

**Corinna Müller: Vom Stummfilm zum Tonfilm**

München: Wilhelm Fink 2003, 418 S., ISBN 3-7705-3925-7, € 49,90

Der Übergang vom Stumm- zum Tonfilm ist neben der Umstellung vom analogen zum digitalen Bild sicherlich eine der wichtigsten nicht nur technischen Zäsuren in der Geschichte der audiovisuellen Medien im 20. Jahrhundert. Die Hamburger Filmhistorikerin Corinna Müller untersucht in ihrer als Habilitationsschrift verfassten Studie *Vom Stummfilm zum Tonfilm* jedoch nicht den Aufstieg des Tonfilms, sondern auch den „Untergang des Stummfilms“. (S.13) Dies wird vor allem in ihrem im Mittelpunkt stehenden Kapitel V „Film und Kultur des Fiktionalen“ deutlich, in dem sie zunächst eine Rezeptions- und Wirkungsästhetik des Stummfilms entwickelt, von der sie schließlich die jeweiligen Qualitäten des Tonfilms abgrenzt. Basis ihrer Überlegungen ist die Feststellung, dass es sich bei jener „Tonfilmzäsur [...] um ein komplexeres, nicht primär technisch, wirtschaft-

lich oder auch ästhetisch, sondern in erster Linie kultur-historisch motiviertes Phänomen [handelte], das in Prozesse eingebunden war, die die Kulturgeschichte insgesamt betrafen.“ (S.14) Müller untersucht diesen Prozess im Hinblick auf die Einbindung des Films „in der kommerziell ertragreichen Kultur des Fiktionalen, in Kunst und Unterhaltung“. (Ebd.) Am Ende steht im Vergleich mit dem Stummfilm nach Meinung der Autorin zurecht ein neues und eigenständiges Medium, das „erste technisch reproduzierende audiovisuelle Massenmedium in der Mediengeschichte und Basismedium aller folgenden audiovisuellen Medien.“ (S.385) Jedoch und dies wird bereits bei den die Umstellung begleitenden Zeitgenossen deutlich, gibt es nur ein sehr kurzes temporäres Nebeneinander der beiden Medien: der Tonfilm löst den Stummfilm schließlich gänzlich ab.

In den zehn unterschiedlich langen Kapiteln legt die Autorin ihre eingängig lesbaren Überlegungen vor, folgt dabei ihrer eingangs festgelegten Marschroute, betrachtet den Übergang in einer Kombination aus „filmhistorischen, theoretischen, technischen und analytischen Ansätzen“ und zielt auf eine Einordnung des Vorgangs in seinen „medienhistorischen Gesamtzusammenhang“. (S.11) Basis ihrer Argumentationen ist der Rekurs auf detaillierte Primärquellenstudien, erst in den letzten beiden Kapiteln bezieht sie auch erste Tonfilme in ihre Analysen und Bewertungen mit ein. Der geografische Fokus ist dabei auf Deutschland gerichtet.

Das erste Kapitel skizziert unter der Überschrift „Ablauf der Umstellung vom Stumm- zum Tonfilm“ das historische Umfeld des Prozesses vor allem im ökonomischen Bereich der großen Filmproduktionsfirmen, der Presse und im Kinogewerbe. Als zentralen Motor konzipiert Müller den „wirtschaftlichen Wettbewerb“. (S.28) Auch die großen Elektrokonzerne standen hinter dem Tonfilm, den die Kinobetreiber auch als Weg aus einer beobachtbaren Umsatzkrise sahen. Die mit der Umstellung verbundenen Preiserhöhungen und die neue technische Attraktivität sollten höhere und dauerhafte Einnahmen sichern. Zwar wurde der Tonfilm von der Fachwelt, vor allem von der Fachpresse, nicht vorbehaltlos als Zugewinn betrachtet, aber der ökonomische Druck war stärker. Als die Qualität der Filme besser wurde, wandelte sich auch der Tenor der Presse. Dies (die detaillierten Entwicklungen der Tonfilmtechnik im Bereich der Aufnahme, des Kopierens, der Wiedergabe und der Kinoakustik schildert Müller ausführlich – und anekdotenreich – im VI. Kapitel „Tonfilmtechnik“) auch, weil die in immer geringerer Zahl produzierten Filme nicht mehr den Weg in die großen (Uraufführungs-) Theater fanden. In großer Eile und in noch kürzerer Zeit hatte in Deutschland der Umbau der wichtigsten Unterhaltungsindustrie stattgefunden. Müller skizziert in ihrem zweiten, einige wenige Seiten umfassenden Kapitel die Vorgeschichte des Tonfilms und dessen erstes Scheitern als Tonbild in den 1910er Jahren sowie die Bedeutung und Ausprägung der verschiedenen Formen des Tons in der Stummfilmära im III. Kapitel.

Diese Verbindung zur Stummfilmzeit bildet auch in ganz anderer Hinsicht die Argumentationsfolie für Müller. Denn anders als bislang formulierte Konzepte, die eine kontinuierliche Linie vom Stumm- zum Tonfilm ziehen, behauptet die Hamburger Filmhistorikerin eine entscheidende Differenz, indem sie erklärt, dass Tonfilm und Stummfilm zwei eigenständige Medien seien: „Der zentrale Unterschied zwischen Stummfilm und Tonfilm besteht in ihrer kommunikativen Verschiedenheit – nicht im Sinne einer wirkungsästhetischen Überlegenheit, sondern in einer grundsätzlichen Differenz der Gestaltung, Wirkungsweise und Wirkungsästhetik und damit verbundenen Kulturtechnik der Mediennutzung.“ (S.161) Dabei konzentriert sich Müller zunächst auf die Beschreibung der besonderen Rezeptionsbedingungen und Wahrnehmungsästhetiken des Stummfilms und dessen Einbindung in die ‚Kultur des Fiktionalen‘ – auch wenn sie zurecht darauf hinweist, dass die Rekonstruktion einer konkreten Unterscheidung der filmischen Wirkungsqualitäten nicht mehr präzise bestimmt werden kann. Mit dem Stummfilm verbindet Müller eine „Ästhetik des Mitgeföhls“, während sie für den Tonfilm eine „Ästhetik der Überwältigung“ herausarbeitet. (S.174f.) Die Aufgaben, die der Tonfilm vor allem in den Übergangsjahren hatte, bestanden – so die Autorin – vor allem auch darin, eben jene rezeptions- und wirkungsästhetische Zäsur abzufedern, um das Publikum nicht zu verschrecken: „Dem Publikum nicht die Möglichkeit zu nehmen, zu träumen und seinen Illusionen nachzuhängen, und dennoch zum Tonfilm überzugehen, war die Aufgabe, der sich die Filmproduktion an der Schwelle zur audiovisuellen Kultur gegenüber sah.“ (Ebd.) Dies vollbrachte der Tonfilm, indem er die von der Autorin diagnostizierte „Wirklichkeitsferne“ und den „ostentativ verspielten Ernst“ des Stummfilms aufgriff und ihn in einer Form des Karnevalesken in die Handlung sowie über den Ton transformierte. Diese Sichtweise böte zudem eine von der technischen Seite argumentierende Neubewertung vieler Musik- und Operettenfilme der damaligen Zeit. „Das Publikum wird beruhigt, dass die Kunstwirklichkeit auch in der materiell erweiterten Form des Tonfilms deutlich erkennbare Kunstwirklichkeit bleibt, das man keine Erschütterung seiner medialen Wahrnehmungsstrukturen zu erwarten hat.“ (S.181)

Die beiden letzten Kapitel sind ausführlichen Filmanalysen vorbehalten, die sich auf die „Technikästhetik im frühen Tonfilm“ und das „selbstbezügliche Spiel im Tonfilm“ konzentrieren. Hier kann die Autorin nicht nur eindrucksvoll belegen, dass die technische Entwicklung bzw. die technischen Möglichkeiten Einfluss auf Genrepräferenzen und Handlungsgestaltung genommen haben, sondern bietet zudem eine neue Lesart ausgewählter Populärfilme (*Zwei Herzen im 3/4-Takt*, *Die Drei von der Tankstelle*, *Der Sohn der weißen Berge* und *Westfront 1918* [alle aus dem Jahr 1930]) aus dem Blickwinkel der Technikästhetik an. Zudem eröffnet sie mit der Betonung des Karnevalesken jener Produktionen eine neue Perspektive auf diesen Ausschnitt der Filmgeschichte, der häufig mit dem Stichwort des ‚Eskapismus‘ bewertet wurde.

Müllers Studie wird dem selbstgesetzten breiten Analyseanspruch und der Einbettung in kulturhistorische Entwicklungen gerecht. Der Verzicht auf die Konzentration einer strengen methodologischen Fundierung sensibilisiert für den Blick auf kausale, parallele und katalysierende Zusammenhänge, deren jeweilige Ausprägungen, aber auch deren Folgen. Auf der Basis detaillierter Quellenstudien rekonstruiert sie überzeugend nicht nur diesen institutionellen Prozess zwischen Technik, Ästhetik und Ökonomie, sie entwirft zudem ein eindrucksvolles Panorama der Hardwareausprägungen und eröffnet mit ihrem Modell der „Kultur des Fiktionalen“ (vgl. Kap. V) ein diskussionswürdiges Paradigma, das auch eine weiterführende Integration in die nationale und internationale Filmgeschichte ermöglicht.

Michael Grisko (Berlin)