

Malte Hagener, Jan Hans (Red.): Als die Filme singen lernten: Innovation und Tradition im Musikfilm 1928-1938. Ein CineGraph Buch.
München: edition text + kritik 1999. 222 S., ISBN 3-88377-614-9, DM 37,-

Als die Filme singen lernten ist von CineGraph – dem Hamburgischen Centrum für Filmforschung – herausgegeben, dessen unorthodoxe Perspektive auch in diesem Fall die wissenschaftliche Arbeit beflügeln wird. Malte Hagener listet erstmals den Beitrag der deutschsprachigen Film-Migranten zum europäischen Musikfilm nach 1933 auf (S.202 ff.). Dass er die Emigration als Unterfall der Migration behandelt, ist ungewohnt. Mit dem Titel „Musikfilm und europäische (E)Migration 1933-1939“ (S.202) signalisiert er seine These, die aus Sicht der rezipierenden Zuschauer von der historisch behaupteten objektiven Diskontinuität des Jahres 1933 (und 1945) wegführt.

Jetzt ist es CineGraph zufolge wissenschaftlich erforscht und abgesehnet, dass das Volk seinen Spaß an den deutschsprachigen – oder müsste man nicht sagen: deutsch-tönenden – Musikfilmen der dreißiger Jahre haben dürfte. Zäsuren wie das Jahr 1928 (Tonfilm!) oder 1933 (Nazis!) dürfen wir nicht nur vernachlässigen, wir müssen es sogar, wenn wir der vorläufigen Evaluierung der Hamburger Untersuchung folgen; denn es gab ein Kontinuum, das – jedenfalls ein paar Jahre lang – gegenüber der offiziellen (Film-)Politik resistent blieb. Dabei handelt es sich um die Zuschauer/Zuhörer und um deren persönliche Kino-Erfahrungen. Der Code lautet auf deutsch (Englisches wie „Mainstream“ war damals ungebräuchlich): „Pi-pa-po“.

Als die Filme singen lernten. Innovation und Tradition im Musikfilm 1928-1938 ist ein junges Buch. Malte Hagener, 28 Jahre alt, visiert das alte/neue Film-Europa an. Ko-Redakteur Jan Hans, eine Generation älter, doziert Popularkultur und Filmtheorie an der Universität Hamburg. Neben ihnen schreiben vierzehn Autoren darüber, wie der Musikfilm der frühen Jahre wahrgenommen wurde. Das ist spannend zu lesen. Die politischen Raster funktionierten schon damals nicht richtig, und die sterile Filmanalyse von heute kriegt die Wirkung nicht in den Griff. Hagener/Hans wenden sich daher den Zuschauern zu und ihren „Organen der Erfahrung“, wie Negt/Kluge das genannt hatten; heute fällt dies unter die allseits favorisierte Zuschauer-Kompetenz. Es gab schon damals ein Publikum, das sich weder von Politikern noch von Kritikern einschüchtern oder agitieren ließ, „sondern sich aus den Populartexten nahm, was es brauchte“ (Hagener/Hans, S.16).

Zuschaueranalyse statt Filmanalyse bringt zu Tage, dass der genreerfahrene Kinogänger durchaus wusste, was bare Münze, was gelogen, was Wahrheit, was Ironie, was Serien-Devianz, was Subversion war. Das Buch singt das Hohelied des kompetenten Zuschauer; das ist sicherlich zu schön, um wahr zu sein – aber es ist plausibel. Die Autoren des Bandes, die gern Theorie und Praxis vereinen, haben ein Gespür für Rezeptionsforschung. Marie-Luise Bolte stellt „Thesen zum Filmsong“ auf; sie ist in Hamburg Kantorin und Organistin. Janina Jentz, 28, überbaut sehr respektabel mit „Warenfetisch und Spektakel“, die im Buch mit Primär-Werkzeug geschürften Fakten; gleichzeitig arbeitet sie praktisch-journalistisch und schriftstellerisch: für Lesbarkeit ist gesorgt.

Größere Dinge kommen ins Visier, wenn der Wissenschaftler aus den Höhen der akademischen Warte herniedersteigt. Thomas Elsaesser bezweifelt, ob die Frage „Wem gehört die Operette?“ bislang richtig beantwortet ist. Denn, so müssen wir uns aus Amsterdam sagen lassen, wir haben, durch die Zäsuren 1928 und 1933 irre geführt, eventuell ein grandioses Vermächtnis übersehen, das uns unsere Zuschauersenioren vermacht hatten. Es geht um nichts Geringeres als eine missachtete, pflegebedürftige, aber liebe und herzliche Utopie. Elsaesser: „Könnte es sein, dass uns das späte Weimarer Kino eine Utopie mit auf den Weg gegeben hat, die sich erst in der Zukunft einlösen lässt: nämlich dass man 'die Wahrheit' gar nicht braucht, um mit dem 'anderen' in den Dialog zu kommen, und dennoch ein der Demokratie verpflichtetes Gemeinwesen anstreben kann?“ (S.103). Was man tatsächlich braucht,

ist etwas, das ein Regisseur wie Richard Eichberg und ein Kritiker wie Willy Haas gemeinsam besaßen: das Gespür fürs Pi-pa-po, und was das ist, ist mit Nutzen und Vergnügen im Beitrag von Michael Wedel nachzulesen (S.121ff.).

Was in *Als die Filme singen lernten* fehlt, ist ein Blick zurück. Wie war es mit den Zäsuren 1918/19, als die Volkspädagogen das ein wenig aufmüpfige Medium in den Griff nahmen? Allerdings würden wir das Genre Musikfilm verlassen und das Thema des anregenden Bandes sprengen. Für die weitere Arbeit an den verschiedenen Forschungsansätzen wird die dankenswerte Ausstattung des Bandes mit Filmografie und ausführlichen Registern von Nutzen sein. Der Werkzeugkasten der Film-Geschichte ist geöffnet, die Faszination der Faszinierten lässt sich wieder entdecken.

Dietrich Kuhlbrodt (Hamburg)