Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 59 (2017)

Heft: 367

Artikel: Spiel mir das Lied vom Tod des Stummfilms : The Jazz Singer und die Wende zum Tonfilm

Autor: Girod, Martin

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-863322

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

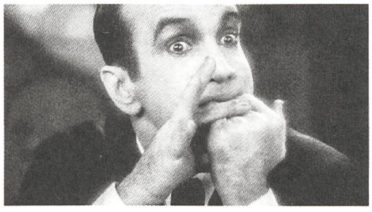
Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Spiel mir das Lied vom Tod des Stummfilms



Martin Girod

ist freier Filmjournalist und Programmkurator; von 1993 bis 2005 Koleiter des Filmpodiums der Stadt Zürich; von 1988 bis 1993 verantwortlicher Redakteur des Branchenblatts «Cinébulletin»; von 1977–1988 Kinoleiter der Filmkunstkinos Camera und Atelier in Basel

The Jazz Singer und die Wende zum Tonfilm

Legende 1: Der Film hat auf den Ton gewartet

Wie Hollywood es vom Stumm- zum Tonfilm geschafft hat, darum ranken sich viele, bis heute immer wieder nacherzählte Legenden. Die Wahrheit jedoch ist sehr viel widersprüchlicher – und spannender.

«When the legend becomes fact, print the legend», der berühmte Satz aus John Fords The Man Who Shot Liberty Valance (1962) erscheint als verquere medienpolitische Patentausrede ganz aktuell. Der Praxis vieler Schreiber hat er schon lange Pate gestanden, ganz besonders in populären filmhistorischen Darstellungen. Einen idealen Nährboden für Legenden bot die Tendenz mancher Filmproduzenten, Geheimniskrämerei und Mythenbildung als Marketingstrategie einzusetzen. Solange sich die Filmgeschichtsschreibung vorwiegend mit inhaltlichen Interpretationen und ästhetischen Zuordnungen beschäftigte, technische und wirtschaftliche Aspekte dafür vernachlässigte, hatte sie diesen mythischen «Fakten» wenig entgegenzusetzen. Heute noch werden sie durch bequemes Copy-Paste-Abkupfern weiterverbreitet.

Besonders viele Legenden ranken sich um eine der radikalen Umbruchstellen der Kinematografie, das Aufkommen des Tonfilms. Das Kino selbst hat sie später mit breitenwirksamen Filmen befördert, von Singin' in the Rain (1952) bis zu The Artist (2011). Und Filmjournalisten reichten die so schönen und eingängigen Geschichten gerne weiter. Dabei ist es, dank einigen fundierten historischen Arbeiten (u. a. von David Bordwell et al., Donald Crafton, Harald Jossé und Barry Salt) heute durchaus möglich, ein differenziertes Bild dieser entscheidenden Entwicklungsphase zu zeichnen, ohne selbst in die Archive eintauchen zu müssen.

Zahlreiche Autorinnen und Autoren erliegen einer teleologischen Sicht, aus der alle früheren Erscheinungsformen nur (Fort-)Schritte zu einer heute erreichten Perfektion sind, die sie unhinterfragt verabsolutieren. Aus dieser Perspektive «fehlte» dem Film etwas, solange er nicht über einen synchronen Ton verfügte, realitätsgetreue Farben und die 3-D-Technik. Die immer vollkommenere Realitätsillusion wird als selbstverständliches und unausweichliches Entwicklungsziel des Films angenommen.

Folgt man dieser Logik, wäre es von Anbeginn der Kinematografie nur eine Frage der Zeit gewesen, bis die Technik in der Lage war, der Stummheit als «Geburtsmangel» des Films abzuhelfen. Tatsächlich hatte Thomas Alva Edison schon ab 1895 zwei seiner Erfindungen, den Phonographen und das Kinetoscope, zum Kinetophone gekoppelt, um den Zuschauer am Filmguckkasten mit Kopfhörern einen Sänger zugleich hören und sehen zu lassen. Zwei Merkmale dieses wenig erfolgreichen Tonfilmvorläufers sind bezeichnend: Triebfeder des Experiments war nicht künstlerisches Suchen, sondern technischer Erfindungs- und Verwertungsdrang, und es bediente sich des gesungenen, nicht des gesprochenen Worts. An Versuchen, die Filmprojektion mit der Wiedergabe von Schallplattenmusik und -gesang zu verbinden, hat es denn auch in den folgenden Jahren nicht gefehlt. Doch die Ausdrucksformen des Spielfilms entwickelten sich ganz ohne synchronen Ton zu hohem Niveau und grosser Kunst. Die Abwesenheit gesprochener Dialoge empfanden die Filmschaffenden und das Publikum so wenig als Mangel wie etwa in einer Ballettaufführung. Film war einfach eine andere künstlerische Ausdruckform als das Sprechtheater, mit anderen Möglichkeiten (etwa der Montage) und anderen Beschränkungen.

Umgekehrt erfreute sich ein Tonmedium ohne Bild Mitte der zwanziger Jahre wachsender Beliebtheit: das Radio. Die Industrie hatte den Wellenempfänger von den anfänglich noch benötigten Kopfhörern befreit durch die Entwicklung leistungsfähiger Verstärker und Lautsprecher. Nun suchte sie dafür zusätzliche Absatzmöglichkeiten. Verstärkeranlagen für öffentliche Auftritte waren eine, und manche Grosskinos legten sich solche zu für ihr Vorprogramm und für Durchsagen ans Publikum. Der Gedanke lag nahe, den Kinomarkt zusätzlich durch die Tonwiedergabe zum Film zu erschliessen.

Die Film- und Kinobranche blieb skeptisch. Mit guten Gründen: Zu viele frühere, gross angekündigte Versuche mit Film plus Ton waren beim Publikum gefloppt, dies wohl vor allem – muss man im Rückblick sagen – wegen der noch ungenügend entwickelten Technik. Risiken und Chancen waren schwer abzuschätzen. Die Einführung des Tonfilms würde zudem grosse Investitionen zur Tonausrüstung von Studios und Kinos erfordern. Die Filmherstellung würde ob der grösseren technischen Komplexität langwieriger und teurer. Während sich die Zwischentitel der Stummfilme mit bescheidenem Aufwand gegen anderssprachige

austauschen liessen, würde der Tonfilm, zumindest wenn er Dialoge enthielt, den potenziellen Markt auf ein einziges Sprachgebiet beschränken. Einsparungen versprach die neue Technik lediglich für die Kinos, die sich fortan die Gagen für die Musiker und für die Liveauftritte im Vorprogramm würden sparen können.

Zu den Ungewissheiten zählte: Sollte die Tontechnologie nur für das Vorprogramm eingesetzt werden und dort die bisher weitverbreiteten *live acts* ersetzen, oder käme sie auch für den Hauptfilm zur Anwendung? Nur für Musik und Gesang oder auch für Sprache? Und wie würde, selbst bei verbesserter technischer Qualität, das Publikum reagieren? Angesichts der Beliebtheit der *live acts,* deren Stars zur Attraktivität des Kinos oft mindestens so viel beitrugen wie der Hauptfilm, hätte der Verzicht auf das Liveelement ein Totalflop werden können. Sollte der Tonfilm aber anfänglich erfolgreich sein, würde sich das Interesse nicht als Strohfeuer erweisen? Selbst wenn die Neuheit dauerhaft reüssierte, könnte sie zum Standard werden? Oder würde sie lediglich einen neuen, parallelen Markt in speziellen Kinos eröffnen (wie später mit den Cinerama- und den Imax-Kinos)? Die kühnsten Visionäre behaupteten sogar, nicht der Ergänzung des Kinos durch Ton, sondern der Ergänzung des Radios durch das Bild gehöre die Zukunft, bald würden Bild und Ton «gratis» in jedes Wohnzimmer geliefert werden …

Legende 2: Eine Firma am Rande der Pleite hat alles gewagt

Aus all diesen Gründen verhielten sich die grossen Studios abwehrend oder zumindest abwartend. Ihr Geschäft mit Stummfilmen florierte. So konnten sie es sich leisten, die neuen Versuche vorerst aufmerksam zu beobachten, um auf einen allenfalls abfahrenden Zug aufzuspringen. Ganz anders sah die Sache für jene aus, die damals noch zu den kleineren, aufstrebenden Studios zählten, wie Fox oder die 1923 gegründete Warner Bros.

Weitverbreitet ist die Behauptung, das Studio der vier Warner-Brüder habe sich damals in grossen finanziellen Schwierigkeiten befunden und einzig um den drohenden Konkurs abzuwenden, auf die riskante Karte Tonfilm gesetzt. Dieser Legende steht allerdings entgegen, dass Warner sich ab 1925 einer (in hohem Masse fremdfinanzierten) Expansionsstrategie auf breiter Front verschrieb. Präsident Harry Warner holte dafür einen renommierten Finanzexperten an Bord, Waddill Catchings vom Traditionsfinanzhaus Goldman Sachs & Co. 1925 eröffneten die Warners in Hollywood ihre erste eigene Radiostation KFWB, kauften sie die Vitagraph Company, eines der ältesten Produktionshäuser, mitsamt deren Verleih und investierten in die Modernisierung des Vitagraph-Studios in Brooklyn. Im selben Jahr erwarben sie eine Reihe grosser Erstaufführungskinos, darunter jenes Broadway-Kino, das als «Warner's» zum Schauplatz der Tonfilmtriumphe werden sollte.

Spätestens durch den Aufbau der Radiostation waren die Warners mit dem Elektrogiganten Western Electric ins Geschäft gekommen. Mit ihm zusammen gründeten sie 1925 die Firma Vitaphone. Dieses Joint Venture erhielt im folgenden Jahr von Western Electric die Rechte zum Vertrieb ihrer Tonfilmwiedergabeapparaturen in den Kinos.

Obwohl Western Electric auch über Know-how und Patente für das Lichttonverfahren verfügte, hatte sich die Firma entschieden, primär das mit Schallplatten arbeitende Nadeltonverfahren voranzutreiben, was aus heutiger Sicht keineswegs zwingend erscheint. Die Aufzeichnung des Tons auf dem Filmstreifen selbst weist gegenüber den separaten Schallplatten evidente Vorteile für die synchrone Wiedergabe auf, aber auch was Transport und Lagerung angeht. Deshalb hat sich der Lichtton einige Jahre später als Standard durchgesetzt. Mitte der zwanziger Jahre allerdings hatten die Western-Electric-Techniker bereits grosse Erfahrung mit der Tonaufnahme und -wiedergabe für Grammofonplatten, während die Risiken einer Aufzeichnung auf das eher schwach empfindliche und grobkörnige Filmmaterial und der chemischen Entwicklung durch die Labors für sie schwer abzuschätzen waren.

Anfang 1926 beschlossen die Warners, den Start des soeben als Stummfilm abgedrehten Don Juan von Alan Crosland mit John Barrymore als Star zurückzustellen, um eine Orchestermusikbegleitung auf Schallplatten aufzunehmen. So vertont, sollte er als erste Vitaphone-Tonfilmpremiere herauskommen. Die Werbung betonte, ganz auf der Linie von Harry Warners viel Zitiertem: «Who the hell wants to hear actors talk?», es sei «in no sense a talking picture». Vielmehr sollte es darum gehen, den vollen Orchesterklang bis in die Kinos des entlegensten Weilers zu tragen – «the smallest hamlet» war der Ausdruck, den die Warner-PR-Leute verwendeten und der sich in der Folge durch viele Presseartikel zieht.

Auch das Vorprogramm baute voll auf die Vitaphone-Technik: Es verzichtete auf Live-Acts und brachte aufgezeichnete Musik- und Gesangsnummern. Selbst die einleitende Ansprache, in der Will Hays als Präsident des Produzenten- und Verleiherverbands MPPDA die technische Neuerung pries, war eine Konserve – doch mit eingeplantem Liveeffekt: Am Ende, nach einer kurzen, den (voraussehbaren) Publikumsapplaus abwartenden Pause, verneigte sich Hays auf der Leinwand.

Bei der Premiere am 6. August 1926 im New Yorker «Warner's» scheint dieses Vorprogramm mindestens so viel Eindruck gemacht zu haben wie der Spielfilm Don Juan. Dieser war ja, wie gewohnt, ein Stummfilm mit Musik, nur wurde diese nicht live, sondern als Aufzeichnung gespielt. Das Programm als Ganzes wurde ein überwältigender Erfolg. Das Kino verzeichnete über Wochen Spitzeneinnahmen, und der Kurs der Warner-Bros.-Aktien hatte sich drei Wochen nach dieser Premiere bereits verdoppelt.

Nach Warner hatte die Fox im Tonfilmrennen die Nase vorn. Sie setzte von Anbeginn unter dem Namen «Movietone» auf Lichtton, weil sie vor allem mit Tonwochenschauen experimentierte, während die Nadeltonaufzeichnung Studiobedingungen brauchte. So brachte Fox im Mai 1927 Charles Lindberghs Start zum Transatlantikflug umgehend ins Kino: mit

Soundstage als Schauplatz in Der Schuss im Tonfilmatelier (1930)

Aufnahme zu Lilac Time (1928)

The Jazz Singer (1927) mit Al Jolson

Premiere von The Jazz Singer im Warners' Theatre

Originalton der Motoren und des Fliegers. Schon von Januar 1927 an bot sie kurze Vorprogrammtonfilme an. Auch startete sie verschiedene Spielfilme mit aufgezeichneter Musikspur, so Frank Borzages Seventh Heaven und F. W. Murnaus Sunrise. Bei der Sunrise-Premiere erlebte das US-Publikum als Teil des Vorprogramms erstmals eine Wochenschau mit Benito Mussolini in Bild und Originalton. Paramount brachte im August 1927 William Wellmans Wings mit einer Tonspur heraus, die neben der Musik auch viel Flugzeugmotorengeheul verwendete.

Diese Tonversionen – zusätzlich zu den vorerst unverzichtbaren stummen hergestellt – mussten ihre Zusatzkosten in New York und wenigen anderen Grossstädten einspielen, denn noch hatten nur wenige Kinos eine Tonanlage. Dies und die hohen Eintrittspreise in den Tonfilmkinos führten dazu, dass weiterhin bei fast allen Filmen die stumme Version erfolgreicher war als die Tonfassung.

Warner startete in den Monaten nach Don Juan drei weitere Vitaphone-Programme nach der Formel Tonkurzfilme plus Langspielfilm mit aufgezeichneter Musik, ohne jedoch den ersten Erfolg wiederholen zu können. Vor allem der im Juni 1927 gestartete The First Auto von Roy Del Ruth enttäuschte. Im Sommer 1927 spitzte sich die Lage zu: Erste Theater gaben die – von ihnen gemietete – Tonfilminstallation zurück in der Annahme, der Tonfilmrausch sei bereits vorbei. Warner Bros. geriet vorübergehend in die roten Zahlen. Darauf dürfte die Legende beruhen, die Produktion von The Jazz Singer sei ein Verzweiflungsakt gewesen. Vielfach wird auch kolportiert, der Hauptdarsteller Al Jolson habe diesen Film teilweise selbst finanzieren müssen, weil Warner das Geld ausgegangen sei. Heute kennt man Jolsons Vertrag mit Warner: Er erhielt eine Gage von 75 000 Dollar, was rund 18 Prozent der Produktionskosten des Films ausmachte.

Legende 3: The Jazz Singer war der erste Tonfilm

Warner sicherte sich mehrfach ab: Man erwarb die Rechte an einem erfolgreichen Bühnenstück von Samson Raphaelson. Für die Hauptrolle dachte man ursprünglich an den Darsteller der New Yorker Aufführung, setzte dann aber auf Al Jolson, einen populären Sänger der «minstrel shows» und Musicaldarsteller. Jolsons Bekanntheit reichte weit über New York hinaus, weil er seit 1922 eine rege Präsenz im jungen Medium Radio entfaltet hatte. In einigen von Warners Kurztonfilmen hatte sich bereits gezeigt, dass Jolson auch im Kino attraktiv war, jetzt sollten seine Gesangsnummern in den Hauptfilm integriert werden. Die Regie vertraute Warner Alan Crosland an, der bereits Don Juan erfolgreich inszeniert hatte. Erfolg versprach auch der Titel The Jazz Singer. Das Wort Jazz stand damals für moderne Unterhaltungsmusik ganz allgemein, und diese Musik war so populär geworden, dass die Kinos begonnen hatten, ihre Livemusikeinlagen «jazzy» zu gestalten, um zusätzlich Publikum anzuziehen.

Überraschen mag der Stoff des Stücks. Es ist die Geschichte eines jüdischen Kantorssohns, den sein Vater zum beruflichen Nachfolger auserkoren hat, der es aber vorzieht, einer nichtreligiösen Form von Musik zu huldigen und in einfachen Lokalen sentimentale Lieder vorträgt. Die moralische Pflicht der Familie und dem eigenen Herkommen gegenüber steht der Karriere im modernen, weltlichen Amerika entgegen. Der Konflikt spitzt sich zu am Tag jener Premiere, die zum Broadway-Durchbruch des jungen Stars werden soll. Sie fällt auf Jom Kippur, den «Tag der Sühne», den höchsten jüdischen Feiertag, und ausgerechnet da ist der Vater so schwer erkrankt, dass er nicht in der Lage ist, zum Auftakt der Feier das Gebet «Kol Nidre» zu singen, weshalb ihn sein Sohn vertreten soll … Der Stoff mit dem Dilemma zwischen religiöser Herkunft und weltlicher Karriere sollte über die spezifische jüdische Kultur ein Massenpublikum ansprechen. Der Erfolg von The Jazz Singer lässt vermuten, dass viele andere Minderheiten in diesem Hin- und Hergerissensein zwischen Festhalten an Tradition einerseits und Anpassung an die US-Gesellschaft andererseits ihre eigenen, ähnlich gelagerten Probleme wiedererkennen konnten.

Entgegen seinem Ruf als «erster Tonfilm» war The Jazz Singer zum grössten Teil ein Stummfilm mit Zwischentiteln und einer synchron ab Schallplatten eingespielten Musik (inklusive einiger Geräusche). Ursprünglich sollten lediglich die Gesangsnummern von Al Jolson eine Synchronvertonung erhalten. Am Ende kam dazu aber doch etwas gesprochene Sprache. Die Filmgeschichtsschreibung hat, mangels belegter Fakten, unterschiedliche Erklärungen geliefert, wie es dazu gekommen sein könnte. Al Jolson war dafür bekannt, dass er auf der Bühne seine Gesangsnummern gerne durch einige improvisierte Worte verband; insbesondere der Satz «You ain't heard nothing yet» war zu seinem verbalen Markenzeichen geworden. Und so sagt Jolson auch im Film nach seinem ersten Musikstück, zum zweiten überleitend: «Wait a minute. Wait a minute. You ain't heard nothing yet.» Diesen Satz hatte das Publikum möglicherweise erwartet – ebenso wie einen von Jolsons berühmten «Blackface»-Auftritten, schwarz geschminkt, wie sie zur Tradition der «minstrel shows» gehörten. Jolsons Markensatz ist jedenfalls in die Filmgeschichte eingegangen als erster gesprochener Satz in einem Langspielfilm.

Und auch in der Mitte des Films, wenn der Kantorssohn für die Mutter ein Lied singt und sich dabei am Klavier begleitet, unterbricht er sein Spiel und spricht zu ihr. Die bereits stumm gedrehte Szene soll dafür nochmals mit Ton aufgenommen worden sein. Auch wenn die kurzen Antworten der Mutter kaum hörbar sind, handelt es sich um die erste Tondialogszene in einem Spielfilm.

Legende 4: The Jazz Singer war ein einzigartiger Erfolgsfilm

Dies war das einzige bahnbrechend neue Element in The Jazz Singer. Auf das Publikum soll es sensationell gewirkt haben. Doch auch dieser Überlieferung ist mit Vorbehalt zu begegnen. Wie Donald Crafton nachgewiesen hat, findet man erst Monate nach der

«historischen» Premiere vom 6. Oktober 1927 erste Berichte über den angeblich so sensationellen Erfolg. Crafton hat in Ermangelung verlässlicher Berichte über die Publikumsreaktionen versucht, anhand von Zahlenmaterial das Ausmass des Erfolgs zu ergründen. Doch auch Zuschauerstatistiken gibt es nicht für diese Zeit. Lediglich Box-Office-Meldungen wurden publiziert, in der Regel auf den – oft manipulierten – Angaben der Kino- und Verleihfirmen beruhend.

Dennoch sind die Angaben zu den verschiedenen Filmen in der Relation aufschlussreich. Crafton kommt zum Schluss, dass The Jazz Singer durchaus erfolgreich war, aber keineswegs jener überragende Hit, den die Legende aus ihm macht. Der Film erreichte in keiner Woche die Spitzenwerte von Don Juan (der von Warner mit viel grösserer Vorauswerbung gestartet worden war) und hielt sich in der Erstaufführung am Broadway nur 23 Wochen, während es Don Juan auf eine Laufzeit von mehr als einem Jahr brachte. Paramount mit Wings, Fox mit Seventh Heaven und MGM mit dem Garbo-Film Love waren 1927 ähnlich erfolgreich wie die Warners mit The Jazz Singer.

Die Legende, The Jazz Singer habe am Broadway alle Einnahmenrekorde geschlagen, geht auf die Werbung von Warner Bros. zurück. Die Firma startete den Film im Rest der USA einige Wochen nach New York, um zuzuwarten, bis mehr Kinos die Tonversion spielen konnten. Sie pries The Jazz Singer als «Broadway Hit» an und warb mit Bildern einer immensen Menschenschlange, die vor dem Kino in New York anstand, doch stammten sie vom Premierenabend, an dem Al Jolson anwesend war. Höchst wahrscheinlich drängte sich das Publikum primär, um den Star persönlich zu sehen. Die Rechnung ging für Warner jedenfalls auf: Da Vitaphone den Theatern die Tonanlage lieferte und gleichzeitig Warner den Eröffnungsfilm dazu vermietete, verdienten die Brüder gleich doppelt.

Mit ins Bild passt eine Änderung der Filmmietbedingungen: Neu sahen die Verträge nach Spielwochen gestaffelte Prozentmieten vor. Legten die Kinobesitzer in den ersten Wochen meistens drauf bei den 70 oder 60 Prozent der Einnahmen, die sie an den Verleih abführen mussten, waren sie eher motiviert, einen einigermassen erfolgreichen Film länger im Spielplan zu halten, um in den späteren Spielwochen bei niedrigeren Prozentsätzen doch noch auf ihre Rechnung zu kommen.

Legende 5: The Jazz Singer hat das Kino schlagartig verändert

So erfolgreich die Warner-Geschäftsstrategie war, bedeutete sie keineswegs das umgehende Ende des Stummfilms. Warner Bros. selbst entschied zwar nur wenige Wochen nach dem Start von The Jazz Singer, fortan nur noch Tonfilme herzustellen, und die grösseren Studios folgten rasch. Die Warner-Produktion The Lights of New York als erstes «all talkie» hatte am 6. Juli 1928 in New York Premiere, mit durchgehendem synchronem Nadelton. Doch selbst in den USA brauchte die Umstellung auf ausschliessliche Tonfilmproduktion gut zwei Jahre, in Westeuropa setzte sie 1930 ein, in anderen Ländern (wie der UdSSR und in Japan) war bis Mitte der dreissiger Jahre ein guter Teil der Produktion «stumm».

Solange viele Kinos, selbst in den USA, noch nicht über eine Tonanlage verfügten, brauchte es von den neuen Tonfilmen zusätzlich stumme Fassungen. Da das reine Einfügen von Zwischentiteln kaum zu befriedigenden Resultaten führte, bedeutete dies in der Praxis, dass eigens Stummfilmversionen konzipiert und hergestellt wurden, die teilweise von der Tonversion abwichen.

Charles Chaplin hat sich gegen die Neuerung gestemmt, solange es ging. Als in den USA alle anderen bedeutenden Premieren längst Tonfilme waren, erklärte Chaplin im Januar 1931, kurz vor der Premiere von City Lights, der Presse: «Ich gebe den Talkies noch sechs Monate, höchstens ein Jahr. Dann sind sie erledigt.» Er wagte es, City Lights noch als Stummfilm mit einer Musiktonspur herauszubringen – mit Erfolg. Die Hoffnung auf ein rasches Ende der Tonfilmeuphorie oder zumindest auf ein paralleles Weiterleben der Stummfilmkunst beruhte bei Chaplin wohl nicht zuletzt auf der Einsicht, dass sein Tramp eine zutiefst pantomimische Figur war, die nicht einfach zu sprechen beginnen konnte. Die fünf Jahre, die bis zur Premiere seines nächsten Werks verstrichen, müssen ihm die Vergeblichkeit seiner Hoffnung deutlich gemacht haben. Dennoch war Modern Times (1936), Chaplins letzte Variation der Trampfigur, noch einmal ein Film ohne Dialoge, nur mit Musik und Geräuschen.

Die Veränderung der Spielweise vom stummintensiven Ausdruck in Körperhaltung, Gestik und Mimik zu einer natürlich wirkenden schauspielerischen Darstellung war sicher die einschneidenste Änderung, die der Tonfilm im Bereich der künstlerischen Mittel bedingte. Die Legende besagt, dass viele Stummfilmstars Opfer ihrer ungenügenden Sprachbeherrschung oder einer unangenehmen Stimme geworden seien. Die eingeschränkte und nicht frequenzlineare Empfindlichkeit der frühen Mikrofone hatte ihre Tücken; so wirkte die Aussprache mancher Schauspielerinnen, als lispelten sie. Doch wurden die Mikrofone und die Aufnahmetechnik rasch verbessert.

Angesichts des neuen Kostenfaktors Ton haben die Studios vielmehr die Umstellung benutzt, um ihren Bestand an teuren Stars zu reduzieren; der Vorwand der mangelnden sprachlichen Qualifikation kam ihnen für diese Welle von Kündigungen nur zu gelegen. Eine der prominentesten Zielscheiben dieser Taktik war der Star John Gilbert, der zur Stummfilmzeit in mehreren Filmen mit Greta Garbo als deren Idealpartner gefeiert worden war. MGM wollte den teuren Star loswerden und streute daher Gerüchte über seine angeblich fehlende stimmliche Eignung. (Wie wenig dies zutraf, beweist Queen Christina von 1933, wo er wiederum als Partner Greta Garbos auftrat.)

Greta Garbo selbst ist das Musterbeispiel, dass die Studios, wenn sie nur wollten, auch Schauspielerinnen und Schauspieler mit fremdem Akzent problemlos weiterbeschäftigten; diese spielten nun ausländische Figuren oder zumindest solche, deren ausländische Herkunft en passant erwähnt wurde.

Es ist schwer rekonstruierbar, wie viele prominente Filmschauspielerinnen und -schauspieler wirklich den Übergang zum Tonfilm aus stimmlichen Gründen nicht schafften oder ob nicht öfter die andere Spielweise das Haupthindernis war. Entlassungen gab es jedenfalls in weit grösserem Umfang in einem anderen Bereich: bei den Orchestermusikern der grossen Erstaufführungskinos und den vielen Pianisten der kleineren Kinos landauf, landab. Ihnen allen wurde die Existenzbasis abrupt entzogen.

Gegen 1930 veränderten sich parallel zur Einführung des Tons auch weitere technische und ästhetische Aspekte des Films. Einige, aber lange nicht alle waren durch die Tontechnik bedingt. So wird oft auf die Statik der frühen Tonfilme hingewiesen, die aus der Notwendigkeit resultierte, die Kameras in schallisolierten Einhausungen unterzubringen. Doch gilt dies nur für eine kurze Übergangszeit, bis die Kameragehäuse kleiner und die Kameras damit wieder mobiler wurden. In der Zwischenzeit behalf man sich, indem man jede Szene – wegen der Tonaufzeichnung meist in langen Aufnahmen – von mehreren mit Objektiven unterschiedlicher Brennweite bestückten Kameras gleichzeitig drehen liess, um bei der Montage zwischen Halbtotalen und Nahaufnahmen abwechseln zu können. War der Schnittrhythmus anfänglich noch eher langsam, weil die synchrone Montage zum Ton heikel war, wurde rasch auch die Schnitttechnik verbessert, sodass sich das Tempo der Schnittfolgen dem zu Stummfilmzeiten üblichen annäherte.

Entwicklung von Technik und Ästhetik

Nachhaltiger die Ästhetik verändert haben der Wechsel des Filmmaterials und parallel dazu der weitgehende Ersatz der Bogenlampen durch das Glühlampenlicht. Hauptmotiv war der geringere Stromverbrauch der Glühlampen und der einfachere Umgang mit ihnen, der durch die Beschleunigung der Dreharbeiten substanzielle Einsparungen versprach.

Vieles, was man in der Bildästhetik dem frühen Tonfilm zugeschrieben hat, hatte weniger mit der Tonfilmtechnik zu tun als mit dem anderen Filmmaterial und dem Licht, aber auch mit veränderten ästhetischen Vorlieben. Im Stummfilm hatte lange Zeit der betonte Kontrast von Licht und Schatten vorgeherrscht, der in der Wirkung allerdings oft durch das Einfärben der Filmstreifen gebrochen wurde. Ab Mitte der zwanziger Jahre begann man, eine kontrastärmere, weichere Bildgestaltung vorzuziehen. So war das mehr in Graunuancen gehaltene Bild, das das panchromatische Filmmaterial in Verbindung mit dem Glühlampenlicht hervorbrachte, eine willkommene Nebenerscheinung; zuvor hatte man schon versucht, ähnliche «künstlerische» Bildwirkungen durch Diffusoren vor den Bogenlampen und Weichzeichnerfilter vor dem Kameraobjektiv zu erzeugen. Auch die aus der Verwendung von grösseren Blendenöffnungen resultierte geringere Schärfentiefe wurde nicht als Manko empfungen. Bordwell zitiert einen Techniker, der 1928 schrieb: «The dramatic quality of present day cinematography demands a certain softness of contours throughout the whole image.» Noch pointierter formulierte das ein anderer Beitrag in einer Fachzeitschrift von 1932: «Sharp photography is not artistic photography.» Technische und ästhetische Momente greifen auch ineinander beim Verschwinden der Bildeinfärbung durch Farbbäder, der Virage. Spätestens mit der Durchsetzung des Lichttons musste darauf verzichtet werden, da es auch die Tonspur in störender Weise beeinflusst hätte. Später wurde das Verfahren so verändert, dass es mit dem Lichtton kompatibel gewesen wäre, doch blieb es eine Ausnahme.

Ein einigermassen differenziertes Gesamtbild der filmgeschichtlichen Entwicklung entsteht erst, wenn man anstelle der Legenden die wirtschaftlichen, technischen und gestalterischen Gegebenheiten und Strategien verfolgt. Die Einführung des Tonfilms war insgesamt weder eine ästhetische noch eine filmwirtschaftliche Notwendigkeit. Das Verhalten der Warner Brothers war keine Verzweiflungstat, sondern entsprang einer durchdachten Wachstumsstrategie. The Jazz Singer war keine radikale Neuheit und kein alles Dagewesene übertreffender Riesenhit. Und der Tonfilm hat keineswegs die bewährte Art, Filme zu machen, völlig auf den Kopf gestellt. Der Einzug des Tons in die Kinos hatte sich früh vorbereitet, war von einigen ab Mitte der zwanziger Jahre aus wirtschaftlichem Kalkül forciert worden. Niemand konnte da aber absehen, wohin die Reise führen und vor allem, wie schnell und umfassend der Tonfilm den Stummfilm ablösen würde. Das Zusammentreffen von technischen, wirtschaftlichen und gestalterischen Faktoren war in der Kombination nicht berechenbar, und noch weniger war es die Reaktion des Publikums. Insofern erwies sich diese Phase der Filmgeschichte als exemplarisch für viele spätere Veränderungen. ×

→ Literatur

David Bordwell, Janet Steiger, Kristin Thompson: The Classical Hollywood Cinema, New York: Columbia University Press 1985

Donald Crafton: The Talkies, American Cinema's Transition to Sound 1926–1931, Berkeley: Scribners & Sons 1997

Harald Jossé: Die Entstehung des Tonfilms, Freiburg i. Br.: Alber 1984

Barry Salt: Film Style and Technology: History and Analysis, London: Starword 1983

Anzeige

REX 12 17

KINO Rex BERN

SLAPSTICK!

The Nutty Professor,
Duck Soup, Film / Notfilm,
Yoyo, Sleeper,
Artists and Models,
Le grand amour,
Der Lauf der Dinge,
Way out West, The Gold Rush,
Tex Avery Cartoons,
The General, A shot in the dark,
Les vacances de Monsieur Hulot

Anzeige

Filmpromotion

Werbung für Filme, Kinos und an Filmfestivals

Kulturplakat-Säulen, Plakattafeln, indoor-Plakate und sehr gezielte Flyerwerbung in über 2'500 Lokalen, Shops und Kulturtreffpunkten. Auffällige Werbung auf Tischsets und Bierdeckel.

Filmpromotion

ganze Schweiz
schnell, günstig, sympathisch

www.filmpromotion.ch Telefon 044 404 20 28

Anzeige

NETZWERK CINEMA CH

FILM STUDIEREN AUF MASTER- UND DOKTORATSSTUFE · FILMWISSENSCHAFT · FILMREALISATION

«Subotika - Land of Wonders» © Peter Volkart 2015

WWW.NETZWERK-CINEMA.CH

RESEAU/NETZWERK CINEMA CH · Unil UNIL | Université de Lausanne · Universität Zürich · z · hdk Zürcher Hochschule der Künste · ec a l · HEAD GENÈVE · cinémathèque suisse · Università della Svizzera italiana