

Lukas Foerster

Die doppelte Erfindung des Tonfilms. Zu Geza von Bolvarys Zwei Herzen im 3/4 Takt

2024

<https://doi.org/10.25969/mediarep/22032>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Foerster, Lukas: Die doppelte Erfindung des Tonfilms. Zu Geza von Bolvarys Zwei Herzen im 3/4 Takt. In: *Navigationen - Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften*. MUSICAL | MEDIEN, Jg. 24 (2024), Nr. 1, S. 39–52. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/22032>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

DIE DOPPELTE ERFINDUNG DES TONFILMS. ZU GEZA VON BOLVARYS ZWEI HERZEN IM 3/4 TAKT

LUKAS FOERSTER

Die erste Einstellung des Operettenfilms *Zwei Herzen im 3/4 Takt* (Produktionsland: Deutschland, Entstehungsjahr: 1930, Regie: Geza von Bolvary, Drehbuch: Walter Reisch/Franz Schulz) zeigt ein Kalenderblatt: Wir schreiben den 23. Mai 1818. Während auf der Tonspur Vogelgezitscher und Kirchturmglöckenläuten zu hören sind, rückt ein Kameranäher zunächst einen Haufen beschriebener Notenblätter ins Bild und im Anschluss einen jungen Mann, der sich eine Brille auf die Nase setzt und mit träumerischem Gesichtsausdruck zum Fenster hinausblickt. Vor dem Fenster, wie ein kurzer Point-of-View-Einschub offenbart, flattern Schmetterlinge. Anschließend nimmt er an einem Klavier Platz und stimmt eine Melodie an, die freilich gerade erst im Entstehen begriffen ist: Mitten im Spiel hält er inne und notiert ein paar Noten auf einer Partitur. Es handelt sich bei dem noch unfertigen Musikstück um Franz Schuberts Sehnsuchtswalzer (Op. 9, D 365, No. 2), woraus man schließen darf, dass wir einen fiktionalen Schubert vor uns sehen.¹

Bald darauf folgt ein Schnitt auf eine Totale, die Schubert am Klavier zeigt. Die Kamera fährt zurück, durchs geöffnete Fenster hindurch. Wir befinden uns nun, zumindest gemäß den Regeln filmischer Illusion, auf den Straßen von Wien. Tatsächlich offenbart ein Schwenk eine Straßenszene, die nach und nach von Schuberts Melodie erfasst wird: Zunächst stimmt ein vorbeilaufender junger Mann pfeifend ein, dann greift ein Nachbar in seinem eigenen Wohnzimmer zur Gitarre, zwei Mädchen führen auf der Straße im Walzertakt einen Tanz auf.

Am Ende des Prologs wiederholt ein Schwenk auf eine Steintafel zunächst die zeitliche Verortung: »Anno Domini 1818«; allerdings bewegt sich die Kamera gleich im Anschluss, ohne Schnitt, weiter an einer von Kletterpflanzen umrankten Mauer entlang und setzt eine zweite Tafel ins Bild: »Vöslauer-rot 1930 Bester Heuriger«. Diese klassischen Realismuskonventionen zuwiderlaufende Kontinuität

¹ Ein großer Teil des zeitgenössischen Publikums dürfte kein Problem damit gehabt haben, die Figur zu identifizieren. Sowohl Schubert als auch der Walzer waren im deutschen Kino bereits vor dem Tonfilm thematisch etabliert. Bezüglich des Walzers ist insbesondere auf die enorm erfolgreiche Ufa-Produktion *Ein Walzertraum* (1925) zu verweisen, bezüglich Schuberts unter anderem auf den Auftritt der Figur in Richard Oswalds *Das Dreimäderlhaus* (1918). Zur Filmgeschichte des Walzers siehe diverse Beiträge in Maas/Thiel/Wulff: »Walzerfilme und Filmwalzer«. Der Stummfilm findet in diesem Band allerdings nur am Rande Erwähnung. Zu *Ein Walzertraum* siehe Tieber: »Rhythm of the Night«. Zum Nachleben Schuberts im Film siehe Jary-Janecka: »Franz Schubert am Theater und im Film«, S. 173-194. Da sich diese Darstellung auf österreichische Produktionen beschränkt, findet *Zwei Herzen im 3/4 Takt* keine Erwähnung.

des Diskontinuierlichen wird durch die Musik ›beglaubigt‹ – nach wie vor ist dieselbe Schubert-Melodie zu hören, nun allerdings in einem anderen, umfangreicher instrumentierten Arrangement und außerdem unterfüttert mit dem Soundteppich eines vergnüglichen Großstadtlebens. Tatsächlich bewegt sich die Kamera weiter und offenbart eine Heurigenzene inklusive einer kleinen Kapelle, die den Sehnsuchtswalzer 112 Jahre nach dessen Erfindung den Gästen des Lokals vorspielt.

ZWEI HERZEN IM 3/4 TAKT UND DER FRÜHE TONFILM

Es lohnt sich, diese kurze Eröffnungssequenz so ausführlich zu beschreiben, nimmt sie doch das spielerische, reflexive Verhältnis von Bild und Ton, Kino und Musik vorweg, das auch den weiteren Filmverlauf prägen wird. Obendrein steht sie damit am Anfang oder jedenfalls fast am Anfang eines zentralen Genres des frühen deutschen Tonfilmkinos. Als erste Tonfilmoperette deutscher Produktion gilt zwar Wilhelm Thieles am 7.2.1930 uraufgeführte Ufa-Produktion *Liebeswalzer*; dessen originale deutsche Sprachfassung ist jedoch nicht erhalten, und so darf der lediglich einen guten Monat später, am 13.03.1930, uraufgeführte *Zwei Herzen im 3/4 Takt* in der Tat als eine der frühesten überlieferten musikalisch-komödiantischen Tonfilmproduktionen in deutscher Sprache gelten. Von der Filmgeschichtsschreibung wurde der Film lange vernachlässigt, was sich allerdings langsam zu ändern beginnt. Corinna Müller stellt in ihrer materialreichen Arbeit zum Wechsel vom Stumm- zum Tonfilm gar die Vermutung auf, dass *Zwei Herzen im 3/4 Takt* »unter dem Aspekt seiner Technikästhetik der wichtigste Film in der frühen europäischen Tonfilmgeschichte überhaupt« sein könnte.² Der vorliegende Aufsatz unternimmt den Versuch, auch die filmästhetischen und medienreflexiven Potentiale des Films zu würdigen.

Wie eine zeitgenössische Rezension in der *New York Times* belegt,³ konnte der ab Oktober 1930 auch in amerikanischen Kinos erfolgreich vorgeführte Film sogar die Sprachbarriere überwinden und ein des Deutschen nicht mächtiges Publikum begeistern. Zumindest angesichts der Eingangssequenz verwundert das nicht: verzichtet sie doch, abgesehen von kurzen Schrifteinblendungen, auf die Verwendung von Sprache und arbeitet durchweg mit einer Kombination von visuellen und auditiven Zeichen, die weitgehend kulturunabhängig verständlich sein dürften.

In diesem Sinne stehen *Zwei Herzen im 3/4 Takt* im Allgemeinen und die Eröffnungssequenz im Besonderen quer zu einigen geläufigen filmhistorischen Erzählungen über die Frühphase der Tonfilmzeit. So ist etwa oft von einer Verarmung der Filmsprache im Zuge der Umstellung von Stumm- auf Tonfilm-

2 Siehe Müller: »Vom Stummfilm zum Tonfilm«, S. 315. Müller analysiert auch die im Folgenden besprochene Eingangssequenz ausführlich (S. 318-331), allerdings nicht wie hier unter dem Gesichtspunkt der Medien- und Selbstreflexion, sondern unter dem der verwendeten Produktionstechnik.

3 Siehe Hall: »A German Film Operetta«.

produktion die Rede.⁴ Der Filmtheoretiker Rudolf Arnheim attestiert dem Tonfilm bereits 1928 »disadvantages on an artistic level«, was damit zu tun habe, dass der Tonfilm den »screen into a spatial stage« verwandele.⁵ Eine statische Ästhetik, im Grunde kaum mehr als »abgefilmtes Theater«: Dieses Vorurteil hält sich hartnäckig, jüngst wurde es unter anderem von Damien Chazelles Spielfilm *Hollywood Babylon* (2022) perpetuiert. Auch wird gelegentlich darauf verwiesen, dass der Wechsel zum Tonfilm den Vertrieb von Filmen über nationale Grenzen hinweg einschränkte, da zunächst keine adäquaten technischen Methoden zur Erstellung synchronisierter Sprachfassungen zur Verfügung standen.⁶

Im Folgenden wird es nicht darum gehen, derartige Befunde zu revidieren.⁷ Vielmehr soll skizziert werden, wie sich in einem einzelnen Film, eben *Zwei Herzen im 3/4 Takt*, das Verhältnis von Tonfilm zu Stummfilm beziehungsweise allgemeiner das Verhältnis von Bild und Ton sowie dasjenige zwischen Musik und Narration darstellt. Ein solches Vorgehen kann selbstverständlich nicht für sich in Anspruch nehmen, zu im strengen Sinne filmhistorisch belastbaren Aussagen zu gelangen; vielmehr versteht es sich als eine Aufforderung zu einem genaueren Blick auf Werke, die für gewöhnlich dem Gebrauchsfilm zugerechnet werden. Insbesondere in Umbruchphasen wie der zwischen Stumm- und Tonfilmzeit, so die implizite These, findet sich in vermeintlicher Konfektionsware oftmals ein reflexives Potential, das eine an modernistischer Ästhetik und/oder einzelnen, herausragenden Künstler:innenpersönlichkeiten orientierte Kritik oftmals übersieht.⁸

4 In Gesamtdarstellungen der Filmgeschichte finden sich diesbezüglich bisweilen pauschale Urteile. Vgl. etwa Cook: *A History of Narrative Film*, S. 169: »[...] the movies ceased to move when they began to talk, because between 1928 and 1931 they virtually regressed to their youth in terms of editing and camera movement.« Noch einmal gesteigert scheint dieses Verdikt den deutschen frühen Tonfilm zu treffen. Rentschler, zweifellos ein Kenner der Materie, hält es nicht für nötig, sein Urteil, deutsche Musikkomödien der frühen Tonfilmjahre könnten nicht mit Filmen von Regisseuren wie Rene Clair, Ernst Lubitsch und Rouben Mamoulian mithalten, zu begründen. Siehe Rentschler: »The Situation Is Hopeless, But Not Desperate«, S. 96.

5 Arnheim: »Sound Film«, S. 30.

6 Gomery weist darauf hin, dass die Datenlage diese These zumindest in Teilen unterstützt: Sowohl in Deutschland als auch in Frankreich und Großbritannien sank der Marktanteil Hollywoods in den ersten Jahren des Tonfilms merklich. Siehe Gomery: *The Coming of Sound*, S. 111.

7 Für eine differenziertere Sichtweise speziell auf den frühen deutschen Tonfilm und die Operettenfilme siehe Hagener/Hans: »Musikfilm und Modernisierung«.

8 Vgl. mit Blick auf die Filme des Drehbuchautors des hier analysierten Films Tieber/Wintersteller: »Writing with Music«. Der Aufsatz nimmt Phänomene in den Blick, die den hier analysierten ähneln – und kommt auch auf *Zwei Herzen im 3/4 Takt* zu sprechen –, beschäftigt sich jedoch hauptsächlich mit den im Film gesprochenen Dialogen, die in meinem Beitrag keine Rolle spielen.

DER ERSTE WALZER: MELODIE UND UTOPIE

Betrachtet man den Film aus einer solchen Perspektive, also als eine Reflexion über Film als eine immer schon hybride Kunstform, die visuelle und auditive Zeichen einerseits, aus älteren Künsten übernommene poetische Verfahren andererseits kombiniert, dann erscheint die Eingangsszene als eine in die Vergangenheit projizierte Utopie einer geglückten Synthese. Bild und Ton, Kino und Musik greifen unmittelbar ineinander und bringen eine genuin filmische Erzählung hervor, die, wie bereits beschrieben, nicht auf eine Vermittlung durch das symbolische Zeichensystem Sprache angewiesen ist.

Träger und Garant dieser Synthese ist nicht die Tonspur insgesamt, sondern der Schubert'sche Sehnsuchtswalzer: eine eingängige, wiedererkennbare und leicht, potenziell gar bis ins Unendliche, fortsetzbare Melodie. Gemäß der filmischen Fiktion ist die Melodie den Bildern allerdings nicht vorgängig, sondern entsteht gewissermaßen ›live‹ vor der Kamera. Es existiert zwar bereits eine erste Partitur, aber sie ist ergänzungsbedürftig. Tatsächlich bleibt der Film zunächst in Schuberts Arbeitszimmer und verlässt dieses erst, nachdem der Komponist eine kleine Schwierigkeit bei der Erarbeitung des Walzers überwunden und die Partitur entsprechend ergänzt hat, sodass die Noten wieder fließen. Was auf der Leinwand erscheint, ist eine Ursprungsszene, in der nicht nur eine Notenfolge, sondern auch ein Bilderfluss, ein Film in Gang gesetzt wird.

Erst wenn die Melodie ›vollständig‹, also in ihrer heute kanonischen Form vorliegt, verlässt der Film das Arbeitszimmer, den Ort der Produktion und bewegt sich hinaus in die Welt. Tatsächlich, und diese Ergänzung ist, wie wir später im Film feststellen werden, nicht trivial, ist nicht nur die Melodie vollständig, sondern auch die Partitur, die erst die Überlieferung und damit Fortsetzbarkeit der Melodie garantiert.

Melodie und Partitur, kohärenter, kontinuierlicher Ton und seine (vorläufig noch schriftbildliche) Aufzeichnung: Es ist, als hätte Schubert in seinem Arbeitszimmer den Tonfilm erfunden. Dieser erweist sich im weiteren Verlauf des Prologs als geschmeidig; er verharrt keineswegs in einer starren, theaterhaften Mise en scene, sondern bewegt sich flüssig zwischen Außen- und Innenräumen, Gruppenszenen und intimen Einzelporträts (der Nachbar im Nebenhaus) hin und her. Ebenso zwischen Kamerabewegung und Stillstand, Nahaufnahme und Totale, Plansequenz und Montage. Mit anderen Worten: Das gesamte Formarsenal der Filmsprache in ihrer klassischen Ausprägung wird mobilisiert.

Wobei dazu gesagt werden muss, dass das Ergebnis keineswegs ein nach heutigen oder auch nur damaligen Maßstäben perfekt ausgestalteter Illusionsraum ist. *Zwei Herzen im 3/4 Takt* ist eine verhältnismäßig kleine, billige Produktion,⁹ und das sieht man auch dieser Eröffnungsszene an; erst recht, wenn man sie mit einer in mancher Hinsicht ähnlichen Szene in Erik Charells eineinhalb Jahre später

9 Produziert wurde der Film von Julius Haimann für dessen Super-Film GmbH. Zu Haimann vgl. Weniger: ›Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben ...‹, S. 228.

entstandenem *Der Kongress tanzt* (1931) vergleicht:¹⁰ Lilian Harvey singt da, in einer Kutsche sitzend, »Das gibt's nur einmal«, und während die Kutsche sich in Richtung eines Schlosses und Willy Fritsch bewegt, wird die Umgebung mitsamt zahlreicher Komparsen von der Melodie affiziert. Charell konnte auf die Produktionskapazitäten der monumentalfilmerprobten Ufa zurückgreifen; dementsprechend ausladend und detailfreudig ist die Welt, die sich zum Klang der Melodie eröffnet. Noch dazu handelt es sich um eine weitgehend kontinuierliche Welt. Während der ersten Hälfte des Lieds verfolgt die Kamera Harvey in einer flüssigen, komplex konstruierten Plansequenz durch eine offensichtlich weit ausladende Studiokulisse, erst im Anschluss setzt Charell auch den Filmschnitt ein.

In beiden Szenen bringt eine Melodie eine Welt hervor; jedoch offensichtlich eine jeweils unterschiedliche Art von Welt. Die Differenz könnte man dahingehend fassen, dass die Welt, die »Das gibt's nur einmal« etabliert, raumzeitlich stabil und potenziell unendlich ist, während die Welt, die der Sehnsuchtswalzer etabliert, hochgradig brüchig bleibt. Tatsächlich scheint sie nur für die Dauer dieser einen kurzen Szene zu existieren und sie könnte, so der Eindruck, sofort in sich zusammenfallen, wenn man sich allzu weit aus dem jeweils aktuellen Bildkader zu entfernen wagen würde.

Letzteres wird besonders deutlich in Einstellungen, in denen sich die Kamera bewegt. Wenn der Film sich zum ersten Mal aus dem Arbeitszimmer hinausbegibt und die Straße in den Blick nimmt, dann geschieht das vermittelt eines leicht wackligen Schwenks, der, ausgehend vom Fenster des Arbeitszimmers Schuberts, nicht etwa die Straße als Ganzes in den Blick nimmt, sondern lediglich ein paar Meter Weg vor einer Häuserfront sichtbar werden lässt, die, wie bereits erläutert, von einem jungen Mann durchschritten werden, der den Walzer mitzupfeifen beginnt. Ein weiterer, gleichfalls unsicher anmutender Schwenk führt uns im Anschluss über eine kleine Mauer und einen weiteren Weg zu einem Fenster, hinter dem ein Mann in seinem Lehnstuhl sitzt und zur Gitarre greift. Die symmetrische Struktur der Einstellung – sie beginnt und endet mit dem gleichen Bild: ein hinter einem Fenster in einem Innenraum sitzender Mann – kann nicht über den Eindruck der Fragilität hinwegtäuschen. Der Kameranachschwenk stiehlt sich eher über die Straße, als dass er sie, wie im Fall des Charell-Films, souverän ausmisst.

Und doch findet sich am Ende der Szene ein weiterer Schwenk, der, in gewisser Hinsicht zumindest, wagemutiger ist als alle Kamerabewegungen in *Der Kongress tanzt*. Der Schwenk, der zwischen der ersten und zweiten Steintafel, zwischen 1818 und 1930, mehr als ein Jahrhundert historische Zeit überspringt und außerdem vom Prolog zur Haupthandlung überleitet. Die Welt, die der Sehnsuchtswalzer hervorbringt, ist in diesem Sinne nicht nur gesteigert brüchig, sondern auch gesteigert formbar. Bezogen auf die Tonspur heißt das: In gewisser Weise behält die Schubert'sche Melodie den Charakter des Unfertigen, noch zu

10 Auch Müller, »Vom Stummfilm zum Tonfilm«, S. 331-332, kontrastiert die Eingangssequenz des Bolvary-Films mit eben dieser Szene; auch hier freilich mit Blick auf ganz andere, insbesondere produktionstechnische Aspekte.

Vollendenden selbst nach Abschluss der Notation bei. Das Moment des Generativen, zunächst im Akt des Komponierens verortet, verschiebt sich auf das Bild, das stets nur eine vorläufige, zukunfts offene, nichtdeterministische Synthese leistet.

SCHMETTERLINGE UND KONTINGENZ

Bevor die Anfangsszene zum Rest des Films in Beziehung gesetzt wird, sei abschließend auf ein Detail verwiesen: die Schmetterlinge. Sie haben in der kurzen Sequenz insgesamt vier Auftritte. Den ersten, wie eingangs erwähnt, in einer Point-of-view-Einstellung, die den Komponisten erst dazu bewegt, sich ans Klavier zu setzen und sich der Walzerkomposition zu widmen (1). Sind die Falter bei ihrem ersten Auftauchen noch ein recht kleines Bildelement, eingefasst vom weit aus größeren Fensterrahmen, erhalten sie kurz darauf, in einem weiteren, durch eine Kopfbewegung Schuberts motivierten Einschub, eine Großaufnahme. Diese ist nun bereits mit der noch unfertigen Walzermelodie unterlegt und zeigt, wie die Falter einige auf dem Fensterbrett platzierte Pflanzen umschwirren (2). Auch in der oben ausführlich beschriebenen Einstellung, die von Schuberts Fenster über die Straße zum Nachbarhaus gleitet, sind sie zu sehen (3). Kurz darauf folgt ein weiterer, letzter Schnitt auf eine Großaufnahme der Schmetterlinge (4). Der Bildausschnitt ist im Fall von (4) identisch mit (2), allerdings ist die Einstellung diesmal nicht an eine Blickachse gebunden. Vielmehr greift das Motiv der über der Fensterbank flatternden weißen Tiere in (4) assoziativ den Tanz zweier ebenfalls weiß gekleideter jungen Frauen auf, die unmittelbar vor dem Einschub im Bild zu sehen sind.

Es liegt nahe, die Schmetterlinge zunächst als Markierungen eines Vitalismus zu lesen, der mit der Naturemphase romantischen Kunstschaffens in Verbindung steht. In einem ansonsten urbanen Setting, das außerdem offensichtlich im Studio nachgebaut und deshalb von der freien Natur gleich zwei Ebenen entfernt ist, repräsentieren die Schmetterlinge die Ungerichtetheit und Kontingenz des Kreatürlichen. Dazu passt, dass erst der Blick auf die flatternden Geschöpfe die Kreativität des genialischen, in seiner Genialität an der unerschöpflichen Formgebung der Natur partizipierenden Komponisten in Gang setzt. In der Abfolge der vier Einstellungen jedoch lösen sich die Schmetterlinge zunehmend von Schuberts visueller Perspektive und werden zum Teil der Welt, die die Walzermelodie, sobald sie einmal notiert ist, auch unabhängig vom empfindenden Künstlersubjekt hervorbringt. Sie werden, in anderen Worten, zu einem unter mehreren Elementen des Tonfilms. Im Tonfilm ist in diesem Sinne die Kontingenz, das Zufällige, Vorgefundene nicht länger quasimythologischer Ursprung und Vorbedingung alles künstlerischen Schaffens, sondern lediglich ein Bildtyp, ein kreatives Werkzeug neben anderen. Noch dazu eines, über das der Film, hier den Idealen der Romantik entgegengesetzt, vermittels seiner der Kontingenz der Natur vorgeordneten Gestaltungsmittel frei verfügen kann.

DER ZWEITE WALZER: INDUSTRIE UND AUFSCHREIBESYSTEME

So weit die bild- beziehungsweise medientheoretische Rekonstruktion der Eingangsszene. Worum geht es nun in dem Film, der auf sie folgt? Ebenfalls um die Komposition eines Walzers. Der nun nicht mehr, wie der Schubert'sche, für die Ewigkeit der Musikgeschichte geschrieben wird, sondern für ein Bühnenwerk, dessen Premiere bereits datiert ist und für das gar schon Tickets erworben wurden. Mit anderen Worten: Der Walzer, von dessen Entstehung *Zwei Herzen im 3/4 Takt* hauptsächlich handelt, muss sich nicht vor der Musikgeschichte, sondern am Markt der Kulturindustrie beweisen.

Konkret dreht sich der Film um die Vorbereitung einer fiktionalen Operette mit dem Titel »Zwei Herzen im 3/4 Takt«. Eine selbstreflexive Volte, die eine historisch ältere Kunstform ins Spiel bringt, aber den eigenen Erzählstoff betreffend nicht auf die Vergangenheit, sondern auf die Zukunft verweist: Ähnlich wie eine Reihe weiterer Operettenfilme der frühen Tonfilmzeit basiert *Zwei Herzen im 3/4 Takt* nicht auf einem existierendem Bühnenstück, sondern auf einem Originaldrehbuch. Dieses wird allerdings drei Jahre nach Entstehung des Films als Bühnenoperette adaptiert.

Was die fiktive Operette im Operettenfilm betrifft, so liegt das Libretto, verfasst vom Autorenduo Nicky (Oskar Karlweis) und Vicky (Willy Forst), bereits vor; die Musik jedoch, für die der Komponist Toni Hofer (Walter Janssen) zuständig ist, ist noch nicht vollständig. Es fehlt, eben, der Walzer; und ohne einen Walzer ist in der Operette, wie der von Szöke Szakall verkörperte Theaterdirektor, auf dessen Bühne die Premiere vonstattengehen soll, nicht müde wird zu betonen, kein Blumentopf zu gewinnen. Gleich eine ganze Reihe von Szenen machen sich in dieser Manier über die Konventionen der Operette – und des emergenten Operettenfilms – lustig. So versuchen Nicky und Vicky in einer längeren Passage, dem Theaterdirektor die Handlung der von ihnen verfassten Operette nachzuerzählen; der Direktor jedoch ist an ihren Darlegungen wenig interessiert und möchte lediglich die Hitsongs, die für das Stück komponiert wurden, hören. Deretwegen und nicht etwa aufgrund einer sauber ausgearbeiteten Handlung kommen die Menschen ins Theater, so seine Überzeugung.

In dieser und ähnlichen Szenen artikuliert sich ein Wissen über die Operette als einem konventionalisierten Produkt der Kulturindustrie. Dieses Wissen kann beim zeitgenössischen Publikum ebenso vorausgesetzt werden wie dasjenige um eine implizite kulturelle Hierarchie der Künste, die sich zum Publikumserfolg reziprok verhält. Indem er sich der vom fiktionalen Theaterdirektor zum Leitbild erhobenen Darstellung der Operette als einer spektakelhaften, weniger um kohärent gezeichnete Figuren und glaubwürdig dargestellte dramatische Situationen als um die Aneinanderreihung beschwingter Musiknummern herum organisierten populären Kunstform angleicht, verortet sich der Tonfilm selbstbewusst am unteren, populistischen Ende der Skala dieser Hierarchie.

Wie aber gelangt Toni Hofer nun zu seinem Walzer? Keineswegs indem er sich, wie zu Filmbeginn Schubert, in seinem Arbeitszimmer ans Klavier setzt, aus

dem Fenster schaut und sich vom Flattern der Schmetterlinge inspirieren lässt. Seine Komponierblockade löst sich erst vermittelt durch einen gemessen an der Alltagslogik einigermaßen unwahrscheinlich anmutenden Umweg. Der Schubert'sche Blick auf den Schmetterling wird ersetzt durch Hofers Blick auf Hedi (Gretl Theimer), die »Ziehschwester« (was für eine Form von Beziehung genau unter diesem Begriff zu verstehen ist, belässt der Film, womöglich absichtsvoll, im Unklaren) Nickys und Vickys. Diese verbringt mit Hofer einen Abend auf dessen Anwesen. Im Verlauf des Beisammenseins löst sich seine Blockade und er komponiert rasch die fehlende Walzermelodie.

Nur leider, und hier nimmt die Unwahrscheinlichkeit endgültig überhand, schreibt er die Melodie nicht nieder – und vergisst sie, sobald Hedi seinen Blicken und auch seinem Zugriff entschwunden ist. Die Premiere naht, der Direktor ist verzweifelt, die Blamage vorprogrammiert, bis auf eine Zeitungsanzeige hin Hedi, die die Melodie ihrerseits nicht vergessen hat, wieder zu Toni Hofer und damit die Walzermelodie in die Operette findet.

Zwei Herzen im 3/4 Takt ist also ein Film über die Entstehung zweier Walzer, wobei die Genese des ersten Walzers lediglich dreieinhalb Minuten Laufzeit zu Filmbeginn in Anspruch nimmt, während die restlichen 83 Filmminuten sich dem zweiten Walzer widmen. Schon diese Gewichtung setzt Prioritäten: Der als Teil des musikalischen Erbes der Wiener Klassik (beziehungsweise deren Spätphase) kanonisierte Sehnsuchtswalzer erhält weitaus weniger Gewicht als der als ein Produkt der schnelllebigen Vergnügungsindustrie markierte Toni-Hofer-Walzer. Strukturell betrachtet bleibt das Verhältnis von Prolog zum Hauptteil allerdings ambivalent: Einerseits, vom Ergebnis her, spiegeln sich die beiden Teile des Films ineinander – beide Kompositionen »gelingen«. Andererseits gelangen sie aus jeweils unterschiedlichen Gründen und auf unterschiedliche Art.

Möchte man, den obigen Versuch fortsetzend, nicht nur die Eingangssequenz, sondern den gesamten Film als einen selbstreflexiven Text beschreiben, der um Differenzen wie die von Bild und Ton, Tonfilm und Stummfilm, Spektakel und Narration und so weiter strukturiert ist, dann ist das Verhältnis der beiden Walzer zueinander auch in dieser Hinsicht erklärungsbedürftig: Wenn die Entstehung des ersten Walzers, wie beschrieben, bereits für sich alleine die Erfindung des Tonfilms figuriert, weshalb kommt dann noch ein zweiter Walzer ins Spiel?

PRODUKTIVITÄT DES VERGESSENS

Vor der – notwendigerweise spekulativen – Beantwortung dieser Frage lohnt es sich, einen Aspekt der Haupthandlung eingehender zu betrachten. Erklärungsbedürftig ist nämlich besonders die erwähnte gesteigert unwahrscheinliche Wendung der Handlung *nach* der vorderhand erfolgreichen Walzerkomposition. Auf der narratologischen Ebene handelt es sich schlicht um ein retardierendes Moment. Da der Film den fehlenden Walzer als Problem markiert hat, sollte seine Emergenz die Lösung des Problems und damit auch das Ende des Films ankündi-

gen. Wenn Toni Hofer die eben erdachte Melodie gleich wieder vergisst, dann ermöglicht sein Malheur also eine Fortsetzung des zu diesem Zeitpunkt erst eine knappe Stunde langen Films. Oder jedenfalls dessen Streckung auf eine Laufzeit, die als abendfüllend angesehen werden kann und den Film dadurch in ein am Markt funktionierendes Produkt verwandelt. In anderen Worten: Für den Erfolg der fiktiven Operette »Zwei Herzen im 3/4 Takt« ist Hofers Vergessen fatal, für den Erfolg des nichtfiktiven Operettenfilms *Zwei Herzen im 3/4 Takt* hingegen hochgradig produktiv.

Warum nun vergisst Hofer die Melodie? Vergleicht man die entsprechende Szene mit dem Filmanfang in Schuberts Arbeitszimmer, so wird klar: Weil er die Partitur durch Hedi ersetzt. Genauer gesagt scheint er den Beginn des Walzers bereits auf dem Notenblatt notiert zu haben, wenn er sich gemeinsam mit Hedi zum Klavier begibt und, auf ihre Bitte hin, zu spielen beginnt. Die eigentliche ›Komposition‹ wird filmisch deutlich simpler aufgelöst als im Fall Schuberts: Eine Nahaufnahme zeigt Hofer am Klavier, wie er, zunächst zögerlich, dann immer beschwingter, die erste Strophe des Walzers ad hoc erfindet, mitsamt einer Gesangsstimme, die er zunächst selbst übernimmt. Hedi steht neben ihm und schwingt sich, als lebender Resonanzkörper, im Takt.

Nachdem Hedi ihm bestätigt, dass ihm der Walzer – dessen Titel lautet, natürlich, genauso wie der der fiktiven Operette und der des realen Films: »Zwei Herzen im 3/4 Takt« – gelungen ist, spielt er die Melodie ein zweites Mal. Die Gesangsstimme allerdings wechselt auf Hedi über – erst beim Refrain stimmt Hofer wieder mit ein. Anschließend verlässt Hedi Hofers Anwesen, was dieser zunächst nicht bemerkt. Selbstvergessen sitzt er am Klavier und spielt seinen Walzer. Als er ihre Abwesenheit schließlich zur Kenntnis nimmt, bricht das Spiel ab – und wie sich bald darauf herausstellt, ist die Melodie aus seinem Kopf verschwunden.

Hedi jedoch behält sie, wie erwähnt, im Gedächtnis. In der Szene am Klavier ist sie, könnte man sagen, zu einem Aufschreibesystem geworden. Man kann da an Friedrich Kittler denken und dessen Überlegungen zum Zusammenhang von Gender und Medientechnik.¹¹ Zu erwähnen ist in jedem Fall, dass sich zwischen der ersten und der zweiten Komposition ein Medienwechsel vollzieht. Hedi ›speichert‹ die Melodie nicht wie ein Notenblatt in Gestalt einer formalisierten, schriftbildlichen Notation, sondern gewissermaßen wie eine Schallplatte: als ›analoge‹, auditive Information.

Was in dieser Konstruktion verschwindet, ist die Kontinuität der Melodie, die nun nicht mehr, wie im Prolog, eine Welt synthetisiert, sondern die sich ganz im Gegenteil in der Welt verliert. Die Filmhandlung trennt den Komponisten von seiner Melodie, die finale Synthese wird nicht, wie im Prolog, durch die Musik selbst herbeigeführt. Sondern, eben, durch eine Spielhandlung, die eine ganze Reihe von

11 Siehe Kittler: Grammophon, Film, Typewriter, S. 273-279. Kittlers Argument geht von der Doppelbedeutung des englischen Wortes »typewriter« aus, das historisch sowohl eine Schreibmaschine, also ein technisches Gerät, als auch die – zumeist weibliche – Person, die die Maschine bedient, bezeichnete.

Figuren involviert und erst zum glücklichen Abschluss findet, wenn in Form der Zeitungsannonce eine weitere Ausformung von Medientechnik ins Spiel gebracht wird.

Jetzt lässt sich die Differenz zwischen den beiden Walzern des Films genauer fassen: Der zweite Walzer führt vor, was mit der musikalischen Form geschieht, wenn sie ins Zeitalter ihrer technologischen Reproduzierbarkeit eintritt. Einer technologischen Reproduzierbarkeit, die absurderweise technikfrei, nämlich als mnemotechnische Reproduzierbarkeit figuriert wird, die aber im Film dennoch den Komponisten von seinem Werk trennt und dadurch die romantische Fantasie des genialischen schöpferischen Künstlersubjekts erledigt.

Entzaubert wird dabei nicht nur das Künstlersubjekt, sondern auch die Kunst selbst, die nun nicht mehr, wie im Prolog, ein generatives Prinzip eigenen Rechts ist, das die Welt vor dem Fenster des Komponisten erst hervorzubringen oder jedenfalls sinnhaft zu strukturieren, zu rhythmisieren in der Lage ist. Vielmehr ist die Kunst in Gestalt der zunächst noch fehlenden Melodie von Anfang an eingepasst in ein ihr komplett äußerliches Netz aus Sachzwängen ökonomischer, sozialer, erotischer und medientechnischer Art. Das beginnt bereits damit, dass sie nicht mehr für sich selbst steht, als eigenständiges Werk, sondern sich in ein größeres Werk, eine Operettenkomposition einzufügen hat. Dabei geht ihr generatives Potential verloren, zumindest im Sinne des romantischen Ideals. Wenn diese zweite Walzermelodie produktiv ist, dann nicht, weil sie eine Welt synthetisiert, sondern ganz im Gegenteil, weil sie Differenzen und Ungleichzeitigkeiten in die Welt einträgt, die freilich mit der musikalischen Form selbst zunächst gar nichts mehr zu tun haben.

Die Frage, was unter solchen Bedingungen aus der künstlerischen Inspiration wird, was also die musikalische Formgebung, die ja trotzdem notwendig bleibt, in Gang setzt, lässt der Film unbeantwortet. Ist es Hedis bloße Anwesenheit, die inspirierend wirkt? Oder vielmehr Toni Hofers sexuelles Interesse an ihr? Leistet Hedi, wenn sie den Rhythmus des Klavierspiels mit den Bewegungen ihres Körpers aufgreift, gar einen kreativen Beitrag, wird zur Ko-Komponistin? All das bleibt Spekulation. Es geht jedenfalls nicht darum, etwas genuin Neues zu schaffen, sondern darum, eine vordefinierte Planstelle – eine Operette braucht nun einmal einen Walzer – auszufüllen. Ebenso wie eine Liebesgeschichte ein Happy End braucht, weshalb das ›Wiederfinden‹ der Melodie mit einer erfolgreichen Paarbildung und damit dem Filmende in eins fällt.

In einem weiteren Schritt können diese Überlegungen auf die filmhistorische Umbruchphase perspektiviert werden, der *Zwei Herzen im 3/4 Takt* zugehörig ist. In der Tat lässt sich auch die Entstehung des zweiten Walzers als ein Kommentar zum sich neu etablierenden Tonfilm beschreiben. Und zwar bezüglich der empirischen gesellschaftlichen, ökonomischen und medientechnologischen Verhältnisse, mit denen er sich um 1930 herum arrangieren musste. Der Tonfilm stellt zwar zweifellos eine Erweiterung des Zeichenarsenals und damit der poetischen Mittel des Mediums Film dar, er entsteht aber nicht in einem Vakuum, son-

dern als eine – vielfach als brutaler Einschnitt erlebte – Weiterentwicklung einer Form populärer Kultur. Eine Form, an die sich seit Erfindung des Kinos im späten 19. Jahrhundert bereits jede Menge ökonomische Interessen, soziale Erwartungen und libidinöse Bedürfnisse geknüpft haben.

Auch die Erfindung des Tonfilms selbst ist vielfach überdeterminiert. Der Ton tritt nicht von außen in Form einer spontanen Emergenz beziehungsweise, siehe Schubert, dank eines genialischen Erfinders zum vorher stummen Film hinzu. Vielmehr steht der Tonfilm, wie er sich ab 1929 durchsetzt (wobei freilich noch über Jahre hinweg verschiedene Tonverfahren nebeneinander existieren; komplett standardisiert ist die auditive Ausgestaltung und Präsentation von Kinofilmen in technischer Hinsicht bis heute nicht), am Ende einer langen technologischen, patentrechtlichen, ökonomischen und auch filmästhetischen Entwicklung. Tatsächlich war, worauf die Filmgeschichtsschreibung vielfach verwiesen hat, das Kino niemals stumm, sondern seit seiner Erfindung von Musik-, Geräusch- und auch Sprechbegleitung diverser Art begleitet.¹² Was mit der Durchsetzung des Tonfilms dem Film hinzugefügt wird, ist also nicht Ton schlechthin, sondern eine spezifische Ausformung beziehungsweise Festschreibung von Ton. Wie auch in *Zwei Herzen im 3/4 Takt* nicht nur irgendeine Melodie gesucht wird, sondern eine besondere, eine Walzermelodie. Die im Anschluss festgehalten werden muss, auf dass sie nicht wieder entwischt.

Wie im Film Hofer und die Operettenproduzenten Hedi und damit der Melodie letztlich doch noch habhaft werden und hinfort über beide verfügen können (das garantieren einerseits, unter den Bedingungen des Patriarchats, der Ehevertrag und andererseits die jetzt komplette Partitur), so hat das Kino durch die Erfindung des Tonfilms die Verfügungsgewalt über den Ton gewonnen. Dieser ist hinfort nichts mehr, was dem Film von außen hinzuaddiert wird, sondern er ist mit ihm verschmolzen, beim Lichttonverfahren, das auch bei *Zwei Herzen im 3/4 Takt* Anwendung findet, direkt auf dem Filmstreifen.

Der Tonfilm wird in *Zwei Herzen im 3/4 Takt* also zweimal erfunden. Erst in einer idealisierten Form, als harmonisches Ineinanderwirken von visuellen und auditiven Zeichen; und einmal als ein Industrieprodukt, das sich unter den sozialen und technologischen Bedingungen der Moderne am Markt zu bewähren hat.

KONTINGENZ UND MODERNE

Abschließend lässt sich die Frage stellen, was im Hauptteil des Films aus einem im Prolog zentralen Motiv wird, für den es in der Geschichte um Hofer, Hedi und die sich entziehende Walzermelodie auf den ersten Blick kein Äquivalent gibt: die Schmetterlinge. Eine mögliche Erklärung für diesen Umstand könnte darauf hin-

12 Bezogen auf das für diesen Beitrag relevante Genre siehe u.a. *Wedel: Der deutsche Musikfilm*. Wedels technikhistorischer Ansatz hat zur Folge, dass seine Darstellung nicht etwa mit dem Beginn der Tonfilmzeit, sondern bereits 1914 einsetzt. Speziell auf den Operettenfilm bezogen siehe *Traubner: Operette als Stoff und Anregung*.

auslaufen, dass es sich bei den Schmetterlingen um eine Form ästhetischer Sublimierung sinnlichen Begehrens handelt, die in der Haupthandlung nicht mehr notwendig ist. Im Prolog werden die Falter, wie bereits erläutert, visuell mit zwei tanzenden Frauen assoziiert. In der Haupthandlung werden die tanzenden Frauen durch eine einzelne Frau – Hedi – ersetzt, die nicht mehr, wie die anonymen Tänzerinnen des Prologs, der Welt der Ästhetik zugehörig ist, sondern als ein sexuelles Wesen, als eine begehrte und begehrende Frau auftritt. Hofers Blick auf Hedi und auch Hedis zweifellos vorhandenes, wenngleich nicht komplett reziprokes (zweifellos ist *Zwei Herzen im 3/4 Takt* ein Film, der in einer misogynen Welt spielt) Interesse an Hofer »überspringen« gewissermaßen das Stadium des Schmetterlings.

Aber verschwindet damit auch das Moment des Kontingenten, das in der oben analysierten ersten Ursprungserzählung des Tonfilms eine so zentrale Rolle spielt? Ist für Kontingenz im ganz auf marktförmiges Funktionieren zugeschnittenen real existierenden Tonfilm der empirischen Filmgeschichte wirklich kein Platz? Schon die keineswegs fein säuberlich abgerundete, sondern vielmehr von Diskontinuitäten und hanebüchenen Zufällen geprägte narrative Form des Films spricht gegen eine solche Schlussfolgerung. Tatsächlich gibt es im Hauptteil des Films eine kurze Passage, die als Wiederaufnahme und Transformation des Schmetterlingsmotivs betrachtet werden kann.

Kurz vor der Szene, in der Hofer und Hedi gemeinsam den Walzer erstellen, findet sich eine Montagesequenz, die entfernt an sowjetisches Avantgardekino der 1920er Jahre erinnert und sich insofern von der Haupthandlung löst, als keine einzige der eingeführten Haupt- oder auch nur Nebenfiguren im Bild auftaucht. Vermutlich soll die Bildfolge die Vorbereitungen auf eine geplante Feierlichkeit darstellen, aber vor allem aufgrund ihrer formalen Gestaltung stiftet sie eher Verwirrung, als dass sie den Plot vorantreiben würde. Gezeigt wird eine Abfolge von Handlungen und Gegenständen, die mit Hausarbeit in Verbindung stehen; zu hören sind die zugehörigen Geräusche: Holz wird zersägt, Holz wird gehackt, ein Messer wird geschliffen, ein Fisch wird geschabt, ein Schnitzel wird geklopft, Wasser fließt aus einem Wasserhahn, ein Braten brutzelt, ein Teekessel pfeift, ein Braten wird mit Wasser abgelöscht, Kaffee wird gemahlen, Eier werden in einer Schüssel geschlagen, ein Mörser stampft. Zunächst wird jedes dieser häuslichen Tonbilder in jeweils circa zwei- bis viersekündigen Einstellungen präsentiert, eines nach dem anderen. Anschließend beschleunigt sich die Montage und dieselben Motive wechseln sich in immer schnellerer Folge ab, bis sie schließlich nur noch kurz aufblitzen. Das Ergebnis ist eine audiovisuelle Kakophonie des Alltäglichen.¹³

Diese Szene scheint in erster Linie in den Film eingefügt worden zu sein, um vorzuführen, dass das noch junge Medium Tonfilm dazu in der Lage ist, nicht nur Gesang, Sprache und Musik, also symbolisch-konventionell beziehungsweise künstlerisch geformten Ton, sondern auch Alltagsgeräusche in spektakuläre Klan-

13 Vgl. dazu den Text von Sebastian Matthias in diesem Heft.

ereignisse, beziehungsweise in Bild-Ton-Sensationen zu verwandeln.¹⁴ Also Geräusche, die der Welt entspringen, die dem Film vorgängig sind, als ästhetisch ungeformtes Rohmaterial – wie die Schmetterlinge des Prologs.

Die Differenz sollte sofort ins Auge springen: Die Elemente, aus denen die beschriebene Montagesequenz zusammengesetzt ist, gehören keineswegs der Sphäre des Naturschönen an. Überhaupt handelt es sich nicht um Bilder und Töne ›der Natur‹, sondern um audiovisuelle Artefakte der Bearbeitung, Kultivierung, Zurichtung *von* Natur. Das Holz wird zerkleinert, das Fleisch erhitzt (und prospektiv verspeist), das Wasser kanalisiert und nutzbar gemacht und so weiter. Im real existierenden Tonfilm ist das Moment der Kontingenz nicht verschwunden; es manifestiert sich jedoch im Allgemeinen nicht als vitalistische Wiederverzauberung des technologischen Tonbildes durch den Flügelschlag der romantisch überhöhten Natur, sondern in der notwendigen Partizipation des Mediums Film an der es umgebenden – und überhaupt erst ermöglichenden – materiellen Reproduktion der modernen Gesellschaft.

LITERATURVERZEICHNIS

- Arnheim, Rudolf: »Sound Film.« [O: 1928] In: Ders.: Film Essays and Criticism. Madison, Wisconsin 1997.
- Cook, David A.: A History of Narrative Film. Fifth Edition. New York 2016.
- Gomery, Douglas: The Coming of Sound. New York, 2005.
- Hagener, Malte/Hans, Jan: »Musikfilm und Modernisierung.« In: Dies. (Hrsg.): Als die Filme singen lernten. Innovation und Tradition im Musikfilm 1928-1938. München 1999, S. 7-22.
- Hall, Mordaunt: »A German Film Operetta.« In: New York Times, 13,10.1930, S. 0.
- Jary-Janecka, Friederike: Franz Schubert am Theater und im Film. Anif/Salzburg 2000.
- Maas, Georg/Thiel, Wolfgang/Wulff, Hans J.: Walzerfilme und Filmwalzer. Die Rezeption und Analyse des Walzers und des Walzertanzens im Film. Marburg 2022.
- Müller, Corinna: Vom Stummfilm zum Tonfilm. München 2003.
- Rentschler, Eric: »The Situation Is Hopeless, but Not Desperate: UFA's Early Sound Film Musicals.« In: Jamie Fisher (Hrsg.): Generic Histories of German Cinema: Genre and Its Deviations. Rochester 2013, S. 91-107.
- Tieber, Claus. »The Rhythm of the Night: Abstraction and Sexuality as Destabilizers in Austrian Silent Cinema.« In: Anna K. Windisch/Claus Tieber/Phil Powrie: When Music Takes Over in Film. Cham 2023, S. 75-93.

14 Verwendung findet ein Klangverfahren der Firma Tobis. Zu deren Rolle in der Frühphase der Tonfilmzeit siehe Wedel: »Klärungsprozesse«.

LUKAS FOERSTER

- Tieber, Claus/Wintersteller, Christina. »Writing with music: Self-reflexivity in the screenplays of Walter Reisch.« In: Arts 2020, 9, 13. <https://doi.org/10.3390/arts9010013>.
- Traubner, Richard: »Operette als Stoff und Anregung. Entwicklungen im Musikfilm 1907-1937.« In: Katja Uhlenbrock (Hrsg.): MusikSpektakelFilm. Musiktheater und Tanzkultur im deutschen Film 1922-1937. München 1998, S. 9-28.
- Wedel, Michael: Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914-145. München 2007.
- Wedel, Michael: »Klärungsprozesse. Tobis, Klangfilm und die Tonfilmumstellung 1928–1932.« In: Hans-Michael Bock/Wolfgang Jacobsen/Jörg Schöning (Hrsg.): Tonfilmfrieden/Tonfilmkrieg. Die Geschichte der Tobis vom Technik-Syndikat zum Staatskonzern. München 2003, S. 34-43.
- Weniger, Kay: »Es wird im Leben dir mehr genommen als gegeben ...« Lexikon der aus Deutschland und Österreich emigrierten Filmschaffenden 1933 bis 1945. Hamburg 2011.