Zeitschrift: Zoom : Zeitschrift für Film
Herausgeber: Katholischer Mediendienst ; Evangelischer Mediendienst
Band: 39 (1987)
Heft: 22

Artikel: Wait a minute! You ain't hear nothin' yet!
Autor: Christen, Thomas
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-932002

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: 08.07.2025

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

Thomas Christen

Wait a minute! You ain't hear nothin' yet!

Diese berühmtgewordenen Sätze spricht der Schauspieler Al Jolson zu Beginn einer kurzen Einleitung zu einer Songnummer im Film *«The Jazz Singer»* (1927) von Alan Crosland, zum Varietépublikum gerichtet. Seine Feststellung, dass das Publikum bis jetzt noch nichts gehört habe, trifft ebenso für den damaligen Kinozuschauer zu. Auch für ihn war der Film bislang «stumm» geblieben, genauer: ohne lippensynchrone Dialoge. Denn stumm war der Film nämlich in den ersten 30 Jahren seiner Geschichte in den wenigsten Fällen. Die Bezeichnung «Stummfilm» dürfte so wohl eher aus der Zeit des Tonfilms stammen, sie weist auf einen Mangel hin, der nun – mit dem Tonfilm – behoben war.

Gebräuchlich war es, dass die Filme vor dieser Zeit des Umbruchs in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre begleitet waren von Musik, gespielt von einem Pianisten, Organisten oder ganzen Orchestern, teilweise auch noch ergänzt durch Kommentatoren. Das Neuartige, Revolutionäre war nun, dass die Charaktere auf der Leinwand auch zu sprechen begannen. Damit setzte eine Entwicklung ein, die das Erscheinungsbild des Films entscheidend veränderte. Was zunächst von vielen für eine «Mode» gehalten wurde, die wieder in Vergessenheit geraten würde, nachdem sie die Faszination des Neuartigen verloren hatte, gab dem Kino jene Prägung, wie sie heute als selbstverständlich angesehen wird.

Die Einführung des Tonfilms markiert einen weitreichenden Einschnitt innerhalb der Geschichte dieses noch jungen Mediums. Experimente damit sind so alt wie der Film selbst, scheiterten jedoch immer wieder an technischen Unzulänglichkeiten, aber auch am Desinteresse der Filmindustrie, die für eine solche Neuerung keine Notwendigkeit sah. In den zwanziger Jahren begann sich die Produktionsfirma Warner Bros. für ein solches Tonverfahren zu interessieren. Warner Bros. gehörte damals nicht zu den Grossen im Filmgeschäft, befand sich aber auf Expansionskurs. Ökonomische Überlegungen waren es denn auch, die bei der Frage der Einführung des Tonfilms im Vordergrund standen. Zunächst wurde einmal an die Möglichkeit gedacht, die damals übliche Musikbegleitung, die bis anhin von den Filmtheatern mit festangestellten Musikern bewerkstelligt wurde, gleichsam als Konserve mitzuliefern. Dies ermöglichte das sogenannte «Vitaphone»-Verfahren, dessen Patente die Warner Bros. übernommen hatten. Der Ton befand sich auf Schallplatten, die mit dem Projektionsapparat synchron gekoppelt wurden. Die Musikbegleitung konnte nun bereits auf der Produktionsseite festgelegt werden, und auch kleinere Kinos erhielten so die Möglichkeit, ganze Orchester erklingen zu lassen. Diese Offensive der Warner Bros. war jedoch nicht uneigennützig und zielte nicht nur auf die Schaffung gleicher Bedingungen für alle Filmtheater ab – im Gegenteil. Die Firma war nämlich bereits seit geraumer Zeit ins Verleihgeschäft eingestiegen und erhoffte sich mit der Einführung einer neuen Technologie auch die Abspielstätten in ihren Einflussbereich ziehen zu können. Die Folgen waren so bedeutsame vertikale Monopolisierungs- und Konzentrationstendenzen: vom Produzenten über den Verleiher bis hin zum Kinobesitzer.

Neuerung mit Folgen

Ein solcher Innovationsschub, wie er in der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre stattfand, brachte aber seinerseits die Filmindustrie in eine Abhängigkeit von grösstem Ausmass. Denn hinter der Entwicklung von Verfahren, die eine Synchronität von Bild und Ton ermöglichten, stand die Elektroindustrie, ihrerseits wiederum eng liiert mit kapitalkräftigen Geldgebern: den Banken. Mit der Einführung des Tonfilms vergrösserte sich der Einfluss branchenfremder Unternehmen auf die Filmindustrie erheblich. Und so ist auch leicht verständlich, dass grosse Teile dieser Filmindustrie sich zunächst diesen Neuerungen widersetzten. Dieser Kampf war allerdings ein ziemlich ungleicher, und der Erfolg, den Filme wie «The Jazz Singer» beim Publikum errangen, sorgte bald dafür, dass er

Sein Erfolg ebnete dem Tonfilm den Weg ins Kino: Al Jolson in «The Jazz Singer» (1927).

auch als verloren angesehen werden musste.

Aus den bisherigen Ausführungen wird deutlich, dass kaum künstlerische Überlegungen bei der Entscheidung für die Einführung dieser neuen Technologie eine Rolle gespielt haben. Dass diese aber auch weitreichende Folgen und Auswirkungen gerade auf dem Gebiet der Filmgestaltung zeigte, wurde immer deutlicher. Denn es ging bald einmal nicht mehr darum, die musikalische Begleitung zu vereinheitlichen. Lippensynchrone Gesangsnummern und Dialogpassagen waren es, die das Publikum in Erstaunen und Begeisterung versetzten! Um dies zu bewerkstelligen, forderte die neue, in vielen Belangen noch unzulängliche Technik ihren Tribut. Kein Wunder also, dass manche zeitgenössischen Beobachter der Ansicht waren, dass der Film nun noch einmal von vorne beginnen müsse, seine zweite Geburt mit all den Kinderkrankheiten erleben würde, oder aber die Befürchtung äusserten, ein hochentwickeltes, sensibles Ausdruckspotential, eine virtuos gehandhabte Filmsprache würde nun zerstört werden. Und manche dieser schlimmen Vorahnungen waren durchaus berechtigt.

Die Technik erwies sich zunächst als äusserst schwerfällig. Da der Ton gleichzeitig mit der Filmaufnahme aufgezeichnet wurde, bedeutete dies, dass um jeden Preis alle unerwünschten Nebengeräusche vermieden werden mussten. Anstelle einer lauten Betriebsamkeit herrschte in den Studios nun absolute Stille. Die Kameras mit ihren Motoren mussten ihrerseits abgeschirmt werden, der Kameramann sah sich fortan in eine Art Telefonkabine verbannt, die Beweglichkeit der Kamera war somit empfindlich eingeschränkt. Da die ersten Mikrofone noch recht primitiv waren, mussten sich die Schauspieler beim Sprechen möglichst in optimaler Stellung vor ihnen aufhalten, konnten sich kaum bewegen, schon gar nicht während dem Sprechen (köstlich persifliert etwa in Stanley Donens und Gene Kellys «Singin' in the Rain», 1952). Die Folge waren langatmige, statische Szenen. Erst die Erfindung des Mikrofongalgens und des Kamerablimps (einer Geräuschdämpfungsvorrichtung) befreite Kamera und Schauspieler wieder aus diesen Fesseln.

Widerstand gegen den «Sprechfilm»

Der Preis für den Tonfilm war zunächst hoch: adieu Montage und Kamerabewegung, hallo verfilmtes Theater! Die erwähnten Mängel waren einerseits das Resultat einer noch nicht ausgereiften Technik, die bald perfektioniert wurde, anderseits aber auch einer einseitigen Konzeption des Tonfilms – als «Sprechfilm» nämlich. «All talking» nannten sie sich, und dies

Werbung der Paramount für ihre Tonfilmproduktion in Italien (aus «Kines», 1930).

war als Qualitätsmerkmal gemeint. In Wirklichkeit hiess dies aber, dass in den Filmen nun pausenlos geredet und geredet wurde, dass alles und jedes auch sprachlich benannt werden musste.

Gegen diese synchrone und «naturalistische» Verwendung des Tons im Film, d. h. gegen die Auffassung, dass der Ton einfach das akustisch wiederzugeben habe, was bereits im Bild sichtbar ist, erhob sich bald Opposition. Regisseure wie Sergej Eisenstein oder René Clair sprachen sich gegen den «Sprechfilm» aus. Beiden war klar, dass der Ton ein zusätzliches Gestaltungsmittel darstellte und deshalb auch einer entsprechenden Sorgfalt bedurfte. Eisenstein forderte in seinem berühmten «Manifest zum Tonfilm», das er 1928 zusammen mit Pudowkin und Alexandrow verfasste, sogar eine ausschliesslich asynchrone, kontrapunktische Verwendung des Tons in Beziehung zum Bild: Ton als ein neues Montageelement. Clair spricht von der Möglichkeit der Erweiterung des filmischen Raums, gerade indem der Ton auf Dinge verweise, die nicht sichtbar seien.

In der Praxis der Filmproduktion dauerte es denn nicht allzu lange, bis die Fehlentwicklungen hin zum «Sprechfilm» durch eine intelligente Verwendung des Tons wettgemacht und die Möglichkeiten erkannt wurden, die nun zur Verfügung standen. Aber auch die Schauspieler und ihre Darstellungsweise mussten sich den neuen Begebenheiten anpassen. Begünstigt waren solche, die vom Theater herkamen oder zumindest eine Bühnenausbildung absolviert hatten. Für einige Stars bedeutete der Tonfilm auch das Ende ihrer Karriere. Berühmt ist etwa der Fall von John Gilbert, dessen Stimme sich nicht mit dem optischen Erscheinungsbild beim Publikum in Einklang bringen liess. Aber auch fremdsprachige Stars wie Emil Jannings oder Pola Negri konnten ihres fremdländischen Akzentes wegen kaum mehr in amerikanischen Produktionen eingesetzt werden.

Verlust der internationalen «Bildsprache»

Dass die Filme nun an eine bestimmte Sprache gebunden waren, stellte nicht nur die Schauspieler vor gewisse Probleme, noch gravierender war dieser Umstand für die internationale Distribution. Mit dem Stummfilm war gewissermassen eine internationale «Sprache» geschaffen worden, die nun verlustig zu gehen drohte. Die Zwischentitel der Stummfilme konnten vergleichsweise einfach durch solche in der jeweili-

gen Landessprache ersetzt oder von einem Kommentator übersetzt werden. Beim Tonfilm war dies nun nicht mehr möglich. Hollywood war also gezwungen, sich Lösungen einfallen zu lassen, wollte es nicht riskieren, den nicht-angelsächsischen Markt zu verlieren.

In der Frühzeit des Tonfilms entstanden verschiedene Sprachversionen des gleichen Films, gedreht in den gleichen Dekors, ein Verfahren, das sich jedoch als zu teuer erwies. Ein anderes Mittel war jenes der Nachsynchronisation. Bezeichnenderweise setzte sich aber dieses Verfahren im angelsächsischen Sprachraum nicht durch, während es für fremdsprachige Produktionen in Frankreich, Italien und Deutschland zur Regel wurde.

Zu Beginn der dreissiger Jahre war die Umstellung auf Tonfilm in den USA abgeschlossen. Alle neuen Filme waren «talking pictures». Die anderen Länder folgten diesem Trend, allerdings teilweise mit zeitlicher Verzögerung. In der Sowjetunion beispielsweise entstanden noch bis Mitte der dreissiger Jahre neben Ton- auch Stummfilme. Das technisch unausgereifte «Nadelton»-Verfahren (mit synchronen Schallplatten) wurde bald durch das zuverlässige Lichtton-Verfahren ersetzt, das über eine optisch auf den Filmstreifen kopierte Tonspur verfügte und das bis heute das Standardverfahren geblieben ist.

Geburt neuer Filmgenres

Zu Beginn des Tonfilms entstanden aber auch Filmtypen und -genres, die die zur Verfügung stehenden gestalterischen Mittel des Tones für ihre Entfaltung optimal zu nutzen verstanden. An erster Stelle zu nennen ist der Musikfilm. Beinahe alle frühen Tonfilme gehörten diesem Genre an, so auch der erwähnte «The Jazz Singer». Erste Höhepunkte setzten die Filme mit dem Broadway-Tanzstar Fred Astaire und jene des Choreografen Busby Berkeley.

War der Musikfilm ein originäres Genre des Tonfilms, ein Genre, das dessen Existenz voraussetzte, so trifft dies bei anderen Genres nicht zu. Dennoch verhalfen ihnen die Möglichkeiten des Tons zu einer Blütezeit in den dreissiger Jahren. Beispielhaft sind der Gangster- und der Animationsfilm. Der Gangsterfilm nutzte den Ton, vor allem die Geräusche, zu einer realistischen, atmosphärisch dichten Gestaltungsweise, setzte ihn als Spannungselement ein und erreichte somit auch die von Clair erhoffte Erweiterung des filmischen Raumes durch die effektvolle Verknüpfung von Sichtbarem und lediglich Hörbarem. Ein überzeugendes Beispiel stellt die Anfangssequenz von *«Scarface»* von Howard Hawks (1930) dar, in der die Hauptfigur sich eines Konkurrenten entledigt. Die eigentliche

Kleine Wunderwerke bezüglich der Verbindung von Bild, Bewegung und Ton waren Walt Disneys «Silly Symphonies». Heldin in «Who Killed Cock Robin» war Jenny Wren, die nach dem Vorbild von Mae West, die sich damals als Film-Vamp auf dem Höhepunkt ihrer Karriere befand, gestaltet wurde.

Filmvorlesung an der ETH

tch. Mit der Thematik des Übergangs vom Stumm- zum Tonfilm und der Entwicklung des Films bis zum Ende der dreissiger Jahre befasst sich in diesem Wintersemester auch die Vorlesung *«Film, Kino und Gesellschaft in den dreissiger Jahren»* von Viktor Sidler, die die Eidgenössische Technische Hochschule in Zürich im Rahmen der Abteilung für Geistes- und Sozialwissenschaften anbietet und die allgemein zugänglich ist. Die Lehrveranstaltung findet seit Ende Oktober jeweils mittwochs von 17.15 bis 19 Uhr im ETH-Hauptgebäude, Rämistr. 101, Auditorium F 7 statt. Nähere Informationen zu Vorlesung und Begleitprogramm sind erhältlich bei: Filmstelle VSETH, Vorlesung, ETH-Zentrum, 8092 Zürich.

Bedrohung vermittelt eine raffiniert gestaltete Tonspur: Schritte, das Pfeifen einer Melodie, Dialogfetzen, Schüsse, Schreie ...

Auf dem Gebiet des Animationsfilms ragt zu dieser Zeit ein Name hervor: Walt Disney. Viele seiner Trickfilme, vor allem die berühmten «Silly Symphonies» räumten der Musik grosse Bedeutung ein, und es entstanden kleine Wunderwerke bezüglich der Verbindung von Bild und Ton, Musik, Geräuschen und Bewegungen.

In der Filmkomödie wiederum führte die Einführung des Tonfilms zu einem eigentlichen Generationswechsel. Der Slapstick, der vor allem mit Körpersprache, Pantomime, Akrobatik arbeitete, tat sich mit den neuen Ausdrucksmittel schwer. Stars wie Buster Keaton, Harold Lloyd und Harry Langdon konnten ihre Erfolge nicht in die Tonfilmzeit hinüberretten. Chaplin fuhr zunächst fort, Filme ohne Dialoge zu drehen, allerdings unter Verwendung von Musik und Geräuschen. Mit der Figur des Tramps

war seine Stummheit verbunden. Bezeichnenderweise sind die ersten Worte, die er spricht (in «Modern Times», 1936) lediglich Kauderwelsch: La spinach or la tuko, Cigaretto, tot torlo, E rusho spaga letto, Je le tu le le twaa...

Während Chaplin der Sprache lange misstraute, schöpften andere Komiker aus dem Vollen. Die Sprache, ihre Doppeldeutigkeit bildete eine wesentliche Voraussetzung für die Entfaltung der Marx Brothers: Wortwitz, Wortspielereien, Verdrehungen bis hin zu dadaistischen Nonsense-Texten. Gleichsam wie ein Relikt aus der Stummfilmzeit wirkt die Figur des Harpo, der zwar nie ein Wort spricht, sich aber dennoch auszudrücken weiss, mit allerlei Geräuschinstrumenten und notfalls äusserst handgreiflich.

Mit dem durch die technologische Innovation ausgelösten ökonomischen Boom gelang es der Filmindustrie auch, die Weltwirtschaftskrise Ende der zwanziger Jahre weitgehend aufzufangen, auch wenn natürlich Tausende von Musikern, die von den Kinos angestellt waren, um die Stummfilme zu begleiten, arbeitslos wurden. Die Stummfilme selbst hatten es in der Folge schwer, weil sich die Publikumserwartungen geändert hatten. Nur einige wenige Klassiker «überlebten», es waren diejenigen, die auch heute noch bisweilen zu sehen sind. Über den grossen Teil von ihnen senkte sich aber der Schleier der Vergessenheit. ■

Forum der Autoren

Kultursponsoring: noch eine Replik

Leider habe ich die Diskussion um private, wirtschaftliche und industrielle Kulturförderung nicht mitverfolgt. Erst die Replik von Kurt Gloor im ZOOM Nr. 17/87 hat mich aufgeschreckt. Ich will sie nicht unangefochten stehen lassen, auf die Gefahr hin, dass ich frühere Argumente wiederhole. Kann denn ein bestandener Schweizer Regisseur so gutgläubig sein, dass er meint, irgendein kommerzielles Unternehmen mache ihm oder seinen Werken ein Geschenk, einfach so, aus Grossherzigkeit? Glaubt Kurt Gloor, dass ein Wirtschaftsboss Filme unterstützt, ohne eine Gegenleistung dafür zu erwarten oder mindestens mitreden zu können? Den gespendeten Betrag an den Steuern abziehen und sich mit Mäzenatentum brüsten – das allein genügt einem modernen Geschäftsmann nicht mehr, geschweige denn einem Grossbetrieb.

Gewiss, es ist peinlich, für jeden Film auf die Gunst von SRG und Eidg. Departement des Innern (EDI) angewiesen zu sein, aber es ist das kleinere Übel als die Bettelei in Wirtschaftskreisen. Ich jedenfalls lasse mir lieber von Sachverständigen dreinreden, von Kommissionsmitgliedern und Redaktoren, als von Ökonomen. Es ist zwar möglich, dass ein Manager mehr von Film und Kunst versteht als ein Stiftungsrat, aber er setzt zwangsläufig andere Kriterien. Er will sein Geld nutzbringend investieren, sein Produkt, seinen Namen vielfältig anbringen, während ein Begutachtungsausschuss sich mindestens um Qualität bemüht.

Im Gegensatz zu Kurt Gloor gelingt es mir als Produzent nicht, frühzeitig abzuschätzen, welche Projekte vor der scheinbar unberechenbaren Kommission des Bundes Gnade finden werden und welche nicht. Aber ich weiss, dass die Selbstzensur viel grösser ist, wenn ich auf Geld von Privaten hoffe. Da brauche ich experimentelle Ideen, wenig publikumsorientierte, gar nicht erst ausbrüten zu lassen. Hat man endlich das Geld für ein Projekt beisammen, dann wird man von den Kulturförderern in Ruhe gelassen. Man kann sich der Arbeit widmen, ohne ständig daran denken zu müssen, dass die Geldgeber befriedigt sein wollen, dass ihr Produkt gut sichtbar in der Hand des Schauspielers liegt, dass die vereinbarten Sekunden eingehalten werden.

Ja, ich rede jetzt von *Product Placement,* denn anderes, weniger aufdringliches Kultursponsoring ist mir nicht bekannt. (Als einzige löbliche Ausnahme fällt mir die Migros ein.) Den Sponsor, den wohlwollenden, diskreten, kurzentschlossenen, wie ihn Kurt Gloor beschreibt, möchte ich gerne kennenlernen. Ich vermute – wenn es ihn wirklich gibt – er sei nicht sehr finanzkräftig. Eine Bank oder Versicherung jedenfalls kann er nicht meinen. Diese nämlich sind steinharte Geschäftspartner. Zwar haben die meisten eine hauseigene Jubiläumsstiftung, die ihr Image steuerbefreit aufmöbeln soll. Doch davon ist wenig zu holen, und nur, wenn der Autor ungefährlich und einigermassen renommiert oder