



Rudolf Arnheim an seinem Schreibtisch, September 1999. Foto: Sabine Lenk

Rudolf Arnheim

Die Zukunft des Tonfilms¹

Die Umstellung der Stummfilmproduktion auf den Tonfilm (vom Jahre 1929 ab) geschah seinerzeit nicht zuletzt deshalb, weil man den immer katastrophaler stockenden Geschäftsgang durch das Radikalmittel einer unerhört neuen Sensation wieder ‚auf Touren zu bringen‘ wünschte. Aber die neue Sensation des tönenden Bildes hat sich schnell abgenutzt, und dafür hat der Tonfilm eine weitere schlimme Schwierigkeit in die Filmwirtschaft gebracht: im natürlichen Entwicklungsgang der Weltwirtschaft hatte sich auch der Film immer mehr vom Ursprungsland aus über die übrigen Länder der Erde verbreitet. Diese schöne Internationalisierung erlebte durch den Einbruch der Sprache in den Film eine jähe Hemmung. Plötzlich war es nur noch unter großen Schwierigkeiten möglich, einem Volk die Filme eines andern zu zeigen, und sowohl für den anspruchslosen wie für den anspruchsvollen Kinobesucher war der Genuß eines ausländischen Films plötzlich entscheidend vermindert. Andererseits aber hatten sich gerade durch die Einführung des Tons die Herstellungskosten derart erhöht, daß ein Film kaum noch im eignen Lande zu amortisieren war. Hier spielten und spielen vor allem die hohen Lizenzen der Elektroindustrie, die mit Hilfe ihrer Tonfilmpatente die gesamte Produktion kontrolliert, eine entscheidende Rolle, und die zukünftige Entwicklung des Tonfilms wird stark davon beeinflusst sein, ob und in welchem Maße die Diktaturgewalt der Apparateindustrie sich aufrechterhält. So sind heute beispielsweise für einen durchschnittlichen deutschen Film (Herstellungskosten 250 000 Mark, Drehzeit 20 Tage) für Lizenzgebühren, Ateliermiete, Entwickeln und Kopieren allein an die Monopolfirma Tobis etwa 70 000 Mark zu zahlen!

Diese Verteuerung der Filmherstellung hat für die Filmkunst nicht nur zur Folge gehabt, daß die Produzenten in noch stärkerem Maße als bisher gegenüber den Filmkünstlern ihre kaufmännischen Forderungen geltend machten, alle riskanten Experimente vermieden und damit zugunsten einer immer dürftigeren Serienproduktion alles Neue, Eigenartige und Fortschrittliche niederhielten,

1 Der Abdruck dieses Textes basiert auf einem bisher unveröffentlichten Typoskript, geschrieben etwa 1934, gezeichnet: „von Dr. Rudolf Arnheim“. Die in eckigen Klammern stehenden Ergänzungen und Nachweise zu Filmen, die Arnheim erwähnt, wurden von der Redaktion eingefügt, die Schreibweise der Namen von Regisseuren an den heute üblichen Standard angepaßt (Anm. der Red.).

sondern sie hat auch jene junge, neben der Filmindustrie lebende Experimentatoren-gilde sogenannter Avantgardisten vernichtet, der die junge Filmkunst so manche neue Anregung und Belebung verdankte. Was die Filmindustrie anlangt, so wird sie in Zukunft die unbedingt nötige Freiheit zum Herumprobieren, Experimentieren, Riskieren nur dann haben, wenn die Spanne zwischen Herstellungspreis und Erlös den nötigen Spielraum dazu läßt, beziehungsweise wenn sich der Staat helfend ins Mittel legt. Für die nichtindustrielle Avantgarde-Produktion darf man wohl ein neues Aufleben prophezeien, ja die immer umfänglicher werdende Bewegung des Amateur-Schmalfilms wird, wenn erst einmal praktisch brauchbare Tonfilmapparate für Schmalfilm herausgebracht sein werden (und soweit wird es in kurzer Zeit sein), eine riesige private Filmproduktion hervorbringen, die das Gesicht unsres Filmwesens grundlegend verändern und die eigentliche Filmindustrie zweifellos vor schwierige, aber für die Sache der Filmkunst nützliche Aufgaben stellen wird. Gerade von der nichtindustriellen Filmproduktion darf man wieder die Entdeckung manches jungen Talents erhoffen, das als Außenseiter für Außenseiter beginnt und dann von der Industrie aufgegriffen, gefördert oder verdorben wird.

Wie nun ist die leidige Sprachenfrage im Tonfilm zu lösen? Der stumme Film kommt nicht wieder. Von den 60500 Kinos, die es zur Zeit in der Welt gibt, sind bisher zwar nur 34000 auf Tonfilm eingerichtet, aber diese Zahl ist ständig im Wachsen. Die ausschlaggebende große Masse des Filmpublikums wird sich zu einer Rückkehr zum Stummfilm nicht verstehen, weil es Werke der darstellenden Kunst nach ihrer Naturähnlichkeit zu bewerten gewohnt ist und für sein Geld nicht plötzlich eine „überlebte“, „unvollkommene“ Abbildungstechnik vorgesetzt bekommen möchte. Für den Kunstfreund andererseits, der einen Film wie jedes andre Kunstwerk nicht nach seiner Naturähnlichkeit sondern nach seiner Ausdruckskraft und innern Wahrheit bewertet, wäre zwar der stumme Film neben dem tönenden durchaus noch lebensfähig, aber auch er bejaht die neuen Ausdrucksmöglichkeiten des Tonfilms und gibt zu, daß der Tonfilm recht viele Möglichkeiten des stummen Films in sich schließt, so daß nur innerhalb enger Bezirke künstlerische Möglichkeiten, die nur dem Stummfilm offenstanden, verlorengegangen sind. Dazu gehört beispielsweise bis zu einem gewissen Grade der amerikanische Groteskfilm, der bisher keine passende und genügend ausgiebige Tonfilmform gefunden hat – siehe Buster Keaton, der aus einem genialen Künstler zu einem mittelmäßigen Harlekin werden mußte, siehe Charlie Chaplin, der sich teils mit musikalischer Karikierung von Sprechgeräuschen geholfen hat (ein einmal sehr wirksames, aber auf die Dauer monotones Aus Hilfsmittel), teils auf seine Filmarbeit überhaupt verzichtet, teils sich mit Plänen zu einem Taubstummfilm herumschlägt. Dennoch braucht die Hoffnung auf

einen Tonfilmgroteskstil nicht aufgegeben zu werden, der sich unter starker Verwendung von Musik, musikalisierten Dialogen und Geräuscheffekten etwa nach dem Vorbild der Micky-Maus-Tonfilme entwickeln könnte.

Die Beweglichkeit der Kameraführung, die der Tonfilm zunächst aus technischen Gründen nicht besaß, ist inzwischen wiedererobert worden, und über das Verhältnis des vom stummen Film so kultivierten Bildschnitts zum Tonfilm wird später noch gesprochen werden. Käme in Zukunft der stumme Film wieder, so würde der Filmfreund dies begrüßen, ihn aber dennoch auf engere Gebiete beschränkt sehen wollen, als sie ihm früher zur Verfügung stehen. Filme beispielsweise, in denen der Gedankenaustausch zwischen Menschen eine bedeutende Rolle spielt, wären mit den früheren Stummfilmmitteln nicht mehr erträglich. Weder die tonlosen Lippenbewegungen noch die Ersetzung des Sprechens durch Gebärden könnten den geschärfteren Ansprüchen der Tonfilmgeneration genügen. Verstände sich der stumme Film zu solcher klugen Beschränkung, so könnten seine Ausdrucksmöglichkeiten auch in Zukunft noch manches Schöne zuwege bringen; sie werden vielleicht ein Betätigungsfeld finden in einer bestimmten, bisher noch wenig vervollkommenen Spielart von Tonfilmen, in denen der Tonpart so unabhängig vom Bild ist, daß dieses wieder nach stummfilmähnlichen Gesetzen aufgebaut werden muß!

Jedenfalls wird der Stummfilm nie wieder eine führende Rolle spielen, und so müssen andre Lösungen für das Sprachenproblem gesucht werden. Man versuchte es etwa mit der Parole: wenig Dialog! Die Filmindustriellen, von ihrem Geldbeutel dazu angeregt, entdeckten die strenge Schönheit eines lapidaren Kurzdialogs und errechneten zahlenmäßig, wieviel Prozent Dialog ein Tonfilm haben dürfe. Gewisse moderne Filmkünstler versuchten – zum Teil aus anderen Gründen – den Dialog nur an wichtigen Eckpunkten der Handlung tönen, sonst aber die Bilder sprachlos ablaufen zu lassen (Paul Fejos in *MARIE* [TAVASZI ZÁPOR, HU 1932], René Clair), aber dies Verfahren erwies sich als intellektuell erklügelt und gegenüber den sinnlich-praktischen Erfordernissen des tönenden Bildes nicht haltbar. Oder aber man versuchte vom Manuskript her Sprechszenen zu vermeiden, bzw. die Personen eine abgehackte Telegrammsprache reden zu lassen. Das führte zu Rückgratsverkrümmungen in der Handlungsführung und zur Charakterverfälschung der handelnden Figuren. Sparsame Dialoggebung kann für gewisse Filme und für gewisse Einzelszenen wirksam und angemessen sein. Sie aber aus außerkünstlerischen Gründen zur allgemeinen Produktionsrichtschnur zu machen, ist eine Maßnahme, die sicherlich keine Zukunft hat.

Schließlich gibt es Übersetzungsmethoden. Von ihnen verfälscht das Aufkopieren von Titeln in der Landessprache das Original am wenigsten. Dafür wird aber durch die häßlichen Inschriften die Bildwirkung zerstört, die Aufmerksam-

keit des Zuschauers mißgeleitet und zumeist auch – wegen des geringen Raumes – der Text unerträglich vergrößert und versimpelt.

Ein lebensgefährlicherer Eingriff schon ist das sogenannte Dubbing-Verfahren, das Nachsynchronisieren des Dialogs. Hier wird, auch wenn die Bearbeitung bestens gelingt, stets die Einheit des lebendigen Menschen und seiner Klangäußerungen zerrissen werden zugunsten eines barbarischen, gespenstischen, widernatürlichen Flickwerks. Zumal die Leistungen großer Schauspieler werden auf diese Weise unerträglich verstümmelt. Weiterhin kann der unterlegte Text mit Rücksicht auf die Mundbewegungen im Bild und die Länge des Originaldialogs immer nur ein erzwungenes Krampfprodukt, ein Kompromiß zwischen dichterischer Sprachform und zufälligen akustischen Beschränkungen ergeben. Es steht zu erwarten und zu wünschen, daß diese im Augenblick vielgeübte Übersetzungsmethode bald wieder verworfen wird, denn wenn sich die breite Masse des Publikums auch bis heute damit abfindet, so dürfte sich doch ihr Gefühl recht schnell genügend schärfen, um diese Barbareien auch im kleinsten Groschenkino unmöglich zu machen.

Eine gewisse künstlerische Verwendung wird das Nachsynchronisierungsverfahren vielleicht einmal finden, wenn man, statt eine natürliche Einheit von Mensch und Stimme vortäuschen zu wollen, das Unzusammengehörige des Zusammengefügteten ausdrücklich heraushebt und dadurch groteske oder übernatürliche Wirkungen erzielt. Wenn etwa in einem Werbefilm ein Tabakblatt den Mund auftut und eine Rede hält oder wenn dressierte Hunde sprechen und singen, so sind das erste Versuche, das Dubbing-Verfahren seiner Eigenart entsprechend für neue Wirkungen zu benutzen.

Das einwandfreiste Verfahren zur Übersetzung von Tonfilmen besteht darin, sogenannte fremdsprachige Versionen herzustellen. Man dreht bei der Atelierarbeit jede Szene nacheinander in verschiedenen Sprachen, natürlich zumeist mit Schauspielern und Regisseuren der entsprechenden Sprachgruppe. Dadurch entstehen nicht nur Fassungen in verschiedener Sprache sondern auch von erstaunlich verschiedener nationaler Färbung. Der Film wird nicht nur in die fremde Sprache sondern auch in den fremden Nationalcharakter übersetzt. Ist so die Voraussetzung für ein in sich geschlossenes Kunstwerk zwar geschaffen, so verliert natürlich dabei der Film die wichtige und reizvolle Möglichkeit, ein Volk mit den Eigenarten des andern Volkes bekannt zu machen. Der Italiener beispielsweise bekäme ausschließlich italienische Filme aus seiner Heimat und ebenfalls von seinen Landsleuten hergestellte italienische Versionen ausländischer Filme zu sehen. Selbstverständlich könnten dann auch von den heute in der ganzen Welt berühmten Schauspielerpersönlichkeiten nur noch die fremdsprachlich gebildeten über ihr Sprachgebiet hinaus wirksam bleiben.

Als Forderung an die Zukunft bleibt der Wunsch bestehen, die Urfassungen der Filme auch im fremden Land zu zeigen, die Ursprache ins fremde Land zu tragen, und so das Verständnis für sie zu fördern – womit sich der Film einschaltet in die große kulturelle Entwicklung, die durch die immer stärkere wirtschaftliche und politische Verflechtung der Völker, die Verkleinerung der Welt durch Flugzeug, Schnelldampfer, Eisenbahn und Auto und durch den kulturellen Austauschverkehr (Rundfunk, Übersetzungswesen, internationale Kongresse, Fremdenverkehr, fremdsprachiger Schulunterricht etc.) charakterisiert ist.

Mit dieser Entwicklung hängt die Zukunft des Tonfilms aufs engste zusammen. So wie heute bereits innerhalb kleiner Bezirke, etwa im Ticino, die gesamte Bevölkerung – nicht nur die gebildete – dreisprachig ist, ohne dadurch ihre Eigenart zu verlieren, so dürften mit der Zeit überall die Sprachkenntnisse des Durchschnittsmenschen (also des Kinobesuchers) sich vermehren und auch die Sprachen selbst sich, ohne ihren Eigencharakter zu verlieren, aneinander angleichen, so wie sie es heute schon auf gewissen Gebieten (etwa der stark internationalen wissenschaftlichen Terminologie) getan haben. In diesem großen Zusammenhang gilt es das Sprachenproblem des Tonfilms zu sehen. Dann scheint es auch nicht mehr unlösbar.

Dagegen spricht nicht, daß der heutige Film – teils innerhalb des allgemeinen politischen Strebens nach wirtschaftlicher „Autarkie“, teils aber auch unter dem Einfluß der Sprache – in vielen Ländern eine stärkere Betonung der nationalen Eigenart (Filme aus der Geschichte und dem Volksleben) erkennen läßt. Die nächste Zeit schon wird mit einem alten Vorurteil der Filmindustrie aufräumen, das besagte, daß man zugunsten des „internationalen Geschmacks“ (den es höchstens in Gestalt einer oberflächlichen Hotelzivilisation gibt!) auf eine verwaschene Norm hinarbeiten müsse. Die Erfahrung lehrt, daß gerade die wertvollsten und international am meisten anerkannten Filme (etwa die Russenfilme) von der Eigenart des Ursprungslandes stark geprägt waren. Und spricht man etwa von einem spezifisch amerikanischen Geschmack, der gewisse für Europäer unerträgliche Filme sehr schätze, – so wird es sich in solchen Fällen bei genauerem Zusehen meist nicht um nationale sondern um Qualitätsunterschiede handeln! Der zukünftige Tonfilm wird gerade durch deutliche Betonung seiner nationalen Eigenart ein taugliches Mittel für die Beförderung der internationalen Verständigung werden.

Der Tonfilm hat für die einzelnen nationalen Filmindustrien zu einer Umschichtung ihrer Aufgaben, Fähigkeiten und Absatzgebiete geführt, die sich in Zukunft noch stärker herausarbeiten dürfte. Zur Zeit des Stummfilms konnten auch kleine Länder (Schweden!) Filme für die ganze Welt produzieren. Heute richtet sich die Ergiebigkeit einer Filmindustrie vor allem nach der Größe

des betreffenden Sprachgebietes. So besteht beispielsweise für England, das bisher so inaktiv ist, eine große Filmchance, während etwa die russischen Tonfilme außerhalb ihrer Landesgrenzen nur schwer Absatz finden werden. Für Italien, das in der ganzen Welt durch seine Sänger berühmt ist, bietet der Tonfilm eine bei weitem größere Chance als der Stummfilm. Gewisse berühmte Schauspieler, die nicht in ihrer Heimat arbeiten, etwa die Schwedin Greta Garbo oder die Dänin Asta Nielsen wurden durch den Tonfilm plötzlich zu „Ausländern“, der Dialekt amerikanischer Filme stieß bei den Engländern auf Widerwillen, und selbst innerhalb des einzelnen Landes zeigt sich, daß Dialektfilme nicht durchgängig gut verstanden werden und daß etwa die geschwinde Sprech- und Denktechnik manches großstädtischen Filmschauspielers für den Landbewohner „zu hoch“ ist.

Wir fragen uns nun, inwieweit die technische Entwicklung den Tonfilm von morgen verändern wird. Die klangliche Wiedergabe von Stimmen, Musik und Geräuschen ist zumindest für unser Ohr, heute schon recht befriedigend. Sehr im argen steht es hingegen noch mit der richtigen Wiedergabe des Raumschalls, und hier wird der Tonfilm der Zukunft noch manche Vervollkommnung bringen können. Sehr vielen sogenannten Landschaftsszenen hört man den Ton des Atelierraums deutlich an, und auch die Geräusche der Straßenszenen leiden zumeist unter einer falschen Raumakustik. Sehr häufig auch steht das Mikrofon in einem geringeren Abstand von der Schallquelle als die Bildkamera, wodurch nachher für den Zuschauer der optisch-akustische Eindruck in seine beiden Elemente zerfällt. Auch die schalldämpfende Eigenart von Zwischenwänden wird oft gröblich vernachlässigt, so daß etwa, wenn die Stimme eines Sängers durch die Mauer des Hauses dringen soll, man dem Klang anhört, daß er ohne jede Zwischenwand direkt vom Mikrofon aufgenommen worden ist. Auf solche Forderungen der psychologischen Akustik wird der Tonfilm künftig, auch vor allem bei Nachsynchronisierungen, sorgfältiger zu achten haben, und es wird Sache der Techniker sein, die Aufnahmetechnik so zu entwickeln, daß der Ton auch dann noch deutlich und verständlich aufgenommen wird, wenn er nicht unmittelbar und aus günstigstem Abstand ins Mikrofon gegeben wird.

Wichtig für die technischen Ausdrucksmittel der Tonfilmkunst könnte weiterhin die Erfindung der synthetischen Schallaufnahme werden. Schon jetzt ist man theoretisch imstande, die Lichttonkurven nicht nur von Instrumentalmusik sondern auch von Geräuschen und menschlichen Stimmen aufzuzeichnen. Die Praxis wird zeigen, wieweit es möglich sein wird, mithilfe dieses Verfahrens ausdrucksvolle Klänge zu erzeugen, die das Mikrofon aus der Wirklichkeit nicht entnehmen kann, beziehungsweise Stimmen und Geräusche zu stilisieren oder zu idealisieren.

Weiter muß hier die Fernsehtechnik erwähnt werden, mit deren Hilfe es möglich sein wird, wirkliche Vorgänge im Augenblick des Geschehens beziehungsweise aufgenommene Filmstreifen rundfunkmäßig zu übertragen. Abgesehen von den soziologischen und wirtschaftlichen Veränderungen, die sich daraus ergeben könnten (Film nicht mehr Massenerlebnis im Saal sondern Einzelerlebnis in der Wohnung; Vernichtung des Filmtheatergewerbes; Monopolisierung der Produktion), würde es möglicherweise zu einer Vernichtung der Filmkunst dadurch kommen, daß man gar nicht mehr wie bisher Filme fotografisch fixierte sondern einfach Theatervorstellungen im Senderraum darböte, da ja die fotografische Fixierung ihren wirtschaftlichen Sinn verliert, sobald ein Werk, wie heute die Hörspiele des Rundfunks, nur noch ein einzigesmal aufgeführt und übertragen wird! In diesem Fall fiele das wichtige Kunstmittel des Filmschnitts vollkommen fort, und Film wäre nur noch rundfunkmäßig übermitteltes Theater.

Einen ähnlich vernichtenden Schlag gegen die wichtigsten Ausdruckmittel der Filmkunst könnte die Einführung des Farbfilms, des stereoskopischen Films und des „Grandeur“-Films bedeuten. Der Tonfilm zwar hat, wie wir sagten, die Gestaltungsmittel des Filmbildes nur unwesentlich eingeschränkt, aber er bedeutete ja auch keinen Eingriff in den optischen Bezirk sondern nur einen akustischen Zusatz! Wird hingegen das Filmbild farbig, räumlich und von dem engen Bildrahmen befreit, so kommt es der Wirklichkeit so nahe, daß es sie nicht mehr gestalten kann. Denn gerade der Abstand des Filmbildes von der Wirklichkeit, die Reduzierung der bunten Farben auf Schwarz-Weiß-Werte, die Projektion des Raumbildes in die Fläche und die Wahl eines bestimmten Wirklichkeitsausschnitts mithilfe des rechteckigen Bildrahmens ermöglicht es, die Wirklichkeit filmisch nicht nur abzubilden sondern zu gestalten. Eine solche „Vervollkommnung“ der Filmtechnik würde also das Ende der Filmkunst bedeuten.

Fragen wir uns nun, in welchem Sinne man wohl künftig die schon heute üblichen Gestaltungsmittel des Tonfilms vervollkommen wird, so muß man von dem Grundsatz ausgehen, daß jedes Ding bestrebt ist, seine Eigenart, sein Wesen möglichst vollkommen zu verwirklichen. Man muß also auch im Falle des Tonfilms feststellen, welches seine charakteristischen Eigenarten sind, um vermuten zu können, in welchem Sinne er sich entwickeln wird oder doch entwickeln sollte.

Der Film unterscheidet sich (zusammen mit dem Rundfunk) von den andern darstellenden Künsten vor allem dadurch, daß er eine sehr naturgetreue, mechanisch erzielte Abbildung der Wirklichkeit zum Material für die künstlerische Gestaltung nimmt. Eine wichtige Aufgabe für ihn wird deshalb darin bestehen, Kunstwerke von sehr lebensnahem Charakter zu schaffen. Ein Blick auf den Spielfilm zeigt, daß er sich in der Tat immer stärker zur Naturnähe hin entwi-

ckelt, und zwar nicht nur in den Spitzen– sondern gerade auch in den Durchschnittsleistungen. Immer stärker tritt in der Auswahl der Schauspieler an die Stelle des bloß hübschen Milchgesichts der charakteristische, eigenartige, ausdrucksvolle, vom Leben geprägte Mensch; Dekorationen, Schminktechnik, Gebärdenpiel entwickeln sich von groben Theatereffekten weg zu feineren, nuancierteren Formen; und auch an die Wahrheit der Milieuschilderungen und der Handlung werden immer strengere Ansprüche gestellt. In dieser Richtung wird die Zukunft des Tonfilms noch manche Verbesserung bringen. Immer wichtiger wird für die Auswahl eines Filmstoffes, ob er ein ergiebiges und noch unausgeschöpftes Milieu erschließt, und von einem guten Manuskript verlangt man, daß es die handelnden Personen durch ihr Verhalten zu ihrer spezifischen Umwelt charakterisiere. Die Bestimmtheit des Menschen durch seinen Beruf, seinen Stand, seine Landschaft und sein Volk wird immer mehr zum wichtigen Filmthema. Expeditionsfilm und Geschichtsfilm schildern die Lebensweise geografisch oder historisch entrückter Menschengruppen.

Der Tonfilm hat diese Bestrebungen gefördert, indem er den Film um die vielen Spielarten des sprachlichen Ausdrucks (Dialekte, fremde Sprachen) und spezifischer, milieubedingter Geräusche, Tierstimmen etc. bereicherte, aber auch dadurch, daß die Sprache manchen unzureichenden Schauspieler als bloßen „Maskenmacher“ entlarvte. Manchen nur wegen seiner schönen Beine engagierten Filmmädchen mochte es durch Schmink– und Friseurkünste gelingen, in der Rolle einer vornehmen Dame oder eines Bauernmädchens den Forderungen des Zuschauerauges zu genügen – öffnet sie aber den Mund, so erweist sich an ihrem nüchternen Deklamieren nicht nur ihr innerer Abstand zu der Rolle sondern auch – wovon noch zu reden ist – ihre menschliche Unzulänglichkeit. So fördert, das Hinzukommen der Sprache den Film in seiner immer stärkeren Bevorzugung des schlichten Selbstdarstellers vor dem routinierten, vielseitigen Mimiker. Für den schauspielerischen Vortrag des Dialogs wird ganz allgemein eine stärkere Zwanglosigkeit anzustreben [sein]. Auf diesem Gebiet herrscht bisher eine Art Schreckensherrschaft der Tonmeister, die – teils mit, teils ohne Berechtigung – im Interesse der Verständlichkeit ein überdeutliches, schülerhaftes Rezitieren des Textes fordern; während die Erfahrung bewiesen hat, daß gerade das unbefangene, spontane, sorglose Sprechen den Hörer besonders lebhaft anpackt.

Immer stärker zum Natürlichen hin also dürfte sich der Tonfilm entwickeln, womit nicht gesagt sein soll, daß er in Filmen grundsätzlich anderer Art nicht auch das Groteske und Übersinnliche pflegen könnte. Nur wird er diese Wirkungen sozusagen aus der Wirklichkeit selbst hervorzuholen haben. Alle Versuche, mit Pinsel, Pappe und Maskenkunst eine stilisierte Gespensterwelt zu

schaffen, haben vor dem scharfen Auge der Filmlinse nicht gut bestanden (Aelita, Vampyr, Caligari, Frankenstein, Nosferatu). Dagegen ist es den französischen Avantgardisten schon weit besser gelungen, durch assoziative Verketzung von Wirklichkeitselementen (die aus der aufgeplatzten Handfläche hervorkriechenden Ameisen, der von einem Rasiermesser zerschnittene Vollmond, die Eselsleichen auf dem Konzertflügel) unheimliche, traumartige Wirkungen zu erzielen. Unzweifelhaft wird gerade auf diesem Gebiet der Tonfilm der Zukunft noch manche schöne Überraschung bringen.

Was den Grotteskfilm anlangt, so ist sein vorläufiges Absterben wohl nicht allein Schuld des Tonfilms. In seiner Frühzeit war der Film unnaturalistisch, sowohl in Bezug auf Dekorationen, Kostüme, Masken- und Schminktechnik wie auf Gebärdenspiel und Handlung. Hier fand der Grotteskfilm ganz zwanglos vortreffliche Vorbedingungen; ja er war es, der die richtigen künstlerischen Konsequenzen zog, so daß aus dieser Frühzeit des Films übrigens einzig die Grotteskfilme ihren Wert erhalten haben, während die Spielfilme aus der gleichen Zeit auf uns unfreiwillig komisch und absurd wirken, auch wenn wir mit dem Verstand noch zu würdigen vermögen, wieviel Mut, Pioniergeist und Erfindungskraft seinerzeit dazu gehörte, die besten von ihnen zu schaffen. Mit zunehmender Naturnähe des Films verlor der Grotteskfilm immer mehr die Grundlage seines Bildstils, die sich bezeichnenderweise nur noch im gezeichneten Trickfilm (Felix, der Kater; Micky Maus) weitererhielt. Der Tonfilm, der die Sprache brachte und damit das stumme Gebärdenspiel um seinen Sinn brachte, gab ihm den Rest. Es steht zu hoffen, daß dafür die Musik ihm neuen Auftrieb bringt.

Welche Verwendung der Musik im Tonfilm zulässig und angemessen ist, dafür hat sich ja noch kein sicheres Gefühl und keine Tradition herausgebildet. Man probiert immer noch herum, und fest steht nur, daß sie eine sehr große Rolle spielen muß und wird. Die große Schwierigkeit besteht darin, daß wir Menschen uns normalerweise viel seltener in musikalischen Situationen befinden, als es für den Tonfilm wünschenswert ist. Auf zwei Lösungen kam man, deren jede eine wichtige Spezies von Musiktonfilmen bezeichnet. Entweder man suchte sich Stoffe, in denen Musiker eine ausgiebige Rolle spielten. Alle Liebesgeschichten, sonst stummen und unmusikalischen Bonvivants vorbehalten, wurden jetzt von Sängern erlebt: der Sänger unternahm Autoverfolgungen, besuchte Kostümbälle, sprang aus dem Schnellzug, verlor und gewann Millionen, duellierte und verkleidete sich und nahm sich dabei dennoch genügend Zeit, um alle paar Minuten eins der mehrstrophigen Lieder loszulassen, um deren willen er engagiert war. Ähnlich wie den Tenören erging es den Koloratursängerinnen und den Geigern. Dies ist also der Typ des durchaus naturalisti-

schen Spielfilms, aus dessen Handlung sich, mehr oder minder zwanglos, der Anlaß zu Musikdarbietungen ergibt. Man darf vermuten, daß zwar dieser extreme Typ des Sängersfilms sich schnell überleben wird, daß aber auch in Zukunft jeder Tonfilm darauf bedacht sein wird, gelegentlich musikalische Szenen einzulegen. Vor allem die vokale und instrumentale Volksmusik bietet hier noch manche Möglichkeit.

Andrerseits aber ging man dazu über, die handelnden Personen ohne alle Rücksicht auf Natürlichkeit mit Musikeinlagen auszustatten. Da die Filmverleiher, deren Einfluß auf die Produktion entscheidend ist, keinen Film mehr abnehmen wollten, der nicht neue „Schlagerlieder“ enthielt, unterbrach man die Handlung jedes beliebigen Films durch solche Gesangsdarbietungen, auch wenn sie durch nichts motiviert waren. Auch in ernsthaften, dramatischen Filmen durfte der Schlager nicht fehlen, so daß beispielsweise in der Verfilmung von Stefan Zweigs ernster Novelle „Brennendes Geheimnis“ [BRENNENDES GEHEIMNIS D 1932/33, Robert Siodmak], in der ein Kind miterlebt, wie seine Mutter sich mit einem Fremden einläßt, der Verführer teils dem Knaben, teils dessen Mutter allerhand angenehme Strophen vorzusingen hatte.

Solche Verirrungen bezeichnen die ersten Anfänge einer wichtigen Tonfilmgattung: des Operetten- und des Opernfilms. Geht man von der naturalistischen Motivierung der Musikdarbietungen ab, so ist ein geschlossener Stil erst wieder zu erreichen, wenn man ganz konsequent den ganzen Film über die Sphäre des Wirklichen erhebt und ihn vollkommen unter die Herrschaft der Melodie und des Rhythmus stellt. Abgeschmackte Zwitterwesen kommen zustande, wenn man den Film in gewohntem Sinne naturalistisch hält und die Musiknummern unorganisch dazwischenschaltet. Daher versuchte man bald, dem Film als ganzem eine musikalische Linie zu geben. Günstig war es, den Film in ein märchenhaftes Milieu zu versetzen, wie es in den Chevalier-Macdonald-Operetten Ernst Lubitschs in geschickter aber monotoner Weise geschah: Geschichten aus dem sorglosen Leben altmodischer Phantasiekönige und -prinzen. René Clair gelang es, Motive aus dem Volksleben der heutigen Großstadt in musikalische Form zu zwingen, und die Ufa-Operetten der Erich Pommer-Produktion hielten zwischen diesen beiden Stoffgebieten in geschickter, aber weniger kunstvoller Art die Mitte. Sind so für den Operettenfilm schon mancherlei Erfahrungen gesammelt, so steht der Opernfilm noch ganz in den Anfängen (Verfilmung von Smetanas „Verkaufte Braut“ durch Max Ophüls [DIE VERKAUFTE BRAUT, D 1932]).

Die Verfilmung alter Opern und Operetten unter Benutzung der für die Bühne komponierten Musik kann immer nur zu Verstümmelungen der Originale und zu Kompromißlösungen führen, da der Musikfilm eine viel stärkere

Betonung des Bildmäßigen verlangt, als für die Bühne möglich ist. Der Musikfilm muß wie jeder andre Film viel äußere Handlung und ein abwechslungsreiches Milieu bieten, und er *muß* auch für die eigentlichen Musiknummern soviel Bewegung und Handlung schaffen, daß das Bild nicht monoton wird. Weiter wird er in Zukunft noch mehr daran gehen müssen, die Bewegungen der Figuren von der Musik her auf einen tänzerischen Rhythmus zu bringen und schließlich auch Bildrhythmus und Bildschnitt der Musik unterzuordnen. Dialog und Geräusche müssen in ihrem musikalischen Charakter betont werden, so wie etwa zu Beginn von Mamoulians „Kiss me tonight“ [eigtl. LOVE ME TONIGHT / SCHÖNSTE, LIEBE MICH, USA 1932] die Geräusche der erwachenden Stadt sich zu einer musikalischen Sinfonie vereinigen. Schließlich wird man es auch mit der Nachahmung von Menschenstimmen und Geräuschen durch Musikinstrumente versuchen können (Saxofonstimmen der Festredner zu Beginn von Chaplins CITY LIGHTS [DIE LICHTER DER GROSSSTADT, USA 1931]), wenn der Film nur radikal genug jedem naturalistischen Stil entrückt ist.

Auch die vom Stummfilm her bekannte Begleitmusik kann in ihrer Verwendung sowohl für naturalistische wie für Musikfilme noch verfeinert werden, seit sie mechanisch aufgenommen wird und also viel genauer auf die Bilder abgestimmt werden kann. So hat man beispielsweise mit viel Glück versucht, den Bildschnitt und den Takt der Musik zur Deckung zu bringen. Die Begleitmusik der Zukunft dürfte weiter eine stärkere Verschmelzung der eigentlichen musikalischen Klänge mit Geräuscheffekten bringen, wobei der Komponist gelegentlich sogar Originalgeräusche (etwa Maschinengeräusche) durch geschickte Auswahl, Reihenfolge und Montage zu musikalischen Motiven verarbeiten wird. (Geräuschemelodien in Granowskys [DAS] LIED VOM LEBEN [D 1931]; Gleichklang von Marschliedern und Maschinenrhythmen in Wertows ENTHUSIASMUS [SIMFONIA DONBASSA, UdSSR 1930].)

Welche Rolle die Sprache im Tonfilm spielen darf und soll, darüber liegen heute bereits ziemlich sichere Erfahrungen vor, so daß man annehmen kann, daß die Zukunft hier nichts Grundsätzliches ändern wird. Zunächst versuchte man es sowohl mit theatermäßigen Filmen, in denen unaufhörlich gesprochen wurde (Duponts ATLANTIC [GB 1929]), wie auch mit anderen, sehr dialogarmen. Heute weiß man, daß führend auch im Tonfilm nach wie vor das Bild ist. Das hängt mit den psychologischen Unterschieden zwischen optischer und akustischer Sinneswahrnehmung zusammen: Das Auge liefert ein zeitlich wie räumlich lückenloses Abbild der Umgebung, während das Ohr immer nur einzelne, gelegentliche Äußerungen einzelner Gegenstände auffängt. Dieser natürlichen Dominanz des Optischen wird auch der Tonfilm immer Rechnung tragen. Mit einer „Geräuschkulisse“ zwar werden, der Natürlichkeit halber, große Teile

eines Tonfilms ausgestattet sein - eigentliche Gestaltungsfunktion aber wird das Geräusch immer nur als gelegentlich aufgesetztes Glanzlicht haben. Die eigentliche Aufgabe der Sprache wiederum erfüllt sich in den Höhepunkten der Auseinandersetzung zwischen Mensch und Mensch, wo zumeist größere Dialogkomplexe eingesetzt werden, während in verbindenden Zwischenszenen das Wort in den Hintergrund treten kann. Es gibt aber auch Filme, die ausschließlich auf büchermäßig gepflegten Dialog gestellt sind (MENSCHEN IM HOTEL [GRAND HOTEL, USA 1932, Edmund Golding]), und andre, in denen die Sprache eigentlich nur als Geräusch unter Geräuschen wirken soll, wie bei René Clair, der seine Volkstypenspieler den Dialog im Augenblick der Aufnahme frei improvisieren läßt. Hier liegen zugleich die beiden Pole für den im Tonfilm brauchbaren Sprechstil. Bühnensmäßig stilisierte, pathetische Sprache hat sich bisher im Film nicht bewährt. Andererseits ist aber auch das hemmungslose Alltagsgeplapper nur eine und zwar eine gefährliche Möglichkeit. Die Tonfilmsprache soll prägnant, charakteristisch, eigenartig und dabei trotzdem naturnah sein. Ungeeignet, sie zu schaffen, ist der Manuskriptautor des heute üblichen Schlages, der seine Figuren so reden läßt, wie den Leihbibliotheksromanschriftstellern der Schnabel gewachsen ist - ungeeignet aber ist ebensowohl der „Dichter“, der unbekümmert seinen Dialog schreibt, ohne ein Gefühl für dessen Funktion innerhalb des optisch-akustischen Gesamtwerks zu haben. Der zukünftige Tonfilm wird einen Typ des Filmschriftstellers zu schaffen haben, der den sprachlichen Ausdruck beherrscht, zugleich aber filmisch zu denken weiß.

Die Sprache trägt auch nicht unwesentlich dazu bei, den Film auf ein höheres geistiges Niveau zu heben. Es ist ein offenes Geheimnis, daß bis heute die meisten Filmschaffenden nicht gerade zu einer kulturvollen Menschenschicht gehören, selbst wenn sie die neusten Bücher im Schrank und die teuersten Bilder an der Wand haben. Sprachkunst nun ist zwar nicht Wertvoller als Augenkunst, aber sie verlangt neben der eigentlichen Begabung eine gewisse geistige und intellektuelle Bildung, die dem Film nur nützen kann. Einen guten Anfang hierzu bildet die durch den Tonfilm verursachte Invasion der Bühnenschauspieler und -regisseure, die etwas von der geistigen Tradition des Theaters in die Ateliers bringen. Der Tonfilm der Zukunft wird von seinen Künstlern dasselbe menschliche und geistige Niveau verlangen müssen wie andre Künste auch. Mit der Sinnesbegabung allein ist es nicht getan. Charakteristisch für die jüngste Entwicklung des Tonfilms ist weiterhin die Zurückdrängung des kurzen Bildschnitts (nach russischer Manier) zugunsten langer Passagen, die meist erst durch reichliches Drehen und Fahren der Kamera möglich werden. Wechselnde Einstellungen, die man früher im Schnitt hart aneinandersetzte, werden jetzt durch reichliches Schwenken und Panoramieren ohne Schnitt verbunden, und

auch der einzelne Blickpunkt wird beharrlicher festgehalten. Es ist nicht leicht zu sagen, ob dieser Bildstil nur durch das Hinzukommen der Sprache herbeigeführt worden ist oder ob auch die Entwicklung des Stummfilms zu einer solchen ruhigeren Formgebung geführt hätte. Sicher ist, daß die Fixierung der Filmszene an längere, am gleichen Ort stattfindende Dialoge eine gewisse Fesselung der Bildbeweglichkeit erfordert, aber wahrscheinlich ist es auch schon innerhalb der Bilddarstellung die höhere, feinere Kunst, die Gegenstände der Wirklichkeit durch eine geschickte perspektivische Einstellung in die gewünschte Größen- und Lagebeziehung zueinander zu bringen und dabei also die Relationen des Naturraums unangetastet zu lassen als einfach Bilder der verschiedenen Gegenstände aneinander zu kleben. Daher wird, nachdem die erste Freude über das neue Kunstmittel der Montage (Russenfilm) verrauscht ist, der Tonfilm der Zukunft vermutlich eine ruhigere Montage längerer Schnittstücke bringen, wenschon die Ausdruckskraft des Schnitts nicht wieder vergessen werden wird.

Als letzten Gesichtspunkt für die Prognose der Tonfilmkunst nennen wir die Scheidung zwischen synchronem und asynchronem Film. Die Hauptbemühung der Tonfilmpraktiker gehörte von vornherein dem Synchron-Film, d.h. man setzte alles daran, Bild und Ton zeitlich so vollkommen gleichzuschalten, daß der Eindruck eines einzigen optischakustischen Vorganges entstand. Und dies sowohl bei der Originaltonaufnahme wie beim Nachsynchronisieren. Darüber darf man aber nicht vergessen, daß es sich beim Tonfilm im Grunde nicht um eine einzige Aufnahme sondern um zwei gänzlich voneinander getrennte Aufnahmeapparaturen handelt, deren Produkte nur künstlich aufeinander abgestimmt werden. Manche Filmtheoretiker vergaßen das nicht, verfielen aber dafür in den umgekehrten Fehler, indem sie die radikale Trennung von Bild und Ton propagierten und den synchronen Tonfilm als plumpen, unwürdigen Naturalismus ganz ablehnten oder zumindest als einen Filmstil zweiter Klasse behandelten. Nun kann aber gar keine Rede davon sein, daß der synchrone Ton immer nur eine überflüssige Wiederholung dessen bringen könne, was der Zuschauer schon aus dem Bild allein entnehme! Vielmehr zeigt die Praxis, daß Sprache, Musik und Geräusch, geschickt verwendet, die filmische Gestaltung erstaunlich bereichern, indem sie nicht etwa nur das Sinnbild pedantisch komplettieren sondern beispielsweise kontrapunktische Kontrastwirkungen zwischen Ton und Bild schaffen.

Solche Funktionentrennung von Ton und Bild innerhalb des realen Raumzusammenhangs zu schaffen ist wiederum – wie beim Bildschnitt – die höhere Kunst gegenüber dem bloßen Aneinanderkleben von Ton und Bildmotiven, wie es der Asynchron-Film mit sich bringt. Daher wird auch in Zukunft der Syn-

chron-Film eine beherrschende Rolle spielen. Daneben aber wird der Asynchron-Film noch sehr ausgebaut werden. Als einfaches Beispiel asynchroner Formgebung kann man die Begleitung von Filmbildern durch einen ebenfalls aufgenommenen Begleitvortrag eines unsichtbar bleibenden Sprechers ansehen; oder auch die Verwendung von Begleitmusik. Hier schafft die Einheit von Ton und Bild nicht mehr der Naturzusammenhang sondern nur noch der Zusammenhang des Sinnes oder der Stimmung. Auch hieraus entstehen neue, gute, noch nicht genügend ausgenutzte Formen. So hat man etwa versucht, die Bildhandlung des Spielfilms durch abstrakte Stimmen kommentieren zu lassen, die ähnlich wie der Chor der antiken Tragödie die Vorgänge erklären und begutachten. Zweckmäßig geschieht dies in musikalischer Form, so etwa in dem Ufa-Film DER SIEGER [D 1931/32, Hans Hinrich und Paul Martin] durch ein unsichtbares Männerquartett. Auch Traumstimmen und innere Stimmen hat man auf diese Weise dargestellt (Czinners „Träumender Mund“ [DER TRÄUMENDE MUND, D/F 1932], Mamoulians STRASSEN DER GROSSSTADT [CITY STREETS, USA 1931], Duviviers POIL DE CAROTTE [F 1932]).

In allen diesen Fällen paßte sich der Ton der Bildhandlung an. Es wären aber auch Fälle möglich, in denen der logische Ablauf eines gesprochenen Vortrags Hauptsache ist und die ihn begleitenden Bildvorgänge bestimmt. Diese Möglichkeit, bis jetzt eigentlich nur für Werbefilme ausgenutzt, dürfte in Zukunft noch ausgebaut werden. Wenn beispielsweise in einem Werbefilm der Vortragende sagt: „Dies Waschmittel benutzen nicht nur deine und meine Frau sondern alle Hausfrauen der ganzen Welt“, so erscheint auf der Projektionswand nach dem Bild der waschenden Hausfrauen eine Weltkugel. Dies ist nur ein primitives Beispiel für eine Gestaltungsform, die das Schwergewicht des „Handlungs“-Ablaufs in den Tonpart verlegt und diesen durch die Bilder nur ergänzen läßt. Befriedigende Lösungen werden sich natürlich nur dann ergeben, wenn das Bild den Sinn des Gesprochenen nicht einfach optisch kopiert (zumal nicht mit abgebrauchten Allegorien) und wenn außerdem auch der Bildpart für sich statt eines chaotischen Hintereinanders eine gewisse Gestaltung aufweist.