

Jan Henschen (Weimar)

A case study on Karl Valentin's *IM SCHALLPLATTENLADEN* (D 1934) reviews the dealing of vinyl. Valentin's short comedy about an anarchistic customer (Karl Valentin himself) in a record store draws a specific idea of how (in)appropriate communication and handling of records takes place. As the movie highlights the functions of vinyl records as objects in substance, *IM SCHALLPLATTENLADEN* offers a sort of media theory of a recording and storage medium beyond a discourse of sound and music.

### **Über den Tresen auf Biegen und Brechen – Karl Valentin im Schallplattenladen**

*Stöbern* umschreibt vielleicht am treffendsten jene suchend-schlendernden Bewegungen beim Besuch eines Schallplattenladens. Der Duden erklärt das Verb niederdeutscher Herkunft als "nach etwas suchen [und dabei Unordnung verursachen], [wühlend] herumsuchen". (Duden online) In vielen Schallplattenläden muss sich der potenzielle Käufer auf das spezifische Schallplatten-*Stöbern* einlassen, da die 'klassische' Einrichtung diesen Modus dem Besucher aufdrängt, mit all den Anordnungen von Kisten, Regalen, Boards, Gängen, dunklen Ecken und den entsprechenden Zusammenstellungen und Gruppierungen von Schallplatten. 'Wühlen' ist dabei die maximale Geste entsprechend der zitierten Duden-Definition, 'Unordnung verursachen' verstößt maximal gegen den Modus der spezifischen Platten-Suchbewegung. Nicht umsonst sind die Läden, insbesondere jene für den Wiederverkauf von Schallplatten, oft entsprechend ihrem Stöbern-Einrichtungsd dispositiv benannt: eine "Plattenkiste", "-box", "-fundgrube", "-truhe" oder ähnliches fand und findet sich wohl in jeder mittelgroßen deutschen Stadt.

Dem Modus des stillen, einsam wühlenden Suchens, damit immer auch dem Reiz und der Herausforderung des Taktilen einer Hand-Habung, steht eine andere, ebenso prädestinierende Aktionsform im Schallplattenladen gegenüber: das Gespräch mit dem Verkäufer (auffallend häufig männlich und nicht selten zugleich der Geschäftsinhaber), deren klare Grenze räumlich deutlich markiert ist durch den Schallplattentresen. Mit dem Verkäufer auf der einen und der

kaufinteressierten Person auf der anderen Seite ist nur untergeordnet die ökonomische Wechselwirkung von Angebot und Nachfrage, respektive Ware und Geld, organisiert. Ein derartiges Über-den-Tresen-Gehen des Tonträgers ist Warenaustausch, wie er sich bei vielen Waren und Produkten im Marktgeschehen etabliert hat. Viel bemerkenswerter ist jedoch die Verkaufs-Kommunikation mit deutlich ausgestellten Fallhöhen unterschiedlicher Register – vor allem von Wissen und Wertschätzung. Konversationen mit dem Plattenverkäufer über den Plattentresen hinweg zielen auf das Objekt Schallplatte selbst ab und seine Eigenschaft als Tonträger. Diese Gespräche mit Tendenz zum Monolog sind nahezu immer gekennzeichnet vor allem durch einseitig arrogante Pädagogik – wie mit Platten gefälligst *richtig* umzugehen sei – und Geschmacksterror – mit welchen Platten überhaupt die *richtige* Musik ins Haus käme. So haben sich derartige Szenen des Schallplattentresens als Anekdoten in die individuellen Gedächtnisse vieler Liebhaber und Sammler eingetragen, und wer derartiges nie erfahren durfte, kennt die Typologie doch aus dem Fundus des kulturellen Gedächtnisses.

### **Filmische Plattentresen**

Eine derartig räumlich-kommunikative Konstellation ist geradezu prototypisch auf den Punkt gebracht in einer kurzen Szene in HIGH FIDELITY (USA 2000), nach dem gleichnamigen Roman von Nick Hornby aus dem Jahr 1995. Barry, popsnobistischer Angestellter und Freund von Plattenladenbesitzer Rob (dem Protagonisten der Erzählung), sitzt selbstzufrieden mit zusammengefalteten Händen am Verkaufstresen, der seitlich an einer Flucht aus Plattenkisten die Sicht sowohl über den Ladenbestand als auch auf die Eingangstür ermöglicht. In Eingangsnähe steht ein Herr im Trenchcoat, mit einer Hand halbherzig an einer Plattenkiste. Aber er stöbert nicht, sondern wagt es tatsächlich, Barry wegen einer gezielten Sache anzusprechen. Folgender Dialog entspinnt sich:

Kunde: "*I just called to say I love you*: Do you have it?"

Barry: "Yeah, yeah..."

Kunde: "Can I have it then?"

Barry: "No, no, you can't!"

Kunde: "Why not? "

Barry: "Because it's sentimental tacky crap – that's why not. Do we look like that kind of a store? Just go to the mall!"

Der Kunde ist schwer irritiert und fragt nach den Ursachen von Barrys aggressiv-ablehnender Haltung, aber unter Beleidigungen schmeißt Barry den Kunden, trotz der aktuell drohenden Pleite des Ladens, raus. Wie sich dann herausstellt, ist die Single tatsächlich nicht im Sortiment – ein einfaches "Nein" bringt Barry aber nicht zustande, er muss quasi seinem Berufsethos entsprechend den Machtraum Schallplattenladen aufrecht erhalten.

Besondere Freude macht daher die Umkehrung dieser konventionellen Diskurspositionen. So zeigt GOOD VIBRATIONS (UK/IRE 2013) eine Szene, wie im Belfast der 1970er Jahre ein junger Mann, gekleidet in einem mit Sicherheitsnadeln und Buttons übersäten Schulblazer, plötzlich vor Schallplattenladenbesitzer und Althippie Terri Hooley steht, der gerade etwas gelangweilt in einem Musikmagazin blättert. Im harten Schnitt-Gegenschnitt entspinnt sich folgende Konversation über den Schallplattentresen hinweg, in Umkehrung des gängigen Musters von Wissen und Nicht-Wissen:

Kunde: "Have you 'Orgasomatic'?"

Terri: "Think you've got the wrong shop..."

Kunde: "'Buzzcocks'?"

Terri: "Definitely wrong shop!"

Kunde: "'Fuck Off'?"

Terri: "What?!"

Kunde: "*If you don't want to fuck me, fuck off* – 'Electric Church'?"

Terri schüttelt völlig unverständlich den Kopf, der Junge dreht den Kopf zur Seite und lässt den Blick langsam über die Plattenkisten, Wandregale und Poster schweifen.

Kunde: "I thought this was supposed to be a *record shop*?!"

Beide schauen sich wie in einem Western-Duell schweigend an, bis Terri Bleistift und Block zur Hand nimmt und sich die Kauf-Anliegen des jungen Mannes notiert. Das wird sich als Terris erster Kontakt mit der jungen Punkbewegung herausstellen, von der er sich mitreißen lässt und die er (und hier ist die Geschichte an reale Personen und Ereignisse angelehnt) als maßgeblicher Akteur nach Belfast und Nordirland bringen wird.

### **Im Schallplattenladen anno 1934**

Sowohl die Szene aus HIGH FIDELITY als auch aus GOOD VIBRATIONS haben ihre Verankerung in den Attitüden und Wissensbeständen der Popkultur der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, eingebettet in nostalgische Erinnerungsdiskurse zwar individueller, aber durchaus kollektiver (sprich retrospektiv Generationenformender) Diskurse der Schallplatte, des Schallplattenladens und -erwerbs. Dass

aber derartige Szenen des Plattentresens nicht zwingend auf den Pop-Kontext angewiesen sind und ihre Pointen bezüglich der Raumordnung und einer Schallplatten-Unordnung auch anders funktionieren können, lässt sich im Kurzfilm IM SCHALLPLATTENLADEN (D 1934) sehen. Der Karl-Valentin-Film nimmt sich den Schallplattenladen als Diskursraum vor,<sup>1</sup> nicht um die Distinktionsmechanismen des Schallplattenerwerbs vorzuführen, sondern um die Verhandlungen verschiedener Medialitäten des Objekts zutage treten zu lassen. IM SCHALLPLATTENLADEN ist ein komplexer Mediendiskurs, der als vermeintlich harmlose Valentin-Komödie daherkommt. Seine Ordnungen der Schallplatte sollen im Folgenden nachgezeichnet werden.

Stöbern ist in dem klassischen Ladengeschäft nicht möglich. Der Etablierungsschwenk des Films zeigt eine Schauvitrine, vor der einer älteren Kundin eine Platte auf einem Grammophon abgespielt wird, neben dem Apparat steht mit strengem Blick eine junge Verkäuferin. Nichtsdestotrotz ist die erste Aktion, mit der Karl Valentin als Kunde zu sehen gegeben wird, der Überblick – den er sich allerdings von außen verschaffen muss. Er sieht durch das Schaufenster, lässt seinen Blick durch das Geschäft schweifen und drückt sich dann, da Valentin-Filme immer auch auf deformierte Körper im Widerstreit mit tückischen Objekten abzielen, auf groteske Weise die Nase an der Frontscheibe platt. Die Fratze des Plattenkäufers! Doch mit dem Überblick, quasi mit dem visuellen, nicht-taktilen Stöbern trotz der historisch bedingten räumlichen und organisatorischen Unmöglichkeiten des Stöberns, hält der Kunde sich nicht lange auf. Dieser Überblick schafft ihm keineswegs Einblick in die Struktur des Ladens, denn schon sein Anliegen, "Guten Tag, machen Sie Grammophonreparaturen?", richtet er an die sitzende Kundin und nicht an die Verkäuferin. Diese hebt den Tonarm von der Platte, so dass die Musik abrupt abbricht und sich erst dadurch als intradiegetischer Ton zu erkennen gibt,<sup>2</sup> bleibt aber soweit freundlich und

---

<sup>1</sup> Interessanterweise taucht der Schallplattenladen *nicht* als eine Raumgröße der phonetischen Kulturgeschichte in dem an sich sehr instruktiven Sammelband "Handbuch Sound: Geschichte – Begriffe – Ansätze" (Volmar 2018) auf.

<sup>2</sup> Die Etablierungseinstellung, nur unterbrochen von einem Insert auf den Tonarm auf der drehenden Schallplatte, eröffnet aber zugleich auch das Verhältnis von der eigenen Medialität als Tonfilm gegenüber dem titelgebenden Objekt, der Schallplatte. Die Verhandlungen als Medium im Sinne eines von Speichern und Transportieren geschehen zunächst im Dialog, damit in der Sphäre des Akustischen (und im Medium Film also auf der Tonspur zu verorten). Mit dieser Stelle wird gleich zu Beginn deutlich, dass in diesem frühen Tonfilm auch eine Beziehung technischer Medien und medialer Effekte verhandelt wird, in dem "gerade der Auftritt von Grammophon oder Platte eine Reflexion über Möglichkeiten und Bedingungen des Films anschiebt." (Distelmeyer

verweist den Eintretenden an den Tresen auf der anderen Seite des Raums. Dort tritt der Kunde also an den Plattentresen, auf dem er zunächst seinen Hut ablegt. Hinter dem Tresen, der das Filmbild nun mittig in Kunden (links) und Verkäuferin (rechts) teilt, steht eine weitere junge Frau (Lisl Karstadt), die ihn nach seinen Wünschen fragt. Das Gespräch beginnt zunächst ganz harmlos, die "Handlung entwickelt sich aus einer für Valentin-Szenen typisch realistischen Ausgangssituation, einem ökonomischen Kalkül, und endet im Chaos." (Gronenborn 2007: 100.). Der Kunde versteht zunächst nichts, da er unter dem Hut noch Ohrenschützer trägt, die er umständlich abnehmen muss. Er stellt damit die Bedingungen für die Medien des Akustischen bereit, die ohne ungestörten Empfang nicht kommunikativ möglich wären, oder: ohne offenes Ohr geht erstmals gar nichts. Der Kunde benötigt neue Nadeln für seinen Schallplattenspieler, sein Ausgangsproblem liegt also in einer zentralen Medientechnik mit Relaisfunktion: die gekerbte Fläche der Plattenrinne lässt bekanntermaßen die Nadel vibrieren, diese mechanische Bewegungsübersetzung wird dann über den Arm an eine Membran weiter transportiert, der den Kode in ein akustisches Signal wandelt. Defekte und nicht-funktionierende Übersetzungs-, Relais- und Wandlungsmechaniken können als Leitmotiv für die gesamte folgende Handlung erhalten – sie lassen sich weder reparieren noch mechanisch ersetzen. Diese Nadeln nun können zwar nicht nachgeschliffen werden, wie eigentlich verlangt, sind aber günstig käuflich erwerblich. Nach den Ohren des Empfängers wäre das apparative Medium der Sendung und des Codes potenziell wiederhergestellt. Das Verkaufs-Gespräch ist damit aber nicht zu Ende, es wird erst eröffnet. In seiner ersten Minute hat der Film bereits strukturelle Elemente in unterschiedlichen Registern wie Raumanordnung, Medientechnik, Körperdisposition und die personale Zuordnung pointiert geklärt. Mit dem Erwerb von zwanzig neuen Tonnadeln wäre der Handel eigentlich abgeschlossen – und der Film nach nicht einmal zwei Minuten beinahe ohne Pointen vorbei. Doch geht es im Folgenden um das 'Ding' Schallplatte, ausgehend von einer gleichermaßen redundanten wie auch verwirrend schwierigen Frage.

Kunde: "Haben Sie auch neue Schallplatten?"

Verkäuferin: "Schallplatten? Ja, natürlich."

Kunde: "Ja?!"

Verkäuferin: "Wollen Sie Schallplatten haben? Was sollen das für Platten sein?"  
(*Eine Halbnahe von Karl Valentin zwischengeschnitten: Er führt über dem Tresen einen Kreis vom Umfang einer Schallplatte vor, indem er mit den Zeigefingern zwei sich schließende Halbkreisbewegungen vorführt*)  
Kunde: "Ja, so runde dunkelschwarze Platten..."  
Verkäuferin: "Mit Musik? Oder Gesangsplatten?"  
Kunde: "Nein! Mit Schall!"

Mit diesem Einstieg über die Medialität dessen, was die Schallplatte als Tonträger eigentlich speichert, reproduziert und zur Wahrnehmung freisetzt, ist der Gesprächstopos definiert: Es entwickelt sich ein medienmaterialistischer Diskurs über den Schallplatten-"Sound" *avant la lettre* (Volmar 2018: 123.)<sup>3</sup>. Zugleich werden die Wissensbestände der Verkäuferin auf eine harte Probe gestellt, da der Kunde offen zugibt, gar nicht recht zu wissen, was er denn wolle und sich ganz auf den Rat der Verkäuferin verlasse. Immer wieder hakt das Gespräch bei der Dinglichkeit der Objekte, immer wieder wird die Frage nach Materialität aufgeworfen – so entsteht die Dialog-Komik dieser Sequenz und zugleich ist ein quasi auf ewig perpetuierbarer, zielloser Gesprächsstrom etabliert. Dabei werden alle Aspekte von sprachlicher Kommunikation ausgestellt und problematisiert, um die Schallplatte als Sache zu begreifen. So sind in den Aushandlungen stets zwei Register adressiert, die im Tonfilm zusammengeführt werden können durch Rede über ein Objekt und bewegte-bildliche Repräsentation des Objekts (sowie dessen Handhabungen): der Valentin-Film demonstriert Verhandlungen über das dingliche Medium Schallplatte und die (Un-)Möglichkeiten eines sprachlichen Mediendiskurses.

---

<sup>3</sup> "Der englische Ausdruck (abgeleitet vom lateinischen *sonus* und verwandt mit dem französischen *son*) ist ein vielschichtiger Begriff, für den es im Deutschen keine direkte Entsprechung gibt. Als physikalisches Phänomen lässt sich 'Sound' erstens mit dem deutschen Wort 'Schall' übersetzen und bezeichnet in dieser Bedeutung mechanische Einwirkungen auf einen Gleichgewichtszustand, die sich in elastischen materiellen Medien – im gasförmigen, flüssigen oder festen Zustand – in Form von mehr oder weniger periodischen Druckschwankungen räumlich ausbreiten. 'Sound' bezieht sich zweitens auf die sinnliche Empfindung von Schallwellen durch wahrnehmende Organismen oder technische Medien. In dieser Verwendung bildet der Begriff eher ein Äquivalent zum deutschen Wort 'Klang' – wobei Schall jedoch nicht ausschließlich auditiv über das Gehör wahrgenommen wird, sondern zum Beispiel auch taktil; Gehörlose etwa erfahren Schall primär auf diese Weise. Darüber hinaus verbirgt sich hinter physikalischen bzw. neurobiologischen Definitionen von 'Sound' eine jahrtausendealte Wissenschaftsgeschichte musiktheoretischer, physikalisch-mathematischer und lebenswissenschaftlicher Forschungsdiskurse. Diese Geschichte weist darauf hin, dass die Definitionen und Bedeutungen von Soundphänomenen drittens wesentlich von – unterschiedlich stark tradierten – sozialen und kulturellen Faktoren bestimmt sind; dazu zählen u. a. sozio-ökonomische, politische, ästhetische, epistemologische, identitätspolitische, genderbezogene oder subkulturelle Aspekte (vgl. Sterne 2003; Netzwerk 'Hör-Wissen im Wandel' 2017). Spezifische Ästhetiken von Sound, aber auch die mit diesen verbundenen Praktiken und Medien, sind damit nicht zuletzt Ausdruck sozialer Konventionen und Werte." (Volmar 2018: 123).

## **Verhandlungen der Schallplatte**

Verschiedene Aspekte fächert der Film nach und nach auf:

Die erste Platte, die dem Kunden vorgespielt wird, gibt in zackiger Weise den populären Radetzky-Marsch zu hören. Der Kunde 'steigt ein' in die Musik, in dem er kunstvoll auf den Fingern die Melodie mitpfeift. Das Abspielen der Schallplatte hat hier Aufforderungscharakter zu kollaborativer Praktik zwischen Medientechnik und Körperfertigkeit. Diese Handlung, die in ein Übertrumpfen des Marsches durch das Pfeifen mündet (und ausdrücklich von der Verkäuferin gelobt wird), wirft die Frage auf, aus welchen Gründen eine populäre Melodie, ein Ohrwurm gar, auf einem Tonträger erworben werden sollte. Der Medienkonkurrent ist der Mensch, respektive seine Hand, sein Mund und seine Atmung. "Ja", sagt der Kunde doppeldeutig, "ich pfeif' auf jede Platte!" Zudem stellt er fest, dass der Militärmarsch ja nicht "der Caruso" gewesen sei. Leider kann die Verkäuferin damit nicht dienen, da der Caruso augenblicklich ausgegangen sei. Das ökonomische Moment der Verfügbarkeit von der Schallplatte als Ware wird aber zu einem Nebenaspekt, wenn der Kunde ganz erstaunt fragt: "Ja, wo isser denn hin?" Das angesprochene synekdochische Verhältnis (Personenname – Gesangsstimme) wird zu einer Frage des Speichermediums in einem räumlich-kausalen Verständnis. Denn auf der Platte *ist* der Caruso als wahrnehmbare Größe erst, wenn der Tonabnehmer über die Rille läuft. Und doch kann der Caruso von der Platte im Sinne eines Trägermediums gar nicht einfach verschwinden oder gelöscht werden – er wird höchstens über einen langen Zeitraum sukzessive abgenutzt.

Darauf bekommt der Kunde alternativ eine Gesangsplatte aufgelegt, aber er muss feststellen: "Nach der Platten kann man unmöglich tanzen." Auf eine Tenor-Platte tanze ja auch kein Mensch, entgegnet die Verkäuferin. "Nicht auf der Platte! Ich meine so *nach* der Platte." In diesem kurzen Wortwechsel wird die Frage nach Räumlichkeit und Zeitlichkeit des Speicher- und Übertragungsmediums dahingehend variiert, wie es mit dem Hören zu den nach sich ziehenden Praktiken, wie eben dem Tanzen, im Verhältnis zu setzen wäre.

In dieser Manier geht es weiter und die beiden Diskutanten müssen wiederholt konstatieren, dass sie jeweils nicht weiterwüssten – dennoch oder gerade deswegen wird das Gespräch fortgesetzt. Der Kunde hat nach kurzer Überlegung doch noch einen eigenen Impuls, er wünscht die "Freiwillige Sanitätskolonen"-



Platte mit dem Lied "Sanitätslos". Nach mehrfachem Nachfragen wegen des eigentümlichen Titels muss die Verkäuferin im Katalog nachsehen. Sie wird nicht fündig, der Kunde ist kaum hilfreich ("Ist es ein Marsch? Oder ist es ein Lied?" "Ja, es ist ein Marschlied"). So singt er die Melodie schließlich vor und des Rätsels Lösung: "*Seemannslos*", der in den 1920er Jahren sehr populäre Schlager. Daher ist die Schallplatte auch vorrätig, und um sie aus dem Lager zu holen, geht die Verkäuferin aus dem Verkaufsraum. Der Kunde beginnt, sich allein im Laden umzusehen, eben zu *stöbern* und stiftet mit einer Trompete aus der Schauvitrine eine Unruhe und Unordnung, in die von der anderen Verkäuferin massiv interveniert werden muss. Die aus dem Lager herbeigeschaffte Platte will er zudem gar nicht kaufen. Er habe das Lied gepfiffen, weil er eben diese Scheibe schon besitze, sie bis zu zwanzig Mal am Tag habe laufen lassen und sie nun nicht mehr hören könne. Sogleich gibt er seine nächste Idee kund: "Ein Sonntagmorgen am Abend – oder so." Dies sei eine viereckige Platte, auf Nachfrage jedoch besinnt er sich: "Nein, das [*gemeint ist das viereckige Objekt*, Anm. d. Verf.] war ein Notenblatt, jetzt kann ich mich erinnern."

Diese angebliche Walzermelodie solle die Verkäuferin besorgen, dazu ruft sie per Telefon ihren Chef an. Hier kommt nun letztlich und zugleich wie am Anfang der phatische Aspekt der mündlichen Kommunikation ins Spiel (im Wortsinn), da der Telefon-Kontakt permanent unterbrochen wird durch die tollpatschigen Gesten des Kunden, die unabsichtlich Betätigungen der Auflage-Vorrichtung des Apparates nach sich ziehen. Da sich der Kunde zudem außerstande sieht, in den Telefonhörer die Melodie zu pfeifen, erübrigt sich auch dieser Plattenkauf. Verkäuferin und Käufer werden sich einfach nicht einig, aber keiner möchte abrechnen oder aufgeben. Zufällig, vielleicht inspiriert durch den starken wiederholten Materialbezug des Kunden, fällt der Verkäuferin doch noch ein möglicherweise passendes Objekt auf dem Tresen ins Auge. "Halt, kennen Sie das schon?", fragt sie den Kunden und zeigt ihm eine Schallplatte, die sich biegen lässt. Sie seien das neueste Produkt: "Unzerbrechliche Platten!" Die Verkäuferin demonstriert die Flexibilität der Platte mit schwungvollem Biegen bis zum Zusammenrollen der Scheibe und erklärt, dass man sie so sie in die Tasche stecken könne, dabei spiele sie genauso wie alle anderen und sei sogar billiger. Noch eher sich der verdutzte Kunde so richtig dazu äußern kann, verschwindet die Verkäuferin nach hinten ins Lager, um ein Sortiment von unzerbrechlichen



Platten zu holen. Ab diesem Moment ist nicht nur ein neuer Materialtyp eingeführt (die ersten Schallplatten auf flexiblem Material wie Polyethylen kamen bereits 1920 auf den Markt), sondern auch der Film eröffnet einen anderen Zugang zur Platte. Mit der flexiblen Scheibe ist der Diskurs zum taktil-physischen verschoben und in seiner eigenen filmischen Medialität damit vom Ton im bisherigen Schwerpunkt Dialogwitz zum Bild von Objekten und Handlungen.

### **Zerstören als Begreifen**

Nun sitzt der Kunde also zum zweiten Mal allein am Tresen, der mittlerweile mit Schallplatten überhäuft ist. Während er abschätzig die unzerbrechliche Schallplatte biegt, wundert er sich laut murmelnd, warum denn so etwas erfunden wurde und nicht etwa ein Heilmittel für Katarrh. Kopfschüttelnd legt der Kunde die Platte auf den Tresen und greift zu einer konventionellen, die bei der gleichen biegenden Handbewegung sofort mit einem lauten Geräusch in der Mitte durchbricht. Diesen 'Test' wiederholt er sofort, mit zur Seite geneigtem Kopf, als würde er zum taktilen Bewegen eine Art Geräuschprobe vornehmen. Darauf folgt noch eine 'Hörprobe', ein Zwischenschnitt zeigt die zerbrochenen Schallplatten zu seinen Füßen. Letztlich versucht er sich an einer 'Geschmacksprobe' eines Bruchstücks, die jedoch mit schmerzverzerrtem Gesicht abgebrochen wird. Die Schallplatte ist kein taktiles Medium<sup>4</sup> und quasi unmittelbare Sinneswahrnehmungen bieten keinen Zugang, keinen besonderen Reiz und ergeben dadurch auch keinen Sinn.

Nachdem die Verkäuferin an den Tresen zurückkehrt und die Zerstörung erkennt, nimmt mit ihrer völligen Verzweiflung der bis dato vornehmlich auf Wortspielerei basierende Humor der Kunde-Verkäuferin-Interaktion die Wendung in destruktiven Slapstick, der im anarchischen Chaos eines mit Plattensplittern und zerbrochenen Vitrinenfenster-Scheiben übersäten Schallplattenladens endet. Die Tonträger zerbrechen zunächst weiterhin durch Ungeschicklichkeit wie durch Abstützen auf dem Tresen (der ja mit Schallplatten überladen ist) oder durch das Draufsetzen (auf einen Stuhl, auf dem noch eine Platte liegt). Doch schließlich zerschlägt der Kunde die Ware auf seinem Kopf und dem der Verkäuferin. Sie ist auf dem Gipfel der Verzweiflung angekommen und klagt, zwar gebe es halt die

---

<sup>4</sup> "Taktile Medien sind definitionsgemäß Objektivationen, die den menschlichen Tastsinn im Hinblick auf ihre Bedien- und Ausführbarkeit betreffen." (Ruf 2018: 191.).

flexible Schallplatte, aber alle anderen seien eben zerbrechlich, seien ganz empfindliche harte Wachsplatten. "Das müssen Sie doch begreifen können endlich?!", sagt sie dem Kunden ins Gesicht. Und genau damit spricht sie das Problem aus: endlich *begreifen*. Platten können als Objekte begriffen werden, aber weder Gesten des Machens oder noch des Erfahrens eröffnen dem Menschen einen Zugang: die Schallplatte selbst bleibt ohne weitere Medientechnik reizlos. Sie selbst aber als Medium für akustische Phänomene herzunehmen, ohne ihren Objektstatus einfach auszublenden, bleibt ein zielloses Unterfangen. So sind es im Film erst jene finalen Akte der Störungen und Zerstörungen, die auf das Ding selbst abzielen, es dadurch aber weiterer Medientechnik nicht mehr zugänglich machen und die Speicherfunktion der Platte somit irreparabel suspendieren. Karl Valentin als Kunde im Schallplattenladen interessiert sich nicht für die Schallphänomene, er widersetzt sich dem *richtigen* Umgang mit Platten, er unterwandert ihre diskursiven und dinglichen Ordnungen. Dabei hat Valentin von Beginn seiner Kinoarbeit an schon verschiedene ökonomische Verkaufs- und Dienstleistungsräume in seine Filme aufgenommen, vom Friseursalon über die Apotheke und die Sparkasse bis zur Anwaltskanzlei. Er widmete sich immer wieder auch Musikerzeugung, von Zither und Geige bis ganzen Orchestern oder Chören. Dabei zeigen seine Filme gerade nach der so genannten Tonfilmwende 1929 ein gesteigertes Medieninteresse, das vom Sprechtheater bis zur Radiotechnik reicht: "In vielen seiner kurzen Tonfilme blieb er in einer gelungenen Balance zwischen aktionsreicher Destruktionslust und sprachkomischer Wortakrobatik, zwischen visueller und verbaler Komik, seiner Vorliebe für die Themen Handwerk und Medientechnik treu." (Gronenborn 2007: 84.).

*Stöbern* im eingangs definierten Duden-Sinn von "nach etwas suchen [und dabei Unordnung verursachen]" steht so dabei dem *Begreifen* (und in Valentin-Filmen heißt dies stets auch: dabei Unordnung verursachen) als Suchbewegung in IM SCHALLPLATTENLADEN durchaus nahe. Ihr Schall ist nicht greifbar, er entzieht sich auch sprachlicher Modulation und Ordnungsregister. Aber wenn der "Medientechniker" (Vgl. ebd.) Valentin sich besagten "so runden, dunkelschwarzen Platten" widmet, dann attackiert er die Handhabungen dieses eigentümlichen Dings, um über taktile Gesten ganz unbedarft zu fragen, was denn die Platten eigentlich machen.

## **Bibliografie**

Distelmeyer, Jan (2015): "Belebung im Raum oder: 'Das ist er, das ist seine Stimme!' Grammophon, Schallplatte und CD im Film fragen nach der Wirklichkeit des Tons", in: Kirchmann, Kay / Ruchatz, Jens (Hg.): *Medienreflexion im Film: Ein Handbuch*. Bielefeld: transcript, 335–348.

Dudenredaktion (o.J.): "Stöbern" auf *Duden online*.  
[<https://www.duden.de/rechtschreibung/stoebbern>, 6.11.2019].

Gronenborn, Klaus (2007): *Karl Valentin – Filmpionier und Medienhandwerker*. Leipzig: Henschel.

Ruf, Oliver (2018): "Medientaktilität", in: Schweppenhäuser, Gerhard (Hg.): *Handbuch der Medienphilosophie*. Darmstadt: WBG, 191–199.

Volmar, Axel / Gerloff, Felix / Schwesinger, Sebastian (2018): "Medienwissenschaft", in: Morat, Daniel / Ziemer, Hansjakob (Hg.): *Handbuch Sound. Geschichte – Begriffe – Ansätze*. Stuttgart: J.B. Metzler, 123–133.

## **Filmografie**

GOOD VIBRATIONS (UK/IRE 2013, R.: Lisa Barros D'Sa / Glenn Leyburn).

HIGH FIDELITY (USA/UK 2000, R.: Stephen Frears).

IM SCHALLPLATTENLADEN (D 1934, R.: Hans. H. Zerlett).