

Rhythmische Momente in Drehbüchern des frühen Tonfilms

Claus Tieber

Einleitung

Mit dem Übergang zum Tonfilm verändert sich das Verhältnis von Bild und Ton grundlegend. Im Stummfilm sind Musik und Geräusche von den Musiker*innen und Geräuschemacher*innen im Kino abhängig. Das Zusammenspiel von Bild und Ton ist daher nicht festgelegt und variiert von Aufführung zu Aufführung. Im Tonfilm hingegen wird dieses Verhältnis fixiert. Nun sind nicht mehr nur die Bilder, sondern auch die Töne reproduzierbar. Dieser Wandel stellte die Filmproduktion vor zahlreiche Herausforderungen. Schließlich mussten Bild und Ton aufeinander abgestimmt werden. Dabei handelte es sich nicht nur um ein technisches, sondern ebenso um ein ästhetisches und narratives Problem. Um dieses zu lösen, wurden laut Lea Jacobs verschiedene Strategien entwickelt (vgl. Jacobs 2015).

Diese Problemstellungen und die dafür entwickelten Lösungsansätze sind in den Drehbüchern der frühen Tonfilmjahre dokumentiert. In unterschiedlicher Detailliertheit und in verschiedenen Formen notiert, stellen die Drehbücher der Zeit wichtige Quellen für die Rekonstruktion jener Herausforderungen dar. In ihnen wird sichtbar, was in den Filmen selbst gemäß den Paradigmen des klassischen Hollywoodkinos verborgen bleibt (vgl. Bordwell 1985). Die Analyse ausgewählter Drehbücher aus den Jahren 1927 bis 1934 zeigt, dass Rhythmus bei der Entwicklung solcher Lösungen eine wesentliche Rolle spielte. Im Folgenden soll dies anhand einiger Beispiele verdeutlicht werden.

Rhythmus in der Musik

Das *Harvard Dictionary of Music* bietet sowohl eine enge als auch eine breitere Definition des Begriffs Rhythmus an. Letztere beschreibt ihn als

»set beside the terms melody and harmony, and in that very general sense, rhythm covers all aspects of musical movement as ordered in time, as opposed to aspects of musical sound

conceived as pitch (whether singly or in simultaneous combination) and timbre (tone color)« (Powers 2003, 719).

Hier wird der Begriff zunächst von anderen zentralen Elementen der Musik abgegrenzt.

In der engeren Definition teilt sich Rhythmus sein semantisches Feld mit

»[...] meter and tempo. Rhythm in that specific sense – where it can be preceded by an indefinite article (›a rhythm‹) – denotes a patterned configuration of attacks that may or may not be constrained overall by a meter or associated with a particular tempo.« (Ebd.)

Auch *The Cambridge Companion to Rhythm* unterscheidet zwischen engen und breiteren Definitionen. Eine enge Definition würde Rhythmus definieren als »the durations of sounds and distinguish it from the recurrent pattern of strong and weak beats known as meter« (Hartenberger/McClelland 2020, 1). Eine solche lehnen die Autor*innen ab. Stattdessen verstehen sie den Begriff als »the best single-word option for referring to ›musical time‹ or ›temporal organization of music‹« (ebd.).

Bereits diese beiden Beispiele, mehr noch der historische Diskurs in der Musikwissenschaft, legen nahe, dass sich eine allgemein akzeptierte Definition des Begriffs nur schwer bestimmen lässt (vgl. Caskell 2020). Wird der Begriff nicht auf Musik, sondern auf andere Kunstformen, insbesondere auf den Film, angewendet, gestaltet sich die Definition noch schwieriger. Zwar ist die Geschichte des Rhythmusbegriffs in Filmtheorie und Filmwissenschaft lang, und der Terminus wird immer wieder diskutiert, doch bleiben ausführlichere theoretische Auseinandersetzungen selten.

Rhythmus des Films

Im Diskurs über Rhythmus im Film lassen sich zwei Herangehensweisen unterscheiden: zum einen die Untersuchung einzelner Rhythmen im Film, die sich in Musik, Geräuschen, Bewegungen innerhalb des Bildes, Kamerabewegungen oder der Montage finden lassen; zum anderen die Frage nach dem Rhythmus des Films als Ganzem, der durch das Zusammenspiel dieser unterschiedlichen Ebenen entsteht.

Insbesondere in den theoretischen Schriften zum avantgardistischen Film der 1920er-Jahre, etwa in Frankreich bei Louis Delluc, Germaine Dulac und Jean Epstein (vgl. Abel 2020) oder in der Sowjetunion bei Sergej Eisenstein, Wsewolod Pudowkin und Dziga

Vertov, nimmt Rhythmus eine zentrale Stellung ein (vgl. Eisenstein 2006). Er gilt als eines jener Elemente, die den Film zur Kunstform machen, ihn von der bloßen Dokumentation der Wirklichkeit unterscheiden und ihm eine eigene Struktur sowie ästhetische Form verleihen. Rhythmus wird in diesen Schriften vor allem im Zusammenhang mit Montage diskutiert. Dabei ist zum einen zu berücksichtigen, dass diese theoretischen Überlegungen am Beispiel des Stummfilms entwickelt wurden, zum anderen, dass das Drehbuch darin kaum eine Rolle spielte.

Einen prominenten Platz nimmt Rhythmus auch in den theoretischen Schriften von Jean Mitry, dem letzten der »klassischen« Filmtheoretiker ein. Er unterscheidet zwischen »rhythmic period(s)« und »the actual rhythm of the whole work« (Mitry 1990, 104). Wahrnehmen ließen sich nur die rhythmischen Perioden, nicht der Rhythmus des gesamten Werks, der ein »intellectual process« (ebd., 105) sei. Er unterscheidet hier zwischen dem Rhythmus der Montage und dem der Narration. Nur der erste sei wahrnehmbar bzw. konkret zu bestimmen und zu analysieren: »Only in the relationships from the shots can there be actual rhythm.« (Ebd., 118) Narrativer Rhythmus hingegen kann sowohl die Abfolge von Szenen und Sequenzen mit hoher Informationsdichte als auch solche mit wenigen Informationen meinen, den »rhythmischen« Wechsel von Pathos und Action (vgl. Williams 1998) bzw. von intensiveren und weniger intensiven Einstellungen (vgl. Kulezic-Wilson 2015, 37–72).

Die polnische Musikwissenschaftlerin Zofia Lissa etwa definiert den Begriff wie folgt (Lissa 1965, 76):

»Der Rhythmus, der sich unter den einzelnen Takten konstituiert, ist eine den natürlichen Bewegungen lebendiger Menschen, die im Film gezeigt werden, völlig fremde Symmetrie. Der Rhythmus der Verbindung von Episoden oder Szenen in der visuellen Schicht des Films kennt nicht – wie der musikalische – feste zeitliche Maßeinheiten.«

Danijela Kulezic-Wilson hat sich in der Monographie *The Musicality of Narrative Film* (2015) mit der Übertragung musikalischer Begriffe auf den Film auseinandergesetzt. Rhythmus in der Musik definiert sie als »the relationship between durations and accents« (Kulezic-Wilson 2015, 38). Filmrhythmus möchte Kulezic-Wilson hingegen neu bestimmen, und zwar als Wechsel von Intensitäten: »Film rhythm could be redefined as the relationship between the intensity of a frame's content and the duration of its visual

units.« (Kulezic-Wilson 2015, 39) Dabei geht es darum, wie viel in einer Einstellung sichtbar ist, wie viele Informationen verarbeitet werden müssen und wie diese Dichte mit dem subjektiven Zeitempfinden zusammenhängt. Diese Definition zielt stärker auf die Wahrnehmung der Zuschauer*innen und entfernt sich von konkreten musikalischen Rhythmusstrukturen. Zugleich betont Kulezic-Wilson, dass Rhythmus im Film wesentlich von der Musik ausgeht: »it is indisputable that the crucial aural input in the process of establishing film rhythm comes from the music itself.« (Ebd.)

Die Koordination von Musik beziehungsweise Ton und Bild kann dabei unterschiedliche Formen annehmen. David Bordwell und Kristin Thompson widmen dem Rhythmus in ihrem Buch *Film Art: An Introduction* einen eigenen Abschnitt. Dort definieren sie Rhythmus zunächst allgemein: »[...] rhythm involves, minimally, a beat or pulse, a tempo or pace, and a pattern of accents, or stronger and weaker beats.« (Bordwell/Thompson 2013, 281) Auf der Tonebene seien all diese Elemente zunächst in der Musik anzutreffen, könnten jedoch ebenso durch Soundeffekte entstehen. Auch Sprache als drittes Element des Soundtracks kann rhythmische Strukturen aufweisen: »People can be identified by voice prints that show not only characteristic frequencies and amplitudes but also distinct patterns of pacing and syllabic stress.« (Ebd., 282)

Auf der Bildebene lässt sich Rhythmus sowohl in Bewegungen innerhalb der Einstellung als auch im Schnitt finden: »[...] a succession of short shots helps create a rapid tempo, whereas shots held longer tend to slow down the pace.« (Ebd., 281)

Im Zentrum dieses Beitrags steht die Verbindung dieser akustischen und visuellen Rhythmen. Auch wenn sie sich nicht wie Stimmen in einem Orchester vollständig harmonisieren lassen, können sie dennoch aufeinander abgestimmt werden. Bordwell und Thompson dazu (ebd.):

»In most cases, the rhythms of editing, of movement within the image, and of sound all cooperate. Possibly the most common tendency is for the filmmaker to match visual and sonic rhythms to each other. In a dance sequence in a musical, the figures move about at a rhythm determined by the music.«

Im Folgenden soll es um die Koordination von Bild und Ton sowie um die Rolle gehen, die Rhythmus in Musik und Film dabei spielt. Das Untersuchungsmaterial bilden dabei Drehbücher und nur in Ausnahmefällen die Filme selbst. Noch einmal Bordwell und

Thompson: »Rhythmic coordination usually involves only music and image, but in rare cases sound effects are synchronized as well.« (Ebd., 283) Diese seltenen Fälle häufen sich allerdings in den frühen Jahren des Tonfilms; zugleich stellen sie nur eine der hier zu untersuchenden Varianten dar.

Durch die Koordination dieser unterschiedlichen Rhythmen erzeugen Filmemacher*innen eine strukturelle Einheit. Wie dies zu bewerkstelligen sei, darüber existierten zu Beginn des Übergangs zum Tonfilm unterschiedliche Strategien. Lea Jacobs identifiziert in ihrer Untersuchung drei Lösungsansätze: Erstens das bekannte *Mickey Mousing*, also die enge Verbindung von Ton und vor allem Musik zu den Bewegungen im Bild. Zweitens den Versuch, Film mit dem Rhythmus des Dialogs zu verbinden, dessen Tempo in den ersten Jahren des Tonfilms als zu langsam empfunden wurde. Und schließlich die Strategie, dem Film Rhythmus mittels der Montage zu geben und die Musik hierfür als strukturierendes Muster zu verwenden (vgl. Jacobs 2015).

Entgegen Jacobs' Feststellung, dass Drehbücher in diesem Zusammenhang keine Rolle spielen würden (ebd., 9), sind die hier beschriebenen Problemstellungen und Lösungsversuche in den Drehbüchern der Zeit sehr wohl dokumentiert, von detaillierten Notationen bis hin zu rudimentären Kommentaren und Formatierungen. In ihnen wird deutlich, woran die Filmschaffenden arbeiteten: an Aufgabenstellungen, die sich in den fertigen Filmen selbst, weil bereits gelöst, nur noch schwer erkennen lassen.

Das Drehbuch und seine Rhythmen

Rhythmus in den eben besprochenen Definitionen kann nicht nur im Film, sondern auch im Drehbuch entdeckt und analysiert werden: in seinem Format, in den Wiederholungen und Variationen auf allen Ebenen, vom *Scene Header* bis zur Wiederholung einzelner Wörter. Mit dem Übergang zum Tonfilm tauchte der Begriff verstärkt im theoretischen wie praktischen Diskurs auf. Der deutsche Filmkritiker und Drehbuchautor Willy Haas schrieb 1929 über die Charakteristika des Drehbuchs der Zukunft von der »organische[n] Durchdringung von Bildrhythmus und Ton« (zitiert nach Mühl-Benninghaus 1999, 224). Haas betrachtete die Kombination von Bild und Ton mittels Rhythmus explizit als Aufgabe des Drehbuchs.

Drehbuchautorin Tamar Lanes Ratgeber *The New Technique of Screen Writing. A Practical Guide to the Writing and Marketing of Photoplays* (1936) widmet ein ganzes Kapitel dem Thema: »Tempo and Rhythm« (vgl. Lane 1936, 65-72). Sie definiert Rhythmus im Film als »a regular or harmonious beat or accent to movement or sound; movement or sound marked by some regularly recurring accent or quantity« (Lane 1936, 65). Sie betont somit, dass Rhythmus auf Bild- und Tonebene zu finden sind und dass es die Aufgabe des Drehbuchs ist, diese zueinander in Beziehung zu setzen. Wie dies in Drehbüchern der späten 1920er- und frühen 1930er-Jahre versucht wurde, möchte ich im Folgenden darlegen.

Der Begriff des Rhythmus wird sowohl im historischen Produktionsdiskurs als auch in der filmwissenschaftlichen Forschung nicht einheitlich und insgesamt relativ offen verwendet. Die explizite Notation zeitlicher Abläufe ist in Drehbüchern grundsätzlich selten. Selbst dort, wo zeitliche Strukturen relativ detailliert beschrieben werden, bleiben diese Angaben häufig unscharf und werden nur selten präzise quantifiziert. Gleichwohl erscheint es sinnvoll, im hier diskutierten Kontext nicht auf den Begriff zu verzichten, sondern ihn entsprechend seinem Gebrauch in den Drehbüchern und Produktionsdiskursen der Zeit als Oberbegriff für unterschiedliche Formen der zeitlichen Strukturierung filmischer Prozesse zu verwenden.

Rhythmische Bewegung

In HALLELUJAH (USA 1929, King Vidor) wird ein (stereo)typischer Gospelsong »cho-reographiert«. Die Darsteller bewegen sich im Rhythmus des Liedes, knappe Beschreibungen im Drehbuch liefern alles, was nötig ist, um die Bewegung der Darsteller im Bild mit dem musikalischen Rhythmus zu synchronisieren. Betonungen werden zusätzlich im Drehbuch festgehalten (Vidor 1928, 67):

The convicts working on rhythmically, singing: punctuating their song with soft explosive »hunh« as they work with the drills:

»Go down, Moses – Hunh!

Way down in Egypt land – hung!

Tell old Pharaoh to let my people go – hunh!«

Der Abschnitt ist im Original in zwei Spalten formatiert. Der Songtext steht in der einen, die Beschreibung der Bewegung in der anderen Spalte der Seite. Dieses zweiseitige Format war eine der Möglichkeiten, Bild und Ton zu notieren, die in den USA wie in Europa Verwendung fand. Während man in Hollywood schon bald dazu überging, das zweiseitige Format nur noch für Musiknummern zu verwenden, blieb diese Form der Notation in Europa bis weit nach 1945 in Gebrauch (vgl. Tieber 2019).

Das Drehbuch hält explizit fest, dass die Bewegung der Schauspieler*innen bzw. Tänzer*innen rhythmisch stattfinden soll. Die Betonung des Endes jeder Songzeile wird in Kommentar wie Songtext hervorgehoben. Das Drehbuch schlägt hier eine Abstimmung der Bewegung im Bild mit dem Rhythmus der Musik vor.

Rhythmisierte Sprache

Rhythmisierte Sprache ist ein in den frühen Jahren des Tonfilms beliebtes Mittel, um die Möglichkeiten der neuen Technologie unterhaltsam zu präsentieren. Im Marx Brothers-Film DUCK SOUP (USA 1933, Leo McCarey) wird die rhythmische Qualität der Sprache im Drehbuch notiert (Ruby 1933, o. S.):

C-5

The above lines are spoken in meter and each line is punctuated by the staccato notes of the trumpet. Groucho makes a military exit from scene in time to the music, which goes into a military march.

Das gesprochene Wort soll »in meter« mit den punktierten Stakkato-Noten der Trompete gebracht werden. Das sind recht genaue Angaben darüber, welche Musik hier wie gespielt werden soll und wie der Dialog daraufhin abgestimmt werden soll. »In time« zur Musik ist das Ziel, das durch rhythmisiertes Sprechen erreicht werden soll. Hier werden musikalische Begriffe verwendet, um klarzumachen, dass sich die Sprechweise in Tempo und Betonung an der Musik orientieren soll. Unabhängig davon, wie exakt bzw. korrekt diese Begriffe verwendet werden, ist das Ziel klar. Rhythmisiertes Sprechen war in frühen Tonfilmen in den USA wie in Deutschland, Österreich und Frankreich ein häufig anzutreffendes Mittel, um dem Publikum die Möglichkeiten des Tonfilms zu demonstrieren. *Re-recording* war am Beginn des Tonfilms nicht beliebt, zum einen war es technisch aufwendig, zum anderen blieb es weitgehend ohne befriedigende Ergebnisse. Insbeson-

dere vor 1931 und der Verwendung von »noise-reduction technology« (Jacobs 2015, 20) wurde selten nachsynchronisiert. Dies bedeutet auch, dass Stimme und Musik zugleich aufgenommen wurden, was eine Abstimmung der beiden Elemente des Soundtracks erforderlich machte. Sprechen nach dem Rhythmus der Musik war eine der Möglichkeiten für eine solche Abstimmung, aber der Effekt eines solchen Sprechens rückt einen Dialog oder Monolog in die Nähe einer Musiknummer und dies kann nicht über die Dauer des gesamten Films durchgeführt werden.

Sprache und Dialoge konnten somit der Musik angepasst werden (Jacobs 2015, 169):

»[...] the problem of handling dialogue scenes after the transition to sound was not simply one of pickling up the pace, [...] but of creating rhythmically compelling articulations of movement and speech. Scenes organized around prose dialogue without music do not have the advantage of the metrical organization that it provides.«

Musik lieferte somit die Metrik, an der sich die Dialoge orientierten, und dies nicht nur in Fällen wie dem oben zitierten, in dem dies explizit gemacht und zur eigenen (Musik)Nummer gemacht wird.

Rhythmus der Musik

Konkrete prä-existente Musik findet sich durchgängig in Drehbüchern der 1930er-Jahre. Die narrative Verbindung zum Plot wird bereits im Drehbuch vorgenommen. Dabei werden neben dem Rhythmus auch andere musikalische Parameter wie etwa Dynamik in Abstimmung mit filmischen Mitteln gebracht wie in DR. JEKYLL AND MR. HYDE von 1931 (USA 1931, Rouben Mamoulian) (Heath 1931, o. S.):

The Main and Credit Titles
are accompanied by a sound
track of a Bach prelude
played on a pipe-organ by
a skilled performer. As we
CUT TO the opening scene,
The music swells as tho'
We were entering the room
where the organ is located.

Die musikalischen Angaben sind zwar nicht präzise, die dahinterstehende Idee wird jedoch klar und der gewünschte Effekt detailliert beschrieben: der Übergang von Musik

aus dem Off zur sichtbaren Orgel soll auch hörbar gemacht werden. Dies offenbar durch ein Crescendo in der Musik (Heath 1931, o. S.):

FADE IN:

A-1

INT: JEKYLL'S STUDY -

AT ORGAN KEYBOARD -

CLOSE SHOT - DAY -

The delicate hands of Dr.
Jekyll as they move skill-
Fully and lovingly over
The keyboard.

SOUND: (The Music continues)

Grouped
At the piano now is a
Small string orchestra
Whose music can be heard
As the shot comes in. The
Dinner guests are dancing
To the strains of a Strauss
Waltz ...

Nachdem die Quelle der Musik sichtbar und diegetisch gemacht wurde, beschreibt das Drehbuch eine akustisch-musikalische Blende vom Bach'schen Präludium zu einem Wiener Walzer. Die Einführung der berühmten schizophrenen Figur erfolgt auf nonverbale, musikalische Art und Weise. Bach und Strauss stehen für die zwei Seelen, die in Jekyll/Hyde stecken, der musikalische Unterschied ist u. a. auch einer des Rhythmus, von Bachs Viervierteltakt zu Strauss' Dreivierteltakt. Das Drehbuch impliziert den Rhythmuswechsel.

Mickey Mousing

In Ernst Lubitschs *THE SMILING LIEUTENANT* (USA 1931, Ernst Lubitsch) wird das gewünschte *Micky Mousing* recht allgemein beschrieben. Die Absicht wird jedoch explizit formuliert (Vajda 1931, o. S.):

Sequence A

A-1

(The music must illustrate his

walk, and it must express the ominous nature of his coming.)

A-3

[...]

(The music is playing through the entire scene.)

A-5

The man is waiting - (the
music continues) - after a little while he rings again.

[...]

(All this must be expressed in music.)

Die Formulierung »must illustrate the walk« verweist auf eine enge rhythmische Synchronisation der Musik mit der Gehbewegung der Figur, wobei die Komposition zugleich deren bedrohliche Ankunft musikalisch akzentuieren soll. Der Film folgt dieser Anweisung und schmückt die Szene musikalisch aus. Wir sehen einen Mann, der eine Treppe hinaufsteigt. Die Musik synchronisiert sich rhythmisch mit den Schritten der Figur, während die aufwärtsgerichtete Melodieführung deren Bewegung nach oben nachvollzieht. Im ersten Stock bleibt er stehen, während die Betrachtung des Namensschildes fanfarenhaft von Blechbläsern begleitet wird. Beim Anblick der Schulden wechselt die Musik von Dur nach Moll und unterstreicht damit die veränderte emotionale Situation. Nachdem niemand die Tür öffnet, geht der Mann die Treppe wieder hinunter, wobei seine Bewegungen erneut durch *Mickey Mousing* musikalisch akzentuiert werden. Sein Weg kreuzt sich mit dem einer Frau, die ihrerseits die Treppe hinaufsteigt. Die Musik folgt nun ihrer Bewegung und geht von der schrittbezogenen Illustration zum Thema des Liedes »Piccolo, Piccolo« aus der Operette *Ein Walzertraum* von Oscar Straus, auf dem der Film basiert, über. Die Frau betritt die Wohnung, während die Kamera vor der Tür verbleibt. Eine Großaufnahme einer Lampe, deren Licht langsam schwächer wird, visualisiert den Zeitverlauf. Die Musik wechselt in einen Dreivierteltakt. Die Frau verlässt die Wohnung wieder. Während der gesamten Szene ist kein gesprochenes Wort zu hören. Die Vorgabe »the music is playing through the entire scene« wird hier nicht nur eingehalten, sondern entsprechend dem Gebot »All this must be expressed in music« in eine musikalische Szene umgesetzt, in der die Musik viele ihrer Funktionen erfüllt. Die enge Abstimmung von Musik, Bewegung und Handlung ist bereits im Drehbuch angelegt, ohne jedoch in allen Einzelheiten festgeschrieben zu sein. Die zugrunde liegende Konzeption ist deutlich erkennbar und entspricht den ästhetischen Konventionen der Zeit.

Rhythmisierung von Geräuschen

Die Abstimmung von musikalischem Rhythmus und dem Rhythmus filmischer Bewegung findet sich auch in LOVE ME TONIGHT (USA 1932, Rouben Mamoulian) (Hoffenstein 1932, o. S.):

F.33

EXT. AT STABLES - DAY -
MEDIUM SHOT

[...]

Music is scored to the
Rhythm of the horse's
Galloping)

SOUND: (Horse music)

DISSOLVE TO

F-34

LONG SHOT - TRAIN - DAY

SOUND: (Train music)

[...]

F-36

LONG SHOT - TRAIN

[...]

The rhythmic
Motifs of the train and
Horse mingle in the music.

SOUND: (Music of horse
and train)

In diesem Ausschnitt aus einer längeren Musiknummer werden Alltagsgeräusche mit dem Rhythmus der Musik synchronisiert. Womit nicht nur Geräusche zur Musik, sondern umgekehrt auch Musik zur Imitation von Geräuschen wird. Das Verbindungsglied ist auch hier der Rhythmus, und festgelegt wird die Sequenz im Drehbuch.

Ein vor allem in den ersten Jahren des Tonfilms in Hollywood wie in Europa beliebtes Mittel, die Möglichkeiten der Technologie zu demonstrieren und originelle Musiknummern zu gestalten, boten die sogenannten Geräuschesinfonien, wie etwa Walter Reisch die Rhythmisierung und Musikalisierung von Alltagsgeräuschen nennt. Idee, Struktur und Abstimmung von akustischem und visuellem Rhythmus wird dabei in der Regel im Drehbuch angelegt (vgl. Tieber 2025).

Kombinationen

Viele der Möglichkeiten und Varianten, Sound und Musik im Drehbuch zu notieren und spezifische Beziehungen von Bild und Ton zu strukturieren, finden sich im Drehbuch von Walter Reisch für den frühen deutschen Tonfilm *EIN HERR AUF BESTELLUNG* (D 1930, Géza von Bolváry). Obwohl der Film heute weitgehend vergessen ist, ist er nichtsdesto trotz repräsentativ für den Stellenwert von Ton und Musik in Drehbüchern des Übergangs zum Tonfilm.

Reischs Drehbuch ist 164 Seiten lang, der Film dauert 85 Minuten. Der Umfang ergibt sich aus einem Drehbuchformat, das noch viel Raum lässt für technische und musikalische Kommentare. In den frühen Jahren des Tonfilms experimentierten Drehbuchautor*innen mit den Möglichkeiten der Technologie, suchten neue Formate und Lösungen, welche im Stande waren, die Probleme zu lösen. Diese wurden in den Drehbüchern mit weit mehr Kommentaren versehen, als dies später der Fall war. Neue Lösungen bedurften der Erläuterung. Eine Konvention, die sich durchgesetzt hat, ist kürzer oder gar nicht mehr zu notieren.

Die Begriffe Rhythmus, rhythmisch etc. finden sich in diesem Drehbuch explizit elfmal, der Begriff Synkope, synkopiert etc. viermal. Die hohe Anzahl an expliziten Vermerken der entsprechenden Begriffe in den Drehbüchern selbst ist Beleg für die Bedeutung der Abstimmung von Bild und Ton mittels einer Annäherung der visuellen Bewegung mit dem Metrum der Musik und umgekehrt.

Im Drehbuch zu *EIN HERR AUF BESTELLUNG* sind einige der oben besprochenen Möglichkeiten, Bild und Ton zu verbinden, anzutreffen. Mitunter in einer einzigen kurzen Szene (Reisch 1930, 5):

Beim letzten Takt der Musik setzt der gedruckte Festredner wieder den Zylinder auf und lächelt starr und unlebendig in den Apparat.
Die Musik verklingt. Noch bei den letzten Klängen hört man die Stimme des Wirtes:

Hier sind mehrere Punkte von Interesse. Zum einen die Synchronisation mit der Musik – das Aufsetzen des Zylinders »beim letzten Takt der Musik«. Das Drehbuch legt hier einen konkreten Synchronisationspunkt fest (vgl. Chion 2019, 59). Der letzte Satz beschreibt zudem eine akustische Blende, einen detaillierten Vorschlag zum Sound Designs des

Films. Diese kurze Szenenbeschreibung ist damit Beleg für die detaillierte Notation akustischer Elemente in Drehbücher des frühen Tonfilms.

Auch *Micky Mousing* findet sich bei Reisch (Reisch 1930, 94):

Diener treten im Tanzschritt
auf und beginnen zu servieren.
Im Folgenden ganz kurz
der erste Gang des Menus gezeigt,
rhythmisch aufgelöst.

Rhythmisch serviert,
rhythmisch gegessen,
rhythmisch getrunken.

Die Bewegungen der Darsteller*innen werden mit der Musik, genauer mit dem Rhythmus der Musik, synchronisiert. Die Figuren im Bild bewegen sich zur Musik.

Drehbuch wie Film enden mit einer großen Musiknummer, einer Tanzrevue (Reisch 1930, 115). Reisch kommentiert dazu im Drehbuch (ebd., 115):

(Gerade ein derartiger Abschluss der grossen Tanzsymphonie muss gewählt werden, weil er erstens vom üblichen Operettenfinale abrückt und frei von Effekthascherei wirkt, trotzdem gerade dadurch sehr pointiert ist)

Direktadressierungen an die Filmemacher*innen waren in den ersten Jahren des Tonfilms durchaus üblich. Der hier zitierte Kommentar anerkennt explizit den Einfluss der Operette, insbesondere für die narrative Struktur des frühen Musikfilms, und er markiert die Intention, innovativ sein zu wollen. Das Ergebnis ist eine extravagante, »exzessive« Musiknummer, die wenig bis gar keine Beziehung zum Rest des Films aufweist. Solche ausgedehnten Finalszenen sind für die klassische Operette eher untypisch. Dort zählt das Finale des dritten Akts in der Regel nicht zu den zentralen Attraktionen des Werks, sondern erscheint häufig als Reprise oder Zusammenführung musikalischer und dramaturgischer Elemente aus den Finali des ersten und zweiten Akts. Der eigentliche dramaturgische Höhepunkt liegt hingegen gewöhnlich im Finale des zweiten Akts (vgl. Wedel 2007, 261).

Ein weiterer Kommentar, der sich an die Filmemacher*innen richtet, bezieht sich auf die Rhythmisierung von Sprache: »Die ganze Rede ist eine richtige Musiknummer und vollkommen durchkomponiert.« (Reisch 1930, 11) Die Figur spricht im Takt zur Klavierbegleitung wie in einem Melodram (vgl. Kühn 2001).

Auch dies ein Begriff, der an anderer Stelle explizit genannt wird.

Conclusio

In den besprochenen Beispielen fanden sich neben *Mickey Mousing* die Rhythmisierung von Sprache und Geräuschen, die Festlegung von Synch Points zur präzisen Abstimmung von Bild und Ton sowie musikalisch vorgegebene Bewegungsmuster, denen die Figurenbewegungen im Film folgen. Die Bandbreite rhythmischer Verfahren zur Verknüpfung von Bild und Ton ist groß; entsprechend vielfältig sind auch ihre Formen der Notation im Drehbuch.

Die Verwendung des Begriffs Rhythmus sowohl in Bezug auf Musik als auch auf Film erweist sich als uneinheitlich und mitunter unscharf. Auch Jacobs' Begriffsverständnis ist nicht frei von Problemen (vgl. Lash 2025, 482). Festzuhalten bleibt jedoch, dass Rhythmus keine nachträgliche Kategorie der Interpretation darstellt, sondern bereits im zeitgenössischen Produktionsdiskurs eine Rolle spielte. Wie gezeigt wurde, finden sich explizite Bezüge darauf in Drehbüchern der Zeit. Das untersuchte Phänomen lässt sich dabei nicht nur in Hollywood, sondern auch in Österreich und Deutschland nachweisen.

Die Drehbücher der Übergangszeit zum Tonfilm gewähren Einblicke in die Überlegungen, Herausforderungen und Lösungsansätze von Drehbuchautor*innen und anderen Filmschaffenden. Die dort entwickelten und in den entsprechenden Filmen umgesetzten Ideen stellen zugleich die traditionelle Vorstellung dieser Phase als bloßes »abgefilmtes Theater« infrage. Stattdessen erweist sich die Übergangszeit als eine Periode intensiven Experimentierens und ästhetischer Diversifizierung, als eine »protean and polymorphous period« (Wiegand 2024, 7). Die Sichtbarmachung von Rhythmen und die demonstrative Nutzung der neuen Möglichkeiten technischer Synchronisation bilden dabei nur einen Aspekt jener Vielfalt, die diese Transformationsphase kennzeichnet. Der Übergang vom

Stumm- zum Tonfilm hatte nachhaltige Auswirkungen auf Format und Inhalt des Drehbuchs.

Quellenverzeichnis

Drehbücher

- Heath, Percy/Hoffenstein, Samuel (1931): *Dr. Jekyll and Mr. Hyde* (Second White Script: 7. August 1931). Herrick Library Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, Core Collection.
- Hoffenstein, Samuel/Young, Ernest/Marion, George Jr. (1932): *Love Me Tonight* (First White Script: 1932). Herrick Library Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, Special Collections.
- Reisch, Walter (1930): *Ein Herr auf Bestellung* (a. k. a. DER FRECHDACHS). Ohne Jahr (1930). Filmarchiv Austria.
- Ruby, Harry/Kalmar, Bert/Jones, Grover (1933): *Duck Soup* (Second Temporary Script: 18. Januar 1933). Herrick Library Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, Special Collections.
- Vajda, Ernest/Raphaelson, Samuel (1931): *The Smiling Lieutenant* (First White Script: 27. Januar 1931). Herrick Library Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, Special Collections.
- Vidor, King/Tuchock, Wanda/Rideout, Ransom/Schayer, Richard (1928): *Hallelujah* (Version vom 30. August 1928). Herrick Library, Academy of Motion Pictures Arts and Sciences, Core Collection.

Sekundärliteratur

- Abel, Richard (2020): *French Film Theory and Criticism, Volume 1: A History/ Anthology, 1907–1939*. Princeton (NJ): Princeton University Press.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the Fiction Film*. Madison (WI): University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin (2013): *Film Art. An Introduction*. New York: McGraw. 10. Auflage.
- Caskel, Julian (2020): *Die Theorie des Rhythmus: Geschichte und Ästhetik einer Denkfigur des 20. Jahrhunderts*. Bielefeld: transcript Verlag.
- Chion, Michel (2019): *Audio-Vision. Sound On Screen*. New York: Columbia University Press.
- Eisenstein, Sergej M. (2006): *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte (2007): *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.

- Hartenberger, Russell/McClelland, Ryan (Hrsg.) (2020): *The Cambridge Companion to Rhythm*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Jacobs, Lea (2015): *Film Rhythm After Sound. Technology, Music and Performance*. Berkeley: University of California Press.
- Kühn, Ulrich (2001): *Sprech-Ton-Kunst: Musikalisches Sprechen und Formen des Melodrams im Schauspiel- und Musiktheater (1770–1933)*. Tübingen: Niemeyer.
- Kulezic-Wilson, Danijela (2015): *The Musicality of Narrative Film*. New York: Palgrave Macmillan.
- Lane, Tamar (1936): *The New Technique of Screen Writing. A Practical Guide to the Writing and Marketing of Photoplays*. New York: Whittlesey House.
- Lash, Dominic (2025): Towards an account of rhythmic phrasing in narrative film. In: *Screen* 66/4, S. 476–497. DOI: <https://doi.org/10.1093/screen/hjaf039>.
- Lissa, Zofia (1965): *Ästhetik der Filmmusik*, Berlin: Henschelverlag.
- Mitry, Jean (1990 [1936]): *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Mühl-Benninghaus, Wolfgang (1999): *Das Ringen um den Tonfilm. Strategien der Elektro- und der Filmindustrie in den 20er und 30er Jahren*. Düsseldorf: Droste.
- Powers, Harold. S. (2003): Rhythm. In: Randel, Don Michael (Hrsg.): *Harvard University Press Reference Library*, 4th edition. Cambridge (MA): Belknap Press, S. 719–723.
- Richter, Hans: (2003): *Film ist Rhythmus*. Hrsg. von Freunde der Deutschen Kinemathek. Berlin: Freunde der Deutschen Kinemathek.
- Tieber, Claus (2019): Walter Reisch: The Musical Writer. In: *Journal of Screenwriting* Vol. 10/3, S. 295–306. DOI: https://doi.org/10.1386/josc_00005_1.
- Tieber, Claus (2025): Fascinating Rhythm. The Screenwriting of Sound Symphonies for American and European Film of the 1930s. In: *Iluminace* 37/2, S. 11–30. DOI: <https://doi.org/10.58193/ilu.1808>.
- Wedel, Michael (2007): *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres 1914–1945*. München: edition text + kritik.
- Wiegand, Daniel (Hrsg.) (2024): *Aesthetics of Early Sound Film. Media Change around 1930*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Williams, Linda (1998): Melodrama Revisited. In: Browner, Nick (Hrsg.): *Refiguring American Genres*. Berkeley: University of California, S. 42–89.

Empfohlene Zitierweise

Tieber, Claus: Rhythmische Momente in Drehbüchern des frühen Tonfilms. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 20 (2026), S. 7–23, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2026.20.p7-23>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.