

**Martin Barnier: En route vers le parlant. Histoire d'une évolution technologique, économique et esthétique du cinéma (1926–1934)**

Liège: Éditions du Céfal 2002 (Histoire du Cinéma, Collection Travaux & Thèses), 255 S., ISBN 2-87130-133-6, € 30,-

Die Periode des Übergangs vom Stumm- zum Tonfilm ist in den letzten Jahren zu einem Schwerpunkt der Filmgeschichtsschreibung geworden, wohl nicht zuletzt, weil hier ein tiefgreifender Medienwandel äußerst rasch und sehr gut dokumentiert vollzogen wurde. Martin Barnier fügt mit seiner Dissertation, einer vergleichenden Untersuchung von Frankreich und den Vereinigten Staaten, dem prosperierenden Forschungsfeld eine Facette hinzu. Den Ausgangspunkt bildet eine Periodisierung, die auf den ersten Blick unkonventionell erscheint, aber dennoch im Laufe der Untersuchung logisch nachvollziehbar wird: Die Übergangszeit vom Stumm- zum Tonfilm umfasst für Barnier beinahe ein Jahrzehnt, von 1926 bis 1934. Wird in traditionellen Untersuchungen die Übergangszeit als starr und konform dargestellt, so kommt diese Studie zum entgegengesetzten Ergebnis, nämlich dass diese Zeit von enormer Offenheit und Experimentierfreude gekennzeichnet war. Dieses wird auf drei miteinander verzahnten Themengebieten verdeutlicht: Technik (Erfindungen, Patente, Umsetzungen), Wirtschaft (Beziehungen zwischen USA und Frankreich, Umstellungen im Distributions- und Aufführungsbereich) sowie Ästhetik (Experimente zur Lösung praktischer Probleme der Erzählökonomie und der Verwendung von Ton).

Barnier untersucht zunächst den Beitrag von, aber auch die Mythenbildung rund um Léon Gaumont, der in Frankreich lange im Pantheon seinen Platz neben den Brüdern Lumière behauptete (mit seinem Beitrag zum Kino als Ganzem beziehungsweise zum Tonfilm). Gaumonts Unternehmen war wahrscheinlich das

einzigste, das kontinuierlich seit 1906 an Systemen zur Bild-Ton-Synchronisation gearbeitet hatte, schließlich auch mit *Ideal Sonore* ein eigenes Lichttonsystem auf den französischen Markt brachte. Dem wird die Entwicklung bei Paramount gegenübergestellt, insbesondere des Films *Warming Up* (1928), der als ein prototypischer Übergangsfilm zwischen Stumm- und Tonfilmzeit gelten kann. Die Hauptlast der Transformation hatten zunächst – so Barniers durchaus originelle Darstellung – die Vorführer zu tragen, die Bildkader und Zwischentitel einsetzen und entfernen mussten sowie den Ton zu regeln hatten. Da die Aussteuerung bei der Aufnahme praktisch noch unmöglich war, mussten Lautstärke und Balance im Kino ständig von Hand nachgeregelt werden; dazu gab es detaillierte *cue-sheets* des Studios, die ständig umgeschrieben und aktualisiert wurden. Die Probleme des Nadeltons wurden grundsätzlich erst durch den Systemwechsel zum Lichtton gelöst, der im Winter 1928/29 von den Hollywoodstudios vollzogen wurde.

Die negativen Reaktionen, die sich bis heute auf die Ankunft des Tonfilms finden, führt Barnier einerseits auf Unkenntnis zurück (einige Autoren, die 1928 gegen den Tonfilm ins Feld zogen, konnten diesen aus praktischer Anschauung noch gar nicht kennen), andererseits auf eine relativ kurze Übergangsphase (einige Wochen bis Monate), in der die Beweglichkeit der Kamera erheblich eingeschränkt war und die technischen Probleme der Geräusch- und Sprachwiedergabe jeglichen ästhetischen Gewinn übertrafen. Spätestens Anfang 1930 waren auch international (so etwa in Deutschland oder Frankreich) Operationen wieder möglich, die von späteren Beobachtern oft den frühen Tonfilmen abgesprochen werden, jedoch höchstens auf eine kleine Handvoll Übergangsfilme zutrifft: die Mobilität der Kamera, die Flexibilität der Mikrofonhandhabung sowie die Möglichkeit zu Außenaufnahmen. Überhaupt liegt Barniers revisionistischem Werk der Abriss der ‚*légendes du parlant*‘ am Herzen, der mythenumrankten Historiografie des Tonfilms, die parallel zu dessen Einführung einsetzte und bis heute fortgeschrieben wird.

Die Einführung des Tonfilms war nicht zuletzt auch ein Ereignis, das im komplexen Spannungsverhältnis von nationalen Kinematografien und internationalem Handel die Karten neu verteilte. Im wirtschaftlichen Ergebnis konnte sich Frankreich einen guten Teil des Heimatmarktes von Hollywood zurückerobern; waren in den Jahren 1920-24 noch 85 % der Filme auf dem französischen Markt US-amerikanischen Ursprungs, so hatte sich Verhältnis zwischen französischen und amerikanischen Filmen 1930-34 wieder angenähert, zumindest was die Anzahl der zensurierten Filme angeht. Die Mehrsprachenversionen, die in Europa bis Ende der 30er Jahre als probates Mittel der Überwindung von Ländergrenzen angesehen wurden, spielen für Barnier eine Schlüsselrolle: „Ces films, même en versions multiples sont le reflet d’une société européenne diversifiée et contrastée, reflet qui passe par l’intermédiaire des hommes interprétant ces films.“ (S.133)

Im dritten Teil schließlich analysiert Barnier eine Reihe von Filmen in Hinblick auf ihre Experimente, gerade auch direkt nach der Tonfilmeinführung: als Kronzeuge gelten dabei zunächst mit Jean Renoir und Julien Duvivier ein anerkannter und ein umstrittener Auteur des französischen Kinos, aber auch die durchschnittliche französische Tagesproduktion wies ein größeres Maß an Offenheit auf als ihr retrospektiv oft zugesprochen wird: „L.a richesse, l'originalité de nombre de films de ces années sont oubliées.“ (S.181). Häufig rücken die Filme den Ton dabei selbst ins Zentrum des Interesses und kreieren im spielerischen Umgang eine *mise-en-abyme* und eine Allegorie des Tonfilms.

Offenheit und Experimentierfreude, so Barniers These, beziehen sich nicht allein auf den ästhetischen Umgang mit dem neuen Element des Films, also auf Bild-Ton-Kopplungen, sondern ebenso auf die Konzeption ganzer Filme (weitgehender Verzicht auf Dialoge, Mehrsprachigkeit in der Handlung, etc.), auf Versuche der Übersetzung und sprachlichen Transformation (Synchronisation, Untertitel, Versionen, Ersetzen der Dialogpassagen durch Zwischentitel, etc.) und sogar auf technische Verfahren (die Problematik der parallelen Existenz Dutzender verschiedener Herstellungsmethoden; verschiedene Arten der Versionproduktion beispielsweise von Paramount in Paris-Joinville oder der Ufa in Berlin-Babelsberg) und Finanzierungsstrategien (es waren Finanzberater von Goldman-Sachs, die Warner den Plan zur Tonfilmeinführung ins Stammbuch schrieben). Als Fazit ergibt sich also aus Barniers Darstellung eine gänzlich andere Übergangsphase als aus herkömmlichen Untersuchungen. Nicht nur angesichts dieser Studie bleibt zu wünschen, dass die deutsche Medienwissenschaft auch gerade von internationalen Entwicklungen größere Kenntnis nimmt.

Malte Hagener (Amsterdam/Berlin)