

Mit Ernst Cassirer in Hollywood. Zur Funktion des Gesangs in dem Film PARDON US (USA 1931)

Uwe Petry

Exil, Film und filmästhetische Zugänge

Ernst Cassirer ist nie in Hollywood gewesen. Dem Ruf der University of California in Los Angeles zu folgen, versagte ihm sein plötzlicher Tod am 13. April 1945, der ihn einen Tag nach der traumatisierenden Nachricht vom Ableben Präsident Roosevelts in New York ereilte. Es ist also mehr als müßig, darüber zu spekulieren, welche zusätzlichen Impulse von Los Angeles aus auf Cassirers Kulturphilosophie möglicherweise eingewirkt hätten. Dies gilt auch für die Frage, ob der Film als Kulturform stärker in das Blickfeld des Philosophen geraten wäre.

Das in weiten Teilen kritische Verhältnis der in Kalifornien versammelten deutschsprachigen Exilgemeinde zum Filmschaffen Hollywoods ist bekannt. Am prägnantesten findet es sich formuliert in Adornos Verdikt, der Film sei »das drastische Medium der Kulturindustrie« (Adorno 1994, 231). In ihrer *Dialektik der Aufklärung* erklärten Adorno und Horkheimer die Macht des Films sogar als grundsätzlich hinderlich für eine rezeptionsästhetische Reflexion (vgl. Horkheimer 1987, 151).¹ Dessen ungeachtet eröffneten sich den deutschen Exilanten*innen pragmatische Zugänge zu Filmproduktionen Hollywoods. Neben etlichen erfolgreichen Regisseuren ist hier insbesondere auf konstruktive Möglichkeiten der Mitarbeit zu verweisen, die die Filmmusik bereithielt. Der politisch-propagandistische Film unter Bezugnahme auf das

1 Ebendort wird von Filmen behauptet, »daß ihre adäquate Auffassung zwar Promptheit, Beobachtungsgabe, Versiertheit erheischt, daß sie aber die denkende Aktivität des Betrachters geradezu verbieten, wenn er nicht die vorbeihuschenden Fakten versäumen will« (Horkheimer 1987, 151).

Heydrich-Attentat, *HANGMAN ALSO DIE* (USA 1943, Fritz Lang), an dem Bertolt Brecht dramaturgisch und Hanns Eisler als Komponist der Filmmusik mitarbeiteten, kann hierfür als plastisches Beispiel dienen.²

Ungeachtet einer regelrechten Cassirer-Renaissance im Gefolge der Herausgabe der vollständigen Werkausgabe einschließlich der nachgelassenen Schriften (Cassirer 2009 bzw. Cassirer 1995–2022), hat die Rezeption und Fortschreibung der Kulturphilosophie Ernst Cassirers bisher nur wenige Beiträge zur Einordnung oder Untersuchung des Mediums Film im Geiste Cassirers hervorgebracht.³ Auch die Betrachtung von Michael W. Schramm, »Film als Symbolische Form« (Schramm 2017), versteht sich nicht als praktische Applikation von Cassirers symboltheoretischem Ansatz, sondern problematisiert den Film als technisch-künstlerisch heteronomes Medium, das auch Cassirer scheinbar nahestehende Kulturkritiker dazu verführt, dessen methodischen Pfad zu verlassen und sich in einem Wald voller Symbole zu verirren. Als Anspielung hierauf dient ihm der Film *THE WIZARD OF OZ* (USA 1939, Victor Fleming), einer der ersten Musikfilme, die im verbesserten Technicolor-Verfahren hergestellt wurden. Schramms implizite Pointe besteht darin, dass die im Film erzählte Geschichte, in der am Ende die häuslich-reale Umgebung der jungen Protagonistin bestätigt wird, zwischenzeitlich in die imaginäre Sphäre des Landes Oz abgeleitet, die durch Effekte auf dem neuesten Stand der Technik für die Protagonistin ebenso wie für die Zuschauer*innen zu einer identifikatorischen Erfahrung werden. Ein auch und vor allem im Sinne Cassirers richtiges Verständnis des Films ist gemäß Schramm nur gewährleistet, wenn der in die Geschichte einführende emblematische Song

2 Daneben sei auf Hanns Eislers und Theodor W. Adornos gemeinsame Publikation *Komposition für den Film*, Erstveröffentlichung in englischer Fassung 1947, verwiesen (Adorno und Eisler 2006); auch der in Hollywood erfolgreiche Komponist und Chansonschreiber Friedrich Hollaender wäre hier beispielhaft zu nennen.

3 Eine erste, essayistische Annäherung liefert Recki 1999; ein eingehenderer Cassirer-Bezug findet sich in Recki 2008.

»Over the rainbow« als symbolischer Trennstrich zwischen den Sphären des Realen und Imaginären wahrgenommen wird. Geschieht dies nicht, sind dem imaginierenden Nachvollzug und der symbolisch-allegorischen Ausdeutung der Fabelwelt von Oz keine Grenzen mehr gesetzt, was ganz dem ökonomischen Interesse und Kalkül der Kulturindustrie entsprechen und Schramms These von der Heteronomie des Mediums Film zumindest an diesem Einzelfall bestätigten würde.

Über den Slapstick hinaus

Der Regisseur und Produzent Hal Roach (1892–1992) gehörte zu den erfolgreichen Protagonist*innen der ersten Jahrzehnte Hollywoods im Übergang vom Stumm- zum Ton- und Farbfilm.⁴ Er besaß ein besonderes Talent, künftige Stars des Hollywood-Kinos, wie den Schauspieler Harold Lloyd oder das Komiker-Paar Stan Laurel und Oliver Hardy, zu entdecken und weiterzuentwickeln. Erfolgreicher Einstand und langjähriger *basso continuo* seiner Karriere war die Produktion der Kurzfilmserie DIE KLEINEN STROLCHE (USA 1922–1944, Robert F. McGowan u. A.; Originaltitel OUR GANG bzw. THE LITTLE RASCALS), von der über zweihundert Folgen gedreht wurden. Roachs Konzept beruhte hier auf der typisierten Inszenierung kindlicher Spontaneität im hastigen Rhythmus des frühen Films. Zusätzliche Attraktion erhielt die Serie durch den Rückgriff auf sowohl weiße als auch schwarze Kinderschauspieler*innen sowie das Auflösen der Gender-Zuordnung in der von einem schwarzen Kind verkörperten Figur Farina.⁵

4 Er erhielt im Jahr 1984 einen Ehren-Oscar für sein Lebenswerk und wurde 1992 mit der ›Berlinale Kamera‹ ausgezeichnet.

5 Für eine kritische Analyse der Aspekte von Rassismus und Diskriminierung in der Filmserie DIE KLEINEN STROLCHE siehe Lee 2015.

Die Integration der Thematik ›Schwarz und Weiß‹ prägt auch ganz wesentlich den ersten Ton- und Musikfilm im Langformat, den Roach mit dem Komikerpaar Stan Laurel und Oliver Hardy unter der Regie von James Parrott im Jahr 1931 produziert hat. Der Titel dieses Films, PARDON US, lässt sich auf den ersten Blick unmittelbar aus den juristischen Verfehlungen ableiten, die Stan und Ollie im Kontext der Prohibitionsgesetzgebung ins Gefängnis bringen. Dabei ist die Handlungssequenz, musikalisch gesprochen, als ABA'-Form komponiert. A steht für den Raum des in jeder Hinsicht von Weißen dominierten Gefängnisses, B für eine vermeintlich freie Welt, die allerdings auf Ausschnitte aus der zeitgenössischen Realität der Afroamerikaner*innen beschränkt ist. Gezeigt wird dort zum einen deren immer noch an Muster der Sklavenhaltung erinnernde agro-industrielle Beschäftigung auf Baumwollfeldern und andererseits eine Szene abendlicher Entspannung bei Gesang und Tanz. Mit schwarz gefärbten Gesichtern nehmen Stan und Ollie integral am Alltag der Afroamerikaner*innen teil, da ihnen für eine begrenzte Zeitspanne incognito der Ausbruch aus dem Gefängnis gelungen ist. In der Summe erweisen sich jedoch alle Teilräume des Films als höchst unfrei. Dies wird drastisch ausgespielt in der abgewandelten Wiederkehr von Formteil A (= A'), die ganz wesentlich vom Getöse chaotisch eingesetzter Handfeuerwaffen anlässlich der Niederschlagung eines Gefangenenaufstands geprägt ist und das Filmpublikum in Spannung hält zwischen komischer Entlastung und angstvoller Antizipation tödlicher Gewalt, welche jedoch als solche nie sichtbar wird. Selbst die schlussendliche Entlassung der Protagonisten aus dem Gefängnis aufgrund ihres von der Justiz fälschlich als loyal interpretierten Verhaltens bedeutet perspektivisch lediglich eine Rückkehr in die soziale Repression der Prohibition mit ihren sattem bekannten kriminellen Gewaltexzessen (vgl. Welskopp 2010, 319ff). So scheint der Filmtitel PARDON US am Ende nicht nur binnenfiktional auf die erzählte Geschichte bezogen, sondern gleichzeitig auch eine ans Filmpublikum gerichtete ironische Entschuldigung zu sein, da dessen Erwartung komischen Vergnügens zumindest teilweise

enttäuscht worden ist. Der den Film durchziehende dystopische Themenstrang wird jedoch wiederholt kontrastiert von Elementen musikalisch-gesanglicher ›Unterhaltung‹, die einerseits binnenfiktional integriert ist, sich andererseits aber im noch sehr jungen Medium des qualitativ hochstehenden Tonfilms auch dezidiert an das Publikum richtet. Wie letzteres bei der Rezeption dieses komplexer als erwartet gestalteten Films doch noch auf seine Kosten kommt, soll im Folgenden unter Zuhilfenahme des Theorieangebots von Ernst Cassirer und mittels einer Darlegung der Funktion des Gesangs als Symbolischer Form aufgezeigt werden.

Cassirers Konzept der Symbolischen Form

Cassirers Philosophie der Symbolischen Formen gründet sich auf Kants kopernikanische Wende der Erkenntnis hin zu einem kritischen Idealismus: Das Objekt der Erkenntnis liegt dieser nicht voraus, sondern wird durch den Vorgang des Erkennens konstituiert (vgl. Kreis 2010; Ferrari 2012). Objektive Fakten, wie sie die Wissenschaften und, dem Anspruch Kants gemäß, auch die Philosophie hervorbringen, sind somit Fakten, die sich der Erkenntnis verdanken. Dies gilt bereits für den nur scheinbar unmittelbaren Zugang zur Welt in Form der empirischen Anschauung, die als solche – und hier liegt die Aufgabe einer transzendental operierenden Philosophie – analytisch auf ihre Voraussetzungen hin durchdrungen werden kann und sollte. Während Kants wichtigstes Augenmerk darauf gerichtet ist, diesen Ansatz im Hinblick auf die grundlegenden Möglichkeiten der Erkenntnis und bezogen auf die Felder der Vernunftkritik, der Ethik, der Ästhetik sowie einer in der Natur angelegten Zweckmäßigkeit durchzuführen (vgl. Irrlitz 2010, 122–280), steht Cassirer in der Tradition der Kant-Nachfolge, wie sie die Marburger Schule des Neukantianismus geprägt hat (vgl. Luft 2015). Das Feld der Anwendung des kritischen Idealismus weitet sich hier zu einer Philosophie und Kritik der Kultur.

Cassirer behandelt zwar auch dezidiert die Fortentwicklung der Mathematik und der Naturwissenschaften. Seine Philosophie der Symbolischen Formen stellt jedoch Aspekte eines allgemein-kulturellen Weltverhältnisses des Menschen in den Mittelpunkt der Betrachtung, wie es sich beispielhaft in der Sprache, in Mythos und Religion und in der generellen Methode der Wissenschaft konstituiert. Das Konzept der Symbolischen Form entspricht dieser Ausweitung auf einen umfassenden, kulturell verstandenen Weltzugang, indem es dessen verschiedenen Manifestationen jeweils eigene Konstitutionsformen und -regeln zuerkennt. Die Vielheit dieser Symbolischen Formen findet jedoch in der Möglichkeit der transzendentalen Rückführung auf ein grundlegend symbolisch-zeichenhaft vermitteltes Weltverhältnis wieder zu einer geistig-idealistischen Einheit.

Zu den Konstituenten einer solchen Einheit gehören drei übergreifend gültige symbolisch-semiotische Basisfunktionen⁶, die Cassirer aus praktischen Manifestationen des Kulturellen ableitet: der Ausdruck, die Darstellung und die sogenannte reine Bedeutung. Ausdruck bezeichnet, semiotisch gesprochen, den Zusammenfall des sinnlich-materiellen Signifikanten mit seinem Signifikat; in der Darstellung treten beide auseinander und veranschaulichen dabei gleichzeitig die Relation des Repräsentierens; in der Funktion der reinen Bedeutung ist schließlich die materielle Funktionsstelle des Signifikanten neutralisiert, um ein korreliertes abstraktes Signifikat, z. B. ein logisches Verhältnis, zu bedeuten. Insgesamt zielt der Idealismus der Symbolischen Formen nicht auf ein geschlossenes System bestehender oder möglicher geistiger Manifestationen, wie sie etwa von Hegels Systemphilosophie vertreten wird, sondern er ist vielmehr – Anregungen von Humboldts Sprachtheorie und

6 Siehe hierzu Cassirer 2009, Bd. 17, 253–282 (»Das Symbolproblem und seine Stellung in der Philosophie«) sowie kritisch erläuternd Steineck 2014; für eine weiter ausdifferenzierte Erläuterung der symbolisch-semiotischen Basisfunktionen bei Cassirer, die auf die Fragestellung dieses Aufsatzes allerdings keine Anwendung findet, siehe Endres 2021.

Goethes Morphologie aufgreifend – einer offenen, von den schöpferischen Impulsen der *energeia* getriebenen Fortentwicklung der menschlichen Kultur und somit in letzter Konsequenz dem Grundprinzip der Freiheit verpflichtet (vgl. Habermas 1997).

Dem Feld der Kunst kommt im Rahmen von Cassirers Konzept der Symbolischen Formen eine herausgehobene Stellung zu, da diesem – im Gegensatz etwa zur expressiven Unmittelbarkeit des Mythischen – die Reflexion auf das vom künstlerischen Subjekt Hervorgebrachte integral zugehörig ist, welches wiederum im Rezeptionsprozess als etwas objektiv Geschaffenes aufscheint.⁷

Am Beispiel des Films PARDON US lässt sich im Folgenden zeigen, wie Cassirers Symbolkonzept für ein angemessenes ästhetisches Verständnis dieses frühen Hollywood-Tonfilms genutzt werden kann. Die gesanglichen Partien des Films erscheinen in dieser Perspektive nicht mehr als lediglich diegetische Elemente unter anderen. In ihrer Funktion als symbolische Kunstform *sui generis*, eben als Manifestationen von Gesang, bieten sie vielmehr ein Reflexionsangebot zur Erfassung der künstlerischen Überformung des Films, das dem bloßen Nachvollzug der den Film insgesamt dominierenden Genre-Elemente des Slapsticks gegenübertritt. Die im Film Verwendung findenden gesanglichen Aspekte bilden dabei eine Entwicklungsreihe, die von elementaren über traditionelle bis hin zu im zeitgenössischen Kontext ›aktuellen‹ musikalischen Ausdrucksformen reicht. Erst mit Hilfe von Cassirers Symbolkonzept lässt sich dieser Aspekt des Films prägnant erkennen und beschreiben, und nur aus diesem Blickwinkel betrachtet überschreitet dieser im Lang-Format gedrehte Tonfilm die engen Genre-Grenzen der Slapstick-Comedy, für die das Schauspiel-Duo Stan Laurel und Oliver Hardy bereits sattem bekannt war.

7 Vgl. Cassirer 2009, Bd. 17, 411–432 (»Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum«) sowie Recki 2018.

Die gesanglichen Elemente des Films und ihre symbolisch-ästhetische Valenz

Der Gesang bildet ein handlungskonstitutives Element in jedem der drei genannten Formteile des Films. In Teil A gehört er in elementarer Ausprägung zum pädagogischen Drill der ausschließlich weißen Gefängnisinsassen; in Teil B ist er ausdifferenziert in Spirituals⁸, die die Arbeit auf dem Feld begleiten, und Beispiele der sich daraus ableitenden, wesentlich afroamerikanisch geprägten Unterhaltungsmusik, die in abendlicher Runde zum Vortrag gelangt; in Teil A' schließlich kommt der von Irving Berlin 1914 komponierte nostalgische Schlager »I want to go back to Michigan« a cappella zu Gehör, gesungen von einem Quintett weißer Gefangener.

Der erste Einsatz von Gesang steht im Zeichen einer regressiven pädagogischen Situation, in der eine Gruppe von erwachsenen, männlichen und ausschließlich weißen Gefangenen sowohl ihrem Lehrer als auch untereinander einen gesungenen Morgengruß zu erbringen hat (ab 0:19:10). Der Text lautet: »Good morning to you, good morning to you, good morning, dear teacher, good morning to you« bzw. abgewandelt: »good morning, dear playmates«. Vor dem Anstimmen der Melodie gibt der Lehrer die Tonhöhe mit Hilfe eines Signal-Pfeifchens an, das in anderen Kontexten auch zur bloßen Disziplinierung Einsatz finden könnte. Die auf gleiche Tonhöhe gebrachten ›Schüler‹ singen daraufhin unisono eine einfache, die Oktave durchmessende Dur-Melodie, die alle Silben in derselben Länge (quasi arhythmisch) wiedergibt und in Orientierung an der Betonung der Sprachsilben einen leicht beschwingten

8 Die Bestimmung dieser gesanglichen Elemente als ›Spirituals‹ (im Gegensatz zu dem verwandten Genre der ›Gospels‹) bezieht sich hier auf den nur vagen Anschluss der gesungenen Texte an biblische Vorstellungen und die dezidierte Einbettung der Gesänge in lebensweltliche Arbeits- (anstatt gottesdienstliche) Kontexte. Im wissenschaftlichen Diskurs besteht keine Klarheit über die Abgrenzung der Gattungen ›Spiritual‹ bzw. ›Gospel‹: »until the terminology is clarified on the part of qualified African Americans, it is better to leave the confusion as it is and to continue to speak of ›spirituals and gospels‹« (Hendler 2023, 50).

Dreivierteltakt hervorbringt. Übersetzt in Cassirers semiotische Kategorien steht dieser naiv-kindliche Gesang in erster Linie für die Ausdrucksfunktion des Mediums. Dies wird schon auf der Ebene der sprachlichen Komponente deutlich, die mit dem Morgengruß einen performativen Akt vollzieht, in dem die sprachliche und die Bedeutungsebene, wie bei Cassirer beschrieben, zusammenfallen. Als performativ ist dieser Akt allerdings nur insoweit verständlich, als er auf einer konventionalisierten Semantik beruht, deren Inhalt zu den Bestandteilen eines in dieser oder in abgewandelter Form weltweit gepflegten zivilisatorischen Umgangs gehört. Der gesungene Vortrag sorgt zusätzlich für die einheitliche Artikulation des Grußes, sodass dieser in seinem Charakter als überindividuelle und intersubjektive Geste und Errungenschaft verdeutlicht wird. Die Dur-Tonalität der Melodie und der Dreier-Takt vermitteln zudem auf der Ebene habitualisierter musikalisch-tonaler Unmittelbarkeit eine positive Expressivität, die sich dem Filmpublikum außerdem in der überaus folgsamen und harmonischen Ausführung der Aufforderung des Lehrers seitens der Gefangenen darbietet. Die regressive Konstellation dieser Szene, in der (früh-)kindliche Verhaltenseinübung auf erwachsene Männer Anwendung findet, hält über den reinen Ausdruckscharakter hinausgehend eine referenzielle Botschaft bereit, in der die Szene als Zeichen offensichtlicher zivilisatorischer Defizite bzw. einer Rückentwicklung menschlichen Verhaltens vom Kindes- zum Erwachsenenalter aufgefasst werden kann. Ob diese Regression lediglich auf die Gefängnissituation zurückgeführt werden kann, ob die dort von einem pedantischen, mit britisch-amerikanischer Überlegenheits-Attitüde auftretenden Lehrer vertretene Pädagogik Teil der Regression ist und ob schließlich der in der Einleitung des Films aufgerufene gesellschaftliche Kontext im Zeichen der Prohibition hier ebenfalls mitbedacht werden sollte: all diese Fragen stellen sich, ohne dass sich bereits eine Antwort ergäbe. Es kommt daher nicht von ungefähr, dass Stan und Ollie, während sie singend und sich höflich verbeugend ihren Gruß an den benachbarten »playmate« richten, mit den Köpfen zusammenstoßen.

Im Übergang von Teil A nach Teil B des Films wird auf die Darstellung der Fluchtumstände von Stan und Ollie aus dem Gefängnis verzichtet. Stattdessen setzt die erste Szene am neuen Schauplatz einen harten Schnitt (ab 0:27:28) und zeigt eine Gruppe von Afroamerikaner*innen (Männer wie Frauen), die singend ihrer Arbeit auf einer Baumwollplantage nachgehen. Der Gesang ist aufgrund von einfacher Terz-Harmonik, synkopiertem Rhythmus und im weitesten Sinn Bibel-bezogenem Text unmittelbar als Spiritual zu erkennen. Sowohl die musikalische als auch die Textform stehen in direktem Zusammenhang mit der Arbeitssituation. Sie sind selbst Bestandteil des Abmühens auf der Baumwollplantage und tragen in der Einfachheit und gleichzeitigen Variabilität ihrer musikalischen Faktur ebenso wie in dem sprachlich ›inkorrekten‹ bzw. kreativen Gebrauch von Vokabular (›keep edging along‹) und Syntax (›the saviour is a-coming by-a-by‹) das Charakteristikum von Expressivität im Sinne Cassirers. Der Gesang ist jedoch doppelt codiert, indem er gleichzeitig auch als referenzieller Verweis auf die konkrete Situation dieses spezifischen Moments im Tagesablauf der Arbeiter verstanden werden kann: Es ist kurz vor Feierabend, und so dienen die Textpassagen vom heraufkommenden Heiland bzw. die Anrufung »He is the Lord and the Lord is he« der Gruppe im parodistischen Sinn als internes Signal, Wohlverhalten zu zeigen, da der weiße Aufseher gleich zu erwarten ist. Dieser erscheint denn auch hoch zu Ross und verkündet, auf dem gleichen Pfeifchen blasend wie zuvor der Lehrer in der Schulzene, das Ende des Arbeitstages (ab 0:28:14).

Vervollständigt wird die filmisch-musikalische Botschaft dieser Szene durch eine kurze Einstellung auf ein kleines Mädchen, das – auf einem Baumwollsack sitzend und Brot kauend – von seiner Mutter während des Arbeitsprozesses mitgezogen wird (0:28:23). Es erlebt die gesamte Situation rezeptiv. In seiner Rolle als absichtslos aufnehmendes Subjekt fungiert es im Sinne Cassirers als abstrakter Verweis auf eine ›natürliche‹ Lern-Situation, in der sich Lernen, im Gegensatz zur schulisch-pedantischen Vermittlung in Teil A, als

Erfahrung vollzieht und aus der eigenen Kreativität als einer integralen Triebkraft dieses Vorgangs schöpft. Das kleine Mädchen verkörpert damit die seit Generationen unter den Afroamerikaner*innen verbreitete kulturelle Aneignung und Gestaltung der eigenen Lebenswelt, selbst unter Bedingungen extremer Restriktion in puncto Freiheit und materieller Ausgangsbedingungen.

Ein auf die Entlassung in den Feierabend nun folgendes, von der Gruppe spontan angestimmtes fröhliches Lied (ab 0:28:44) bleibt in der Tonwiedergabe des Films diffus und ist auch nicht untertitelt. Der schwungvolle Heimweg des ›singenden Arbeiterchores‹ leitet jedoch wirkungsvoll über zur nächsten Szene abendlicher Zerstreuung bei Gesang und Tanz, die gleichzeitig eine musikalisch-kreative Weiterentwicklung hin zu moderneren und komplexeren Ausdrucksformen markiert.⁹

Das erste, chorisches vorgetragene Lied, »Swing Along, Chillun« (ab 0:30:36), ist eine ausgearbeitete, 1912 veröffentlichte Komposition aus der Feder von Will Marion Cook (1869–1944), einem afroamerikanischen Geiger und Komponisten, der u. a. in Berlin bei Joseph Joachim studiert und seine kompositorische Laufbahn mit der Vertonung von Szenen aus Harriet Beecher Stowes Roman *Onkel Toms Hütte* (1893) begonnen hatte (vgl. Carter 2008). Der Text des Liedes (siehe Cook 1912) übernimmt die kreativen Besonderheiten des Soziolekts der gesprochenen Sprache der Afroamerikaner*innen und vermittelt inhaltlich die Aufforderung an junge schwarze Frauen, mit Stolz ins Leben zu treten und sich auch von weißen Amerikanern bewundern zu lassen.

9 Die Qualifizierung der Gesangseinlagen als ›afroamerikanisch‹ und der Verweis auf ›kreative Weiterentwicklungen‹ erfolgt hier eingedenk der Tatsache, dass es sich auf musikalischer Ebene bei ›Spirituals‹, ›Gospels‹ und deren Übergängen in frühe Formen des Jazz und vergleichbare Musikstile um Resultate pragmatischer Überformung von Traditionen handelt, in denen Beeinflussungen durch u. a. europäische Musikstile sowie durch Aspekte der kommerziellen Anpassung stattgefunden haben (vgl. Hendlner 2023, 89ff und 179ff). Die ästhetische Valenz der gesanglichen Elemente des Films im Sinne von Cassirers Verständnis von kultureller Kreativität ergibt sich vor diesem Hintergrund daher dezidiert erst in der Zusammenschau von Musik und Text als gleichberechtigten Konstituenten der Symbolischen Form des Gesangs.

Swing along, Chillun, swing along de lane,
Lif' yo' head an' yo' heels mighty high,
Swing along, Chillun, 'taint a-goin' to rain,
Sun's as red as a rose in de sky.

Come along, Mandy, come along, Sue,
White folks watchin' an' seein' what you do,
White folks jealous when you'se walkin' two by two,
So swing along, Chillun, swing along!

Well-a, swing along, yes-a, swing along,
An'-a lif'-a yo' heads up high,
Wif pride an' gladness beamin' from yo' eye.

Well-a, swing along, yes-a, swing along,
From a early morn till night,
Lif' yo' head an' yo' heels mighty high,
An'-a swing bof lef' an' right.

Der Vortrag dieser sängerisch vor allem für die Frauenstimmen anspruchsvollen Komposition, welche klassisch-tonale Harmonik mit synkopierter Rhythmik verbindet, gelingt adäquat und schwungvoll, und die Tonqualität der Wiedergabe im Film ist bemerkenswert. Neben der auch hier im Vordergrund stehenden Ausdrucksfunktion der Musik, die das Thema der ›black pride‹ mimetisch ›zum Schwingen‹ bringt, fügt das Lied, verglichen mit den vorausgegangenen Spirituals, den Aspekt der explizit ausgestellten künstlerischen Faktur dem Gesamteindruck hinzu. Es baut damit einen starken Kontrast zu der bäuerlich-ärmlichen Einbettung der Abendszene auf, die auch von Nutztieren wie Gänsen und einem Schwein bevölkert ist. Hinzu kommt, dass mit der Bekanntheit des Liedes seitens des Filmpublikums zu rechnen war. Seine Verwendung transzendiert insofern den eng gesteckten Rahmen der vom Film vermittelten Geschichte und verweist symbolisch auf den bereits Realität gewordenen Einzug afroamerikanischer Musiker*innen und Komponist*innen in das allgemeine Musikleben.

Das sich wie in einer musikalischen Soirée anschließende nächste Lied wird von einem Männerquartett a cappella vorgetragen (ab 0:31:58). Es gehört zum Genre der sogenannten Eisenbahnsongs, die musikalisch-mimetisch und in

durchaus virtuosem Duktus das mechanische Rollen und die Geschwindigkeit von Zügen abbilden. Das vorgetragene Lied »Train to Birmingham« war 1926 von der Gesangsgruppe Birmingham Quartett für die Schallplatte eingespielt worden und steuerte zu deren kommerziellem Erfolg bei. Die Stadt Birmingham im Südstaat Alabama erlebte in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg aufgrund der sich ansiedelnden Stahlindustrie einen phänomenalen Aufstieg und zog unter anderem afroamerikanische Arbeiter*innen an, die hier nicht mehr landwirtschaftlicher, sondern industrieller Arbeit nachgingen. Birmingham wurde im Zuge dieser Entwicklung auch zum Eisenbahnknotenpunkt. Der Song drückt insofern nicht nur mimetisch die musikalisch-fortschrittliche Anwendung des ›Sounds‹ der zeitgenössischen Technik aus, sondern er verweist gleichzeitig darstellend auf die konkreten Umstände und die Transformationen dieser Lebenswirklichkeit. Unausgesprochen, aber im Hintergrund präsent bleibt im Liedtext die komplexe symbolische Bedeutung des Transportmittels Eisenbahn (siehe hierzu Lee 2022), das im Hinblick auf die soziale Stellung der Afroamerikaner*innen unter anderem ein exemplarischer Ort der Anwendung der Rassentrennung unter der sogenannten Jim-Crow-Gesetzeslage war (vgl. Pilgrim 2012).

Zum Höhepunkt in Teil B des Films avanciert der sich anschließende Vortrag des Liedes »Lazy Moon« (ab 1:08:05), den Oliver Hardy, im Hintergrund musikalisch eingeleitet und begleitet von allen in der Szene anwesenden Personen¹⁰, selbst gewissermaßen spontan übernimmt. Die Komposition und deren Ersteinspielung für die Schallplatte gehen auf das Jahr 1905 zurück; die Musik stammt von John Rosamond Johnson, der ein Mitstreiter in der kulturellen Bewegung der sogenannten Harlem Renaissance zwischen den beiden Weltkriegen war, welche das Selbstverständnis der Afroamerikaner*innen

10 Dargestellt von Mitgliedern des bekannten Hall Johnson Choir, der 1930 in dem Broadway-Musical *The Green Pastures* mitgewirkt hatte, das biblische Gestalten, ausschließlich verkörpert von afroamerikanischen Sänger*innen, auf die Bühne brachte.

bestärken und modernisieren wollte (vgl. Wall 2016). Den gereimten Text steuerte Bob Cole bei, ein Sänger und Liedtexter, der sich nach künstlerischen Anfängen im stereotypisierten ›Black Vaudeville‹ dem Erschließen anspruchsvoller Publikumssegmente für die Produktionen afroamerikanischer Künstler*innen verschrieben hatte (vgl. Cole 1902).

Der Liedtext (siehe Johnson 1903)¹¹ beschreibt eine typische Szenerie für ein Mondgedicht, nämlich die Sehnsucht auf Liebeserfüllung, die sich stellvertretend und aufschiebend an den Mond heftet:

Lazy moon,
Come out soon!
Make my poor heart be warmer.
Light the way
Bright as day,
For my sweet little charmer.

Now she's to meet me in the lane tonight,
If the sky is bright and clear.
Oh moon, don't keep me waiting here tonight,
Watchin' and awaiting,
Heart a-palpitating,
Longing for my little lady love.

Refrain (»Chorus«):

Lazy moon,
Lazy moon,
Why don't you show your face upon the hill?
Lazy moon,
Come out soon!
You can make me happy, if you will;
Now when my lady sees your face a-peeping (a-peeping)
Then I know a promise she'll be keeping (be keeping).
Tell me, what's the matter, are you sleeping,
Lazy moon?

Der sprachliche Duktus der Verse inszeniert ein lyrisches Ich, das sich in kolloquialer Manier unmittelbar an den Mond wendet. Vereinzelt sind Besonderheiten des afroamerikanischen Englisch eingestreut, die gleichzeitig zur

11 Im Film beschränkt sich der gesungene Liedtext auf die erste Strophe, die außerdem in Vers 12 sprachlich und in der musikalischen Struktur um das Reimwort ›dear‹ (im Originaltext: ›my lady love so dear‹) gekürzt ist.

effektiven Versprachlichung der entsprechenden Sachverhalte beitragen. Die Botschaft des Textes kulminiert in dem zweifach gesungenen Refrain, in welchem die Ungeduld angesichts des ausbleibenden und launig-humoristisch zu einem faulen Subjekt stilisierten Mondes zum Ausdruck kommt. Die Sehnsucht des lyrischen Sprechers ist jedoch nicht elegisch getönt, denn der Sprecher weiß: »when my lady sees your face a-peeping / Then I know a promise she'll be keeping«. Diese Aussage muss nicht zuletzt vor dem Hintergrund betrachtet werden, dass der Ausdruck geschlechtlicher Zuneigung in der Öffentlichkeit für Afroamerikaner*innen mehr oder weniger tabuisiert war, galten sie doch dem herrschenden Vorurteil als zu stark affektgesteuert.¹² Der Mondschein ist somit – zumindest in der von den Afroamerikaner*innen durchlebten historischen Erfahrung – weniger eine romantische Kulisse als vielmehr eine physisch-soziale Voraussetzung für das Zusammenkommen der Liebenden. Die Botschaft des Liedes endet jedoch nicht auf dieser realistisch-sozialkritischen Ebene. Es beansprucht vielmehr – wie auch formal an seiner ausgefeilten melodisch-rezitativen Gestaltung nachzuvollziehen ist –, in weiter ausgreifende Sinndimensionen vorzudringen und sich damit in einen illustren lyrischen Diskurs, wie ihn die Tradition am Sujet des Mondes begründet hat, einzuschreiben.

Um diesen Anspruch ermessen zu können, sei hier kurz auf ein herausgehobenes Beispiel dieser Tradition, Goethes spätes Dornburger Mondgedicht (Goethe 1981, 391), eingegangen:

12 Der kurze Stummfilm *SOMETHING GOOD. A NEGRO KISS* (USA 1898, William Selig) kann in dieser Hinsicht als ein zweideutiges Zeitdokument auf der Grenze zwischen Vorurteil und Akzeptanz gelten (vgl. Field 2021).

Dem aufgehenden Vollmonde
Dornburg, den 25. Aug. 1828.

Willst du mich sogleich verlassen?
Warst im Augenblick so nah!
Dich umfinstern Wolkenmassen
Und nun bist du gar nicht da.

Doch du fühlst, wie ich betrübt bin,
Blickt dein Rand herauf als Stern!
Zeugest mir, daß ich geliebt bin,
Sei das Liebchen noch so fern.

So hinan denn! hell und heller,
Reiner Bahn, in voller Pracht!
Schlägt mein Herz auch schmerzlich schneller,
Überselig ist die Nacht.

Auch Goethe inszeniert eine Trennungssituation der Liebenden, in der der Mond als Bezugspunkt dient. Das lyrische Ich vermisst (Strophe 1) und findet schließlich (Strophe 3) in der vom kosmischen Gestirn gebotenen Symbolik eine überwältigende (»überselig[e]«) Bestätigung seiner Liebeshoffnung, die in Strophe 2 – analog zum allmählich wieder hervortretenden Mond (»blickt dein Rand herauf als Stern«) – wieder neu konstituiert worden ist. Dass das Gedicht einem weiterreichenden lebensweltlichen Erlebnis-Kontext zugeordnet ist, auf den auch die vorangestellte Datierung verweist, kann hier unberücksichtigt bleiben.¹³ Das Raffinement des Gedichts lässt sich auch binnenpragmatisch an dem Kontrast zwischen einer Vermenschlichung des Mondes (Du-Anrede in Strophe 1; Zuschreibung von Gefühlen in Strophe 2) und dem Weglassen sämtlicher logischer Konjunktionen im Text, welches auf die menschlichen Zuschreibungen entzogene kosmische Fremdheit des Mondes verweist, aufschlüsseln. Am Ende ist es die in menschlichen Kategorien nicht fassliche kosmische Erhabenheit des Vollmondes, auf die das lyrische Ich mit sprachlich-emotionaler Überwältigung reagiert, um damit sich und den Mond

13 Zur Verabredung zwischen Goethe und Marianne von Willemer, den Vollmond als Bezugspunkt gedanklich-liebender Verbundenheit in Anspruch zu nehmen, vgl. Aurnhammer 2010, welcher ergänzend darauf hinweist, dass Carl Friedrich Zelter Goethes Anregung, das Gedicht zu vertonen, nicht nachgekommen ist.

über alles Trennende hinweg schließlich doch in ein Korrespondenzverhältnis zu bringen.

Im Lied »Lazy Moon« ist – entgegen Goethes positiver Dialektik – das ersehnte Korrespondenzverhältnis zwischen den lyrischen Polen Mond und Mensch negatiert. Auf den Mond wird ein menschlich-allzumenschliches Verhalten (»lazy«, »sleeping«) projiziert, welches im Widerspruch steht zur Verbindlichkeit des Versprechens der Geliebten. Es ergibt sich aus dieser Konstellation eine subjektive ›poetische‹ Logik, die besagt, dass das menschliche Verhalten in die gegensätzlichen Komponenten von Verlässlichkeit und Kontingenz aufgespalten ist. Das lyrische Ich des Liedes ist insofern parteiisch in dieser Konstellation, als es – wie insbesondere im Refrain ausgedrückt wird – auf seiner Ungeduld, die von der ›dunklen‹ Seite des Mondes angestachelt wird, insistiert. Während in Goethes Gedicht die Ausgangssituation des verdunkelten Mondes sukzessive überwunden und aus dem Erscheinen des Vollmondes der poetische Funke geschlagen wird, bezieht »Lazy Moon« seine Pointe aus der subjektiven ›Verdunklung‹. Es ist eine Pointe, die dem Register des englischen Begriffs ›lunatic‹ nahesteht. Sie erfährt durch das einfache harmonisch-melodische Mittel eines verlängerten Sextvorhalts auf dem Schlüsselwort »lazy« sowie generell durch eine abwechselnd ›eintönige‹ bzw. chromatische Melodieführung auch musikalisch die ihr entsprechende Färbung. Gleichzeitig vermeidet der Vortrag des Liedes durch den in die Rolle eines Afroamerikaners geschlüpfen Oliver Hardy ein Abgleiten in abgründige Stimmungen. Nicht zuletzt durch den Vortrag des als solchen bereits bekannten Liedes figuriert Ollie vielmehr als ein spielerisch-komödiantisch gebrochener ›lunatic‹, der keine existenziellen Befindlichkeiten zum Ausdruck bringt, sondern eine poetische Formel zum ästhetischen Nachvollzug offeriert. Die Energie der Ungeduld drängt zur Auflösung der Formel zugunsten einer Korrespondenz zwischen der physikalischen Regularität des Mondlaufs und der menschlichen Verlässlichkeit als ethischer Grundkonstante. Doch der

Mond erweist sich angesichts der Gespaltenheit des menschlichen Verhaltens als ungeeignet für die Projektion einer kosmischen Symbolik der Korrespondenz. Deren Valenz, d. h. das Geborgensein in und das ›Wissen‹ um einen kosmisch eingebetteten Daseinsvollzug, liegt außerhalb der Reichweite des Lieds »Lazy Moon«. Daher bleibt die Energie der Ungeduld in der vom Lied entworfenen Konstellation, freudianisch gesprochen, ohne Abfuhr und steht bereit für die Suche nach anderen Wegen der Entfaltung. Hierzu gehört einerseits das Aufspannen eines imaginären Horizonts von Veränderungen im gesellschaftlich-sozialen Umfeld (man denke an Martin Luther Kings »I Have a Dream«) mit dem politischen Fixpunkt der Beseitigung der Segregation. Der Film setzt jedoch auf eine naheliegendere, künstlerisch-konkrete Erweiterung des Kontextes, indem das Lied »Lazy Moon« erneut, nun im schnelleren Tanzrhythmus und chorisches begleitet, angestimmt wird und Stan Laurel dazu einen virtuosen Tanz im Stil der ›Black Vaudeville‹ aufführt (ab 0:35.27). Dabei kommt es, entgegen dem Genre, nicht zu einer stereotypisierten Zurschaustellung afroamerikanischer Agilität; denn der Tanz endet im komischen Fiasko eines Sturzes in die Pfütze, bei der Stans weiße Gesichtshaut, die ohnehin bereits ein schlecht gehütetes Geheimnis war, entblößt wird. Hier tanzt also ein Weißer für ein schwarzes Publikum und müht sich redlich und mit Geschick, an das Niveau der schwarzen Tanzkultur anzuschließen. Die kreative *energeia* der Symbolischen Form des Gesangs hat in diesem Fall ihr Potenzial der Anverwandlung exemplarisch zur Entfaltung gebracht, und sie hat aus heutiger Rückschau auch in der gelebten Realität zur Schaffung einer weltweit erfolgreichen Pop-Kultur beigetragen, die keine Schranken nach Art der Segregation mehr kennt.

Die nun noch folgenden Gesangseinlagen stehen im Zeichen des Rückblicks auf die transformative Energie, die von der filmischen Inszenierung des Liedes »Lazy Moon« freigesetzt worden ist. Teil B wird abgeschlossen von einer erneuten Arbeitsszenarie bei Tag und in gleißendem Sonnenschein. Auf der

Baumwollplantage erklingt wieder ein Spiritual, dessen poetisch relevanter Vers sich als Bitte an den Erzengel Gabriel richtet, ein Musikinstrument bereitzustellen: »Oh, hand me down my silver trumpet, Gabriel« (ab 0:36:20). Sowohl das silberfarbene Instrument als auch die Evokation des Erzengels können als Verweis auf den Mond bzw. auf kosmische Verbundenheit verstanden werden. In der Abfolge der vorausgehenden ›weltlichen‹ Abend- und der von dem Spiritual geistlich gefärbten Tagesszene ergibt sich eine Korrespondenz, in der die geistliche Hoffnung auf religiöse Entgrenzung von der vorausgehenden weltlich-irdischen Realisierung der emanzipatorischen Kraft der Musik bereits überboten worden ist. Weltliche Ausdrucksformen treten damit gleichberechtigt oder sogar bevorzugt an die Seite der traditionellen Ausdrucksformen des Religiösen in der afroamerikanischen Kultur. Diese Konstellation kommt anschließend erneut in den Blick bzw. zu Gehör, wenn den Gefängnisdirektor unmittelbar vor der Baumwollplantage eine Autopanne ereilt und aus dem Autoradio eine rein instrumentale Bearbeitung des Liedes »Lazy Moon« für Big Band Orchester ertönt (ab 0:37:00). Hier wird deutlich, dass dem weißen Direktor, der bezeichnenderweise die technische Funktionsweise seines Wagens nur unvollkommen versteht, auch das Ohr für ein vertieftes Verständnis dieser Musik fehlt, die er ohne Text und passiv, nur von der Energie des just in diesem Moment aufgebrauchten Benzins in Bewegung gehalten, konsumiert hat. So steht denn auch die erneute Festnahme von Stan und Ollie und deren Rückkehr in den Raum des Gefängnisses in unmittelbarem Zusammenhang mit dem Verfehlen der zentralen Botschaft der Musik, die diese Szene charakterisiert.

Im dem den Film abschließenden Formteil A' kommt lediglich noch der bereits erwähnte Schlager »I want to go back to Michigan« zu Gehör (ab 0:41:32). Er markiert als a cappella Gesang den Widerpart zu dem Lied »A Train to Birmingham« (vgl. ab 0:31:58) und steht in seiner Ausführung durch ausschließlich weiße Sänger und auch wegen seiner textlichen und

musikalischen Faktur in deutlichem Kontrast zu diesem. Sein Thema ist Sehnsucht nach kindlicher Heimat und ländlicher Harmonie; musikalisch setzt er auf eine romantisch-volkstümlich gefärbte tonale Harmonik, in der die Tenorstimme auch solo brilliert, während die Solo-Bassstimme nicht die gleiche Kraft und Intonationssicherheit ausstrahlt wie der vergleichbare Part in dem genannten Eisenbahnsong. Neben dem Ausdrucksgehalt des Liedes lässt sich im Kontext der Prohibition auch ein referenzieller Bezug zu der vor dem Ersten Weltkrieg stark durch deutsche Einwander*innen geprägten Kultur der Weißen in Michigan herstellen. Im Zuge der Parteinahme der USA im Krieg sowie infolge der vor allem von den Deutschen eingeführten und erfolgreich entwickelten Industrie des Bierbrauens gerieten diese in den besonderen Fokus der amerikanischen Abstinenzbewegung (vgl. Kilar 2002, 24ff).¹⁴ Das Lied kann insofern auch als ironisch-wohlwollender Verweis darauf verstanden werden, dass von dieser Gruppe von Gefangenen keine wirkliche Gefahr, aber auch keine gesellschaftliche ›Energie‹ ausgeht. In der Logik des Films stehen sie ein für eine kulturelle Assimilierung, die allenfalls folkloristisch an vergangene eigene Traditionsbezüge anknüpft. Bezeichnenderweise war es Judy Garland, die nach dem Zweiten Weltkrieg – im Moment des aufziehenden Kalten Krieges – in dem Musikfilm *EASTER PARADE* (USA 1948, Charles Walters) die nostalgisch-folkloristische Illusion dieses Schlagers hat wiederaufleben lassen.

14 Kontrastiv zur in *PARDON US* suggerierten Verbindung der europäisch-romantischen Musiktradition mit der ›White American culture‹ ist hier auf die historisch belegte Vermittlung insbesondere deutsch-österreichischer Musiktraditionen an afroamerikanische Studierende im Rahmen spezieller, nach dem Sezessionskrieg geschaffener Bildungseinrichtungen zu verweisen (vgl. Thurman 2021).

Ästhetischer Mehrwert und Symbolische Form

Eine Quelle der Beunruhigung bleiben jedoch Stan und Ollie, denen es auch im Moment ihrer Entlassung aus dem Gefängnis nicht glaubhaft gelingt, der grandios-riskanten Idee, eigenes Bier zu brauen und zu verkaufen, abzuschwören. In ihrer zündenden Eingebung am Anfang des Films, »what we cannot drink we can sell«, liegt auch die ästhetische Formel des ganzen Films, der nicht in seiner mäßig originellen Slapstick-Komödiantik aufgeht, sondern einen Mehrwert durch Einsicht in die Konstitution und Weiterentwicklung kultureller Ausdrucksformen bietet. Dieser Mehrwert findet sich in kryptisch-abstrakter Weise in der besprochenen Schulszene zu Beginn von Teil A chiffriert. Auf die Frage, wie oft drei in neun enthalten sei, antwortet Stan zunächst: »three times, with two leftovers«, was Ollie sogleich in »only one leftover« verschlimmbessert. Im Moment dieser Szene ist diese Aussage unverständlich; sie lässt sich jedoch vom Ende des Films her als ästhetische Überschreitung des ›kalkulierten‹ Slapsticks, der in einem mehr oder weniger happy ending aufgeht, deuten. Die vom Film inszenierte Genese kultureller Ausdrucksformen der Afroamerikaner*innen, hier in einem weiten ethisch-sozialen Sinn verstanden und exemplarisch verdichtet in der Symbolischen Form des Gesangs, ist jene die Erwartungen der Rezipient*innen überschießende Botschaft, die der Film anzubieten hat. Er schreibt sich damit ganz im Sinne Cassirers in die Entwicklung dieser Kultur ein und leistet in der Überblendung von einzelnen, üblicherweise getrennten Ausdrucksformen im Medium des zeitgenössisch avancierten Films hierzu auch einen originellen eigenen Beitrag.

Die Teilhabe des aufmerksamen Filmpublikums an diesem gärend-überschäumenden »leftover« entspricht der Einsicht in die kontinuierliche Entwicklung von Kultur, wie sie Cassirers Philosophie der Symbolischen Formen vermitteln will. Dies setzt, was hier zu zeigen war, die grundlegende Bereitschaft voraus, das Medium Film nicht pauschal als Produkt der

Kulturindustrie einzuordnen, sondern sich einen differenzierten Blick für die auch im Film gegebenen Möglichkeiten ›philosophischer‹ Modellierung anzueignen. Vergleiche mit ähnlichen Herangehensweisen können diese Perspektive verstärken. Für einen solchen Vergleich würde sich unter anderem die Ufa-Filmoperette *DIE DREI VON DER TANKSTELLE* (D 1930, Wilhelm Thiele) anbieten: Im neuen Medium des Tonfilms und durch Mitwirkung der von US-amerikanischen Musikstilen geprägten Comedian Harmonists markiert dieser Film im Rahmen des Genres der Operette einen Durchbruch für innovative Ausdrucksformen und Themen, die einen konkreteren Realitäts- und Sozialbezug aufweisen.¹⁵

Filmästhetisches Fazit

Abschließend bleibt die Frage, ob der Film *PARDON US* nicht nur im Medium diegetisch eingesetzter Musik, sondern auch im Kernbereich der Filmästhetik, dem bewegten Bild, zu symbolischer Prägnanz findet oder ob es in der Kombination der Elemente von Slapstick und Gesang bei jener ästhetisch-kommerziellen Heterogenität bleibt, die dem Medium des Hollywood-Films, wie eingangs dargestellt, vielfach kritisch zugeschrieben wird. Ein Rückblick auf die Schlüsselszene des Films, den zweifachen Vortrag des Songs »Lazy Moon«, bietet hierauf eine Antwort. Sie steht bildlich, schauspielerisch und auch musikalisch im Zeichen einer expliziten ›Schwarz-Weiß‹-Ästhetik und bringt so die technisch-künstlerischen Möglichkeiten dieses in Schwarz-Weiß gedrehten Tonfilms unter einen einheitlichen Fokus. Das Potenzial des Films wird auf diese Weise für eine in einem umfassenden Sinn geltende Intensivierung der Rezeptionsmöglichkeiten eingesetzt – auf der Ausdrucks-, der

15 Das Nachfüllen des Benzins in der Schlusszene von Teil B des Films *PARDON US* kann möglicherweise als augenzwinkernder Verweis auf den genannten Ufa-Film verstanden werden.

Darstellungs- und der Reflexionsebene – und entspricht damit Cassirers Charakterisierung von Kunst als spezifischer Symbolischer Form (vgl. Recki 2018).

Gleichzeitig wird deutlich, dass Cassirers Konzept der Symbolischen Form sich nicht als generelle Bezugsgrundlage für eine allgemeine (Film-)Ästhetik eignet. Nur jeweils immanent, am einzelnen Werk, wird sich prüfen lassen, ob und in welcher Weise eine entsprechende symbolische Verdichtung zustande kommt. Dort, wo sie sich einstellt, kann dies jedoch als Maßstab für eine positive ästhetische Bewertung gelten. Eine solche Verdichtung ›rettet‹, um im Duktus von Adorno zu sprechen, auch noch vermeintlich banal-konventionelle Elemente, wie die Unterhaltungsversion des Songs »Lazy Moon« aus dem Autoradio, indem sie dialektisch auf eine konsistente künstlerische Intention rückbezogen werden können.

Literaturverzeichnis

- Adorno, Theodor W. (1994): *Minima Moralia: Reflexionen aus dem beschädigten Leben*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Adorno, Theodor W./Eisler, Hanns (2006): *Komposition für den Film*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Aurnhammer, Achim (2010): Goethes letztes Mondgespräch. In: Kim, Hee-Ju (Hrsg.): *Wechselleben der Weltgegenstände. Beiträge zu Goethes kunsttheoretischem und literarischem Werk*. Heidelberg: Winter, S. 423–435.
- Carter, Marva (2008): *Swing Along! The Musical Life of Will Marion Cook*. New York: Oxford University Press.
- Cassirer, Ernst (2009): *Gesammelte Werke. Hamburger Ausgabe in 26 Bänden*. Hamburg: Meiner.
- Cassirer, Ernst (1995–2022): *Nachgelassene Manuskripte und Texte in 19 Bänden*. Hamburg: Meiner.
- Cole, Bob (1902): The Negro and the Stage. In: *The Colored American Magazine* 4/4, S. 301–306.
- Cook, Will Marion (1912): Swing Along, Chillun. In: *Song of America*, <https://songofamerica.net/song/swing-along/> (16.08.2024).

- Endres, Tobias (2021): Phenomenological Idealism as Method. The Hidden Completeness of Cassirer's Matrix of the Symbolic. In: Filieri, Luigi/Pollok, Anne (Hrsg.): *The Method of Culture. Cassirer's Philosophy of Symbolic Forms*. Pisa: Edizioni ETS, S. 121–148.
- Ferrari, Massimo (2012): Das Faktum der Wissenschaft, die transzendente Methode und die Kulturphilosophie bei Ernst Cassirer. In: Recki, Birgit (Hrsg.): *Philosophie der Kultur – Kultur des Philosophierens. Ernst Cassirer im 20. und 21. Jahrhundert*. Hamburg: Meiner, S. 337–391.
- Field, Allyson Nadia (2021): Archival Rediscovery and the Production of History. Solving the Mystery of SOMETHING GOOD – NEGRO KISS (1898). In: *Film History* 33/2, S. 1–33.
- Goethe, Johann Wolfgang von (1981): *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Bd. 1. München: Beck.
- Habermas, Jürgen (1997): Die befreiende Kraft der symbolischen Formgebung. Ernst Cassirers humanistisches Erbe und die Bibliothek Warburg. In: Warnke, Martin (Hrsg.): *Vorträge aus dem Warburg-Haus*. Bd. 1. Berlin: Akademie Verlag, S. 1–30.
- Hendler, Maximilian (2023): *Prehistory of Jazz*. Wien: Hollitzer.
- Horkheimer, Max (1987): *Gesammelte Schriften*, Bd. 5: ›Dialektik der Aufklärung‹. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Irrlitz, Gerd (2010): *Kant-Handbuch*. Zweite Auflage. Stuttgart: Metzler.
- Johnson, John Rosamond/Cole, Bob (1903): Lazy Moon. In: *Vocal Popular Sheet Music Collection*. New York: Jos. W. Stern & Co, <https://digitalcommons.library.umaine.edu/mmb-vp/2974> (16.08.2024).
- Kilar, Jeremy W. (2002): *Germans in Michigan*. East Lansing: Michigan State University Press.
- Kreis, Guido (2010): *Cassirer und die Formen des Geistes*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Lee, Julia (2015): *Our Gang. A Racial History of the Little Rascals*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Lee, Julia (2022): *The Racial Railroad*. New York: New York University Press.
- Luft, Sebastian (2015): *The Space of Culture. Towards a Neo-Kantian Philosophy of Culture (Cohen, Natorp, and Cassirer)*. Oxford: Oxford University Press.
- Pilgrim, David (2012): What was Jim Crow. In: *Jim Crow Museum of Racist Imagery*, <https://jimcrowmuseum.ferris.edu/what.htm> (16.08.2024).
- Recki, Birgit (1999): Am Anfang ist das Licht. Elemente einer Ästhetik des Kinos. In: Nagl, Ludwig (Hrsg.): *Filmästhetik*. Berlin und Wien: Akademie Verlag, S. 35–60.
- Recki, Birgit (2008): Film between Myth and Art. A Cassirerian Approach. In: Bishop, Paul/Stephenson, Roger H. (Hrsg.): *The Persistence of Myth as Symbolic Form*. Wakefield: Maney, S. 182–189.

- Recki, Birgit (2018): Intensivierung von Wirklichkeit. Ernst Cassirers Begriff der Kunst. In: Fehrenbach, Frank/Felfe, Robert/Leonhard, Karin (Hrsg.): *Kraft, Intensität, Energie. Zur Dynamik der Kunst*. Berlin: De Gruyter, S. 343–353.
- Schramm, Michael W. (2017): Film als symbolische Form – Oder: »Toto, I’ve a feeling we’re not in Kansas anymore«. In: Puls, Heiko/Schramm, Michael W./Waller, Stefan (Hrsg.): *Kultur. Freiheit. Technik. Festschrift zum 60. Geburtstag von Birgit Recki*. Münster: Brill Mentis, S. 137–146.
- Steineck, Raji C. (2014): *Kritik der Symbolischen Formen I. Symbolische Form und Funktion*, Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog.
- Thurman, Kira (2021): *Singing Like Germans. Black Musicians in the Land of Bach, Beethoven, and Brahms*. Ithaca und London: Cornell University Press.
- Wall, Cheryl A. (2016): *The Harlem Renaissance: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Welskopp, Thomas (2010): *Amerikas große Ernüchterung. Eine Kulturgeschichte der Prohibition*. Paderborn: Schöningh.

Filmographie

PARDON US (USA 1931, James Parrott), DVD (52 Min.), Universal Studios, Los Angeles 2004.

Empfohlene Zitierweise

Petry, Uwe: Mit Ernst Cassirer in Hollywood. Zur Funktion des Gesangs in dem Film PARDON US (USA 1931) In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 18 (2024), S. 161–185, DOI: 10.59056/kbzf.2024.18.p161-185.

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.