

**Michael Wedel: Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres  
1914-1945**

München: edition text + kritik 2007, 476 S., ISBN 978-3-88377-835-8,  
€ 29,50

Die anglo-amerikanische Filmwissenschaft hat sich schon vor mehr als zwei Jahrzehnten dem Genre des Musikfilms, bzw. des amerikanischen Film Musicals, zugewandt. Der Anstoß hierzu resultierte aus dem Wunsch, erstens eine bis dahin von der Filmkultur als trivial perzipierte Filmform historisch zu legitimieren; zweitens, das Filmgenre nicht nur durch historische Beispiele als Gattung zu identifizieren, sondern ihre ideologische und kulturelle Bedeutung durch eine strukturalistische Analyse zu hinterfragen. Genrestudien im Bereich der Filmwissenschaft litten bis dato an einem scheinbar unlösbaren methodologischen Problem. Entweder sie verfielen einer Tautologie, indem sie *a priori* definierte

Charakteristika anwendeten, um einen Korpus von Filmen einem bestimmten Genre zuzuordnen, oder sie untersuchten die von der Filmwirtschaft in ihrer Publizistik als Genrefilme verkauften Werke auf formale Gemeinsamkeiten. Anfang der 80er Jahre versuchten Filmwissenschaftler über diese lediglich beschreibende Funktion hinaus eine methodologisch gesicherte Theorie des Musical Genres zu entwickeln. Jane Feuers von Claude Levi-Strauss beeinflusste Studie *The Hollywood Musical* (London, 1982) stellte Musicals im Zeichen einer Reihe von binären Gegensätzen (die Welt und die Bühne, Oper und populäre Musik, etc.) vor, um das Genre als reflexive und selbstkritische Form des Hollywoodkinos zu kennzeichnen. Feuers Doktorvater, Rick Altman, veröffentlichte einige Jahre später die Studie *The American Film Musical* (Bloomington, 1987), welche das Genre als historischen Diskurs zwischen Produzenten und Kritikern perzipiert und das einzelne Musical als semantisch und syntaktisch konstruiertes Werk analysiert. Altman fordert eine „doppelte Sicht“ auf Musicals, welche sowohl die Handlung als auch die Gesangsnummern in Zusammenhang mit dem in der Narrativik zentral verankerten Motiv des Liebespaars bringt. Dabei repräsentiert das Paar ideologische Gegensätze wie etwa Heim und Beruf, wahre Liebe und flüchtige Sexualität. Rick Altman steht auch Pate bei Michael Wedels in Amsterdam angenommener Dissertation *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914-1945*.

Seine Definition des Musikfilms formuliert der Autor in Anlehnung an Altman so: „[...] ein *narratives* Genre mit einer *Mindestlänge* von einer Stunde Laufzeit, [...] innerhalb derer die *wiederholte musikalische Nummer* mit *diegetisch verankertem* Gesang ein signifikantes *Verhältnis zwischen filmischer Narration und musikalischem Diskurs* etabliert.“ (S.23) Im Weiteren analysiert Wedel die Bemühungen in der Stummfilmzeit, eine Tonfilmoperform zu kreieren sowie am Anfang der Tonfilmzeit ein Genre namens Tonfilmoperette zu etablieren. In beiden Fällen wird nicht auf eine homogene und narrativ geschlossene Handlung mit Musik und Gesang gepocht, sondern auf eine offene diegetische Form, die „teils ironisch, teils selbstreflexiv“ das „realistische Illusionsdiapositiv“ durchbricht. (S. 272)

Der Band ist in vier Teile auf gegliedert. Im ersten, genretheoretischen Teil versucht Wedel, den Gegenstand seiner Forschung zu konkretisieren und theoretisch zu begründen; im zweiten Teil geht es um Musikfilme in der Stummfilmzeit, die eine synchrone Musik zu schaffen versuchen; und anschließend kommen im dritten Abschnitt die ersten Tonfilme unter die Lupe; Wedel behandelt schließlich im letzten Teil die Musikfilmproduktion des Dritten Reiches. Es geht um Genre-geschichte, aber auch um Formen-, Technik- und Autorenfilmgeschichte, da Wedel auch Richard Oswald, Richard Eichberg, Marta Eggert und Will Forst einzelne Kapitel widmet. Die auffallende Heterogenität bestimmter Teile des Buches, die sich methodologisch nur in manchen Fällen an das Ausgangsschema halten, ist auf die Tatsache zurückzuführen, dass dieser Band aus einer kumulativen Dissertation entstanden ist, welche fast ausschließlich aus zuvor veröffentlichten Beiträgen besteht.

So scheinen mir die Kapitel zum Musikfilm in der sogenannten Stummfilmzeit am ergiebigsten, da dort filmhistorisches Neuland betreten wird. Hatte Oskar Messter zwischen 1903 und ca. 1911 viele, kurze, synchrone Tonfilmbilder über eine Koppelung von Grammophon und Projektor produziert, so zielten spätere Verfahren auf eine genaue Synchronisation von bewegtem Filmbild und live gespielter Musik, bzw. vorgetragendem Gesang. Die Systeme ‚Beck‘, ‚Lloyd-Lachmann‘, ‚Reichmann‘ oder ‚Notofilm‘, setzten sich das Ziel, Filmbild und live Musik im Kino völlig synchron darzubieten. Dabei blieben diese Filmoperetten in einer ungelösten Spannung „zwischen einer zunehmend filmformalen und narrativen Integration der Gesangsnummern und deren autonomen Attraktionswert“ verhaftet. (S. 115) Das Gleiche galt für die avantgardistischen Film-Tonexperimente von Eggeling, Ruttman et al, die sich den Musik-Chronometer von Carl Robert Blum zu eigen machten. Auffallend ist, dass es in keinem anderen Film-land, auch nicht in Amerika, ähnlich viele Versuche gab, Bild und Ton zu koppeln. Wedel hat, ebenso wie Rick Altman in seinem neuen Band *Silent Film Sound* (New York, 2005), unser historisches Verständnis des deutschen Films vor der Einführung des synchronen Tonfilms somit stark erweitert.

Nachdem er in einem Teilkapitel die Technik- und Industriegeschichte der *Tobis* und ihrer Klangfilmapparatur dargestellt hat, fokussiert der Autor seine Überlegungen auf die von der *UFA* in den Jahren 1930-1932 produzierten Tonfilmoperetten. Er präsentiert hier eine werkimmanente Deutung von Filmen wie *Die Drei von der Tankstelle* (1931), *Der Kongress tanzt* (1931) sowie *Bomben auf Monte Carlo* (1931) u.a., um deren Strukturprinzipien zu hinterfragen. Wedel stellt fest: Die Dramaturgie der *UFA*-Filmoperetten beruht weniger auf einer klassischen Filmdramaturgie, die eine geschlossene, diegetische Welt ausmalt, als auf dem Schema der dreiaktigen Bühnenoperette, um ein „Spiel mit intermedialen und autoreferenziellen Elementen“ zu erlauben (S.270), d.h. im heutigen Duktus eine Synergie zwischen Film, Schlager, Bühne, Schallplatte und Hörfunk zu fördern.

Im letzten Teil des Bandes beschäftigt sich Wedel weniger mit den formalen Innovationen des Musikfilms, als vielmehr mit den spezifischen Musikfilmkarrieren einiger Autoren wie Eichberg, Eggerth und Forst. Der Autor ortet diese Filmemacher im gesellschaftlichen Spannungsfeld zwischen Weimarer Republik (Stumm- und Tonfilm), Nazideutschland und Emigration ein. Schon das letzte Kapitel des dritten Teils, in dem die Karriere Richard Oswalds analysiert wird, kündigt diesen methodologisch abweichenden Blick an. Es geht um von der Filmhistorie bisher vernachlässigte Regisseure (oder im Falle Eggerth um eine Sängerin), die ihr Betätigungsfeld meistens in populären Filmgenres suchten und somit als Filmkünstler zweiten oder dritten Ranges angesehen wurden. Oswald, Eichberg und Eggerth emigrierten, da sie im Dritten Reich verpönt wurden. Im Falle Willi Forsts wird der in der Weimarer Republik von der Kritik noch artikulierte Gegensatz zwischen Autorenschaft und Genre zugunsten einer hypothetischen Erneuerung des Filmgenres im nationalsozialistischen Film aufgehoben: Fazit: Wedels *Der deutsche Musikfilm* ist ein wichtiges und lesenswertes Buch.

das viel Neues an den Tag bringt, trotz einiger Schönheitsfehler, wie etwa falsch geschriebener Namen (S.145, S.149). Vor allem Michael Wedels kluge Rezeption anglo-amerikanischer Methodologien, um die komplizierte und verzwickte Geschichte des deutschen Musikfilms in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu erhellen, bringt einen großen Gewinn.

Jan-Christopher Horak (Los Angeles)