

„Tonfilmbegabt und von Bergen umsäumt“

Zur Darstellung und Rezeption von Ländlichem in *Der unsterbliche Lump* (1930)

Abstract: „Tonfilmbegabt und von Bergen umsäumt“. Depiction and reception of ‘rurality’ in the German early sound film *Der unsterbliche Lump* (1930). When *Der unsterbliche Lump* premiered in February 1930, critics and audiences perceived this as a further step in the establishment of sync-sound systems in cinema, primarily because of the initial use of exterior shooting in rural locations. These technological achievements seemed like a triumph in contemporary recollections, with critics being delighted with its supposedly authentic representation of the countryside. This article explores the ways ‘rurality’ is depicted by films and discussed in film journalism around 1930: In the retelling of the film’s shooting by the filmmakers themselves, the rural population appears to be stereotypic dull countrymen, allegedly unable to grasp the sheer superiority of the modernist machine. This perception meets its equivalent in the description of the rural cinema audience around 1930: In film journals like *Der Kinematograph* the rural audience is often described as being insufficiently media-savvy. The stereotyping representation of ‘rurality’ in the contemporary discourse apparently has not gone unnoticed: it has been spoofed by filmmakers themselves as early as August 1930, when the slapstick comedy *Das Kabinett des Dr. Larifari* depicted countrymen as even more naïve and dull as in the more serious depictions before.

Key Words: film history, sound film, German cinema, cinema culture in the 1920s and 1930s

Als der Ufa-Film *Der unsterbliche Lump* (Deutschland, Regie: Gustav Ucicky) am 21. Februar 1930 seine Premiere feierte, war aus der Sicht vieler Zeitgenossen und Zeitgenossinnen ein großer Schritt in der Konsolidierung der jungen Tonfilmtechnik getan: Er gilt als der erste deutsche Spielfilm mit synchroner Tonspur,² der nicht nur seine Handlung im Bergdorf anlegte, sondern diese mit ‚authentischen‘ Außenaufnahmen im ländlichen Österreich realisierte. Die Film Premiere wurde zum medienwirksamen Ereignis, blickte die Öffentlichkeit doch gespannt auf die jüngsten technischen und ästhetischen Entwicklungen des Kinos. In diesem Kontext erscheint *Der unsterbliche Lump* – genau wie die ihn umgebenden öffent-

1 Seminar für Filmwissenschaft, Universität Zürich, selina.hangartner@fiwi.uzh.ch. Beitrag eingereicht: 5.1.2018; Beitrag angenommen: 28.3.2018.

2 Dieses Verständnis von Tonfilm folgt der Definition von Michael Wedel, der ihn als „Produkt einer Apparatur“ versteht, „die Bild und Ton so vereinigt, daß beim Publikum der Eindruck 100%iger Synchronität entsteht. Dabei ist von grundlegender Bedeutung, daß die vollkommene Synchronität apparaturimmanent und nicht durch Zufall bedingt ist“. Michael Wedel, Risse im ‚Erlebnissystem‘. Tonfilm, Synchronisation, Audiovision um 1930, in: Christian Kassung/Thomas Macho (Hg.), Kulturtechniken der Synchronisation, München 2013, 309–336, 311.

lichen Debatten – als „Ausdruck des Legitimationszwanges, unter dem sich dieses neue, undefinierte und umgestaltete Medium befand.“³ Denn die Überlebenschancen des jungen Mediums als Mittel zur Massenunterhaltung wurde in zeitgenössischen Diskursen nicht selten verknüpft mit dem Vermögen des Tonfilms, seine Aufnahmen aus dem Atelier hinaus ins Ländliche zu verlegen: Narrationen, die sich in der Provinz oder in Bergregionen abspielten, waren schon in der Genrelandschaft des Stummfilms relevant, und als Nachfolger sollte nun auch der Tonfilm an diese Ikonografie anschließen können.⁴

Die Bemühungen um Außenaufnahmen in *Der unsterbliche Lump* wurden in Oskar Kalbus' früher Filmgeschichtsschreibung von 1935 in den folgenden Zeilen erfasst:

„Mit fünfzig Mann rückte die Filmkarawane ins ‚Feld‘. Unter dem Schlachtruf: Außenaufnahmen! Marschrichtung: Tirol. Es galt, einen Ort zu finden, der laut Manuskript still und verträumt ist, der, tonfilmbegabt und von Bergen umsäumt, seit Jahrhunderten darauf wartete, gefilmt zu werden.“⁵

Beschrieb Kalbus das Ländliche hier zunächst durch und durch positiv – als „tonfilmbegabt“, „still und verträumt“ –, erscheint es in den darauffolgenden Sätzen aufgrund der scheinbar fehlenden Tonfilmaffinität der Landbevölkerung aber plötzlich als Herausforderung für die städtischen Filmschaffenden:

„Anfangs hatten die Tiroler und ihre Tierwelt noch nicht vollkommen begriffen, was Tonfilm und ‚akustischer Raum‘ heißt. Die Bauernfrauen kicherten bei jeder Gelegenheit, und ihre Männer lachten aus vollem Halse. Das Vieh erwies sich als besonders filmfeindlich, die Schafe blökten, solange sie zu schweigen hatten, die Ziegen meckerten, sobald der Regisseur um Ruhe bat, und zuletzt ‚krächte‘ der Hahn, die Katze ‚miaute‘.“⁶

Kalbus' Erläuterungen zeugen von einer Ambivalenz, die 1929/30 durch die Interaktion der ‚modernen‘ Tonfilmtechnik mit ‚authentischem‘ O-Ton und der Inszenierung des Ländlichen entstand, und um die es im Folgenden gehen soll: War die Technik 1929 kaum ausgereift genug, um zufriedenstellende Ton-Außenaufnahmen zu produzieren, wurde sie in solchen Nacherzählungen dagegen als derart modern, versiert und sensibel dargestellt, dass sie die rurale Bevölkerung „nicht vollkommen begriffen“ haben konnte. Mit dem medialen Wandel hin zum Tonfilm erschien der implizierte Unterschied zwischen Stadt und Provinz,

3 Karl Prumm, Der frühe Tonfilm als intermediale Konfiguration. Zur Genese des Audiovisuellen, in: Sabina Becker (Hg.), Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik 1/1 (1995), 278–290, 278.

4 Als essentieller Unterschied zum Städtischen wurde das Provinzielle und Ländliche vor und im Tonfilm stets in Verbindung mit Natur und – besonders im deutschsprachigen Raum – mit alpinen Bergregionen inszeniert. Diese enge ikonografische Verbindung war dem Film nicht eigen: In fiktionalisierten Vorstellungen vom Ländlichen spielte seit jeher ein traditionelles „Naturverständnis“ eine Rolle, war doch dieses Konzept zentral mit der Idee von Authentizität und Natürlichem verbunden (vgl. Werner Troßbach/Clemens Zimmermann, Die Geschichte des Dorfes. Von den Anfängen im Frankenreich zur bundesdeutschen Gegenwart, Stuttgart 2006, 238).

5 Oskar Kalbus, Vom Werden deutscher Bildkunst, Altona-Bahrenfeld 1935, 14.

6 Ebd.

der damals als Topos auch jenseits der Unterhaltungskultur aktiv war⁷ und Intellektuelle wie Max Weber⁸ beschäftigte, Zeitgenossen wie Kalbus also noch evidenten. Sie schrieben der ländlichen Bevölkerung manchmal abschätzig, manchmal deren ‚Natürlichkeit‘ idealisierend weniger Kompetenz im Umgang mit dem Tonfilm zu.⁹ Dass die ländlichen Kinos zu den letzten gehörten, die von Stummfilmprojektoren auf solche für Tonfilme umstellten, kurbelte das Narrativ um 1930 zusätzlich an.¹⁰ Dieses Stadt-Land-Gefüge reichte indes bis in die filmischen Darstellungen selbst hinein: Hier wurde die Landbevölkerung nicht selten zur Antithese der Städterinnen und Städter, an der die Krise der Moderne sang- und klanglos vorbeigegangen zu sein scheint. Gleichzeitig waren es das Lokalkolorit, die Authentizität und das Traditionelle jenseits der modernen Großstadt, die Kritiker von Berlin bis Wien an solchen Filmen begeistern konnten.

Im Folgenden soll dieses bereits kurz dargelegte Spannungsfeld zwischen filmischer Inszenierung des Ländlichen und medialem Wandel hin zum Tonfilm anhand einer Fallstudie zur Produktions- und Rezeptionsgeschichte von Ucickys *Der Unsterbliche Lump* beleuchtet werden. Dabei wird das Ländliche hier – genau wie im Film um 1930 – gleich im doppelten Sinne wirksam: zum einen in Form seiner stereotypen Inszenierung, die nicht nur den Bogen zu früheren Darstellungen des Ländlichen (etwa im Stummfilm) schlug und das junge Medium an umfassendere Diskurse um die (Anti-)Moderne band, zum anderen als Element eines vehementen Selbst(er)findungsprozesses des noch jungen Mediums, das gerade über die Verbindung und Differenzierung zum stereotyp Ländlichen seine Beziehung zum modernen Publikum, zum medialen Umfeld und zu einer – in der Zwischenkriegszeit – aufgeblühten Unterhaltungsindustrie auslotete. In Kombination mit dem als modern wahrgenommenen Medium sorgte die Darstellung des Provinziellen mit ihren antimodernistischen Einschlägen nämlich für Reibungen, die sich auch in den sozioökonomisch unterschiedlichen Rezeptionsgeschichten in Stadt und Land zeigen. Diesen Verbindungen zwischen dem Tonfilm, seinen noch jungen technologischen Entwicklungen und der Inszenierung und Rezeption des Ländlichen soll im Folgenden also nachgegangen werden – als filmhistorischer und fallana-

7 Zur „Binnenexotik“ des Ländlichen in den Diskursen und Repräsentationen zwischen 1880 und 1933 siehe u. a.: Troßbach/Zimmermann, *Die Geschichte des Dorfes*, 237 f.

8 Troßbach/Zimmermann, *Die Geschichte des Dorfes*, 208.

9 Solche Ideen realer und fiktiver Stadt-Land-Unterschiede reichen indes bis in die Antike und frühe Neuzeit zurück (Troßbach/Zimmermann, *Die Geschichte des Dorfes*, 238). Um 1900 erhielt das Narrativ aber im Zuge einer „radikalisierte[n] Großstadtkritik“, die mit der weiteren Industrialisierung und Modernisierung zusammenhing, neue Relevanz und reichte erstmals auch ins Populäre hinein (ebd., 239). Eine neue Wendung erhielt der Diskurs um Stadt-Land-Unterschiede zu Beginn der 1930er Jahre – damals nicht nur dank der „generellen Politik der Durchdringung des Dorfes“ der erstarkten nationalsozialistischen Partei (Clemens Zimmermann, *Landkino im Nationalsozialismus*, in: *Archiv für Sozialgeschichte* 41/1 [2001], 231–243, 235), sondern auch dank der verstärkten ideologischen Aufladung des Ländlichen im Politischen, denn der Nationalsozialismus trat „mit dem Anspruch auf, die ländlich-bäuerliche Kultur zu stabilisieren, und beteuerte immer wieder, das ‚Land‘ sei der biologische Kraftquell der Nation und der Hort der Normsicherheit und kollektiven Identität“ (ebd., 236).

10 Dies wurde nicht nur durch den Wechsel hin zum Tonfilm bestärkt, sondern auch durch die gleichzeitig einsetzende Weltwirtschaftskrise, wobei der Einbruch von Einnahmen in der Filmbranche darin gipfelte, dass 1932 mehrere hundert Kleinstadtkinos schließen mussten (Troßbach/Zimmermann, *Die Geschichte des Dorfes*, 230). Die Krise betraf also besonders die Kinos, die auch von den Bewohnerinnen und Bewohnern naheliegender Dörfer besucht wurden oder die diese Regionen als Wanderkinos mit ihren Kopien in den Gemeindegäulen bespielten.

lytischer Beitrag zur Beziehungs- und Wahrnehmungsgeschichte von Stadt und Land, von Moderne und (vermeintlicher) Rückständigkeit, und auch zur Aufarbeitung einer Geschichte medialer Inszenierungen des Ländlichen.

Tonfilm und Außenaufnahmen

Mit der Einführung des voraufgenommenen und synchron wiedergegebenen Tons änderte sich für die deutschsprachige Filmindustrie und Kinokultur einiges: Für Filmschaffende wie Regisseure und Drehbuchautoren stellte der Tonfilm neue ästhetische Anforderungen. Ihnen wurde ab nun der Tontechniker zur Seite gestellt, der eigene Vorstellungen eines verfilm-baren Stoffes hatte. Für Kinobesitzer stellte sich in dieser Zeit insbesondere die Frage nach dem finanziellen Ertrag der neuen Technik, denn die Umrüstung auf Tonfilmapparaturen war teuer und die Anschaffung sollte sich, auch da beinahe gleichzeitig in Deutschland die Weltwirtschaftskrise einsetzte, so schnell wie möglich lohnen.¹¹ Diese Problemlage trat für die kleineren Kinos auf dem Land mit noch mehr Deutlichkeit zu Tage, verfügten sie doch nur über ein begrenztes Publikum und hatten damit mehr Mühe, die Anschaffung der neuen Apparatur zu amortisieren.¹² Distributoren und Werbende waren ihrerseits weitgehend darum bemüht, das neue Medium und dessen Erzeugnisse als technische Sensation zu verkaufen und die Öffentlichkeit von deren Überlebensfähigkeit zu überzeugen. Auch für das Publikum bedeutete der Tonfilm eine Umstellung: (Elektro-)akustische Erzeugnisse kannte es zwar schon von Schallplatte und Radio, und an das bewegte fotografische Bild war es vom Stummfilm gewohnt, doch die Wirkung der synchronen Wiedergabe von beidem war neu. Auch ihre Rezeptionssituation im Kino änderte sich deutlich: Die Live-Musik mit Performance-Charakter, die die Stummfilme noch begleiteten, wich dem ästhetischen Erlebnis von voraufgenommenem Ton und Bild.¹³

Lösungswege mussten gefunden werden, um mit der neuen Apparatur umgehen und akustisch wie visuell ansprechende Filme gestalten zu können: Die Ateliers mussten zu einem schalldichten Drehort umfunktioniert werden, an denen Regisseure ihre Anweisungen während der Aufnahme nicht mehr laut ausrufen konnten. Auch das vormals brummende Kohlenbogenlicht musste durch elektrische Lampen ersetzt werden, und die *Mise en Scène* hatte so durchkomponiert zu sein, dass die Schauspieler sich stets nah genug bei den Mikrofonen positionieren konnten.¹⁴ Mehr noch als diese Studioaufnahmen bereiteten die bereits erwähnten Außenaufnahmen Sorge: Wegen sperrigen Equipments – nun ergänzt durch die Tonkamera –, fehlender Stromversorgung und Geräuschisolierung waren die allerersten Tonfilme noch komplett im Atelier entstanden. Zwar wurde bereits im Spätsommer 1929 von der Ufa – der größten deutschen Filmproduktionsfirma – ein Tonfilmauto vorgeführt, doch auch dieses konnte die Transportprobleme bei Außenaufnahmen nicht vollständig lösen: Aufgrund der geringen Fahrgeschwindigkeit des schweren, vollausgestatteten LKWs und

11 Corinna Müller, Vom Stummfilm zum Tonfilm, München 2003, 27.

12 Wolfgang Mühl-Benninghaus, Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren, Düsseldorf 1999, 352.

13 Ebd., 201 f.

14 Müller, Vom Stummfilm zum Tonfilm, 186.

Batterien, die nur für 20 Stunden Aufnahmezeit garantierten, blieben längere Aufnahmen fernab vom Studio bis ins Jahr 1930 hinein nur schwer realisierbar.¹⁵ Das führte dazu, dass Tonfilme mit Außenaufnahmen um einiges teurer zu produzieren waren als solche, die im Studio gedreht wurden. Und erste Experimente in diese Richtungen erwiesen sich als qualitativ kaum befriedigend.¹⁶

„Man setzte sich Ziele“

Mit der Einführung des Tonfilms wurde also einiges erschwert, was im Stummfilm noch ohne größeres Problem zu realisieren war. Im Moment des medialen Umbruchs entstand so eine Form der Dialektik zwischen den technischen Grenzen und Möglichkeiten, die sich durch das Medium selbst ergaben, und den Vorstellungen und Wünschen, die Filmemacher und Publikum dem jungen Tonfilm entgegenbrachten. Corinna Müller erfasst diesen Zusammenhang folgendermaßen:

„Wenn im Film eine technische Novität aufkommt (Breitwand, Farbe, neue Beleuchtungsmöglichkeiten, neue Objektive, neues Filmmaterial usw.)[,] verhält es sich normalerweise so, dass sich neue ästhetische Gestaltungsmöglichkeiten ergeben und dass die Möglichkeiten der ästhetischen Gestaltung ausgelotet und angereizt werden. Es werden Vorstellungen der Gestaltung entwickelt, die die neue Technik umzusetzen hat. Man strebt Ziele an und verlangt von der Technik, sie zu ermöglichen. Dies geschah auch beim Übergang zum Tonfilm: Man setzte sich Ziele und fand Möglichkeiten, sie zu realisieren, indem man sich verschiedene Methoden zu Dienste machte, die neue Technik einzusetzen.“¹⁷

Die Ziele bei der Implementierung des Tonfilms als Medium zur Massenunterhaltung waren bald festgelegt: Der Tonfilm sollte dem Stummfilm auch auf visueller Ebene nicht unterlegen sein, um sich auf dem Markt behaupten und die Filmindustrie dank seiner Novität aus der Krise heben zu können. Als Nachfolger übernahm der Tonfilm auch „ökonomische Imperative“¹⁸ des Stummfilms, etwa das Format des abendfüllenden Spielfilms, und versuchte so, an dessen Errungenschaften anzuknüpfen. Die Konkurrenz zwischen amerikanischer und deutscher Filmindustrie am Ende der 1920er und zu Beginn der 1930er Jahre war ein weiterer entscheidender Faktor, der Filmschaffende nach Inszenierungsstrategien suchen ließ, um sich auf dem internationalen Filmmarkt mit Tonfilmen behaupten zu können. Und „ausgerechnet bei einem Broadway-Besuch“ bestimmte der damalige Ufa-Chef Ludwig Klitzsch, dass der deutsche Tonfilm „von ‚deutscher Wesensart‘ geprägt und gerade darum auch im Ausland erfolgreich sein sollte.“¹⁹ Neben der Betonung ‚deutscher Musikalität‘ im Stile der

15 Mühl-Benninghaus, Ringen um den Tonfilm, 278 f.

16 Ebd., 234.

17 Müller, Vom Stummfilm zum Tonfilm, 313.

18 Wedel, Risse im ‚Erlebnissystem‘, 311.

19 Klaus Kreimeier, Von Henny Porten zu Zarah Leander. Filmgenres und Genrefilm in der Weimarer Republik und im Nationalsozialismus, in: montage/av. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation 3/2 (1994), 41–53, 43.

Wiener Operette war es also im Sinne der größten deutschen Filmproduktion (die auch für *Der unsterbliche Lump* verantwortlich zeichnete), die Land- und Berg-Darstellungen, die es schon im Stummfilm gegeben hatte, auch ins Tonfilmkino hinüberzuretten, damit die Eigenart und Vielfalt der deutschen Genrelandschaft nicht verloren ginge. Dabei bestand nicht nur der Druck, sich international behaupten zu können, denn auch auf dem nationalen Markt musste das neue Medium so schnell wie möglich etabliert werden: „Ein starker Erfolgsdruck ergab sich ebenso durch die filmpolitische Situation. 1929 gab es eine manifeste Kinokrise, die Besucherzahlen sanken dramatisch, alle Hoffnungen konzentrierten sich auf die neuen Tonfilme, die nun rasch auf den Markt geworfen wurden.“²⁰ Dies veranlasste die Filmemacher dazu, möglichst schnell ein breites Genre-Repertoire zu etablieren, um im In- wie im Ausland auch mit dem Tonfilm einen Absatzmarkt zu generieren.

Tonfilm als Theaterimitation

Anders als beim deutschen Stummfilm wurde beim Tonfilm die „Atelier-Ästhetik“ als Problem wahrgenommen, die schon seit längerem die deutsche Filmproduktion ästhetisch dominierte. Symptomatisch für die Tendenz in der Stummfilmzeit, das Städtische im Atelier zu errichten, wurde auch der letzte aufwändig produzierte Stummfilm *Asphalt* (Deutschland 1929, Regie: Joe May) komplett im Studio realisiert. Darin wurde, so Jörg Schweinitz, eine „filmische Simulation der Stadt“ geschaffen,

„die sich durch maximale Annäherung an das Vorbild auszeichnet, obschon die gleichzeitige Spürbarkeit des Filmateliers und die Kunstfertigkeit der visuellen Inszenierung jenes oszillierende Moment von Phantastik und Geschlossenheit in die Täuschung bringt, das für die besondere Attraktion und deren suggestive Wirkung mit verantwortlich ist.“²¹

Die Geschichten selbst, die sich vor dem Hintergrund dieser modernen Stadt abwickelten, waren ebenfalls so angelegt, dass sie sich mehrheitlich in Innenräumen abspielten. Zu dieser Tendenz schreibt Norbert Grob am Beispiel einer Tonfilmoperette:

„Auch Ludwig Bergers *Ich bei Tag und Du bei Nacht* (1932) zeigt Straße und Stadt als eher unwirtliche Stätten, die es zu durchschreiten und zu durchleiden gilt, bevor in den Zimmern drinnen, die auch nicht sonderlich komfortabel sind, zumindest ein Hauch von Wohlbehagen und Zuhause entsteht.“²²

20 Prümm, *Der frühe Tonfilm*, 279.

21 Jörg Schweinitz, *Vom Wandel der Kritik. Das Beispiel Asphalt (1928/29)*, in: Andreas Krichner/Astrid Pohl/Peter Riedel (Hg.), *Kritik des Ästhetischen – Ästhetik der Kritik. Festschrift für Karl Prümm zum 65. Geburtstag*, Marburg 2010, 44–51, 44.

22 Norbert Grob, *Phantasma Stadt/Phantasma Straße. Zur großstädtischen Aura in Filmen der zwanziger und frühen dreißiger Jahre*, in: Thomas Koebner (Hg.), *Diesseits der ‚Dämonischen Leinwand‘. Neue Perspektiven auf das späte Weimarer Kino*, München 2003, 57–83, 60.

Mit der Einführung des Tons wurde die Inszenierung im Atelier auf eine neue Grundlage gestellt, denn wegen seiner Audiospur – so befürchteten zeitgenössische Kritiker – würde der Film endgültig zur Imitation des Theaters werden. Kurt Weill notierte 1930 in diesem Zusammenhang:

„Die Verwendung von Sprache und Musik im Tonfilm ist vorläufig noch reichlich problematisch. Man versuchte es mit ‚100prozentigen‘ Sprechfilmen, die aber über eine bloße Photographie von Theatervorstellungen kaum hinaus kamen. Abgesehen von der Zwecklosigkeit eines solchen Unternehmens ergab sich hier auch die äußere Schwierigkeit, daß der geringe Vorrat an guten Theaterstücken kaum so weit gestreckt werden kann, um auch noch den Tonfilm davon mitleben zu lassen.“²³

Auch die neuartige Beziehung zwischen Raum und Zeit, erzeugt durch die kontinuierliche Tonspur und eine damit zusammenhängende neue Erzählökonomie, veranlasste die Kritiker dazu, Vergleiche zwischen dem Tonfilm und den Bühnenkünsten anzustellen.²⁴ Denn die schweren Tonfilmapparaturen, die bei ersten Versuchen die Bewegung der Kamera noch merkbar einschränkten, beförderten zunächst statische Einstellungen, die der Theaterästhetik durchaus nahe kamen und intensiviertere Kamerabewegungen und Schnittfrequenzen später Stummfilme vermissen ließen.²⁵ Um dies zu umgehen, müsse auch der Tonfilm, so der Tenor der Kritik damals, seine eigene Form finden. Die Forderung nach der Außenaufnahme wurde in Folge lauter.

„Hinaus an die frische Luft“

Bereits zu Stummfilmzeiten war es der sogenannte Bergfilm, der eine Abwechslung zur modernen Großstadt und zur damit verbundenen „Atelier-Ästhetik“ bildete: Ikonografisch war dieses Genre unweigerlich mit der Darstellung von Natur verbunden, was sich visuell über die Außenaufnahmen vermittelte. Spielten sich einige Szenen in hochalpinen Regionen ab, verzichtete aber trotzdem kaum ein Bergfilm auf die Inszenierung des Dorflebens, das – durch geografische Nähe, aber auch kulturell – die Vorstellung von den Bergregionen prägte. Ein Sonderstatus kommt in diesem Zusammenhang Arnold Fancks *Der heilige Berg* (Deutschland 1926) zu, dem ersten Bergfilm der Ufa, der mit Bildern des Bergsteigens auch eine dramatische Narration um ein Liebesdreieck verband. „Innovation bot Fanck nicht nur in der Aufarbeitung des Themas, sondern auch in der Aufnahmetechnik, mit der die Natur für die Zuschauer zum Erlebnis wird“, schreibt etwa Alexandra Luedwig zum Film. „Das orthochromatische Filmmaterial der Zeit konnte nur schwer die unterschiedlichen Grautöne von Fels und Bergsteiger unterscheiden, weshalb Fanck mit starken Licht- und Dunkelkontrasten arbeitete, mit Hintergrundbeleuchtung und Aufnahmen aus extremen Winkeln.“²⁶

23 Kurt Weill, Tonfilm, Opernfilm, Filmoper [1930], in: Karsten Witte (Hg.), *Theorie des Kinos. Ideologiekritik der Traumfabrik*, Frankfurt a. M. 1972, 187–191, 188 f.

24 Mühl-Benninghaus, *Ringen um den Tonfilm*, 221.

25 Ebd., 220.

26 Alexandra Luedwig, *Der heilige Berg*, in: Thomas Koebner (Hg.), *Filmgenres: Heimatfilm international*, Stuttgart 2016, 19–27, 24.

Bei der Umstellung zum Tonfilm war es so auch das Genre des Bergfilms, das unter Druck geriet, da es von allen Genres am stärksten auf Außenaufnahmen setzte. Für erste Inszenierungen von Ländlichem im Tonfilm wich Fanck daher auf eine hybride Strategie aus: In *Stürme über dem Mont Blanc* (Deutschland 1930) wurden nur die in Innenräumen (etwa der Berghütte) angelegten Szenen mit Direktton aufgenommen, während die eindrucklichen Außenaufnahmen ohne Ton gefilmt und nachsynchronisiert wurden. Mit solchen Inszenierungsstrategien wurden gängigen Mängeln des Tonfilms entgegengewirkt, die Filmtheoretiker und Kritiker Siegfried Kracauer in seiner Kritik zum ersten „Großtonfilm“ der deutschen Filmproduktionsgesellschaft Tobis 1929 noch wie folgt veranschlagte:

„Ensemblemusik und Lärm kommen freilich noch immer verschwommen heraus. Das Hauptproblem ist die menschliche Stimme. Nicht nur, daß die Zischlaute sich in ein Lispeln verwandeln, im Gesang und erst recht im Sprechen verliert die Stimme ihr eigentümliches Timbre. Auch wirkt sie wie eine schlechte Vergrößerung des gewohnten Organs. Schließlich stört bei ihr mehr als bei der Musik, daß sie sich nur verstandesmäßig und nachträglich auf das zu ihr gehörige Bild projizieren läßt.“²⁷

Dem „Hauptproblem Stimme“ konnte entgegengewirkt werden, indem sie im isolierten Atelier aufgenommen wurde, wo Mikrofone entsprechend nahe an den Sprechenden positioniert werden konnten. Die restlichen Aufnahmen wurden mit Musik untermalt, die, so Kracauer, bei der Wiedergabe wohl weniger heikel war, weil von ihr im Gegensatz zum Dialog seltener das Verständnis der Handlung abhing.

Trotz solcher Lösungsstrategien galt die Außenaufnahme als Tonfilmproblem, das bald behoben werden sollte, um das neue Medium massentauglich zu machen. Auch wurde versucht, die Nachsynchronisation zu umgehen, weil diese bei der Kritik als Form der Verfälschung galt. Nachsynchronisierte Filme wurden damals, wie Michael Wedel meint, als „kulturell hybride Produkte“²⁸ verstanden, wobei die Hybridität durch die „ästhetische Spaltung des Subjekts und ihrer künstlerischen Synthetisierung von Stimme und Körper, Bild- und Tonwahrnehmung“²⁹ hervorgebracht werde. Luis Trenker, der wie Fanck Pionier des Bergfilmgenres war, hatte deswegen bei der Vermarktung seiner Filme den Verweis auf die Nachsynchronisation unterlassen, obwohl sein Werk *Der Sohn der weißen Berge* (Deutschland 1930) einer der ersten Filme war, dessen Tonspur beinahe komplett durch diese Technik entstand. Um die im Nachhinein eingesprochenen Dialoge nicht genau an die Lippenbewegungen anpassen zu müssen, sind die Sprechenden im Film oft nicht im Bildkader oder werden von hinten – über die Schulter – gezeigt. „Es ist nicht ohne Ironie,“ schreibt Müller dazu, „dass die Kunst des synthetischen Filmtons ausgerechnet in demjenigen Genre perfektioniert wurde, das unter den Spielfilmen als das ‚naturverbundenste‘ galt, dem Bergfilm, der im größten damals möglichen Maß im Spielfilm auch mit Dokumentaraufnahmen arbeitete.“³⁰

27 Siegfried Kracauer, *Der erste Tonfilm* [1929], in: Ders., *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*, Frankfurt a. M. 1984, 415–417, 415 f.

28 Wedel, *Risse im ‚Erlebnissystem‘*, 323.

29 Ebd., 325.

30 Müller, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, 343.

Um diese Problemzone umgehen zu können, wurden Bemühungen um Außenaufnahmen weiter vorangetrieben. Der Präsident des D.L.S., des Deutschen Lichtspiel-Syndikats, forderte in diesem Sinne zu Jahresanfang 1931, „daß auch die Tonkamera endlich wieder hinaus muß an die frische Luft, welche früher im stummen Film wehte, und nicht durch die muffige Atelieratmosphäre verkümmern darf“.³¹ Die Debatte um die Außenaufnahmen hatte nicht zuletzt auch das Nachdenken wichtiger Filmtheoretiker dieser Zeit wie Siegfried Kracauer oder Béla Balázs informiert. Dem Grundtenor deutscher Filmpublizistik entsprechend, verhandelte Balázs in seiner Publikation *Der Geist des Films*, die 1930 erschien, das Aufkommen des Tonfilms zunächst als Rückschlag in der Entwicklung des Mediums:

„Der stumme Film war auf dem Wege, eine psychologische Differenziertheit, eine geistige Gestaltungskraft zu erreichen, die kaum je eine andere Kunst gehabt hat. Da brach die technische Erfindung des Tonfilms wie eine Katastrophe ein. Diese ganze reiche Kultur des visuellen Ausdrucks, die ich bis jetzt beschrieben habe, ist gefährdet. Die noch unentwickelte neue Technik hat in der Verkoppelung die alte, bereits hochentwickelte auf ein ganz primitives Stadium zurückgeworfen. Und mit dem Niveau des Ausdrucks mußte sich auch das Niveau des Inhalts senken.“³²

Bei der Suche nach Affinität und Nutzen des jungen Tonfilmkinos wurde bei Balázs nicht die Wiedergabe des Dialogs zur wichtigsten Aufgabe des Tonfilms, weil diese ja auch im Theater geleistet werden konnte. Stattdessen verlangte er nach der Essenz der neuen Kunst, die laut Balázs darin liege, im Tonfilm wieder die „Stimme der Dinge, die intime Sprache der Natur“³³ erklingen zu lassen; auf ontologische Unterschiede zwischen Bild und Ton pochend, schrieb Balázs dem audiovisuellen Film also eine beinahe beherrschende Funktion zu, die dem Publikum wieder beibringen sollte, die Natur zu hören. Die Möglichkeit, über die Apparatur mit O-Ton Geräusche der Umwelt registrieren zu können, wurde bei ihm implizit vorausgesetzt, damit der Tonfilm sein künstlerisches Potential entfalten könne – es lag nun an technischen und künstlerischen Entwicklungen, solchen theoretischen Forderungen nachkommen zu können.

Der unsterbliche Lump

Frühe Tonfilmproduktionen waren zugleich auch Experimente, anhand derer neue Möglichkeiten und Grenzen der Technik in dialektischer Verknüpfung mit theoretischen Wünschen und Anforderungen ausgelotet wurden. *Der unsterbliche Lump*, in der zweiten Hälfte von 1929 mit Außenaufnahmen in den österreichischen Bergen entstanden, wurde – als erster Ton-Spielfilm mit hörbaren Außenaufnahmen – explizit als technische Neuerung vermarktet. Der Film erzählt die Geschichte einer zunächst verhinderten Liebesbeziehung zwischen Hans (Gustav Fröhlich) und Annerl (Liane Haid), welche auf Wunsch ihres Vaters (Karl Gerhardt) und in Abwesenheit von Hans einen reicheren Viehzüchter heiratet. Hans, der inzwischen nach Wien gezogen ist, um Opernkomponist zu werden, kehrt erst acht Jahre später ins Dorf

31 Zit. nach: Mühl-Benninghaus, Ringen um den Tonfilm, 234.

32 Béla Balázs, *Der Geist des Films*, Frankfurt a. M. 2001 [Original 1930], 113.

33 Ebd., 115.

zurück, wo ihm gerade ein Denkmal gebaut wird. Denn dort wurde er für tot gehalten, hatte er doch aus Verzweiflung in Wien einem Toten seine Papiere in die Taschen gegeben. Die inzwischen verwitwete Annerl und der Heimgekehrte finden nun endlich ihr gemeinsames Glück – fern der Großstadt im steirischen Dorf.

Der unsterbliche Lump und die Pionierarbeiten in Sachen O-Ton wurden in der Öffentlichkeit beinahe durchgehend positiv wahrgenommen. Basierend auf einem bekannten Stoff – *Der unsterbliche Lump* war zuvor schon als Operette von Edmund Eysler auf der Bühne aufgeführt worden –, war es die österreichische Umgebung in Bild und Ton, die bei der Premiere Beifall auslöste. Die Begeisterung der Kritik spricht dafür, dass mit den Aufnahmen des Dorfes und der steirischen Bergregion nun endlich widerlegt war, was zuvor im Zusammenhang mit dem Tonfilm stets befürchtet wurde: Nun war klar, dass der Tonfilm in den Dienst des Geschichtenerzählens gestellt werden konnte und damit als Medium der Unterhaltung bestehen würde. Der Forderung des D.L.S., mit der Tonkamera endlich „an die frische Luft“ zu gehen, wurde in *Der unsterbliche Lump* erfolgreich nachgekommen. „Der unsterbliche Lump“ stellt unter Beweis, daß man in Deutschland heute alle Mittel beherrscht, die eine vollwertige Position im internationalen Tonfilm-Schaffen bedingt“,³⁴ schrieb die *Licht-Bild-Bühne* nach der Uraufführung am 24. Februar 1930.

In den Kritiken zu Ucickys Film waren es stets die audiovisuellen „Milieuschilderungen“, die hervorgehoben wurden – und die auch Variation zum Bühnenvorgänger und damit ‚genuin Filmisches‘ versprachen. Im *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung* werden sie als positives Element im „vertonte[n] Volksstück“ hervorgehoben:

„Auf die Tonfilmoperette folgt das vertonte Volksstück. Mit Schrammelmusik und Schuhplattler. [...] Aufwendung des ganzen Zaubers steirischer Dorfliebllichkeit. Alle Register des Volkstümlichen werden gezogen. Ochsenprämierung und Bauernhochzeit, Denkmalseinweihung und Sitzung der Grosskopfetten [sic!] des Gemeinderats.“³⁵

Nach einer Bemängelung der schwankenden Lautstärke in Dialogszenen fährt der Autor, Eugen Szatmari, fort:

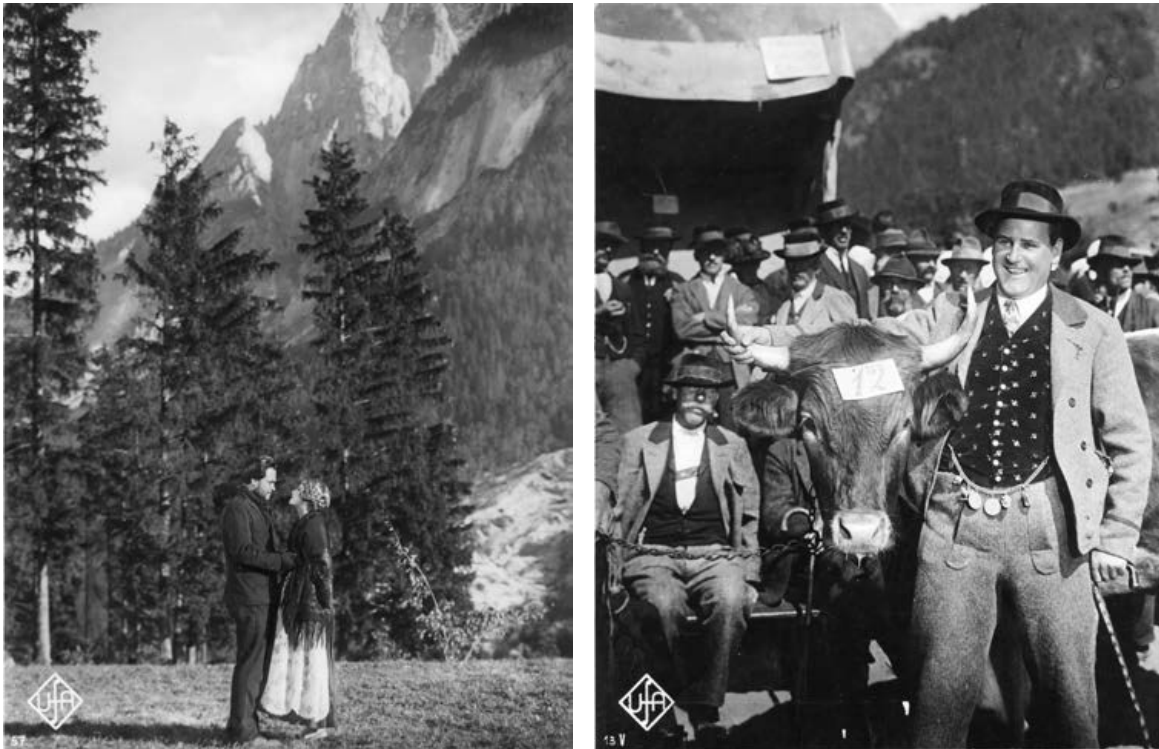
„Auf der Plusseite des Kontos sind dagegen zu verzeichnen: die von dem Regisseur Ucicky ausgezeichnet gesehene Volksszenen, die wirklich hinreissende Opernszene und – von den oben erwähnten Mängeln des Dialogs abgesehen – die Tongestaltung. Da ertönen auf einmal die Glocken. Mit einer Klangfülle, die wirklich überwältigt. Man soll aufrichtig sein – der deutsche Tonfilm hat in wenigen Monaten den Vorsprung Amerikas eingeholt.“³⁶

34 H.W., *Der unsterbliche Lump*, in: *Licht-Bild-Bühne* vom 24.2.1930, o.S.

35 Eugen Szatmari, *Der unsterbliche Lump*, in: *Berliner Tageblatt und Handels-Zeitung* vom 23.2.1930, o.S.

36 Ebd.

Abbildungen 1 und 2: In *Der unsterbliche Lump* wurden erstmals Außenaufnahmen eines Dorfes der steirischen Bergregion für den Tonfilm realisiert.



Quelle: Sammlung des Österreichischen Filmmuseums, Wien.

Rezeption auf dem Land

Es waren also die Darstellungen des ländlichen Lebensraumes, die in den Kinos der Großstädte für Beifall sorgten. Wie diese auf dem Land – etwa in der Steiermark selbst – wahrgenommen wurden, ist hingegen kaum belegt: Die Chancen sind aber gering, dass der Film *Der unsterbliche Lump* in jenem Milieu, von dem er erzählt, Anfang 1930 auch bereits gesehen – und gehört – wurde. Ende 1929 besaßen von rund 5.000 deutschen Kinos nämlich erst 4 Prozent Tonfilmapparaturen – Kinos, die allerdings mit 10 Prozent aller Kinoplätze ausgestattet waren. Denn die Ersten, die die Umstellung vollzogen, waren die Kinopaläste in Berlin und anderen Großstädten, in denen Tonfilme wie *Der unsterbliche Lump* uraufgeführt wurden.³⁷ Während die Kinos in den Städten sich also rasant auf die Tonwiedergabe einstellten, existierten im ländlichen Gebiet die letzten Stummfilmkinos noch bis 1935, wobei es sich hier oft nicht um Kinos im eigentlichen Sinne, sondern um „Kleinstkinos und nicht täglich spielende Betriebe, die nur gelegentlich oder am Wochenende Filme zeigten“, handelte, „wie etwa Lichtspielstellen, die mit Kulturfilmen und vor allem für die Schule arbeiteten, um Wanderkinos oder mit Filmlichtprojektoren ausgestattete Säle von Gaststätten“.³⁸ Es scheint

37 Mühl-Benninghaus, Ringen um den Tonfilm, 198.

38 Müller, Vom Stummfilm zum Tonfilm, 25.

also, als hätte der Tonfilm auch auf Seiten der Rezeption die Unterschiede zwischen Stadt und Land manifestiert, die beim Stummfilm noch nicht derart evident waren.

Die Situation ist jedoch differenzierter zu betrachten: Bei der Qualität der Wiedergabe wirkte sich die Einführung des Tonfilms nämlich nivellierend auf Stadt-Land-Unterschiede aus, die sich während der Stummfilmzeit noch mehr bemerkbar gemacht hatten. Während Stadtkinos damals mehrheitlich über professionelle Orchester verfügten, die Stummfilme musikalisch untermalten und nicht selten gemeinsam mit weiteren Bühnenkünstlern auch im Rahmenprogramm auftraten, fielen diese professionalisierten Unterhaltungsformen zur Stummfilmzeit auf dem Land des Öfteren weg. In den kleineren Kinos fehlte es auch oft an Geld für neue Instrumente, wie Wolfgang Mühl-Benninghaus belegt, und meist wurden dort nur Laienmusiker engagiert, um die Filme akustisch zu begleiten.³⁹ Ein erster Schritt in Richtung qualitativer Nivellierung war getan, als ab 1925 mit den Kinotheken ein „Repertoire fertig komponierter, nach Themen gegliederter und kompilierter Filmmusiken“ verfügbar wurde, was eine Formalisierung der Filmmusik mit sich brachte: „Trotz unterschiedlicher Interpretationen der einzelnen Stücke formalisierten die Kinotheken tendenziell die allgemeine Musikpraxis in den Kinos“.⁴⁰ Auch wurden bereits vor der Einführung der synchronen Tonspur Plattenspieler im Kino eingesetzt, mit einem Angebot an Schallplatten, die extra für Kinovorführungen produziert und deren musikalischen Motive in Paratexten so beschrieben wurden, dass es dem Kinovorführer möglich war, sie zu den filmischen Bildern passend zu kombinieren.⁴¹

Mit der Einführung des Tonfilms wurde diese Praxis insgesamt obsolet. Konnten noch Unterschiede bestehen, was die Qualität der Lautsprecher anging (und die Verbreitung der Tonfilmapparaturen insgesamt), sorgte die Tonspur zumindest theoretisch für eine vereinheitlichte akustische Präsentation der Filme. Der synchrone Ton verhinderte auch, dass die Kinobesitzer die Filme in beliebiger Geschwindigkeit ablaufen lassen konnten, was zur Stummfilmzeit besonders in kleineren Kinos noch üblich war, denn so bot sich die Möglichkeit, Spielfilme in kürzerer Zeit abzuspielen, um zwei Titel am gleichen Abend vorzuführen und hiermit einen Besuch in ihrem Kino attraktiver machen zu können.⁴² Vor diesem Hintergrund betrachtet, funktionierte der Tonfilm nach 1929 auch als Mittel der Produktion, alle Aspekte des Films bis hin zu seiner Aufführung in der Peripherie stärker kontrollieren zu können – und die Aufführungsweisen erschienen zwischen Stadt und Land zumindest theoretisch vereinheitlicht.

„Ausflug in die Provinz“

Jenseits der städtischen Kinos war diese nivellierende Funktion der Tonspur unmittelbar nach der Tonfilmeinführung aber nur bedingt spürbar, da ländliche Kinos – wie bereits erwähnt – in geringerem Ausmaß mit den neuen Abspielapparaturen ausgestattet waren. Sie mussten noch bis in die 1930er Jahre hinein mit Stummfilmen bespielt werden oder hatten

39 Mühl-Benninghaus, Ringen um den Tonfilm, 48.

40 Ebd., 49.

41 Ebd., 52.

42 Ebd., 198.

auf die Tonspur von Tonfilmen zu verzichten. Dank dieser Kinos war die Verfügbarkeit von Stummfilmen noch 1930 Thema. Ihnen kam zu Gute, dass sich gewisse unabhängige Produzenten auch noch nach dem Beschluss der Ufa, nur noch Tonfilme zu produzieren,⁴³ nicht zur endgültigen Umstellung entscheiden konnten oder wollten und weiterhin Stummfilme in den Verleih brachten. So produzierte beispielsweise Liddy Hegewald, eine aus Berlin agierende Filmproduzentin, auch 1930 noch Filme ohne Ton: „Doch Hegewald musste in einer Produktionsszene, die mit fliegenden Fahnen zum Tonfilm überging, auch aus Rücksicht auf ihr Prestige als Produzentin Tonfilme herstellen.“⁴⁴ Für solche unabhängigen Filmproduzentinnen und Filmproduzenten schien sich so auch nach 1929 – und besonders dank der noch nicht umgestellten Kinos auf dem Land – zumindest einen Moment lang eine regelrechte Marktlücke zu eröffnen. Hegewald produzierte nur noch bis Ende 1930 stumme Filme, bevor ihre Firma 1931 Konkurs ging. Die Umstellung auf die teurere Tonfilmproduktion schien sich ab dann nicht mehr gerechnet zu haben.

Auch von der Fachpresse wurde die Versorgung ländlicher Kinos mit Stummfilmen im Verlauf des Jahres 1930 rege diskutiert. So ist in einem Artikel in *Der Kinematograph* mit dem Titel „Ausflug in die Provinz“, der im März 1930, nur einen Monat nach der Premiere von *Der unsterbliche Lump*, erschienen ist, über das Thema zu lesen:

„Man erlebt dabei die seltsamsten Überraschungen. Sieht zum Beispiel in einem kleinen Kino in Mecklenburg Filme, die zum Teil in Berlin überhaupt nicht über die Leinwand gingen. Oder erkennt, daß Schlager, die vor mehr als einem Jahr in Berlin als veraltet galten, auch heute noch draußen im Land ihr Geschäft machen. Deutlich wird sichtbar, wie ganz große Landesteile vorläufig dem Tonfilm noch verschlossen sind, weil keine Möglichkeit besteht, den Tonfilmapparat bei den heutigen Preisen dorthin zu verpflanzen. Das ist aber, wie ausdrücklich festgestellt sei, kein Grund, nach einer neuen stummen Produktion zu rufen. Denn in sechs Städtchen zwischen drei- und zehntausend Einwohnern, die wir an den Ostertagen kontrollierten, laufen Bilder, deren Uraufführung in Berlin in die vorige und vorvorige Saison fiel. Es scheint also, als ob bei den Verleihern mindestens noch für zehn bis zwölf Monate genügend stumme Filme lagern, um den Bedarf dieser Lichtspielhäuser zu decken.“⁴⁵

Im Gegensatz zu Hegewald, die in der Nachfrage nach Stummfilmproduktionen Gelegenheit zum Geschäft sah, wurde hier die Forderung nach neuen Stummfilmen mit dem Verweis auf bereits Produziertes abgetan. Kinos auf dem ländlichen Gebiet, so scheint der Artikel nahe-zulegen, bedienen ein gänzlich anderes Publikum als die städtischen; sie konnten, losgelöst vom modernen Lebensstil der Großstadt, ihr Publikum mit weniger aktuellen Produkten beliefern. Auch über den Publikumsgeschmack im ländlichen Deutschland dachte der Autor in diesem Sinne nach:

43 Als die größte Filmproduktionsfirma in Deutschland zu dieser Zeit entschied sich die Ufa bereits 1929 zu einer schnellen Umstellung und plante für die kommende Saison eine reine Tonfilmstaffel (Mühl-Benninghaus, Ringen um den Tonfilm, 106).

44 Müller, Vom Stummfilm zum Tonfilm, 54.

45 Ausflug in die Provinz, in: *Der Kinematograph* 24/93 (1930), o.S.

„Es beweist sich bei dieser Osterfahrt durch das nördliche Deutschland klipp und klar, daß auch das, was wir hier in Berlin schlechte und mittlere Produktionen nennen, in den kleinen Städten gute, wirksame Schlager sind. In zwei mecklenburgischen Orten sahen wir Bilder, die in einem wesentlichen Berliner Theater überhaupt nicht in das Programm aufgenommen würden, und stellten fest, daß sich das Publikum glänzend amüsiert. Ein Cowboy-Film zum Beispiel, dessen Inhalt weit ab von aller Logik ist, erregte Stürme der Begeisterung. Eine Wochenschau vom Januar fand noch im April starken Anklang. Und ein Kulturfilm, der die Herstellung einer Zeitung schilderte und der an zwei oder drei Stellen falsch zusammengeklebt war, also eigentlich in wesentlichen Teilen unverständlich sein mußte, wurde mit sichtbarer und merkbarer Aufmerksamkeit bis ins einzelste hinein verfolgt.“⁴⁶

Hier zeigt sich, außer dass „große Landesteile vorläufig dem Tonfilm noch verschlossen sind“, die zeitgenössische Haltung gegenüber dem ländlichen Publikum: Denn wer sich im April noch an Aktualitäten vom Januar erfreuen kann, könne, so die intrinsische Logik, auch mit bereits produzierten stummen Filmen statt neuen Produktionen oder Tonfilmen versorgt werden. Im Folgenden empfahl der Artikel, in provinziellen Kinos weniger über Kosten der Anschaffung eines Tonfilmapparates nachzudenken, solange noch Stummfilmmaterial vorhanden sei, das an diesen Stellen – „selbstverständlich heute zu mehr angemessenen Preisen“⁴⁷ – gezeigt werden könne.⁴⁸

Parallel dazu wurde auch bei der Frage nach der Wiedergabe des Tons den provinziellen Kinos nur wenig Verständnis für das neue Medium zugeschrieben. Bei seinem Vortrag 1930 in Frankfurt am Main ließ Erich Leistner, „Tonmeister“ der Ufa, (in einer Nacherzählung der *Licht-Bild-Bühne*) dementsprechend verlauten:

„Der Tonmeister vertritt den Standpunkt, daß zwischen der Wiedergabe eines Tonfilms und einem Uraufführungstheater am Kurfürstendamm in Berlin, die von den Tonmeistern ständig überwacht würden, und dem gleichen Film in einem Provinzthe-

46 Ebd.

47 Ebd.

48 Spätestens in den Erzählungen zu den von Nationalsozialisten organisierten Filmabenden ist aber zu lesen, dass auch im ländlichen Gebiet die Forderung nach qualitativ besseren Produktionen und Projektionen in den Jahren danach lauter wurde und nicht-aktuelle sowie qualitativ mindere Filme beim Publikum keinen Anklang fanden. In dieser Zeit wurde seitens der erstarkten nationalsozialistischen Partei vermehrt Fokus auf die Verbreitung von Propaganda in der Provinz in Landkinos gelegt, wobei diese zunehmend Wanderkinos und andere nicht-stationäre Formen der Filmverbreitung auf dem Land ablösten (Troßbach/Zimmermann, *Die Geschichte des Dorfes*, 238). Der erwünschte Erfolg der Filmabende blieb an vielen Orten aber aufgrund mehrerer Probleme aus: „Neben den Schwierigkeiten, ein flächendeckendes Netz an Landkinos aufzubauen sowie Kontinuität und Aktualität zu garantieren, erwies sich die Sehsituation des NS-Landkinos in unwirtlichen Gasthäuser als problematisch. Sie entsprach nicht den Anforderungen des Publikums, das verwöhnter war als man glaubte“ (Zimmermann, *Landkino im Nationalsozialismus*, 241). Auch für die Jahre davor ist festzuhalten, dass die Kinodichte sowie der Standard der Versorgung auf dem Land konstant zunahm, wobei dort eine Vielzahl an Aufführungspraktiken (wie das Wanderkino) und Verleihstrategien existierten; Judith Thissen, *A New Approach to European Cinema History*, in: Dies./Clemens Zimmermann (Hg.), *Cinema Beyond the City. Small-Town and Rural Film Culture in Europe*, London 2016, 1–20, 3. Die generalisierende Idee des *Kinematograph*-Journalisten, dass sich ein ländliches Publikum mit minderwertigen oder veralteten Filmen zufriedengeben würde, ist damit zu verwerfen.

ater ein himmelweiter Unterschied bestehe. [...] Es ist zu hoffen, daß die Sonderkurse für Vorführer, die demnächst in Berlin stattfinden sollen, eine wesentliche Besserung bringen werden.“⁴⁹

Wiederkehr des Countryman

In solchen Texten klingt dann auch an, was Oskar Kalbus 1935 mit Blick auf die Aufnahme-situation von *Der unsterbliche Lump* beschrieben hat. Im Kino wie vor der Kamera wurde den Leuten vom Land nur wenig Affinität zu der neuen Technologie zugesprochen. Mit Vieh, das sich „als besonders filmfeindlich“ erwiesen habe, und einem ganzen Bergdorf, das nicht begriffen haben soll, was „Tonfilm und ‚akustischer Raum‘“ bedeute, zeichnete Kalbus ein ähnliches Bild des Ländlichen. Die städtischen Filmemacher erschienen in dieser Nacherzählung dagegen als durchwegs positive Figuren:

„Die Filmleute wurden aber bald Psychologen, erlernten die Kunst, geduldig zu sein, und stopften jedwedem Getier mit Zucker oder Sumpfdotterblumen das Maul, wenn sie Ruhe brauchten. Sie jagten Katzen mit eigens aus Berlin importierten Hunden, wenn diese Unglücksbringer zu unerwünschter Zeit ihren Weg kreuzten. Nach Abschluß der Außenaufnahmen in Virgen waren die Dorfbewohner derart vom Tonfilm begeistert, daß sie sich spontan entschlossen, einige Herren des Filmstabes zu Ehrenbürgern zu ernennen und dem Rest das Ehrendiplom zu geben, denn sie fühlten sich nun doch mit den Exponenten des Tonfilms gesellschaftlich verwachsen.“⁵⁰

Was aus heutiger Sicht bevormundend und mit „eigens aus Berlin importierten Hunden“ barbarisch klingt, mag dem Zeitgeist der frühen 1930er Jahre noch als Verständigungsversuch zwischen Stadt und Land gegolten haben. Der mentale Graben zwischen dem Ländlichen und dem Städtischen scheint sich im Kontext des Tonfilms – hier als Exponent moderner Kultur – in den Köpfen der Zeitgenossen und Zeitgenossinnen und im Zuge der medialen Innovation vertieft haben.

Der Gestus, mit dem der Medienwandel von der Publizistik beschrieben wurde, erinnert nicht zuletzt daran, welche Narrative bereits bei der Geburt des Kinos um 1900 existiert hatten. Auch in der Darstellung der Figur des ‚Ländlers‘ scheint sich die Geschichte ab 1930 zu wiederholen: Wie Judith Thissen in der Einführung zum Buch *Cinema Beyond the City* beschreibt, existierte sie bereits in der frühesten Phase des Kinos, um den Unterschied zwischen der uninformierten Landbevölkerung und der medienaffinen Stadtbevölkerung medial zu manifestieren – genau wie es Kalbus oder das Essay in *Der Kinematograph* dreißig Jahre danach noch taten.⁵¹ *The Countryman and the Cinematograph* (USA, Regie: Robert William Paul) handelte 1901 von eben jenem Stereotyp, das in ihren Beschreibungen wiederkehrt: In Pauls Film tritt der *Countryman* als Zuschauer vor eine diegetische Leinwand, wobei

49 M.B., Ein Tonmeister über den Tonfilm. „Am Kurfürstendamm klingt der Tonfilm besser als in der Provinz“, in: Licht-Bild-Bühne vom 14.5.1930, o.S.

50 Kalbus, Vom Werden deutscher Bildkunst, 14.

51 Thissen, A New Approach, 1.

er das darauf Gezeigte ontologisch nicht verorten kann und in eine Interaktion mit dem Film-im-Film tritt, als wäre das projizierte Bild real. Sein Missverständnis darüber, was das kinematografische Dispositiv eigentlich ist, wird für den echten Kinozuschauer humoristisch ausgestellt. So inszenierte sich bereits der Stummfilm mit reflexivem Gestus als zu modern und zu versiert, um vom naiven Mann vom Lande, dem *Countryman*, verstanden zu werden. Der Film bewirbt sein apparatives Vermögen, die Realität fotochemisch abbilden und realistisch wirken lassen zu können. Dass ein mit Medien unerfahrener Landbewohner oder eine Landbewohnerin da Mühe haben könnte, das Bild ontologisch einzuordnen, kann einem städtischen Publikum wohl als amüsante Anekdote gegolten haben, die die Ankunft eines Mediums mythisch begleitete.

Erst die jüngere Filmhistoriografie untersucht solche Gründungsmythen unter neuen Gesichtspunkten. Im Zusammenhang mit dem Film *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (Frankreich 1896, Regie: Auguste und Louis Lumière) – während dessen Aufführung sich das Pariser Publikum beim (auf der Leinwand) einfahrenden Zug aus Angst geduckt haben soll – weißt Tom Gunning etwa darauf hin, dass solche Märchen die Einführung der Bewegtbilder wohl begleiteten, aber davon auszugehen ist, dass sich das frühe Publikum, wie schon bei Magier-Vorführungen (*magic theatre*), der Täuschung wohl durchaus bewusst war.⁵² Auch das Verhalten eines ländlichen Filmpublikums um 1930, wie es der *Kinematograph*-Artikel „Ausflug in die Provinz“ etwa beschrieb, sollte – so legen diese neueren filmhistorischen Perspektiven nahe – unter diesen Vorzeichen differenzierter betrachtet werden: Die Begeisterung für die Aktualitäten aus dem Januar im April könnte etwa nicht auf fehlendes Wissen um das Zeitgeschehen zurückgeführt werden, und auch die Freude an einem Kulturfilm, der „falsch zusammengeklebt war“, lässt sich anders erklären – etwa als Spaß am gemeinsamen Beiwohnen einer Filmpräsentation oder gar als eine spielerische Lust am Asynchronen. Die Erzählungen der Zeitgenossen über das neue Medium erscheinen in diesen Kontext gestellt also auch um 1930 eher als Mittel, dieses in seiner Modernität zu stilisieren, ganz ähnlich, wie dies im Kontext des „Kino der Attraktionen“ und im Umfeld von Filmen wie Lumières *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* bereits geschehen war. Die Unterschiede zwischen einem städtischen und ländlichen Publikum erscheinen im Kontext des Medienwandels so selbst als Fiktion, die den Kontrast eines neuen Mediums zur bestehenden Medienlandschaft – in diesem Fall durch Inkompatibilität mit einem ländlichen Publikum – verstärken sollte.

Inszenierungen des Ländlichen

Der proklamierte Unterschied zwischen dem städtischen und ländlichen Kinopublikum – ob Fiktion oder Tatsache – war ein verbreitetes Narrativ der Zeit und spielte auch bei der Wahl der filmischen Motive eine Rolle: Die im immer geringeren Umfang unternommene Produktion stummer Filme nahm sich, für ein ländliches Publikum gedacht, auch hauptsächlich ländlichen Motiven an.⁵³ So wandte sich etwa Liddy Hegewald, die Stummfilmproduzentin

52 Tom Gunning, *An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator*, in: Leo Baudry/ Marshall Cohen (Hg.), *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*, Oxford 1999, 818–832, 818 f.

53 Müller, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, 56.

aus Berlin, im Zuge ihrer letzten stummen Produktionsstaffel und mit Blick auf ihr hauptsächlich provinzielles Zielpublikum beinahe nur noch dem Handlungsraum ‚Land‘ zu:⁵⁴ „Ihre Filme waren auf den ‚Publikumsgeschmack‘ ausgerichtet, Volkskomödien, Militärklamotten, ernste Filme jenseits der Tabus, vermischt mit mittleren Prestigeproduktionen wie etwa Adaptionen literarischer Populärklassiker.“⁵⁵

Auch Produzent Hanns Beck-Gaden, der sich, in Bayern drehend, auf ein ländliches Publikum und dessen Nachfrage nach Stummfilmen konzentrierte, beschäftigte sich inhaltlich mit frühen Formen des Heimatfilms: „Er stellte die zeitgenössische Alternative zu Arnold Fanck und Luis Trenker dar, doch seine Filme verfügten nie über große Budgets und vergleichbare Mittel. Becks-Gadens Filme konnten nicht denselben Aufwand treiben wie diejenigen Fancks und Trenkers [...]“.⁵⁶

Im Gegensatz zu diesen Stummfilmen, die für ein rein provinzielles Publikum gedacht waren, gestaltete sich die Situation um Tonfilme, die um diese Zeit produziert wurden und ihre Handlung in ländliche Gebiete verlegten, anders. In ihnen wurde die Sicht auf das Land mehrheitlich ‚von außen‘ eingeübt, wobei sich dieser Habitus auch in den Kritiken der Uraufführungen in Berlin oder Wien erhalten hat. Dieser beinahe ethnografisch anmutende Blick ‚von außen‘ ist es letztlich auch, der in teuren Tonfilmproduktionen des größten deutschen Filmstudios wie *Der unsterbliche Lump* auf die Gesellschaft in den – hier steirischen – Bergen geworfen wurde: Die Darstellung des Ländlichen ist ein *othering*, eine Beschreibung der Differenz, und bewegte sich zwischen Bewunderung und negativer Stereotypisierung. In den damaligen Kritiken zum Film hallte die stereotype Darstellung oft unreflektiert wider: Das ‚Volkstümliche‘ wurde durchwegs gelobt, so hebt etwa Szatmari im bereits angeführten Zitat neben dem „ganzen Zauber steirischer Dorflieblichkeit“ die audiovisuelle Darstellung von „Ochsenprämiierung und Bauernhochzeit“, von „Schrammelmusik und Schuhplattler“ hervor.⁵⁷ Auch in *Der Kinematograph* erschienen solche Szenen, die für die Kritiker wie dokumentarische Aufnahmen und fast völlig losgelöst von der eigentlichen Narration auf der Leinwand wirkten, zunächst im positiven Licht. In einem Text vom Februar 1930 stand in diesem Sinne geschrieben:

„Was am stärksten wirkt und immer wieder Beifall auf offener Szene hervorruft, sind die kleinen Milieuschilderungen. Bilder aus dem Leben der steirischen Bauern. Von der Schule angefangen bis zu dem größten Ereignis: der Prämiierung des schönsten Ochsen. Wunderhübsch der Anfang, wo die kleinen Buben in der Schule das Lied vom ‚Dachstein‘ und vom ‚Heimatland‘ singen. Glänzend gesehen die ‚Landwirtschaftsausstellung en miniature‘ mit Schuhplattler und Festreden. Bezeichnend nicht nur

54 Die Motivwahl für Landkinos gestaltete sich auch in den darauffolgenden Jahren unter den Nationalsozialisten publikumsspezifisch. Gefordert waren von den Organisatoren der Vorführungen „generell Filme mit einfachem Inhalt und transparenter Gestaltung“, vor allem solche, die sich auch inhaltlich mit dem Leben auf dem Land beschäftigten und in denen das städtische Gegenbild durchwegs negativ erscheinen sollte: „Um dem Vorwurf der Agrarfunktionäre zu entgehen, der Film auf dem Land wecke Sehnsüchte nach der gefährlichen Großstadt, wäre es nötig gewesen, nur Filme zu zeigen, die den Hedonismus des Großstädtischen kritisch schilderten“, schreibt Zimmermann (*Landkino im Nationalsozialismus*, 238).

55 Müller, *Vom Stummfilm zum Tonfilm*, 53.

56 Ebd., 54.

57 Szatmari, *Der unsterbliche Lump*.

für diesen Film, sondern für Tonfilm überhaupt, daß der erste starke Beifall der Steirerkapelle galt. Die mit ihren wehenden Federn auf den Hüten und ihrem taktfesten Dirigenten, was den Erfolg angeht, sogar Schmidt-Gentner Konkurrenz machen.“⁵⁸

Als „Landwirtschafts-Ausstellung en miniature“ erfasst, ist hier der schmale Grat, auf dem sich solche Ausstellungen von Volkstümlichkeit als Darstellung eines ländlichen ‚Anderen‘ bewegen, nochmals verdeutlicht. Wenn auch durchaus positiv gezeichnet, wird in solchen Inszenierungen einer differenzierten Lektüre des Ländlichen kaum Platz eingeräumt.

Neben diesem Set an typischen Szenen wie der Ochsen-Prämiierung war auch das Figurenensemble, das zum Teil noch dem Stummfilm entnommen war und im Tonfilm dann weiterentwickelt wurde, entlang des Stereotyps des anständigen, gläubigen und naiven ‚Ländlers‘ modelliert. Stellenweise scheint das Personal solcher Land- und Bergfilme um 1930 etwa auch als zuvorkommende Hoteliers (in Filmen, die sich in Hotels und Skiessorts abspielten und deren eigentliche Hauptfiguren der gutverdienenden Luxusklientel der Hotels entstammten), in Form einer kerngesunden, munteren Dorfjugend und/oder als braungebrannte Sportskaneonen auf. Letztere waren besonders in Luis-Trenker-Filmen wie *Der Sohn der weißen Berge* zu sehen – Filme, die von der damals steigenden Beliebtheit alpiner Sportarten profitierten. In diesen schien ebenfalls eine Ambivalenz angelegt, die auch in den Kritiken zum Film im August 1930 erneut wiederhallte: „Die Kunstlosigkeit seiner schlichten Sprechweise“, schreibt etwa die *Licht-Bild-Bühne* mit Blick auf Luis Trenkers erste Sprechrolle, die er in *Der Sohn der weißen Berge* übernimmt, „läßt ihn noch an Ursprünglichkeit gewinnen“.⁵⁹ Die Einfachheit der Figuren wird in Film und Kritik wieder zum vermeintlichen Zeichen von Authentizität – zum Inbegriff des Ländlichen – stilisiert.⁶⁰

Selbstparodie im frühen Tonfilm

Wie vereinfachend das Stereotyp ländlicher Bevölkerung im frühen Tonfilm war, scheint gewissen Zeitgenossen um 1930 nicht entgangen zu sein. Bereits wenige Monate nachdem *Der unsterbliche Lump* im Kino angelaufen war, erschien mit *Das Kabinett des Dr. Larifari* (Deutschland 1930, Regie: Robert Wohlmut) eine parodistische Auseinandersetzung mit naiven Darstellungen vom Land. In diesem Film versuchen die drei Hauptdarsteller, Max Hansen, Carl Jöken und Paul Morgan (die sich hier selbst spielen), eine Tonfilmgesellschaft zu gründen. Die Handlung des Films führt nun durch verschiedenste Ideen auf der Suche nach einem verfilmbaren Stoff. Sie sind als filmische Episoden realisiert, wobei Hansen, Jöken

58 Der Tonfilm zieht von Sieg zu Sieg. *Der unsterbliche Lump* im Ufa-Palast, in: *Der Kinematograph* 24/45 (1930), o.S.

59 Filmbesprechung. *Der Sohn der weißen Berge*, in: *Licht-Bild-Bühne* vom 13.8.1930, o.S.

60 Betrachtet man Trenkers weiteres filmisches Schaffen, *Der verlorene Sohn* (Deutschland 1934) oder *Der Kaiser von Kalifornien* (Deutschland 1936), wird die zunehmende Nähe zur faschistischen Propaganda in seiner Figurenzeichnung deutlich – eine Tendenz, die schon in den Bergsteiger-Figuren um 1930 angedeutet sein mag. Auch für Eric Rentschler ist in den Bergfilmen generell, aber besonders in der Figur des unerschrockenen Bergsteigers, der sich den höheren Mächten der Natur unterwirft, die Tendenz zur faschistischen Ideologie bereits angelegt; Ders., *Mountains and Modernity. Relocating the Bergfilm*, in: *New German Critique* 18/51 (1990), 137–161, 141.

und Morgan jeweils auch die Rollen in den Episoden-im-Film übernehmen. *Das Kabinett des Dr. Larifari* folgte dabei dem Trend zur Selbstinszenierung, der die ersten Jahre das Tonfilmkino durchzog:

„In dieser hier nur angedeuteten, höchst verwickelten Konstellation redet der Tonfilm beständig und zwanghaft über sich selbst. [...] Alle frühen Tonfilme, vor allem die Pilotfilme, die eine Exploration des Audiovisuellen bedeuten, durchzieht das, was man einen ‚Diskurs der medialen Entfaltung‘ nennen könnte, eine Selbstpräsentation, ein Durchbuchstabieren der neuen audiovisuellen Formation.“⁶¹

Noch im fiktionalen Büro der drei Filmproduzenten imaginiert Morgan zu Beginn eines der reflexiven Sketche einen Film, der im bayerischen Hochgebirge spielt, „wo biedere, einfache Menschen wohnen, wo die Luft ozonreich ist und würzig, dort wo der Schnee und Horizont sich küssen“ – womit bereits das Exposé der gängigen Darstellung des Ländlichen vorweg genommen ist. Auf Bildebene wechselt *Das Kabinett des Dr. Larifari* an dieser Stelle zu einer Montagesequenz: Mit Aufnahmen von Berggipfeln, weidenden Kühen, Ziegen, die durchs Dorf getrieben werden, und dem stolzen Kirchturm auf dem Dorfplatz wird auch visuell und akustisch in die stereotype Landschaft eingeführt; das Authentische, das Lokalkolorit, das in *Der unsterbliche Lump* von der Kritik hochgelobt wurde, kehrte als verblasste Ikonografie wieder. Sebaldu, der Viehhändler des Dorfes (gespielt von Paul Morgan), hat einen im Singen begabten Sohn, Pepperl (gespielt von Max Hansen), womit auf *Das lockende Ziel* (Deutschland 1930, Regie: Max Reichmann) mit dem Tenor Richard Tauber in der Hauptrolle, aber auch auf *Der unsterbliche Lump* und weitere Sängerfilme mit Handlung auf dem Lande verwiesen wurde. Die angebliche Einfachheit der Landbevölkerung, die den Kritikern in den anderen Filmen noch als charmant und authentisch galt, erschien nun parodistisch überhöht: Statt des Gesangslehrers sucht das Duo zunächst aus Versehen einen Arzt und Spezialisten für den Hals auf, später sagt der Gesangslehrer (Carl Jöken) dem jungen Pepperl, er solle höher singen, wobei dieser auf allerlei Möbel steigt, um ‚höher‘ zu singen. Und weil Sebaldu seinem Pepperl befiehlt, alles zu imitieren, was der Gesangslehrer vormache, öffnet ihn dieser – blind vor Hörigkeit – gnadenlos und bis ins Detail nach.

Entlang gängiger Narrative und Figurenzeichnungen wurden typische Inszenierungen des Ländlichen, auf die Filme wie *Der unsterbliche Lump* setzten, in *Das Kabinett des Dr. Larifari* also ironisch als Konstrukt entlarvt. Das Ländliche, das andernorts noch wirksam zum Inbegriff von ‚Heimat‘ und zum Gegenstück der großstädtischen Unbehaglichkeit stilisiert wurde, schien hier in parodistischer Verflachung auf. Somit wurde in *Larifari* auch ganz bewusst an anti-moderne Diskurse zum Land als Form von Heimat, als ‚Rückzugort‘ angeknüpft – Bezugspunkte, die in *Der unsterbliche Lump* impliziert waren und um die jenseits des Films bereits seit 1800 ein lebendiger Diskurs stattgefunden hatte.⁶² In der Zwischenkriegszeit blieben Begriffe wie ‚Land‘ und ‚Provinz‘ und die damit verbundene Vorstellung von ‚Heimat‘ in der deutschen und österreichischen Kultur aktiv, denn diese gewannen

61 Prümm, *Der frühe Tonfilm als intermediale Konfiguration*, 280.

62 Vgl. Jürgen Heinzmann, Einleitung, in: Thomas Koebner (Hg.), *Filmgenres: Heimatfilm international*, Stuttgart 2016, 7–18, 9.

„im Zuge der Industrialisierung und Urbanisierung schließlich [...] die Bedeutung eines positiven Gegenbildes zur Anonymität in der Massengesellschaft der Großstadt. [...] ‚Wunschbild Land – Schreckensbild Stadt‘, wie der Titel eines berühmten Aufsatzes von Friedrich Senge lautet, beschreibt eine typische Konstellation in der deutschen Mentalitätsgeschichte, von der ein fernes Echo noch in Goebbels’ bösem Wort von der Asphaltliteratur zu finden ist. Danach bewahrt das Land die wahren, ewigen Werte, während die Großstadt ein Sündenbabel ist.“⁶³

In diesen Konflikt der Mentalitätsgeschichten geriet nun auch ein Tonfilm wie *Der unsterbliche Lump*, der als technische Innovation und gleichzeitig als Inszenierung des Althergebrachten vermarktet wurde. Hier ist – zumindest retrospektiv betrachtet – der wahrgenommene Unterschied zwischen der neumodischen Tonfilmapparatur und dem rückständigen Ländlichen besonders evident. In *Das Kabinett des Dr. Larifari*, in dem nicht nur der Berg- und Sängergesellschaft, sondern auch die hochprofessionalisierte Industrie, die solche Filme hervorbrachte, parodiert wurden (denn den drei Komikern in *Larifari* sollte der Tonfilm nur dazu dienen, bar jeder künstlerischen Motivation endlich reich zu werden), war die Widersprüchlichkeit vermeintlich anti-moderner Tonfilme gleich mitreflektiert: Hinter den Inszenierungen des Ländlichen stünde der gleiche moderne Unterhaltungsapparat einer hochkapitalistischen Gesellschaft wie hinter anderen, urbaneren und offensichtlich moderneren Produktionen. Tatsächlich wurden Lieder, in denen die Figuren in *Der unsterbliche Lump* (wie der Kritik in *Der Kinematograph* zu entnehmen ist) „vom ‚Heimatland‘ singen“ – genau wie in ‚urbaneren‘ Tonfilmoperetten –, damals von den modernen Medien beworben und auf Schallplatte und im Radio zur Gewinnmaximierung ausgewertet. Auch verzichteten diese Filme nicht auf den Marktwert ‚großer Namen‘, ein Umstand, auf den in *Larifari* ebenfalls verwiesen wird. Für *Das lockende Ziel*, der ebenfalls im ländlichen Österreich – allerdings in Kärnten – ansetzte, wurde auf die Anziehungskraft Taubers gesetzt, der, dem Publikum bekannt als Sänger der Berliner und Wiener Oper, die Zuschauerinnen und Zuschauer nun auch an die Kassen der Kinos locken sollte. Nicht zuletzt reichten die modernen Vermarktungs- und Inszenierungsstrategien bis in die filmische Ausstattung hinein: Denn auch in Inszenierungen des Ländlichen wurden immer wieder neue Fortbewegungs- und Kommunikationsmittel ins Bild gerückt, was die Filme zugleich in der Sphäre des Provinziellen *und* in jener des Modernen verortete. Im Kontext ihrer Produktions- und Rezeptionsgeschichte gelesen werden so auch Tonfilme übers Land zum Symptom einer widersprüchlichen Moderne.⁶⁴

63 Ebd.

64 Rentschler, *Mountains and Modernity*, 141. Wichtig wird diese Ambivalenz auch retrospektiv betrachtet, verschob sich doch die Situation in Deutschland und mit ihr das Verhältnis zwischen Stadt und Land; zwischen Stadt- und Land-Darstellungen in der Kunst schon wenige Jahre danach – mit dem Aufkommen der Nationalsozialisten – von Neuem. Auch kündigten sich hier doch schon die wichtigen ästhetischen und narrativen Elemente der Heimatfilme der 1950er Jahre an. Diese befassten sich ebenfalls nicht nur mit ‚zeitlos ländlichen Idyllen‘, sondern verhandelten laut Johannes von Moltke den Gegensatz zwischen Moderne und Tradition im dialektischen Modus (Ders., *No Place Like Home. Locations of Heimat in German Cinema*, Berkeley 2005, 14).

Ländliches im medialen Selbst(er)findungsprozess

In *Das Kabinett des Dr. Larifari* wurde ein Diskurs filmisch weitergeführt, der um 1930 relevant war und in diesem Artikel filmhistorisch um das Beispiel *Der unsterbliche Lump* nachgezeichnet wurde: Ironisch wurde das Klischee, das der frühe Tonfilm und die ihn begleitenden Diskurse vom Ländlichen entwarfen, in den Vordergrund gestellt. Im selbstreflexiven Modus warf *Larifari* einen Blick auf die verschiedenen Ebenen der Inszenierung des Ländlichen im frühen Tonfilm: Überzeichnet kehrte das Ländliche, wie es in *Der unsterbliche Lump* und weiteren frühen Tonfilmen vorkam, hier wieder. Dabei wird das Ländliche – wie zu Beginn schon angesprochen – in *Larifari* zweifach bedeutsam: nicht nur als Entlarvung einer stereotypen Inszenierung, wie sie in *Der unsterbliche Lump* Niederschlag fand und den filmischen Diskurs an umfassendere Debatten zur (Anti-)Moderne knüpfte, sondern auch als Aushandlung im Selbst(er)findungsprozess des noch jungen Mediums, das gerade über die dargestellte Differenz zum Ländlichen – in *Larifari* deutlich gemacht an der Rahmenhandlung – seine Position in der modernen Medienlandschaft auslotet. Diese funktionierte als Reflexion der Diskurse, die damals geführt und in diesem Artikel nachgezeichnet wurden: Der ‚Ländler‘ bar jeglicher (Tonfilm-)Kompetenz wird – in einem interessanten filmhistorischen Twist – im Diskurs früher Tonfilme plötzlich zum Referenzpunkt medialer Selbstaushandlung.