



Universität Münster

AUTOR

Tim Preuß

TITEL

„Und dann erst blendet es auf, und wir sehen“, oder Die neue Frau: der Mann.
Visualität/Textualität in Tucholskys Filmexposé *Seifenblasen*

ERSCHIENEN IN

Textualität und Visualität. Die Medienkultur der 1920er-Jahre (= Paradigma. Studienbeiträge zu
Literatur und Film 7/2024), S. 26–34.

EMPFOHLENE ZITIERWEISE

Preuß, Tim: „Und dann erst blendet es auf, und wir sehen“, oder Die neue Frau: der Mann.
Visualität/Textualität in Tucholskys Filmexposé *Seifenblasen*“. In: *Textualität und Visualität.
Die Medienkultur der 1920er-Jahre* (= Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film
7/2024), S. 26–34.

IMPRESSUM

Paradigma. Studienbeiträge zu Literatur und Film
ISSN 2567-1162

Universität Münster
Abteilung Neuere deutsche Literatur
- Literatur und Medien -
Germanistisches Institut
Schlossplatz 34
48143 Münster

Herausgeber: Andreas Blödorn, Stephan Brüssel

Redaktion: Stephan Brüssel, Niklas Lotz

„Und dann erst blendet es auf, und wir sehen“, oder Die neue Frau: der Mann. Visualität/Textualität in Tucholskys Filmexposé *Seifenblasen*

Tim Preuß

Filmexposé und visuelle Kultur

Schriftsprachliche Texte sind dem Medium Film von Beginn seiner Geschichte an intrikat verbunden: als inhaltliche Vorlagen, als Theoretisierungsangebote, als Muster narrativer Konstruktion wie auch als Vorstufen der Filmproduktion (vgl. Brüssel 2014: 126–219). Im Bereich letzterer sind – lange vor der Konventionalisierung der Gattung Drehbuch – Bezeichnungen wie ‚Filmskript‘ oder ‚Filmexposé‘ typologische Hilfsbegriffe eines sich entwickelnden Texttyps mit noch unscharfen Kompetenzen und Darstellungsregularitäten.¹ Gleichwohl lassen sie sich grob als primär schriftsprachliche Texte definieren, in denen der antizipierte „Film [...] als eine in die Textstruktur eingeschriebene, angedachte Rezeptionsform des Textes anwesend“ ist (Nyström 2022: 227).

Im Erkenntnisinteresse am Verhältnis von Visualität/Textualität und Aspekten der visuellen Kultur² der 1920er ist der heterogene Texttyp Filmexposé somit mutmaßlich besonders aufschlussreich. Neben Aushandlungsprozessen um das zeitgenössische Leitmedium im Zeichen einer selbstreflexiv zentralen Kategorie von Visualität können an ihm auch Produktions- und Verarbeitungsprozesse von kulturellem Wissen sowie zeitgenössische Projektionen medienspezifischer Darstellungsgrenzen und -möglichkeiten herausgestellt werden – mehr noch, wo die Grenze zwischen einer vermeintlichen konkret-visuellen Kompetenz des Films gegenüber einer abstrakt-begrifflichen Kompetenz des schriftsprachlichen Textes, wie sie Béla Balász 1924 in *Der sichtbare Mensch* vornimmt und die noch bis zu Walter Benjamins *Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1936) bestimmend ist, mit der Entstehung des Tonfilms überaus problematisch wird (vgl. Korte 2008 u. Harris 2014). Kurt Tucholskys Filmexposé *Seifenblasen* (1931) steht am Ende dieser Entwicklungen und an der Schwelle zur Ausprägung eines modernen Filmbetriebs³ – verarbeitet allerdings deutlich Aushandlungsprozesse von Visualität und Textualität in

¹ Vgl. neben dem hier behandelten Text etwa Pinthus' *Kinobuch* (1913), Mayers und Janowitz' *CALIGARI*-Drehbuch (1919/20) sowie noch Brochs *Das unbekannte X* Mitte der 1930er.

² Hier verstanden als „Vielzahl der Praktiken des Herstellens, Verbreitens und Aufnehmens aller Arten von Bildern sowie [...] Konzepte, die dem Sehen und dem Blick, visueller Wahrnehmung und Darstellung zugrunde liegen, wie auch die Rhetoriken der Bilder und Diskurse des Ikonoklasmus und der Idolatrie.“ (Frank 2008: 473)

³ Zur Entstehungsgeschichte vgl. Töteberg 2017 u. insbes. den Kommentar zu Panter (d.i. Tucholsky) 2011a: 1290–1300, hier 1293 f.

den ‚langen 1920ern‘, wie sich unter kursorischer Rekonstruktion seiner diesbezüglichen Propositionen und Konstruktionsprinzipien zeigen soll.

Dabei können freilich nicht die ahistorischen paratextuellen Lektüeranweisungen leitend sein, die die Leseausgabe des Filmexposés vornimmt – diese wären allenfalls für eine Untersuchung einer medienreflexiven Moderne zweiter Ordnung aufschlussreich: die Modellierung der 1920er als gegenwartsspezifische Projektion in die Vergangenheit seit Beginn der 2010er.⁴ Für die Analyse von Filmskripten schlägt Nyström eine Differenzierung der Textebenen in diejenigen der ‚freien Diegese‘ der dargestellten Welt und der ‚gebundenen Diegese‘ der antizipierten performativen Umsetzung vor (vgl. Nyström 2022: 231). Zwar lassen sich diese am vorliegenden Beispiel nur idealtypisch voneinander trennen, bleiben aber heuristisch hilfreich und sollen um Brössels Vorschlag eines offenen Typus filmischen Erzählens im (literarischen) Text bzw. dessen Subtypus der inhaltlichen und formalen Explizitheit zur analytischen Schwerpunktsetzung ergänzt werden (vgl. Brüssel 2014: 68–84). Leitend seien daher folgend die Fragen nach der inhaltlichen Thematisierung und Relevanz von Visualität sowie danach, wie „verbalsprachliche Literatur Formen realisieren [kann], die naturgemäß plurimedial in Erscheinung treten“ (ebd.: 3).⁵

Die (Un-)Zuverlässigkeit der Oberfläche: Thematisierung von Visualität in der freien Diegese und visuelles kulturelles Wissen

Dass in der Geschichte einer Frau, die einen Mann imitiert, der wiederum ‚Damen‘ imitiert, Aspekte des Sehens, der Wahrnehmung, visueller Markierung und Semantisierung von substanzieller Bedeutung sind, ist ‚offensichtlich‘. Visualität wird aber auch an der Textoberfläche der *Seifenblasen* selbst rekurrent thematisiert.⁶ Nicht nur

⁴ Vgl. Klappentext, Einband und insbesondere den ahistorischen Untertitel der Ausgabe Tucholsky 2017 – wobei immerhin das Cover-Bild aus VICTOR UND VICTORIA (D 1933) auf ein genauer zu untersuchendes, zeitgenössisches semantisches Nahverhältnis verweist. Aspekten einer ‚medienreflexiven Moderne zweiter Ordnung‘ geht am Beispiel der Serie BABYLON BERLIN (2017–) der Sammelband Blödorn/Brüssel (i.E.) nach.

⁵ Diese Differenzierungsvorschläge umfassen die basale Unterscheidung von Thematisierung und Simulation von Visualität im (schriftsprachlichen) Text, die Benthien/Weingart (2014: 19), vorschlagen.

⁶ Zwar weist die Leseausgabe, wie bereits angesprochen, ahistorische paratextuelle Merkmale auf, allerdings weicht ihr Text nur in zwei folgend verwiesenen Punkten von der Version der Gesamtausgabe ab und wird daher, der leichteren Zugänglichkeit halber, den direkt im Fließtext oder in den Fußnoten erfolgenden Seitenangaben zugrunde gelegt. Divergent sind die beiden Editionen des Exposés zunächst in ihren Untertiteln: Während Tucholsky 2017 ahistorisch als „Eine Geschichte, die ein Film werden sollte“ ausgewiesen ist, steht in Panter (d.i. Tucholsky) 2011a: 400, „Ein Spiel nach einer Idee von G.W. Pabst“. Daneben divergiert die Kapitelzählung: Werden in der Gesamtausgabe das zweite und das darauffolgende Kapitel als „2.“ rubriziert (vgl. ebd.: 401 u. 403), was im Kommentar nicht vermerkt oder erklärt wird, löst die Leseausgabe die doppelte Zählung stillschweigend auf.

werden auffällig häufig Blickachsen herausgestellt,⁷ sondern ebenso implizit das Paradigma des Sehens, etwa an der Fokussierung des Auges, aufgerufen⁸. Diese Textualisierung von Visualität wird noch weiter geführt, wenn wiederholt Gestik und Mimik in Sprache übersetzt werden: Paul „macht so eine Bewegung wie: Ja, da kann man nun nichts mehr machen“ (8), eine „Kopfbewegung fragt: Sie wünschen?“ (18) und „Hä?“ macht die Bewegung des Direktors“, der darauf „mit einer müden Handbewegung sagt: Laß ihn doch“ (29). Wo dessen Gesicht schließlich „????“ macht“ (31), zeigt sich deutlich die Verselbstständigung der disparat zwischen Film und Literatur zu verortenden Darstellungsmöglichkeiten und performativen Antizipationen des Filmexposés, die über tendenziell literaturspezifische Beschreibungen hinausgehen (s. III). Visualität ist gleichermaßen handlungsleitend über das konstitutive Sujet hinaus: Gregors Verdacht über die Identität Paulus' ist visuell motiviert, ebenso die Entlarvung durch den Direktor („Der Direktor sieht und sieht. [...] Die hat er doch schon mal gesehen?“, 69) und schließlich die Verfolgungsjagd („Der Gendarm hat durch die Bäume gespäht, da erwischt er noch mit einem Blick“, 108), die zudem als Zuspitzung der Verkleidungsposse den zentralen Wahrnehmungswettstreit verdeutlicht.

Dem korrespondiert das substanzielle textexterne kulturelle Wissen der *Seifenblasen*. Barbaras/Paulus' Alleinstellungsmerkmal ist die Darstellung eines bestimmten Phänotyps der 1920er: der ‚Neuen Frau‘ (vgl. bes. 32; vgl. allg. Flemming 2008).⁹ Derart doppelt maskiert als – späterhin ökonomisch wie sexuell erfolgreicher, folglich medial omnipräsenter – Mann, der die ‚Neue Frau‘ imitiert, werden die diesem Phänotyp zugeordneten, emanzipativen und männlichkeitskritischen Inhalte Bühnentauglich und sensationell, wohingegen überholte Konzepte der Performance wie auch andere zeitgenössische Phänotypen disqualifiziert werden.¹⁰ Mit dem Rekurs auf die ‚Neue Frau‘ scheint Barbara/Paulus den Puls der Zeit exakt zu treffen und sich mithin das zeitgemäße Publikum zu erschließen: Paulus ist der Mann, der die Bedürfnisse einer neuen Generation von Frauen versteht, sie *verkörpert*. Er wünscht

⁷ Vgl. nur die folgenden Stellen: „Sie [...] starrt vor sich hin – und er sieht auch vor sich hin“, 8; „sieht dem Verschwindenden nach“, 13; „dann schweift ihr Blick“, 15; „sieht zur Decke auf“, 16; „Das sieht Barbara genau“, 43 u. ö., vgl. insb. die ‚Rosenlied‘-Szene 63–68.

⁸ Vgl. nur die folgenden Stellen: „man sieht nur an ihren Augen, wie traurig sie ist“, 11; „ihre Augen werden ein bißchen fröhlicher“, 12; „dann blitzt etwas in ihren Augen auf“, 17 u. ö.

⁹ Auf die Auswirkungen des Ersten Weltkriegs als Bedingung zur Möglichkeit einer ‚Neuen Frau‘ wird dabei nur beiläufig verwiesen: „Der, mit dem du Soldat warst?“ (10)

¹⁰ Vgl. die entsprechende Setzung in Pabsts Exposé: „sie-er zeigt das Mädchen von heute, den Flapper“, während der anachronistische Imitator „jede Äußerlichkeit kopiert, die nicht zu tun hat mit ‚Weiblichkeit‘. Noch dazu stellt er Sängerinnen dar, aus einer längst vergessenen Zeit.“ (Pabst 2011: 1295)

keine Privatsekretärin, „gewillt [...], ohne Blick auf die Uhr zu arbeiten“, keine „Gattin die ihm [...] Sonnenschein und Mutter seiner acht Kinder sein kann [...] Aktaufnahmen erwünscht.“ (14 f.) Das wiederum sorgt dafür, dass das weibliche Publikum auf ebenjenen Paulus, der verständnisinnige ‚Wärme‘ in einer Zeit der ‚Verhaltenslehren der Kälte‘ (Lethen) verspricht, „sehr, sehr wild“ ist (39) – und bei seinen Mitmännern mindestens Eifersucht oder veritable sexuelle Identitätskrisen auslöst („Aber ich bin doch nicht so – ein Mann – ich bin doch nicht so“, 65 f.).¹¹ Der Damenimitator Paulus radikalisiert als „Realität und Kunstprodukt zugleich“ die kulturspezifischen Irritationen – visualisiert in Gregors Traum (vgl. 115) – gegenüber der „Frau, die in die Domänen der Männer einbricht“ (Flemming 2008: 62) und dabei essenzialistische Rollenzuweisungen als habitualisierte Ideologeme infragestellt.

Die vermeintlich bloße ‚Verwechslungskomödie‘ rekuriert damit auf eine substanzuelle Wissensmenge des kulturellen Wissens der Frühen Moderne: das Wissen über Sexualität (vgl. Titzmann 1997: 314–316 u. Wunsch 2002).¹² Neben den angesprochenen Fragen nach Geschlechterrollen im zeitgenössisch antizipierten ‚Kampf der Geschlechter‘ ist diesem ebenso die Reflexion eines möglichen ‚dritten Geschlechts‘ zentral, das – vornehmlich im Paradigma der Homosexualität diskutiert – als Schnittmenge zwischen ‚weiblichen‘ und ‚männlichen‘, vornehmlich visuell indizierten Merkmalen beschrieben wird. Gerade diese visuellen Aspekte, die vermeintlich Rückschlüsse auf die psychologische Tiefenstruktur feststellen ließen, werden in den *Seifenblasen* aber unzuverlässig: „Sagen Sie [...] ist das ein Männchen oder ein Weibchen? ‚Ja‘, sagt Barbara, ‚– seh’n Sie denn das nicht!‘“ (90, vgl. auch 62, 75, 80 u. 84)¹³

Freilich: Im ‚Happy End‘ wird das binäre heteronormative Geschlechterprinzip restituiert, dessen Infragestellung letztlich auch nur für die Figuren, nicht für Leser:innen respektive Zuschauer:innen erfolgt, da Barbara privatim in Unterkleidern eineindeutig markiert ist (vgl. 52, 60 u. 85), ohnehin stets explizit als eben „Barbara“ bezeichnet bleibt. Das für Frauen vorgesehene Weg-Ziel-Modell – unter Einbezug einer kulturspezifischen, divergenten, jedoch anerkannten Transitionsphase – wird (zumindest andeutungsweise) bestätigt.¹⁴ Bedingung zur Möglichkeit der Restitution nach visuell fundierter Infragestellung ist die Besinnung auf das Wort: Im Traum

¹¹ In Pabsts Entwurf wächst sich diese Identitätskrise bis zur Absicht eines erweiterten Suizids aus: „Und er greift zur Browning ... stutzt ... nein, nicht er allein, auch die Ursache seines Leidens muß sterben.“ (Pabst 2011: 1297).

¹² Vgl. auch im Exposé Pabsts: „Sie [Grace] kommt vom Morgenritt und ist in Reitbreeches – und so stehen sich zwei Frauen gegenüber, beide in Männerkleidung, und sind Braut und Bräutigam. *Zerrbild unserer Zeit*.“ (Pabst 2011: 1296; Hervorh. v. d. Verf.; T.P.)

¹³ Vgl. entsprechend Pabst: „[I]n ihrer Gestaltung fließen Mann und Frau zusammen“ (ebd.: 1295).

¹⁴ Vgl. auch die gegenüber der *in extenso* verhandelten Identitätskrise Gregors und ihrer Auflösung diegetisch anscheinend selbstverständliche Rückführung von Grace in die fragile Beziehung mit Pritty.

Gregors sieht dieser ein Tafelbild, „vor dem steht der Lehrer mit dem Zeigestock und spricht, indem er erklärt“ (115 f.). Die erinnerte Sage erst stützt die bis dahin stets unzuverlässigen Wahrnehmungen, die Anrufung als „Fräulein“ (118) räumt schließlich alle Zweifel aus.

Der Film als Text – der Text als Film: Formale Antizipation und Autonomisierung in der gebundenen Diegese

Neben den inhaltlichen Thematisierungen von Visualität ist die formale Antizipation der visuellen Umsetzung des Textes auffällig, die sich als Versuch der ‚Übersetzung‘ der medien-spezifischen Darstellungsverfahren des Films ins Sprachbild erfassen lässt: Visualität wird nicht nur im Text thematisiert, sondern *als* Text umgesetzt. Im formalen Modus des ‚Als-ob‘ wird der Film aus Zuschauerperspektive beschrieben, womit das Filmexposé die intermediale Reflexionsfigur des ‚beobachteten Beobachters‘ abrufte (vgl. Blödorn 2018). Gleichmaßen erscheinen weitere Bezugnahmen auf zeitgenössische kinomorphe Wahrnehmungsdispositive (vgl. Holzmann 2001: 193–229): Neben zahlreichen genretypischen Slapstick-Szenen (vgl. etwa 34, 46, 94 f. u. 100 f.) oder der nachgerade klassischen Korridor-Szene (vgl. 96–98) sind hier freilich auch das ‚erleuchtete Fenster‘ („Man sieht das Zimmer [...] von draußen, mit dem Licht drinne“, 99) und nicht zuletzt – im Jahr nach *DER BLAUE ENGEL* (D 1930) einschlägig – die allgegenwärtigen Varieté-Szenen zu nennen. Durch sie wird deutlich, dass die intermedialen Bezugnahmen in Antizipation seiner Umsetzung als Film dem schriftsprachlich fixierten Text des Filmexposés konstitutiv sind.

Auf dieser Ebene der gebundenen Diegese weit expliziter sind neben der offensichtlichen Konzeption der Kapitel als Szenen¹⁵ zunächst die eindeutigen ‚Regieanweisungen‘, die Aspekte der schauspielerischen Darstellung (vgl. 8, 18, 24, 30, 32 u. ö.) und der *mise-en-cadre* betreffen,¹⁶ aber auch die Beschreibung von Montagen umfassen („in kleinen wirbelnden Ausschnitten“, „Film im Film“, 48). Komplexer allerdings stellen sich die allgemeineren ekphrasischen Beschreibungen der *mise-en-scène* dar. Deutlich ist in diesen zwar das Ausgehen vom Kamerabild, auf die eine (notwendigerweise) linear-chronologische ‚Nacherzählung‘ der Einstellungen folgt, doch vermischen sich die Ebenen der Beschreibung von (antizipierter) Visualität *im* Text und von Visualität *als* Text bis zur analytisch schwer trennbaren Indifferenz, wie bereits die erste Szene zeigt (vgl. 7) und es die kinomorphen Wahrnehmungsdispositive nahelegen.

¹⁵ Tucholsky selbst weist das Exposé in einem Brief an Gussy Holl und Emil Jannings aus als „kein Drehbuch [...], sondern eine Szenenkette“ (Tucholsky 2005: 311).

¹⁶ Vgl. nur die folgenden Stellen: „wie wir von einem Balkon aus sehen können“, 46; „es wird alles immer undeutlicher, schärfer aber wird ein weißer Fleck auf dem Tisch“, 71; „das Ganze ist aus der Hunde-Perspektive photographiert“, 75; „Nun ist es ganz schwarz auf der Leinwand“, 77.

Während sich Beschreibungen wie „Da sitzt sie nun auf einer Bank [...]“ (14, vgl. auch 21, 28, 57 u. 61) noch recht problemlos als filmanaloges literarisches Erzählen von literaturspezifischen Beschreibungen wie Gregors „streichelnden Blicken“ (85) zu trennen sind, ist darüber hinaus eine Transgression der antizipierten filmischen Umsetzung in erzählerischer (Re-)Konstruktion zu beobachten. Hier erfolgt die Autonomisierung des Texttyps in Konstellation der medienspezifischen Darstellungsmöglichkeiten von Literatur und Film, die neben Erzählerkommentaren („Aus der Nähe sieht die Darbietung noch viel unappetitlicher aus – ist das ein widerlicher Kerl!“, 23) auch ‚filmische‘ Szenen ermöglicht, die mit zeitgenössischen Mitteln allenfalls schwer umsetzbar wären (vgl. etwa die „Visionen“ Pauls, 9–11; „und nun erhöht sich plötzlich die Geschwindigkeit des Vorführungsapparats“, 68; die Telefonkabel-Szene, 91 f.).

Für den anscheinend selbstverständlichen Einbezug der auditiven Möglichkeiten des noch jungen Tonfilms (vgl. Korte 2008: 212) – wir ‚hören‘ den Film, bevor wir ihn ‚sehen‘ (vgl. 7) – gilt schließlich dasselbe. Zwar können die zahlreichen Couplets im Rahmen der bald überaus konventionellen Aktualisierung des tonfilmischen Potenzials (nicht zuletzt für die ökonomische Weiterverwertung) verortet werden (vgl. 7, 21, 33 f., 36 f., 49, 58, 63, 80 u. 86–89), wie auch viele der auditiven Regieanweisungen einer bloßen Deskription des antizipierten Films entsprechen (vgl. „Nun hören wir, was sie hört“, 16; „die Musik spielt die Zwischenaktschlager“, 20; das Rosenlied „beherrscht diese Scene auch in der Musik thematisch“, 68 usw.) – wobei die rekurrente Thematisierung des Nicht-Hörens (vgl. neben den Telefonaten etwa „der Zuschauer [versteht] erst recht nichts“, 62) bzw. der Überformung von Sprache durch Musik oder Lärm (vgl. etwa 55 u. 61) sowie der audiovisuellen Überblendung (vgl. 8 f., 13, 15, 76 f. u. 80 f.) hinsichtlich ihrer Medienreflexivität gesondert zu untersuchen wären. Auf der auditiven Ebene erfolgt gleichwohl wiederum eine Autonomisierung des Filmexposés in der schriftsprachlichen Vermittlung filmischer Darstellung, die (tonfilmisch eigentlich obsolete) onomatopoetische Umschreibungen (vgl. etwa „Päng! macht das“, 16; „Knack – da ist unterbrochen“, 17; „Pick, pack macht die“, 25) sowie insbesondere auditive sekundäre Semantisierungen umfasst (vgl. „der Kuckuck aus der Uhr [...] sagt: – ‚Dudu – dudu – dudu –‘“, 26; „Ping – Ping – Ping – Bing – Bing –“ unter Vorweis auf Heinrich Bing, 72) und schließlich in der Beschreibung tonfilmisch kaum umsetzbarer Szenen mündet (vgl. insbes. wiederum die an die Erhöhung der „Geschwindigkeit des Vorführungsapparats“ gebundene Steigerung der „Musik [...] in einen wilden Wirbel“, 68; Gregors Suche nach der Rosenlied-Melodie, 79).

Fazit – Visualität/Textualität als textkonstitutives und -produktives Merkmal in der Spätphase der Frühen Moderne

Über die inhaltliche Thematisierung und Verhandlung eines visuellen kulturellen Wissens hinaus zeigt sich Tucholskys Filmexposé somit den Aushandlungsprozessen von Visualität und Textualität auch auf formaler Ebene – in der Textualisierung des

Visuellen – intrikat verbunden und erweitert den Diskurs auf die zeitgenössisch rezente Ebene des Auditiven. Darin werden *qua* Textualisierung medienpezifischer Darstellungsmöglichkeiten des Films diese überschritten. Insofern lassen sich die *Seifenblasen* nicht nur als Zeugnis einer medialen Selbstreflexion der visuellen Kultur am Ende ihrer Konstitutionsphase auf inhaltlicher wie formaler Ebene lesen, sondern auch als exemplarischer Indikator dafür, wie diese Medienreflexivität selbst Verfahren der Darstellung in Literatur und Film adaptiert und dabei idiosynkratische Texte hervorbringt.¹⁷ Das kulturspezifische dialektische Aushandlungsverhältnis von Visualität und Textualität wird hier textproduktiv und -konstitutiv: Als nicht mehr nur am materiellen Text gestaltete (Visualität *von* literarischen Texten) oder bloß thematisch verhandelte (Visualität *in* literarischen Texten; vgl. Benthien/Weingart 2014: 10), wird (Audio-)Visualität hier *als* Textualität umgesetzt. In den auf dieser ambivalenten Grundlage entstehenden Texten – deren eigenlogische intermediale Vermittlung scheinbar medienpezifischer Darstellungsverfahren in einer Autonomisierung des Texttyps Filmexposé resultiert, welches nicht mehr als bloße Antizipation des textualisierten Films zu erfassen ist und so die Einengung auf eine Untersuchung nur als *Text* oder als ‚*Film*‘ verunmöglicht – scheint somit ein zentrales kultursystematisches Merkmal der Frühen Moderne, mindestens jedoch ihrer Spätphase ‚zwischen Balász und Benjamin‘, kristallisiert.

Literarische Texte & andere Quellen

Pabst, G[eorg] W[ilhelm] (2011): „Seifenblasen. Ein Film-Exposé“. In: Kurt Tucholsky: *Texte 1932/1933*. Hg. v. Antje Bonitz. Reinbek b. Hamburg, S. 1294–1297.

Panter, Peter [d.i. Kurt Tucholsky] (2011a): „Seifenblasen. Ein Spiel nach einer Idee von G.W. Pabst“. In: Ders.: *Texte 1932/1933*. Hg. v. Antje Bonitz. Reinbek b. Hamburg, S. 400–462.

Panter, Peter [d.i. Kurt Tucholsky] (2011b): [„Erkennen Sie im Tonfilm die Möglichkeit, Ausdrucksmittel dichterischer Mitteilungen zu werden?“]. In: Ders.: *Texte 1932/1933*. Hg. v. Antje Bonitz. Reinbek b. Hamburg, S. 7.

¹⁷ Tucholsky verweist in der Antwort auf eine Umfrage in der *Licht Bild Bühne* v. 1.1.1932 selbst auf diese Potenziale der wechselseitigen Implikation medienpezifischer Verfahren bei Intention auf die gleichzeitige Autonomisierung, vgl. Panter (d.i. Tucholsky) 2011b: „Zur Ausbildung einer neuen Form [des] Films gehören Experimente, wie sie in der Buch-Literatur gang und gäbe sind“ sowie die Erfassung von „Tonfilm überhaupt als Gattung der Literatur“. Eine Konstellation von *Seifenblasen* mit Tucholskys zahlreichen Äußerungen zu Film und Kino wäre vor diesem Hintergrund erhellend, scheint doch durchaus im Filmexposé eine komplexere Lesart von Tucholskys bisher v. a. als ablehnend interpretierten Kino-Rezeption angelegt. Vgl. hierzu Habel 2006 und unter Nennung von *Seifenblasen*, jedoch ohne sie darüber hinaus einzubeziehen, Yanagibashi 2020: 171–185.

Tucholsky, Kurt (2017): *Seifenblasen. Eine Geschichte, die ein Film werden sollte*. Reinbek b. Hamburg.

Tucholsky, Kurt (2005): „Brief an Gussy Holl u. Emil Jannings v. 17.8.1931“. In: Ders.: *Briefe 1928-1932*. Hg v. Sabina Becker. Reinbek b. Hamburg, S. 310–312.

Forschungsliteratur

Benthien, Claudia u. Brigitte Weingart (2014): „Einleitung“. In: Dies. (Hg.): *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Berlin/Boston, S. 1–28.

Blödorn, Andreas (2018): „Dr. Mabuse – oder der ‚beobachtete Beobachter‘. Zu einer intermediären Reflexionsfigur zwischen Film und Roman in der Frühen Moderne“. In: Ders., Christof Hamann u. Christoph Jürgensen (Hg.): *Erzählte Moderne. Fiktionale Welten in den 1920er Jahren*. Göttingen, S. 408–426.

Blödorn, Andreas u. Stephan Brössel (i. E.): *Babylon Berlin und die filmische (Re-)Modellierung der 1920er-Jahre. Medienkulturwissenschaftliche Perspektiven*. Freiburg i. Br.

Brössel, Stephan (2014): *Filmisches Erzählen. Typologie und Geschichte*. Berlin/Boston.

Flemming, Jens (2008): „Neue Frau? Bilder, Projektionen, Realitäten“. In: Werner Faulstich (Hg.): *Die Kultur der zwanziger Jahre*. München, S. 55–70.

Frank, Gustav (2008): „Nachwort“. In: Ders. (Hg.): *W. J. T. Mitchell: Bildtheorie*. Frankfurt a. M., S. 445–487.

Habel, Frank-Burkhard (2006): „Der Film hat mit der Kunst nichts zu tun“. Kurt Tucholsky und das Medium Film“. In: Friedhelm Greis u. Ian King (Hg.): *Tucholsky und die Medien. Dokumentation der Tagung 2005, Wir leben in einer merkwürdigen Zeitung*. St. Ingbert, S. 67–82.

Harris, Stefanie (2014): „Kinematografie: Filmische Schreibweisen in der Literatur der Weimarer Republik“. In: Claudia Benthien u. Brigitte Weingart (Hg.): *Handbuch Literatur & Visuelle Kultur*. Berlin/Boston, S. 445–461.

Holzmann, Gabriela (2001): *Schaulust und Verbrechen. Eine Geschichte des Krimis als Mediengeschichte (1850–1950)*. Stuttgart.

Korte, Helmut (2008): „Filmkultur der 1920er Jahre“. In: Werner Faulstich (Hg.): *Die Kultur der zwanziger Jahre*. München, S. 199–215.

Nyström, Esbjörn (2022): „Diegesen im Filmskript – aus der Perspektive neuerer Dramentextnarratologie betrachtet“. In: Jan Hensschen u. a. (Hg.): *Drehbuchforschung. Perspektiven auf Texte und Prozesse*. Wiesbaden, S. 225–245.

Titzmann, Michael (1997): „1890–1930. Revolutionärer Wandel in Literatur und Wissenschaften“. In: Karl Richter, Jörg Schönert u. ders. (Hg.): *Die Literatur und die Wissenschaften 1770–1930*. Stuttgart, S. 297–322.

Töteberg, Michael (2017): „Kurt Tucholsky und das Kino“. In: Kurt Tucholsky: *Seifenblasen. Eine Geschichte, die ein Film werden sollte*. Reinbek b. Hamburg, S. 121–127.

- Wünsch, Marianne (2002): „Sexuelle Abweichungen im theoretischen Diskurs und in der Literatur der Frühen Moderne“. In: Christine Maillard u. Michael Titzmann (Hg.): *Literatur und Wissen(schaften) 1890–1935*. Stuttgart, S. 349–368.
- Yanagibashi, Daisuke (2020): *Metaphorologie des Kinos. Sprachbilder und Intermedialität im literarischen Kinodiskurs der Klassischen Moderne*. Bielefeld.