fortschritt› in den Mund, noch weniger gern in die Schreibmaschine, aber hier mag es stehen, ohne Anstand, ohne Einwand. *(Anon. 1930f, 8)*

Der Kritik galt Ein Tango für Dich fast durchweg als Erfolg und formgebend für die neue Tonfilmoperette. Die Stärke des Films generierte sich durch die zweifache Vermittlung, die filmisch evozierte Distanz zum Geschehen, durch das betont Gespielte und Operettenhafte, das wohl den geeigneten Rahmen für die Modernisierung und kulturelle Hybridisierung schaffte. Einmal mehr wurde auch eine sachliche Distanz oder das, was ich in diesem Band als ironischen Ausdruck deute, schon in der zeitgenössischen Kritik erkannt: Für Felix Hanseleit und dessen Filmkritik im *Reichsfilmblatt* gewann der Film vor allem dadurch, dass Regisseur Bolváry «sich bewußt über die Dinge» gestellt habe (1930, o. S.). Auch aus Sicht der *Lichtbild-Bühne* ist es Bolváry gelungen, «den entscheidenden Szenen das Spritzige, Elektrisierende, was die Menschen mitreißt, zu geben» (A. 1930, o. S.). Dass der Film vom amerikanischen The Jazz Singer inspiriert worden sei, wurde ihm an gleicher Stelle nicht angekreidet, sondern als effektvolle Übernahme betrachtet:

> Es kam ihm offensichtlich nur darauf an, seinen Darstellern große Szenen, glänzende Situationen zu verschaffen, was ihm hundertprozentig gelungen ist. Die Handlung als solche liefert, so wenig originell sie ist, immerhin einen durchaus glücklichen Vorwand. *(A. 1930, o. S.)*

Der Film stand somit «im Kontext jener Tauschgeschäfte imaginärer Identitäten und kultureller Klischees» (1999, 259), wie Thomas Elsaesser sol-

che geografischen Imaginationen des deutschen Kinos benennt. So kategorisiert der Filmhistoriker auch jene Produktionen, die um 1930 Wien oder Paris gern als imaginäre Orte inszenierten, genau wie «Amerika» in den hier besprochenen Tonfilmproduktionen aufscheint. An dieser Stelle könnten übrigens zahlreiche weitere Filmbeispiele für diese Tendenz genannt werden: Dazu würde Ein blonder Traum (Paul Martin, D 1932) gehören, in dem die Lilian-Harvey-Figur Jou-Jou auf eine Karriere in Hollywood hofft und nachts von einer fantastischen Reise nach Amerika träumt, oder Der brave Sünder (Fritz Kortner, D 1931), in dem ein Kassierer sich ins großstädtische Wien aufmacht und dort der Jazz-Tänzerin Kitty im Nachtclub verfällt. Oder Der Mann, der seinen Mörder sucht (Robert Siodmak, D 1931), in dem es ebenfalls eine Figur namens Kitty in einem «amerikanischen» Nachtclub gibt. Mit Filmen, die mehrheitlich in solchen Lokalen spielen, und in denen «Jazz» musiziert wird, wäre ohnehin ein eigenes Kapitel zu füllen; die beiden letzteren Beispiele müssen dann genannt sein, genauso Die Koffer des Herrn O. F. (Alexej Granowski, D 1931) oder Delikatessen (Géza von Bolváry, D 1929). Dieses Kapitel beschäftigt sich im Folgenden hingegen mit einem Film, der tatsächlich eine amerikanische Produktion ist, hergestellt eigens für den deutschsprachigen Markt. Die Imaginationen zu Amerika und zum Tonfilm, die Vorwürfe des Kitsches und die Bewunderung der kapitalistischen Modernität, die bisher Thema waren, kommen in ihm überraschend widersprüchlich zum Tragen.

9 Wir schalten um auf Hollywood (1931)

Im Frühjahr 1929 reiste der deutsche Schauspieler Emil Jannings nach zwei geschäftigen Jahren in Hollywood zurück nach Deutschland. Kurz zuvor war er bei der Oscar-Preisverleihung am 12. Februar 1929, die von der neu gegründeten Academy erstmals organisiert worden war, noch für seine Leistung in The Way of All Flesh (Victor Fleming, USA 1927) und The Last Command (Josef von Sternberg, USA 1928) in Los Angeles als bester Schauspieler geehrt worden (vgl. Noack 2012, 213). Auch darum glich seine Rückkehr einer Sensation: In den Wochen nach seiner Ankunft in Deutschland wurden zahlreiche Berichte und Interviews mit Jannings veröffentlicht, die der Öffentlichkeit dessen Eindrücke aus Hollywood vermittelten. Auf die Frage, wie ihm die Arbeit dort gefallen habe, soll er laut der Berliner Filmzeitschrift *Der Film* im Mai 1929 nur positive Worte gefunden haben:

> Ausgezeichnet, und ganz anders als bei uns. Für den Film «Varieté» haben wir in Deutschland sechs Monate Aufnahmezeit gehabt. «Der Patriot» wurde in sechs Wochen gedreht! Das ist natürlich nur durch die ausgezeichnete Organisation möglich. Es gibt drüben einfach keine Schwierigkeiten. Wenn ich für den nächsten Tag zwei zusammengewachsene Menschen brauche, dann sind sie eben 24 Stunden später da. Woher sie kommen, ist mir selbst ein Rätsel. *(Fedor 1929, 330)*

Ein Bericht fürs *Reichsfilmblatt* vom Juni 1929 schlägt einen philosophischeren Ton an. Auch in ihm wurde Jannings Einschätzung von Amerika zitiert, das ihm wie eine «Traumwelt» und ein «Provisorium» zugleich erschien:

> Mir selbst kam dieses ganze Amerika oft nur wie ein vergrößertes Hollywood vor: jeder ist ungekünstelt er selber, aber das Ganze wirkt im Zusammenklang wie ein Phantom; eine Traumwelt, ein Geflecht von lauter Provisorien. Amerika, das ist die Ueberwindung der alten Welt durch das ewige Provisorium. *(Tr. 1929, 11)*

Die Exkursionen nach Amerika und die Rückkehr nach Europa, die um 1930 viele Filmschaffende unternahmen, waren beliebtes Thema in deut-

schen Filmpublikationen und Tageszeitungen.[1] Die Beiträge von damals belegen den regen personellen Austausch zwischen Hollywood und Berlin und – erneut – das öffentliche Interesse, das gegenüber diesem Austausch gepflegt wurde. Interessant an der Berichterstattung zu Emil Jannings ist, dass die gängigen positiven und negativen Amerika-Stereotype, das «Überwinden der alten Welt» etwa, die «ausgezeichnete Organisation», auch das Geschichtslose, die «Traumwelt» sich 1929 selbst in den Interviews mit dem populären Schauspieler abzeichneten. Das bezeugt erneut, was in diesem Kapitel mehrfach schon statuiert wurde: dass eine kritisch-distanzierte und sogleich faszinierte Haltung damals keineswegs intellektuelleren literarischen Erzeugnissen vorbehalten war. Der *American Way of Life* – die angebliche Triebhaftigkeit und Trivialität der amerikanischen Interessen – wurde zum transmedial wiederkehrenden Stereotyp, das immer, gemeinsam mit anderen Zeichen einer hochkapitalistischen Gesellschaft, ähnliche Vorstellungen aktivierte. Auch in den Diskussionen um den frühen Tonfilm schienen sie auf, weil sich die Idee von Amerika, von Moderne und vom Tonfilm überlagerten.

Über eine andere Reise nach Hollywood las man 1930 in den vier Teilen einer Fortsetzungsgeschichte in der Wiener Filmzeitschrift *Mein Film*. Die Reportage (der der Anspruch anhaftet, dokumentarisch und nicht fiktional zu sein) war als «einzig autorisierte Übertragung aus dem Französischen» des Autors René Guetta ausgewiesen, wobei der Autor und Filmemacher seiner Arbeit wegen, wie viele andere in diesen Jahren, «längere Zeit in Hollywood verweilte» (1930a, 11) und seine Erfahrungen für Outlets in Europa notierte.

Fast Takt für Takt folgte Guettas Bericht dabei jenem, was schon dank anderer Amerikareportagen bekannt war. Wie Egon Erwin Kischs *Paradies Amerika*, nur ein Jahr zuvor in Buchform erschienen, setzte Guettas Fahrt nach Hollywood in New York an, wo er, wie er im ersten Teil der Fortsetzungsgeschichte erzählte, für seine Reise in den Westen eine Eisenbahn bestieg. Zugleich ist die schiere Distanz der anstehenden Fahrt in seinem Text Thema: «Die Länge der Reise setzte mich in Schrecken. Ich war in New York, ganz weit von meiner Heimat entfernt und hatte keine Lust, mich noch

1 Dieses erwachende Interesse an transatlantischem Reisen beruhte in den 1920er-Jahren übrigens auf Gegenseitigkeit: Auch im Kontext des amerikanischen Tourismus sind die Reisen nach Europa und vor allem der Aufenthalt in der französischen Hauptstadt in jener Zeit zur *Idée fixe* geworden. Ernest Hemingways Romane der Zeit sind Zeugnisse dieser amerikanischen Europa-Faszination. Für seine literarischen Figuren ist der legale Alkoholkonsum und eine als sexuell freizügig wahrgenommene Kultur Europas besonders interessant (vgl. Gumbrecht 2013, 18). In der *New York Times* soll zeitgleich, und wohl als verdeckte Werbung für die Linienschiffe, dann jeweils auch die Rückkehr von New-York-*Socialites* angekündigt worden sein (vgl. ebd., 17).

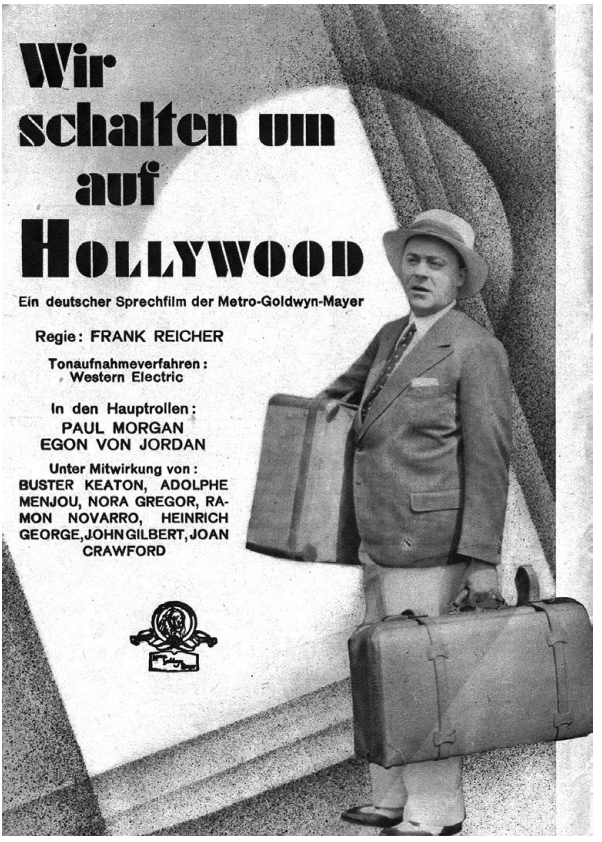
weiter zu entfernen. Ich zögerte» (ebd., 11). Diese Beobachtung wurde in Amerikaberichten immer wieder gemacht; die Größe des «Niemandslandes» zwischen den Küsten war offenbar ein Faszinosum für viele Reisende aus Europa, die die scheinbare Unberührtheit, auch die fehlende Historie der «Neuen Welt» wohl als radikalen Gegensatz zur dichten, geschichtlich reichhaltigen Heimat interpretierten. In der Fortsetzungsgeschichte in *Mein Film* unternimmt Guetta seine Reise gemeinsam mit einem französischen Grafen, über den man nicht viel mehr erfährt, als dass er blond sei und anders als Guetta großen Spaß daran gehabt habe, das riesige Land zu durchqueren. Nach dem Umsteigen an einem Bahnhof in «Chikago» geht es in der Geschichte für beide weiter in Richtung Kalifornien, das sie zum Ende des ersten Teils dieser Fortsetzungsgeschichte aber noch nicht erreicht haben:

> Der Zug rollt ununterbrochen seit drei Tagen. Wir sind müde, angespannt, unrasiert, und die Bügelfalte der Hose des Grafen ist nichts mehr als eine Erinnerung. Durch die stete Bewegung des Zuges sind wir wie gelähmt. Je näher wir unserem Ziele kommen, desto nervöser werden wir. Man möchte schon in Hollywood sein. Die Nächte im Aussichtswagen sind wunderschön, einzig in ihrer Art, aber alles ist hier zu gleichmäßig – der Himmel ohne Wolken, die Luft ohne Brisen, die Straßen ohne Kurven und Arizona selbst ohne Leben. Und unsere letzte Nacht im Zug ‹Santa Fe› ist beklemmend … *(Guetta 1930a, 12)*

Es wird sich auch anhand dieser Magazin-Berichte nochmals zeigen, dass durch die Formate hindurch, und besonders auch im Filmbeispiel WIR SCHALTEN UM AUF HOLLYWOOD, stets ähnliche Narrative und Ideen auftauchten – im Film von 1931 verkürzt und ironisch übersteigert, wie dieses Kapitel noch präsentieren soll. Dank ihrer Popularität in anderen Medien konnte in WIR SCHALTEN UM somit ein spielerischer Umgang mit Amerikareportagen gefunden werden. Die Erkundungsreise des Europäers nach Hollywood erschien (besonders in dieser selbstironischen Tonlage) auch ihm ein geeignetes Vehikel, Hollywood und den amerikanischen Tonfilm auch einem vielleicht kritisch gestimmten, zugleich medienaffinen und begeisterungsfähigen deutschsprachigen Publikum näherzubringen.

9.1 Ein Werbefilm für die MGM?

Die Szenerie, die Guetta im ersten Teil seiner Fortsetzungsgeschichte «Unter dem Himmel von Hollywood» schilderte, diente Frank Reichers WIR SCHALTEN UM ebenfalls als Eröffnungssequenz: Nach der Aufblende



55 Paul Morgan als Reisender – Werbeanzeige für Wir schalten um auf Hollywood (Frank Reicher, USA 1931) im Filmkurier, 1931

ist auch im Film von 1931 eine Eisenbahn zu erkennen, die sich – mit laut hörbaren Maschinengeräuschen – durch eine verlassene Wüstenlandschaft bewegt. Wie sich nach einem Schnitt zeigt, sitzt in einem Zugabteil der bekannte Schauspieler und Kabarettist Paul Morgan; hinter ihm zieht jene endlose, unbewohnte Landschaft am Zugfenster vorbei, die Guetta in seinem Beitrag des gleichen Jahres an die «immensen Ebenen von Kansas» (Guetta 1930a, 12) erinnerte. Doch von der von Guetta noch beschriebenen Anstrengung und Nervosität der Reise ist im Film wenig zu vernehmen. Stattdessen ereignet sich an dieser Stelle eine erste scherzhafte Auseinandersetzung, wenn sich Paul Morgan, in Wir schalten um offenbar eine Variante seiner selbst spielend (und auch in der Rolle darum auch seinen echten Namen tragend), des Englischen nicht mächtig zeigt. Stattdessen muss er eilig in seinem Wörterbuch blättern, um die Ansage des Schaffners verstehen zu können. Einmal entschlüsselt, erfreut ihn die Botschaft: Denn bereits am Mittag des folgenden Tages soll die Eisenbahn endlich in Hollywood ankommen (Abb. 55).

Die inhaltlichen Überlappungen des *Mein-Film*-Artikels und dieser ersten Szene in WIR SCHALTEN UM lässt also nochmals erahnen, dass die Amerikanarrative durch die Medien hindurch sich damals stark glichen, ein Amerikabild bis in die populäre Sphäre hinein so ähnlich und erkennbar zeichneten, dass es auch Eingang in die filmischen Darstellungen der Zeit fand. Denn Frank Reichers Produktion ist ebenfalls über weite Strecken als eine Art filmische Reportage konstruiert, für die Paul Morgan einen Ausflug nach Hollywood unternimmt und und die somit – erneut – den zahlreichen Romanen, Zeitschriftenbeiträge oder Fortsetzungsgeschichten in spannender Weise gleicht, die in diesem Kapitel schon erwähnt wurden. Wobei dem Film aber werbewirksame Interaktionen mit weltbekannten Stars, Aufnahmen von glamourösen Hollywood-Filmpremieren und komödiantische Einlagen von Paul Morgan eingefügt wurden: unterhaltsame Episoden, die allmählich durchscheinen lassen, dass es sich nicht mehr um eine durchweg distanziert-kritische und zugleich faszinierte Sicht auf Hollywood, sondern um einen umso ironischeren Hybrid handelt, der vom «Geburtsort des Tonfilms» und – spezifischer – von den tonfilmischen Leistungen des amerikanischen Filmstudios MGM berichtet.

Dass auch die Ankunft in Hollywood mit dem Zug zu jenen standardisierten Ereignissen gehörte, von denen um 1930 immer wieder berichtet wurde, zeigt sich anhand einer weiteren Quelle der Zeit: Paul Morgan selbst, der Hauptdarsteller, der gerade im Kontext der Eröffnungsszene von WIR SCHALTEN UM erwähnt wurde, veröffentlichte 1934 einen autobiografischen Roman, *Promin-Enten-Teich*, in dem er aus seiner Zeit in Hollywood berichtet (die auch die Dreharbeiten zu WIR SCHALTEN UM umfasste, von denen im Roman aber nicht konkret die Rede ist). Auch er gehörte zu jenen europäischen Filmschaffenden, die in den Jahren in Hollywood ein Engagement in einem großen Studio hatten, um dort deutschsprachige Filme zu drehen, die, mit nicht-amerikanischen Darstellenden ausgestattet und oft auch von einer fremdsprachigen Crew inszeniert, von Hollywood aus den nicht-englischsprachigen internationalen Tonfilmmarkt versorgen sollten. Als solcher war Morgan etwa auch in einer deutschen Sprachversion des Buster-Keaton-Films PARLOR, BEDROOM AND BATH (Edward Sedgwick, USA 1931), besetzt, die unter der Regie Edward Brophys entstand und 1931, im gleichen Jahr wie WIR SCHALTEN UM, unter dem Titel CASANOVA WIDER WILLEN in den Kinos anlief (Abb. 56–57).

In seinem Buch beschreibt Morgan, dass sich seine Einfahrt in den Bahnhof von Los Angeles drei Jahre zuvor überaus festlich gestaltete. Sein überschwänglicher Ton in *Promin-Enten-Teich* grenzt an dieser Stelle ans Sarkastische:

56–57 Paul Morgan in der deutschen Sprachversion von Parlor, Bedroom and Bath (Edgar Sedgwick, USA 1931)

> […] die Einfahrt in den Garten Eden wird geradezu feierlich – und da ist nun die offene Halle mit der so lange ersehnten Aufschrift: Los Angeles. Ich betrete den Bahnsteig der größten Stadt der Welt und – die Luft wird erschüttert von ohrenbetäubendem «Hoch soll er leben …» Da stand die deutsche Filmkolonie zu meinem Empfang, gerührt schloß ich alte Freunde in die Arme, küßte in der Aufregung auch einige erstaunte Freunde und inmitten einer Autokolonne fuhr ich nach dem sagenhaftesten Fleck dieser Erde: Hollywood … *(Morgan 1934, 73)*

Die übertriebene Rhetorik lässt sich im doppeldeutigen Sinne sowohl als Ausdruck der Begeisterung, aber auch als Bewusstsein dafür lesen, dass der amerikanische Westen nicht bloß grandios sein kann; hier hallt die Haltung vorangehender Amerika-Reportagen wider, die sich gegenüber dem beschriebenen Objekt oft überraschend ambivalent zeigten. Man fühlt sich erinnert an den von Egon Erwin Kisch satirisch gewählten Titel *Paradies Amerika*, wobei auch der Duktus in Kischs Reisereportage von 1930 erraten ließ, dass der kommunistische Autor Amerika wohl für einen spannenden Ort, aber nicht *de facto* für paradiesisch hielt. In Wir schalten um auf Hollywood zeigt sich Morgans Figur angesichts der baldigen Ankunft im «Garten Eden» genauso ironisch-überschwänglich: Noch im Zug nach Hollywood sitzend, blickt er freudig auf die Titelseite einer amerikanischen Filmzeitschrift, auf der eine strahlend lächelnde junge Frau zu sehen ist. «Was mich da noch alles erwartet … in Hollywood!», freut sich der Reisende. Der Ton ist in Wir schalten um gesetzt. Gleichzeitig scheint hier der freudige Auftakt zu einer Hollywood-Werbung gemacht und doch die kritische Tonlage vieler Auseinandersetzungen imitiert, in denen Amerika und Hollywood gern aus skeptischer Distanz betrachtet wurden. Verglichen mit den literarischen Vorlagen zeigt sich auch deutlich, dass sich – erstmals in diese filmische Narration gerückt – die Ame-

rikareise nicht mehr so mühsam, dafür umso unterhaltsamer komödiantisch gestaltete.

Die besondere Tonlage muss dem Produktionskontext des Films geschuldet gewesen sein: Wie angedeutet, gehört WIR SCHALTEN UM zu jenen Hollywood-Produktionen, die für einen ausländischen Markt gedreht wurden, eine Produktion der amerikanischen Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), die unter der Regie des Deutschen Frank Reicher in Culver City in Los Angeles County entstand. Reicher war ebenfalls ein seit längerem in Hollywood residierender Münchner, der zuvor noch als Drehbuchautor mit der Realisation der deutschsprachigen Fassung von ANNA CHRISTIE (Jacques Feyder, USA 1930) mit Greta Garbo in der Hauptrolle beschäftigt war. Auch das Studio MGM hatte zu dieser Zeit und in diesem Stil zahlreiche französische und deutsche «Talente» angestellt, um Mehrsprachenversionen unter eigenem Dach in Culver City zu realisieren (vgl. Crafton 1997, 427).

Interessant an WIR SCHALTEN UM erscheint mir auch, dass es sich bei diesem Film nicht um eine Sprachversion im engeren Sinne handelt (auch wenn er exklusiv für den deutschen Markt geschaffen worden war), da kein englischsprachiges Äquivalent je existierte oder geplant war. Mit den sprachlichen Differenzen verfuhr der Film dabei auf spannende Weise: Morgans Dialog ist halb Deutsch, halb gebrochenes Englisch, und während er scheinbar für sein eigenes Verständnis die englischen Sätze zu übersetzen versucht, erfährt auch jener Teil des Filmpublikums, der der Fremdsprache nicht mächtig war, den Inhalt des Gesagten. Damit sollte jenen Sprachbarrieren wohl kreativ entgegengekommen werden, die zu Beginn des Umbruchs noch für Zweifel sorgten, was die Internationalität und damit die ökonomische Überlebensfähigkeit des Tonfilms anging. Der Vertrieb solcher amerikanischen Produktionen auf dem deutschen Kinomarkt wurde ab 1925 durch einen eigens für dieses Territorium gegründeten Zusammenschluss der Ufa, der Paramount und MGM zum Verleih «Parufamet» erleichtert. Die Parufamet, benannt mit diesem «phonetisch nicht gerade bezaubernde[n] Wort», wie 1929 ein Artikel in *Der Film* befand, war eine der «größten Filmfirmen der Welt» mit Sitz am Berliner Roßmarkt (Schwerin 1929, 3), für die sich die internationalen Vertragspartner zuvor mit dem gegenseitigen Versprechen zusammengefunden hatten, die Filme der jeweils anderen Parteien auf den heimischen Märkten zu verleihen (vgl. Mühl-Benninghaus 1999, 25). Für die Ufa hieß das, dass sie einen festgelegten Anteil der Spielzeit ihrer Kinos für Importe der amerikanischen Beteiligten zu reservieren hatte. Mit der Ankunft des Tonfilms änderten sich die Bedingungen nochmals, da ein (in diesem Kapitel bereits nachgezeichneter) Patentstreit um die Wiedergabeapparate einen

reibungslosen Austausch 1929 und 1930 vorübergehend verhinderte. Doch im Juni 1931, zur Uraufführung von Wir schalten um auf Hollywood, waren diese Auseinandersetzungen dank neuer Bestimmungen bereits beiseitegelegt – die amerikanisch-deutschsprachige Produktion konnte dem Berliner Premierenpublikum im Capitol ohne größere Hindernisse gezeigt werden.

9.1.1 Hybride Form

In diesem Kapitel wurde bereits beschrieben, dass der vorübergehende Boykott deutscher Kinos durch amerikanische Filmproduzenten (angestiftet vom amerikanischen Elektrokonzern Western Electric bzw. AT&T) für eine gesteigerte Faszination gegenüber den amerikanischen Tonfilmprodukten sorgte. Diese wurde in Wir schalten um auf Hollywood offensichtlich bedient: Im Film enthalten sind nämlich nicht bloß der Plot um Morgans Hollywood-Besuch, sondern auch Musiknummern amerikanischer Stars, die der deutschsprachigen Handlung geschickt (und mehr oder weniger nahtlos) eingefügt sind, obwohl viele von ihnen eigentlich für vorangehende Produktionen verwendet wurden; trotzdem soll es in Wir schalten um offenbar so wirken, als würden sich die Aufführungen vor Morgans Augen jeweils im Moment und vor Ort abspielen. Entnommen wurden diese dem Film integrierten Revue-Nummern aus bestehenden MGM-Produktionen, vor allem aus The Hollywood Revue of 1929 (Charles Reisner, USA 1929) und dem nicht veröffentlichten March of Time.

Zahlreiche vertonte Revuefilme wurden in den USA Ende der 1920er-Jahre produziert – mit ihnen wurde an die Popularität der Bühnenkünste angeknüpft, wohl in der Hoffnung, mit den präsentierten musikalischen und tänzerischen Qualitäten, mit dem Glamour und der Erotik, dem anarchistischen Humor auch die Zuschauerschaft für den hauseigenen Tonfilm gewinnen zu können. Zu behaupten, dass auch Wir schalten um «nur» eine weitere solche Hollywood-Revue für den deutschen Markt und Morgans Besuch bloß eine Rahmenhandlung sei, wäre aber offensichtlich falsch. Das zeigt auch der direkte Vergleich mit The Hollywood Revue of 1929, der – der Struktur eines typischen Revuefilms folgend – ohne nennenswerte Rahmenhandlung, nur mit gelegentlichen Auftritten eines «Master of Ceremony» oder Conférenciers zahlreiche Stepptänze, Girls-Nummern, Gesangs- und Sprecheinlagen etc. aneinanderreihte, somit fast ausschließlich mit diesen Talentdarbietungen von Stars versehen war, die beim Studio unter Vertrag standen. Auch mit den Auftritten des Conférenciers, der zwischen den Nummern durch die «vierte Wand» scheinbar direkt zum Kinopublikum spricht (so wie er von der Bühne aus mit einem

58–59 Conférencier und Joan Crawford in The Hollywood Revue of 1929 (Charles Reisner, USA 1929)

Theaterpublikum gesprochen hätte), folgt der Film mehr oder weniger konsequent der Idee einer abgefilmten pompösen Bühnenschau.

Den Hollywood-Revues ist anzusehen, dass ihre Kinounterhaltung gleichsam auch als eine Art Werbung gedacht war, die dem Publikum zahlreiche Stars eines Studios bekanntmachen sollte, bevor diese jeweils in separaten Filmen über Spielfilmlänge ihre Talente dann erneut beweisen konnten. The Hollywood Revue of 1929 spezifisch ist eine ‹Werkschau› des Hollywood-Studios MGM (Abb. 58–59); die junge Joan Crawford etwa führte für ihn eine Gesangs- und Tanzeinlage auf, das Komiker-Duo Stan Laurel und Oliver Hardy traten mit einer Slapstick-Nummer vor die Kamera und der Song *Singin' in the Rain* wurde für den Film – später durch die noch berühmtere Version im gleichnamigen Film von 1952 mit Gene Kelly überflügelt – von den damals populären Brox Sisters gesungen, von denen in diesem Kapitel im Kontext eines Schallplattenimports in Europa bereits die Rede war. Filme wie The Hollywood Revue of 1929 folgten damit jener Art der «automatischen» Reflexivität, die sowohl Jane Feuer wie auch Robert Stam als «conservative» bzw. «innovation as conservation» bezeichnen, da sie in ihrer Form geradezu «automatisch» vom üblichen illusionistischen Darstellungsmodus des Kinos abschweiften und stattdessen den Modus von Live-Auftritten auf Bühnen mehr oder weniger strikt imitierten (vgl. Feuer 1982, 94–95; Stam 1992, 90–91).

Wir schalten um enthält bereits zuvor aufgenommene Nummern; über weite Strecken aber funktioniert der Film dank seines Reportagen-Narrativs doch entlang einer anderen Form filmischer Reflexivität, eingebettet in eine autothematische Geschichte, entlang der Morgan nach seiner Ankunft zunächst durch Los Angeles, dann durch Hollywood und schlussendlich durch die MGM-Studiogebäude reist, wobei diese Erkundungstour neben Aufnahmen der Umgebung auch einige Sketche und

60–61 Paul Morgan und Egon von Jordan in Wir schalten um auf Hollywood (Frank Reicher, USA 1931)

zahlreiche Interaktionen Morgans mit dem MGM-Personal enthält. Nach einigen Filmminuten endlich am Bahnhof in Los Angeles angekommen, trifft Morgan zu Beginn des Films dort etwa unverhofft auf eine weitere Deutsch sprechende Figur: auf den Großherzog Karl Peter Ferdinand, der sich gerade in Hollywood als Schauspieler versuche – als Komparse und Sachverständiger für Militärfilme, wie er Morgan innerhalb der Filmnarration erzählt (Abb. 60–61). Gespielt wurde diese Figur vom Österreicher Egon von Jordan, der sich damals tatsächlich in Hollywood bei MGM unter Vertrag befand, wo er etwa an der deutschsprachigen Version von The Trial of Mary Dugan (Bayard Veiller, USA 1929) mitwirkte, die unter der Regie von Arthur Robison mit dem Titel Mordprozess Mary Dugan gedreht wurde. Auch war er in der schon erwähnten deutschsprachigen MGM-Produktion Casanova wider Willen ebenfalls an der Seite Paul Morgans und Buster Keatons in einer Nebenrolle besetzt (Abb. 62–63).

In Wir schalten um dient seine Figur als ortskundiger und sprachtalentierter Begleiter Morgans, der ihm den *American Way of Life* erklärt; dank

62–63 Egon von Jordan in der deutschen Sprachversion von Parlor, Bedroom and Bath (1931)

seinen Übersetzungen hilft er im Film offensichtlich auch, die Sprachbarriere zu minimieren und die Unterhaltungen auch für ein nicht-englischsprachiges Publikum konsumierbar zu machen. Der ersten Interaktion beider Figuren in WIR SCHALTEN UM ist nochmals deutlich abzulesen, dass die bekannten Amerika- und Hollywood-Stereotype, die den deutschen Diskurs damals dominierten, 1931 auch Eingang in die filmische Darstellung gefunden haben: Denn Morgan zeigt sich zunächst überrascht und ehrfürchtig ob des Adelstitels des jungen Großherzogs, den er (wieder mit einer ins Ironische reichenden, übertriebenen Tonlage) «königliche Hoheit» nennt, worauf dieser antwortet: «Wir sind doch in Amerika, hier wirkt mein Titel höchstens noch auf junge Mädels. Hier heißt's arbeiten, mein Lieber!» Das Abtun des europäischen Adelstitels, die Betonung auf Lust und Arbeit: Der junge Österreicher scheint im Gegensatz zu Morgan schon ganz in Amerika angekommen zu sein.[2]

9.1.2 Ironisch, werbewirksam

Dass es sich bei WIR SCHALTEN UM AUF HOLLYWOOD um eine Art filmischen Hybrid handelt – um eine Weiterauswertung bereits gedrehter MGM-Filme gepaart mit einem Plot, der spezifisch für den deutschsprachigen Kinomarkt gedreht wurde –, zeigt sich im Film deutlich in jener Sequenz, in der Morgan und der Großherzog gemeinsam ein Vaudeville-Theater in Los Angeles besuchen, um sich eine Liveshow auf einer Bühne anzusehen. Im Zuschauerraum werden sie Zeugen einer Stepp- und einer Ballett-Nummer – in Wahrheit wird an dieser Stelle eine jener Szenen in den Film eingeschnitten, die aus dem bereits existierenden MGM-Revuefilme entnommen und hier nun so inszeniert ist, als würde sich die Tanznummer gerade unmittelbar vor den Augen und Ohren der beiden diegetischen Zuschauer ereignen.

Auch wenn die Übernahme wohl mehr oder weniger nahtlos erscheinen soll (zumindest in den bis heute überlieferten Kopien ist der materielle Unterschied zwischen den Szenen aus unterschiedlichen Quellen doch deutlich wahrnehmbar), erscheint hier die Reflexivität im Vergleich zur Erstverwendung der Tanzszenen (die Feuer ja als «conservative»

2 Interessant ist, dass auch in der Fortsetzungsgeschichte in *Mein Film* Guetta, der Ich-Erzähler und französische Filmschaffende, ja in Begleitung eines französischen Grafen im Zug von New York nach Hollywood reist, wobei der Graf besonderen Spaß daran habe, «ganz Amerika zu durchkreuzen, von der Atlantique bis zum Pazifique» (1930a, 11). In beiden Geschichten ist dadurch die dortige Bedeutungslosigkeit der europäischen Historie, damit die Unvoreingenommenheit der amerikanischen Gesellschaft, ihre demokratische Egalität hervorgehoben. Die jungen Adeligen erinnern an den Untergang einer alten Struktur und an den Neuanfang im Westen.

bezeichnen würde, vgl. 1982, 94–95) in The Hollywood Revue of 1929 dennoch potenziert: Denn zwischen die Tanzeinlagen eingefügt sind nun im Schuss-Gegenschuss-Prinzip Ansichten der beiden deutschsprachigen Figuren im Publikumsraum, die immer wieder ihre Kommentare und Reaktionen auf Geschehnisse liefern und somit die Veranstaltungen auf der Bühne innerhalb des Films in den Rahmen ihrer Rezeption setzen. In dieser Konstellation spiegelt sich nun auch deutlich die Situation der filmexternen Zuschauenden, die 1931 in europäischen Kinos Wir schalten um gesehen haben; Morgan und der Großherzog werden zu reflexiven Stellvertretern – zu Betrachtern und Konsumenten von Hollywoods Unterhaltung –, genau wie es das eigentliche Kinopublikum war.

Mehr als deutlich wird an diesen Stellen darum auch, dass es sich bei diesem frühen Tonfilm um eine Inszenierung, eine Fabrikation handeln muss. Der Akt des Zurschaustellens, die Ostentation ist hier nicht mehr nur impliziter Aspekt des Dargestellten, sondern thematisches Zentrum des Films. Die *Artifizialität*, von der eingangs dieses Bandes mehrfach die Rede war, wird hervorgehoben und eine Spannung zwischen der scheinbar unmittelbaren Geschichte der Kalifornien-Expedition und diesen in ihrer Reflexivität nochmals gesteigerten Unterhaltungsszenen geschaffen. Hollywoods Unterhaltung erscheint hier nicht mehr unmittelbar auf der Leinwand, sondern vermittelt; ihr Konsum und Genuss wird gleichsam Teil der Geschichte. Das lässt Wir schalten um auf Hollywood im Gegensatz zu The Hollywood Revue of 1929 entlang meiner Definition auch ironisch erscheinen, denn einem medienaffinen Publikum muss angesichts solcher Szenen klar gewesen sein, dass diese filmische Reise aus unterschiedlichsten Versatzstücken zusammengefügt wurde, darum eine lustvolle Inszenierung ist, und die angebliche Reise Morgans und seine Zufallsbekanntschaften ihrerseits ein Spiel, in dem «Talente» der MGM dem deutschen Publikum präsentiert werden sollten, als Werbung für den amerikanischen Tonfilm und für die MGM.

Dass diesem Film damals tatsächlich nicht naiv begegnet wurde, lässt sich dank seiner zeitgenössischen Kritik nachvollziehen. Schon 1931 schien ein Bewusstsein dafür zu existieren, dass der Film «werbewirksam für Metro Goldwyn [ist], eine aus dem Film-Weltgeschäft nicht mehr wegzudenkende Marke» (Zweifel 1931, 1). Das wurde dem Film im *Reichsfilmblatt* aber keineswegs bloß negativ ausgelegt; die hybride Filmform erschien dem Autor wohl kapitalistisch-berechnend, aber auch modern und unterhaltsam. Wir schalten um melde darum «selbstverständlich keinen Kunstanspruch an, er ist was er sein will: Eine amerikanische Revue, eine interessante Unterhaltung, die den Beifall des Kinopublikums haben wird» (ebd.). Von deutschen und österreichischen Filmschaffenden

speziell für den heimischen Markt produziert, gelangte somit ein Angebot ans Publikum, die Darbietungen distanziert und uneigentlich zu lesen und sich auf diesem – modernen, abgeklärten – Weg vom Glamour und den Talenten Hollywoods trotzdem anstecken zu lassen.

Im Film wird besonders der Wiedererkennungswert der Marke MGM immer wieder unterstrichen. Das wird deutlich, wann immer Metro-Goldwyn-Mayer direkt erwähnt wird: «Ah, zu der großen Filmgesellschaft! Da bin ich sehr gespannt», meint Morgan etwa, nachdem ihm der Großherzog erklärt, wo die Erkundungstour als nächstes hingehen soll. «Das ist die Firma mit dem Löwen in der Schutzmarke», wird im Dialog nochmals nachgedoppelt. Der MGM-Löwe ist später im Film dann auch nochmals humoristisch in die Narration eingewoben, wenn in einer Szene der Großherzog zunächst meint, dass Morgan nicht die Erlaubnis hätte, das Studiogelände zu betreten. Morgan fragt, ob es daran liege, weil das Raubtier bei der Türe stehe – «Nein, aber der Portier, und der ist viel bissiger!», antwortet der junge Komparse. Später, wenn Morgan mit einem Fallschirm aus einem Flugzeug springt, um so heimlich aufs Studiogelände zu gelangen, landet er tatsächlich gefährlich nah an einem Löwenkäfig. Eine Großaufnahme des darin brüllenden Löwen setzt die MGM-Marke zugleich nochmals effektvoll in Szene.

9.1.3 Spiel mit dem Ton

Besonders oft ist die audiovisuelle Medialität in WIR SCHALTEN UM AUF HOLLYWOOD auch Grundlage der filmischen Attraktion – offensichtlich ging es darum, amerikanische *Ton*filme und ihre Stars in Deutschland zu bewerben. Bei seinem Rundgang trifft Morgan darum auf insbesondere musikalisch talentierte Schauspielerinnen, Tänzer und Komponisten, die die Audiovisualität des Mediums gekonnt zur Geltung bringen konnten.

Buster Keaton

Oder das Medium wird durch Reflexivität und eine – ironisch wirkende – Verweigerung des Auditiven in Szene gesetzt: Wenn Morgan und sein Begleiter in einer Szene am Beginn des Films auf ihrem Rundgang das legendäre «Künstlerlokal Henry» betreten, ist diese mediale Kondition nämlich Gelegenheit zur humorvoll-paradoxen Inszenierung. Denn die beiden Reisenden treffen dort den Komiker Buster Keaton an, der ebenfalls bei MGM unter Vertrag stand und an dessen Seite sie im gleichen Jahr in der deutschsprachigen Version von PARLOR, BEDROOM AND BATH agierten; «der Mann, der niemals lacht», wie die Morgan-Figur sich (und das Publikum geradezu offensichtlich werbewirksam) in WIR SCHALTEN UM an Kea-

ton erinnert. Morgan versucht trotzdem sein Glück: Er setzt sich zum amerikanischen Berufskollegen an den Tisch und erzählt diesem einige Witze, um Keaton wenigstens ein Schmunzeln abgewinnen zu können. Aber in einer Manier, die für Keaton zum Markenzeichen wurde und die man auch in Europa aus seinen Stummfilmen schon kannte, verzieht dieser keine Miene, und demonstriert stattdessen sitzend am Tisch des Restaurants einige Slapstick-Tricks, die in Wir schalten um als spontane Schusseligkeiten inszeniert sind. Die Szene entwickelt sich zum Spiel um Keatons Persona, die interessante Kontraste zu den medialen Eigenheiten des Tonfilms kreierte: Besonders humoristisch erscheint hier nämlich, wie ausgesprochen lange sich Keaton jeglichem verbalen Ausdruck verweigert, während die anderen Figuren um ihn herum unentwegt Lärm machen und Morgan ohne Erfolg mit Keaton zu interagieren versucht (Abb. 64–67). Keatons Stummheit spitzt sich nochmals auf eine Pointe zu, wenn er, genervt von Morgans Kapriolen, aufsteht und dann doch – und sogar auf Deutsch – sagt: «Du bist verrückt!», bevor er mehrere Anläufe nehmen muss, um seinen Hut aufzusetzen und missmutig das Lokal verlassen zu können.

64–67 Buster Keaton in Wir schalten um auf Hollywood (Frank Reicher, USA 1931)

68–69 Buster Keatons erster Tonfilmauftritt in FREE AND EASY (Edward Sedgwick, USA 1930)

Die Szene lässt sich auch als Verweis auf Keatons eigene damals erst kurzlebige Tonfilmkarriere lesen: Mit FREE AND EASY (Edward Sedgwick, USA 1930) hatte der Komiker nämlich kurz zuvor selbst seinen ersten Tonfilm für MGM inszeniert, der seinerseits schon autothematisch auf dem Studiogelände in Culver City spielte (Abb. 68–69). Dort sind die ersten Worte, die Keaton im Film spricht, ein genauso ironisches Spiel mit den medialen Bedingungen des Tonfilms. Zu Beginn des Films steigt Keaton in seiner Rolle als Elmer an einem Bahnhof irgendwo in der amerikanischen Provinz in einen Zug nach Hollywood ein, in Begleitung einer jungen Schönheitskönigin, der er als Manager zum Karrierestart verhelfen möchte. Sie werden von einer aufgeregten Menge verabschiedet, die natürlich auf den Erfolg der beiden hofft; die Masse erwartet, dass Elmer einige Worte zum Abschied spricht. Der perplexe Mann wird wider Willen auf ein Podest gestellt, während die Leute ihn anfeuern, endlich zu

ihnen (und auf einer Meta-Ebene: Buster Keaton endlich im Tonfilm!) zu sprechen. Doch jedes Mal, wenn Elmer tatsächlich zum Sprechen ansetzt, seinen Mund öffnet und vielbedeutend Luft holt, beginnt eine ebenfalls am Bahnhof anwesende Musikgruppe schwungvoll-freudige Takte zum Abschied zu spielen – sodass er zur Frustration seines Publikums (und zur Spannungserzeugung im Kino, in dem man die ersten gesprochenen Worte dieser Stummfilmstars ja als Attraktion erwartete) und von der Kapelle übertönt immer wieder nicht zu hören ist.

Dass die ersten (deutschen) Worte Keatons auch in Wir schalten um auf Hollywood nur sekundär als Teil der Geschichte, sondern in erster Linie als Attraktion inszeniert sind, die sich als Witz direkt an ein Tonfilm-interessiertes Publikum wendeten, bezeugt erneut, dass der Film sich in jenem Modus vollzieht, den ich in diesem Band hier als *ironisch* erfasse. Nicht der Genuss der filmischen Erzählung, sondern der Spaß an der Unterhaltung an sich ist in den Vordergrund gerückt. Nicht nur das: An diesen Stellen in Wir schalten um wird auch implizit ein Bogen zu jenen Diskussionen um die «Phonogenität» der Stimmen von Stars geschlagen, die um 1930 in Publikumszeitschriften die Seiten zu füllen vermochten und – zum medialen Mythos gebündelt – die Aufmerksamkeit eines (künftigen) Tonfilmpublikums bannten. Immer wieder wurde nämlich debattiert, welche Stummfilmstars nicht nur über die Optik, sondern auch über die Stimme verfügten, um ihre Karriere über den medialen Umbruch hinwegretten zu können. Die Idee war meistens, dass Mikrofone nur eine gewisse Tonlage oder Stimmhöhe qualitativ zufriedenstellend registrieren könnten, und dass alle, die nicht in diese Kategorie fallen würden, Sprachtraining benötigen oder anderswo Anstellung suchen müssten.

Phonogenität

Diesem Mythos entsprechend waren in reflexiven frühen Tonfilmen ‹richtige› Stimmen immer wieder Thema – metaphorisch, oder, im Fall von autothematischen Produktionen wie Wir schalten um auf Hollywood, unmittelbar. Auch später wird im Film nochmals die Idee ‹guter› Aussprache ins Zentrum gerückt, in einer Szene mit Adolphe Menjou, die retrospektiv wie die Blaupause für ähnliche Szenen im Musical Singin' in the Rain (Stanley Donen / Gene Kelly, USA 1952) erscheint (Abb. 70): In seiner Umkleide übt der amerikanische Schauspieler gerade die phonetische Aussprache. Und weil sich der Film an ein deutsches Publikum richtet, versucht sich Menjou an einigen Sätzen – wohl phonetisch angelerntem – Deutsch, um, wie er seinem Besucher Morgan (und dem Publikum) versichert, für den ausländischen Tonfilm nicht verloren zu sein. Die zeitgenössischen Vorbehalte, dass das neue Medium nun im Gegensatz zum Stummfilm Sprachbarrieren

70 Singin' in the Rain (Stanley Donen / Gene Kelly, USA 1952) inszeniert mediale Anforderungen spielerisch

schaffe, schienen auf diese Weise im Film selbst beiläufig entkräftet und – entlang schon bekannter Medienmythen des neuen Tonfilms – die Unterhaltungsfähigkeit Hollywoods wiederum bestärkt.

9.2 Exkurs: Fernreportage 1931

Wir schalten um auf Hollywood war also ein filmischer Versuch, Hollywood-Inhalte auch nach dem Umbruch zum Tonfilm auf die Bedürfnisse eines deutschen Publikums anzupassen, dabei die literarischen und diskursiven Tendenzen nicht außer Acht zu lassen, unter denen Amerika in Europa verstanden und verhandelt wurde. Hybrid vereint der Film darum verschiedene Modi: jenen der Starparaden, wobei eingefügte Szenen aus bereits existierenden Revuefilmen als Werbung für das Studio MGM funktionierten, während der Rundgang durch Los Angeles und über das Gelände der MGM jenen Reportagen glich, die die deutschsprachige Zuschauerschaft schon aus der Literatur, aus Zeitschriften und Zeitungen kannte. Morgan ist in der Handlung des Films schließlich nicht einfach ein Durchreisender in Hollywood, sondern, wie er seiner Begleitung erklärt,

71–72 Morgans Taschensender in Wir schalten um auf Hollywood (1931)

tatsächlich als Reporter unterwegs, ausgestattet mit einem akustisch-optischen Taschensender, der ohne Stromzufuhr oder Verdrahtung seine Reportage aus Hollywood audiovisuell und auf (damals) wundersame Weise in die Heimat übertragen könne (Abb. 71–72).

Es ist diese – zu diesem Zeitpunkt noch – technologische Fantasie, die im Film das journalistische Reportage-Narrativ noch konsequenter inszeniert. Besonders, wenn Morgan für seine Zuhörer und Zuschauerinnen den Film hindurch seine Entdeckungen in einen beschreibenden Kommentar übersetzt, den man 1931 in ähnlicher Form schon aus schriftlichen Amerikareportagen kannte und der in seinem Ton (für eine amerikanische Produktion überraschend) auch tatsächlich an zeitgenössische kritisch gestimmte literarische Beschreibungen Amerikas erinnert. In der diegetischen Welt von Wir schalten um wird darauf hingewiesen, dass das Funkgerät eine brandneue Erfindung, «das Ei des Kolumbus» sei, das von der ersten großen Filmzeitung finanziert werde, der «Hearst & Siehst-Presse» (ein Wortspiel, das das amerikanische Medienkonglomerat von William Randolph Hearst mit der Idee verschränkte, dass man dank dieser Erfindung das in der Ferne Übertragene zeitgleich hören und sehen könne).

Die Idee eines solchen Taschensenders war 1931 nicht gänzlich unrealistisch, sondern eine imaginäre Weiterentwicklung vorhandener Mittel, wie jener der ersten (realen) und viel bewunderten internationalen Rundfunk-Liveübertragungen. Auch existierten damals schon einige experimentelle Apparate, die – sich technologisch auf der Schnittstelle zwischen Rundfunk und optischer Übertragung – schon als «Fernsehen» gehandelt wurden. Dank drahtloser Übertragung gelangten so bereits 1922 einige Bilder von Amerika nach Europa (vgl. Schneider 2002, 65). In London wurde Frank Warschauer Zeuge dieser Entwicklung, über die er der Leserschaft der *Weltbühne* 1928 begeistert berichtete:

> Von allen Erfindungen dieser Zeit ist die des drahtlosen Fernsehens nicht nur die vielleicht zauberhafteste, sondern auch die folgenreichste. In London sah ich die Apparate, mit denen zum ersten Male Menschen über den Ozean geblickt haben, von London nach New York; das sind keine Einzelexperimente mehr, sondern die Apparate sind bereits im Radiohandel, kosten zwischen vierhundert und dreitausend Mark. An sechs amerikanischen Stationen werden schon Fernsehversuche gemacht, eine holländische wird demnächst dazukommen. Man hört dabei wie im Rundfunk, sieht gleichzeitig die betreffenden Personen und Gegenstände, nicht als Einzelbilder, sondern in ihrer Bewegung wie im Film, als seien sie im gleichen Raum, während sie beliebig viel Kilometer weit entfernt sind. *(Warschauer 1928, 734–735)*

1929 sendete die British Broadcast Corporation erstmals ein regelmäßiges Test-Fernsehprogramm durch London, bei dem Bild und Ton, da noch über die gleiche Frequenz gesendet, sich im Zwei-Minuten-Takt ablösten und so nacheinander und noch nicht synchron übertragen wurden (vgl. Andriopoulos 2002, 32). Im März desselben Jahres wurde in Deutschland die erste drahtlose Fernübertragung bewerkstelligt, wobei vorerst stumme, aber bewegte Bilder über 475 Meter als Versuchssendung übermittelt wurden (vgl. Schneider 2002, 54). 1929 wurden auch Empfangsapparate an der Rundfunkausstellung in Berlin vorgestellt, um dort die Idee eines «Fernsehens» als künftiges Massenmedium zu befeuern.

Der 1930 noch kein Jahrzehnt alte Rundfunk bot damals phänomenologisch wie technisch den Referenzrahmen der Diskussionen zum Fernsehen, auch weil zunächst die Frequenzen bzw. die sendefreie Zeit des Radios genutzt wurden, um nicht nur Töne, sondern auch erste Bilder zu übertragen (vgl. ebd., 61). (Der Rundfunk stand auch deutlich hinter der Idee für die fiktive Technologie in WIR SCHALTEN UM, in dem der Taschensender bzw. seine audiovisuelle Übertragung im Film als die «größte *Radio*sensation der Welt» bezeichnet wird.) Dem Autor Frank Warschauer galt 1928 in der *Weltbühne* diese Nähe zum Rundfunk als Indiz, dass auch das Fernsehen sich künftig als Massenmedium durchsetzen könne:

> Diese Erfindung des Fernsehens wird Folgendes bewirken. Man wird, jeder in seinem Zimmer, nicht nur wie bisher alles hören können, was auf der Erde an irgend einer Stelle erklingt, sondern auch gleichzeitig sehen, was dort vorgeht, wo der Sendeapparat aufgestellt ist. Der wird beweglich sein, wie schon jetzt beim Rundfunk die Aufnahmemikrophone, transportabel, wohin man will. Wohin die Sendegesellschaft will […]. Natürlich auch: der Empfang des berühmten Boxers Kovkopp in New Orleans, oder Szenen aus der chinesischen Revolution, die sich im gleichen Augenblick abspielen; je

> nachdem, wer die Sendeorganisationen beherrscht; was wiederum davon abhängt, wie viele und wie aktive Leute kapieren, was da die Technik dem Menschen eigentlich für eine Gabe überreicht. *(Warschauer 1928, 735)*

Die Ausführungen zum Fernsehen und zum Rundfunk zeigen, dass ein Taschensender in Wir schalten um für viele als Idee greifbar hat sein müssen. Dennoch war 1930, als Teile des Films auf dem MGM-Gelände in Culver City gedreht wurden, die Gerätschaft, wie sie im Film funktioniert (in dessen Erzählung sollen die Aufnahmen «Millionen Menschen» erreichen), noch reine Fantasie – eine Science-Fiction. Der fiktive audiovisuell übertragende Taschensender setzte in der Geschichte darum nicht nur den reportagehaften Ton, sondern – zumindest für jene Zuschauenden, die sich für technologische Spekulationen interessierten – fast paradox dazu auch fantastische Vorzeichen, womit der Film doch auch so als Imagination und ironisch als Fabrikation markiert ist.

Auch der inkonsequente Umgang mit dem Gerät, das Morgan in der Filmlogik ja eigentlich ermöglichen sollte, das Erlebte ans deutsche Publikum zu senden, zeigt, dass dem Film nicht daran gelegen sein konnte, seine Erzählung gänzlich in der Realität zu verorten. Denn in der Diegese wird der Apparat äußerst inkonsistent verwendet: Nach ihrer Rundreise endlich auf das Studiogelände der MGM in Hollywood gelangt, ist der Taschensender, den Morgan zuvor noch vielbedeutend aus dem Aktenkoffer gezogen hat, kaum mehr im Bild zu sehen. Auch lässt sich aufgrund der filmischen Darstellungen nicht nachvollziehen, wie die Übermittlungen sich genau ansehen und anhören könnten. Der Film, der zu sehen ist, ist wohl audiovisuell, und im gewissen Sinne ist Wir schalten um auch eine Übertragung aus Hollywood nach Deutschland (wenn auch nicht *live*, sondern eine durch Postproduktion stark veränderte, zeitlich versetzte) – und doch kann Wir schalten um offensichtlich nicht dem entsprechen, was Paul Morgan gerade registriert, da wir den Taschensender selbst im Bild sehen und auch Morgan dabei beobachten, wie er ihn für die Aufnahme in Betrieb nimmt. Wichtiger als ein dem Realismus verpflichteter Erzählmodus erscheint in Reichers Film daher also ein spielerisches Element; dass im Format des «Taschensenders» die technischen Qualitäten, die der neue Tonfilm tatsächlich besaß, nochmals überhöht wurden, passt zu diesem Modus. Dank seiner medialen Zukunftsvision entsprach der Film 1931 somit in ironisch-überhöhter Weise also eher jenem, den man sich in Europa von Amerika und von Hollywood versprach, doch uneigentlich präsentiert und ins Fantastische hinein gedacht: in Form hypermoderner Unterhaltungsformen, die das in Europa Bekannte technisch weit übersteigen.

9.3 Blick hinter die Hollywood-Kulissen

Vor allem in jenen Szenen, die in WIR SCHALTEN UM AUF HOLLYWOOD zwischen den Witzen, Bühnenauftritten und humoristischen Begegnungen stehen, blieb der Film dann trotz inkonsequenten und medial-fantastischen Vorzeichen über weite Strecken dem Erkundungsnarrativ literarischer Amerikareportagen verpflichtet. Vor dem Rundgang auf dem Studiogelände unternehmen die Protagonisten eine Fahrt durch Los Angeles, wobei der Film diese in fast dokumentarisch anmutenden Aufnahmen bebildert, die mit gelegentlichen Kommentaren Morgans über die fremde Kultur versehen sind. Auch das *Reichsfilmblatt* beschrieb schon 1931 den hybriden Charakter von WIR SCHALTEN UM als

> eine großzügig aufgezogene «Hollywooder Kunde», – ein Reisebericht, eine Revue, in der vieles vorkommt, was Hollywoods Berühmtheit ausmacht und herbeigeführt hat, eine Revue der kalifornischen Zelebritäten, vom Conferencier Morgan vorgeführt und in seiner Reportage «verankert». *(Zweifel 1931, 1)*

Insbesondere in diesen dem Reportagestil entlehnten Szenen wurden die Narrative und Haltungen der Amerika-Berichterstattung imitiert, die in diesem Kapitel vermehrt schon besprochen wurden.

In deutschsprachigen Berichten war über Hollywood immer wieder zu lesen, dass Besuchende überrascht seien, dass Hollywood kein mythischer, von Stars besiedelter Ort ist, in dem ausschließlich Filme gedreht werden, sondern jenseits der Studiogelände topografisch den anderen Teilen Los Angeles' gleiche. So auch in der bereits erwähnten Fortsetzungsgeschichte in *Mein Film*: «Ich war im gewissen Sinne enttäuscht, als ich Hollywood kennen lernte, denn Hollywood ist in Wirklichkeit eine Stadt» (1930b, 12), steht im Reisebericht des französischen Filmemachers René Guetta zu lesen, dessen Anreise in Hollywood und erste Eindrücke in der Wiener Publikumszeitschrift publiziert wurden. Selbst in der Einführung des bekannten Bildbands *Hollywood, wie es wirklich ist* von 1930 wiederholte sich dieses Narrativ. Erwin Debries, der das Vorwort verfasste, zeigte sich überrascht besonders davon, wie schnell sich die Wüstenlandschaft in eine dicht besiedelte Metropole verwandelte:

> Hollywood, heute ein ausgedehnter, volkreicher Stadtteil von Los Angeles, war noch vor dreißig Jahren ein kahler, oder Sandhügel, allwo sich wenige Chinesen, mexikanisch-indianische Mestizen und Cowboys zwischen Kaktusstauden und ein paar wellblechgedeckten Bretterbuden gute Nacht sagten. *(Debries 1930, 6)*

In Wir schalten um auf Hollywood findet sich eine Referenz auch auf dieses gängige Vorurteil: «In Europa macht man sich ohnehin ein ganz falsches Bild davon, Hollywood ist eine richtige, große Stadt», meint der Großherzog zu Morgan im Film, während die beiden Hollywood im Auto erkunden.

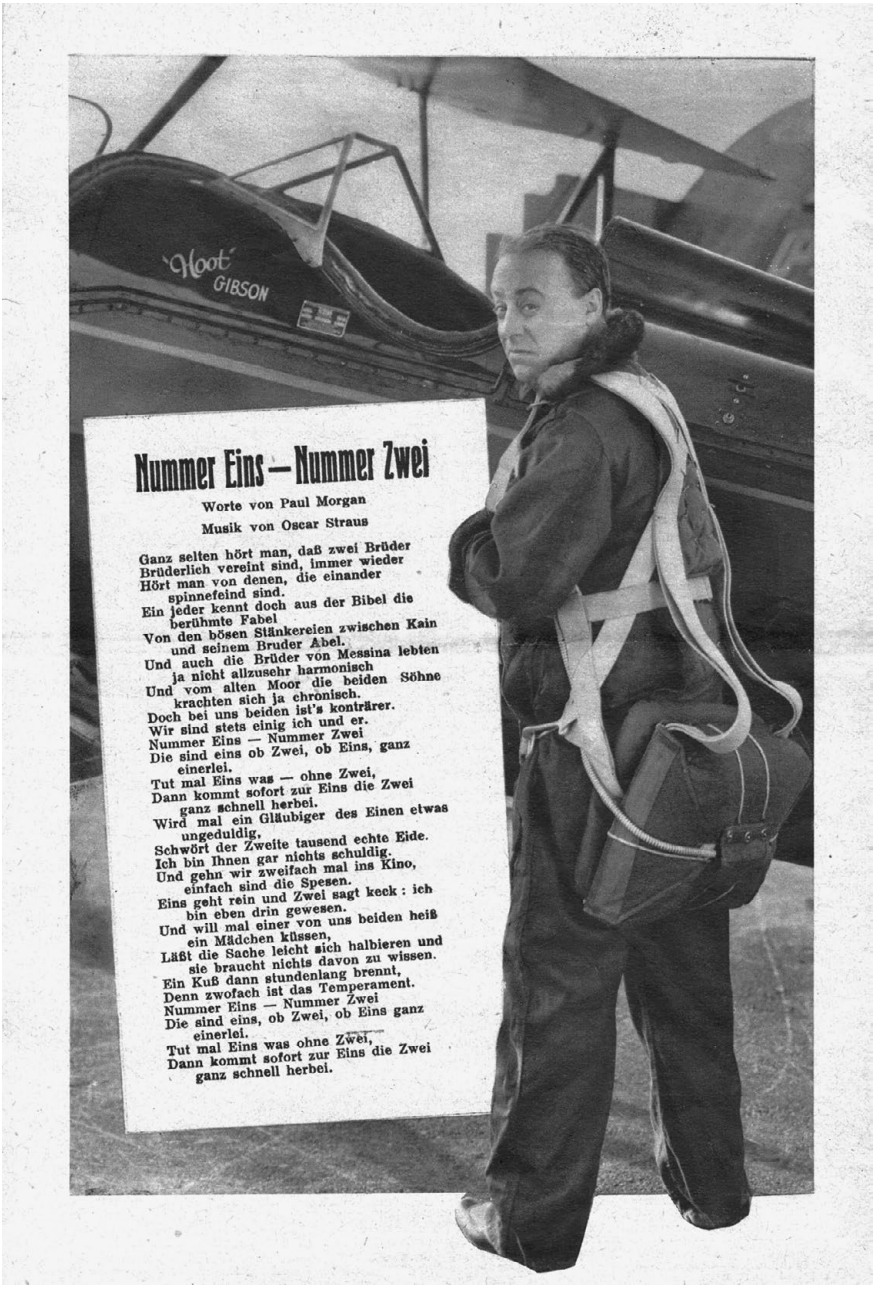
Western-Referenzen

Doch was sich in Büchern wie *Hollywood, wie es wirklich ist* noch als ernsthafte Auseinandersetzung mit Erwartungen liest, wird im Film sogleich zum Anlass für eine kleine Sketch-Einlage. Denn hier stellt sich Morgan während der Rundfahrt durch Los Angeles vor, wie er und seine Begleitung 25 Jahre zuvor durch denselben Ort gezogen wären, als es in Hollywood «noch kein einziges Haus» gegeben hätte; nach einem Jump Cut sitzen die beiden nicht mehr auf der Rückbank ihres Vehikels, sondern auf Pferden, in Cowboy-Outfits und gerahmt von einer weiten leeren Wüstenlandschaft. In einer Karl-May-Parodie und in humoristischer Anlehnung ans Western-Genre spricht Morgan in dieser Sketch-Szene nun als Cowboy – offensichtlich hin- und hergerissen zwischen den filmisch konstruierten Welten – in einem Satz noch von der kalifornischen Sonne, die allzu großzügig scheine, und im nächsten bereits von einem Gläslein Pilsner Urquell, das er vermisse.

Dass die diegetischen Ebenen in Wir schalten um metaleptisch ineinander verschränkt sind, sodass selbst die Figuren nicht mehr wissen zu scheinen, ob sie nun österreichische Schauspieler in Hollywood oder vielleicht doch Cowboys sind, unterstreicht nochmals, dass sich dieser Film an ein medienaffines Publikum wendet, das wahrscheinlich schon um die gängigen Formeln des amerikanischen Kinos und der Amerikakritik Bescheid wusste. Bei dieser filmischen Erkundung Hollywoods ging der erforschende und rapportierende Blick – nochmals – einher mit der Lust an der Fabrikation, der Einsicht, dass hier doch eigentlich eher gespielt und imitiert, am medialen Mythos gebaut und er ironisch demontiert werde.

Oscar Straus und Hollywood-Magie

Auch in der Szene, in der Morgan den Komponisten Oscar Straus in seinem Arbeitszimmer in Hollywood besucht, ist diese Haltung evident: Das Aufeinandertreffen wird nämlich Anlass eines medialen Tricks. Zunächst spielt der in Hollywood residierende österreichische Musiker auf seinem Flügel zur Begeisterung seiner Besucher noch einige Passagen aus seinen Kompositionen *Ein Walzertraum*, *Die Perlen der Cleopatra* und *Marietta* an, bevor er die ersten Takte einer Melodie anstimmt, die Morgan dann



73 Liedtext zu Oscar Straus' und Paul Morgans «Nummer Eins – Nummer Zwei»; abgedruckt im *Filmkurier*

scheinbar spontan zum Singen eines Liedes bewegt. Doch die Idee, dass diese musikalische Interaktion spontan sei, so, wie es in Musicals oft standardmäßig inszeniert wird, wird zugleich entkräftet.[3] Die Musiknummer wird nämlich überdeutlich nicht nur zur narrativen, sondern zur medialen Dekonstruktion, wenn Paul Morgan nicht nur unvermittelt zu singen beginnt, sondern – dank Doppelbelichtung und Tonmontage – scheinbar mit sich selbst zweistimmig singt. Die Sensation wurde nicht nur durch den visuellen Trick generiert, sondern im Rahmen des «Duetts» besonders durch die Verdoppelung der Stimme auf der Tonspur (Abb. 73).

Solche Szenen erinnern erneut ans Prinzip moderner Magie, zu dem Tom Gunning schreibt, dass sich der Spaß ihres Konsums nicht so sehr durch die Täuschung, sondern durch das Entdecken und Entziffern der Mechanismen dahinter – das Wissen um die Täuschung – generiere (vgl. 2008, 75). Das lässt sich auf solche Szenen in frühen Tonfilmen übertragen, in denen offensichtlich technische «Tricks» angewendet wurden, die ein über Technik aufgeklärtes Publikum dazu animieren mussten, die mediale Darstellung als ein Spiel zu begreifen. Wurde von kritischen Stimmen zuvor noch die Befürchtung angestellt, dass der Tonfilm die «natürliche Einheit» von Körper und Stimme aufbreche, wurden in Filmen wie Wir schalten um auf Hollywood solche Brüche, genauer die durch sie evozierte Artifizialität, also geradezu lustvoll inszeniert.

Hollywood-Kritik

Die dahintersteckende Idee, dass eigentlich alles eine Fabrikation sei – nicht nur dieser Film, sondern Hollywood ohnehin –, schimmert in Reichers Film auch in den darauffolgenden Szenen immer wieder durch; manchmal scheint sie mit überraschend zynischem Unterton inszeniert. Besonders in jener Szene, in der Morgan auf dem Gelände der MGM den metaphorischen «Blick hinter die Kulissen» tatsächlich wagt und in der Dekoration hinter die dünnen Pappfassaden einer Filmstraße blickt. An dieser Stelle wird in Wir schalten um überdeutlich, dass in der «Traumfabrik» nichts echt zu sein scheint. Bestätigt wird dann ein Narrativ, das die intellektuelle Amerikakritik der Zeit durchzogen hat: *Nichts ist, wie es scheint*, schon gar nicht in Hollywood.[4]

3 Jane Feuer spricht in ihrem Aufsatz über selbstreflexive Hollywood-Musicals in diesem Zusammenhang von «the myth of spontaneity» (vgl. 2002, 32).

4 Auch bei Kischs Ankunft in Hollywood in *Paradies Amerika* gestaltete sich der Eindruck 1929 entlang dieser Vorzeichen. Denn dort war zu lesen, dass die «sozialen Verhältnisse» in Hollywood genauso verlogen seien wie die Filme, die dort produziert werden (vgl. Kisch 1993, 156).

Auch jene Fortsetzungsgeschichte in *Mein Film*, die 1930 ihrerseits von einer Reise nach Hollywood berichtete, schlug zum Ende des zweiten Teils diesen kritischen Ton an. Bis dahin erschien dem Autor René Guetta Los Angeles als sonniger Ort voller Palmen. Im letzten Satz deutet er allerdings an, dass sich sein Eindruck Hollywoods in der Fortsetzung dann doch entschieden verdüstern wird:

> Für viele, die um 1930 nach Hollywood gehen, ist es das Land der Träume, vielleicht aber ist diese Stadt zu schön, um auch gut zu sein, vielleicht erinnert Hollywood an die wunderbaren Blumen Kaliforniens, die herrlich aussehen, aber nicht duften … *(Guetta 1930b, 13)*

In WIR SCHALTEN UM findet dies erneut ein filmisches Äquivalent: Wenn Morgan beeindruckt das imposante Vehikel kommentiert, das seinem Begleiter als Fortbewegungsmittel dient, antwortet der Großherzog, dass es nicht seines sei, sondern er es bei seiner Filmgesellschaft ausgeliehen habe. Mit «Was man in Amerika nicht alles machen muss», spielt Morgan wohl auf die statusorientierte Gesellschaft an.

Dass der Luxus nur geliehen sei, könnte auch als Hinweis auf die Wirtschaftskrise gelesen werden, die seit 1929 die Euphorie für den «amerikanischen» Hochkapitalismus auch in Deutschland dämpfte. Auf die ökonomische Krise werden in WIR SCHALTEN UM noch mehrere Hinweise gegeben: Bevor sie zu den Ateliers gelangen, reisen Morgan und der Großherzog an riesigen Sportstadien und Bohrtürmen vorbei – Symbole der amerikanischen Prosperität, die in dieser Komödie nun in witzigen und durchaus zynischen Dialogen besprochen werden. Als Morgan sein Erstaunen über die Bohrtürme äußert, kommentiert dies der Großherzog so: «Hier werden Millionen aus der Erde gepumpt. Sie sehen, es gibt immer noch Pumpversuche, die sich lohnen!» Der ironische Tonfall von Reportagen wie *Paradies Amerika* erhielt ein filmisches Echo, wenn Morgan anschließend in seinen Funksender spricht:

> Achtung, Achtung, Hallo, Hallo! Wir befinden uns soeben inmitten eines Waldes von Öltürmen. Öl, Öl, überall Öl, wohin ich forschend blicke, Tag und Nacht pumpt man das Schwarze Gold aus der Erde. Futter für die Maschinen, Nahrung für die Automobile und fette Dividenden für die Öl-Magnaten.

Kritische Erzählungen zu Amerika kommen im Film also vor, als Versatzstücke, die auf die Vorlagen verweisen – sie werden aber zugleich vermischt mit filmischer Unterhaltung, mit humorvollen Einlagen, die die Kritik entschärfen.

Die Szene, in der Morgan hinter die Pappkulissen blickt, mag dieses reflexive und ironische Prinzip des Films am besten veranschaulichen. Nachdem sich Morgan verblüfft davon zeigt, wie wenig in Hollywood doch der Realität entspreche, trifft er hinter den falschen Fassaden dann doch jemanden an, der ihn begeistern – und vom Charme Hollywoods bestens überzeugen mag: Eine Reihe knapp bekleideter Tänzerinnen zieht lachend am verwirrten Morgan vorbei, wohl um auf irgendeiner Stage in einer Halle in einer berühmten Girlreihe zu tanzen. Vom kritischen Beigeschmack, den Siegfried Kracauer bei solchen tänzerischen Anordnungen noch vernahm (vgl. 1963 [1927], 54), ist hier wenig zu bemerken. Besonders, wenn Morgan dann zugleich auch noch auf eine junge schöne Frau trifft, die sich als «Joan Crawford» vorstellt und zugleich einige Wort auf Deutsch in seinen Taschensender für das deutsche Publikum spricht. Die Kritik ist geäußert, aber zugleich auch außer Kraft gesetzt: Hollywood wird, obwohl – oder gerade weil – hier alles ein Trick zu sein scheint, als magisch empfunden.

Die widersprüchliche Tonalität wird zum Schluss von Wir schalten um nochmals evident, in einer Szene, die Aufnahmen einer Filmpremiere zeigt, ausgestattet mit allem, was man von einem bedeutenden Anlass in Hollywood erwartet: Eine begeisterte Masse empfängt die Stars, die der Reihe nach aus ihren Limousinen steigen und über den roten Teppich laufen. Morgan kommentiert das Geschehen, wobei in den meisten Einstellungen nur noch seine Stimme als Voice-over zu hören ist (wobei die Aufnahme wohl eigentlich dem Archiv der MGM entstammt). In seinen Kommentaren schlägt Morgan auch zum Schluss nochmals einen überraschend ironisch-abgeklärten Ton an:

> Bei uns in Europa sehen so die politischen Demonstrationen aus. Hier, im Lande der unbegrenzten Möglichkeiten, ist das das Zeichen einer Filmpremiere. Hier haben Sie Amerika in Reinkultur. […] Wer den Ehrgeiz hat, prominent zu sein, ist anwesend. Hier riecht alles nach *money, money, money* […] – als hätte es niemals einen Börsenkrach gegeben.
>
> *(Transkription: S. H.)*

Mit diesen abschließenden Szenen des Films finden auch meine Ausführungen in diesem Kapitel ein Ende: Bis in die letzten Filmminuten zeigt sich Frank Reichers Wir schalten um auf Hollywood so als überaus modern und abgeklärt, obwohl der Film 1931 offensichtlich auch als Werbung für das Hollywood-Studio und die amerikanischen Importe nach Europa intendiert war. Hollywood wolle *money, money, money*, ist auf der Tonspur als Off-Kommentar Morgans noch zu hören; ausgerechnet als

Untermalung einer Starparade fürs deutsche Publikum, mit der MGM als Tonfilm-Produktionsfirma beliebt gemacht werden sollte.

Das zeigt nochmals: Offenlegung und Verzauberung stehen im frühen Tonfilm, wie hier anhand WIR SCHALTEN UM exemplarisch gezeigt wurde, ironisch Seite an Seite. Zuvor wurde in diesem Kapitel analysiert, wie amerikanische Kultureinflüsse, etwa der Jazz, auf ähnlich ambivalent-vielschichtige Weise Eingang in den frühen deutschen Tonfilm fanden. Auch in dieser amerikanischen Produktion von 1931 erscheint Hollywood denunziert und trotzdem (oder: für ein der Mechanismen gewahres Publikum wohl *gerade dadurch*) fröhlich zelebriert.

III Technik und Sachlichkeit: Der Blick ins Tonfilmatelier

10 «Propagandafilm für die Ufa»

> Dieser Tonfilm ist richtig. In seinem Sinne richtig. Das wird bewiesen durch: Als der Verbrecher zum endgültigen Verhör vor die Kommissare geführt wird, entsteht eine kleine Pause. In der Handlung. Es muß ihn jemand holen. Und da geht eine Unruhe durch den riesigen Zuschauerraum, die deutlich einen einheitlichen Grund hat: das Publikum setzt sich zurecht, es holt tief Atem zur Aufnahme der letzten Sensation des Films, es konzentriert sich geräuschvoll. Es ist dieselbe Atmosphäre, dies selbe hörbare Auflauschen und Verstummen wie in den Zuschauerräumen der Kriminalgerichte vor dem Urteil. Das ist Kontakt. Das ist der Vorzug, die Rechtfertigung, das Gekonnte dieser Kriminalnovelle.
>
> *(George 2014 [1930], 101)*

Die Worte, die der Filmkritiker und Journalist Manfred George im Sommer 1930 nach der Premiere für diesen «brandneuen» Kriminaltonfilm fand, bezeugen folgendes: Der Schuss im Tonfilmatelier, der im Mai und Juni 1930 unter der Regie Alfred Zeislers gedreht wurde, traf ins Zentrum des damaligen Zeitgeists. Die Geschichte um einen fiktionalen Mordfall im Tonfilmstudio wurde modern, sachlich und distanziert erzählt – *im neuen Medium, mittels neuer Technologie,* die der Film in seiner autothematischen und reflexiven Konstruktion selbst als Attraktion inszeniert.

Weshalb vermochte Der Schuss im Tonfilmatelier den Premieren-Kritiker so zu begeistern? Schließlich waren vor dieser Uraufführung am 25. Juli 1930 schon andere Kriminaltonfilme gezeigt worden, etwa Der Tiger (Johannes Meyer, D 1930) im April oder Hokuspokus (Gustav Ucicky, D 1930) am 11. Juli. Wahrscheinlich löste Der Schuss ungleich größere Begeisterung aus, weil der Film in Sachen Modernität die metaphorische Schraube um eine Windung weiter anzog: In den neu für die Tonfilmproduktion erbauten Ateliers der Ufa (Universum-Film AG) in Neubabelsberg, dem sogenanntem «Tonkreuz»[1] spielend, lieferte Der Schuss im Tonfilmatelier nicht ‹nur› die Erzählung eines Kriminalfalls, sondern auch Einblicke in die gerade aufgebaute und von der Öffentlichkeit neugierig beobachtete Tonfilmproduktion: «Dem Kriminalmilieu mischt sich

1 Das Ufa-Tonfilmatelier wurde aufgrund seiner außergewöhnlichen architektonischen Form so genannt, denn die Ateliers des Gebäudes waren kreuzförmig angeordnet.

die Welt des Tonfilmateliers. Blicke hinter die Kulissen, überraschende Einfälle, sinnfälliger Humor – unterhaltsam. Sehr viel weiter als der Tiger. Einen Riesenschritt weiter» (2014 [1930], 101–102), schrieb George auch in seiner anfangs zitierten Kritik 1930 für *Tempo*. Mit «Blicke[n] hinter die Kulissen» wurden die eigenen Schaffensbedingungen in Der Schuss zum Kontext der erzählten Geschichte: Die Eigendarstellung wurde hier unvermeidlich auch zur Eigenwerbung.

Der Schuss im Tonfilmatelier erscheint also in vielerlei Hinsicht als eine spannende Produktion: Das Drehbuch wurde zeitgleich zur literarischen Geschichte von Kurt Siodmak erarbeitet, die, mit gleichem Titel, 1930 sowohl in Buchform als auch in der Berliner Zeitung *Nachtausgabe* als Fortsetzungsgeschichte erschien. Siodmaks Roman war genau wie der Film darauf ausgelegt, sowohl eine Kriminalstory als auch eine Geschichte aus dem Milieu des Tonfilms zu erzählen, um damit unterhaltende, ästhetisch anregende, werbende und didaktische Aspekte hinsichtlich des Tonfilms zusammenzubinden. Buch und Film sind Teile eines multimedialen Projekts, das noch heute auffällig modern wirkt, auch in Hinblick auf ihre transmediale Vermarktungsstrategie. Spannend ist auch, wie sich die ökonomischen Interessen im Film offenbaren: Als «Propagandafilm für die Ufa-Ateliers in Neubabelsberg», wie Filmkritiker Hans Sahl im Juli 1930 meinte (vgl. 2012 [1930], 171), ging es in Der Schuss nicht zuletzt um Markenbewusstsein. Die moderne Attitüde setzt sich in der sorgfältigen Ästhetik des Films fort: Im Buch wie im Film ist es ein neusachlicher Geist, der die Haltung der Aufklärung und Entzauberung konsequent ästhetisch vermittelt. Das folgende Kapitel soll zeigen, wie Der Schuss im Tonfilmatelier die Selbstdarstellung vornahm, dabei kontemporäre Diskurse und Mythen zur Tonfilmproduktion oft betont sachlich, stellenweise aber auch spielerisch und ironisch miteinbezog. Durch und durch modern und reflexiv, waren es die Momente demonstrativ-moderner Aufgeklärtheit, die dem Zeitgeist entsprechend zum Erfolg des Films beitrugen.

11 Kontext I: Technikdebatten

Der Schuss im Tonfilmatelier schien darauf ausgerichtet, dem neuen Lichttonspielfilm Wirkung zu verleihen. Erzählt wird in ihm die Geschichte eines tödlichen Schusses, der im Tonfilmstudio während Dreharbeiten abgefeuert wird. Eigentlich sollte ein Schuss nur im Film-im-Film, als Teil eines fiktionalen filmischen Plots und als offensichtliche mediale Inszenierung innerhalb der Diegese fallen. Stattdessen steht am Beginn von Der Schuss der ‹tatsächliche› mysteriöse Mord an einer Schauspielerin. Der restliche Film dreht sich um die Lösung dieses Falls, um die Antwort auf die Frage, weshalb an diesem Tag bei einer Tonfilmaufnahme eine Frau getötet wurde, und um die Suche nach dem Mörder im im Tonfilmatelier.

Im Zentrum von Zeislers Film steht somit ein Geräusch, ein Schuss, und – weil der Plot sich selbstreflexiv im Tonfilmstudio abspielt – das filmische *Registrieren* dieses Geräusches. Mit diesem thematischen Fokus knüpfte Der Schuss implizit an bereits existierende Debatten um den Tonfilm an. Sein technisches Vermögen, vormals ephemere Geräusche fürs Kino zu registrieren, war damals Inspiration medialer Mythenbildung. Dass diese besonders schlecht oder besonders gut klingen würden, war auch eine wiederkehrende Urteilskategorie früher Tonfilmrezensionen. Im theoretischen Diskurs zum neuen Medium wurde die künstlerisch ‹wertvolle› Wiedergabe von Geräuschen mit dessen ästhetischem Potenzial in Verbindung gebracht. Von der Avantgarde inspiriert, experimentierte man um 1930 noch mit dem «Geräuschfilm», in dem keine Dialoge, sondern lediglich Geräusche zu hören waren. Im Folgenden wird detailliert auf die Diskurse eingegangen, um die Technikdarstellung in Der Schuss, die ironischen Selbstinszenierungen dieses Tonfilms in ihrem zeitgenössischen Kontext deuten zu können.

11.1 Geräusche

Um zu verstehen, weshalb ausgerechnet Geräuschen diese relevante Position in den Debatten um den Tonfilm zukam, scheint es mir lohnend, zeitgenössische Diskurse zu *technikbasierten* Medien genereller zu betrachten. Denn der Tonfilm, genau wie der Stummfilm, der Phonograph oder das Radio zuvor, wurde um 1930 oft als primär *technisches Medium* wahrge-

nommen und debattiert, da sowohl sein Aufnahme- als auch sein Wiedergabeprozess «maschinenbasiert» ist; die Apparatur, das lässt sich auch den zeitgenössischen Quellen ablesen, bleibt stets Gegenstand seiner Wahrnehmung.

Mit dieser Prämisse verbunden war, dass technische Medien oft als grundlegend *modern* verstanden wurden. Walter Benjamin ernannte im Kunstwerkaufsatz, den er im Pariser Exil verfasste und der erstmals 1936 erschienen war, den Film entsprechend zum «machtvollsten Agenten» eines neuen modernen Zeitalters (vgl. 1989 [1936], 16). Benjamin trennte ihn von anderen Methoden medialer bzw. künstlerischer Reproduktion wie dem Holzschnitt, dem Kupferstich, der Radierung ab – auch von der Lithografie, obwohl ihre Einführung einst ihrerseits einen ähnlich grundlegenden Wandel der Alltagskultur bewirkt haben soll (vgl. ebd., 11). Doch mit der Technik der fotografischen Erfassung und dem Potenzial zur endlosen Reproduktion war für Benjamin erst mit Fotografie und Film eine neue Stufe der Modernisierung erreicht. Ein gänzlich neues Prinzip soll die ästhetische Sphäre von da an dominiert haben: «Die technische Reproduzierbarkeit ist unmittelbar in der Technik ihrer Produktion begründet» (ebd., 21), schrieb Benjamin, damit jenes Prinzip meinend, das hier gerade genannt wurde: dass Technik erstmals mit dem Film Grundlage der Produktion *und* der Reproduktion von Kunst geworden ist.

Diese ontologische Bedingung berge, so Benjamin, eine neue Herausforderung. Denn wie man etwa mit Analysen der Patina festzustellen versuche, ob ein Gemälde ein Original sei, spiele die Idee vom «Hier und Jetzt des Originals», das die «Aura» eines Objekts hervorbringe, auch im technologischen Zeitalter noch eine Rolle (vgl. ebd., 13). Das führte Benjamin im Kunstwerkaufsatz zur berühmten Konklusion: Technisch reproduzierte Kunst könne einen solchen Anspruch an Originalität gar nie leisten, mit ihr gehe ein Verlust der «Aura», des «Kults» und «Rituals» und damit eines ursprünglichen Gebrauchswerts einher, den klassische Kunstformen noch zu erzeugen vermochten (vgl. ebd., 15–19). Benjamin erschien dieser Verlust aber nicht als grundsätzliches Problem. Klassischen idealistischen Positionen widersprechend, bewirkte für ihn dieser Effekt endlich die gewollte Entzauberung und Modernisierung; das Kunstwerk löse sich «von seinem parasitären Dasein am Ritual» ab. Anstelle des rituellen Charakters trete im besten Fall eine politische Funktion, an die Stelle seines Kultwerts ein Ausstellungswert (vgl. ebd., 20–22).

Benjamins Kunstwerkaufsatz beschäftigte sich also mit der Funktion, die u. a. dem Film in der Gesellschaft seiner Tage zukommen könnte. Und kam zu dem Schluss, dass sich der Charakter der Kunst aufgrund der Möglichkeit der technischen Reproduzierbarkeit grundlegend ver-

schiebe, was Benjamin allerdings nicht als ausschließlich negativ deutete. Spannend erscheint mir, dass der Autor im gleichen Aufsatz von 1936 das Aufkommen des Tonfilms, das einige Jahre zuvor zu beobachten war, doch entschieden kritischer sah. Mit ihm sei, so schrieb Benjamin in seinem Kunstwerkaufsatz, wieder eine weitere Stufe im Modernisierungsprozess erreicht, bedeute der Tonfilm doch nochmals einen entschiedenen Schritt hin zur Kommodifizierung von Kunst. Für Benjamin verhielt sich der audiovisuelle Film zur Fotografie wie zuvor die illustrierte Zeitung zur Lithografie: Der Tonfilm sei die mediale Ausformung seiner Technik in letzter Konsequenz, die Hinwendung eines Mediums zum kapitalistisch geformten Massengeschmack (vgl. ebd., 12). Anhand von Walter Benjamins Aufsatz lässt sich nicht nur nachvollziehen, wie sehr die Technologie damals im Zentrum der Wahrnehmung stand. Der Schrift lässt sich auch eine grundlegende Wahrnehmungsverschiebung ablesen, die in den Jahren der Tonfilmeinführung aus intellektueller Warte wiederholt stattgefunden hat: Der Tonfilm, mit seiner Parallelschaltung von Audio- und Bildspur als Kombination gleich mehrerer Methoden technischer Reproduktion, galt vielen als erneute Steigerung des technischen Prinzips. Der Stummfilm, der bei seiner Einführung 30 Jahre zuvor noch ähnlich argwöhnisch betrachtet wurde,[1] erschien im Vergleich dazu vielen plötzlich als potenziell künstlerisch, als entrückt und wenig auf reine Kommerzialität ausgerichtet.

Dennoch wurde um 1930 immer wieder auch nach Möglichkeiten geforscht, dem Tonfilm doch seinen eigenen künstlerischen Wert zusprechen zu können. Oft geriet dabei die Produktion spezifisch von *Geräuschen* in den Blick, denn elektroakustische Datenträger erlaubten es erstmals, ephemere akustische Ereignisse (zu denen Geräusche gehören) festzuhalten, um diese auf qualitativ und quantitativ neue Weise erlebbar zu machen (Abb. 74). Als Inbegriff von Spontaneität und Flüchtigkeit – und damit als Ausdruck der Authentizität – sollte eine lebendige Geräuschkulisse den ästhetischen Eigenwert des Tonfilms steigern. Auch jenseits des Films entsprach die künstlerische Beschäftigung mit Geräuschen dem ästhetischen Zeitgeist: Avantgarde-Strömungen hatten sich schon länger an ihnen abgearbeitet, in Form dadaistischer Lautgedichte etwa, auch im Bruitismus der Futuristen zeigte man sich fasziniert von ihnen (vgl. Kahn 2013, 82). In ihren künstlerischen Verarbeitungen ist dokumentiert, dass maschinelle Geräusche, die mit fortschreitender Modernisierung den All-

1 In Jörg Schweinitz' Sammelband *Prolog vor dem Film* (1992) sind solche zeitgenössischen Stellungnahmen aus der frühen Zeit des Kinos dokumentiert und kommentiert, in denen sich insbesondere Stimmen der bildungsbürgerlichen Schicht noch vehement gegen die «bewegten Bilder» positionierten (vgl. Schweinitz 1992, 55).

74 Widrige Bedingungen beim Außendreh, illustriert 1930 in *Mein Film*

tag in Fabriken oder im Verkehr prägten, von Technikenthusiasten und Zukunftsoptimistinnen als Teil eines neuen Lebensstils begrüßt wurden. Auch die neuen Freizeitkulturen generierten Geräuschkulissen, die bei einigen Zeitgenossen und -genossinnen damals Anklang fand.

Ein audiovisueller Mitschnitt, der am 29. Juni 1929 während eines Boxkampfs zwischen Max Schmeling und Paulino Uzcudun entstand und

im letzten Kapitel schon erwähnt wurde, zeugt vom damaligen Stellenwert einer spontanen, modernen Geräuschkulisse. Im *Berliner Tageblatt* war nach der Uraufführung des Tonfilmdokuments, das im Juli im Berliner Kino Universum stattfand (und damit zu den frühen Tonfilmereignissen gehörte), von einer großartigen akustischen Kulisse zu lesen, vom «Sieden und Brausen und Toben und Brüllen der entfesselten Menge» (H[orkheimer] 1929, o. S.). Auch die Rezension in der *Berliner Film-Zeitung* wertete die Geräuschdarbietung im Vergleich zur sportlichen oder fotografischen als eindrucksvoller:

> Man kann hier weniger von einem Ton- als von einem Geräuschfilm sprechen. Das Begeisterungs- oder Abwehrgemurmel der ungeheuren Menschenmasse, die dem Kampf beiwohnte, tönt von der Leinwand herunter und gibt dem Bild eine wirkliche und lebendige Atmosphäre.
>
> *(Schnitzer 1929a, o. S.)*

Die Aufnahme moderner Geräuschwelten verband den Tonfilmdiskurs auch mit dem gleichzeitig geführten Rundfunkdiskurs, dessen künstlerisches Potenzial man ebenfalls oft dann erkannte, wann immer Geräuschkulissen «authentisch», lebensnah und wirksam vermittelt wurden. Der Autor Lothar Band zitierte 1927 im *Funk* die allgemeine Forderung, dass der Rundfunk «Mittler des Ereignisses» sein sollte, womit sich Ereignisse im Radio offenbar hauptsächlich durch Geräusche zu konstituieren hatten. Es war ebenfalls die Übertragung eines Boxkampfes (man bemerkt das Boxen als wiederkehrendes Symbol populärer Massenkultur), die sich Band als mediale Idealsituation für den Rundfunk vorstellte, «wo es [das Leben, Anm. S. H.], zum Massenereignis schon geballt, neue Massen begeistern und erschüttern soll» (Band 2002 [1927], 243). Auch seinem folgenden Zitat lässt sich entnehmen, dass Geräuschereignisse, also «wortlose» und «gewaltige» akustische Erlebnisse damals ausgesprochen populär waren:

> Wir wollen nur die Gewalt des Ereignisses selbst fühlen […]. Deshalb sollte man das Ereignis, soweit es akustisch eindeutig wahrnehmbar, wortlos auf uns wirken lassen […]. [S]chon hier […] so lebendig, so augenblicklich, so gewaltig, wie das Ereignis selbst. *(Band 2002 [1927], 244)*

11.2 Medienspezifika bei Rudolf Arnheim

Der technischen Geräuschproduktion kam besondere Aufmerksamkeit zu, weil sie das neue Medium phänomenologisch deutlich vom Stummfilm abgrenzt.[2] Eine durchdachte künstlerische Verwendung von Geräuschen versprach nämlich auch eine mediale Distanz zum Theater, zu dessen anspruchsloser Kopie der Tonfilm aus kritischer Warte anfänglich oft noch erklärt wurde. Solche Debatten um den künstlerischen Wert der Geräusche zielten auch um 1930 oft implizit auf die Idee von ‹Medienspezifika› ab, entlang derer man den ästhetischen Wert moderner Medien festzumachen und voneinander abzugrenzen suchte. Zum Vorreiter dieser filmtheoretischen Denkrichtung wurde Filmkritiker Rudolf Arnheim, der mit seinem 1932 erschienen Buch *Film als Kunst* sowie als aktiver Mitstreiter der Tonfilm- und Rundfunkdebatten der 1930er-Jahre in Erinnerung geblieben ist. Obwohl sich Arnheim auf unüblichem Wege der Idee der Medienspezifika näherte: Denn die Kunstqualität versuchte er jeweils über das Defizit eines Formats zu fassen, während ihm jegliche Nähe zur Realität als unkünstlerisch galt.

Gerade dem Audiovisuellen gegenüber zeigte sich Arnheim für lange Zeit ausgesprochen ablehnend: Noch in *Film als Kunst* schrieb er sein fortwährendes Bedauern fest, dass der Tonfilm sich gegenüber dem Stummfilm wenige Jahre davor endgültig durchzusetzen vermochte. «Denn das breite, kinofreundliche, filmkunstfeindliche Publikum», so notierte er,

> verlangt nicht, daß man ihm Kunst biete sondern daß man ihm Geschichten erzähle, und die Geschichten sind ihm umso lieber, je naturähnlicher sie vorgetragen werden. Film – das ist ihnen: Ersatz fürs Dabeigewesensein, und je weniger man merkt, daß es Ersatz ist, umso besser. Tonfilm aber ist «natürlicher» als Stummfilm, und wenn die breite Masse bisher das Fehlen des Akustischen nicht bemängelt hatte, so wird sie nunmehr dem «Natürlichen» unbedenklich den Vorzug geben. Es ist eine fromme Illusion, daß der stumme Film «an sich wunderbar neben dem Tonfilm bestehen und in Abwechslung mit ihm die Programme der Kinos bereichern könnte».
>
> *(Arnheim 2002 [1932], 191)*

Schon in seinem Schreiben über Stummfilme, an denen er sich in *Film als Kunst* noch hauptsächlich orientierte, kam Arnheim zum Schluss, dass das

2 Natürlich haben Geräusche schon im Stummfilmkino eine Rolle gespielt. Ihre Wahrnehmung schien sich mit dem Umbruch zum Tonfilm bzw. der Veränderung der Aufnahme- und Aufführpraxis und der technischen Umstellung, die in Europa ab 1929 griff, aber nochmals verschoben haben, weil ab dann Geräusche als werkimmanent, technisch hergestellt und reproduziert begriffen – und dementsprechend in den Diskurs zum Medium auf neue Weise miteinbezogen – wurden.

«Filmbild» fundamental vom «Weltbild» abweichen müsse, um künstlerisch zu sein – der Naturalismus des Tonfilms, auf den er in der eben zitierten Textstelle verwies, galt ihm wiederum als unästhetisch. Im Gegenteil dazu sei die Transformation des «Wirklichkeitssehbildes» (ebd., 24) in die Fläche, die Farb- und Tonlosigkeit des Stummfilms noch seine Tugend gewesen; die «Unwirklichkeit des Filmbildes» (ebd., 29) hatte für Arnheim Spielräume für den Gestaltungswillen geschaffen. Seine Beschreibung ästhetisch produktiver Defizite schloss Arnheim mit folgenden Worten:

> Es hat sich dabei herausgestellt, daß die Behauptung, Film sei weiter nichts als mechanischer Abklatsch der Wirklichkeit, sehr vorschnell ist; daß vielmehr die Kamera völlig andre Eindrücke liefert als das Auge. Nicht umsonst haben wir den Beweis ziemlich breit geführt. Denn was sich dabei ergeben hat, liefert nun das Material, um die Gesetze der Filmkunst abzuleiten. *(Arnheim 2002 [1932], 45)*

Jede Kunstform verlange durch ihr Material eine entsprechende Gestaltung, wobei gerade den Defiziten ein Potenzial eigen wäre, das es auszuschöpfen gelte. «Naturechtheit» verband Arnheim in seiner gestaltungspsychologischen Theorie wiederum höchstens mit einer vulgären Freizeit- und Massenästhetik: «Wäre in der Tat täuschende Naturillusion das Endziel der bildenden Künste», spekulierte er, «so wäre der unübersteigbare Höhepunkt für die Malerei in den Schlachtenpanoramen, für die Plastik in den Wachsfigurenkabinetten unsrer heutigen Rummelplätze erreicht» (ebd., 45).

Seiner Logik folgend, missfiel Arnheim das Prinzip des Synchronismus im Tonfilm, mit dem der lippensynchrone Eindruck durch die Kombination von Bild und Ton gemeint war. Arnheim bedauerte, dass dieser ästhetische Effekt zur «magische[n] Zauberformel» seiner Zeit geworden sei, auf die auch die Filmkritik regelrecht beharren würde, weil die Synchronizität gerade dort, als ästhetischer Maßstab, «alle Geheimnisse des neuen Verfahrens bezeichnen und erklären sollte» (ebd., 243). Mit dem Synchronismus aber grenze sich der Tonfilm zu wenig vom Theater ab – das neue Medium finde seine ästhetische Eigenheit nicht. «Fragte man herum», so nochmals Arnheim,

> welches denn die Besonderheiten dieser neuen Kunst sein sollten, so erhielt man zur Antwort: der Tonfilm erobert das große Reich des Hörbaren, vom gesprochenen Wort bis zum leisesten Geräusch. Worauf man entgegnete: Ja, aber all das kann ja das Theater auch! Und darauf bekam man selten die passende Antwort. *(Arnheim 2002 [1932], 195)*

Das gesprochene Wort und das «leiseste Geräusch», wenn es bloß illustrierend sei, gehörten für Arnheim in die Sphäre des Theaters; dort dürften sie derart intensiv wirken, dass sie Dekoration, Mimik etc. überflüssig machen (vgl. ebd., 197). Doch beim Tonfilm verhalte sich das entschieden anders. Mit der optischen Leistung der Kamera kombiniert, brächten das gesprochene Wort und illustrierende Geräusche hier nur den unkünstlerischen Eindruck der Realität hervor. Arnheim schlussfolgerte: «*Der reine Sprechfilm hat mit Filmkunst nichts zu tun*» (ebd., 218, Herv. i. O.). Auch müsse man nicht hören, was man sieht, und umgekehrt: «Es genügt, eine Uhr zu sehen oder aber sie zu hören» (ebd., 235); alles darüber hinaus deutete Arnheim als unkünstlerische Redundanz und Kopie der Wirklichkeit.

Was könnte ein Ausweg aus diesem künstlerischen Dilemma sein, das der Tonfilm produziere? In Arnheims Gedankenkonstrukt waren es Varianten des «Asynchronen», bei dem Bild und Ton so organisiert würden, dass sie in Kombination nicht naturalistisch erschienen. «Kontrapunktik» nannte Arnheim sein Prinzip, bei dem Bild und Ton zwar nicht unbedingt mit gegenteiligen Bedeutungsgehalten aufzutreten hatten, aber zumindest nicht dem gleichen Handlungszusammenhang entstammen (vgl. ebd., 240). Ein Beispiel dafür bot ihm eine einprägsame Szene aus Sous les toits de Paris (F 1930) des französischen Regisseurs René Clair, in der eine «Messerstecherei» nicht etwa mit Geräuschen eines Kampfes, sondern – kontrapunktisch – mit dem symphonischen Rasseln und Pfeifen einer Eisenbahn kombiniert wurde (vgl. ebd., 241).

In diesem Beispiel zeigt sich, dass es letztlich doch *die Verwendung von Geräuschen*, wenn auch eine besonders fantasiereiche war, die selbst Arnheim vom künstlerischen Potenzial des Tonfilms zu überzeugen vermochte. An anderer Stelle ist es Dziga Vertovs Entusiasm: Simfonija Donbassa (SU 1931), den Arnheim aufgrund seiner akustischen Maschinen-Sinfonie – ein rhythmisierter Soundtrack, der nicht durch Musikinstrumente, sondern durch die Kombination maschineller und großstädtischer Geräusche konstituiert war – lobte. In diesem Zusammenhang schrieb Arnheim, dass dieser Tonfilm bereits demonstriere, «wieviel Klangschönheit, wieviel Möglichkeit zu eigentümlichen Klangbeziehungen in den Geräuschen und Stimmen der Wirklichkeit verborgen ist» (ebd., 211). Dass ausgerechnet Vertovs Entusiasm Arnheims Vorstellungen guter Kunst entsprach, verwundert nur schon deshalb nicht, weil sich Exponenten des sowjetischen Kinos, darunter Sergej Eisenstein, Wsewolod Pudowkin und Grigorij Alexandrow (die wie Vertov in einer sich neu organisierenden Sowjetunion an die transformierende Kraft der Kunst glaubten) zuvor schon auf theoretischer Ebene für eine asynchrone Tonverwendung im neuen Medium ausgesprochen hatten. 1928, als die Umstellung des Kinos in der

Sowjetunion noch Jahre in der Zukunft lag, stellten sie bereits ihre Gedanken zum «Hörfilm» in künstlerischen Manifesten an. In der Asynchronität würde offenkundig, dass der Ton arrangierbar, damit «Element der Montage» (Eisenstein/Pudowkin/Alexandrow 2004 [1928], 358) sei, wobei sie die (visuelle) Montage schon vor dem Tonfilm zur treibenden Kraft ihrer konstruktivistisch-agitativen Filmkunst und zum Grundpfeiler ihres Schaffens erklärten. Arnheims Erwähnung von René Clairs Film erstaunt genauso wenig, hatte sich doch auch der französische Regisseur, wie der Filmhistoriker Alain Boillat anmerkt, in den Jahren öffentlich gegen «die Vorherrschaft des synchronen Tons» stark gemacht, dem er eine akustische Gestaltung, die die materielle Heterogenität des Tonfilms nicht verschleiere, vorzog (vgl. 2012, 21).

Im Gegensatz zum Kino konnte sich Arnheim im Kontext des Rundfunks für die «Wortkunst» begeistern, da in ihr – wieder entlang der Idee einer Kunstspezifik – das gesprochene Wort isoliert und abstrakt, losgelöst vom Bild auftrete, mit ihm also keine naturalistische Wirkung wie beim Tonfilm erzielt werden könne. Aber auch in Bezug auf das Radio stellte sich Arnheim eine Steigerung des Kunstwerts vor allem durch die Verwendung von Geräuschen vor:

> Daneben ist nun aber offensichtlich noch eine ganz andre Art von Rundfunkstücken möglich, solche nämlich, die sich als Material die gesamte Geräuschwelt der Wirklichkeit nähmen, genau so wie der stumme Film sich der Gesamtheit des optischen Wahrnehmbaren bedient. Dieser Hörkunst stände, wie es scheint, ein unerschöpflicher Stoff zur Verfügung. Seufzer und Fabriksirenen, Wasserplätschern und Pistolenschüsse, Vogelgesang und Schnarchen – und auch das gesprochene Wort, als ein Geräusch unter Geräuschen. *(Arnheim 2002 [1932], 202)*

Mit dem Hörspiel *Weekend* von Walter Ruttmann, das 1930 entstanden war, wurden solche Experimente mit Geräuschkulissen auch für den Rundfunk produziert. Die von Ruttmann selbst als «photographisches Hörspiel» bezeichnete Inszenierung für das Radio (vgl. Birtwistle 2016, 110) wird in diesem Teil des Buchs später nochmals eine Rolle spielen, weshalb es an dieser Stelle bei der namentlichen Nennung bleiben soll. Sowohl René Clairs frühe Tonfilme wie auch die ästhetischen Forderungen sowjetischer Regisseure fanden in Deutschland übrigens auch jenseits von Arnheims Schriften Resonanz – beides galt zu jener Zeit einem breiten Diskurs als möglicher Ansatz für den künstlerisch wertvollen deutschen Tonfilm.

11.3 Nebengeräusche

Jenseits ihrer rein ästhetischen Qualität erschienen Geräusche zu Beginn der Umbruchphase auch aus ökonomischer Warte relevant, da ihre Verwendung, im Gegensatz zu gesprochenen Dialogen, Internationalität versprachen. Erste Tonfilme, gerade jene, die von den USA nach Europa importiert wurden, waren daher ohnehin oft mit Musik und Geräuschen und noch kaum mit gesprochenen Worten versehen – auf diese Weise schienen damals für einen Moment lang das Problem der (Nach-)Synchronisation, die vielbefürchtete Sprachbarriere ausländischer Produktionen und weitere ästhetische Bedenken beseitigt. Auch konnten sogenannte «Geräuschfilme» problemlos – je nach Kinoausstattung – sowohl mit Tonspur als auch stumm aufgeführt werden. Und doch dauerte es nicht lange, bis diese geräuschbasierten Filme nicht als eine endgültige, sondern als vorübergehende Lösung wahrgenommen wurden und bis sie dem Publikum offensichtlich wieder unmodern erschienen. Die Filmreporterin Fränze Schnitzer befand schon im Dezember 1929 in der *Berliner Film-Zeitung* in einer Filmkritik zu Die Nacht gehört uns (Carl Froehlich, D 1929), dass im Film «[e]twas zu grosse Freude an allem [herrscht], was ‹Geräusch› macht», und wertete die akustische Überbetonung als «nun mal eine sehr bevorzugte Kinderkrankheit des Tonfilms, die bald überwunden sein wird» (1929d, o. S.).

Schon davor war in deutschen Medienberichten zum Filmschaffen in den USA zu lesen, dass «Sprechfilme», *Talkies*, sich bald als eigentlich «richtiger» Tonfilm erweisen würden. Belegt wird dies etwa durch eine Anzeige, die die deutsche Produktionsfirma Ufa im Juli 1929 in der Zeitschrift *Der Film* schaltete, und in der sie ihre erste Tonfilmstaffel bzw. ihre geplanten Produktionen von August 1929 bis Juli 1930 ankündigten. Der Werbung ist zu entnehmen, dass sich anderswo, in «den Filmzentren der ganzen Welt» die Stimmen häufen würden, die «den ‹stummen Film› endgültig verabschieden, ja die selbst vom ‹tönenden Film mit Geräusch-Effekten›» nichts mehr wissen wollen.[3] Das sei der Grund, weshalb man im Ausland nur «ganz und gar sprechende Filme» sehe. Die Anzeige der Ufa zielte allerdings noch darauf ab, den zögerlichen Kinobetrieben zu versichern, dass sie zumindest noch im kommenden Geschäftsjahr sowohl stumme als auch vertonte Filme liefern würde; ein Versprechen, das die Ufa nicht einhielt, denn am 9. November 1929 verkündete das *Reichsfilmblatt*, dass sie ab diesem Zeitpunkt nur noch Tonfilme produziere (vgl. Anon 1929b, 17). Doch der Hinweis, dass die Tage der Geräuschfilm-Groß-

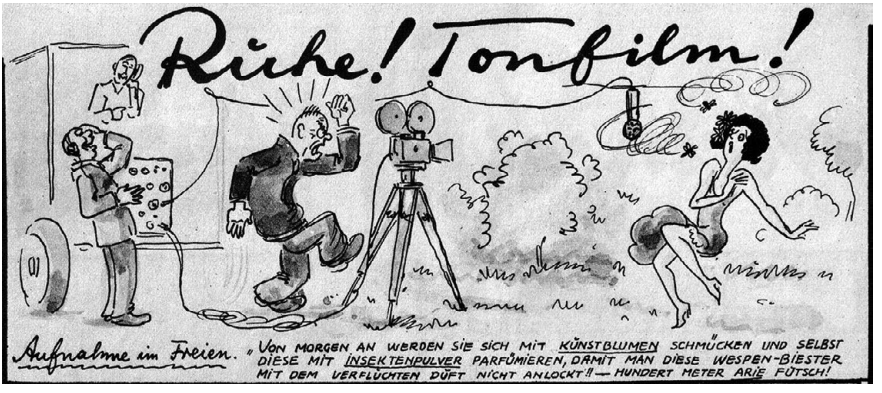
3 vgl. Anzeige in *Der Film*, 14/13, 1. Juli 1929, S. 16.

produktionen gezählt waren, war im Grunde genommen schon durch die Ufa-Anzeige im Juli 1929 gegeben.

Vielleicht war es dieser frühen schwindenden Popularität der Geräuschfilme geschuldet, dass eine prägnante Nutzung der Geräusche auch aus ästhetischer Warte doch nicht immer geduldet war. Eifrig debattierte der Filmkritiker Hans-Walther Betz, hier unter seinem Pseudonym «Haßreiter», den Nutzen der Geräusche in Das Land ohne Frauen (Carmine Gallone, D) einer frühen deutschen Teiltonfilmproduktion, die im Herbst 1929 gezeigt wurde und erst stellenweise mit Geräuschen und Dialogen versehen war. «Wir haben es mit einem Erstlingswerk zu tun», schrieb Betz (alias Haßreiter) nach der Premiere, «[m]it einem Kind unserer zerrütteten und drängenden Zeit, die experimentiergierig ist und aus Maschinen Propheten machen will» (Haßreiter 1929, o. S.). Angeklungen ist hier die Technikeuphorie der Tage, entlang der aus dem Tonfilm eine Attraktion gemacht werden sollte. Immerhin beurteilte er die filmische Leistung in ihrer Gesamtheit als geglückt: «Es ging alles gut, über Erwarten gut aus», schrieb er zu Das Land ohne Frauen, doch die Verwendung ihm exzessiv erscheinender Geräusche ließ ihn zweifeln:

> Da waren noch Szenen stumm, die nach einem Ton geschrieen [sic!] haben, da klingelten Telephone, die auch im Tonfilm stumm bleiben sollten, da klopften Finger an eine Tür. Gut, man weiß, was man mit Geräuschen beginnen kann. *(Haßreiter 1929, o. S.)*

Zusätzlich zu dieser übersteigerten Geräuschinszenierung waren es vor allem *Nebengeräusche*, die zum Schlagwort einer scheiternden Tonaufnahme wurden, «Störung» und «Unklarheit» harrten als Vorwürfe an der Seite des Nebengeräuschs in der Tonkritik der Zeit (Abb. 75). Das *Berliner*



75 Störgeräusche in einer Karikatur in *Mein Film*, 1929

Tageblatt brachte schon 1929 eine Retrospektive zu den ersten Tonfilmexperimenten, in der über die zahlreichen störenden Nebengeräusche erster Experimente sinniert wurde: «Sie taugten trotzdem nichts. Was man vernahm, schien Nebengeräusch zu sein. Die Welt schnarrte und die Menschen lispelten. […] [E]s war ein Gipfelpunkt technischer Nothilfe» (Hirsch 1929, o. S.). In seiner Kritik zum Kurzfilm Verzeih' mir! (Max Reichmann, D 1929), die Leo Hirsch im selben Artikel vornahm, schrieb der Autor, dass es «knarrte und nuschelte», und wenn der Protagonist seinen Smoking für den Seitensprung anzieht, «gibt's Nebengeräusche». Dabei handle es sich «nicht um Ozeanflieger, sondern um Geldschrankknacker» (ebd.) – der frühe Tonfilm erschien ihm als Kakofonie. Auch The Singing Fool (Lloyd Bacon, USA 1928), der unter den ersten Tonspielfilmen war, die in Deutschland gezeigt wurden, hatte sich dieser Prüfung zu stellen. Folgendes stand im *Reichsfilmblatt*, in dem man sich nach der Uraufführung im Juni 1929 noch nicht vollends ob der Tonqualität überzeugt zeigte:

> Die klangliche Wiedergabe war in Musik und Gesang ziemlich lautrein, während bei dem gesprochenen Wort hie und da störende Unklarheiten in die Erscheinung traten, ebenso wie bei Geräuschen (Applaudieren oder Telephonklingel). *(Lydor 1929, 16)*

Auch Arnheim schrieb in seiner Kritik zu Land ohne Frauen, dass eine Figur «mit der Trompetenstimme eines versoffenen Elefanten» sprach und meinte sarkastisch, dass das «S» insgesamt von der Zensur gestrichen zu sein schien: «‹Verlaffe mich nicht!› flehte die Dame Nummer 68 und zerriß einen wichtigen Brief, was ein prasselndes Geräusch hervorrief» (1979 [1929], 221).

11.4 Pressetouren durch Ateliers

Die Schlussfolgerung war, dass die gelungene *Unterdrückung* aller Nebengeräusche höchstes Gebot der Tonfilmproduktion sein sollte. Diesen Eindruck weckten besonders die Lektüre populärer Reportagen aus den neuen Tonfilmateliers, die 1929 und 1930 die Filmzeitschriften und Feuilletons füllten. Das Minimieren von Geräuschen und die neue Stille in Filmateliers wurden in den Jahren immer wieder beschrieben; ein übereifriges Bemühen darum gehörte zu den Medienmythen, die den Tonfilm ins Gespräch brachten. Auch in der Zeitschrift *Mein Film*, in der ein Hollywood-Korrespondent 1929 noch verwundert über den neuen Modus der Filmaufnahme aus einem Atelier in Kalifornien berichtete:

> Ein sonderbarer Widerspruch besteht darin, daß in einem Atelier, in dem stumme Filme hergestellt werden, bekanntlich immer sehr viel Lärm herrscht, so daß oft die Schauspieler und der Regisseur auch während des Spiels einer Szene sich irritiert fühlen. Der tönende Film verlangt aber gerade das Gegenteil von dem, was seine Bezeichnung bedeutet: Ruhe! Während früher vor Beginn hundert Rufe den Atelierraum durchdrangen, während früher der Regisseur mit lauter Stimme: «Licht, Aufnahme, Drehen!» rief, so wird jetzt die Aufnahme eines Sprech- und Tonfilms mit vollständiger Ruhe eingeleitet. Wehe dem, der in dem Augenblick, da ein rotes Licht den Beginn der Aufnahme anzeigt, auch nur ein Sterbenswörtlein spricht, außer den Schauspielern, die mit ihrem Dialog zu beginnen haben.
>
> *(Anon. 1929d, 6)*

Wie für diesen Beitrag in einer Filmillustrierten begaben sich Kritikerinnen und Journalisten damals gern in die Ateliers, um dem Entstehungsprozess erster Tonfilme beiwohnen zu können. Offensichtlich gehörten um 1930 solche Touren zum Werbekalkül der Tonfilmproduktionen, denn sie luden oft zu (wohl aufwändig) organisierten umfänglichen Pressetouren durch die Studios ein. Die große Zahl dieser durch die Filmproduktionsfirmen selbst initiierten Studiobesuche bezeugt, dass der Mythos der ‹neuartigen› Tonfilmproduktion von ihnen aktiv mitbefeuert wurde, wohl als werbende Maßnahme im Kontext einer industriellen Reflexivität, deren Prinzip ich eingangs mit John Thornton Caldwells Untersuchungen formulierte (vgl. 2008a; 2008b). Parallel zu autothematischen Produktionen wie Der Schuss im Tonfilmatelier versuchte man offensichtlich, die Hintergründe des Tonfilmschaffens publik zu machen, sie als Attraktion zu rahmen und Erwartungen didaktisch zu formen.

11.4.1 1887 zu Gast bei der AT&T

Solche Reportagen oder autothematische Filme boten also Anlass, Informationen zur neuartigen Unterhaltungsform zu vermitteln und für sie zu werben. Somit schien den Berichten und Geschichten zum Tonfilm stets auch eine *didaktische Funktion* eigen. Sie erklärten *en passant*, wie Tonfilm funktioniert, was sein Nutzen und seine Funktionen wären. Auch Erwartungshaltungen an das Medium wurden modelliert und impliziert, was eine ‹angemessene› Anwendung in der neuen kapitalistischen Medienkultur konstituiere (vgl. Wurtzler 2007, 72).

Solche Hilfestellungen geschahen schon im Kontext der Einführung vorangehender Medienformate: 1887 hatte es bereits, wie der Medienhistoriker Steve Wurtzler dokumentiert, im *Scientific American* einen Beitrag

gegeben, der die Leserschaft in diesem Sinne «hinter die Kulissen» der AT&T, der American Telephone and Telegraph Company, führte, um so die Bekanntheit der neuen Telefonie zu steigern (vgl. ebd., 71). Schon damals sei es insbesondere die Immaterialität des Tons gewesen, und die Absenz einer Tonquelle beim Telefonieren, die für das zeitgenössische Publikum ungewohnt war und deren Unheimlichkeit diese Beschreibungen entgegenwirken sollten: Dank der lebendigen Ausführungen erhielt der geisterhafte Kommunikationsprozess einen gegenständlichen Charakter.[4]

Nachdem er die Geisterhaftigkeit der Telefonie im Artikel von 1887 direkt zum Thema gemacht hat, begibt sich der Reporter in seiner Reportage in die AT&T-Werkstätten, um den dort arbeitenden «healthy young women» und «girls of good physique» zu begegnen, die – so Wurtzlers Interpretation – den technischen Prozess materialisierten und ihm ein Gesicht verliehen (vgl. ebd., 71). Der Artikel im *Scientific American* schien auch darauf zu zielen, Erwartungen der Leserschaft im Umgang mit dem neuen Medium zu modellieren, wie Wurtzler schreibt:

> «Helloland» is made material and comprehensible. Beyond this pedagogical function that explains technology, the account also seeks to discipline consumers' encounters with the device, training readers in appropriate interactions with the apparatus by seeking to limit their impatience, frustration, or anger. *(Wurtzler 2007, 72)*

Bezüglich des Tonfilms gestalteten sich die Diskurse um 1929 nochmals ähnlich. Für einen weiteren Beitrag der Wiener Filmzeitung *Mein Film* besuchte auch der Korrespondent Gustav W. Herzog die Paramount-Studios in New York. Anfang des Jahres 1929 mussten noch Amerikareisen unternommen werden, um hinter die Kulissen des neuen Tonfilms blicken zu können, wie im letzten Teil dieses Buchs schon erfasst wurde: Als der Artikel erschien, war das Geschehen jenseits des Atlantiks in Europa noch eine Art Zukunftsvision, da die Tonfilmproduktion noch nicht auf diese Weise etabliert war. Die Detailtreue und der hohe informative Wert, die in der Beschreibung dieser «wichtige[n] Innenarbeit und mühsamste[n] Vorbereitungen» (Herzog 1929, 8) der New Yorker Studios transportiert wurden, zeugen gleichsam von der Attraktion und der Neuheit des Mediums und von der Technikfaszination der Zeit. Herzog berichtete von den

4 Wobei in der Einführung dieses Bands schon beschrieben wurde, wie das Unheimliche an anderen Stellen entlang der Medienmythen wiederum absichtlich heraufbeschworen wurde, um die Attraktion eines technologischen Formats zu steigern; solche widersprüchlichen Deutungen neuer Medien hatten in der Phase des Umbruchs gleichzeitig zu existieren.

«tausenderlei Schwierigkeiten bei den Aufnahmen». Auch die Topoi der Geräuschunterdrückung waren 1929 schon angeklungen:

> Zuerst eine kurze Schilderung eines Tonfilmstudios, das selbstverständlich ganz anders gebaut ist wie ein früheres Filmatelier. Hier waren die Hauptschwierigkeiten: Echo zu vermeiden, das bei der Vorführung des Films ebenfalls hörbar geworden wäre, und jedes andere Geräusch, jeden anderen Laut, als den beabsichtigten, zu verhindern. Daher: Bekleidung der Wände mit Korkplatten, die den Schall nicht reflektieren. Ebenso: Drapierung durch große Tücher, die von der Decke herabhängen, um ein Sichverfangen und Splittern des Tones an Mauervorsprüngen zu vermeiden.
> *(Herzog 1929, 8)*

Der Prozess der Aufnahme gestaltete sich in New York schon 1929 so, wie er auch in Der Schuss im Tonfilmatelier im Jahr darauf noch inszeniert werden sollte:

> Drei Glockenzeichen bedeuten im Paramount-Atelier den Beginn einer Sprechfilmszene: die Türen zu der riesigen Halle werden abgeschlossen, die Arbeiter, die gerade hier ein Kirchenportal errichten, dort ein Jagdzimmer erbauen, lassen den Hammer ruhen, den Pinsel sinken und müssen sich vollkommen ruhig verhalten – bis ein neuerliches Glockenzeichen das Ende der Aufnahme anzeigt. *(Herzog 1929, 8–9)*

Auch war 1929 von der Kamerabox zu lesen, mit der die Kamera schalldicht eingeschlossen wurde, und die auch in der Narration von Der Schuss noch eine Rolle spielen wird:

> Die Aufnahmekamera ist in eine schalldicht abgeschlossene Zelle eingebaut, die auf Gummirädern beweglich ist. Über dem Aufbau der Spielszene hängen, im Raum verteilt, drei, vier bis acht Mikrophone, deren Kabel zu einer zweiten Zelle laufen, wo der Ton kontrolliert und reguliert wird.
> *(Herzog 1929, 8–9)*

An diesem Ort, der Tonregie, erhalte der Prozess der Tonaufnahme dann wiederum sein Gesicht, in Gestalt des Regisseurs und der Schauspielenden, die sich ihre Aufnahme sogleich anhören, um sicher gehen zu können, dass sich keine unerwünschten Nebengeräusche auf der Tonspur befinden. Dann taucht der hypothetische, künftige Zuschauende selbst als Subjekt im Artikel auf. Die folgenden Zeilen können als Ermahnung ans Publikum gelten, dass von den ersten Tonfilmerzeugnissen noch keine Perfektion zu erwarten sei:

> Allerdings kann sich der Kinobesucher, der ja meist Laie ist, oft keinen Begriff davon machen, welch ungleich größere Sorgfalt bei den Aufnahmen zu einem Sprechfilm als bei denen des, in Amerika vergangenen, stummen Films angewendet werden muß und welch genauere Vorbereitung notwendig sind. *(Herzog 1929, 8)*

Der Vergleich zeigt, dass sich Beschreibungen neuer Medien und der mit ihnen verbundenen Prozesse «hinter den Kulissen» zu unterschiedlichen Zeitpunkten doch immer wieder ähnlich gestalteten.

11.4.2 1930 in den Ufa-Ateliers

Bereits 1930 stellte etwa Fränze Schnitzer in der *Berliner Film-Zeitung* aber ihre Übersättigung durch solche Atelierbegehungen fest. In einem Bericht vom Januar, für den sie einen Besuch am Set von Liebe im Ring (Reinhold Schünzel, D 1930) unternommen hatte, verlieh sie diesem Unmut Ausdruck. Liebe im Ring war ein erneuter Versuch, aus der Popularität des Boxens auch Kapital für den Tonfilm zu schlagen, denn in ihm spielte der Boxer Max Schmeling – dessen New Yorker Boxkampf gegen Paulino Uzcudun ja 1929 schon als Sportereignis auf Tonfilm gezeigt worden war – nun in einem fiktionalen Film die Hauptrolle. Schmeling war also bereits «Star» der neuen Medienkultur, den Tonfilm miteingeschlossen; der Schritt zum Darsteller in einem Spielfilm erscheint eine logische Verlängerung seiner sportlich-medialen Aktivitäten gewesen zu sein (Abb. 76). Denkt man an die Begeisterung, die der kurze Boxfilm 1929 nicht zuletzt ob seiner akustischen Untermalung auszulösen vermochte, war es wohl kein Zufall, dass die Presse zur Aufnahme genau solch einer sogenannten

76 Boxer und Darsteller Max Schmeling in Liebe im Ring (Reinhold Schünzel, D 1930)

«Massenszene» von Liebe im Ring ins Studio geladen war. Hierfür wurde ein Boxkampf vor einem Massenpublikum inszeniert, das mit Komparserie besetzt war.

Schnitzer aber zeigte sich anfangs 1930 wenig begeistert von der «Riesen-Monster-Massenszene im Terra-Glashaus», was die Autorin ihrer Übersättigung durch Pressetouren zuschrieb. Schon den Auftakt ihrer Reise schilderte die Reporterin wenig enthusiastisch:

> Da bin ich eben auch in den Riesenautobus gestiegen und mit hinausgefahren nach Marienfelde. Oben auf dem Verdeck stand «Presseführung zu dem Max-Schmeling-Film der Terra». Ich fand das gar nicht geschmacksvoll und wäre am liebsten an der nächsten Haltestelle abgestiegen, wenn es nur eine gegeben hätte […]. Einige Filmgesellschaften, und zwar die prominentesten, haben Atelierführungen in grossen Rudeln ganz aufgegeben. Man darf, nach vorheriger Anmeldung, kommen, wann und zu welchen Szenen man will, natürlich soweit die Darsteller nicht bei der Arbeit gestört werden. Aber eine Reihe von Firmen halten heute noch an dem Unfug der Massenführung fest und führen Fach- und Tagespresse prinzipiell nur zu den belanglosesten Szenen. Natürlich: Zu Szenen in der Bar, zu Szenen im Ballsaal, zu Volksfesten, zu oben-geschilderten oder ähnlichen Sportmassenaufnahmen, die nicht einmal die Sportredakteure interessieren, weil ihre Leser über ‹gestellte› Siege oder Niederlagen nichts zu wissen wünschen. *(Schnitzer 1930b, o. S.)*

Spezifisch an der Kalkulation des Studios, die Massenszene und nicht die apparative Ausstattung und den Prozess der Aufnahme in den Vordergrund zu rücken, die im Pomp der großangelegten Pressetour in der Liebe im Ring-Dekoration offensichtlich untergingen, störte sich Schnitzer. Zum Schluss ihres Beitrags forderte die Reporterin, anstelle dieser «belanglosesten Szenen» künftig wieder «technisch interessante[n] Szenen» (ebd.) beiwohnen zu dürfen. In Schnitzers Berichten waren es immer wieder auch die neuen Mittel zur Dämpfung und Unterdrückung unerwünschter Nebengeräusche, denen ihre Aufmerksamkeit galt: Kameraboxen, isolierende Materialien, die «Achtung, Aufnahme!»-Leuchte über den Türen, das Konfliktpotenzial zwischen dem «traditionellen» Filmpersonal und dem überempfindlichen Tonmeister und allerlei weitere neuartige Maßnahmen und Umstände waren Topoi auch ihrer Beschreibungen – sie baute kontinuierlich am Mythos eines modernen, technisierten und professionalisierten Arbeitsumfelds mit, das neue Maßnahmen zur Bändigung und Restriktion forderte (Abb. 77).

77 Restriktionen an Filmsets, dargestellt in einer Illustration in *Mein Film*, 1929

Noch im Jahr vor ihrer Visite im «Terra-Glashaus» besuchte Schnitzer für die *Berliner Film-Zeitung* das neue, damals ultramodern erscheinende «Tonkreuz» der Ufa, in dem Regisseur Wilhelm Thiele und sein Drehstab gerade an Liebeswalzer (D 1929) arbeiteten. Schnitzer zeigt sich schon zu Beginn des Beitrags dessen bewusst, dass die Stille beim Dreh als höchstes Gebot galt: «Aber leise … pscht … ganz leise», so Schnitzer, «muss der Filmreporter auftreten, und seine Stimme muss wie die eines wispernden Baritons à la Jack Smith sein, will er einer Tonaufnahme beiwohnen» (1929b, o. S.). Die Tonfilmateliers wurden in ihren Beschreibungen zum Labyrinth und zur hermetischen Kapsel, deren Barrieren es zuerst zu durchbrechen galt:

> Nach Ueberwindung vieler schwerer Filzvorhänge und grosser und kleiner Türen, die sich lautlos öffneten und schlossen wie in einem nächtlichen Spukhause, stand ich plötzlich vor dem Regisseur Wilhelm Thiele, der die erste hundertprozentige Tonfilmoperette dreht. *(Schnitzer 1929b, o. S.)*

Nachdem die Autorin ihre «schalldichte Füllfeder» im Text zückt, stellte sie fest, dass innerhalb dieser Kapsel nun alles überdeutlich klinge:

> Da ist aber auch alles laut geworden. Auch das geheimnisvolle Drum und Dran der Atelieratmosphäre. Jeder Handgriff tönt. Ja, es gibt sogar so etwas wie einen tönenden Hilfsregisseur. Hat der Regieassistent früher nur eine Tafel mit der Szenennummer vor die Kamera und die Darsteller gehalten, so spricht er heute die Worte, die auf der Tafel stehen. *(Schnitzer 1929b, o. S.)*

Auch in *Mein Film* ist in der Reportage von 1929 diese Pflicht zum Schweigen erwähnt; hier wurde sie zur «Schweigekrankheit» stilisiert, an der die nervösen Mitglieder des Drehstabs gelitten haben sollen:

> Es sind im Tonfilmatelier in diesen Tagen oft Fälle von sogenannter Schweigekrankheit ausgebrochen, das heißt, nervöse Menschen, die unter dem Druck des Unbedingt-Schweigen-Müssens und in der Angst, sie könnten durch irgendein Geräusch die Aufnahme stören, tatsächlich so etwas wie nervöse Anfälle erlitten, die sie zwangen, entweder doch zu husten oder sich mit einem Geräusch zu bewegen oder aus dem Atelier zu flüchten. *(Anon. 1929d, 6)*

Von einer neu verlangten Stille war um 1930 nicht nur im Kontext der Tonfilmproduktion zu reden. Schnitzer begegnete ihr offenbar auch in den Kinos, in denen nach dem medialen Umbruch die Nebengeräusche neuerdings genauso verpönt erschienen, wie sie es in den Ateliers und den Tonfilmen selbst waren. In einem äußerst unterhaltsamen Artikel vom 1. Januar 1930 polemisierte Schnitzer humorvoll gegen «Huster» und «Nieser», die die akustische Wahrnehmung im Kino neuerdings störten. Denn «der tönende Film verlangt ein stummes Publikum».

> Die Begleitmusik klingt nämlich, auf maschinellem Wege vermittelt, doch nicht so laut wie ein vollbesetztes Orchester, und wenn die Brocken einer Unterhaltung mitten in eine Sprechszene hineinklingen, so werden sie vom ganzen Haus mitangehört, und es hebt sofort ein allgemeines Zischen an, das wieder von neuem und auf seine viel stärkere Art und Weise stört.
> *(Schnitzer 1930e, o. S.)*

Besonders das Husten der männlichen Kinogänger wurde für sie – wohl nur halb-ernst – zum Störfaktor, der sie wichtige Passagen in den neuen Tonfilmen verpassen lasse. Während in Stummfilmvorführungen noch Leute mit dem «üblichen Saisonschnupfen» von ihr geduldet waren, erschien Schnitzers Toleranz gegenüber solchen Nebengeräuschen mit dem Tonfilm deutlich geringer:

> Es ist erstaunlich, wie viele Männer Husten haben. Solange es stumme Filme und laute Begleitmusik gab, hat man sie niemals bemerkt. Aber jetzt … jetzt gibt es ganze Hustenkolonnen. Wenn einer anfängt, denken die anderen wahrscheinlich: ‹Ach der hustet, dann kann ich auch mal!› Und schon ist die unfreiwillige Begleitmusik fertig. Geradezu stimmungsraubend aber sind die Nieser. Nein, was die schon angerichtet haben! Mitten in Sterbeszenen, mitten in die prominenten Schluchzer eines Al Jolsons haben sie schon hineingeniest. Und manchen ernsthaften Ausspruch haben sie zum Gelächter des ganzen Hauses sozusagen beniest.
> *(Schnitzer 1930e, o. S.)*

78 Sprache auf der Leinwand, nicht im Saal – Karikatur 1929 in *Mein Film*

Die Mythen zur tonfilmischen Stille und Lärm am Set und in den Kinos kehrten in den selbstreflexiven Darstellungen der Filme wieder (Abb. 78). Im Folgenden wird beschrieben, wie auch Alfred Zeislers Der Schuss im Tonfilmatelier diese Topoi 1930 unterhaltungswirksam in seinen Darstellungen übernahm.

12 Der Schuss im Tonfilmatelier (1930)

12.1 Tonfilm im Tonfilmatelier

Beschäftigte sich der zeitgenössische Diskurs geradezu obsessiv mit der Produktion ästhetisch wertvoller Geräusche auf der einen und störender Nebengeräusche auf der anderen Seite, ist auch in der filmischen Darstellung von Der Schuss im Tonfilmatelier das erste, was nach dem Vorspann akustisch zu vernehmen ist, das bemerkenswert klare Klingen einer die volle Stunde schlagenden Tischuhr. Sie ist zunächst noch aus dem Off zu hören, während zwei Figuren, ein sich umarmendes Paar, den Bildkader füllen. Nach kurzer Irritation, die sich aufgrund dieser «asynchronen» Kombination (immerhin hatte Arnheim ja explizit gefordert, dass eine Uhr nicht gleichzeitig zu sehen und zu hören sein sollte, vgl. 2002 [1932], 235) einstellt, ist die Uhr nach einem Schnitt dann doch in Großaufnahme zu sehen; das Geräusch im Tonfilm effektvoll mit dem Bild zusammenführend und das Versprechen der Synchronität für den Tonfilm dann doch einlösend.

Auf der narrativen Ebene erscheint der Film aber nach wie vor verschlüsselt: Denn das Paar, das in der ersten Einstellung zu sehen ist, wirkt in seiner Umarmung seltsam eingefroren. Das lässt für einen Moment lang zweifeln, ob in dem Film überhaupt etwas in Gang gekommen ist, oder ob ein Fehler in der filmischen Wiedergabe unterlaufen sein könnte. Aber auch diese Irritation hält nur kurz an, denn einen Augenblick später erscheint sich das küssende Paar aus seiner Starre zu lösen und in Bewegung zu setzen. Nach der innigen Umarmung zwischen dem Mann und seiner Geliebten entzündet sich eine hitzige Diskussion; die Frau meint, dass sie nun dringend nach Hause gehen müsse (das Schlagen der Uhr war Erinnerung daran), während er möchte, dass sie bleibt. Dann betritt die Verlobte des Mannes seine Wohnung, und erwischt ihn gleichsam in flagranti. Vergebens versucht sich die Geliebte hinter einem Vorhang vor ihr zu verstecken, der das Schlafzimmer vom Wohnzimmer trennt: Die eifersüchtige Besucherin ist sich des Betruges bewusst und zieht nach einem kurzen Wortgefecht ihre Pistole. Im Handgemenge mit ihrem Verlobten löst sich ein Schuss. Dieser trifft die Geliebte, deren Tod hinter dem Vorhang dem Blick des Filmpublikums vorerst verborgen bleibt.

Nach diesem *In-medias-res*-Filmauftakt ereignet sich in Der Schuss nochmals ein Kippmoment in der Wahrnehmung, womit das vorange-

79 Studiopersonal im modernen Atelier in Der Schuss im Tonfilmatelier (Alfred Zeisler, D 1930)

hende Spiel der Irritationen zugleich übertrumpft, aber auch aufgelöst und ein reflexiv-spielerisches Verhältnis zur filmischen Erzählung initiiert wird: Denn nun ruft eine männliche Stimme aus dem Off «Halt!» – das streitende Paar hält inne und schaut fragend ins Hors-champ jenseits des rechten Bildrandes. «Was ist denn los?», will der Mann wissen, und mit einem 180°-Rechtsschwenk aus dem Schauplatz, der sich nun als eine Dekoration im Filmatelier erweist, wird klar, dass er ‹bloß› ein Schauspieler ist. Nacheinander erscheinen nun eine Filmcrew und die Details der Einrichtung eines Tonfilmateliers im Bild. Das eben gezeigte Drama um ein Liebesdreieck entpuppt sich als für die nun sichtbare diegetische Kamera inszeniert. Man befindet sich also nicht in der Wohnung des jungen Paares; die drei sind Darstellende eines Films-im-Film. Darum standen sie zu Beginn starr da: Ihre Inszenierung galt einer dann noch unsichtbaren Kamera, für die Bewegung mussten sie das richtige Timing abwarten.

Zahlreiche Männer in Arbeitskitteln, die mit Kabeln, Lampen, Kameras und Tonaufnahmegeräten hantieren, schwirren herum – das Studiopersonal (Abb. 79). Nach und nach wird im diegetischen Ufa-Atelier in Der Schuss im Tonfilmatelier sicht- und hörbar, was Schnitzer auch in ihrem Artikel zum Atelierbesuch als Inventar des Tonfilms beschrieb: die

heißen Lampen, die Kamerabox, die den Apparat akustisch und räumlich isoliert, die beschrifteten Tafeln, die zur Ruhe mahnen – all das stellt den Hintergrund dieses Kriminalfilms. Ein Mann mit Autorität, offenbar der Regisseur, meint, man müsse die Szene wiederholen, denn der Schuss sei zu früh – unfreiwillig asynchron, als ungewolltes Nebengeräusch – losgegangen. Er zitiert seinen Gehilfen Kestin herbei, der einen zweiten Revolver in der Hand hält, und erst jetzt ist auch begreiflich, dass jene Schusswaffe, die in der Szene zu sehen war, gar nicht den Ton des Schusses produzieren sollte. Eigentlich sollte die Waffe in der Hand des Hilfsregisseurs außerhalb des Bildes die passende Akustik liefern. Die Tricks der Filminszenierung werden Stück für Stück offenbart.

DER SCHUSS IM TONFILMATELIER offerierte 1930 somit jenen «Blick hinter die Kulissen», der – als regelrechte Obsession der Zeit – besonders im populären Diskurs immer wieder die «Geheimnisse» der Tonfilmproduktion entschlüsseln sollte. Selbst populäre Formate wie Sammelalben von Zigarettenbildern, in die Fotografien von Filmstars eingeklebt werden sollten und die sich somit explizit an «Filmfans» richteten, waren um 1930 öfter mit Texten versehen, in denen ausgerechnet über technische Aspekte der Produktionen, und nicht nur über Stars und Glamour zu lesen ist. In *Salem Film-Bilder* von 1931 etwa war es die Produktion von DER BLAUE ENGEL (Josef von Sternberg, D 1930), die Gelegenheit zur folgenden Beobachtung bot:

> Emil Jannings kam als Professor Rath die Treppe herab im Zylinder und Gehrock, einen Havelock umgeworfen. Probeaufnahmen. Der Tonmeister meldete jedesmal Nebengeräusche. Das Mikrophon übermittelte das Knarren der Stufen, den schwergehenden Atem des Professors, […] außerdem aber immer noch ein knisterndes Geräusch – das nicht dazu gehörte und von dem man nicht wußte, ‹woher es kam› – immer wieder wurde geprobt – immer wieder war dieses Knistern wahrnehmbar. Endlich fand man heraus, daß jede Armbewegung des Professors beim Stützen auf das Geländer der Treppe das sonderbare Geräusch verursachte, um schließlich festzustellen, daß es auf das sich reibende Seidenfutter des Mantels zurückzuführen war. – Bei einer anderen Aufnahme ertönte als Nebengeräusch stets ein leises, doch deutlich hörbares Surren – gleich rotierenden Propellern. Nach langem Suchen fand man den Störenfried – ein verliebtes Fliegenpaar saß auf dem Mikrophon und surrte mit den Flügeln.
>
> *(Anon. 1931, o. S.)*

Auch hier wurden die unerwünschten Nebengeräusche, deren Quellen erst gefunden werden mussten, zum Symbol der neuen Schaffensbedin-

gungen des Tonfilms stilisiert – einer neu organisierten, modernisierten und disziplinierten Umgebung. Beim Dreh von Der blaue Engel sollen Seidenfutter und zwei Fliegen die Aufnahmen gestört haben. In der Diegese von Der Schuss ist es wiederum der titelgebende Schuss, der, zur falschen Zeit gefallen, die Arbeit am Film-im-Film unterbricht und aufhält: Der Hilfsregisseur aber beteuert, dass er die Waffe gar nicht betätigt habe und dass der «falsche» Knall darum auch nicht von ihm hat stammen können. Herauszufinden, weshalb dieses Geräusch den Dreh störte, wird zur ersten Herausforderung, der sich die Figuren in Der Schuss zu stellen haben. Trotz zahlreicher Maßnahmen, die ergriffen wurden, um das Set neu zu gestalten, scheiterte man selbst in diesen fiktionalen Filmwelten an der komplexen Situation der Tonfilmaufnahme.

12.2 Mythos und Verzerrung

12.2.1 Die Kamerabox

In Der Schuss wird auch die schalldichte Kamerabox (auch Kamerakabine genannt) zum Symbolobjekt einer neuerdings erschwerten Aufnahmesituation (Abb. 80). Sie war wiederholt Gegenstand des Mythos früher Tonfilmproduktionen, wenn sie gerade zu Beginn der Ära (und punktuell auch darüber hinaus)[1] immer wieder beschrieben und inszeniert wurde. Oskar Kalbus widmete ihr in seinem Buch *Vom Werden deutscher Filmkunst* – ebenfalls ein populäres Zigarettenbilder-Sammelalbum, das 1935 zugleich eine filmhistorische Einführung lieferte – einen das Phänomen erklärenden Absatz:

> Zur Unterdrückung des Geräusches, das die Bildkamera verursachte, griff man anfangs zu einfachsten Behelfsmitteln. Man hüllte sie samt Kameramann in wollene, schalldämpfende Koltern und Decken. Ein primitives und umständliches Verfahren, das in optischer Beziehung die Kamera nur aus wenigen Ecken heraus zu ihrer Bildwirkung kommen ließ. Der nächste Schritt war, daß die Kamera samt dem Operateur in einen großen Kasten, die Box, setzte. Die Box war von außen mit Stoffen benagelt und hatte an der Vorderseite eine dicke, schallsichere Planglasscheibe, durch die das Kameraobjektiv aufnehmen konnte. *(Kalbus 1935, 18)*

1 Noch Singin' in the Rain (USA 1952) erzählt von und mit diesem Mythos und zieht aus der Isolierung der Kamera in einer Box wie aus den unerwünschten Nebengeräuschen viel Komik.

80 Kamera in schalldichter Box in DER SCHUSS IM TONFILMATELIER (1930)

Die Kamerabox wurde bei den Dreharbeiten anfänglich installiert, um die mechanischen Geräusche der Kamera, die beim Stummfilmdreh noch nicht störten, für den Tonfilm zu unterdrücken. Auch in Siodmaks Buchvorlage *Der Schuß im Tonfilmatelier* tauchte diese Beschreibung auf:

> Da stand der Tank mit grauen Wänden, hinter der Glasscheibe saßen schwitzend und stumm zwei Männer, weit dehnte sich der Riesenraum mit verschwimmenden, dunklen Ecken, lange helle Tücher hingen schattenhaft an den Wänden. *(Siodmak 1930, 7)*

Wobei man aus Kalbus' Erzählungen auch erfährt, dass diese Kamerabox mit ihrer Isolierung in den Ateliers ironisch «Eisschrank» genannt wurde, da die Arbeitskonditionen in ihr durch die Hitze beinahe unerträglich gewesen sein sollen (vgl. 1935, 18).

Die mythischen Erzählungen rund um die Kamerabox können zwischen 1929 und 1935 auf diese Weise durch die medialen Formate hindurch verfolgt werden; zwischen den verschiedenen Kanälen geschahen auch Verschiebungen und spielerische Verzerrungen. Es lässt sich nämlich vermuten, dass in den Beschreibungen zunehmend das Moment der

Übertreibung am Werk war: Tatsächlich soll die Kamerabox zum Zeitpunkt, als sie Gegenstand der Diegese von Der Schuss war, bereits wieder Geschichte gewesen sein, denn kurz nach der Umstellung auf den Tonfilm wurden bereits praktikablere und vor allem dynamischere Varianten zum «Blimpen», zum akustischen Isolieren der Kamera, entwickelt. Schon im Februar 1930 schrieb der Ufa-Filmproduzent Erich Pommer im *Reichsfilmblatt* zu den Aufnahmesituationen in der Ufa:

> Ursprünglich hatte man den Operateur und seine Kamera in eine größere schallsichere Box gesperrt. Die Aufnahme erfolgte durch eine dicke, ebenfalls schallsichere Bauglasscheibe. Dadurch entstand aber eine Starrheit der Aufnahme, die zu den Vorwürfen, daß der Tonfilm den stummen Film in seiner Bewegtheit gehemmt hat, führte. – Heute ist die Kamera schon wieder beweglich geworden. Trotz aller Behauptung gibt es aber leider noch keine völlig lautlose Bildkamera. Man hat sich zu helfen gewußt, die Kamera wurde in ein kleines, schallsicheres Gehäuse gelegt, so, daß es nunmehr bei Tonaufnahmen möglich ist, bis zu 50 oder 60 Zentimeter mit dem Mikrophon an die Kamera heranzugehen, ohne daß dadurch eine unerwünschte ‹Tonunterlage› der Szene geschaffen wird. Also die Kamera ist wieder so frei und beweglich wie unser Auge geworden, ganz wie beim stummen Film. *(Pommer 1930, o. S.)*

Auch in Der Schuss im Tonfilmatelier steckt der Hinweis, dass der mythologische Wert der Kamerabox – ihre dramatischen und mythischen Qualitäten – in den Erzählungen eine authentischere Schilderung übertrumpft hatte. Die Filmhistorikerin Corinna Müller vermutet, dass dies daher einem Großteil des zeitgenössischen Publikums klar gewesen sein muss, die Kamerabox in Der Schuss also bereits als Anachronismus galt, der als solcher entdeckt werden sollte (vgl. 2003, 368). Die Bild- und Tongestaltung des Films selbst deuten darauf hin, wenn die Kameramänner in der Box beim Gespräch zu sehen und zu hören sind, ein Schnitt zugleich aufs Set und dann in die obere Etage, zu den Tonfilmingenieuren, transportiert, um dann wieder die mühselige Arbeit anderswo im Atelier zu beobachten. Die Aufnahme von Der Schuss gestaltete sich also wesentlich dynamischer als jene, die in der diegetischen Welt dieses Films inszeniert ist:

> Die liebevoll aufbereitete Kamerabox (mit dem im Film als ‹Schauspieler› agierenden Kamerateam Ewald Wenck und Ernst Behmer) wird durch die Filmkamera von Werner Brandes Lügen gestraft. Riesig und schwer ist die Kamerabox fest auf ihren Standort fixiert und auf den starren Blick, den ihr Glasfenster aufs Set freigibt. Die beim Dreh der Szene verwendete Kamera

> jedoch schwenkt und bewegt sich, und wir blicken aus schwindelnder Höhe auf das Atelier hinunter. Diese Bildästhetik wäre bei Verwendung einer ‹Box› unmöglich gewesen. Die Kamerabox ist keine Tonfilmrealität, sondern Filmkulisse, und das beschwerliche Dasein der Kameracrew in ihr ebenfalls nur eine hübsche Geschichte – die das zeitgenössische Publikum liebte […]. *(Müller 2005, 56)*

Weiteres Indiz dafür, dass die Kamerabox nicht aufgrund dokumentarischer Impulse, sondern dank ihres medienmythischen und narrativen Werts so prominent in die Diegese des Kriminaltonfilms platziert wurde, sind die komischen Möglichkeiten, die sich mit der Box dank ihrer schalldichten Konstruktion ergeben. Die Kamera des eigentlichen Films wurde hinter der diegetischen so platziert, dass die Zuschauerposition diese im Blickfeld hat und sich gleichsam mit den zwei Kameramännern in der Box befindet. Die Komik dieser Szenen, die in der Kamerabox spielen, entzündet sich dann vor allem daran, dass sich die Männer über die Darstellenden, die in ihr Blickfeld geraten, den Mund zerreißen, ohne dass ihre Lästereien von außen vernommen werden. Darum erscheinen sie als die letzten, die in dieser modernen Umgebung noch «Störgeräusche» während des Drehs produzieren durften.

12.2.2 Rahmungen und Wiederholungen

Auf den ersten Blick erscheint dieser Modus der filmischen Selbstentlarvung, wie sie in diesen Szenen in DER SCHUSS IM TONFILMATELIER stattfinden, nicht nur modern, sondern geradezu modernistisch, doch zumindest für den französischen Filmtheoretiker Christian Metz ist dieses «Zeigen des Dispositivs» noch kein Garant, dass eine Dekonstruktion des Films-im-Film tatsächlich stattfinde:

> Es könnte den Anschein erwecken, daß das Herausstellen des kinematographischen Dispositivs – seine ‹Denunzation› und seine ‹Dekonstruktion›, wie man in den siebziger Jahren, die der militanten Subversion und Ideologie frönten, sagte – die Enunziations-Markierung par excellence bilden [sic!], da uns der Film, wenn wir dem vulgatum der Epoche glauben wollen, genau das zu sehen und hören gibt, was ihn hervorgebracht hat. *(Metz 1997, 69)*

Der Anschein einer kritischen Selbstreflexion trügt – zumindest für Metz, der feststellt, dass das Zeigen einer Kamera im Film längst nicht immer subversiv sein muss. Anhand der Kamerabox lässt sich dennoch das refle-

xive und ironische Prinzip des Films demonstrieren. Denn die Beziehung zwischen den Vorgängen in der Diegese und dem Zeigen dieser Vorgänge gestaltet sich in Der Schuss komplex und widersprüchlich: Der Film schwankt zwischen Offenlegung, narrativer Spannung und Mythos. Denn das, was auf dem Set geschieht und auf einer Ebene suggeriert, ein sachlicher «Blick ins Filmatelier» zu sein, erweist sich in solchen Konstellationen offensichtlich als filmische Fabrikation. Durch die Box vom Geschehen akustisch isoliert, funktionieren die beiden fiktionalen Kameramänner als Publikumssurrogat und Kommentatoren, die als Zwischeninstanz eben wortwörtliche Distanz zum Geschehen schaffen. Diese Funktion wird auch visualisiert: Die Filmdekoration und das Treiben auf dem fiktionalen Set in Der Schuss ist in solchen Szenen nur noch durch die Scheibe der Box in Distanz zu vernehmen – umrahmt durch die Holzkonstruktion des schalldichten Kastens, in dessen Inneren man sich befindet. Die beiden Kameramänner sind rechts und links ins Bild gesetzt; auch sie rahmen das Geschehen des Films wortwörtlich, alles dazwischen nochmals als Inszenierung ausweisend.

Gerade durch diese Rahmung betrachtet wirken die Darbietungen auf dem fiktionalen Set in Der Schuss im Tonfilmatelier mehr und mehr uneigentlich. Dort bittet der Regisseur nach den ersten misslungenen Aufnahmen alle Mitwirkenden, die Eifersuchtsszene vom Beginn nochmals zu wiederholen, da er wegen des «falschen» Schusses nicht zufrieden war. Nun, ein zweites Mal gesprochen, erfahren die Dialogzeilen eine spürbare Verfremdung, die sich durch die erneute Rezeption der genau gleichen Worte, die die Schauspielenden nun nochmals aufsagen müssen, einstellt. Erschien die Szene beim ersten Durchgang zu Beginn des Films bereits unnatürlich und statisch, steigert sich das Sonderbare durch die Repetition

81 Verschachtelungen in Der Schuss im Tonfilmatelier (1930)

82 Ermordete Schauspielerin in DER SCHUSS IM TONFILMATELIER (1930)

nochmals. Diese Mittel der Verschachtelung kehren die Fabrikation des Films in den Vordergrund (Abb. 81).

In den nächsten Filmminuten stellt sich heraus, weshalb das Nebengeräusch – der Schuss an falscher Stelle – zu hören war: Nachdem am Set hektisch eine erneute Aufnahme der Szene vorbereitet wurde, hält das wiederholte Durchspiel der Eifersuchtsszene plötzlich inne. Denn der Schuss und der Todesschrei, der zunächst als schauspielerische Leistung der Geliebten noch gelobt wurde, erscheinen nach einer Entdeckung doch um eine Stufe realer zu sein als zunächst vermutet: Sie gehörten gar nicht zum Film-im-Film, sondern zum Schauplatz im Ufa-Atelier. Die Schauspielerin, die in der Szene hinter dem Vorhang nicht zu sehen war, wurde, wie sich den Filmleuten nun offenbart, in der diegetischen Welt nämlich ‹tatsächlich› erschossen (Abb. 82). Die Polizei wird sogleich gerufen und die Tür zum Tonfilmatelier verriegelt, damit der Mörder nicht entwischen kann. Zwei Detektive, Kriminalrat Holzknecht und Kriminalkommissar Möller, beide ernsthafte, sachliche Männer mit Zigarren im Mund, untersuchen daraufhin den Tatort.

12.3 Autothematik, Didaktik und Werbung

Auf einer Metaebene hat sich in DER SCHUSS IM TONFILMATELIER bereits in den ersten Filmminuten also enthüllt: Die (realen) Schauspielerinnen Gerda Maurus und Berthe Ostyn sowie der Schauspieler Harry Frank mimten im Film nicht ‹einfach› Mann, Verlobte und Geliebte, sie treten auch innerhalb der Diegese als Schauspielende auf. Denkt man entlang dieser Logik weiter, entfalten sich zahlreiche solcher Verbindungen: Das Atelier ist zugleich real

und fiktional, das Set zugleich Set-im-Set und der Regisseur und die Arbeitenden, die gerade gezeigt werden, müssen in Wirklichkeit die Komparserie dieses Films sein (obwohl viele von ihnen keine professionellen Schauspielenden waren, sondern Laien, Kleindarsteller, die auch in Wirklichkeit im «Tonkreuz» am Tonfilm hinter den Kulissen beschäftigt waren).

Die Beziehung zwischen der extrafilmischen Realität und der Diegese gestaltete sich also recht verworren. Darstellende wie Gerda Maurus und ihr von Harry Frank gespielter Verlobter, die im Film «Filmdiva» und «Hauptdarsteller» (so beschrieben in den Titeln) spielen, tragen dort, innerhalb der Diegese, immer noch ihre eigenen Namen: Gerda Maurus, Harry Frank. Fast gleich verhält es sich mit dem Darsteller, der die Regieassistenz mimt. Nur ist Erich Kestin im diegetischen Filmatelier kein Schauspieler, sondern eben Mitarbeiter «hinter der Kamera». Und doch füllt er diese Rolle mit seinem echten Namen aus. Der Bezug variiert also; die Darstellenden besitzen jeweils mehr oder weniger offensichtliche Verbindungen zu ihren Figuren. In dieser Konstellation offenbart sich ein entscheidender Unterschied zwischen der Roman- und Filmversion: Im Gegensatz zu Siodmaks Geschichte zeigt der autothematische Film seine *eigenen* Konstruktionsbedingungen, oder genauer eine fiktionale Variante davon. Das erzeugt ein Spannungsverhältnis, das dem Roman aufgrund der anderen Medialität nicht inhärent sein kann. Das Filmset, die Hauptfiguren existieren nur im Film im doppelten Sinne: Sie sind zugleich real und fiktional, ihre Wahrnehmung kippt je nach Vorzeichen. Der didaktische und unterhaltende Gestus des Buches erscheint allein durch diese Adaption schon reflexiv und *ironisiert*.

12.3.1 Die Reporterin im Film …

In Der Schuss im Tonfilmatelier erweist sich die autothematische Konstruktion auch als Grundlage, um auf zeitgenössische Debatten zum Tonfilm Bezug zu nehmen. In den Selbstthematisierungen der Tonfilme um 1930 schien nämlich auch immer wieder Gelegenheit geboten, seitens der Filmproduktion etwa Seitenhiebe auf – in jener Zeit nicht wenige – tonfilmkritische Presseleute zu verteilen. So auch in Der Schuss: Kurz nachdem sich das Ereignis um den falschen bzw. echten Schuss ereignet, trifft der Regieassistent Kestin auf eine Reporterin, die an Fränze Schnitzer von der *Berliner Film-Zeitung* (und ähnliche Verfasserinnen und Verfasser echter Atelierreportagen) erinnert. Im Film stellt sie sich als die ambitionierte «Schriftstellerin Walther, Hertha» vor, woraufhin Kestin überaus zuvorkommend anbietet, der Besucherin Auskunft über die Tätigkeiten am Filmset zu erteilen. Gespielt wird die Literatin von der Schauspielerin Hertha

von Walther (noch eine Überschneidung zwischen Realität und ‹Filmrealität›), die in ihrer Rolle mit schwarzem Bubikopf und Krawatte als durch und durch moderne Frau auftritt. Neugierig und etwas forsch unterbricht sie den «Hilfsregisseur» unentwegt, um Fragen zu stellen. Ihre fordernde Haltung erscheint parodistisch überhöht, wenn allerlei Missverständnisse gegenüber den Vorgängen im Atelier in DER SCHUSS IM TONFILMATELIER humoristisch mit der Ungeduld der Figur gepaart sind, die es bräuchte, um sich die Wissenslücken durch die Erklärungen des «Hilfsregisseurs» auch tatsächlich füllen zu lassen. Zunächst wundert sie sich etwa, weshalb mehrere Revolver, scharfe wie Attrappen, für die Szene genutzt werden. Kestin erklärt: «Im Tonfilm darf der Schauspieler den Schuss nicht selbst betätigen, das würde, gewissermaßen, akustische Schwierigkeiten ergeben». Der letzte Witz in der Szene ergibt sich daraus, dass Kestin die Schriftstellerin fragt, ob sie einen von ihm erklärten Umstand verstanden habe, diese mit «Aber nein!» antwortet, und sich der Hilfsregisseur dennoch mit «Na also!» zufrieden zeigt.

Hertha Walther war nicht die einzige parodierte Reporterfigur, die im frühen deutschen Tonfilm auf die Schippe genommen wurde. Man kann solche Verweise auf sie auch als generellere Seitenhiebe lesen – Hinweise auf eine in diesem Jahr ohnehin ambivalente Beziehung zwischen Filmproduktion und Presse, die im Kontext der umstrittenen Einführung des Tonfilms spürbar wurde. Dieser Konflikt wurde damals öffentlich ausgetragen, wie ein Beitrag zur «Vertrauenskrise» in der *Lichtbild-Bühne* vom 1. Januar 1930 zeigt (vgl. Anon 1930a, o. S.). Unter dem Titel «Fünf Kritiker nehmen das Wort» verteidigte die Publizistik dort ihre Rhetorik gegen den Tonfilm. Der Artikel folgte einer Aussprache zwischen Vertretern der Presse und dem Verband der Filmindustriellen, der zuvor um dieses Treffen gebeten hatte.

Auch in einer Szene der Filmgroteske DAS KABINETT DES DR. LARIFARI (Robert Wohlmuth, D 1930), der wie DER SCHUSS IM TONFILMATELIER im August 1930 angelaufen war, kündigt sich die Presse zum Besuch im Büro der fiktionalen Filmproduktionsgesellschaft an. Sofort stellt sich dort Unruhe ein: «Die Presse? Und das sagen sie jetzt erst?», meinen die drei Gründer der fiktionalen Trio-Film, Paul Morgan, Max Hansen und Carl Jöken, die im Film eine Karikatur ihrer selbst spielen (Abb. 83–84),[2] und verweisen ihre Sekretärin mit überzogener Ernsthaftigkeit aufs rigorose Protokoll, das gelte, sobald

2 Diese Verdoppelung ist nicht der einzige Hinweis darauf, dass der Film eine karikierende Sicht auf die Filmindustrie bietet: Bereits der Titel ist eine offensichtliche Parodie auf DAS CABINET DES DR. CALIGARI (Robert Wiene, D), wobei der Bezug zur originalen Prestigeproduktion von 1920 nur ironisch gedeutet werden kann, denn DAS KABINETT DES DR. LARIFARI erzählt seine Geschichte mit ungleich weniger Pathos und Kunstwollen. Stattdessen geht es hier darum, zu zeigen, wie selbstgefällig und vermessen sich die Filmindustrie gebe. Der Name «Caligari» ist passenderweise durch «Larifari» ersetzt, das ein «sinnloses Geschwätz» bezeichnet.

83–84 Max Hansen, Paul Morgan und Carl Jöken in Das Kabinett des Dr. Larifari (Robert Wohlmuth, D 1930)

die Presse eingetroffen sei. Nachdem die drei angehenden Filmemacher ihre Anzüge mit den Händen notdürftig geglättet und ihre Fliegen hastig neu gebunden haben, lassen sie «ganz ergebenst bitten». Die exaltierte Unterwürfigkeit der drei Figuren gegenüber der Presse erweist sich in diesem Film als noch satirischer als in Der Schuss. In Das Kabinett des Dr. Larifari stellen sich die drei sogleich in eine Reihe, eine Fanfare aus dem Off ist zu hören und durch eine grotesk überdimensionierte Tür tritt ein mondän erscheinender Pressemann, unter dem Arm eine Schreibmappe. Sofort verneigen sich Jöken, Morgan und Hansen tief, und verharren sogar in der gesenkten Position für eine Weile, bis der Mann zu ihnen tritt und sich als «Chefredakteur der Filmtrompete» vorstellt. Jovial verneigt sich das Trio weiterhin nach jedem gesprochenen Satz und gibt hastig affirmative Floskeln von sich.

Die Situation steigert sich endgültig ins Absurde, wenn der Chefredakteur bei seiner Befragung die belang- und sinnlosen Aussagen der drei eifrig notiert, etwa, dass Max Hansens Lieblingsbeschäftigung die Pflege

seiner Kakteenzucht sei oder Paul Morgan eine Autotour zu den Philippinen unternehmen möchte, aber nicht, ohne unterwegs einen Halt in Cottbus gemacht zu haben. Mit diesem Interview waren wohl nicht mehr nur die überkritischen Beiträge zum Tonfilm, sondern auch jene Berichte parodiert, wie sie in dieser Zeit vielfach in der populären Presse, besonders etwa in der Wiener Publikumszeitschrift *Mein Film* erschienen sind, und in denen «Stars» (heimische und internationale) anscheinend von ihren persönlichen Erlebnissen erzählen – dies aber in offenkundig inszenierter Weise. Auf die Spitze getrieben wurde das in einem Beitrag von *Mein Film*, der 1930 suggerierte, aus der Feder der Zeichentrickfigur Mickey Mouse zu stammen (ohne Angabe einer tatsächlichen Autorenschaft) und unter dem Titel «Wie ich zum Film kam» eine fiktionale Biografie der Cartoon-Figur aufrollt (vgl. Anon. 1930b, 6). Auf diese Weise war oft auch der Klatschpresse der Jahre ein spielerisches, vielleicht sogar selbstironisches Moment eigen.

12.3.2 … und der Regisseur in der Reportage

In DER SCHUSS IM TONFILMATELIER ist die Figur der Reporterin nach ihrer Interaktion mit Kestin nur noch selten zu sehen, etwa wenn sie neugierig durch den Bildhintergrund wandelt, während der Regisseur und sein Drehstab im Vordergrund die technischen Abläufe besprechen. Die Verbindung zur zeitgenössischen Kultur war mit ihr aber hergestellt – im Film ist durchgespielt, was auch die Erzählungen in Büchern, Zeitungen und Zeitschriften füllte. Nochmals: Die angeführten Beispiele verdeutlichen die Intensität, mit der die immer gleichen Motive um 1930 durch autothematische Konstruktionen im Tonfilm und durch Erzählungen über ihn in anderen Medien zirkulierten.

Besonders schön zeigt sich diese Lust auf den Blick hinter die Kulissen und die Dichte der (Selbst-)Thematisierung des Tonfilms auch in einem zirkulären Bezug zwischen einem Bericht der Filmreporterin Fränze Schnitzer und einem Film von Géza von Bolváry: Im Mai 1930 besuchte die Reporterin auch das Tobis-Atelier, in dem von Bolváry gerade EIN TANGO FÜR DICH (D 1930) drehte. Diese Visite entsprach wohl eher Schnitzers Geschmack als jene zu den Dreharbeiten von LIEBE IM RING, in deren Bericht sie sich ja noch mehr Zugang zu «technisch interessanten Szenen» (1930b, o. S.) wünschte. Ihr Wunsch ging nun, vier Monate später, anscheinend in Erfüllung, denn bereits beim Eintritt ins Atelier «über Kabelgestrüpp und verschlafene graue Bretter» rückte die Technik ins Zentrum ihrer Beobachtung (Schnitzer 1930d, o. S.). «Immer lauter ruft die Trompete. Helligkeit lockt», schrieb Schnitzer, bevor sie «‹mittendrin› in der Szene, mitten in einem Tanzlokal aus einer Welt, in der man sich nicht langweilt» stand. Sie zeigt

sich vom Glitzern und Funkeln begeistert, und von den modernistischen weißen Keilen, die ein «wütender Architekt» in die viereckige, schwarze Nacht gehauen hätte. Dann befasst sich Schnitzers Reportage mit der Komparserie, die in dieser Nachtclub-Dekoration das ewige Fest mimt:

> Wenn das Licht erlischt, wenn die Szene aus ist, geht es ihnen furchtbar dreckig. Aber solange ihnen die Sonne Jupiters in die geschminkten Gesichter scheint, dürfen sie für 12 bis 15 Mark so tun, als stellten sie niemals das volle Sektglas aus der Hand … Komparserie! *(Schnitzer 1930d, o. S.)*

Bewunderung und Distanz mischen sich in Schnitzers Beschreibungen, Metaphern erscheinen abwechselnd verklärend, melancholisch und zynisch: Aus den elektrischen Bogenlampen, den sogenannten Jupiterlampen, wurde bei ihr die «Sonne Jupiters», deren Erlöschen auch das Ende dieser filmischen Traumwelt, der andauernden Tanzlokal-Nacht bedeute. In dieser Parallelwelt stilisierte sie Bolváry zum unsichtbaren, allmächtigen Gott, dessen Stimme aus dem Nichts die Befehle diktierte: «‹Aus!› klingt es vom Olymp herunter. ‹Aus!› echot es neben mir. Alle Pracht versinkt in Dämmerung» (ebd.).

Es mag vielleicht Zufall sein, dass Ein Tango für Dich, der damals gerade gedreht wurde, zum Schluss selbst eine Szene enthält, die diese Situation aus der Reportage nochmals reflektiert (und die zu Beginn dieses Bands schon als Auftakt ins Thema diente): In einer verblüffend reflexiven Wendung am Ende des Films nämlich machte die Kamera, nach dem finalen Kuss zwischen den zwei Hauptfiguren, einen Rechtsschwenk. Es erscheinen Géza von Bolváry selbst und sein Drehteam im Bild, sorgfältig arrangiert um ihr – nun diegetisches – Equipment, aber den paradoxen Eindruck vermittelnd, als wären sie nach wie vor jene, die mit ihrer Kamera gerade die Schlussszene filmen würden. Dann schreit der Regisseur ein enthusiastisches «Aus!» in sein Sprachrohr, bevor die Szene abgeblendet wird und der Film endet. Dieses filmische Echo des Artikels Schnitzers mag, wie gesagt, Zufall sein, doch die Faszination der Atelierarbeit, die der *Berliner Film-Zeitung* zu entnehmen ist, muss dort dem gleichen Impuls entsprungen sein, mit dem sich Bolváry am Ende seines Filmes noch selbst für einige Sekunden in den Kader rückte.

Wie gesagt, solche Selbstbezüglichkeiten entsprachen dem Zeitgeist und durchwirkten alle Ebenen des Diskurses zum Tonfilm: Der Schuss im Tonfilmatelier richtete eine Kamera auf die andere, in Zeitungen und Zeitschriften erschienen die Schreibenden selbst als Figuren in ihren Beiträgen über den Tonfilm, in denen sie ein Atelier besuchen oder auch eine Reise nach Hollywood unternehmen.

13 Kontext II: Technik und Werbung

Den Presseberichten über den Tonfilm war, genau wie Der Schuss im Tonfilmatelier, eine weitere Funktion eingelassen: Sie generierten Markenbewusstsein. Schon 1887 schien jener Beitrag über die neuartige Telefonie im *Scientific American*, der bereits in diesem Kapitel beschrieben wurde, auf ein Markenbewusstsein abgezielt zu haben, wenn er nicht nur vom neuen Medium berichtet, sondern dezidiert auch vom Anbieter AT&T. Das Kommunikationsunternehmen hatte solche Maßnahmen zur Förderung der Markenbekanntheit damals strategisch unternommen (vgl. Wurtzler 2007, 71). Auch seine Tochterfirma Western Electric besaß bereits um 1929 Abteilungen, die eigens dafür zuständig waren, Infomercials (ein Portmanteau aus «Information» und «*Commercial*», das hier in Anlehnung an Donald Craftons Beschreibung verwendet wird, vgl. 2012) für Tonfilm (und als Tonfilme) zu produzieren, um den Bekanntheitsgrad der Marke und die Akzeptanz gegenüber dem neuen Medium gleichsam zu fördern. Ein solcher Versuch war Finding his Voice (Max Fleischer, USA 1929), die revolutionär neue Lichttontechnik mittels Animationen des berühmten Max Fleischer dem wissensdurstigen Publikum vermitteln sollte. Fleischers Stil war 1929 dank Erfolgen wie den Koko-the-Clown-Kurzfilmen schon bekannt; er war das geeignete Vehikel, den Kinogängerinnen und -gängern auch den Tonfilm und die Western Electric näher zu bringen.

Finding his Voice war auch ein Schritt in der Formfindung des vertonten animierten Kurzfilms, in dessen Format Fleischer bald etwa mit seiner Betty-Boop-Figur großen Erfolg haben würde (vgl. Crafton 2013, 151). Sein Animationsstil, gepaart mit einem interessanten Narrativ zur filmischen Technik verleiht dieser eine noch aus heutiger Sicht überraschend eingängige ästhetische Erscheinung, wenn in Finding his Voice der immaterielle Lichtton für das Laienverständnis sichtbar und plastisch inszeniert ist, dabei offensichtlich ähnlichen didaktischen Ideen folgend wie jene Publicity-Kampagne, die in den 1880er-Jahren im *Scientific American* schon die verborgenen Prozesse der Telefonie erklärte.

13.1 Finding his Voice (1929)

Die Hersteller, die hinter der Lichttontechnologie standen, waren vor eine besondere Herausforderung gestellt: In den USA hatte sich zunächst

mehrheitlich der Plattenton durchgesetzt, die ersten berühmten Tonfilme der Warner Bros., The Jazz Singer (Alan Crosland, USA 1927) und The Singing Fool (Lloyd Bacon, USA 1928), wurden etwa in diesem Verfahren produziert und dem Publikum auch so vorgeführt. Der Plattenton bediente sich – als eine Art Synchronisation des Stummfilms mit dem Grammophon oder der Schallplatte – im Gegensatz zum Lichtton solcher Formate, die ohnehin schon seit längerer Zeit bekannt waren. Die Technik der Filme auf Basis des Plattentonverfahrens erschien daher zeitgenössisch auch fassbarer. Beim Lichttonverfahren hingegen wurde die Tonspur optisch neben dem Bild auf dem Filmstreifen festgehalten, ein Verfahren, das der Öffentlichkeit zunächst weniger bekannt und verständlich sein musste (wie auch dank Berichten von damals dokumentiert ist), da der Synchronisationsprozess weitgehend im Verborgenen und entlang scheinbar weniger durchschaubarer Prozesse, mit weniger bekannten Materialien ablief.

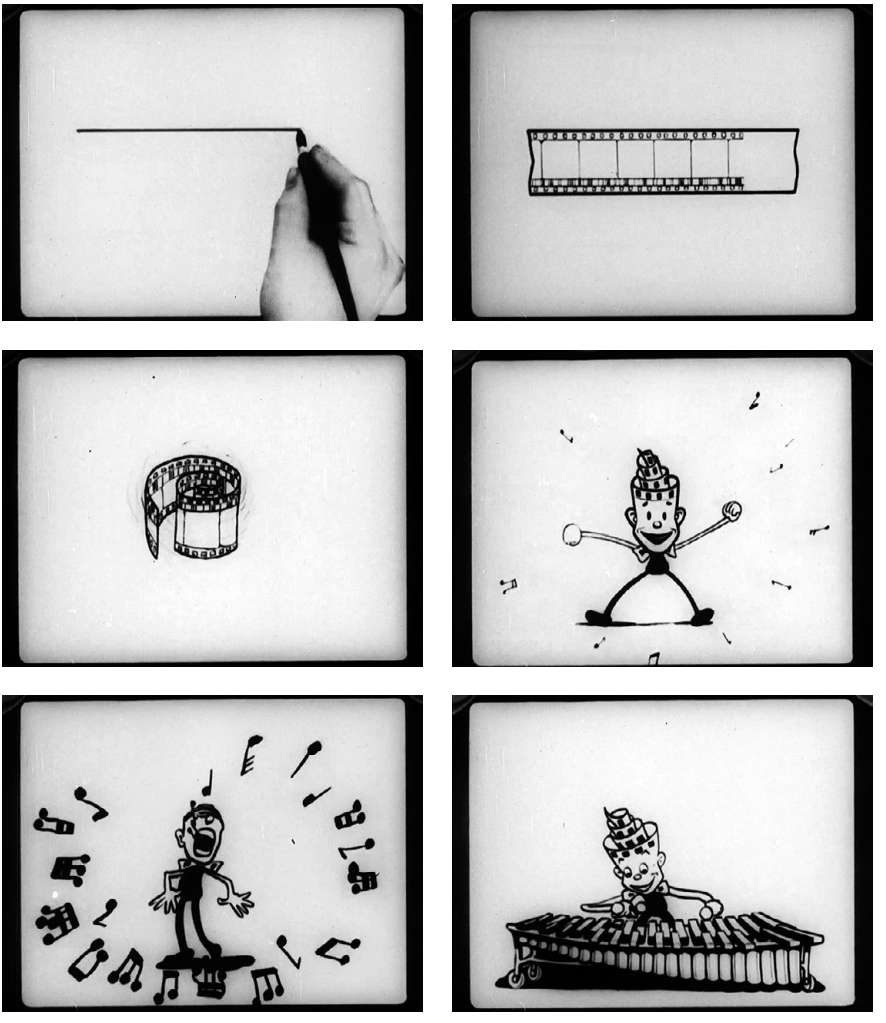
Als Maßnahme, das Lichttonverfahren bekannt zu machen, wurden auch in Europa zahlreiche Präsentationen organisiert, bei denen die neue Technologie vor geladenem Publikum demonstriert und ausführlich erklärt wurde. Auch von ihnen ist besonders vor 1929, bevor erste kommerzielle Spielfilme in diesem Format fin Kinos anliefen, immer wieder zu lesen. Im Oktober 1928 etwa schrieb Siegfried Kracauer für die *Frankfurter Zeitung* über eine Demonstration des Lichttonverfahrens der deutschen Tri-Ergon; wobei die Präsentation Kracauer offensichtlich zu spannenden Metaphern verleitete:

> Den Laien mutet es wie höhere Zauberei an. Er muß sich darauf beschränken, mit dem Kopf zu nicken, wenn ihm der neben dem Filmstreifen herlaufende Tonstreifen gezeigt wird, der wie ein Spektrum aus lauter einzelnen Strichen besteht. Der schmale Streifen ist nach dem Urteil der Fachleute eine Photographie der Schallwellen, in die er wieder zurückverwandelt wird. Zur gesamten Metamorphose ist, wie es heißt, eine elfmalige Transformation erforderlich. Die Eingeweihten werden genau Bescheid wissen. Jedenfalls übertrumpft die Esoterik der Technik heute bereits die der eleusinischen Mysterien. *(Kracauer 1979 [1928], 409)*

Kracauer beschrieb zwar den technischen Prozess der Vorführung, wählte aber sogleich Analogien der Magie, um das Rätselhafte und die scheinbare Übernatürlichkeit des Lichttons zu betonen (auch wenn er die Analogien wohl nicht ohne Sarkasmus anstellte). Wahrscheinlich wurde auch seitens der AT&T befürchtet, dass das amerikanische Publikum auf die «Esoterik der Technik» bald mit einer ähnlich ablehnenden Haltung reagie-

ren könnte; Finding his Voice (USA 1929) erscheint in diesem Kontext als Versuch, dieser Wahrnehmung entgegenzuwirken. Der Lichttonfilm sollte greif- und erlebbar sein, es galt ihm den Anschein des Fremden zu nehmen, ihn aber gleichzeitig – entlang einer packenden Geschichte mit hübscher Animation – doch als Wunder der Technik zu inszenieren. Dank der Gestaltungsmöglichkeiten des Animationsfilms erhält der Lichtton in Finding his Voice auch wortwörtlich ein freundliches Gesicht, wenn darin zwei animierte Figürchen, Mutie und Talkie, aufeinandertreffen, wobei sich die Spannung in der kurzen Geschichte daran auflädt, dass die eine (metonymische) Figur noch stumm ist, während die andere schon reden und musizieren kann.

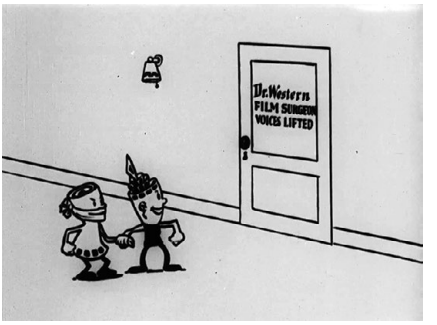
Zu Beginn von Finding His Voice ist zunächst eine photorealistisch gezeichnete Hand zu sehen, die auf weißem Hintergrund einen Filmstreifen skizziert. Die Hand verschwindet aus dem Kader und der Filmstreifen entwickelt ein Eigenleben, animiert sich scheinbar selbst zur Bewegung und emanzipiert sich so von der statischen Existenz in der Skizze. Dann rollt er sich ein, um sich – immer noch vor weißem Hintergrund – zu einem Talkie-Männchen zu formen. Auf dem eingerollten Zelluloidstreifen erscheint ein Gesicht, das zugleich die neuen Stimmbänder dieses Filmrollen-Körpers erprobt. Dem Publikum zugewandt sagt es «Hello!», dann «Ha, ha!» in verschiedenen Tonlagen, und setzt, nach tiefem Luftholen, zu einem Liedchen an. Die Stimme ist von nun an nicht mehr nur zu hören, sondern springt auch in Form von animierten Musiknoten sichtbar aus Talkies Mund (Abb. 85–90). Talkie singt, die materialisierten Notenwerte verformen sich erneut und werden zu einem Torso, zu Beinen und Armen, die sich um Talkies Filmrollen-Kopf anordnen. Als vollständiges Figürchen ist Talkie nun nicht mehr nur fähig zu singen, sondern auch zu tanzen: Die Vorzüge des Tonfilms kann er nun umfassend demonstrieren. Aus den gezeichneten Musiknoten materialisiert sich als nächstes ein Xylophon. Zugleich beginnt das Figürchen freudig mit seiner musikalischen Performance, die aber jäh unterbrochen wird, wenn eine zweite Figur, Mutie, unerwartet von oben ins Bild springt; sowohl das Xylophon wie auch die Musikpräsentation werden durch seine Landung zerstört. Mutie gleicht Talkie, mit dem Unterschied, dass ihm ein Knebel um den Mund gebunden ist. Mutie bittet Talkie mittels Zeichensprache und (im Bild erscheinenden) Zwischentiteln um Hilfe: «Hello Talkie, sorry to butt in but where in the world did you get your VOICE?», ist zu lesen. Talkie will helfen und mit seinem gehandicapten Kollegen Dr. Western, die freundliche Verkörperung der werbetreibenden Western Electric, besuchen. Der Doktor soll der Filmrolle also zur Stimme verhelfen. Mutie ist bereit, Hilfe anzunehmen: «Lead me to him Talkie. I've been out of work



85–90 Ein Zelluloidstreifen wird zum anthropomorphen Wesen in Finding His Voice (Max Fleischer, USA 1929)

so long that I'll take a chance on anything», lautet der Satz, der von ihm wild gestikuliert wird (Abb. 91–92).

Es ist eine eindringliche Metapher, die in Finding his Voice mit diesem Gang zum Doktor gezeichnet ist, denn das Fehlen der Tonspur erscheint hier nicht mehr nur ein Defizit, sondern wird zur Krankheit stilisiert, die von Dr. Western bzw. der Western Electric geheilt werden soll. Vielleicht ist, auf einer verdeckten Ebene, auch die Logik einer Unterhaltungsindustrie hier parodiert, in der Imperfektionen damals (so zumindest der medienwirksame Mythos) tatsächlich zum Verlust von Engage-



91–92 Die Filmrollen-Figuren besuchen «Dr. Western» in Finding His Voice (1929)

ments zu führen drohten. Für Filmhistoriker Donald Crafton generiert sich in Finding his Voice diese weitere Bedeutungsebene, wobei ihm Fleischers Film bei genauer Betrachtung geradezu zynisch und kaum noch wie eine rein affirmative Werbung für den Tonfilm erscheint. Für Crafton knüpft Finding his Voice in diesen Momenten nämlich thematisch (direkt oder unbewusst) an den medialen Mythos an, dass Stummfilmdarstellende ihre Engagements verlieren würden, sollte sich ihre Stimme nicht als für den Tonfilm geeignet – oder «phonogen» – erweisen (vgl. 2012, 13). Dieser Mediengründungsmythos zeigte sich weit über die Zeit hinaus noch wirksam; auch Filme wie Singin' in the Rain (Stanley Donen / Gene Kelly, USA 1952), The Artist (Michel Hazanavicius, F 2011) oder Babylon (Damien Chazelle, USA 2022), die den Medienwandel zum Tonfilm retrospektiv zeigen, erzählen von ihm. In ihnen scheint er als eine historische Gegebenheit auf und wird dank der Tragödien, die sich an ihm entzünden, zugleich zu einem wirksamen Katalysator der Narration (Abb. 93).

93 Herausforderungen des Tonfilms als Medienmythos, Singin' in the Rain (Stanley Donen / Gene Kelly, USA 1952)

Die Hörbarkeit bekannter «Stars» hat auch zeitgenössisch für Faszination gesorgt. Schon um 1930 sorgte man sich um die Abbildungstreue männlicher wie auch weiblicher Stimmen und darum, welche dieser Stimmen sich mit der Apparatur «vertragen» würden. Wie sehr die Phonogenität der Stars damals die Öffentlichkeit beschäftigte, ist auch einem Text von Arnold Höllriegel im *Berliner Tageblatt* zu entnehmen. Höllriegel berichtete aus London, wo bereits Mitte Juni 1929 die letzten großen Stummfilme gezeigt wurden; zu ihrer Präsentation soll das Capitol am Piccadilly Circus eingeladen haben. Sein Beitrag gleicht einer Grabrede für den Stummfilm, in der er sich zugleich wundert, welche Filmstars er «am anderen Ende» dieser Umstellung – im Jenseits – wiedersehen würde, welche Stimmen sich als geeignet für den Tonfilm erweisen werden. Fast pathetisch schilderte er seine Eindrücke während eines Joan-Crawford-Films:

> Joan Crawford, in einer Grossaufnahme, richtet ihre schönen Augen voll auf mich, als ob sie mich erkennen würde. Da wir heute noch stumm sind, können meine Augen mit den ihren sprechen. «Hello, Joan, how do you do? Haben Sie, um Gottes willen, eine photographierbare Stimme? Wie wird das werden, wenn ich Sie nächstens in einem Film reden höre? Können Sie singen, geliebtes Kind? Oder wird Ihnen je geschehen, was Ihrer Kollegin Laura La Plante passiert ist – dass, nachdem Ihre Singstimme im «Schauboot» so einen Erfolg gehabt hatte –, sich plötzlich die junge Dame meldete, die hinter den Kulissen wirklich gesungen hatte, während Laura nur mal ein Banjo gerührt hatte und mit dem schönen Mund geschnappt».
>
> *(Höllriegel 1929, o. S.)*

Oft diente, wie in Finding his Voice, ein aus der Medizin entlehntes Vokabular dazu, Ängste im Moment des Umbruchs zu formulieren. Dazu gehörten Berichte über eine angebliche «Schweigekrankheit», die um 1930 nur einer der «Pathologien des Tonfilms» war; an anderen Stellen wurde von einer «Mikrophon-Angst» gesprochen, die zu Panikattacken und Zusammenbrüchen an den Filmsets geführt haben soll (Abb. 94).

Diese Ideen, die den Tonfilm mythologisch umgaben, erschienen allerdings schon einigen Zeitgenossen und Zeitgenossinnen als medienwirksame Überspitzungen. Der Schauspieler Paul Hörbiger etwa zeigte nach den Dreharbeiten zu Ich glaub nie mehr an eine Frau (Max Reichmann, D 1930) wenig Verständnis, dass in seiner Branche die Angst vor dem Mikrofon kursiere. Mit seiner nüchternen Beschreibung des Vorgangs, die er unter dem Titel «Mikrophon-Angst» im April 1930 für das *Reichsfilmblatt* formulierte, versuchte er dem Mythos entgegenzuwirken:

94 Darstellung der «Schweigekrankheit», Karikatur in *Mein Film*, 1929

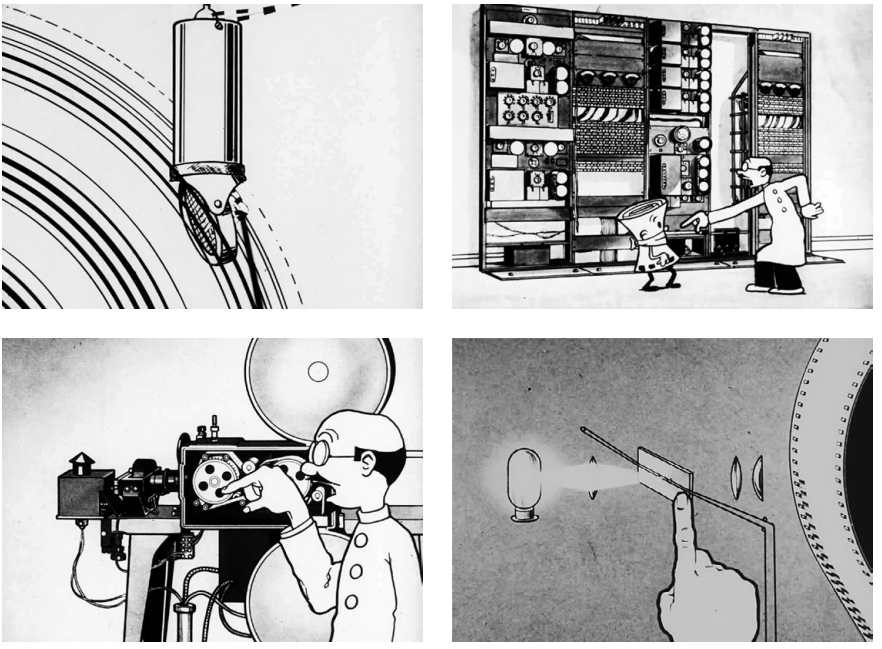
Als ich in dem ersten Tauber-Tonfilm meine erste Tonfilmrolle spielte, hatte ich absolut keine Angst vor dem Mikrophon, und kann es auch heute noch nicht begreifen, wie ein Schauspieler, der seine Sprechtechnik beherrscht, Lampenfieber im Tonfilmatelier haben kann. Was man sehr bald nach den

> ersten Aufnahmeszenen heraus hat, ist, daß man ganz diskret spielen muß und noch weniger auftragen darf in Spiel und Ton als auf der Bühne. Im Tonfilm sollte jedes unnötige Wort vermieden werden, nur dann kann eine starke Wirkung auf den Zuschauer ausgeübt werden. *(Hörbiger 1930, o. S.)*

Finding his Voice, das Infomercial von 1929, schlug einen humorvolleren Ton an, um die «Befürchtungen auszuräumen, dass die Kinostimme, dieses neue Wesen, seltsam, übernatürlich» sei (vgl. Crafton 2012, 11). In einer nächsten Szene besuchen die anthropomorphen Filmrollen zur Heilung der Stimme gemeinsam Doktor Western in seinem Labor, wo dieser Muties Puls fühlt und eine Diagnose stellt: «You still run on sixty» – immer noch 60 Fuß pro Sekunde –, was der Bildfrequenz des Stummfilms entsprach, während der Tonfilm gängig mit 90 Fuß bzw. 24 Bildern pro Sekunde ablief. Dr. Western möchte den stummen Patienten «heilen», aber nicht, ohne zunächst einen Rundgang durch das Tonfilmatelier mit ihm unternommen zu haben, bei dem Schritt für Schritt der Herstellungsprozess der Lichttonspur erklärt wird. An dieser Stelle offenbart sich nochmals das eigentliche Prinzip dieses Infomercials, das den Tonfilm dem Publikum näherbringen sollte. Die nun folgende Reise durchs Filmatelier ist in der Logik des Kurzfilms zugleich der Heilungsprozess Muties, wobei das Figürchen am Ende seine Stimmbänder bzw. Tonspur erhält.

Dr. Western, Mutie und Talkie springen von einer Station der Filmproduktion zur nächsten, sehen sich das Filmatelier mit den von der Decke hängenden Mikrofonen an, dann die Tonregie und das Mischpult, wandern durch den mächtigen Tonverstärker hin zu jener Maschine, die die bisher elektroakustische Aufnahme optisch gewandelt auf den Filmstreifen bannt. An diesen Stationen gleicht Finding his Voice am deutlichsten einem Lehrfilm: Besonders jenes komplexe Verfahren, bei dem Licht durch einen Spalt geschickt, dort in der Intensität reguliert und moduliert und schließlich auf dem Filmstreifen festgehalten wird, erklärt Dr. Western *en détail*. Es ist die Leistung der ebenso detaillierten Animation (Abb. 95–98), die diesen Prozess, den Kracauer im Jahr zuvor als noch enigmatischer als die «eleusinischen Mysterien» beschrieb, zur Anschaulichkeit abstrahierte und demystifizierte. Und doch wird im Film zugleich auch anerkannt, dass nicht alle Laien wohl ein so detailliertes Wissen um die Techniken des Lichttons besitzen müssen. Denn nachdem der Doktor den Prozess erklärt hat, wendet er sich scheinbar direkt dem Publikum zu, sagt «Easy, isn't it?» und verweist mit einem Augenzwinkern auf die ironische Bedeutung seiner Aussage.

Im Werbefilm der AT&T ergibt es dann auch Sinn, dass die Tonfilmtechnologie beiläufig zur Nachfolge der Telefonie erklärt wird. Implizit



95–98 Prozesse der Lichtton-Aufnahme, Finding His Voice (Max Fleischer, USA 1929)

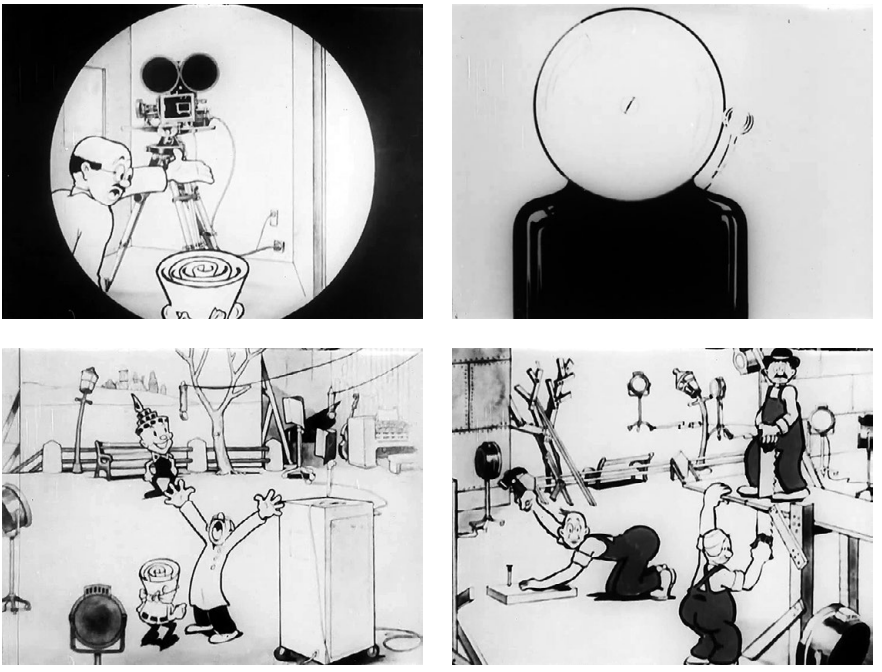
zunächst, wenn die Figuren, das akustische Signal verkörpernd, entlang von Kabeln blitzschnell zu den verschiedenen Stationen im Atelier reisen (vgl. Crafton 2012, 13). An einer Stelle wird die Assoziation dann auch offengelegt, wenn Dr. Western das Mikrofon als «glorified telephone transmitter» bezeichnet. Als traditioneller Telekommunikationsanbieter konnte AT&T so eine geistige Urheberschaft für den Tonfilm behaupten, während Firmen, deren Marke mit Phonographen oder dem Rundfunk assoziiert waren, damals andere technische Genealogien und Metaphern zu Metaphern des Tonfilms stilisierten: Die Konkurrenz RCA (Radio Corporation of America) etwa bestand zeitgleich darauf, dass der Tonfilm eigentlich eine Art Radio sei, synchronisiert mit bewegten Bildern (vgl. ebd., 11).

Wie in den ästhetischen Theorien der Zeit spielten so auch Vorstellungen einer Medienspezifik jeweils eine Rolle – jedoch nicht länger, um einen Diskurs zum ästhetischen Potenzial des Mediums zu führen (wie es im Kontext von Rudolf Arnheims Theorien geschehen war), sondern um den Tonfilm als geistiges Eigentum und Produkt einer spezifischen Marke zu bewerben. Selbst der Wiedergewinn von Muties Stimme gleiche in Finding his Voice einer «Anbindung an das Kommunikationsnetz», wie auch Crafton feststellt (vgl. ebd.). Der Film steht so im doppelten Sinne im Kon-

99 Glühbirnen auf der Titelkarte von Finding His Voice (1929)

text seiner Zeit, da um 1929 nicht nur technische Transformationen von Kinos auf Tonfilmapparate, sondern auch groß angelegte Erschließungsprojekte durchgeführt wurden, entlang derer mehr und mehr Haushalte ans nationale Stromnetz angeschlossen wurden. Schon die Titelkarten in Finding his Voice enthalten grafische Muster, die Glühbirnen gleichen und so zum Branding der AT&T und Western Electric passen (Abb. 99). Diese Muster, genau wie Fleischers sorgfältig gezeichnete Bilder der Lichttontechnologie, erinnern an die bereits zitierte Feststellung Christian Metz', dass das «Zeigen des eigenen Dispositivs» nicht gleichbedeutend mit Subversion sei. Für solche Varianten der Selbstthematisierung, wie sie in Finding his Voice zu finden ist, hatte Metz hingegen den Begriff des «Technikfetischismus» reserviert (vgl. 1997, 69).

Es sei kurz resümiert: Im Moment des medialen Wandels traten auch offen werbende und didaktische Formen auf den Plan, die kommerziellen Intentionen folgten; in ihnen ging es in aller Deutlichkeit um die Aufbereitung technischer Formate für den kapitalistischen Markt, um Warenförmigkeit und -ästhetik. Aber gerade auch in Infomercials der Zeit, das zeigt sich in Finding his Voice, vermengten sich Ausdrucksformen in spannender Weise. Denn die Popularität von Fleischers Animationsfilmen verband sich in Finding his Voice mit den Intentionen der Werbetreibenden, mit Informativem zum Tonfilm, mit Unterhaltung und sogar mit zweideutigen (beabsichtigten oder unbeabsichtigten) Bezugnahmen auf mediale Mythen, die den Werbegestus stellenweise unterwanderten. Auch scheint mir interessant, dass diesem autothematischen Animationsfilm gleichsam eine Variante jener Atelierbegehung enthalten ist, die in den Jahren so zahlreich unternommen und in diesem Kapitel ausführlich beschrieben wurde. Selbst wenn der Studiorundgang im Animationsfilm eine



100–103 Maßnahmen zur Geräuschreduktion, Finding His Voice (1929)

neue ästhetische Form annahm, die Topoi waren auch hier versammelt. Wenn die fiktionalen Kameras und Mikrofone in Finding his Voice zur Aufnahme ansetzen, muss auch Dr. Western «Silence!» ausrufen, damit die Arbeiter, die lautstark am Bühnenbild hämmern und sägen, innehalten und die Aufnahme beginnen kann. Auch die Kamerabox – hier: «the sound proof booth» – ist zu sehen und wird ebenso in Finding his Voice mit dem Kommentar bedacht, wie sehr sich das Innere des Kastens aufheize. Dann ertönt im gezeichneten Atelier die bekannte Klingel, die hier in Großaufnahme zu sehen ist und wie in allen bisher beschriebenen Beispielen (nicht-)fiktionaler Tonfilmateliers mitteilt, dass nun endgültig Ruhe herrschen soll (Abb. 100–103).

13.2 Technik, Werbung und Avantgarde

Donald Crafton vergleicht Finding his Voice von 1929 mit heutigen Infomercials, da der Film zum einen als Werbung für die Western Electric funktionierte, aber zugleich auch mit hohem Informationsgehalt zum Lichtton aufwartete (vgl. 2012, 10). Solche Hybride stellten aber schon um 1929 keinen Sonderfall dar. Im Gleichtakt mit der Entwicklung der

modernen Konsumlandschaft und einer kurz davor in Schwung geratenen Massen- und Überproduktion, die die Wiedererkennung einzelner Marken und Produkte erst relevant gestaltete, bildeten sich in den Jahren immer mehr solcher Werbeformen aus. Im Verlauf der 1920er-Jahre konsolidierte sich so eine ganze Werbeindustrie (vgl. Baumgärtel 2018, 12); sie erschloss immer mehr Medienkanäle, für die Annoncen, Werbefilme und Radiowerbung produziert wurden. Parallel dazu fand die Ausbildung erster kommunikationswissenschaftlicher Theorien statt, die sich mit medialen Wirkungen und im Nachgang des Ersten Weltkriegs besonders mit der Möglichkeit medialer Einflussnahme auseinandersetzten. In diesem Rahmen erfuhr Werbung ihre Theoretisierung, mit der Betonung eines steigenden Einflusses durch Medien (vgl. ebd., 14). Es war also die Zeit der werbenden Formfindung und des Bedarfs nach kreativen Kräften und Ideen für die Reklameindustrie.

In Deutschland lieferten in den 1920er-Jahren besonders die Avantgarde-Kunstströmungen der Werbeindustrie ganz konkrete ästhetische Impulse. Der Kooperation kam zugute, dass eine *L'art-pour-l'art*-Haltung, die sich gegen solche Überschneidungen gestellt hätte, dem Zeitgeist weithin als veraltet erschien: Eine «Theologie der Kunst», wie sie etwa Walter Benjamin in seinem Kunstwerkaufsatz beschrieben hat, schien in den 1920er-Jahren für viele endgültig aus der Zeit gefallen (vgl. 1989 [1936], 20). Überzeugt davon, dass eine losgelöste, zweckfreie Kunstsphäre ohnehin eine Illusion sei und zugleich vom (technischen) Fortschritt begeistert, sagte sich entlang dieses Gestus ein großer Teil der Avantgarde von der Idee einer autonomen Kunst los, um sich auf eine Ästhetisierung des Alltags zu konzentrieren (vgl. Prinz 2015, 101) – auf eine «Re-Integration der Kunst in die Lebenspraxis» (Hake 2004, 193). Kunstschaffende wandten sich dem Design, der Mediengestaltung und eben auch der Werbung zu (vgl. Hagener 2007, 64) und lieferten die kreativen Ideen, theoretischen Gedanken und Sujets, die von der Werbeindustrie dankbar angenommen wurden (vgl. Cowan 2013, 59). Auch das Bauhaus führte in den 1920er-Jahren Werbetheorien in sein Curriculum ein. Die Bündelung von ökonomischen und künstlerischen Sphären fand ihren Brennpunkt in der Werbung (vgl. Cowan 2010, 28).

Gerade die Gegenstandsfotografie lieferte (auch in nicht-kommerziellen Projekten) ein Bildprogramm, das sich als ästhetischer Ausdruck einer modernen Konsumwelt der Werbung geradezu anbot. Alfred Renger-Patzschs berühmte Aufnahmen der Fabrikanlage des Fagus-Werks von 1928 etwa, die zum Beispiel die ästhetisch ansprechende Aufreihung von dort produzierten Schuhleisten zeigen, haben sich als bekanntes Beispiel dieser Kunstfotografie der Zwischenkriegsjahre erhalten und werden

heute noch gern in Fotobüchern und Museen betrachtet, wobei die Bilder aber – würde man sie in einem anderen Kontext rezipieren – geradeso gut eine Werbung für die darin abgebildeten Waren sein könnten: Die Objekte erscheinen bei Renger-Patzsch klar ausgeleuchtet, detailliert sichtbar und dank hoher Kontraste äußerst plastisch. In ihrer Aneinanderreihung produzieren die Schuhleisten auf dem Fagus-Bild zugleich ein ornamentales Muster, das die Waren ästhetisch überhöht. Sie erscheinen mythisiert, beim gleichzeitigen (paradoxen) «bloßen Zeigen», einer demonstrativ modernen Sachbezogenheit. Wie bei Renger-Patzsch dienten der Kunstfotografie und ihrem damals populären «Leica-Look» (Elsaesser 1994, 24) immer wieder diese Objekte als Sujets, die auch symbolisch für die Modernisierung standen, aber die es in der Konsumgesellschaft auch zu bewerben galt: Maschinenparks, Labors, Funktürme oder eben Gegenstände der kommerziellen, seriellen Massenproduktion.

Die Motive waren sichtbar inspiriert von der Phänomenologie einer modernisierten Umwelt. Neue, zugleich alltäglich gewordene Methoden zur Fortbewegung – der pulsierende Großstadtverkehr, die Reise mit Kreuzfahrtschiffen und Flugzeugen – stellten in ihr mit Hochhäusern und Funktürmen die Infrastruktur und boten zugleich neue Ansichten auf sie. In der Kunstströmung «Neues Sehen» versuchte man, durch solch ästhetisches Stilisieren von Perspektiven bewusst transformierend und konstruktiv aufs Empfinden der Betrachtenden einzuwirken. Zur Strömung ist auch Renger-Patzsch zu rechnen, wurden in seinem Stil doch oft Objekte im Bild grafisch so überhöht, dass die Fotografie beim Betrachten «den Blick zwischen dem Erkennen der gezeigten Gegenstände und der Wahrnehmung ornamentaler Oberflächentexturen (wie auf einem abstrakt grafischen Blatt) hin und her kippen lässt» (Schweinitz 2016, 169). Die technikbasierte Reproduktion war Grundbedingung dieser Kunst: Via Fotografie, Film und neuer Tontechnologie sollte die Anpassung der Menschen an die Moderne aus technikaffiner Warte erst geschaffen werden können.

Die Idee einer produktiven Technikverwendung in der Kunst war in den 1920er-Jahren also ohnehin populär und wurde dort durch ein ideologisches und politisches Programm begleitet. Explizit zeigte sich dies auch beim sowjetischen Filmtheoretiker und -macher Dziga Vertov, dem laut seiner theoretischen Schrift von 1924 Kamera und Film konstruktiv dazu dienten, die «Erkundung des Lebens bis zu einem möglichen Maximum zu steigern und die Aufmerksamkeit ununterbrochen im technischen Sinne zu vertiefen» (2003 [1924], 51 f.). Der Film sollte in der jungen Sowjetunion zur Schaffung einer neuen Gesellschaftsordnung beitragen. Vertovs Theorie wurde auch im deutschsprachigen Raum rezipiert, wo man

mit Interesse auf die «Maschineneuphorie» sowjetischer Theoretiker und Regisseure blickte.

Beiträge in der Publikation *Illustrierte Technische Zeitung*, die sich als Beiblatt der *Berliner Volks-Zeitung* explizit an eine breite Öffentlichkeit richtete, liefern einen weiteren historischen Beleg dafür, dass die Technikfaszination und technizistischen Bildwelten um 1930 nicht nur der Sphäre der Avantgarde oder der sowjetischen Agitation vorbehalten waren, sondern ins Feld des Populären und Alltäglichen weit hineinreichten, wo detaillierte Illustrationen oder Fotografien neuer Apparaturen zusammen mit ihrer Beschreibung geradezu selbstverständlich zum Informationsaustausch gehörten. In einer Ausgabe der *Illustrierte Technische Zeitung* vom August 1929, die von der Berliner Funkausstellung berichtete, waren es die ersten Fernsehapparate, die den Autor, den Ingenieur W. Schrage, besonders begeisterten. Seine Beschreibungen der «lichtstarken Photolinse» oder der «Lochscheibe» erinnern an den didaktischen Gestus des Infomercials Finding his Voice, mit dem im gleichen Jahr dem amerikanischen Publikum der Lichtton nahegebracht wurde.

Die Illustrationen, die den Zeitungsbeitrag begleiteten und Telefonzellen, Netzanschlussempfänger, kombinierte Radio- und Grammophonapparate etc. zeigen, zeugen von einer regelrechten Technikobsession: Die Objekte erscheinen in ihnen plastisch, auf weißem Hintergrund abstrahiert und aus ihrem Kontext gehoben; manche Illustrationen sind eine Kombination von Fotografie und Zeichnung, die dank Kontrast und Linienschärfe das Objekt zusätzlich überhöhen. Die Abbildungen sind Illustrationen, wie man sie eher in einem professionellen Kontext erwarten würde. Auch in diesem Bezugsrahmen lässt sich Walter Benjamin heranziehen, der in seinem Kunstwerkaufsatz 1936 nochmals feststellte, dass die Reproduktionstechnik nicht nur zu einer radikalen Steigerung der Zugänglichkeit von Medien führe, sondern auch, dass die «wachsende Ausdehnung der Presse» aus jedem Laien einen «halben Fachmann» gemacht habe (vgl. 1989 [1936], 35). Benjamins Eindruck eines Fachdiskurses auch für ein Laienpublikum schien sich in den ersten Tonfilmen und im gesamten Diskurs verwirklicht zu haben. Denn auch das Spiel mit der eigenen Medialität in Der Schuss im Tonfilmatelier, das im letzten Kapitel beschrieben wurde, funktioniert vornehmlich für ein Publikum, das um die Mechanismen des Tonfilms Bescheid wusste. Auch im Kriminalfilm von 1930 sind Gerätschaften immer wieder so ins Bild gerückt, dass sie auffallend detailliert und plastisch erscheinen. Sie scheinen auch in Zeislers Spielfilm als technikenthusiastische Illustration eines neuen, modernen Mediums auf.

13.3 Avantgardistische Technikaffinität im Tonfilm

13.3.1 Hans Richters (Ton-)Filmexperimente

In den 1920er-Jahren erschienen also zahlreiche an ein Laienpublikum gerichtete Texte, Bücher und Bildbände, die sich didaktisch der Technik näherten. In ihnen transportierte sich jene Ästhetik, die Kunstschaffende auch im Rahmen der künstlerischen Avantgarde programmatisch postulierten: die Optik des Neuen Sehens. Natürlich wurde diese populäre Stilrichtung seinerzeit auch im Kontext des Films und des Tonfilms diskutiert. Etwa in Hans Richters 1929 erschienener, reich bebilderter Monografie *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen* wurden Forderungen einer hochmodernen Bildästhetik, wie sie dem Programm des Neuen Sehens entsprachen, explizit an den Film gestellt (vgl. Becker 2018, 355).[1] Dem Programm des Neuen Sehens folgend, zeigte sich der deutsche Maler und Filmkünstler inspiriert von den Technikfortschritten seiner Zeit und von neuen Ansichten, die durch die naturwissenschaftlichen Disziplinen neuerdings produziert wurden. Die Röntgenfotografien und mikroskopischen Aufnahmen, die er in seinem Buch abdrucken ließ, begeisterten Richter nicht mit ihrer wissenschaftlichen, sondern mit ihrer ästhetischen Qualität: «Wir lieben die neuen Schönheiten. Unser Sehvermögen sei erweitert, wir kennen mikroskopische Aufnahmen» (Richter 1929, 58). Wie bei der Fotografie verteidigte Richter auch explizit die technische Verfasstheit des Films, könne dieser gerade aufgrund seiner Mittel doch konstruktiv «eine neue Welt erschaffen»: Im Einklang mit den Modernisierungsprozessen und der Technisierung sah er den «Film als Neuschöpfung» (ebd., 31).

In seiner Publikation sprach sich Richter gegen eine kommerzielle Auswertung des Films im Kino aus; ein Blick auf seine Tätigkeit desselben Jahres zeigt aber, dass in der Praxis diese Trennung zwischen Kunst und kommerzieller Produktion nicht so einfach vorzunehmen war. Zumindest manifestieren sich in seinen ersten auditiven Arbeiten – kurze Tonfilmexperimente, die er im Auftrag der Tobis produzierte und auf der Baden-Badener Musikwoche im Juli 1929 vorführte – sowohl künstlerische als auch kommerzielle Ambitionen. Die Veranstaltung für zeitgenössische Musik und Klangkunst, in deren Rahmen diese Experimente gezeigt wurden, erwies sich in jenem Jahr ohnehin als Laboratorium neuer Kunst-,

1 Hans Richter legte im gleichen Jahr gemeinsam mit Werner Graeff die Publikation *Es kommt der neue Fotograf!* (1929) vor, in der die Autoren auch für die Fotografie die Optik des Neuen Sehens forderten. Das Buch entstand damals im Kontext der legendären Stuttgarter Werkbund-Ausstellung «Film und Foto», in deren Rahmen auch Franz Rohs / Jan Tschicholds für die Ästhetik der Jahre gleichermaßen einflussreiche Band *Foto-Auge* publiziert wurde.

Kommunikations- und Unterhaltungsformen im Gebiet der Audiotechnik, mit einem Programm, das zukunftsweisenden Experimenten mit Rundfunk und Tonfilm Platz einräumte. Auch Kurt London befand am 1. August 1929 in *Der Film*, dass die Hoffnungen der (kommerziellen) Filmbranche an die frühen Experimente geknüpft seien, die dort präsentiert wurden. Er schreibt, dass die Musikwoche diesjährig thematisch im Zeichen des Mikrofons stünde:

> Das Mikrophon der Tonfilm-Aufnahmeapparatur und des Rundfunks, – dieser beiden ungeheuren Erfindungen, die wahrscheinlich in künftigen Zeiten für gemeinsame Arbeit bestimmt sind, verlangt seine eigenen Gesetze. Sie zu erforschen, bedarf es langer Experimente voller schöpferischer Arbeit und – Geld. Heute, wo der Tonfilm im Brennpunkt des Interesses der Beteiligten, Filmleute und Musiker, sowie der Allgemeinheit steht, wo es sich darum «dreht», dem 20. Jahrhundert eine neuartige Kunstform zu schaffen, die in sozialer Bedachtsamkeit nicht nur für wenige, sondern für alle bestimmt ist, versucht man naturgemäß, auf alle möglichen Arten zu erforschen, wie man dem Ziel am besten und ehesten näherkommt.
>
> *(London 1929, 1)*

Unter der Produktionsleitung Guido Bagiers wurden für die Musikwoche im Auftrag der Tobis eine Reihe auditiver Experimente geschaffen, darunter Musikstücke, die ohne Bildstreifen im Lichtton-Verfahren aufgenommen wurden, und solche, die mit einem experimentellen Film kombiniert und versehen mit Sprach-, Musik- und Geräuscheffekten waren. Auch Richters Projekte sind in diesem Rahmen entstanden; präsentiert wurden in Baden-Baden die Kurzfilme Vormittags-Spuk (D 1928, vertont 1929) und Alles dreht sich, alles bewegt sich! (D 1929), die bzw. deren Tonspur er gemeinsam mit Werner Graeff erarbeitete. Visuell reiht der Film Aufnahmen eines Jahrmarkts aneinander und erinnert dank der Trickeffekte an jene Experimentalfilme, die Richter als Vertreter des «Abstrakten Films» schon zuvor auch als Filmkünstler bekannt gemacht hatten. Nun waren seine künstlerisch montierten Aufnahmen erstmals mit einer Tonspur kombiniert, auf der nicht nur die musikalische Komposition Walter Gronostays zu hören war, sondern eben auch Geräusche, die nicht das Bild «synchron» komplementierten, sondern – motivisch dem Jahrmarkt zuordenbar, jedoch «asynchron» – die visuellen Eindrücke fantasievoll aufgriffen.

In *Der Film* wurde Richters Arbeit von Kurt London als «zukunftsreiche Technik» (1929, 1) gewertet. Richter selbst formulierte im Buch *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen* eine optimistische Position

nicht nur gegenüber dem Film generell, sondern auch gegenüber seinen audiovisuellen Möglichkeiten. Dort betont er, dass auch die Tonverwendung konstruktivistisch sein müsse und nicht einem «Abbild der Natur» gleichen solle (und erinnert so an andere zeitgenössische Forderungen an den Tonfilm, die in diesem Band im Kontext der Technikdebatten erwähnt wurden):

> Wir sehen die großen Entwicklungsmöglichkeiten des Tonfilms. Der Ton kann die optischen Bewegungen steigern und sie abschwächen, er kann auf sie durch Mit- oder Gegenbewegungen bezugnehmen, er kann die Assoziationsmöglichkeiten vermehren, den Rhythmus deutlicher machen durch Mit- oder Gegenspiel […]. Gelingt es, die Gestaltung der Töne und des gesprochenen Wortes in Übereinstimmung mit der Gestaltung der Bewegung zu bringen, so kann der Ton die größte künstlerische Vision unserer Zeit werden. *(Richter 1929, 117)*

Die avantgardistische Leitidee einer funktionalen Kunst war bei Richter somit nicht mehr auf das fotografische Bild, sondern explizit auch auf den reproduzierten Ton angewandt.

13.3.2 Melodie der Welt (1929)

Zwei Monate nach der Baden-Badener Musikwoche wurde im September 1929 im schweizerischen La Sarraz während des berühmten Kongresses der europäischen Filmavantgarde deren starkes Interesse am Tonfilm nochmals sichtbar. Auch hier diskutierte man (zusammen mit anderen Themen) das neue Filmformat und dessen Implikationen für ein zukunftsweisendes Kino explizit (vgl. Elsaesser/Hagener 2002, 317). Die Beteiligten debattierten ihre Theorien des Tonfilms, brachten Forderungen einer «optimalen» Verwendung vor und trugen dann in Form von Essays und Pamphleten ihre Ideen in die Welt. Unter ihnen waren neben Hans Richter auch Walter Ruttmann und Béla Balázs, Léon Moussinac, Alberto Cavalcanti, Ivor Montag und Sergej M. Eisenstein. Der deutsche Künstler Walter Ruttmann gehörte mit den Tonfilmexperimenten Deutscher Rundfunk – tönende Welle (1928) und Melodie der Welt (1929) neben Richter zu jenen, die zu diesem Zeitpunkt bereits Erfahrungen mit dem auditiven Medium gesammelt hatten. Wie auch Richters Baden-Badener Filme produziert von der Tobis, gilt Melodie der Welt, der im März 1929 uraufgeführt wurde, als einer der ersten längeren Tonfilme, der in deutschen Kinos gezeigt wurde. Wie bei Richter ist auch in Ruttmanns Schaffen das gleichzeitige Momentum ambitioniert-künstlerischer und kommerzieller

(und später leider auch faschistisch gefärbter politischer) Kräfte evident, denn Melodie der Welt markierte nicht nur den Versuch, mit dem neuen Medium ästhetisch hochwertige Filmunterhaltung zu liefern; zugleich bewarb er die Hamburg-Amerika-Linie der Reederei Hapag, die dieses Tonfilmexperiment finanzierte.

Ruttmanns Kooperation mit der Reiseindustrie folgte seinen langjährigen Erfahrungen mit Auftragsarbeiten, die trotz ihrer Kommerzialität wohl auch zur Verdichtung seiner ästhetischen Errungenschaften (im Rahmen des avantgardistischen Kinos) beigetragen hatten. Für den Werbefilm Der Sieger – Ein Film in Farben (D 1922), der im Auftrag von Excelsior-Reifen entstanden war, hatte er etwa jene bewegten, abstrakten Kreise als Metaphern für Autoreifen verwendet, die er als ästhetische Motive in seinen «absoluten» und mit bewegten Formen experimentierenden Opus-Filmen (I bis IV, D 1921–1925) schon im nicht-kommerziellen Kontext erkundete. Hier zeigt sich nochmals deutlich, wie sich die Wiederverwendung von Motiven der (eigenen) Avantgarde-Ästhetik in einem kommerziellen Rahmen vollzog. Auch für die Anfangsszene seines bekannten Films Berlin – Die Sinfonie der Grossstadt (D 1927) inszenierte Ruttmann seine, in früheren Filmen bereits etablierten, animierten abstrakten Formen, bevor sie in die fotografischen Aufnahmen zunächst einer Zugfahrt und dann des großstädtischen Lebens übergehen, wobei selbst im konkreten Bild also ähnliche Formstrukturen hervortreten wie in den absoluten Filmen.

In Berlin – Die Sinfonie der Grossstadt ist es das Mittel der Montage, das – dem Prinzip des Querschnitts[2] folgend – Ansichten der Großstadt assoziativ kombiniert und die ästhetische Essenz des Films ausmacht. Thematisch arrangierte er sich um die Ansichten einer modernisierten Umwelt:

> Im Zentrum stehen indes die charakteristischen urbanen Orte des modernen Alltags, der Produktion, der Konsumption, der städtischen Freizeit und Zerstreuung, verbunden und filmisch strukturiert durch Linien und Zonen des Verkehrs. Getrieben wird das Ganze durch die eindrucksvoll

2 Dabei ist «Querschnitt», wie Schweinitz in Rückgriff auf Béla Balázs erklärt, in erster Linie ein inhaltliches Prinzip. Auch in Ruttmanns Film wurde in diesem Sinne «ein sozialer Querschnitt von Menschen(-gruppen) ins Bild gesetzt, von Arbeits- und Obdachlosen über tätige Arbeiter, Angestellte und Rentner bis zu großbürgerlichen Reitern im Grunewald. Und gleichzeitig ist es ein sozio-topographischer Querschnitt durch die Stadt […]. Die gezeigten sozialen Differenzen werden freilich weder dramatisiert oder gar angeklagt, noch werden sie legitimiert; der Film beobachtet sie scharf und führt sie vor; sie gehören zum Gefüge, sie haben ihren Ort in der Mechanik der Stadt» (Schweinitz 2016, 160–161). Karl Prümm beschreibt, wie sich das Prinzip des Querschnitts bei Ruttmann erst in der rhythmischen Montage ergibt: «In der Tat regiert die Montage. Eine temporeiche, beschleunigte Bildfolge, die Koppelung heterogener Elemente, scharfe und sichtbare Schnitte sind von Beginn an markante Kennzeichen» (2011, 64).

> inszenierte rotierende oder kolben-stampfende Mechanik von stählernen Maschinen und vom Strom der modernen Verkehrsmittel, aber auch vom eingespielten Rhythmus der standardisierten Abläufe des alltäglichen Lebens der Menschen in der Stadt. *(Schweinitz 2016, 160)*

Ruttmanns erstes Tonfilmexperiment entstand im folgenden Jahr: Deutscher Rundfunk – Tönende Welle wurde an der Berliner Funkausstellung im August 1928 aufgeführt und war eine Auftragsarbeit für die Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (vgl. Mühl-Benninghaus 1999, 207) – somit ein Werbefilm für den Rundfunk. Zeitgenössisch wurde der Film als «Bildrevue» beschrieben, für die Edmund Meisel die Begleitmusik zu einer Bildmontage lieferte.[3] Rudolf Arnheim, dessen Filmtheorie bereits Gegenstand dieses Buchs war, zeigte sich in einem Zeitschriftenbeitrag unter dem Titel «Der tönende Film» noch wenig beeindruckt von dieser Praktik. Nach der Premiere des Films stellte er folgende Metapher auf:

> Sicher aber ist, daß auf den durchschnittlichen Spielfilm der Tonzusatz ungefähr ebenso veredelnd wirken wird, wie es einen auf einer Ansichtskarte naturgetreu gemalten Dackel verschönt, wenn man ihm noch einen Spiralschwanz anmontiert: er wird kokett mit seiner dritten Dimension wedeln und dadurch das Vergnügen des großen Publikums und den Schrecken der Wenigen, auf die es ankommt, kräftig vermehren.*(Arnheim 2004 [1928], 70)*

Solche Feststellungen sind typisch für die ersten Tonfilmjahre, in denen die Kombination der verschiedenen Materialitäten von Bild und Ton dem kritischen Diskurs noch kontrovers erschien: Das gestalterische Bild des Stummfilms degeneriere zu einer unschöpferischen fotografischen Postkarte, während der Ton einer kitschig anmontierten Sprungfeder gleiche – in die dritte Dimension reichend und daher nicht mit der ästhetisch herausfordernden Flächigkeit des Bildes vereinbar. An Arnheims Zitat lässt sich ablesen, wie sehr die Filmtheorie um 1930 mit technisch-ontologischen Fragen beschäftigt war, die aus heutiger Warte nicht mehr auf gleiche Weise relevant erscheinen.

In diesem Kontext mag kaum verwundern, dass Ruttmanns nächstes reines Audioprojekt bei Arnheim auf mehr Resonanz stieß: Erneut für die Reichsfunkgesellschaft erarbeitete Ruttmann zwei Jahre später *Week-*

3 Meisel hatte schon eine Originalkomposition eigens für Berlin – Die Sinfonie der Grossstadt geschrieben, eine Praktik, die eher unüblich war. Trotzdem stellt sie im Fall Ruttmann – zu Recht – den tatsächlichen Unterschied zwischen den Filmprojekten in Frage, und die Zuteilung, ob Ruttmanns jeweilige Arbeit nun Ton- oder Stummfilm sein sollte, erscheint angesichts dessen besonders arbiträr – oder zumindest nicht im Produktions-, sondern im Aufführkontext auszumachen.

end, ein «photographisches Hörspiel», wie er es damals selbst bezeichnete (vgl. Birtwistle 2016, 110). Erstmals am 15. Mai 1930 im Berliner Rundfunk ausgestrahlt, wählte Ruttmann für seine akustische Auftragsarbeit eine Montage nach filmischem Prinzip: Mittels des Lichttonverfahrens der Tri-Ergon hergestellt, besteht *Weekend* aus metallischen Geräuschen, lauter und leiser werdendem Rauschen und rhythmischen Klängen, die an eine in Gang gesetzte Maschine erinnern. Dazwischen sind Stimmen zu hören, die einige kurze Dialogfetzen vortragen: Ein Kind liest Abschnitte aus Goethes *Erlkönig*, während eine Männerstimme die Konversationen fehlverbundener Telefongespräche imitiert. Wie die Tonmontage hier zu den bereits etablierten Praktiken der Bildmontage in Bezug steht, hat Arnheim beschrieben, der in seinem Buch *Film als Kunst* von 1932 *Weekend* einen Abschnitt widmete. Wie für den rein visuellen Stummfilm sah Arnheim auch für rein akustische Erzeugnisse die Möglichkeit künstlerischer Aufwertung durch das Prinzip der Montage:

> Und ähnlich wie im Optischen sind wir auch im Akustischen nicht an die ‹*Einheit des Ortes und der Zeit*› gebunden […]. Man wird dazu übergehen müssen, das notwendige Material auf Filmstreifen aufzunehmen und es dann regelrecht zu ‹schneiden› […]. Solche Montage von raum-zeitlich Disparatem würde dann in ähnlicher Weise Gestaltungsmöglichkeiten bieten, wie wir das beim Optischen ausführlich beschrieben haben. Dabei fänden dann auch dieselben Montageprinzipien wie beim Optischen Verwendung: Parallelität und Kontrast zum Beispiel. Walter Ruttmann, der sich mit solchen Experimenten befaßt, notiert in der ‹Partitur› zu seinem Hörspiel ‹Weekend› Motive wie: ‹Die Orgel der Dorfkirche überblendet in eine Drehorgel›, ‹Kuhglocken überblenden in das Läuten der Dorfglocken› – das ist Parallelität des Klangcharakters und Kontrast der Bedeutung, ein uns altbekanntes Montageprinzip. *(Arnheim 2002 [1932], 208, Herv. i. O.)*

Was Arnheim «Parallelität» und «Kontrast» nennt, konstituierte im Grunde genommen erneut die Montagelogik des Querschnittfilms, die Ruttmann für Berlin – Die Sinfonie der Grossstadt verwendet hatte und die gerade auch aus heutiger Sicht deutlich der visuellen Kultur der 1920er-Jahre angehört. Mit dem Berlin-Film hatte *Weekend* auch die gewählten Sujets gemein: Das Interesse am modernen, hektischen Leben zeigt sich hier so montiert, dass das Hörspiel zur «Neubetrachtung» der modernen Umwelt auffordert. Damit machte sich Ruttmann erneut den Appeal des Neuartigen zunutze, während die Akzeptanz und kulturelle Anerkennung gleichzeitig durch das Wiederverwenden erprobter künstlerischer Ausdrucksformen begünstigt wurde.

104–105 Rhythmische Anordnung von Großstadt- und Reisemotiven in Melodie der Welt (Walter Ruttmann, D 1929)

Auch Melodie der Welt, der Reise- bzw. Werbefilm von 1929, zeigte eine Art des Querschnitts, doch wurden in ihm nicht Großstadt-, sondern Reisemotive rhythmisch und motivisch angeordnet (Abb. 104–105). Ruttmann montierte den Film aus bestehenden Aufnahmen – ohnehin soll er Wert darauf gelegt haben, als Künstler verstanden zu werden, der hauptsächlich in der Postproduktion wirke (vgl. Prümm 2011, 62).[4] Der Bezug zur ästhetischen Moderne war bei diesem Tonfilmprojekt nicht nur Subtext: In den Begleittexten zum Film betonte Ruttmann explizit die Ver-

4 Karl Prümm stellt in diesem Zusammenhang auch die Widersprüchlichkeit in Ruttmanns Arbeiten auch im Kontext seiner künstlerischen Alleinansprüche für seine Werke fest. Berlin sei ein kollaboratives Werk gewesen, was Ruttmann (etwa in seinen Paratexten) immer unterschlagen habe. Widersprüchlich war seine Selbstdarstellung besonders auch dann, wenn sie zwischen «dem Rollenbild des modernen Materialkünstlers, der die Materialwerte prüft, arrangiert und collagiert, und dem traditionellen Selbstverständnis eines klassisch-romantischen Komponisten, der die organisch-musikalische Ordnung der Welt erspürt und zum Ausdruck bringt» changierte (Prümm 2011, 63).

bindung zwischen seinem Schaffen und den ästhetischen Forderungen der zeitgenössischen Avantgarde. Dass etwa der Ton das Bild nicht bloß bestärken solle, sondern diesem «kontrapunktisch» entgegengestellt sein müsse, ernannte Ruttmann im Programmheft explizit zum Organisationsprinzip seines Films (vgl. Jhering 1961a [1929], 567). Melodie der Welt verfügte bei seiner Erstauswertung im März 1929 über eine Tonspur, die hauptsächlich einen Soundtrack – eine Komposition von Wolfgang Zeller – enthielt. In wenigen Szenen war sie dagegen mit bildsynchronen Geräuscheffekten, mit großstädtischen Soundkulissen und einer akustischen Collage von Wortfetzen in unterschiedlichsten Sprachen versehen, wie man sie in ähnlicher Form (dort ohne Bild) aus *Weekend* kannte. Der Toningenieur Guido Bagier war für die Aufnahmen der Geräusche zuständig. Am 12. März des Jahres hatte Melodie der Welt seine vielbeachtete Premiere. Die Urteile der zeitgenössischen Rezeption fielen unterschiedlich aus. Für viele griff, genau wie Tönende Welle für Arnheim, die Neuerung noch nicht weit genug: Die Praktik, Filmmusik mit Bildern zu kombinieren, war schließlich schon bekannt. «So bleibt dieser herrliche Bildmusikfilm», urteilte etwa Theater- und Filmkritiker Herbert Jhering nach der Berliner-Premiere im März 1929, «ein tauber Tonfilm. Bildmelodie der Welt, nicht Stimmen der Völker» (ebd.).

Es waren, wie in *Weekend*, die Geräusche, die in einigen Momenten in diese Version von Melodie der Welt eingespeist waren, die dann doch zu überzeugen vermochten. In der Begeisterung für sie schienen Kritik und Publikum vereint, bildete die Geräuschkulisse doch die erklärte Neuheit und Attraktion des Films. «Die wenigen Sekunden», gestand auch Jhering ein,

> wo der Tonfilm einsetzte, brach der Beifall stürmisch los. Ein Beweis dafür, daß der Tonfilm für den Nichtspielfilm, für die Wochenschau im weitesten Sinne eine große Zukunft hat. Diesen Film könnte Ruttmann schaffen. Er würde mehr werden als eine bloße Spielerei. *(Jhering 1961a [1929], 567)*

Mit dieser Kritik am Ruttmann-Film lässt sich der thematische Kreis nun schließen: Nach der Uraufführung des Films im März wurde nämlich eine überarbeitete Version im Sommer 1929 zusammen mit den beiden Tonfilmexperimenten Hans Richters auf der Musikwoche gezeigt, wohl, um auf die Vorwürfe zu reagieren, Ruttmanns Film sei nicht tonfilmisch genug. «Vielleicht sah sich die Tobis durch eine gewisse Berechtigung dieser Vorwürfe veranlaßt», mutmaßte man auch 1929, «die ‹Melodie› noch einmal, in erweiterter Fassung, mit neuen Geräuschmontagen in Baden-Baden vorzuführen» (London 1929, 2). Mit mehr Geräuschen versehen

erschien die Version, die auf der Musikwoche aufgeführt wurde, tatsächlich als «zweifellose Verbesserung gegenüber der ersten Fassung», denn schon im ersten Akt dieser überarbeiteten Version von Ruttmanns Melodie der Welt fielen dem Filmkritiker London «neue Geräusche […] auf»,

> so etwa der Ruf des Muezzin auf dem Minaret, das Kriegsgeschrei der Soldaten, in den folgenden Teilen das Auftreten Bernard Shaws, das man damals vermißte. Der zweite Akt bleibt tonfilmisch durchgehend schwach; der dritte hat gegen früher an Tempo und Rhythmus gewonnen. Besonders gegen den Schluß hin gelang durch Mischung verschiedenster Geräusche der Arbeit eine eindrucksvolle Steigerung. *(London 1929, 2, Herv. S. H.)*

Das erinnert nochmals daran, dass erste Tonfilme (auch unbeachtet der künstlerischen oder kommerziellen Kontexte, in denen sie sonst standen) *nolens volens* und auf unterschiedlichen Ebenen immer zugleich als Werbung für das eigene Format galten; Melodie der Welt war wohl eine Annonce für die aufblühende Reiseindustrie, aber eben auch ein Tonfilmexperiment des Künstlers Ruttmann und – besonders im Rahmen der Musikwoche – 1929 ein Aushängeschild für die Tonwiedergabe der Tobis und den Tonfilm insgesamt.

106 Tonfilm als physisches Medium in Der Schuss im Tonfilmatelier (Alfred Zeisler, D 1930)

14 Kontext III: Technikfantasie und Sachlichkeit

14.1 Registrieren und Abhören

Am fiktionalisierten Filmset der Ufa-Ateliers, an dem zu Beginn von Der Schuss im Tonfilmatelier eine Schauspielerin ermordet wird, soll sich in der Filmhandlung durch die Befragung der investigierenden Kommissare bald Folgendes herausstellen: Fräulein Magnus, ihr Verlobter Frank und das Opfer, Fräulein Saylor (Berthe Oltyn), die als Darstellende im Film-im-Film mitagieren, sind auch sonst – jenseits des Films-im-Film – in eine unglückliche *ménage à trois* verwickelt. Denn Magnus und Frank sind, so wie sie es für die fiktionalen Kameras anfangs gespielt haben, auch im «echten Leben» ein Paar; seiner Untreue habe er aber nun endlich ein Ende gesetzt, versichert der Schauspieler seiner Verlobten. Trotzdem fällt der Verdacht der Detektive zunächst auf einen der beiden – es müsse wohl eine Eifersuchtsgeschichte sein, die zum Schuss im Atelier geführt und eine junge Frau auf dem Gewissen habe, so der vorschnelle Trugschluss. Während ihrer weiteren Nachforschungen landen die Kommissare im Schnittraum, in dem gerade das gedrehte Material für erste Sichtungen aufbereitet wird. Dort bekommen sie (und mit ihnen das Publikum von Der Schuss) nicht nur erstmals die Filmstreifen mit integrierter Tonspur zu Gesicht – im Film inszeniert mit jener technischen Affinität, mit der in den Jahren solche neuen Mittel oft abgebildet wurden –, im Raum liegen auch jene Filmmaterialien herum, die zufälliger- und glücklicherweise die wahre Lösung des Falls enthalten (Abb. 106).

14.1.1 Technikeuphorie im Spielfilm

Im Schnittraum wird die Audioaufnahme eines privaten Gesprächs mit der nun ermordeten Schauspielerin Saylor gefunden, das aufgezeichnet wurde, weil die Geräte zur Tonaufnahme üblicherweise schon vor der Klappe in Betrieb gesetzt werden, bevor also der Regisseur um «Ruhe» bittet und die Gespräche am Set verstummen. Als Mörder entpuppt sich der in Geldnot geratene Komparse Seemann: Verraten wird er durch diesen zufällig aufgenommenen Streit mit Saylor, seiner Schwester (der Name

107 Der Sturz des Täters endet vor einer «Girlsreihe»; Der Schuss im Tonfilmatelier (1930)

deutet es an), die er in der Nacht zuvor noch vergebens um Geld gebeten hatte. Keine Eifersuchtsgeschichte, sondern Geldnot war das Mordmotiv – das Liebesdreieck eine falsche Fährte.

Zum Schluss von Der Schuss im Tonfilmatelier wird das neue Atelier der Ufa noch einmal in Szene gesetzt: Eine Verfolgungsjagd zwischen dem Täter und der Polizei findet auf Leitern hoch über den Dekorationen einer weiteren Bühne statt, Schauplatz einer mechanisch tanzenden «Girlsreihe» in der Inszenierung eines (fiktiven) Filmprojekts (Abb. 107). Auf dieses Set stürzt der Mörder während seiner spektakulären Flucht, direkt vor die Füße der dort tanzenden Frauen. Der Mörder Seemann ist damit gefasst und die Detektive stecken sich draußen nach getaner Arbeit zufrieden ihre Zigarren an – endlich, denn ein *Running Gag* in der Geschichte ist das Rauchverbot im Tonfilmatelier, das verschiedene Figuren nicht davon abhielt, es doch immer wieder zu versuchen.

Auch wenn in der Geschichte das Gespräch zwischen Mörder und Opfer nur zufällig auf dem Filmstreifen akustisch registriert wurde: Die auf ihm gebannte Stimme, mit der der Mörder unfreiwillig sein Geständnis ablegt, klingt bei der Wiedergabe kristallklar. Inszeniert ist die *Überhöhung* technischer Kapazitäten; die Imagination einer abstrakt erfassenden, einwandfrei funktionierenden Apparatur. Geradezu widersprüchlich dazu

erscheinen darum die zahlreichen Bemühungen, die die Filmcrew ja auch in Der Schuss im Tonfilmatelier zu unternehmen hat, um einen Tonfilm drehen zu können: Mit der Kamerabox, der deutlichen Aussprache für das Mikrofon, der vehementen Aufforderung nach Ruhe sind ja auch in Zeislers Film die Versatzstücke eines Medienmythos enthalten, entlang derer der Tonfilm zum aufwendigen, technisch hochempfindlichen Produkt deklariert wurde. Doch die Beziehung zwischen Realität und tonfilmischem Abbild erweist sich im Film zumindest bei der Wiedergabe der Mörder-Stimme dann doch als überraschend unverzerrt und unmittelbar – einmal gehört, besteht in der Diegese keinen Zweifel, wer die Sätze gesagt hat. Für den Filmhistoriker James Lastra wohnt solchen Technikinszenierungen, wie sie in Der Schuss und auch anderen Filmen der Zeit vorkommen, ein ideologisches Moment inne, eine «falsche Ontologie», die den Mediatisierungs- und damit auch Verfremdungsprozess der Technologie gern unterschlage. Dies zugunsten der Imagination einer scheinbar unabhängigen, die Umgebung gänzlich erfassenden, ja omnipotenten Apparatur.[1] In dieser Beziehung zeigt sich die Technikinszenierung in Der Schuss entschieden anders, wie sie in späteren Kriminalfilmen, etwa in The Conversation (Francis Ford Coppola, USA 1974) oder Blow Out (Brian de Palma, USA 1981) vorkam, in denen die Audioaufnahme allein sich als irreführend erweist.

Gerade akustische Medien indes wurden im Gegensatz zu fotografischen, deren Grenzen schon durch die jeweiligen Ränder des Bildkaders evident erscheinen, anfänglich häufiger idealisiert inszeniert:

> The idea that an event is simply recorded by a wholly external device, while a false cinematic ontology, is a key element of the ideological effect of technological representation more generally […]. As a matter of discourse, the paradigmatic case of filmic representation remained the captured event.
>
> *(Lastra 2000, 82)*

1 Gerade bei der Tonaufnahme war die Idee einer automatischen Aufnahme eines ephemeren Klangereignisses ein technischer Mythos, der sich besonders hartnäckig hielt. Oft wurde übergangen, dass in seiner Konstruktion z. B. Selektions- und Formungsprozesse griffen. James Lastra stellt fest, dass genau dieses angebliche Vermögen der Tonaufnahme, Flüchtiges festzuhalten, schon eine Attraktion des Phonographen gewesen sein soll: «Again and again», schreibt er, «the mechanical senses' ability to capture the ephemeral and fugitive was attributed to their capacity to record all phenomena in an ‹unprejudiced› manner – that is, without regard to prior notions of intrinsic importance» (2000, 47). In der Diskussion zur Ontologie des aufgenommenen und wiedergegebenen Tons soll daher implizit immer wieder auch die Vorstellung geherrscht haben, dass die originale Quelle und eine Tonproduktion im Grunde genommen gleichwertig seien. In einer ikonografischen Anzeige der Victor Talking Machine Company von 1902 wurde dies sogar explizit, wenn die Gesangsaufnahme des berühmten italienischen Tenors Enrico Caruso mit dem Slogan «Both are Caruso» beworben wurde und dabei auf dem Bild der Anzeige sowohl Caruso wie auch das Grammophon zu sehen waren.

Auch in der Diegese von Der Schuss im Tonfilmatelier ist es die exklusive Leistung der Technologie, vergangene, flüchtige Ereignisse unverändert ins Hier und Jetzt zu transportieren. Einem detailreichen Indiz wie dieser Aufnahme, die in geradezu überzogener akustischer Deutlichkeit vorgespielt wird, ist in Der Schuss folglich nichts mehr entgegenzusetzen: Denn Seemann, der Mörder, streitet in der Geschichte seine Verwicklung in den Mordfall nur so lange ab, bis er selbst mit dem akustischen Beweis – der Aufnahme seiner Stimme – konfrontiert ist.

Auch in Kurt Siodmaks Romanversion *Der Schuß im Tonfilmatelier* taucht das Motiv einer «zufälligen» Tonaufnahme auf. Zunächst, wenn Kommissar Holzknecht bei seinem Gang durchs Atelier auf ihm beinah überirdisch erscheinende Geräte stößt. In einem längeren Abschnitt ist dann ein Parabolspiegel ausführlich beschrieben, der zur Bündelung und Fokussierung von Schall dient (vgl. Dickreiter et al. 2008, 513). Sein Vermögen, Stimmen von anderswo im Atelier zu isolieren und zu verstärken, wird von Kommissar Holzknecht wie folgt entdeckt:

> Mitten im Raum stand ein riesiges Paraboloid, eine kreisrund gebogene Holzkonstruktion, die das Aussehen eines ungeheuren elektrischen Wärmestrahlers hatte. Holzknecht trat neugierig näher, drehte sie um ihre eigene Achse, dann entfernte er sich kopfschüttelnd. Plötzlich hatte eine geflüsterte Stimme fein sein Ohr getroffen. Er wandte sich um, bemerkte aber keinen Menschen in seiner Nähe, trat wieder an das Paraboloid heran und erkannte die Bestimmung dieses Instrumentes, das sämtliche Schallwellen in seinen Brennpunkt sammelte. Holzknecht fand heraus, daß der Brennpunkt sich in einer Entfernung von ungefähr vierzig Zentimetern vom Mittelpunkt befand, daß also in diesem Abstand alle Gespräche deutlich zu hören waren, deren Schallwellen das Paraboloid auffing.
>
> *(Siodmak 1930, 73–74)*

Die Stimmen, die der Kommissar vernimmt, gehören den Arbeitern. Der Parabolspiegel bringt die Detektive auf die Idee, die Arbeiterschaft im Atelier auch mit einem «heißen» Mikrofon zu belauschen. Schnell eilen sie dafür zum Tonmeister hinauf, der in einem Raum über dem Atelier ‹schwebend› arbeitet und durch ein großes Fenster das restliche Ateliertreiben überblickt. «‹Haben Sie den Tonmeister benachrichtigt?›, fragte Holzknecht, während er schon die Stufen hinaufeilte». Mittels der Möglichkeit, von dort aus alle Anwesenden über die Mikrofone abhören zu können, erscheint es ihm nur noch als Frage der Zeit, bis der Fall gelöst werden könne: «‹Ich hoffe, daß wir in zehn Minuten wissen, wer der Mörder ist›» (ebd., 90).

108 Das Mikrofon als Mittel der Überwachung, Der Schuss im Tonfilmatelier (1930)

Im Film ergibt sich eine ähnliche Situation: Der Kommissar platziert hier die beiden Hauptverdächtigen, die Hauptdarstellenden des Films-im-Film, ohne deren Wissen unter ein «heißes» Mikrofon und lässt sie miteinander scheinbar ungestört diskutieren, in der Hoffnung, dass sie sich im privaten Gespräch verraten (Abb. 108). Mithilfe des Toningenieurs hört ihnen der Kommissar von dessen Kabine aus zu, die auch im Film über dem Set hängt. Die ersten Sätze, die sie über den Lautsprecher vernehmen, klingen tatsächlich verdächtig: «Nur nichts gestehen! Solange sie den Revolver nicht gefunden haben, kann man dir nichts nachweisen», meint Maurus zu ihrem Szenenpartner und Verlobten, den sie selbst zu diesem Zeitpunkt auch noch für den Täter hält. Doch schon in den nächsten Sätzen versichern sich die beiden gegenseitig, dass sie jeweils nichts mit dem Mord zu tun gehabt hätten, woraufhin sich die Spur des Detektivs bzw. die Hoffnung auf eine schnelle Lösung des Falls wieder verläuft. Dann entdecken die beiden auch das über ihnen hängende Mikrofon und brechen im Bewusstsein, dass alles Gesagte im Tonfilmatelier mitgehört werden kann, ihr Gespräch ab.

Solche Darstellungen erinnern an frühere Hoffnungen gegenüber der Tontechnologie, etwa jene, die Edison bereits ein halbes Jahrhun-

dert zuvor, 1878, in seinem Pamphlet zur Phonograph-Erfindung als *faits accomplis* (noch ins Positive gewendet) formuliert hatte. Neben offensichtlicheren Leistungen der Tonaufnahme, wie der Möglichkeit zur Archivierung und Vervielfältigung akustischer Ereignisse, hatte Edison, wie Lastra in seinem Buch beschreibt, auch das Potenzial zur «reproduction […] without the presence or consent of the original source» und deren kommerziellen Vertrieb als Pionierleistung aufgelistet (vgl. 2000, 19). Lastra beschreibt, wie diese zugeschriebene technische Eigenschaft schon im 19. Jahrhundert zum «commonplace of melodramatic narratives» wurde. Denn schon vor 1930 zirkulierte durch das Kriminalgenre oder Gerichtsdramen die Imagination einer Apparatur, die der Justiz und Forensik auf diese Weise dienlich sein und so zur Auflösung eines Verbrechens beitragen könnte. Etwa in den Theaterstücken *The Octoroon* aus den 1850er-Jahren oder *The Phonograph Witness*, das der Theaterautor George William Hill 1883 verfasst hatte, sind Möglichkeiten neuer Medien im Kontext von Kriminalgeschichten imaginiert worden (vgl. ebd., 23). In *The Octoroon*, einem politisch ambitionierten Antebellum-Stück über die Sklaverei, gelingt es etwa mittels einer Photoplatte, den Mörder eines Sklavenjungen zu stellen. Was sich auch als Furcht vor dem technischen Durchdringen des Privaten hätte zeigen können, eine Angst vor dem Abgehört- oder Aufgenommenwerden, war hier zur durchweg positiven Sicht auf die mediale Fähigkeit gekehrt: Genau wie in Der Schuss im Tonfilmatelier war schon Mitte des 19. Jahrhunderts mithilfe eines Datenträgers ein Mord aufgeklärt und der Täter im letzten Akt überführt worden.

14.1.2 Detektivroman und Neue Sachlichkeit

Eine ähnliche Faszination, wie sie für die Technik zeitgenössisch gehegt wurde, gilt in Der Schuss im Tonfilmatelier der forensischen Arbeit der Detektive. Das ist auch Siodmaks Romanversion der Geschichte zu entnehmen. Immer wieder sind technischen Einzelheiten längere Passagen wie die die folgende gewidmet:

> «Typischer Nahschuss», erklärte der Polizeiarzt, «Kaliber sechs Komma drei fünf, Selbstladerevolver. Der Schuß ist aus einer Entfernung von ungefähr fünf Meter abgefeuert worden. Er ist in die obere Herzklappe eingedrungen. Steckschuß, deshalb so wenig Blut. Der Tod muß augenblicklich eingetreten sein. Hier ist das Geschoß.» Er reicht es dem Kommissar Möller, putzte dann eine lange Pinzette mit einem weichen Lappen und legte sie in seine Instrumententasche. *(Siodmak 1930, 36)*

Der Film enthält vergleichbare Momente, in denen die Polizeiarbeit detailliert inszeniert wurde. Zusammen mit der Romanvorlage scheint Der Schuss mit diesem thematischen Fokus gänzlich in der kontemporären Populärkultur aufzugehen, war der Kriminalroman schließlich gerade um 1930 ein äußerst populäres literarisches Genre. Dies nicht zuletzt aufgrund der Wahrnehmung des Genres als *modern*, da Kriminalromane (und -filme) sich selten Befindlichkeiten, sondern – dem Prinzip der forensischen Untersuchung folgend – dem (am Tatort) Erfassbaren, der Oberfläche, dem Sicht- und Hörbaren widmeten. Für sein Inszenieren eines Kriminalfalls wurde Der Schuss im Tonfilmatelier auch in der zeitgenössischen Kritik gelobt. In *Der Kinematograph* wurde nach seiner Uraufführung positiv über «moderne Probleme» geschrieben, die dank der thematischen Verhandlung von Technik und Forensik aufkämen:

> Was beim ‹Tiger› voraussehend festgestellt wurde, nämlich, daß der Detektivfilm im Zeichen des Tonfilms wieder das große, sichere Geschäft würde, hat sich beim ‹Schuß im Tonfilmatelier› erneut bewiesen. Es handelt sich allerdings nicht mehr um die alten Verbrecher- und Hintertreppengeschichten, sondern um moderne Probleme. *Ermittelt und gespannt durch modernste kriminalistische Methoden*. Die Hintertreppen, Falltüren und Tricks des alten Sherlock Holmes sind ad acta gelegt. Die wirklichen Untersuchungsmethoden der echten Polizei treten dafür als spannendes Glied in die Bildkette. *(Anon. 1930c, o. S., Herv. S. H.)*

Der populäre Kriminalroman genoss damals selbst bei der kulturkritischen Intelligenz einen Sonderstatus, die ihn als Annäherung an den «wissenschaftlichen Standard» las, eine Herangehensweise, die von vielen seinerzeit dem intuitiven Ansatz vorgezogen wurde (vgl. Becker 2018, 363). «Es ist erstaunlich, wie sehr das Grundschema des guten Kriminalromans an die Arbeitsweise unserer Physiker erinnert», schrieb etwa Bertolt Brecht 1938, den Kriminalroman mit der wissenschaftlichen Methode vergleichend:

> Zuerst werden gewisse Fakten notiert. Da ist ein Leichnam. Die Uhr ist zerbrochen und zeigt auf 2 Uhr. Die Haushälterin hat eine gesunde Tante. Der Himmel war in der Nacht bewölkt. Und so weiter und so weiter. Dann werden Arbeitshypothesen aufgestellt, welche die Fakten decken können. Durch den Hinzutritt neuer Fakten oder die Entwertung bereits notierter Fakten entsteht der Zwang, eine neue Arbeitshypothese zu suchen. Am Ende kommt der Test der Arbeitshypothese: das Experiment. Wenn die These richtig ist, dann muß der Mörder auf Grund einer bestimmten Maßnahme dann und dann da und da erscheinen. *(Brecht 1971 [1938], 316–317)*

Brecht stellte dem Kriminalroman den «psychologische[n] (literarische[n]) Roman» (ebd., 315) entgegen, der im Gegensatz zum ersten kein logisches Denken fördere. Als Kontrast erinnerte selbst ein ästhetisch wenig inspirierter Kriminalroman Brecht an Joyce oder Döblin, an die Literatur der Moderne, denn er komme «den Bedürfnissen der Menschen eines wissenschaftlichen Zeitalters sogar noch noch [sic!] mehr entgegen […], als die Werke der Avantgarde es tun» (ebd., 317). Für Brecht enthielt das Genre eine positive, konstruktivistische Dimension. Denn mit Fokus auf äußere Evidenzen, auf sichtbare Spuren des Vergangenen sei es nichts Geringeres als eine Abhilfe beim Verlust von Identität in einer Massengesellschaft: «Das Leben der atomisierten Masse und des kollektivierten Individuums unserer Zeit verläuft spurenlos. Hier bietet der Kriminalroman gewisse Surrogate» (ebd., 318). Nicht zuletzt wirke der Kriminalroman auch gegenüber sozialen Hierarchien nivellierend:

> Der Untersuchende (Detektiv und Leser) hält sich in einer merkwürdig konventionsfreien Atmosphäre auf. Sowohl der schurkische Baronet als auch der lebenslängliche treue Diener oder die siebzigjährige Tante kann der Täter sein. Kein Kabinettsminister ist frei von Verdacht. Von einem Feld her, wo nur Motiv und Gelegenheit funktionieren, wird entschieden, ob er einen Mitmenschen getötet hat. *(Brecht 1971 [1938], 318, Herv. i. O.)*

14.2 Sachlichkeit und Distanzierung

Mit diesen Eigenschaften, besonders mit der Hinwendung zum Äußeren, galt der moderne Kriminalroman als Teil der sogenannten «Neuen Sachlichkeit», die hier im Kapitel zum Amerikanismus schon besprochen wurde, und die durch die Künste hindurch und insbesondere in der Literatur der 1920er-Jahre eine populäre Strömung war. Auch im Detektivnarrativ wandte man sich jener Oberfläche zu, die für diese Sachlichkeit insgesamt einen Fixpunkt bildete: «[O]bjektive Tatsache, die veristische Faktizität, das Bild der Sache selbst – in solchen Formeln stellt sich die Neue Sachlichkeit zunächst als eine ästhetische Programmatik dar» (2003, 119), schreibt der Filmwissenschaftler Hermann Kappelhoff dazu. Es entstehe dabei das «Dokument neutraler Beobachtung der sozialen Realität» (ebd.), wobei «Neutralität» in dieser Literatur das Aussparen des Innenlebens der Figuren oder der Erkundung der Tiefen bedeutet, zugunsten eines detaillierten Erfassens oberflächlicher Phänomene (vgl. Becker 2018, 364). Auch Siodmaks Erzählung in *Der Schuß im Tonfilmatelier* entspricht

über weite Strecken dieser Idee. Seine Geschichte konzentrierte sich nicht auf die Reflexion innerer Vorgänge, sondern auf äußerlich beobachtbare Geschehnisse, die sich im forensischen und technischen Prozess im Filmatelier geeignet überlagern. Sprachlich sind beide auch im Roman fast so detailliert und unemotional erfasst, wie es ein fotografisches Bild leisten würde. Folgende Beschreibung gleicht gar einer Kamerafahrt:

> Holzknecht hatte die Hände in die Taschen gesteckt und schlenderte im Atelier umher. Er schritt durch den Perlvorhang, betrachtete ein Bild an der Wand, ein dunkles, sicherlich kostbares Bild, den schweren Teppich auf dem Boden, die geschnitzten Möbel, die dicken seidenen Vorhänge vor den Fenstern der Dekorationswand. Alles war echt, kostbar, luxuriös, bis auf die dünnen Wände, leinenbespannt und mit Gips beworfen. Echtes Leben in papierenen Wänden. *(Siodmak 1930, 71–72)*

Inhaltlich zeichnet sich in dieser Passage ein Kontrast ab, wenn die geschnitzten Möbel und der schwere Teppich in der Dekoration als Gegensatz zum ansonsten modern ausgestatteten Studio beschrieben sind. Diese Ausstattung konstituiert (und dekonstruiert) die spürbar artifizielle Welt innerhalb des Films, während jene um sie herum schon zur mechanisierten Lebenswelt gehört, die sich vom «Blendwerk der alten Ideologien befreit habe» (2016, 161), wie es Schweinitz zur Konstitution neusachlicher Fiktionen generell notiert.

Die neusachliche Haltung wird auch in die Verfilmung, in Der Schuss im Tonfilmatelier hineingetragen; auch hier ist etwa ein scharfer Kontrast zwischen der schon modernisierten Umwelt im Filmstudio, gefüllt von Kabeln und Apparaturen, und der für den Film hergerichteten Wohnung in der Dekoration inszeniert, in der die Holzmöbel, Teppiche und Vorhänge im Vergleich gemütlich, aber altmodisch wirken. Ohnehin ist die Grenze zwischen Film und Film-im-Film scharf gezogen, stets mit dem Effekt, dass das Filmstudio und mit ihm der Tonfilm modern wirken. Denn auch das Schauspiel für den Film-im-Film ist so inszeniert, dass es – dramatisch, noch deutlich ans Theater angelehnt – einen merkbaren Kontrast zum Spiel des eigentlichen Films produziert, in dem die Figuren im Vergleich geradezu unprätentiös und eher *authentisch* wirken. Jene Figuren, die im Film-im-Film mitspielen, sind die Einzigen in Der Schuss, die das «R» beim Sprechen rollen und mit einer Überdeutlichkeit jede Silbe betonen, so wie es (vor allem entlang der mythisch aufgeladenen Erzählungen zum Tonfilm) nur in Darbietungen vor dem Mikrofon notwendig gewesen sein sollte. Die Kameramänner oder Beleuchter dagegen sprechen währenddessen in Der Schuss mit ihrem Berliner Dialekt deut-

lich weniger artikuliert. Das erzeugt eine Spannung zwischen Schauspiel und Leben, besonders, wenn der fiktionale Regisseur auf das Durchspielen der Eifersuchtsszene zu Beginn prompt mit dem Wunsch reagiert, vor der Kamera möge man doch «ganz natürlich sprechen; um Gotteswillen kein Pathos». Ironischerweise lässt diese *Inszenierung einer filmischen Inszenierung* die Geschehnisse im Film also geradezu naturalistisch wirken; im Vergleich mit dem Film-im-Film erscheint das Treiben im Atelier in einigen Momenten dann fast pseudo-dokumentarisch.

Dieser Stil lässt sich – erneut – ebenfalls im Roman finden, so auch in jenen Passagen, in denen das wilde Durcheinander und die Kontraste mit scheinbar neutralem Blick erfasst sind:

> In der Kantine war Hochbetrieb. Ein Trupp Bauarbeiter, beschmutzt und weiß von Kalk und Farbe, besetzte sämtliche Stühle des Raumes, denn die Ateliers hatten Aufnahmepause. Sechs Herren in Richtertalaren schritten stumm in den Raum für Komparsen, grüßten freundlich und kameradschaftlich einige Landstreicher, mehrere hohe Offiziere, nickten kurz ein paar Girls zu, schlank und langbeinig, wie aus Magazinen geschnitten, dann begannen sie einen kleinen Kurzstreckenlauf. Der erste Preis war ein guter Platz an dem langen Tisch neben der Theke. *(Siodmak 1930, 24)*

Die Literaturwissenschaftlerin Sabine Becker erinnern derartige Beschreibungen, die vermeintlich bloß erfassen, auch an «Flaneurprosa», die einer «materialisierten, phänomenologischen Beobachtungskunst» folge (vgl. 2018, 222). Dabei wirkt die neusachliche Distanz, mit der Siodmak etwa die Kameradschaftlichkeit zwischen «Landstreichern» und «Offizieren» erfasste, zugleich auch humoristisch: Das ganze Brimborium der Filmindustrie enttarnt sich in solchen Sätzen genau als solches. Im Film existiert kein Äquivalent zu genau dieser Beschreibung des Treibens in der Kantine, doch in einzelnen Szenen ist der Stil von Siodmaks Beobachtungen doch deutlich auf das filmische Medium übertragen. Ein Gang der Detektive durchs Atelier etwa scheint vom Querschnittstil des Romans inspiriert: In einer Szene schauen sich die zwei Herren um, um mögliche Täter und Motive zu ermitteln, schnappen dabei Gesprächsfetzen der Komparserie auf. Dienstmädchen, Generale etc. sitzen beisammen und tratschen – ihren historischen Aufmachungen zum Trotz – eifrig miteinander über den Mord.

Auch der zeitgenössischen Kritik war die Parallele zwischen der neusachlichen Sprache und den Darstellungen im Film damals aufgefallen. *Der Kinematograph* schrieb über Der Schuss im Tonfilmatelier und Siodmaks Buchvorlage:

> Es ist nicht nur das Sujet an sich, das in der Idee von Kurt Siodmak stammt, sondern vor allen Dingen der Dialog, der kurz, knapp, pointiert, in der richtigen Mischung zwischen Humor und Ernst zweifellos stark auf das große Publikum wirkt. Man kann diesmal ausgezeichnete Vergleiche zwischen Buch und Film ziehen. *(Anon. 1930c, o. S.)*

Mit ihrer neusachlichen Distanziertheit stießen sowohl Buch wie Film 1930 offensichtlich auf Resonanz.

14.3 Abschließend: Ironische Distanz im Atelier

Das Kapitel möchte ich mit folgenden zusammenfassenden Bemerkungen schließen: Mit seiner Reflexivität fordert Der Schuss im Tonfilmatelier eine kritisch-ironische Auseinandersetzung mit dem Tonfilm; durch seine autothematische Geschichte, so wurde gezeigt, wird diese abgeklärte Haltung gegenüber dem neuen Medium gleich *verdoppelt*. Denn durch die Diegese des Films wandeln abgeklärte Literatinnen, die für eine Reportage das Tonkreuz der Ufa besuchen, Kameramänner, die sich in ihrem «Eisschrank» über die Schauspielenden lustig machen, Regisseure, die sich von denselben Schauspielenden wünschen, nicht so pathetisch zu sprechen, und – wegen eines Mordfalls – Detektive, denen das Treiben im Tonfilmatelier suspekt vorkommt. So reflektierte der Film 1930 seine Umwelt, die den Tonfilm medienaffin, interessiert, aber auch abgeklärt und (besonders im Fall der deutschen Filmpresse) zynisch und feindlich empfing. In diesem Kapitel wurden Parallelen zwischen dem Diskurs *zum* Tonfilm und seinen fiktionalen Darstellungen nachgezeichnet, besonders jene zwischen den Atelierreportagen in der damaligen Presse und den Inszenierungen der Ateliers im Film. Auch erwähnte ich die zeitgenössische Popularität der Detektivgeschichte und der Neuen Sachlichkeit: Der distanzierte, analytische Blick auf die modernisierte Umwelt, der diese Genres als angedeutete «Modernität» durchzog, wird in Der Schuss als ein «Blick hinter die Kulissen» konsequent auf den Tonfilm geworfen.

Trotzdem, und das scheint mir besonders interessant an Alfred Zeislers Film, entspricht Der Schuss bei genauer Betrachtung nicht einem allzu wahrheitsgetreuen Abbild der Tonfilmproduktion. Denn gerade in seiner Darstellung des Mediums und dessen technischer Kapazitäten schien sich Robert Siodmak beim Verfassen der Romanversion bzw. des Drehbuchs zu Der Schuss bewusst öfter des Mythischen und nicht des Faktischen zu bedienen. In diesem Kontext wurden in den vorangehenden Kapiteln weitere Parallelen gezeichnet: Auch zahlreiche andere Geschich-

ten, in und über unterschiedliche Medien erzählt, nutzten moderne Technologien zur Lösung eines Problems, wenn diese durch ihr «objektives», scheinbar omnipotentes technisches Vermögen einen «echten» Zugang zur Welt bieten, der der menschlichen Wahrnehmung sonst verwehrt bliebe. Erinnert ist damit an die programmatischen Forderungen etwa eines Hans Richter, der in den wissenschaftlichen Mitteln und technischen Aufnahmen seiner Zeit die Perspektiven einer neuen Ära erkannte. Schließlich ist dieses Ideal auch in Der Schuss im Tonfilmatelier umgesetzt, wenn sich das zu Beginn des Films gestellte Problem allein durch die Fähigkeiten der Tonaufnahme lösen lässt.

In einem vorangehenden Kapitel wurde darum auch ein Exkurs unternommen, um jene Technikdarstellungen der Zeit zu beschreiben, die von den Bildwelten der Avantgarde geprägt waren und, verbunden damit, auch eine neu aufkommende Werbesprache evozierten. Mit Finding his Voice (Max Fleischer, USA) wurde die Analyse eines Infomercials vorgenommen, das mit überraschender Detailfreudigkeit dem Publikum 1929 erklärte, wie die vielleicht sonst magisch erscheinende Technik des Lichttons eigentlich funktionierte. Solche Infomercials wurden auch mit der impliziten Absicht damals produziert, Studios und Marken bekannt zu machen – in diesem Fall den Telekommunikationsanbieter AT&T, im Fall von Der Schuss die Universum-Film AG, wobei anzumerken ist, dass der Werbegestus dort nicht so vehement, sondern im Vergleich zum Max-Fleischer-Animationsfilm subtiler erscheint. Auch in Deutschland existierte eine lebendige Werbefilmkultur, die in den ersten Jahren deutscher Tonfilmproduktion überraschend prägend war; von Walter Ruttmanns Melodie der Welt von 1929 hin zu Richters Tonfilmexperimenten waren zahlreiche frühe Tonfilme im Grunde genommen Auftragsarbeiten, mit denen für den Tonfilm, manchmal auch für andere Produkte oder Dienstleistungen der neuen Konsumkultur geworben und in denen dementsprechend künstlerische und kommerzielle Absichten verschränkt wurden. Die Visualisierung der Technik in der Geschichte Der Schuss im Tonfilmatelier passt in diese moderne Bildwelt der Werbung und Avantgarde. An solchen Stellen wird der Tonfilm auch ostentativ als modernes Medium inszeniert: Immer wieder sind Kabel, Schalttafeln oder Mikrofone ins Bild gerückt, wird mit einer «objektiven» und objektbezogenen Ästhetik die Materialität und technische Leistung betont. Glänzend, mit scharfen Kontrasten inszeniert, stellen die gezeigten Gerätschaften eine brandneue Infrastruktur, die das hochmoderne neue Atelier konstituiert.

Fast widersprüchlich zur enthusiastischen Technikdarstellung erweisen sich in Der Schuss wiederum die Inszenierungen anderer, damals gern erzählter Tonfilmmythen. Denn während Mikrofone in der Geschichte die

Stimmen des Mörders aus reinem Zufall so klangtreu erfassen konnten, dass bei der Wiedergabe der Aufnahme kein Zweifel besteht, wer diese Sätze zuvor im – fiktionalisierten – Tonfilmatelier gesprochen hatte, gestaltet sich die Produktion eines Films-im-Film paradoxerweise ungleich mühsamer. Besonders der sogenannte «Eisschrank» lässt dies erkennen – jene isolierende Holzbox, in der die Kameraapparatur und die Kameraleute steckten, um akustisch den Tonfilmdreh nicht zu stören. Selbst in populären Medien wie den Zigarettenbilder-Sammelalben war die Box um 1930 ein gern inszeniertes Element der Tonfilmaufnahme und als solches ein Beweis für die offenbar ungleich komplexere Produktion eines Tonfilms im Vergleich zum Stummfilm.

Aber schon 1930, als Der Schuss genau in jenen Ateliers gedreht wurde, die auch das Szenario des Films bieten, war die Kamerabox eigentlich schon wieder Filmgeschichte geworden, hatte man doch längst dynamischere Wege gefunden, die akustische Intervention der Kameraapparate zu minimieren. Dies belegen Quellen aus der Zeit, in denen über neue Isolationsmöglichkeiten geschrieben wurde, doch auch die Inszenierung des Films selbst ist ein Hinweis darauf, dass die eigentliche, diegetische, Kamera nicht in einer solchen Box hätte stecken können, die im Film trotzdem immer wieder ins Bild gerückt ist; zu dynamisch hat die richtige, extradiegetische, Kamera nämlich ihre Bilder offensichtlich geliefert, um selbst Teil solch limitierender Dispositive gewesen zu sein. Damit kippt die Erzählung in Der Schuss trotz allerlei Sachlichkeitsgesten immer wieder ins spürbar Artifizielle, ins Ironische. In diesem Kapitel war daher auch von Momenten des deutlichen Bruchs der Diegese die Rede. Dank ihrer autothematischen Verschachtelung lassen sich die filmischen Darstellungen damit schlussendlich nur als *uneigentlich* lesen. Deutlich zeigen sich die Mechanismen der Distanzierung in diesem Sinne anhand der Eifersuchtsszenen, deren erste den Film *in medias res* eröffnet und die sich erst nach einigen Momenten als Inszenierung auf dem diegetischen Set erweist. Schon zu Beginn gibt sie dem Filmpublikum darum Grund zur Irritation, weil das in ihr gezeigte Spiel offensichtlich artifiziell erscheint. Die Szene wird den Film hindurch im fiktionalen Dekor noch mehrfach von den dort agierenden Schauspielenden-Figuren durchgespielt; mit jedem Mal scheint ihr Spiel noch mehr entfremdet, der Film erweist sich auch auf dieser Ebene als Fabrikation.

Das Distanzierungsmoment in Zusammenhang mit dieser Szene soll sich in Der Schuss im Folgenden übrigens nochmals steigern: Nachdem eine Schauspielerin zu Beginn des Films während des ersten, ursprünglichen Takes dieser Eifersuchtsszene «tatsächlich» erschossen wurde, verlangen nach der Entdeckung der Tat nämlich die Detektive, dass die

Szene (nachdem sie im Film schon auf Wunsch des Regisseurs wiederholt wurde) nun *erneut* gespielt werde, um sich die Vorgänge genauer ansehen zu können, die vielleicht den Hinweis zur Tat in sich tragen. Der Regisseur meint, sie müssten für diesen Durchgang, der nicht von den Kameras und Mikrofonen aufgenommen wird, ja bloß «markieren», und so tragen die Schauspielenden die Szene leidenschaftslos und mit wenig Anstrengung nochmals vor, um den Detektiven eine Idee des Vorgangs immerhin schematisch zu liefern. Der Eindruck einer Verzerrung wird durch diese dritte Wiederholung nochmals exponentiell gesteigert; das Spiel wirkt regelrecht entstellt. Die zunehmende Verfremdung dadurch, dass der Film die Fabrikation des Films-im-Film so eindrücklich zeigt, auch durch den geradezu durchdringenden «Blick hinter die Kulissen», lässt die Ironie in Der Schuss im Tonfilmatelier deutlich hervortreten. Denn als Film über den frühen Tonfilm, zugleich selbst ein früher Tonfilm, birgt er in der Darstellung eine Spannung, die nicht aufzulösen ist. Die Artifizialität des Films-im-Film, die Spielereien mit Fiktionalität/Authentizität wirken auf das Filmerleben zurück. Man betrachtet einen Tonfilm, der auf allen Ebenen zugleich ein Bericht über den Tonfilm ist. Mit dieser evozierten Aufgeklärtheit erweist sich Der Schuss im Tonfilmatelier der damaligen Kritik (und der heutigen Analyse) als wichtiger Bestandteil der audiovisuellen Kultur einer medien- und technikaffinen, dabei modern-abgeklärten und ironischen Zeit.

IV Schluss

109 Siegfried Arno und Ilse Korseck in Die Nacht ohne Pause (Franz Wenzler / Andrew Marton, D 1930)

15 Medialer Generationenkonflikt

15.1 Die Nacht ohne Pause (1931)

Die Nacht ohne Pause (Franz Wenzler / Andrew Marton, D) kam 1931 kurz vor Weihnachten in die deutschen Kinos, jene Phase des frühen Tonfilms abschließend, die in diesem Band besprochen wurde. Interessanterweise liest sich der Film selbst wie eine Metapher auf den vorangehenden medialen Umbruch, um den es in diesem Buch als kontextuellen Rahmen ging. Denn im Film spielt sich ein Generationenkonflikt in doppeltem Sinne aus: Zum einen erzählt Die Nacht ohne Pause die Geschichte einer modernen jungen Frau und ihres Vaters, der nicht verstehen kann, dass seine Tochter die Liebe «altmodisch» findet und darum lieber einen Mann von Welt haben möchte, «dem alle nachlaufen» und mit dem sie Spaß haben kann. Zum anderen wurden, so sollen diese abschließenden Ausführungen zeigen, in Die Nacht ohne Pause der Stumm- und der Tonfilm noch einmal autothematisch und reflexiv, humorvoll und ironisch Seite an Seite gestellt – um schlussendlich dem Tonfilm als Medium der Zukunft das Wort zu reden.

Im Zentrum von Die Nacht ohne Pause steht Stieglitz, Prokurist einer Bonbon-Fabrik, gespielt vom beliebten Komiker Siegfried Arno. Stieglitz' Chef Seipold möchte ihn an der Seite seiner Tochter Gertie sehen und die beiden miteinander verkuppeln. Doch ein langweiliger Bürokrat gefällt Gertie nicht, sie will ihre Zeit lieber mit einem jungen frivolen Tennisspieler verbringen. Auf Anleitung des Vaters lügt Stieglitz seiner Tochter Gertie deshalb vor, dass er einst eine Affäre mit der Stummfilmdiva Letta Larbo gehabt hätte. Der Schwindel sollte ihn mit den sündig schillernden Federn der Filmbranche schmücken und als «Mann von Welt» erscheinen lassen. Nicht nur Gertie, sondern die ganze Stadt erfährt bald von der angeblichen Liebschaft, das Gerücht um die Affäre zwischen Stieglitz und Larbo verbreitet sich wie ein Lauffeuer. Zunächst scheint die Täuschung erfolgreich, denn der unscheinbare Angestellte gilt plötzlich als begehrter Junggeselle. Endlich verliebt sich auch Gertie in diesen Mann (Abb. 109). Dann kündigt sich ausgerechnet Letta Larbo zum Besuch in dieser kleinen Stadt an: Abends soll die Diva zur Premiere ihres neuesten Stummfilms «Die Nacht ohne Pause» auftreten.

In der folgenden Sequenz deutet sich der zweite Generationenkonflikt an, der in Die Nacht ohne Pause geradezu lustvoll inszeniert ist: jener

zwischen dem Ton- und dem Stummfilm, der in diesen Kinoszenen als Parodie eines Militärlustspiels daherkommt. Wider Willen befindet sich auch Stieglitz unter jenen festlich gekleideten Gästen, die sich zur Stummfilmpremiere im Kino treffen. Für ihn, der sich eigentlich wegen des Gerüchts seiner Affäre schämt, die Premiere aber immerhin in Begleitung seiner neuen Freundin Gertie besuchen darf, verläuft der Abend dann noch schlimmer als befürchtet: Denn der Film-im-Film, der nun auf der Leinwand anläuft, ist ausgerechnet ein erotisch angehauchtes Drama um ein Liebesdreieck, in dem die Larbo-Figur hin- und hergerissen ist zwischen zwei begehrenden Männern. Fast so – müssen die Gäste dieser Premiere annehmen – wie es Larbo «in echt» zwischen ihrem angeblich Verflossenen Stieglitz und ihrem neuen Partner, dem Filmregisseur Riemann, sein müsse. Ständig drehen sich die Köpfe im Publikum zwischen den Geschehnissen auf der Leinwand und der Loge hin und her, in der Stieglitz mit Gertie Platz genommen hat. Dieser leidet nach wie vor sichtlich unter seiner Schwindelei, auch weil die Handlung des Films-im-Film bei dieser Aufführung nun immer noch unzweideutiger auf seine Situation zu verweisen scheint. Das Drama im Kinosaal spitzt sich weiter zu, wenn die Larbo-Figur auf der Leinwand in Zwischentiteln aufgefordert wird, ihren richtigen Geliebten zu nennen. Schließlich deutet sie durch die vierte Wand in den Zuschauerraum hinein, anscheinend direkt auf Stieglitz. Wenn im nächsten Zwischentitel «Mein richtiger Geliebter ist dort!» zu lesen ist, richten sich alle Augen auf den peinlich berührten Prokuristen.

Und so begegnet man in Die Nacht ohne Pause beiläufig – eingebettet in die filmische Erzählung – jenen *Mythen um den Tonfilm*, von denen einige in diesem Band entlang des zeitgenössischen Diskurses und der Selbstdarstellungen der Filme nachgezeichnet wurden. Denn die Debatten zum Tonfilm, die um 1930 lebendig in öffentlichen Medien geführt wurden, schürten Hoffnungen und Ängste gegenüber dem neuen Medium, wobei der Tonfilm in ihnen selten rein anhand von Fakten verhandelt wurde; stattdessen existierten zahlreiche Zuschreibungen, Narrative, Anekdoten, die das neue Phänomen mit Bedeutungen aufluden. Es mag wenig verwundern, dass auch die ersten Tonfilme sich in ihren Selbstdarstellungen oft mit diesen Medienmythen befassten: Autothematisch und reflexiv integrierten sie diese fantastischen, ironisch-humorvollen oder grotesken Erzählungen in ihre Geschichten. Auch die Filmwissenschaftlerin Jane Feuer stellte fest, dass Selbstdarstellungen von Filmen (in ihren Beispielen die *art musicals* der 1930er- bis 1950er-Jahre) eine Art Mythologisierung ihrer selbst enthielten. Feuer schreibt, dass entlang des «myth of entertainment» oder «myth of spontaneity» (2002, 32) in den Geschichten scheinbar entlarvend hinter die Kulissen von Film- oder Bühnenpro-

duktionen geschaut wird, wobei die Pointe dieser reflexiven Filme dann doch stets sei, dass mit ihnen eigentlich nicht eine Entmythologisierung, sondern die Kraft des Entertainments in ihnen ihre fröhliche Bestätigung feiere. In Dames (Busby Berkeley / Ray Enright, USA 1934) etwa, in dem selbst puritanische Spaß-Gegner sich schlussendlich nicht der erotischen Kraft einer musikalischen Tanzshow verweigern können, ganz egal, wie simpel und moralisch verwerflich sie eigentlich sei.

Eine ähnliche Dynamik lässt sich auch an diesem letzten Beispiel, Die Nacht ohne Pause, erkennen, bloß dass hier die Mythologisierung *ex negativo* stattfindet. Denn geradezu albern und altmodisch kommt der ebenfalls «Die Nacht ohne Pause» betitelte Stummfilm-im-Film daher, wenn Camilla Horn in dieser Szene als Greta-Garbo-Parodie in Federboas vor Perlvorhängen auf den Knien fleht und wild gestikulierend sich zu verständigen sucht. Im Vergleich zu diesen eingefügten Stummfilmszenen wirkt der Tonfilm, den wir *eigentlich* sehen, frisch und modern. In Die Nacht ohne Pause wird durch die autothematische Verschachtelung die Künstlichkeit des Films-im-Film selbst spürbar, humorvoll wird das Stummfilmkino als antiquierte Fabrikation ausgestellt. Um 1930 fanden solche Varianten der Distanzierung oft (aber nicht nur) auf dieser thematischen Ebene statt: In den im Kino erzählten Geschichten ging es immer wieder – autothematisch – um das Filmedrehen und das Kino selbst. Der mediale Bezug ergab sich jedoch manchmal auch indirekt – auf einer metaphorischen Ebene. Dann erzählten die frühen Tonfilme von Verwechslungen, Täuschungen und von der Lust, Rollen zu spielen. Auch ein solches Set-up erschien besonders geeignet, die neuartige Qualität des Mediums als Attraktion auszustellen, wenn die Beschaffenheit der Tonfilme thematisch oder metaphorisch in die Geschichten transportiert wurde. Aber gerade mit dem autothematischen Bezug eröffnete sich der Raum für reflexive Spiele, ganz so, wie sie in Die Nacht ohne Pause auftauchen. Viele der Filme wirken dadurch auch ‹werbend›. Wenn ihre Handlungsorte in den neuen Tonfilmateliers oder, wie hier, im Kinosaal angesiedelt sind, bot dies oft Anlass, über das Wirken des Tonfilms, über seine Bedingungen und – häufig noch konkreter – seine neuen Stars, die Namen der Produktionshäuser etc. zu berichten und deren Attraktionswert zu betonen. Spielten sie in Nachtclubs oder auf Schaubühnen, bot dies wiederum Gelegenheit, Gesang und Tanz als Teil der diegetischen Welt zu inszenieren – auch in Die Nacht ohne Pause: Die musikalischen und komödiantischen Talente von Siegfried Arno und den weiteren Darstellenden kommen nämlich nur dank der Audiovisualität des Mediums zur Geltung. Etwa dann, wenn sich Ilse Korseck als Gertie scheinbar spontan ans Klavier setzt und jenen Schlager noch einmal singt, der schon zu Beginn als extradiege-

tische Filmmusik die Filmtitel unterlegte. In schnell vorgetragenen Dialogen, die an amerikanische Screwball-Comedys der Zeit erinnern, wird das Publikum mit bissigen Witzen unterhalten.

Die Qualitäten des neuen Mediums werden aber besonders deutlich im Kontrast zu jenem Stummfilm hervorgehoben, der in Die Nacht ohne Pause als Hommage und Parodie eingearbeitet ist. In diesem Film-im-Film muss die Schauspielerin nämlich stumm bleiben, man hört erst ihre Stimme, wenn sie in der diegetischen Welt nach der Premiere ihres Films endlich Stieglitz begegnet. Inzwischen hat auch Letta Larbo von den Gerüchten gehört und will den Schwindler nun seiner Lügen strafen. In einer solchen «Werbung» für den Tonfilm ist es dann bloß konsequent, dass sich die beiden Generationenkonflikte gegenteilig ausspielen: Während die junge Gertie in der Geschichte die Qualitäten des altbackenen Stieglitz zu schätzen lernt, der als unbedarfter «Schlemihl» unfreiwillig in den Strudel einer neuen Konsum- und Unterhaltungsgesellschaft geriet, erscheint auf der Metaebene der Tonfilm nicht nur als technischer, sondern auch als kultureller und medialer Triumph.

15.2 Fazit: Ironie und Popularität

Kunstgriffe wie jene in Die Nacht ohne Pause waren zu Beginn der 1930er-Jahre keine Ausnahme; solche Varianten der Derealisierung erscheinen rückblickend geradezu als *modus operandi* des frühen Tonfilms, der sich oft schon *a priori* keiner Ernsthaftigkeit, keinem Realitätsbezug und keinem künstlerischen Idealismus verpflichtet sah, stattdessen modern und unterhaltsam auftrat. Auch Der grosse Bluff (Georg Jacoby, D 1932), der hier als letztes Beispiel noch genannt werden soll, bringt den ironischen Gestus der Filme um 1930 auf den Punkt. Denn zum Schluss des Films, an dem sich wiederum alle Konflikte aufgelöst und die zwei Liebenden zusammengefunden haben, fragt eine Figur: «Und was nun?» Die zweite antwortet: «Wir machen dunkel», woraufhin tatsächlich in der diegetischen Welt das Licht gelöscht wird, die Schwarzblende und der Schriftzug «Ende» folgen. Die Figur, die nach dem Dunkel verlangt, ist passenderweise ein Filmregisseur, denn Der grosse Bluff spielt überwiegend in einem Filmatelier. Auch hier trieb zuvor eine Verwechslung die Handlung an: Ein angehender Schauspieler wird für einen gesuchten Juwelendieb gehalten und prompt beim Tonfilm angestellt, weil sich der Generaldirektor vom Namen des Diebs «die größte Reklame» für seine Filmgesellschaft verspricht. Der Schlager *Es ist alles Komödie*, der zu Beginn des Films gesungen und dann mehrmals wiederholt wird, liefert seinerseits den Hinweis auf

die filmische Selbstdistanzierung, die der Inszenierung zugrunde liegt, wenn er in ironischem Widerspruch zur erzählten Geschichte schon von Anfang an die Absicht bekanntgibt. Darin wird gesungen:

> *Es ist alles Komödie, was Sie heute hier sehen, es ist alles Komödie, so was wollten wir drehen … Ist doch alles Komödie, ist doch alles nicht wahr. Jeder Kuss ist Komödie, jeder Kuss ist nicht wahr … Ist doch alles Komödie, doch es muss auch so sein, gerade darum ist's so interessant auf der Welt, schön auf der Welt …*

Wieder ist der ‹Selbstdenunzierung› und damit einer modernen Haltung gegenüber neuen Medien und Technologien entsprochen. «Gerade darum ist's so interessant» – in dieser Zeile versteckt sich zugleich nochmals die Arbeitsthese, die hier die Analysen anleitete: Distanzierung und ironische Kommentierung, die beide auf die Uneigentlichkeit der Geschichte zielen, rückten das Medium in den Vordergrund, schafften Reflexivität und rahmten die tonfilmische Unterhaltung um 1930 als zeitgeistig und modern – als *schön* und *interessant* für ein Publikum, das dem neuen Medium auf unterschiedlichen Ebenen begegnen wollte. Es war nicht nur interessiert an den illusionistischen Inhalten, sondern auch am Medium selbst, seinen technischen Prozessen und den wirtschaftlichen Handlungen, die eigentlich im Hintergrund abliefen. Wie beim Konsum moderner Magie, so wurde die Metapher in dieser Arbeit (der Idee Tom Gunnings folgend; vgl. 2008, 76) mehrfach angestellt, muss es einem Großteil des Tonfilm-konsumierenden Publikums um 1930 darum gegangen sein, sich einerseits verzaubern zu lassen, aber auch nach den heimlichen «Tricks» zu fahnden.

Dies ließ sich durch die Kapitel hindurch auch für die Selbstdarstellungen zweier Tonfilme feststellen, die hier genauer untersucht wurden. So funktioniert etwa das erste Beispiel Wir schalten um auf Hollywood – eine amerikanische Produktion, die extra für den deutschsprachigen Markt hergestellt wurde – als gleichzeitige Entmystifizierung und Bekräftigung von Hollywoods Unterhaltung. Als eine «Starparade», die das Vorführen der Schauspieler, Sänger- und Tänzerinnen oder Komponisten, die beim amerikanischen Filmstudio Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) angestellt waren, war der Film als eine Art Werbung und eine Entkräftung aller Befürchtungen intendiert, dass der Tonfilm durch gesprochene Dialogzeilen nicht mehr international auswertbar sei. Stars wie Buster Keaton, Joan Crawford und Adolphe Menjou sprachen für ihn sogar jeweils einige Worte Deutsch, offensichtlich um zu bestätigen, dass sie für den internationalen Tonfilmmarkt gewappnet seien. Wir schalten um erzählt eine *reflexive* und *autothematische* Geschichte, in der der österreichische Enter-

tainer Paul Morgan (als halb-fiktionale Figur) durch Hollywood und über das Gelände der MGM führt, wo er immer wieder Zeuge der vorgeführten Talente wird. Die Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser oder John Thornton Caldwell theoretisieren passend, dass Reflexivität in Filmen auch dazu da sei, regulierend in die Rezeption einzugreifen, um reaktionär und präventiv den Absatzmarkt zu sichern (vgl. Elsaesser 2017, 238–239; Caldwell 2008a, 19–22). Auch sei es wichtig für die Industrie, «sense making» (Caldwell 2008b, 18) zu betreiben. Gerade neue Medien fordern auch neue Formen der Nutzung – durch Selbstthematisierung gestalteten neue Tonfilme wie Wir schalten um auf Hollywood die Erwartungshorizonte aktiv mit.

Mit der Selbstthematisierung, so wurde in diesem Band vermutet, stellten die Filme damals vor allem aber das öffentliche Interesse zufrieden, das dem neuen Medium entgegengebracht wurde. Im Kontext der New Media Studies und besonders der Early Cinema Studies wurde festgestellt, dass Medien, entlang einer generelleren Faszination für Innovationen und technische Fortschritte, von der Öffentlichkeit mit einem breiten Spektrum an Erwartungen empfangen werden. An den Diskursen um 1930 ist abzulesen, dass auch die ersten Tonfilme in diesem Sinne debattiert wurden; mit widersprüchlichen Haltungen erwartete man gleichzeitig das Ungesehene und Ungehörte, ja die schiere Magie vom Tonfilm, aber man versuchte auch, ihn in im Kontext einer neuen Medienlandschaft zu rezipieren, seine Technologie genau zu verstehen und die ökonomischen und industriellen Prozesse zu durchschauen. Die These hat sich für mich erhärtet, dass die Filme auf beides mit Ironie reagierten: Sie lieferten mitreißende Inhalte, die die Unterhaltungsfähigkeit des neuen Kinos zu unterstreichen vermochten und gleichzeitig auch einen reflexiven Rahmen, der einen Blick hinter die Kulissen werfen ließ, um der Neugier gegenüber den Mechanismen, dem Bedürfnis einer medienaffinen Öffentlichkeit, die nicht bloß naiv verzaubert werden wollte, entgegenkommen zu können.

Wohl auch darum präsentierte sich die autothematische Geschichte in Der Schuss im Tonfilmatelier, dem zweiten größeren Beispiel in diesem Band, als Erkundung des neuen Tonfilmateliers der Universum-Film AG (Ufa), um dem Publikum einen zumindest vorgeblich unverfälschten, sachlichen Blick ins medial dauerpräsente Tonfilmatelier zu liefern. Bei genauer Betrachtung erweist sich allerdings selbst diese Geschichte als eine Konstruktion, die den Mythos eines technisch-sachlichen Mediums geradezu zuspitzte, besonders zur Apotheose von Der Schuss hin, bei der sich die Tonaufnahme als das entscheidende Beweismittel bei der Auflösung eines Mordfalls erweist. So offensiv werbend, aber auch ironisch wurde mit dem Bild einer allmächtigen Tonaufzeichnung 1930 gespielt.

Besonders interessant erscheinen dabei jene Szenen, in denen gerade ein Film-im-Film inszeniert wird, wobei die Darbietungen vor den fiktionalen Kameras mit jeder Repetition uneigentlicher erscheinen. Dass die Kameramänner – hier noch vom Set akustisch abgekapselt – in einer historisch asynchronen Kamerabox die Vorgänge bei der Tonfilm-Dreharbeit gleichzeitig zynisch kommentieren, trieb wohl schon 1930 die Erkenntnis an, dass beim Tonfilm alles fabriziert sein muss; der Inszenierungswille am Set (der unweigerlich doch auch hinter dem eigentlichen Film, hinter Der Schuss im Tonfilmatelier stehen musste) wurde so offengelegt.

Zurück zum Beispiel, mit dem ich dieses letzte Kapitel eingeführt habe: Ein Inszenierungswille und die Reflexivität des Films, seine ironische Doppeldeutigkeit wird auch in der letzten Szene in Die Nacht ohne Pause nochmals konkreter, in der Gertie und Stieglitz im Gewühl einer aufgebrachten Menge dann doch, allen Letta-Larbo-Lügen zum Trotz, wieder zusammenfinden und sich gemeinsam unter einem Tisch verstecken. Wenn sie endlich zum innigen Kuss zusammenkommen, strecken sie gleichzeitig ihre Hände aus, greifen nach der Tischdecke, die sie von oben vor sich ziehen, als wäre das der Fall des Theatervorhangs zum Schluss ihrer Vorstellung. Die Illusion am Ende nochmals genüsslich durchbrechend, ist auf dem Tischtuch «Ende» zu lesen. *Wieso diese Rahmung, die Distanzierung?*, könnte man zum Ende dieses Bands ein weiteres Mal fragen: weil durch sie neue Zugänge geschaffen und technikbasierte Unterhaltungsformen ideal in einen modernen Unterhaltungsmarkt eingebettet wurden.

Denn, so eine letzte, geradezu offensichtliche Beobachtung: Das Wissen um den Mechanismus, um die Technik und die Wahrnehmung der fabrizierten Filmwelt als fabriziert schaffte die Unterhaltungsform offensichtlich nicht ab; das beweist der ‹Siegeszug des Tonfilms›, der sich seit 1930 ja als Hauptmodus filmischer Unterhaltung erhalten konnte. Die ironische Widersprüchlichkeit in den Filmen schien im Moment des medialen Umbruchs um 1930 das geeignete Mittel gewesen zu sein, um dem Tonfilm seinen Weg in die Zukunft zu bahnen.

Anhang

Quellen

A. (1930): «Ein Tango für Dich (1930)». In: *Lichtbild-Bühne*, 23/184, 2. August 1930, o. S.

Adorno, Theodor W. (1970): *Gesammelte Schriften, Band 7: Ästhetische Theorie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

– (2013) «On the Fetish Character of Music and the Regression of Listening» [1938]. In: Bull, Michael (Hg.) *Sound Studies. Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume II: Ecologies of Hearing and Listening*. London: Routledge, S. 3–27.

Al. (1929): «Der Jazz-Sänger». In: *Die Lichtbild-Bühne*, 22/279, 25. November 1929, o. S.

[Anonymus] (1929a): «Der Tonfilm hat keine Gegenwart. Wird er eine Zukunft haben?». In: *Der Film*, 14/3, 29. Januar 1929, S. 229.

[Anonymus] (1929b): «Ufa macht nur noch Tonfilme». In: *Reichsfilmblatt*, 7/45, S. 17.

[Anonymus] (1929c): «Kritische Erläuterungen über den Film». In: *Der Film*, 14/3, 1. Februar 1929, S. 8.

[Anonymus] (1929d): «Wie man Sprechfilme herstellt. Und welche Erfahrungen man dabei macht». In: *Mein Film. Illustrierte Film- und Kinorundschau*, 4/173, S. 6–8.

[Anonymus] (1929e): «Deutschland amerikanische Filmkolonie?» In: *Der Film*, 14/8, 15. April 1929, S. 1–2.

[Anonymus] (1929f): «Tonfilm über Zürich», In: *Neue Zürcher Nachrichten*, 25/227, 22. August 1929, o. S.

[Anonymus] (1929g): «Arbeit am Tonfilm. Aus Berliner Tonfilm-Ateliers». In: *Mein Film*, 4/174, S. 8–9.

[Anonymus] (1929h): «Amerikanischer Tonfilmstart. Großpremiere des ‹Singenden Narren› im Gloria-Palast». In: *Kritiken der Woche, ständige Beilage des «Film»*, 4. Juni 1929, o. S.

[Anonymus] (1929i): «Tonfilm-Friede». In: *Reichsfilmblatt*, 7/30, S. 1.

[Anonymus] (1929j): «Die neue Saison». In: *Reichsfilmblatt*, 7/26, S. 21.

[Anonymus] (1930a): «Fünf Kritiker nehmen das Wort». In: *Lichtbild-Bühne*, 23/1, 1. Januar 1930, o. S.

[Anonymus] (1930b): «Wie ich zum Film kam». In: *Mein Film. Illustrierte Film- und Kinorundschau*, 5/244, S. 6.

[Anonymus] (1930c): «Schuß im Tonfilmatelier». In: *Kinematograph*, 24/172, o. S.

[Anonymus] (1930d): «Der Sieg des Tonfilms ist entschieden». In: *Kinematograph*, 24/32, o. S.

[Anonymus] (1930e): «Ein Tango für Dich». In: *Kinematograph*, 24/178, o. S.

[Anonymus] (1930f): «Ein Tango für Dich». In: *Deutsche Filmzeitung München*, 9/35, 30. August 1929, S. 8–9.

[Anonymus] (1931): *Salem FilmBilder*. Dresden: Salem Cigarettenfabrik, o. S.

Arnheim, Rudolf (1979): «Stumme Schönheit und tönender Unfug» [1929]. In: ders.: *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hg. von Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 217–221.

– (2002): *Film als Kunst* [1932]. Mit einem Nachwort von Karl Prümm. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

– (2004): «Der tönende Film» [1928]. In: ders.: *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk*. Hg. und mit einem Nachwort von Helmut H. Diederichs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 67–70.

Balázs, Béla (1928): «Sachlichkeit und Sozialismus». In: *Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft*. 24/51, 18. Dezember 1928, S. 916–918.
– (1930): «Kitsch». In: *Reichsfilmblatt*, 8/37, 13. September 1930, o. S.
Band, Lothar (2002): «‹Hörbilder› aus dem Leben. Das aktuelle Ereignis vor dem Mikrophon. Der fehlende Rundfunk-Reporter» [1927]. In: Kümmel, Albert / Löffler Petra (Hg.): *Medientheorie 1888–1933*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 243–247.
Beijerinck, Frits Hendrik (1933): *Die Entwicklung der Tonfilmindustrie. Ein Beitrag zur Weltelektrovertrustung*. Bern: Buchdruckerei Hans Schenk.
Benjamin, Walter (1989): *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [frz. 1936]. Stuttgart: Reclam.
– (2017): «Das Passagen-Werk» [1927–1940]. In: Johannes Endres (Hg.): *Fetischismus. Grundlagentexte vom 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart*. Berlin: Suhrkamp, S. 190–196.
Betz, Hans-Walther (1929a): «Der Tonfilm – der Untergang der Sprechbühne?». In: *Der Film*, 14/12, 15. Juni 1929, S. 4.
– (1929b): «Die Nacht gehört uns». In: *Kritiken der Woche, ständige Beilage des «Film»*, 28. Dezember 1929, o. S.
Blum, Carl Robert (1929): «Neue Tonfilme». In: *Kritiken der Woche, ständige Beilage des «Film»*, 23. März 1929, o. S.
Boje, Walter (1929): «Von der Wundertrommel zum Werbe-Tonfilm». In: *Der Bildwart* 10/7, S. 610–611.
Brecht, Bertolt (1959a): «Der Dreigroschenprozess» [1931]. In: ders.: *Versuche 1–12*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 243–300.
– (1959b): «Anmerkungen zur Dreigroschenoper» [1931]. In: ders.: *Versuche 1–12*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 220–227.
– (1971): «Über die Popularität des Kriminalromans» [1938]. In: Vogt, Jochen (Hg.): *Der Kriminalroman II. Zur Theorie und Geschichte einer Gattung*. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 315–321.

Cameron, James R. (1929): *Motion Pictures With Sound*. Manhattan Beach, New York: Cameron Publishing Company.
Clair, René (1952): *Vom Stummfilm zum Tonfilm. Kritische Notizen zur Entwicklungsgeschichte des Films 1920–1950*. Aus dem Französischen von Eva Fehsenbecker. München: C. H. Beck.

Debries, Erwin (1930): *Hollywood, wie es wirklich ist*. Zürich: Orell Füssli Verlag.
Dessau, Paul (1929): «Filmmusiker über den Tonfilm». In: *Der Film*, 14/15, 1. August 1929, S. 7.
Durus (1929): «Der Tonfilm, wie er ist und wie er sein sollte». In: *Die Rote Fahne*, 12/107, 25. Juni 1929, o. S.

Ehrenburg, Ilja (1931): *Die Traumfabrik. Chronik des Films*. Berlin: Malik-Verlag.
Eisenstein, Sergej M. / Pudowkin, Wsewolod / Alexandrow, Grigorij (2004): «‹Achtung! Goldgrube!› Gedanken über die Zukunft des Hörfilms» [1928]. In: Diederichs, Helmut H. (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 355–358.

Fay, Bernard (1931): «Der Tod des Kinos». In: *Der Querschnitt*, 6/1, S. 3–8.
Fedor, Kaul (1929): «Emil Jannings, der Heimkehrer». In: *Kritiken der Woche, ständige Beilage des «Film»*, 18. Mai 1929, o. S.
Feyder, Jacques (1931): «Ich glaube an den sprechenden Film». In: *Der Querschnitt*, 6/1, S. 24–26.
Flemming, Hans (1930): «Die Tonfilm-Operette ist da!». In: *Berliner Tageblatt*, 9. Februar 1930, o. S.
Ford, Henry (1922): *Der internationale Jude. Ein Weltproblem*. Leipzig: Hammer-Verlag.
– (1923): *Mein Leben und Werk*. Leipzig: Paul List.
Friedrich, Alexander (1924): *Henry Ford. Der König der Autos und der Herrscher über Seelen*. Berlin: Neuer Deutscher Verlag.
Fülöp-Miller, René (1931): *Die Phantasie-Maschine. Eine Saga der Gewinnsucht*. Berlin: Paul Szolnay Verlag A. G.

G., J. (1930): «Der deutsche Operetten-Tonfilm. Liebewalzer». In: *Die Rote Fahne*, 13/15, 18. Januar 1930, o. S.
George, Manfred (2014): «Ein neuer Kriminalfilm. ‹Schuß im Tonfilmatelier› (Ufa am Zoo)» [1930]. In: Aurich, Rolf / Jacobsen, Wolfang (Hg.): *Manfred George. Journalist und Filmkritiker*: München: Edition Text + Kritik, S. 101–102.
Gerb, Ludwig (1929): «Kino im Zeichen des Tonfilms?». In: *Reichsfilmblatt*, 7/33, S. 18–19.
Gottl-Ottlilienfeld, Friedrich (1929): *Fordismus? Von Frederick W. Taylor zu Henry Ford*. Jena: Gustav Fischer.
Gregor, Joseph (1931): *Das amerikanische Theater und Kino. Zwei kulturgeschichtliche Abhandlungen*. Gemeinsam mit René Fülöp-Miller, Zürich: Almathea Verlag.
Guetta, René (1930a): «Unter dem Himmel von Hollywood». In: *Mein Film*, 5/237, S. 11–12.
– (1930b): «Unter dem Himmel von Hollywood (1. Fortsetzung)». In: *Mein Film*, 5/238, S. 12–13.

Hanseleit, Felix (1929): «Der erste sprechende Großfilm. E. A. Dupont: Atlantic». In: *Reichsfilmblatt*, 7/44, S. 14–15.
– (1930): «Ein Tango für Dich». In: *Reichsfilmblatt*, 8/31, 31. August 1930, o. S.
Haßreiter [Pseud. von Hans-Walther Betz] (1929): «Der erste abendfüllende deutsche Tonfilm im Capitol: Das Land ohne Frauen». In: *Kritiken der Woche, ständige Beilage des «Film»*, 14/40, 5. Oktober 1929, o. S.
Herzog, Gustav (1929): «Aufnahmen von Sprechfilmen. Inner- und außerhalb des Studios». In: *Mein Film*, 5/206, S. 8–9.
Hirsch, Leo (1929): «Tonfilm und Reprise». In: *Berliner Tageblatt*, 23. Juni 1929, o. S.
– (1930): «Amerikanische Tonfilme». In: *Berliner Tageblatt*, 5. Oktober 1930, o. S.
Höllriegel, Arnold [Richard Arnold Bermann] (1929): «Abschied des schweigenden Films». In: *Berliner Tageblatt*, 16. Juni 1929, o. S.
Hörbiger, Paul (1930): «Mikrophon-Angst». In: *Reichsfilmblatt*, 8/17, 26. April 1930, o. S.
H[orkheimer], H[anns] (1929): «Kurze Tonfilme. Universum». In: *Berliner Tageblatt*, 21. Juli 1929, o. S.
Horkheimer, Hanns (1930): «Das Rheinlandmädel». In: *Berliner Tageblatt*, 11. Mai 1930, o. S.
Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. (2013): *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente* [engl. 1947]. Frankfurt a. M.: Fischer.

Jhering, Herbert (1961a): «Ein Tonfilm? Die Melodie der Welt» [1929]. In: ders. *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film II, 1924–1929.* Hg. von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Berlin: Aufbau Verlag, S. 566–567.
– (1961b): «Der erste Tonfilm» [1929]. In: ders.: *Von Reinhardt bis Brecht. Vier Jahrzehnte Theater und Film II, 1924–1929.* Hg. von der Deutschen Akademie der Künste zu Berlin. Berlin: Aufbau Verlag, S. 571–573.

Kalbus, Oskar (1935): *Vom Werden deutscher Filmkunst*. Altona-Bahrenfeld: Cigaretten-Bilderdienst Altona-Bahrenfeld.
Kappelmayer (1929): «Die Geschichte von der Schicksalsstunde des stummen Films: Al Jolson, Sonny Boy und die 80 000 Dollar». In: *Der Film*, 14/12, 15. Juni 1929, S. 11.
Kayser, Rudolf (1983): «Amerikanismus» [1925]. In: Kaes, Anton (Hg.): *Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur*. Stuttgart: Metzler, S. 265–268.
Kisch, Egon Erwin (1972): *Der rasende Reporter. Hetzjagd durch die Zeit. Wagnisse in aller Welt. Kriminalistisches Reisebuch* [1925]. Berlin: Aufbau.
– (1993): *Paradies Amerika* [1930]. Berlin: Aufbau Taschenbuch Verlag.
Klein, Charles (1929): «Amerika macht nur noch Sprechfilme». In: *Der Film*, 14/8, 15. April 1929, S. 2–3.
Kracauer, Siegfried (1963): «Das Ornament der Masse» [1927]. In: ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 50–63.
– (1979): «Tonbildfilm» [1928]. In: ders.: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 409–411.
– (1979): «Rheinland-Konjunktur» [1930]. In: ders.: *Von Caligari zu Hitler*, S. 428–429.

Lancaster, C. W. (1930): «Ein Tango für Dich». In: *Kritiken der Woche, ständige Beilage des «Film»*, 2. August 1930, o. S.
Lochner, Louis Paul (1923): *Die staatsmännischen Experimente des Autokönigs Henry Ford*. München: o. V.
London, Kurt (1929): «Die Baden-Badener Kammermusikwoche 1929: Ein Fest des Tonfilms und des Mikrophons». In: *Der Film*, 14/15, 1. August 1929, S. 1–3.
– (1930): «Der große Gabbo». In: *Der Film*, 15/21, 24. Mai 1930, S. 19.
Lydor, Waldemar (1929): «The Singing Fool». In: *Reichsfilmblatt*, 7/23, 8. Juni 1929, S. 16.

Maeglin, Max (1929): «Schweiz: Skepsis gegenüber dem deutschen Tonfilm». In: *Auslandsspiegel, ständige Beilage des «Film»*, 14/40, 5. Oktober 1929, o. S.
Mann, Heinrich (1916): *Professor Unrat oder Das Ende des Tyrannen*. München: Wolff.
Massolle, Joseph / Vogt, Hans / Engl, Joseph Benedict (1925): *Über die Erfindung des sprechenden Films*. Berlin: Eigenverlag von Massolle, Vogt und Engl.
Morgan, Paul (1934): *Promin-Enten-Teich. Abenteuer und Erlebnisse mit Stars, Sternchen und allerlei Gelichter*. Berlin: Amonesta-Verlag.

Pinthus, Kurt (1983): «Der amerikanische Film» [1924]. In: Kaes, Anton (Hg.): *Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1918–1933*. Stuttgart: Metzler, S. 243–245.
Pommer, Erich (1930): «Der Tonfilm und seine Technik». In: *Reichsfilmblatt*, 8/7, o. S.

Raphaelson, Samson (1929): «Die Geburt des Jazzsänger». In: *Mein Film*, 5/160, S. 11.
Redslob, Erwin (1929): «Tonfilm bringt Bereicherung des Filmerlebnisses». In: *Der Film*, 14/15, 1. August 1929. S. 6.
Richter, Hans (1929): *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*. Berlin: Verlag Hermann Reckendorf.
Rn. (1929): «Broadway». In: *Lichtbild-Bühne*, 22/285, 29. November 1929, o. S.

Sahl, Hans (2012): «Der Schuß im Tonfilmatelier» [1930]. In: *Filmkritiker. Film und Schrift, Band 14*. Hg. von Rolf Aurich und Wolfang Jacobsen. München: Edition Text + Kritik, S. 171.
Schillings, Max von (1929): «Der deutsche Musiker soll den Tonfilm fördern». In: *Der Film*, 14/15, 1. August 1929, S. 6–7.
Schnitzer, Fränze (1929a): «Neue amerikanische Tonfilme». In: *Berliner Film-Zeitung*, Beiblatt der *Berliner Volks-Zeitung*, 77/322, 17. Juli 1929, o. S.
– (1929b): «Arbeit unterm Mikrophon». In: *Berliner Film-Zeitung*, Beiblatt der *Berliner Volks-Zeitung*, 77/476, 9. Oktober 1929, o. S.
– (1929c): «Neue amerikanische Tonfilme». In: *Berliner Film-Zeitung*, Beiblatt der *Berliner Volks-Zeitung*, 77/333, 17. Juli 1929, o. S.
– (1929d): «Die Nacht gehört uns». In: *Berliner Film-Zeitung*, Beiblatt der *Berliner Volks-Zeitung*, 123/333, 25. Dezember 1929, o. S.
– (1930a): «Der Liebeswalzer». In: *Berliner Film-Zeitung*, Beiblatt der *Berliner Volks-Zeitung*, 78/72, 12. Februar 1930, o. S.
– (1930b): «Schmeling als Filmstar». In: *Berliner Film-Zeitung*, Beiblatt der *Berliner Volks-Zeitung*, 78/49, 29. Januar 1930, o. S.
– (1930c): «Atelier-Wanderung». In: *Berliner Film-Zeitung*, Beiblatt der *Berliner Volks-Zeitung*, 78/120, 12. März 1930, o. S.
– (1930d): «100 Meter Tanzlokal». In: *Berliner Film-Zeitung*, Beiblatt der *Berliner Volks-Zeitung*, 78/248, 28. Mai 1930, o. S.
– (1930e): «Das Tönende Publikum». In: *Berliner Film-Zeitung*, Beiblatt der *Berliner Volks-Zeitung*, 78/138, 1. Januar 1930, o. S.
Schrage, W. (1929): «Fernseh-Sensationen auf der Funk-Ausstellung». In: *Illustrierte Technische Zeitung*, Beiblatt des *Berliner Volksblatt*, 22. August 1929, o. S.
Schwandt, Erich (1932): «Der Tonfilm». In: Lehmann, W. (Hg.): *Die Rundfunk- und Tonfilmtechnik. Ein Hand- und Lehrbuch für das Funkwesen, die Tonfilmtechnik und verwandte Gebiete*. Nordhausen am Harz: Heinrich Killinger Verlagsgesellschaft, S. 438–500.
Schwerin, Otto (1929): «Filmverleih von hinten». In: *Der Film*, 14/8, 15. April 1929, S. 3–4.
Siemsen, Hans (1983): «Bücher-Besprechung» [1923]. In: Kaes, Anton (Hg.): *Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur*. Stuttgart: Metzler, S. 857–859.
Siodmak, Kurt (1930): *Der Schuss im Tonfilmatelier*. Berlin: Scherl Verlag.
St., K. (1930): «Heute Nacht, eventuell …». In: *Berliner Tageblatt*, 27. April 1930, o. S.

Thesing, Curt (1923): «Vorwort des Herausgebers». In: Ford, Henry: *Mein Leben und Werk*. Leipzig: List, S. VI–VIII.
Toller, Ernst (1930a): «Besuch bei Ford». In: *Berliner Tageblatt*, 26. Januar 1930, o. S.
– (1930b): *Quer durch. Reisebilder und Reden*. Berlin: Kiepenheuer.
Tr., W. (1929): «Arbeit am Film. Hollywood – Berlin». In: *Reichsfilmblatt*, 7/22, S. 11.

Vertov, Dziga (2003): «Kinoglaz» [1924]. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart: Reclam, S. 51–53.

Vogt, Hans (1929): «Geschichte des Tonfilms». In: *Berliner Tageblatt*, 27. Juli 1929, o. S.

Warschauer, Frank (1928): «Rundfunk heute und morgen». In: *Die Weltbühne. Wochenschrift für Politik, Kunst, Wirtschaft*. 24/46, 13. November 1928, S. 734–738.

Zweifel, Peter (1931): «Wir schalten um auf Hollywood». In: *Reichsfilmblatt*, 9/24, S. 1.

Sekundärliteratur

Abel, Richard / Altman, Rick (Hg.) (2001): *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.

Abel, Richard (2004): «History Can Work for You, You Know How to Use It». In: *Cinema Journal*, 44/1, S. 107–112.

Adge, Günter (1998): *Flimmernde Versprechen. Geschichte des deutschen Werbefilms im Kino seit 1897*. Berlin: Verlag Das Neue Berlin.

Albera, François / Tortajada, Maria (2015) (Hg.): *Cine-Dispositives. Essays in Epistemology Across Media*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

Altman, Rick (2004): *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press.

Andriopoulos, Stefan (2002): «Okkulte und technische Televisionen». In: Adriopoulos/Dotzler, S. 31–53.

Adriopoulos, Stefan / Dotzler, Bernhard J. (Hg.) (2002): *1929. Beiträge zur Archäologie der Medien*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Ashkenanzi, Ofer (2010): «‹A New Era of Peace and Understanding›: The Integration of Sound Film into German Popular Cinema, 1929–1932». In: Rogowski, Christian (Hg.): *The Many Faces of Weimar Cinema. Rediscovering Germany's Filmic Legacy*. Rochester: Camden House, S. 249–267.

Barthes, Roland (2013): *Mythen des Alltags* [frz. 1957]. 3. Auflage der Ausgabe von 2012. Berlin: Suhrkamp.

Baumgärtel, Tilman (2018): «Vorbemerkung». In: ders. (Hg.): *Texte zur Theorie der Werbung*. Stuttgart: Reclam, S. 9–29.

Başbuğ, Bengü (2015): «Mythenbildung als Werbestrategie – Am Beispiel der Marke Volkswagen». In: Zimmermann (2015a), S. 211–222.

Beck, Jay (2011): «The Evolution of Sound in Cinema». In: Guynn, William (Hg.): *The Routledge Companion to Film History*. London: Routledge, S. 64–76.

Becker, Sabina (2018): *Experiment Weimar. Eine Kulturgeschichte Deutschlands 1918–1933*. Darmstadt: wbg Academic.

Behler, Ernst (1997): *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn: F. Schöningh.

Birtwistle, Andy (2016): «Photographic Sound Art and the Silent Modernity of Walter Ruttmann's Weekend (1930)». In: *The New Soundtrack*, 6/2, S. 109–127.

Blättler, Christine (2011): «Phantasmagorie statt Fetisch. Zur modernen Signatur der Dinge». In: Doll, Martin / Gaderer, Rubert / Camilletti, Fabio / Niklas, Jan (Hg.): *Phantasma: Techniken des Unheimlichen*. Cultural Inquiry 3. Wien: Turia + Kant, S. 259–274.

Boillat, Alain (2012): «René Clair als Widerstandskämpfer gegen die synchron gesprochene Stimme. Was die ‹Sprechmaschinen› von À nous la liberté zu sagen haben». In: Bulgakowa, S. 21–40.

– (2015): «The Social Imaginary of Telephony. Fictional Dispositives in Albert Robida's Le Vingtième Siècle and the Archeology of ‹Talking Cinema›». In: Albera/Tortajada, S. 217–247.

Bolter, Jay David / Grusin, Richard (1999): *Remediation: Understanding New Media*. Cambridge: MIT Press.

Booth, Wayne C. (1974): *A Rhetoric of Irony*. Chicago: University of Chicago Press.

Borstnar, Nils / Pabst, Eckhard / Wulff, Hans Jürgen (2002): *Einführung in die Film- und Fernsehwissenschaft*. Stuttgart: UVK Verlag.
Brady, Erika (2013): *A Magic Speaking Object. Early Patterns of Response to the Phonograph*. In: Bull, S. 123–144.
Bulgakowa, Oksana (2012) (Hg.): *Resonanz-Räume. Die Stimme und die Medien*. Berlin: Bertz + Fischer.
Bull, Michael (Hg.) (2013): *Sound Studies. Critical Concepts in Media and Cultural Studies*. New York: Routledge.
Bullerjahn, Claudia (2014): «The Jazz Singer. Der neue Klang des Tonfilms». In: Paul/Schock, S. 119–125.

Caldwell, John Thornton (2008a): *Production Culture: Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham: Duke University Press.
– (2008b): «Screen Practice and Conglomeration: How Reflexivity and Conglomeration Fuel Each Other». In: Kolker, Robert (Hg.): *The Oxford Handbook of Film and Media Studies*. Oxford: Oxford University Press, S. 327–362.
Chion, Michel (2009): *Film. A Sound Art*. New York: Columbia University Press.
Christie, Ian (2001): «Early Phonograph Culture and Moving Pictures». In: Abel/Altman, S. 3–12.
Colebrook, Claire (2004): *Irony*. London: Routledge.
Cowan, Michael (2010): «Advertising, Rhythm, and the Filmic Avant-Garde in Weimar: Guido Seeber and Julius Pinschewer's Kipho Film». In: *October*, 131/1, S. 23–50.
– (2013): «Absolute Advertising: Walter Ruttmann and the Weimar Advertising Film». In: *Cinema Journal* 52/4, S. 49–73.
– (2014a): «Fidelity, Capture and the Sound Advertisement. Julius Pinschewer and Rudi Klemm's Die chinesische Nachtigall». In: *Zeitgeschichte* 41/2, S. 90–101.
– (2014b): *Walter Ruttmann and the Cinema of Multiplicity. Avant-Garde, Advertising, Modernity*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
Crafton, Donald (1997): *The Talkies. American Cinema's Transition to Sound. 1926–1931*. History of American Cinema Vol. 4. New York: Charles Scriber's Son.
– (2012): «Finding his Voice. Technologie und die entkörperlichte Stimme im frühen Tonfilm». In: Bulgakowa, S. 10–20.
– (2013): «Zeichentrick-Schauspieler». In: *Montage AV*, 22/2, S. 151–173
Crary, Jonathan (1996): *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*. Aus dem Amerikanischen von Anne Vonderstein. Dresden: Verlag der Kunst.
– (1999): *Aufmerksamkeit, Wahrnehmung und moderne Kultur*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
Currie, Gregory (2010): *Narratives and Narrators. A Philosophy of Stories*. Oxford: Oxford University Press.

Danuser, Hermann / Gottschewski, Hermann (Hg.) (2003): *Amerikanismus Americanism Weill. Die Suche nach kultureller Identität in der Moderne*. Schliengen: Ed. Argus.
Dettmar, Ute / Küpper, Thomas (2007): «Was heißt ‹Kitsch›? Etymologische Spurensuche». In: dies. (Hg.): *Kitsch. Texte und Theorien*. Stuttgart: Reclam, S. 94–109.
Dickreiter, Michael / Dittel, Volker / Hoeg, Wolfgang / Wöhr, Martin (2008): *Handbuch der Tonstudiotechnik*. 7. Auflage. München: K. G. Saur.

Eco, Umberto (1994): «Postmodernismus, Ironie und Vergnügen (Randbemerkungen zu Der Name der Rose, 1983)». In: Welsch, Wolfgang (Hg.): *Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*. Berlin: Akademie Verlag, S. 75–78.
Eifert, Christiane (2009): «Antisemit und Autokönig. Henry Fords Autobiographie und ihre deutsche Rezeption in den 1920er-Jahren». In: *Zeithistorische Forschungen – Studies in Contemporary History*, 6/2, S. 209–229.
Elsaesser, Thomas (1994): «Moderne und Modernisierung. Der deutsche Film der dreissiger Jahre». In: *Montage AV*, 3/2, S. 23–40.
– (1999): *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin: Vorwerk 8.
– (2004): «Going ‹Live›: Body and Voice in Some Early German Sound Films». In: Nasta/Huvelle, S. 155–168.
– (2010): «Archäologien der Interaktivität. Frühes Kino, Narrativität und Zuschauerschaft». In: Schenk, Irmbert / Tröhler, Margrit / Zimmermann, Yvonne (Hg.): *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption. Film – Cinema – Spectator: Film Reception*. Marburg: Schüren, S. 137–157 (Zürcher Filmstudien 24).
Elsaesser, Thomas / Hagener, Malte (2002): «Walter Ruttmann: 1929». In: Andriopoulos/Dotzler, S. 316–349.

Federman, Raymond (1992): *Surfiction. Der Weg der Literatur. Hamburger Poetik-Vorlesungen.* Aus dem Amerikanischen von Peter Torberg. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
Feuer, Jane (1982): *The Hollywood Musical*. Bloomington: Indiana University Press.
– (1995): *Seeing Through the Eighties: Television and Reaganism*. Durham: Duke University Press.
– (2002): «The Self-reflective Musical and the Myth of Entertainment». In: Cohan, Steven (Hg.): *Hollywood Musicals, The Film Reader*. New York: Routledge, S. 31–40.
Fiske, John (2006): *Television Culture* [1987]. New York: Routledge.

Galloway, Alexander R. (2011): «What Is New Media? Ten Years After ‹The Language of New Media›». In: *Criticism*, 53/3, S. 377–384.
Gaudreault, André / Marion, Philippe (2006): «A Medium Is Always Born Twice …». In: *Early Popular Visual Culture*, 3/1, S. 3–15.
Genette, Gérard (1998): *Die Erzählung*. München: Wilhelm Fink.
Gitelman, Lisa (2006): *Always Already New. Media, History, and the Data of Culture*. Cambridge: MIT Press.
– (2012): «The Phonograph's New Media Publics». In: Sterne, Jonathan (Hg.): *The Sound Studies Reader*. New York: Routledge, S. 283–303.
Gomery, Douglas (2005): *The Coming of Sound. A History*. New York: Routledge.
Grabbe, Lars / Kruse, Patrick (2009): «Roland Barthes: Zeichen, Kommunikation und Mythos». In: Hepp, Andreas / Krotz, Friedrich / Thomas, Tanja (Hg.): *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 21–30.
Gumbrecht, Hans Ulrich (2013): *1926. Ein Jahr am Rand der Zeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
Gunning, Tom (1999): «An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator». In: Baudry, Leo / Cohen, Marshall (Hg.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Oxford: Oxford University Press, S. 818–832.
– (2001): «Doing for the Eye What the Phonograph Does for the Ear». In: Abel/Altman, S. 13–31.

– (2003): «Re-Newing Old Technologies: Astonishment, Second Nature, and the Uncanny in Technology from the Previous Turn-of-the-Century». In: Thorburn/Jenkins, S. 39–60.
– (2008): «Uncanny Reflections, Modern Illusions: Sighting the Modern Optical Uncanny». In: Collins, Jo / Jervis, John (Hg.): *Uncanny Modernity. Cultural Theories, Modern Anxieties*. New York: Palgrave Macmillan, S. 68–90.

Hagener, Malte (2007): *Moving Forward, Looking Back: The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919–1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
Hagener, Malte / Hans, Jan (1999): *Als die Filme singen lernten. Innovation und Tradition im Musikfilm 1928–1938*. München: edition text+kritik.
Hake, Sabine (1992): «Self-Referentiality in Early German Cinema». In: *Cinema Journal*, 31/3, S. 37–55.
– (2001): «Provocations of the Disembodied Voice: Song and the Transition to Sound in Berger's Day and Night». In: Calhoon, Kenneth S. (Hg.): *Peripheral Visions. The Hidden Stages of Weimar Cinema*. Detroit: Wayne State University Press, S. 55–72.
– (2004): *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*. Aus dem Englischen von Roger Thiel. Hamburg: Rowohlt Verlag.
Hanke, Christine (2014): «Kino der Effekte – Überlegungen zum Status des spektakulären Bildes». In: Jockenhövel, Jesko (Hg.): *Der digitale 3D-Film. Narration, Stereoskopie, Filmstil*. Wiesbaden: Springer VS, S. 99–118.
Hansen, Miriam (1996): «America, Paris, the Alps: Kracauer and Benjamin on Cinema and Modernity». In: Lüdtke, Alf / Marßolek, Inge / Saldern, Adelheid von (Hg.): *Amerikanisierung. Traum und Alptraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, S. 161–198.
Herzinger, Richard (2003): «Der ‹Amerikanismus› in den Deutungsmustern linker und rechter Modernekritik». In: Danuser/Gottschewski, S. 91–105.
Hindrichs, Gunnar (2017): «Kulturindustrie». In: ders. (Hg.): *Max Horkheimer/Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung*. Berlin: de Gruyter, S. 61–79.
Hui Kyong Chun, Wendy (2006): «Did Somebody Say New Media?». In: dies. / Keenan, Thomas (Hg.): *New Media, Old Media. A History and Theory Reader*. New York: Routledge, S. 1–10.
Hutcheon, Linda (2005): *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London: Routledge.
– (2013): *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. Ontario: Wilfrid Laurier University Press.

Jossé, Harald (1984): *Die Entstehung des Tonfilms. Beitrag zu einer faktenorientierten Mediengeschichtsschreibung*. Freiburg: K. Alber.

Kaes, Anton (1983): «Vorwort». In: ders.: *Weimarer Republik. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur*. Stuttgart: Metzler, S. XIX–LII.
Kaes, Anton / Baer, Nicholas / Cowan, Michael (2016): *The Promise of Cinema: German Film Theory, 1907–1933*. Oakland: University of California Press.
Kahn, Douglas (2013): «Noises of the Avant-Garde». In: Bull, S. 82–105.
Kappelhof, Hermann (2003): «Eine neue Gegenständlichkeit. Die Bildidee der Neuen Sachlichkeit und der Film». In: Koebner (2003a), S. 119–138.
Kasten, Jürgen (1994): «Vom visuellen und akustischen Sprechen. Das Drehbuch

in der Übergangsphase vom Stumm- zum Tonfilm». In: Ernst, Gustav (Hg.): *Sprache im Film*. Wien: Wespennest, S. 41–55.
Kayser, Wolfgang (1957): *Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung*. Oldenburg: Staling.
Kern, Stephen (1983): *The Culture of Time and Space*. Cambridge: Harvard University Press.
Kessler, Frank (2006): «The Cinema of Attractions as Dispositif». In: Strauven, Wanda (Hg.): *The Cinema of Attractions Reloaded*. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 57–69.
Kittler, Friedrich (2003): «Medien der Weimarer Republik: ein deutsch-amerikanischer Technologietransfer». In: Danuser/Gottschewski, S. 116–126.
Klotz, Sebastian (2002): «Der Lindberghflug von Brecht, Hindemith, Weill (1929) als Rundfunkproblem». In: Adriopoulos/Dotzler, S. 268–287.
Koebner, Thomas (Hg.) (2003a): *Diesseits der «Dämonischen Leinwand». Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*. München: Edition Text + Kritik
– (2003b): «Wenn ‹Fortuna winke, winke macht›. Die Tonfilm-Operette: Das bedeutendste Kino-Genre in der Endzeit der Weimarer Republik». In: ders., S. 341–371.
– (2011): «Ironie/Satire». In: ders. (Hg.): *Reclams Sachlexikon des Films*. Reclam: Stuttgart, S. 327–329.
Köhler, Kristina (2017): *Der tänzerische Film. Frühe Filmkulturen und moderner Tanz*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 38).

Lastra, James (2000): *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity*. New York: Columbia University Press.
Lethen, Helmut (1970): *Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des ‹Weissen Sozialismus›*. Stuttgart: Metzler.
Levin, Thomas Y. (1995): «Introduction». In: Kracauer, Siegfried: *The Mass Ornament. Weimar Essays*. Translated, Edited, and with an Introduction by Thomas Y. Levin. Cambridge: Harvard University Press, S. 1–30.
Loew, Katharina (2014): «The Spirit in Technology: Early Cinema Thinking about Film». In: *New German Critique* 41/2, S. 125–144.
Löffler, Petra (2021): «Medienarchäologie und Film». In: Groß, Bernhard / Morsch, Thomas (Hg.): *Handbuch Filmtheorie*. Wiesbaden: Springer, S. 671–686.
Loiperdinger, Martin / Pulch, Harald (1999): «The Early Years of Oskar Messter: Establishing Film Business in Germany». In: Gaudreault, André / Pearson, Roberta (Hg.): *Le cinema au tournant du siècle. Cinema at the Turn of the Century*. Lausanne: Édition Payot, S. 283–291.

Manovich, Lev (2001): *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press.
McDonald, Paul (2007): *Video and DVD Industries*. London: BFI.
Metz, Christian (1997): *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster: Nodus Publikationen.
– (2000): *Der imaginäre Signifikant. Psychoanalyse und Film* [frz. 1977]. Münster: Nodus (Film und Medien in der Diskussion, Band 9).
Mühl-Benninghaus, Wolfgang (1999): *Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren*. Düsseldorf: Droste.
– (2001): «Vom Stummfilm zum Tonfilm». In: Leonhardt, Joachim-Felix / Ludwig, Hans-Werner / Schwarze, Dietrich / Straßner, Erich (Hg.): *Medienwissenschaft. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen. 2. Teilband*. Berlin: de Gruyter, S. 1027–1032.

Müller, Corinna (2003): *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. München: Wilhelm Fink.
– (2005): «Der Schuss im Tonfilmatelier». In: Hickethier, Knut (Hg.): *Filmgenres Kriminalfilm*. Stuttgart: Reclam, S. 52–56.
Musser, Charles (1999): *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York: Charles Scribner's Sons.

Nasta, Dominique / Huvelle, Didier (Hg.) (2004): *Le son en perspective: nouvelles recherches. New Perspectives in Sound Studies.* Brüssel u. a.: P. I. E.-Peter Lang.
Noack, Frank (2012): *Jannings. Der erste deutsche Weltstar*. München: Coll. Rolf Heyne.

Paul, Gerhard / Schock, Ralph (Hg.) (2014): *Sound der Zeit. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*. Göttingen: Wallstein Verlag.
Pingree, Geoffrey B. / Gitelman, Lisa (2003): «Introduction: What's New About New Media?» In: dies. (Hg.): *New Media, 1740–1915*. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, S. xi–xxii.
Prinz, Sophia (2015): «Einleitung: Politisierung der Ästhetik». In: dies. / Reckwitz, Andreas / Schäfer, Hilmar (Hg.): *Ästhetik und Gesellschaft. Grundlagentexte aus Soziologie und Kulturwissenschaft*. Berlin: Suhrkamp, S. 101–114.
Prümm, Karl (1995): «Der frühe Tonfilm als intermediale Konfiguration. Zur Genese des Audiovisuellen». In: Becker, Sabine (Hg.): *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik, Band 1*. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag, S. 278–290.
– (2011): «Die Montage als alles durchdringendes Prinzip der Stadtsinfonie. Anmerkungen zu Walter Ruttmanns Berlin – Die Sinfonie der Großstadt und die Folgen». In: *Montage AV*, 20/1, S. 61–71.

Rakin, Jelena (2021): *Film Farbe Fläche. Ästhetik des kolorierten Bildes im Kino*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 44).
Rentschler, Eric (2013): «The Situation Is Hopeless, but Not Desperate. UFA's Early Sound Film Musicals». In: Fisher, Jaimey (Hg.): *Generic Histories of German Cinema: Genre and Its Deviations*. New York: Camden House, S. 91–107.
Rorty, Richard (2012): *Kontingenz, Ironie, Solidarität* [1989]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Saunders, Thomas J. (1994): *Hollywood in Berlin. American Cinema and Weimar Germany*. Berkeley: University of California Press.
– (2021): «Weltmarktfantasien aus Babelsberg. Die Ufa und die Hollywood-Studios in den 1920er Jahren». In: Stiasny, Philipp / Kasten, Jürgen / Lang, Frederik (Hg.): *Ufa international. Ein deutscher Filmkonzern mit globalen Ambitionen*. München: Edition Text + Kritik, S. 147–165.
Schmidt-Gernig, Alexander (2003): «‹Amerikanismus› als Chiffre des modernen Kapitalismus. Zur vergleichenden Kulturkritik in Deutschland der Weimarer Republik». In: Danuser/Gottschewski, S. 49–66.
Schneider, Birgit (2002): «Die kunstseidenen Mädchen. Test- und Leitbilder des frühen Fernsehens». In: Adriopoulos/Dotzler, S. 54–79.
Schweinitz, Jörg (2002): «‹Die Phantasiemaschine› und die Urfunktionen der menschlichen Seele. René Fülöp-Millers Blick auf das Kino». In: Synema (Hg.): *Kinoschriften 5*. Wien: Synema, S. 77–98.
– (2003): «‹Wie im Kino!› Die autothematische Welle im frühen Tonfilm. Figurationen im Selbstreflexiven». In: Koebner (2003a), S. 373–392.

– (2006a): *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie.
– (2006b): «Totale Immersion und die Utopien von der virtuellen Realität. Ein Mediengründungsmythos zwischen Kino und Computerspiel». In: *Das Spiel mit dem Medium. Partizipation – Immersion – Interaktion. Zur Teilhabe an den Medien von Kunst bis Computerspiel*. Hg. von der Gesellschaft für Medienwissenschaft. Marburg: Schüren, S. 135–152.
– (2016): «Maschinen, Rhythmen und Texturen. Berlin – Die Sinfonie der Großstadt von Walter Ruttmann. Die filmische Imagination einer Metropole». In: Schneider, Ute / Stercken, Maria (Hg.): *Urbanität. Formen der Inszenierung in Karten, Texten und Bildern*. Köln, Wien: Böhlau, S. 157–170.

Sontag, Susan (2009a): «Anmerkungen zu ‹Camp›» [engl. 1964]. In: dies.: *Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen*. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch Verlag, S. 322–341.
– (2009b): «Against Interpretation» [1964]. In: dies.: *Against Interpretation and Other Essays*. London: Penguin Classics, S. 3–14.

Sprenger, Mirjam (1999): *Modernes Erzählen. Metafiktion im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. Stuttgart: J. B. Metzler.

Stahrenberg, Carolin (2014): «Roaring Twenties. Die populäre Musik der 1920er Jahre». In: Paul/Schock, S. 141–147.

Stam, Robert (1992): *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. New York: Columbia University Press.

Sterne, Jonathan (2012): *MP3. The Meaning of Format*. Durham: Duke University Press.

Thompson, Kristin / Bordwell, David (1993): *Film History. An Introduction*. New York: McGraw-Hill.

Thorburn, David / Jenkins, Henry (Hg.) (2003): *Rethinking Media Change. The Aesthetics of Transition*. Cambridge: MIT Press.

Unger, Thorsten (1999): «Fließbänder und Schlachthöfe. Fremdbilder von amerikanischer Erwerbsarbeit in Tollers ‹Quer Durch›». In: Neuhaus, Stefan / Selbmann, Rolf / Unger, Thorsten (Hg.): *Ernst Toller und die Weimarer Republik. Ein Autor im Spannungsfeld von Literatur und Politik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 187–203.

Uricchio, William (2003): «Historicizing Media in Transition». In: Thorburn/Jenkins, S. 23–38.

Völz, Horst (2005): *Handbuch der Speicherung von Information. Band 2: Technik und Geschichte vorelektronischer Medien*. Aachen: Shaker Verlag.

Wedel, Michael (2004): «Towards an Archeology of the Early German Music Film». In: Nasta/Huvelle, S. 115–133.
– (2013): «Risse im ‹Erlebnis-System›. Tonfilm, Synchronisation, Audiovision um 1930». In: Kassung, Christian / Macho, Thomas (Hg.): *Kulturtechniken der Synchronisation*. München: Wilhelm Fink Verlag, S. 309–336 (Reihe Kulturtechnik).

Wiegand, Daniel (2016): *Gebannte Bewegung. Tableaux vivants und früher Film in der Kultur der Moderne*. Marburg: Schüren (Zürcher Filmstudien 36).
– (2022): «Islands of Sound in the Silent Flow of Film: German Part-Talkies

Around 1930 as a Hybrid Medium». In: *The Historical Journal of Film, Radio and Television*, 42/3, S. 427–450.
Williams, Alan (1999): «The Raw and the Coded: Sound Conventions and the Transition of the Talkies». In: Brophy, Philip (Hg.): *Cinesonic. The World of Sound in Film*. Sydney: Southwood Press, S. 229–243.
Wulff, Hans Jürgen (1999): *Darstellen und Mitteilen. Elemente einer Pragmasemiotik des Films*. Tübingen: Narr.
Wurtzler, Steve J. (2007): *Electric Sounds. Technological Change and the Rise of Corporate Mass Media*. New York: Columbia University Press.
Zimmermann, Harm-Peer (Hg.) (2015a): *Lust am Mythos. Kulturwissenschaftliche Neuzugänge zu einem populären Phänomen*. Marburg: Jonas Verlag (Zürcher Schriften zur Erzählforschung und Narratologie, Band 1).
– (2015b): «Vorwort». In: Zimmermann (2015a), S. 9–15.

Filmregister

Hauptbeispiele

Der Schuss im Tonfilmatelier
(Alfred Zeisler, D 1930)
Drehbuch: Kurt Siodmak, Rudolf Katscher, Egon Eis
Kamera: Werner Brandes
Ton: Erich Leistner
Mit: Gerda Maurus, Harry Frank, Ernst Stahl-Nachbauer, Alfred Beierle, Hertha von Walther, Berthe Ostyn, Erich Kestin, Erwin Kalser
Produktion: Alfred Zeisler, Ufa, Berlin
Uraufführung: 25. Juli 1930, Berlin, Ufa-Palast am Zoo

Wir schalten um auf Hollywood
(Frank Reicher, USA 1931)
Drehbuch: Paul Morgan
Kamera: John Arnold
Schnitt: Adrienne Fazan
Musik: Oscar Straus
Mit: Paul Morgan, Egon von Jordan
Produktion: Metro-Goldwyn-Mayer, Culver City
Uraufführung: 10. Juni 1931, Berlin, Capitol

Weitere Filme

A

Abie's Irish Rose (Victor Fleming, USA 1928) 107
Alles dreht sich, alles bewegt sich! (Hans Richter, Deutschland 1929) 226
Anna Christie (Jacques Feyder, USA 1930) 151
The Artist (Michel Hazanavicius, Frankreich 2011) 22, 215
Atlantic (E. A. Dupont, Grossbritannien 1929) 39, 100

B

Babylon (Damien Chazelle, USA 2022) 215
Berlin – Die Sinfonie der Grossstadt (Walter Ruttmann, Deutschland 1927) 228–230
Der blaue Engel (Josef von Sternberg, Deutschland 1930) 40, 199–200
Ein blonder Traum (Paul Martin, Deutschland 1932) 143
Blow Out (Brian de Palma, USA 1981) 237
Der brave Sünder (Fritz Kortner, Deutschland 1931) 143
Broadway (Pál Fejős, USA 1929) 99

C

Das Cabinet des Dr. Caligari (Robert Wiene, Deutschland 1920) 207
Casanova wider Willen (Edward Brophy, USA 1931), deutschsprachige Version von Parlor, Bedroom and Bath 149–150, 154, 157
The Conversation (Francis Ford Coppola, USA 1974) 237

D

Dames (Busby Berkeley / Ray Enright, USA 1934) 61–64, 66–68, 82–83, 253
Delikatessen (Géza von Bolváry, Deutschland 1929) 143
Deutscher Rundfunk – tönende Welle (Walter Ruttmann, Deutschland 1928) 227, 229
Dich hab' ich geliebt (Rudolf Walther-Fein, Deutschland 1929) 100
Don Juan (Alan Crosland, USA 1926) 131
Die Drei von der Tankstelle (Wilhelm Thiele, Deutschland 1930) 14, 71–72

Die Dreigroschenoper (Georg Wilhelm Pabst, Deutschland 1931) 69
Dynasty (Esther Shapiro / Richard Shapiro, USA 1981–1989) 84–85

E
Einbrecher (Hanns Schwarz, Deutschland 1930) 51–52
Eine Stunde Glück (Wilhelm Dieterle, Deutschland 1931) 86–89, 92
Entusiasm: Simfonija Donbassa (Dziga Vertov, Sowjetunion 1931) 184

F
Finding his Voice (Max Fleischer, USA 1929) 211–221, 224, 246
Fox Movietone Follies of 1929 (David Butler / Marcel Silver, USA 1929) 97
Free and Easy (Edward Sedgwick, USA 1930) 159

G
The Great Gabbo (James Cruze, USA 1929) 56–57

H
Hallelujah (King Vidor, USA 1929) 107
Der Herr auf Bestellung (Géza von Bolváry, Deutschland 1930) 12, 54–55, 68
Hokuspokus (Gustav Ucicky, Deutschland 1930) 175
Hollywood on Parade (Lewis Lewyn, USA 1932) 126
The Hollywood Revue of 1929 (Charles Reisner, USA 1929) 126, 152–156

I
Ich glaub nie mehr an eine Frau (Max Reichmann, Deutschland 1930) 216
Ich küsse Ihre Hand, Madame (Robert Land, Deutschland 1929) 20, 52–53, 100

J
The Jazz Singer (Alan Crosland, USA 1927) 130–137, 140–142, 212

K
Das Kabinett des Dr. Larifari (Robert Wohlmuth, Deutschland 1930) 22, 207–208
King Kong (Merian C. Cooper / Ernest B. Schoedsack, USA 1933) 81
King of Jazz (John Murray Anderson, USA 1930) 126–127
Die Koffer des Herrn O. F. (Alexej Granowski, Deutschland 1931) 143

L
Das Land ohne Frauen (Carmine Gallone, Deutschland 1929) 100, 187
The Last Command (Josef von Sternberg, USA 1928) 145
Die letzte Kompagnie (Kurt Bernhardt, Deutschland 1930) 40
Liebe im Ring (Reinhold Schünzel, Deutschland 1930) 192–193, 209
Liebeswalzer (Wilhelm Thiele, Deutschland 1930), deutschsprachige Version von The Love Waltz 19, 40, 86, 194
Das Lied einer Nacht (Anatole Litvak, Deutschland 1932) 41–52
The Love Waltz (Wilhelm Thiele, Deutschland 1930), englischsprachige Version von Liebeswalzer 40

M
Der Mann, der seinen Mörder sucht (Robert Siodmak, Deutschland 1931) 143
Melodie der Welt (Walter Ruttmann, Deutschland 1929) 20, 100, 227–228, 231–233, 246
Melodie des Herzens (Hanns Schwarz, Deutschland 1929) 40, 100
Mordprozess Mary Dugan (Artur Robison, USA 1929), deutschsprachige Version von The Trial of Mary Dugan 154

N
Die Nacht gehört uns (Carl Froehlich, Deutschland 1929) 86, 186
Die Nacht ohne Pause (Franz Wenzler / Andrew Marton, Deutschland 1931) 250–255, 257

O

O alte Burschenherrlichkeit (Rolf Randolf, Deutschland 1930) 107

Opus I–IV (Walter Ruttmann, D 1921–1925) 228

P

Parlor, Bedroom and Bath (Edward Sedgwick, USA 1931), englischsprachige Version von Casanova wider Willen 149–150, 154, 157

R

Das Rheinlandmädel (Johannes Meyer, Deutschland 1930) 19, 86

S

Der Sieger – Ein Film in Farben (Walter Ruttmann, Deutschland 1922) 228

The Singing Fool (Lloyd Bacon, USA 1928) 100–101, 131–141, 188, 212

Singin' in the Rain (Stanley Donen / Gene Kelly, USA 1952) 22, 64-66, 160–161, 200, 215

Sous les toits de Paris (René Clair, Frankreich 1930) 184

T

Ein Tango für Dich (Géza von Bolváry, Deutschland 1930) 15–19, 140–142, 209–210

Der Tiger (Johannes Meyer, Deutschland 1930) 175–176

The Trial of Mary Dugan (Bayard Veiller, USA 1929), englischsprachige Version von Mordprozess Mary Dugan 154

U

Uncle Josh and the Moving Picture Show (Edwin S. Porter, USA 1902) 74

Der unsterbliche Lump (Gustav Ucicky, Deutschland 1930) 40

V

Verzeih' mir! (Max Reichmann, Deutschland 1929) 188

Vormittags-Spuk (Hans Richter, Deutschland 1928 bzw. vertont 1929) 226

W

The Way of All Flesh (Victor Fleming, USA 1927) 145

White Shadows in the South Seas (W. S. Van Dyke, USA 1928) 107

Personenregister

A
Abel, Richard 33–34
Adorno, Theodor W. 24, 59, 75, 120–124, 129
Albera, François 44
Alexandrow, Grigorij 184–185
Altman, Rick 39, 45, 131
Andersen, Hans Christian 78
Anderson, John Murray 126–127
Andriopoulos, Stefan 163
Arnheim, Rudolf 33, 182–185, 188, 197, 219, 229–230, 232
Arno, Siegfried 250–253

B
Bacon, Lloyd 100, 131, 136, 188, 212
Baer, Nicolas 31
Bagier, Guido 226, 232
Balázs, Béla 114–115, 138–139, 227–228
Band, Lothar 181
Barbrook, Richard 42
Barnum, P. T. 76
Baron, Auguste 31
Barthes, Roland 21, 59–60, 64
Basch, Felix 56–57
Batton, John 40
Bazin, André 34
Becker, Sabine 115, 225, 241–242, 244
Behler, Ernst 89–90
Behmer, Ernst 202
Benjamin, Walter 42, 178–179, 222, 224
Berkeley, Busby 61, 63, 66–67, 81, 83, 253
Bernhardt, Kurt 40
Betz, Hans-Walther 86, 132, 187
Bloch, Ernst 24
Blum, Carl Robert 80
Boillat, Alain 15–17, 54, 140–143, 209–210
Bolter, Jay David 71
Bolváry, Géza von 12, 15–17, 52, 138–141, 207–208
Booth, Wayne C. 89, 91
Brecht, Bertolt 26–27, 69–71, 241–242
Brophy, Edward 149
Butler, David 97

C
Caldwell, John Thornton 77, 189, 256
Cameron, Andy 42
Caruso, Enrico 237
Cavalcanti, Alberto 227
Chazelle, Damien 215
Chion, Michel 34
Clair, René 50–51, 184–185
Colebrook, Claire 89
Cooper, Merian C. 81
Coppola, Francis Ford 237
Cowan, Michael 25, 31, 79, 222
Crafton, Donald 37, 51, 131, 151, 211, 215, 218–219, 221
Crary, Jonathan 34, 46, 75
Crawford, Joan 104, 153, 170, 216, 255
Crosland, Alan 131–133, 212
Cruze, James 56
Currie, Gregory 92

D
Debries, Erwin 165
Dessau, Paul 138
Dickson, William K. L. 31
Dieterle, Wilhelm 87–88
Donen, Stanley 22, 64–65, 160–161, 215
Dupont, Ewald André 39, 100
Durand, Jean 51
Durus 139
Dyke, W. S. Van 107

E
Eco, Umberto 64
Edison, Thomas 31, 34, 41, 56, 74, 125, 239–240
Ehrenburg, Ilja 116, 119, 1224
Eisenstein, Sergej M. 184–185, 227
Elsaesser, Thomas 23–24, 44, 74, 77, 142, 223, 227, 256
Engl, Joseph Benedict 47
Enright, Ray 61, 63, 67, 83, 253

F
Feuer, Jane 61–62, 64, 66, 68, 71, 76, 84–85, 104, 153, 155, 168, 252
Feyder, Jacques 37, 151
Fiske, John 85
Fleischer, Max 211–221, 246
Fleming, Victor 107, 145
Flemming, Hans 86
Ford, Henry 107–120, 124, 139
Forst, Willi 15, 55, 141
Foucault, Michel 43–44
Frank, Harry 25, 46, 93, 103, 105, 147–149, 151, 154, 158, 162–163, 170, 205–206, 235
Fritsch, Willy 40, 51
Froehlich, Carl 86, 186
Fülöp-Miller, René 116–121

G
Gallone, Carmine 100, 187
Garbo, Greta 81, 151, 253
Gaudreault, André 41
Genette, Gérard 17
George, Manfred 175–176, 240
Gilbert, Jean 89
Gitelman, Lisa 34, 41–42, 44
Gomery, Douglas 100, 131
Graeff, Werner 225–226
Granowski, Alexej 143
Grappe, Lars 21
Gregor, Joseph 127–128
Gronostay, Walter 226
Grusin, Richard 71
Guetta, René 146–148, 155, 165, 169
Gumbrecht, Hans Ulrich 146
Gunning, Tom 19, 28–29, 34, 46, 57, 73–74, 76, 168, 255

H
Hagener, Malte 25, 222, 227
Hake, Sabine 25–26, 86, 222
Hans, Jan 25, 87–88, 91, 125, 132, 176, 187, 225, 227, 232, 246
Hanseleit, Felix 39–40, 142
Hansen, Max 207–208
Hansen, Miriam 120
Hardy, Oliver 153
Harvey, Lilian 51, 143
Hays, Will H. 119
Hazanavicius, Michel 22, 215
Hearst, William Randolph 162
Hemingway, Ernest 146
Herzog, Gustav W. 190–192
Hill, George William 240
Hirsch, Leo 107, 188
Höllriegel, Arnold 216
Hörbiger, Paul 216
Horkheimer, Hanns 19, 86
Horkheimer, Max 24, 59, 120–124, 129
Horn, Camilla 253
Hui Kyong Chun, Wendy 42–45
Hutcheon, Linda 89–92

J
Jannings, Emil 145–146, 199
Jhering, Herbert 136, 139, 232
Jolson, Al 132–141, 195
Jordan, Egon von 154
Jossé, Harald 31

K
Kaes, Anton 31, 113–114
Kalbus, Oskar 100, 200, 201
Kappelmayer 132–136, 140
Kasten, Jürgen 100
Kayser, Rudolf 110, 117
Kayser, Wolfgang 51
Keaton, Buster 149, 154, 157–160, 255
Kelly, Gene 22, 64–65, 153, 160–161, 215
Kern, Stephen 46
Kessler, Frank 46, 73
Kiepura, Jan 51, 77, 135
Kircher, Athanasius 75
Kisch, Egon Erwin 114, 146, 150, 168
Kittler, Friedrich 125, 128
Koebner, Thomas 24, 92, 121, 123
Köhler, Kristina 74
Korseck, Ilse 250, 253
Kracauer, Siegfried 24, 59, 119–121, 123, 170, 212, 218
Kruse, Patrick 21

L
Land, Robert 20, 52–53, 100
Lastra, James 38, 45, 76, 237, 240
Laurel, Stan 153
Lethen, Helmut 108–111, 115
Levin, Thomas Y. 120
Liedtke, Harry 52–53, 100

Litvak, Anatole 51
Loew, Katharina 78
Loiperdinger, Martin 31
London, Kurt 57, 137, 226, 232–233
Lukács, Georg 90, 115

M
Malten, Fee 15, 141
Manovich, Lev 42, 44
Marion, Philippe 41
Martin, Paul 143
Marton, Andrew 250–251
Marx, Karl 112, 126
Massolle, Joseph 47
May, Karl 162
Menjou, Adolphe 160, 255
Messter, Oskar 31
Metz, Christian 88, 203, 220
Meyer, Johannes 19, 86, 175
Morgan, Paul 26, 103–104, 148–170, 207–209, 256
Mühl-Benninghaus, Wolfgang 31, 77, 97, 99–100, 140, 151, 229
Müller, Corinna 25, 36, 40, 86, 202–203
Musser, Charles 75

O
Ostyn, Berthe 205
Otto, Paul 141

P
Pabst, Georg Wilhelm 69–70
Palma, Brian de 237
Pinschewer, Julius 78–80
Pinthus, Kurt 117
Pommer, Erich 23, 35–36, 202
Prümm, Karl 228, 231
Pudowkin, Wsewolod 184–185

R
Rakin, Jelena 46
Redslob, Edwin 137–138
Reicher, Frank 25, 93, 103, 105, 147–149, 151, 154, 158, 164, 168, 170
Reichmann, Max 188, 216
Reimann, Hans 85–87
Reisner, Charles 126, 152–153
Renger-Patzsch, Alfred 222–223
Rentschler, Eric 25
Richter, Hans 225–227, 232, 246
Robison, Arthur 154
Rorty, Richard 34
Ruttmann, Walter 20, 100, 185, 227–233, 246

S
Sahl, Hans 176
Saunders, Thomas J. 89, 103
Schillings, Max von 129
Schmeling, Max 97–100, 180, 192–193
Schnitzer, Fränze 19, 56–57, 101, 181, 186, 192–198, 206, 209–210
Schünzel, Reinhold 192
Schwarz, Hanns 40, 51–52, 100
Schweinitz, Jörg 25, 46, 59, 70, 87–88, 114, 116, 119, 179, 223, 228–229, 243
Sedgwick, Edward 150, 159
Shaw, Bernard 233
Siemsen, Hans 125–126, 128
Siodmak, Kurt 176, 201, 206, 238–245
Siodmak, Robert 143
Sontag, Susan 81–84
Spengler, Oswald 112
Sprenger, Mirjam 90
Stam, Robert 68–73, 153
Sternberg, Josef von 40, 145, 199
Sterne, Jonathan 35–36, 42–44
Stolz, Robert 142
Straus, Oscar 104, 166–167
Stroheim, Erich von 56

T
Tauber, Richard 77, 100, 135, 217
Taylor, Frederick W. 108
Thiele, Wilhelm 14, 19, 40, 71–72, 86, 194
Toller, Ernst 111–113, 116–117

U
Ucicky, Gustav 40, 175
Urricchio, William 73
Uzcudun, Paulino 97, 180, 192

V
Veiller, Bayard 154
Vertov, Dziga 184, 223
Vidor, King 107
Vogt, Hans 47–48
Völz, Peter 31, 35–36

W
Walther-Fein, Rudolf 100
Warschauer, Frank 162–163
Weber, Max 59
Wedel, Michael 25
Weill, Kurt 69, 128
Wenzler, Franz 250–251
Wiegand, Daniel 20, 25, 36, 46
Wiene, Robert 207
Williams, Alan 31, 35
Wohlmuth, Robert 22, 207–208
Wulff, Hans Jürgen 9, 70, 87, 91
Wurtzler, Steve 32, 35, 189–190, 211

Z
Zeisler, Alfred 23, 26, 93, 175, 177, 196, 198, 224, 234, 237, 245
Zeller, Wolfgang 232
Zimmermann, Harm-Peer 59
Zukor, Adolph 116, 119

Bildnachweise

Umschlag: King of Jazz (John Murray Anderson, USA 1930)

Inhaltsseiten: Arte Edition 37, 38, 39, 40, 41, 42; arthistoricum.net 12; Cinémathèque suisse Umschlag, 26, 27, 33, 34, 43, 44, 45, 49, 50, 51, 52, 70, 104, 105; DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt 1, 2, 7, 8, 76, 79, 83, 84, 107; Entertainment Films 10, 11; Murnau Stiftung Deluxe Edition 36, 37; Filmclub Edition 56, 57, 62, 63; Filmkurier (eigene Sammlung) 47, 54, 55, 73; National Film Preservation NFPF (filmpreservation.org) 85, 86, 87, 88, 89, 90, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103; Österreichisches Filmmuseum 80, 81, 82, 106, 108, 109; Süddeutsche Zeitung SZ Filmklassiker 14, 15, 16, 17; WB Archive Collection 48, 58, 59; Österreichische Nationalbibliothek, ANNO – Digitalisate historische Zeitschriften, *Mein Film* 3 (1930, 15/242, S. 13), 9 (1929, 14/190, S. 10), 13 (1929, 14/211, S. 11), 18 (1929, 14/172, S. 5), 25 (1930, 15/211, S. 11), 28 (1930, 15/216, S. 13), 46 (1929, 14/205, S. 15), 74 (1930, 15/231, S. 9), 75 (1929, 14/190, S. 10), 77 (1929, 14/190, S. 10), 78 (1929, Nr. 14/190, S. 10), 94 (1929, 14/173, S. 7); Zentralbibliothek Zürich 12 (*Der Querschnitt* 1931, Nr. 6/1)

Trotz intensiver Recherchen konnten nicht alle Rechtsinhaber ausfindig gemacht werden; berechtigte Forderungen können nachträglich bei der Autorin geltend gemacht werden.