

LOKOMOTIVE DER GEFÜHLE

Hellmuth Karasek über den
Siegeszug des Films (II):
DIE BILDER LERNEN SPRECHEN



Szene aus DeMilles Hollywood-Monumentalfilm „Samson“

Um das Jahr 1950 herum erlebte und durchlitt die amerikanische Filmindustrie ihre bis dahin größte Krise, die den Film buchstäblich in seiner Existenz erschütterte – das Fernsehen begann seinen Siegeszug durch Amerikas Wohnstuben; das Pantoffelkino schickte sich an, dem Kino seine Zuschauer wegzunehmen. Aus dem Publikum des Kinos wurden wieder vereinzelt Glotzer, die, in Familienrudeln versammelt, schließlich das weltweite elektronische Dorf bilden sollten, wie es Marshall McLuhan später beschrieb.

Die Television war für das Kino kein Spaß, sie ging ihm an den Kragen. Dabei hatte mit dem Sieg der Alliierten über Hitler, den Duce und den Tenno gerade ein unvorstellbarer Siegeszug Hollywoods rund um den Erdball begonnen, der nur an dem Eisernen Vorhang haltmachte.

Mit den einmarschierenden GIs kamen nicht nur Coca-Cola, Camel, Kaugummi und Nylons, sondern auch die Filme aus der Traumfabrik Kaliforniens und propagierten, willentlich und auch unbewußt, den American Way of Life als die Zivilisationsform der zweiten Jahrhunderthälfte. Das drohte jetzt durch die TV-Revolution zu Bruch zu gehen. Der Film als Medium, als Botschaftsträger der US-Kultur mit ihrer Mittelstandsphilosophie, ihren Aufstei-

gerträumen, ihrem System der Verheißungen auf Erden und ihrer neuen Mythologie, dem Starkult, schien unausweichlich der Verdrängung durch den kleinen schwarzweiß rauschenden Kasten und seinem phosphoreszierenden Licht ausgeliefert. Der neue Todfeind des Kinos verdankte sein Dasein dem gleichen Antrieb: einer Kamera. Er

packte das Kino da, wo es am empfindlichsten war – bei den Zuschauern, die es zu TV-Sehern konvertierte, in den Augen der Filmschaffenden: pervertierte.

Wir wissen heute, daß das Kino aus diesem Krieg letztlich gestärkt hervorging, weil es einerseits sein Publikum zurückerobern konnte, raus aus der



Publikum in einem 3-D-Film (1953): Gemeinsames Erleben im Kino

KINOBARCHIV ENGELMEIER



EVERETT COLLECTION

„und Delilah“ (1950)*: Mit großem Format gegen den kleinen schwarzweiß rauschenden Kasten

Wohnung, zurück zum gemeinsamen Erleben. Und weil es andererseits eine seltsame Symbiose mit dem ursprünglichen Todfeind einging: Beide leben als Parasiten voneinander. Das Fernsehen ist auf das Abspielen von Filmen angewiesen. Das bringt wiederum das Geld, das die Filmindustrie für ihre immer aufwendigeren Projekte braucht.

In all dem ersten Schrecken reagierte die Industrie, als ihr das Wasser bis zum Kinn stieg, instinktiv richtig. Sie machte die Leinwand größer, breiter, die Bilder plastischer. Cinemascope wurde erfunden, Vistavision, Todd-AO, Panavision, 3-D-Kino und wie die Breitwandssysteme alle heißen. Der Warner-Konzern, schon bei der Erfindung des Tonfilms

technischer Pionier, kündigte im Februar 1953 an, daß er 48 Warner-Kinos mit 3-D-Leinwänden und Warner Phonic-Tonsystemen ausstatten werde, die speziell für 3-D-Filme entwickelt wurden. Im April hat der erste große 3-D-Film Premiere. Es ist das Gruselstück „Das Kabinett des Professor Bondi“ von André de Toth. Das Werk läuft in Stereoton.

Im September des gleichen Jahres wird der erste Cinemascope-Film uraufgeführt: Henry Kosters Monumentalschinken „Das Gewand“. Auch thematisch flüchtet sich der Film ins große Format: Er setzt auf „Sandalenfilme“ („Samson und Delilah“ von Cecil B. DeMille zum Beispiel) und deren Massenszenen und Kostümpracht. Man kultiviert Stars ins Überlebensgroße: die Krisenjahre waren auch die Jahre der Marilyn Monroe.

Daß gleichzeitig, während die Hollywood-Industrie durch den Ansturm des Fernsehens ins Wanken geriet, Hollywood durch die McCarthy-Zeit in seinem Innersten schwer und existentiell beschädigt wurde, steht auf einem anderen Blatt.

Im Rückblick stellt sich die Zeit der Schnüffeleien und Denunziationen durch den Ausschuß zur Untersuchung



PHOTOFEST

US-Familie beim Fernsehen (1950): Weltweit daheim vor der Glotze

* Mit Hedy Lamarr und Victor Mature.

unamerikanischer Umtriebe seit 1947 unter anderem als der Versuch des puritanischen Amerika dar, den Sündenpfuhl Hollywood (dessen Hauptsünde der Liberalismus Rooseveltischer Prägung war) auszutrocknen. Nachträglich ist auch die antisemitische Komponente der McCarthy-Ära nicht zu verkennen. Man sah mit Argwohn den „Internationalismus“, das Weltbürgertum der Industrie, die Sympathie für linke Ideen. Neal Gabler hat dies in seinem Buch „An Empire of Their Own – How the Jews Invented Hollywood“ vielleicht am besten zusammenfassend analysiert.

In schwierigen Zeiten, in sogenannten Epochen der Bewährung, besinnen sich Menschen gern auf ihre Geschichte – auf verflissene schwierige Zeiten, die gemeistert wurden und in denen sich Menschen angesichts der Herausforderung bewährt hatten. Das war beim Film, der sich gern auch selbst zum Thema hat, nicht anders.

So erinnerte man sich in der zweiten großen Umwälzung (der um das Jahr 1950) an die erste (die um das Jahr 1930) – als der Stummfilm dem Tonfilm die Leinwand räumen mußte. Auch damals waren Karrieren, Systeme, Firmen, Gewohnheiten zerbrochen; ein Sturm der Zerstörung und Erneuerung war über die Kinolandschaft gekommen.

Mit der Tonfilmrevolution wird die blonde Stummfilm-Diva erfrischend grausam abserviert

1950 zeigte Billy Wilder sein großes Hollywood-Melodram „Sunset Boulevard“, in dem ein Opfer der Zeitenwende vom Stumm- zum Tonfilm, der Stummfilmstar Norma Desmond (gespielt von einem der größten Stummfilmstars, nämlich Gloria Swanson), vorgeführt wird. Ein Opfer und dessen Tragödie.

Unvergeßlich die Szene, in der die Swanson auf dem Set von Cecil B. DeMille kommt. DeMille hatte schon in Stummfilmzeiten Kolossalwerke produziert. Jetzt dreht er „Samson und Delilah“ mit Ton. Und so schiebt die Swanson, die einen Moment auf dem Regiestuhl DeMilles sitzt, das Mikrofon, das sich ihr, so kommt es ihr vor, wie eine



Filmprospekt (1953): In der existentiellen Krise 3-D-Gruselstück mit Stereoton

gefährliche Viper nähert, angstvoll und angeekelt beiseite.

1952 drehten Stanley Donen und Gene Kelly, der auch die Hauptrolle tanzte und spielte, mit Debbie Reynolds, Jean Hagen und Donald O'Connor das geglückteste und stimmigste Musical aller (Film-)Zeiten: „Singin' in the Rain“, das in den Jahrzehnt-Umfragen der Kritiker und Filmschaffenden seit 1958 stets unter die besten zehn Filme gekürt wird.

„Singin' in the Rain“ (deutscher Titel: „Du sollst mein Glücksstern sein“) ist der Versuch einer opulenten Antwort auf das Fernsehen: mit viel Musik, vielen Kostümen, rauschenden Tanzvisionen.

Auch „Singin' in the Rain“ handelt von der Tonfilmrevolution, wenn auch nicht elegisch-satirisch wie Wilders „Sunset Boulevard“, sondern, wie es sich bei der MGM, der größten Filmgesellschaft, gehörte, optimistisch übermütig. „We had faces!“, wir hatten (damals im Stummfilm noch) Gesichter, sagt die abgehalfterte Stummfilmdiva in „Sunset Boulevard“, eine große Vergangenheit gegen eine billige Tonfilmgegenwart verteidigend. Erst wenn der Film zu sprechen beginnt, verliert er seine stumme Stupidität – so ungefähr sagt es Debbie Reynolds in „Singin' in the Rain“.

Die Story, die sich um die verregnete Glanznummer des getanzten Titelsongs rankt, erzählt von der Zeit, als der Tonfilm wie ein Gewitter über Hollywood kam. Verstörte Studios reagierten zunächst panisch auf die Erfindung.

Im Film ist es das Stummfilmpaar Lina Lamont und Don Lockwood, das auf einmal, bei den Dreharbeiten, von großen stummen Gebärden auf flotte Dialoge umschalten muß: aus der (ursprünglich) stummen Plotte „The Duelling Cavalier“ wird das beredete Musical „The Dancing Cavalier“.

Aber, o Graus, die dumme blonde Diva (hinreißend entsagungsvoll gespielt von Jean Hagen) hat eine scheußlich kreischige Stimme und ist auch zu dämlich, die Dialogregie des Tonfilms zu begreifen – am Ende wird sie abserviert und durch ihr Stimmdouble (Debbie Reynolds) ersetzt: Die Star-Ablösung vollzieht sich mit der erfrischenden Grausamkeit, mit der sie von den Studios Ende der zwanziger Jahre praktiziert wurde – a star is born, a star is gone.

Der Film, der 1927 diesen Umsturz tatsächlich spektakulär einleitete, war „The Jazz Singer“ der Warner-Brothers-Studios. Schon im Jahr zuvor hatten die Warners, die Brüder Harry, Albert, Sam und Jack (Jack wurde später der eigentliche Herr des gigantischen Studios) mit „Don Juan“ (Regisseur beider Filme: Alan Crosland) die Tonfilmrevolution in Gang gesetzt: zu dem stummen

Mantel-und-Degen-Melodram mit John Barrymore und Mary Astor lief synchron über ein Plattenabspielgerät namens „Vitaphone“ die Musik zu dem Film. Mit der Flucht in die technische (Tonfilm-)Zukunft rettete sich das Studio der Warner Brothers vor der Pleite und gehörte fortan zu den großen fünf Hollywood und später die (Film-)Welt beherrschenden Studios.

Der entscheidende Durchbruch erfolgte mit dem „Jazz Singer“, auf dessen Gesangsnummern und Dialogfetzen das Publikum frenetisch reagierte: Die Menschen gerieten angesichts des sprechenden Kinos außer Rand und Band. Es war ein lauthals hörbarer Sieg des (damals noch geglaubten) Fortschritts, ein neues Medium war kreiert, der Film zum zweitenmal geboren.

Der große Hollywood-Regisseur Billy Wilder, damals Drehbuchautor der (erst stummen, dann tönenden) Ufa in Berlin, hat als Augenzeuge den triumphalen Einzug des Tonfilms in Berlin 1929 erlebt: „Das Land ohne Frauen“ hieß der Film, den Carmine Gallone für die F.P.S.-Film nach dem Roman „Die Braut Nr. 68“ von Peter Bolt gedreht hatte. Am 30. September 1929 hatte er in Berlin Uraufführung, ein Stummfilm, in dem nur einige wenige Szenen schon synchron mit Sprache und Gesang aufgenommen worden waren.

Conrad Veidt, Held des in Australien spielenden Sitten- und Abenteuerfilms, hatte, so erinnert sich Wilder, eine Ton-szene: „Er ging eine Treppe hinauf und drückte auf eine Klingel. Es klingelte, und man hörte das Klingeln im Kino. Tausend Leute sprangen jubelnd auf und klatschten in wilder Begeisterung. Kurz darauf“, so Wilder weiter, „hörte



KINOBARCHIV ENGELMEIER

Swanson in „Sunset Boulevard“ (1950): Opfer der Zeitenwende

ich den ersten Dialog. Es klang wie „Huppa, huppa, muppa, muppa.“ Erneut riesiger Jubel.

Beim „Jazz Singer“, zwei Jahre zuvor, herrschte eine ähnlich überbordende Begeisterung, als Al Jolson von der Leinwand lippensynchron (und nur wenig gepreßt) so schmalzige Lieder wie „Mother I Still Have You“ und so fetzige Songs wie Irving Berlins „Blue Skies“ oder „Toot Toot Tootsie Goodbye“ (Kahn/Erdman/Russo) sang – mit dem ersten wirklichen Tonfilm schickte sich der Broadway an, Hollywood zu erobern. Oder, umgekehrt, Hollywood verlebte sich den Broadway ein: das Filmmusical war geboren – die Operette des Zeitalters der technischen Reproduzierbarkeit.

Im Grunde war auch „The Jazz Singer“ nichts weiter als ein durch Gesangsnummern aufgemotzter Stummfilm – mit all den rührenden Zwischentiteln,

die die Herzen des Stummfilmpublicums bewegt hatten, wie der über die Mutter des Helden: „God made her a woman, and love made her a mother“ – Gott hat sie als Frau geschaffen, die Liebe aber hat sie zur Mutter gemacht.

Die Akteure spielen (für heutige Verhältnisse) zum Steinerweichen, mit rollenden Augen, zuckenden Lippen, verzweifelt und barmend gereckten Armen – das volle Repertoire des Stummfilm-melodrams.

Aber zwischendurch wird eben gesungen. Der Titelheld singt schon als 13-jähriger – da allerdings nur aus der Distanz fotografiert, weil die Lippen nicht gesangssynchron sind. Erwachsen singt Al Jolson mit wiegenden Hüften und „einer Träne in der Stimme“ seine schmissigen und herzerweichenden Songs – und, siehe da!, die Lippen bewegen sich exakt zum Ton.

Aber man hört noch mehr. Das Ohr vernimmt das Klopfen der Gäste auf den Tischen der Kneipe, in der der künftige Broadway-Star zunächst singt. Man hört das Beifallklatschen der begeistertsten Theaterbesucher am Broadway. Man vernimmt das Zischen einer Eisenbahn, die in einen Bahnhof einfährt.

Auch hört man mit Staunen, wie der Jazzsänger Al Jolson, kunstvoll zwitschernd wie ein Vogel, auf den Fingern pfeift. Überhaupt sollten musikalische Signale künftig so etwas wie filmische Leitmotive werden – man denke nur an den Kindermörder, den Peter Lorre bei Fritz Lang 1931 in „M – eine Stadt sucht einen Mörder“ spielte: Er pfeift ein paar Takte aus Edvard Griegs „Peer Gynt“ („In der Halle des Bergkönigs“) – jedesmal ein grausiges akustisches Signal.

Aber der „Jazz Singer“ war, und das machte ihn vollends zur Sensation, der erste Film mit Dialog. Man kann mitzählen, daß Al Jolson genau 281 Wörter laut über die Lippen bringt, zusätzlich einiger weniger erstaunter improvisierter Antworten, die Eugenie Besserer als liebend barmende Mutter des Helden



PHOTOFEST

Die Warner-Brüder (1927): Umsturz mit Gesangsnummern und Dialogfetzen

im Stile von „Ach was!“, „Ach Gott!“, „Was du nicht sagst“ einwirft.

Diese mütterlichen Dialogfetzchen sind deutlich leiser zu hören als der Gesang und die Sätze Al Jolsons. Und sowohl dieser Dialog wie auch die kurze Conférence Al Jolsons in einer anderen Szene sind sichtlich untrennbar an Musiknummern gekoppelt und gefesselt.

Das zeigt deutlich, daß das Mikrophon dem Film zunächst Probleme bescherte – neben dem Gewinn des Tons. Einmal war synchrones Sprechen und Singen nur in an einem Stück durchgedrehten Szenen möglich. Man konnte lange noch nicht synchron schneiden. Der Film verlor (zunächst) mit einem Schlag die bereits zum höchsten Raffinement entwickelte Montagetechnik.

So nahm der Ton dem Film zunächst auch seine Mobilität. Nicht nur war auf einmal der Regisseur, der laut fluchend und anfeuernd neben seinen reitenden Cowboys herfuhr, undenkbar geworden. Auch der Set, der Drehort wurde, weil die Tonaufnahmeapparatur nicht sehr beweglich war und dazu sehr empfindlich, beinahe so etwas wie ein fester Theaterspielplatz. Hatte die Oper das Stummfilmkino mit ihren großen, einfachen Gefühlsäußerungen, deren vergrößerten Gesten des Schmerzes, der Verzweiflung und der Liebe und Freude angeregt, so zog jetzt mit dem Ton das Schauspiel in den Film ein – kammerstückartige Szenen mit intimen Dialogen

Die meisten Filmpioniere waren begeisterte Amerikaner und kaschierten ihre jüdischen Namen

wurden möglich. Der Zuschauer als Voyeur wurde zum Lauscher an der (unsichtbaren) vierten Wand.

Der eine neue Epoche einläutende „Jazz Singer“ war die Filmadaption eines Broadway-Musicals von Samson Raphaelson, der später der wichtigste Drehbuch- und Dialogschreiber des großen Ernst Lubitsch werden sollte. Raphaelson kam vom Broadway nach Hollywood – ein in der Tonfilmära oft beschrittener Weg zu Erfolg und Geld. Lubitsch schaffte den Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm spielend und elegant – vielleicht auch, weil er ursprünglich in Berlin ein Mann des Theaters war.

Der Broadway und sein Musical waren seit eh und je der Spiegel, den sich die ton-



Jolson in „Jazz Singer“ (1927): Siehe da, die Lippen bewegen sich exakt zum Ton

angebende Kulturschicht der Schmelztiegelmetropole vorhielt und in dem sie ihre Probleme und Konflikte dargestellt und gelöst sah: die aufsteigende und aufgestiegene Schicht der Juden in ihrem Konflikt zwischen jüdischer Tradition und ihrem neuen amerikanischen Patriotismus und Selbstverständnis.

So gesehen hat Raphaelson im „Jazz Singer“ Al Jolsons Werdegang dargestellt: in der Geschichte des Sohns eines jüdischen Kantors (Vorsänger in der Synagoge), der vom Vater verstoßen und verflucht wird, weil er weltliche, sprich (Neger-)Musik singt, eben „Jazz“. Der Sohn zieht schon als 13jähriger in die Welt hinaus, verwandelt seinen Namen von Jakie Rabinowitz zu Jack Robin (so wie sich im Film ein Mädchen namens „Levy“ in eines namens „Lee“ verwandelt), wird ein Star und versöhnt sich im Erfolg mit seiner väterlichen Tradition.

Das Musical wie der Film beschreiben einen Assimilationsprozeß, den die jüdischen Einwanderer meist schon in der ersten, in den USA geborenen Generation leisten wollten und mußten.

Neal Gabler berichtet, daß ursprünglich George Jessel, der den „Jazz Singer“ am Broadway triumphal gesungen hatte, von den Warners engagiert wurde, um die Rolle dann auch im Film zu spielen. Aber er konnte sich mit den Warners nicht einigen, weder über die

Gage noch – und das wog schwerer – über den Ausgang der Geschichte.

Im Musical kehrt der Sohn, im Konflikt zwischen Broadway und Synagoge, als Kantor zum Religionsdienst zurück, er gibt seine Musical-Karriere zugunsten der Tradition auf, wird Kantor als Nachfolger seines sterbenden Vaters.

Im Film riskiert er seine Karriere nur vorübergehend. Er „schmeißt“ eine Vorstellung, als sein Vater im Sterben liegt, springt als Kantor in der Synagoge nur ein, indem er am Abend von Jom Kippur den „Kol Nidre“ singt. Aber der Broadway „verzeiht“ ihm die geplatzte Vorstellung und den Verstoß gegen das eherne Gesetz des Showbiz: „The show must go on.“

Das ist eine bedeutsame Änderung, und die Umbesetzung von Jessel zu Jolson hatte, so folgert Gabler, eine tiefere Ursache: Jessel war für die Warners, die im „Jazz Singer“ auch so etwas wie ein Gleichnis ihrer eigenen Erfolgs- und Assimilationsgeschichte sahen, zu jüdisch, während Jolson, ein phänomenal erfolgreicher Broadway-Star, den assimilierten Juden geradezu ideal verkörperte – auch in seiner Vita. Als Sohn eines aus Rußland eingewanderten wenig duldsamen Rabbis durchlitt er den Konflikt des Jazz Singers – und war wohl Raphaelsons lebendes Vorbild: der hatte als Student Jolsons erste Auftritte erlebt.

Jolsons Bruder Harry hat den Familienkonflikt – es war der Generalkonflikt der meisten Künstler und Manager am Broadway wie in Hollywood – auf den Punkt gebracht: „Die Hauptschwierigkeit bei uns zu Hause war, daß Al und

ich von den amerikanischen Gewohnheiten, der amerikanischen Freiheit der Gedanken und dem amerikanischen Way of Life völlig absorbiert waren. Mein Vater dagegen war fest dem Bewußtsein strenger orthodoxer Lehren und Sitten der Alten Welt verhaftet.“

Das ließe sich so wortwörtlich von den meisten Gründervätern Hollywoods sagen. Viele Filmpioniere stammten entweder aus dem New Yorker Ghetto an der Lower East Side, oder sie waren wie Samuel Goldwyn unter ungeheuren Entbehrungen ins gelobte Land gekommen, wo sie sich mit eiserner Disziplin und großer Erfindungsgabe emporarbeiteten – so den „pursuit of happiness“ durchs eigene Leben bestätigend.

Sie wurden alle begeisterte Amerikaner, belohnt durch einen immensen Erfolg und enormen Reichtum. „In one Generation from Poland to Polo“ – so hat es Goldwyn als eines seiner unnachahmlichen Goldwynismen formuliert. Sie änderten ihre Namen, beispielsweise von Gelbfish in Goldwyn. Sie kaschierten, ja verleugneten in den christlich geprägten Vereinigten Staaten ihre jüdischen Wurzeln. So lehrten sie die Nation mittels ihres Mediums Film deren eigene Ideale, Tugenden, Sitten und Lebensumstände. Insofern ist der „Jazz Singer“ nicht nur der erste Tonfilm, sondern wahrscheinlich auch der erste Film, mit dem Hollywood als Broadway-Ge-



Tonfilm-Erfinder Massolle (1928)
„Tri-Ergon“-Verfahren entwickelt

schichte die Konflikte seiner eigenen Erfolgsgeschichte erzählt und reflektiert.

Wenn Al Jolson sich im „Jazz Singer“ auf seinen großen Auftritt in einem Broadway-Theater vorbereitet, Verheißung und Ziel jedes Schauspielers in den USA, schminkt er sich schwarz, läßt einen großen, breiten weißen Mund in der schwarzen Maske übrig und setzt sich eine Perücke kurzen Kraushaars auf – es ist die übliche Maskierung der Minstrel-Shows, einer Theaterform, bei der Weiße sich die Musik der Schwarzen in deren Erscheinungsbild stereotypisch aneigneten.

Während der Pause in der New Yorker Premiere des „Jazz Singer“ stürzte Walter Wanger, ein junger leitender Angestellter der Paramount, ans Telefon und rief Jesse Lasky, einen der Paramount-Chefs, in Kalifornien an: „Jesse, das ist eine Revolution!“

Am nächsten Morgen ließ Adolph Zukor, Mitbegründer und oberster Chef der Paramount, 50 seiner Executives zu sich in seine Savoy-Plaza-Suite kommen und donnerte sie zusammen: „Warum haben wir keinen Tonfilm gemacht?“ wollte er wissen. Filmangestellte reagierten wie aufgeschreckte Hühner, Köpfe rollten, Karrieren knickten. Ähnliche Szenen spielten sich auch bei allen anderen großen Studios ab.

Wenn es trotz der Publikumsbegeisterung, die der Ton des „Jazz Singer“ auslöste, und trotz der fieberhaften Anstrengungen aller Studios etwa fünf Jahre dauerte, bis sich der Tonfilm durchsetzte, so lag das an den immensen Investitionskosten, die er nötig machte.

Die Tonaufnahmegерäte, die die Studios sich anschaffen mußten, kosteten bis zu einer halben Million Dollar pro Stück; um die Tonapparatur in den einzelnen Kinos zu installieren, brauchte man 15 000 Dollar, wobei die Geräte Eigentum der Western Electric blieben.

Die hohen Kosten waren es auch, die die europäische Filmindustrie, allen voran den deutschen Giganten Ufa, zögern ließ, sich dem neuen Medium gleich begeistert in die Arme zu werfen.

Im Gegenteil. Wie Klaus Kreimeier in seiner Ufa-Geschichte festhält, beschloß der Vorstand des Konzerns noch im April 1927 verbindlich, die Ufa solle sich „mit dem sprechenden Film vorläufig nicht weiter beschäftigen“.

Dabei hatten drei deutsche Erfinder, Hans Vogt, Jo Engl und Joseph Massolle, schon Anfang der zwanziger Jahre das „Tri-Ergon“-Verfahren erfunden und entwickelt, das Schallwellen in Lichtschwankungen übersetzt, die, in elektrische Impulse verwandelt, wiederum als Schallwellen hörbar gemacht werden konnten. Die erste öffentliche Tonfilmvorführung nach dieser Metho-

de fand am 17. September 1922 im Berliner Alhambra-Kino am Kurfürstendamm statt. Die Zuschauer waren hingerissen; nicht so die Presse und die Filmwirtschaft.

Es sollte sieben Jahre dauern, bis die Ufa ihren „richtigen“ ersten Tonfilm auf die Leinwand projizierte. Das war „Melodie des Herzens“, bei der Hanns

Bernards aufnahm und den Dialog oft durch Musik ersetzte. Auch der französische Tonfilm verdankt seine Geburt der inspirierenden Umarmung durch die Musik.

Aber der erste große Sieger des Tonfilms war die Wochenschau, die mit dem O-Ton jetzt ihren Triumphzug um die Welt begann. Der Produzent Wil-

Augen- und Ohrenzeugen sind. Wo ein Vulkan ausbricht, steht unser Kameramann, wo ein Tiger brüllt, lauert unser Kameramann. Unsere Tonkamera versäumt nichts, fängt die Schönheitskönigin, wenn sie gekrönt wird, und übermittelt ihnen die Begrüßungsworte des Boxweltmeisters an sein Volk.“ Schon das Kino machte die Menschen, lange vor dem Fernsehens, zu Voyeuren der Zeitgeschichte, Anteilnehmer ohne Teilhabe.

Parallel zur Entwicklung des Tonfilms vollzog sich ein Rechtsruck in Deutschland – auch in der Ufa. Hugenberg, seit März 1927 Konzernboß, war Deutschnationaler, mit Hitler, den er an die Kette legen wollte, durch die „Harzburger Front“ verbunden. Ein Wunder, daß unter Erich Pommer als „Produktionsleiter“ noch ein Film wie der „Blaue Engel“ realisiert werden konnte, dessen Autor, Heinrich Mann, Symbolfigur des demokratischen Deutschland war.

Als der deutsche Film zu sprechen begann, tat er es bald in markig nationalen, nationalistischen, ja nationalsozialistischen Worten. Nach 1933 vertrieb er seinen wichtigsten Produzenten, Erich Pommer. Mit ihm gingen Regisseure, Autoren, Schauspielerinnen, Schauspieler, Komponisten – Fritz Lang wie Elisabeth Bergner, Lilian Harvey, Lucie Mannheim, Werner Richard Heymann wie Felix Bressart, Conrad Veidt . . .

Aber wahrscheinlich hätte die deutsche Filmwirtschaft den Wettlauf mit Hollywood trotz ihres perfekten Tonsystems auch ohne die Abkapselung und den Rassenwahn der Nazis sowieso verloren. Allein durch die Sprache.

Zunächst jedoch rüstete sich die Ufa für die neue Tonfilmzeit. Die geräuschempfindlichen Glasfensterstudios mit natürlichem Sonnenlicht verschwanden, statt dessen errichtete man in Babelsberg das sogenannte Ton-Kreuz; der Komplex aus vier bunkerartigen, in Kreuzform aneinandergerichteten Ateliers wurde am 29. September 1929 eingeweiht – bis heute bildet das inzwischen mit historischer Patina bedeckte, angammelte Gebäude das (moribunde) Herzstück von Babelsberg.

Hier wurden nun die ersten Tonfilme, da Deutsch keine Weltsprache war und an Synchronisation noch nicht gedacht werden konnte, in mehreren Versionen gedreht – Teams aus England, Frankreich oder auch Ungarn benutzten die gleichen Kulissen und Drehorte. Das war teuer. Und umständlicher als Hollywoods Vertrauen auf die Weltsprache Englisch.

Von dem ersten Tonfilm, der „Melodie des Herzens“ wurde auch eine Stummfilmversion gedreht – für die vielen Kinos, die noch keine Ton-Zurüstung hatten. Dann wurde Szene für Szene, Take für Take für eine deutsche,



Fritsch (r.) in „Die Drei von der Tankstelle“ (1930)*: In der Hitze der Studios

Schwarz Regie führte und zu der Werner Richard Heymann die Musik schrieb. Auch der erste Ufa-Tonfilm war also so etwas wie ein „Musical“, eine Filmoperette, und schuf sich gleich seinen ersten Star: Willy Fritsch, dessen Partnerin hier noch nicht Lilian Harvey war – die beiden wurden erst mit den „Die Drei von der Tankstelle“ (1930)

liam Fox kaufte für seine Wochenschauen bei Western Electric das „Movietone“-Verfahren – „Fox tönende Wochenschau“ war geboren. Noch in den sechziger Jahren war sie in vielen Kinos die Ouvertüre zum Film, ihre Stimmen haben Ältere bis heute im Ohr.

Wie die Wochenschau der erste Sieger des Tonfilms war, wurde sie auch das erste Kino-Todesopfer des Fernsehens. Historisch gesehen wurde der Zweite Weltkrieg auch mit den Wochenschauen und deren Propaganda-Reportagen aller Seiten geführt, wobei das musikalische Leitmotiv (in Deutschland: „Les Préludes“ von Franz Liszt) das Kriegsgeschehen gleichsam auf Zelluloid zu Marmor heroisierte.

In Deutschland lief die erste Ufa-Tonwochenschau am 10. September 1930. Für ihr Debüt hatte das Unternehmen Emil Jannings gewonnen – den Star des „Blauen Engel“, der ein halbes Jahr zuvor seine triumphale Premiere hatte.

Für die erste Wochenschau hielt Jannings eine gutgelaunte „Tonbild-Ansprache“, in der er dem Publikum verkündete: „Auf der ganzen Welt kann nichts mehr geschehen, ohne daß Sie

* Mit Oskar Karlweis und Heinz Rühmann.

„Wo ein Vulkan ausbricht, steht unser Kameramann, wo ein Tiger brüllt, lauert unsere Kamera“

und „Der Kongreß tanzt“ (1931) das deutsche Tonfilm-Traumpaar.

Ähnlich wie bei der Ufa verlief die Entwicklung in Paris. Der erste französische Tonfilm ist André Hugons „Les trois masques“ von 1929, im Jahr, als auch der „Jazz Singer“ nach Frankreich kam. Allerdings mußten Hugons „Drei Masken“, weil die technischen Ausrüstungen dazu in Frankreich noch fehlten, in England gedreht werden: in den Twickenham Studios in London.

Ein Jahr später bereits schuf René Clair sein Meisterwerk „Sous les toits de Paris“, in dem er den Bilderrhythmus eines Stummfilms im musikalischen Rhythmus der Kompositionen Armand



Wochenschau-Aufnahmeteam (1932)*: „Begrüßungsworte des Boxweltmeisters“

dann eine englische Version („Melody of the Heart“), eine französische („Mélodie du cœur“) und eine ungarische („Vasárnap delútan“) gedreht – alle mit den gleichen Schauspielern.

Das wurde kurz darauf ein wenig anders. Heinz Rühmann, der mit „Die Drei von der Tankstelle“ 1930 einen triumphalen Durchbruch als Komiker erlebte, erzählte mir 1992, wie er damals zwischen den einzelnen Drehszenen des Wilhelm-Thiele-Films lange Pausen hatte. Weil dann ein französisches Team mit französischen Akteuren die französische Version nachdrehte.

„Willy Fritsch und ich“, so Rühmann, „knatterten dann, obwohl das nicht erlaubt war, mit meinem Motorrad ins Grüne.“ Nur Lilian Harvey habe immer in allen Versionen ihre Rolle gespielt, „da sie Englisch und Französisch so gut wie Deutsch beherrschte.“ Rühmann erinnerte sich auch an die unerträgliche Hitze in den frühen Tonfilmstudios – wegen der Geräuschempfindlichkeit konnte ja auf einmal nur noch bei Scheinwerferlicht unter totaler Abschottung von der Außenwelt gedreht werden. Besonders die Kameraleute hatten, so Rühmann, zu leiden. Sie saßen wegen der Eigengeräusche der Kamera die ganze Drehzeit in einer engen, schalldicht abgeschlossenen Holzkiste und schwitzten sich schier zu Tode.

Der Film als Tonfilm verlor für Jahre die Außenwelt, er büßte die Kunst der Montage ein, wurde unbeweglich, ohne Schnittkünste, ohne die Tricks der Ortswechsel, ohne rasante Fahrten, wilde

* Vor dem Pavian-Gehege im Hamburger Tierpark Hagenbeck.

Autojagden und Eisenbahnfahrten, ohne kühne Ritte der Cowboys in wilder Natur.

Der größte Stummfilmstar, das Pantomimen- und Slapstick-Genie Charlie Chaplin, wehrte sich denn auch gegen das neue tönende Ungeheuer. „Was ich zum Sprechfilm zu sagen habe“, schrieb er 1929 und begann mit einer Warnung: „Der Sprechfilm birgt eine große Gefahr in sich. Er könnte imstande sein, die älteste Kunst der Welt, die Kunst der Pantomime, zu zerstören. Sie bildet die Grundlage der Filmkunst... Die sogenannte Sprechfilmkunst will die unerhörte Schönheit des Schweigens zer-

nur durch ein einziges Wort unterbrochen. Ausgerechnet der große Pantomime und Theater-Schweiger Marcel Marceau sagt es. Und es lautet: „Non!“

Im nächsten Heft

„Gone with the Wind“: Technicolor triumphiert – Farbiger Lügenbaron für Propagandaminister – Hasardeur Selznick verliert alles – Viscontis „Leopard“ stürzt Produzenten in den Bankrott – „Heavens Gate“: Eine Rieseneiche entblättert sich – „Cleopatra“: Antike Leidenschaft endet im Desaster



Barrault in „Kinder des Olymp“ (1945): Stummer Held im Tonfilm

SUDD-VERLAG

KINORCHIV ENGELMEIER