

Kinosound : die verteilte Seelenfunktion

Autor(en): **Holl, Ute**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **59 (2017)**

Heft 367

PDF erstellt am: **24.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-863303>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ute Holl

ist Professorin für Medienwissenschaft an der Universität Basel, Filmemacherin und Autorin. Zu ihren Forschungsschwerpunkten gehört das Kino als Wahrnehmungslabor und die Mediengeschichte der Akustik. Neuestes Buch: «Cinema, Trance and Cybernetics». Amsterdam University Press, 2017

Die verteilte Seelenfunktion

Der Ton im Film macht die Bilder nicht vollständiger, sondern weitet sie aus. Im Klang verwischen die Grenzen zwischen Eigenem und Fremdem, zwischen technischen Medien und eigenen Nerven, zwischen Wahrnehmung und Wunsch. Es wird etwas draussen hörbar, was man glaubte, nur im eigenen Inneren wahrzunehmen: eine Seele, die rauscht, knistert, dröhnt und singt.

Ununterscheidbar legen sich verschiedene akustische Formen eines rhythmischen Schlagens übereinander: technische und musikalische Geräusche, das modulierte Flattern einer Drehbewegung, vielleicht von Rotoren, einmal auf trockener Luft, dann auf feuchter, und dazu, in korrespondierendem Rhythmus, ein Schlagzeug. Zusammen nehmen die Geräusche den Schlag eines überdrehenden Herzens ebenso auf wie den Rhythmus einer drehenden Kamera oder eines Projektors. Die Folge der Schläge liegt dicht an einer akustischen Stroboskopie und genau an der Grenze vom Einzellaut zum rhythmisierten Klangbild. Auf diese Weise ruft die Komposition der Geräusche eine akustische Halluzination hervor, die keinen festen Ort kennt, kein Innen ist und kein Aussen: Entwickelt hat es so der Schnitt- und Tonmeister *Walter Murch* (porträtiert in Filmbulletin 5.15) für Francis Ford Coppolas *Apocalypse Now*, der Motive aus Joseph Conrads Erzählung «Heart of Darkness» in den Vietnamkrieg überträgt. Nicht nur lässt Murch das pulsierende Geräusch zwischen Raumeffekt und Klangfigur oszillieren, sondern auch akustisch durch den Raum fliegen, von rechts nach links, von oben nach unten.

Transformationen
von Zeit und Raum

Mit dieser Eröffnung des Films hat Murch eine neue Ästhetik des Kinosounds begründet. Er nutzt die Eigenheiten des menschlichen Hörens – das immer ein ergänzendes, psychoakustisches ist –, um Irritationen

über die Quelle des Klangs zu erzeugen. Und zugleich nutzt Murch alle Möglichkeiten der Kinosaalakustik, um nicht mehr naturalistische stereofone Eindrücke zu erzeugen. Aus einem technischen Raum werden die intimsten Gefühle evoziert. Im Kino, zeigen Coppola und Murch, wird die Wahrnehmung des Menschen selbst angegriffen und das, was seine Seele gewesen sein wird, nach aussen gekehrt, genauso wie im Krieg.

Mit den Bildern dieser Eingangssequenz, die von Murch, nicht von Coppola stammt, blättert *Apocalypse Now* eine Reihe von möglichen Quellen der Geräusche auf der Tonspur auf: die Rotorblätter eines amerikanischen Helikopters, der in Zeitlupe über einen brennenden Dschungel und die darin nicht sichtbaren Dörfer fliegt; den Ventilator, auf den der panische Protagonist starrt und der zum Echo seines Herzschlags wird; das Schlagen der Flammen, die an den Blättern des Dschungels aufsteigen, oder dann den filmischen Rhythmus der Überblendungen selbst, in denen Drogen und Waffen sichtbar werden, die den Herzschlag modulieren. Und alles könnte auch einfach zum Schlagzeug von John Densmore von The Doors gehören: Percussion und Trommeln, die sich vom Song «The End» zu emanzipieren scheinen, um mit den Hubschrauberrotoren gemeinsame Sache zu machen. Auch das Schlagzeug migriert durch den Kinosaal oder durch den Kopf.

Kinosound, Krieg und alle mit Pan, dem Gott der Ohren, verbundenen akustischen Vorstellungen sind weder nur technische noch einfach mentale, sondern verbinden Gehör und Medien, ununterscheidbar. Die Geräusche in diesem Zwischenreich lassen sich präzise lokalisieren, kennen aber keinen definierten Raum und, wie Pans magische Mittagsstunde, keine homogene Zeitstruktur. Die Transformation von Zeit- und Raum in der Wahrnehmung und nicht der Versuch, Bilder und Klänge zu synchronisieren, bestimmen den Kinosound.

Sound ist das, was sich am Klang nicht anschreiben lässt, was über jede Notation und Partitur hinaus-schiesst. Der Sound einer Musik verdankt sich der Art und Weise, wie Instrumente gespielt, wie Hall und Raum beschaffen oder technisch bearbeitet sind oder wie, noch kunstvoller, Obertonschwingungen, die Klangfarben von Instrumenten, miteinander und mit denen sonstiger Geräusche verschränkt werden. Im Kino entstehen zugleich Intensitäten und Entfremdungen durch solche Verbindungen von Klängen und Geräuschen: vom Ton der Mundharmonika mit dem Geräusch des vorbeifahrenden Zugs wie bei Sergio Leone, vom Fagott des Orchesters mit dem Muhen eines Rindes, wie in *Moses und Aron* von Danièle Huillet und Jean-Marie Straub. Die Kunst des Sounddesigns im Kino folgt damit auf technisch immer raffiniertere Weise einem Wunsch, den Arnold Schönberg bereits 1911 in seiner Harmonielehre formuliert hatte: dass künftig nicht mehr in Melodien, sondern in Klangfarben zu komponieren sei.

Seitdem mit Synthesizern in den sechziger Jahren Obertonstrukturen kalkuliert und konfiguriert und sogar auf Tastaturen spielbar wurden, seitdem sich Töne, aufgenommen auf Magnetband oder später

auf digitalen Formaten, verzerren und vermischen lassen, sind Klänge nicht mehr entweder Musik oder Geräusch, nicht mehr entweder naturalistisch oder künstlich, sondern stets beides. Ihre Übertragung verbindet das Hören mit zugleich realen und künstlichen Dingen, mit architektonischen und synthetischen Klangräumen. Als solche intervenieren sie ins Filmbild, aber gerade nicht als Verdopplung des Sichtbaren, sondern als dessen Modulation.

Als akustische Ausweitung aller Klänge und Stimmen ebenso wie als deren Störung und als Rauschen nimmt der Sound im Kino Kontakt mit den Bildern auf und transformiert sie zugleich. Kinosound markiert ein Feld der Unbestimmbarkeit zwischen Hörbarem und Halluziniertem, zwischen Wahrnehmung und Wunsch. Mehr als alle optischen Tricks verwischt der Klang im Kinosaal die Grenze zwischen dem Eigenen und dem Fremden. Kein Wunder, ist doch das Hörorgan selbst eine Übergangszone zwischen materieller Welt und Wahrnehmung, zwischen technischen Medien und Nerven. Immer zugleich innen und aussen, bewusst und unbewusst bleibt der spezifische Sound eines Films – sein eigener Klang jenseits von den Melodien der Filmmusik – unverwechselbar und zugleich das, was in der Erinnerung an einen Film am wenigsten beschreibbar ist. Filmkritik vermeidet daher den Sound, wo sie nur kann, und beschränkt sich, wenn überhaupt, auf technische Rekonstruktionen der Tonmischung. Kinogänger erinnern sich an Filmmelodien, aber selten wissen sie noch, wie jenseits davon die akustische Wirklichkeit der Filmerzählung beschaffen war oder wie Musik und Geräuschkomposition eines Films zusammenhängen.

Psyche ist hörbar

In den siebziger Jahren wurde viel für den Kinosound erfunden, was sich ganz im Sinne psychedelischer Experimente als Bewusstseinsweiterung verstehen liess. Gemäss dem Altmeister der politischen Psychologie, Aldous Huxley, dem wir den Begriff Psychedelik (und The Doors ihren Namen) verdanken, zeigt sich in solchen Erfahrungen eine Wirklichkeit des Seelischen: Die Seele (*psyche*) wird offengelegt (*delos*). Filme wie *Apocalypse Now* jedoch, die den Anspruch haben, die Ästhetik des Kriegs vorzuführen und zugleich Aufklärung über die Wahrnehmung im Zeitalter technischer Medien zu betreiben, kehren dieses Verhältnis immer auch um: Die Seele, so das Argument aller filmischer Avantgarden, wird im Kino nicht einfach sichtbar gemacht, sondern überhaupt erst als spezifische Seele des 20. Jahrhunderts hergestellt. Mittels Kinematografie lassen sich noch die kleinsten und unwillkürlichsten Bewegungen der Menschen aufzeichnen, ein «Optisch-Unbewusstes», wie es bei Walter Benjamin heisst. Akustisch leistet die Fonografie dasselbe, indem sie flüchtige Klänge und Stimmen als reale Tonspur fixiert. So macht das Kino sicht- und hörbar, was zuvor, in der Buchkultur, als eigenes und inneres Wahrnehmungsvermögen des Menschen galt: die Seele. Die Funktionen der Seele liessen sich damit aber auch simulieren.

«They were common everyday words – the familiar, vague sounds exchanged on every waking day of life. But [...] they had behind them, to my mind, the terrific suggestiveness of words heard in dreams, of phrases spoken in nightmares. Soul! If anybody had ever struggled with a soul, I am the man.» Joseph Conrad, «Heart of Darkness»



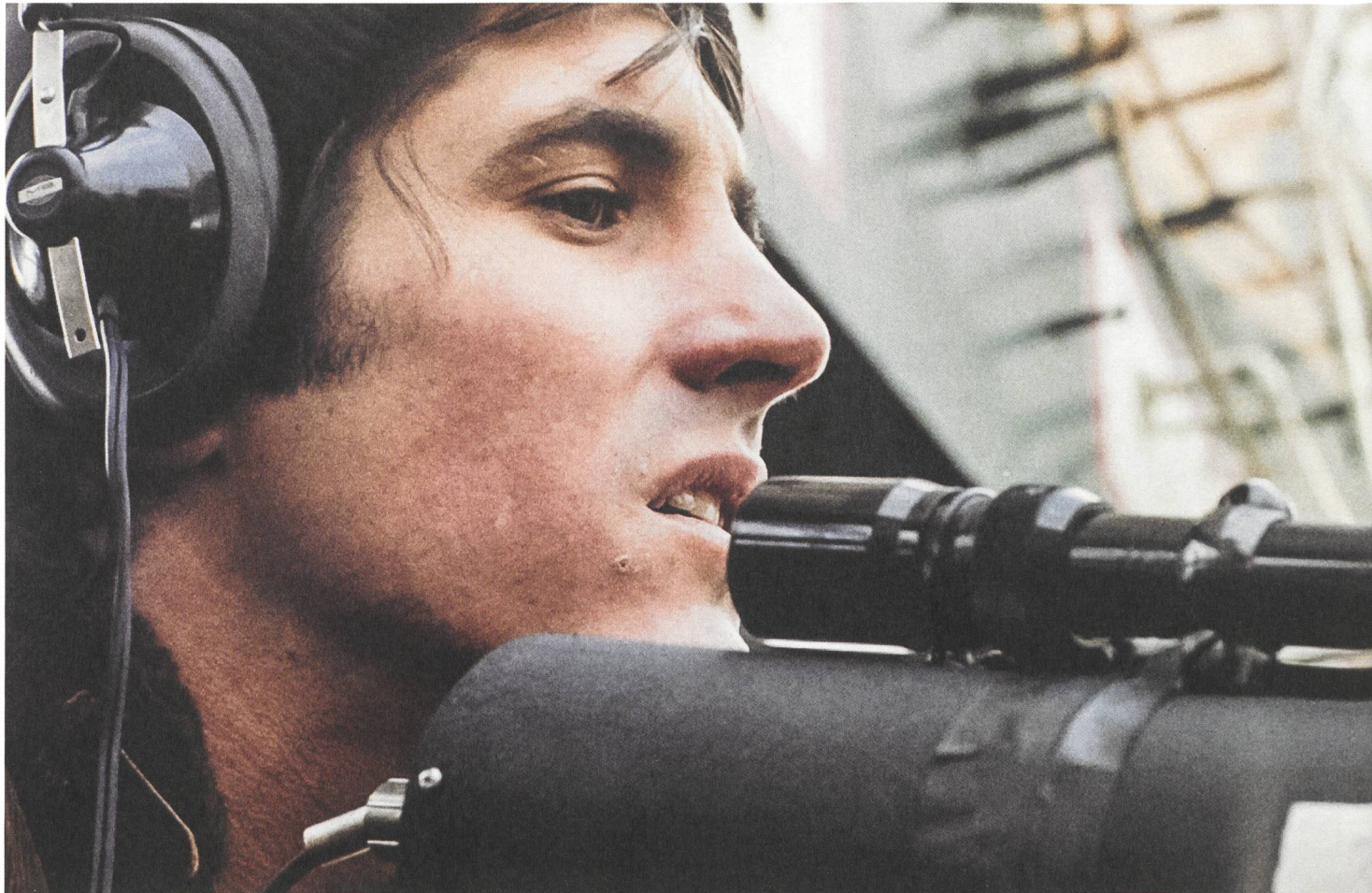
Entr'acte (1924) Regie: René Clair



Gravity (2013) Regie: Alfonso Cuarón



Entuziazm (1931) Regie: Dsiga Wertow



The Conversation (1974) Regie: Francis Ford Coppola

Hatten Physiologen und Philosophen im 18. Jahrhundert noch darüber gestritten, ob die Seele als Organ lokalisierbar oder eine rein virtuelle Funktion der Verbindung aller Empfindungen sei, so wurden im Laufe des 19. Jahrhunderts diese Funktionen in Experimenten sinnesphysiologisch vermessen und verschaltet. Dieselben Apparaturen, mit denen Theoretiker wie Hermann von Helmholtz oder Praktiker wie Thomas Edison menschliche Hörfunktionen testeten, konnten andersherum eingesetzt werden, um die Hörnerven zu erregen und künstliche Effekte auf Ohren und Augen zu spielen. Damit waren Seelenfunktionen zum ersten Mal auf Anordnungen aus der Umgebung verteilt. Insbesondere Toneffekte, die Aufnahmen von Schüssen, Schreien oder Löwengebrüll, konnten Gefühle künstlich hervorrufen. Das ist buchstäblich zur Signatur der Macht des Kinos geworden. Zugleich besteht in solch dichten Übertragungen von Affekten aber auch das Potenzial seiner Empathie, wie Ildikó Enyedi auf der Tonspur von *On Body and Soul* (2016) zeigte. In diesem Film bilden die sehr nah aufgenommenen tiefen und verzweifelten Rufe von Rindern, gefesselt zur Schlachtung, den akustischen Horizont, vor dem sich alle Fragen nach der Verbindung von Körper und Seele entfalten.

Das Motiv des Schreiens von Leidenden oder Opfern, das aufgenommen und an anderer Stelle eingesetzt wird, oder das Phänomen einer mütterlichen Stimme, die beliebig und überall reproduzierbar ist, sind berühmte Filmsujets geworden. Einerseits simulieren sie Gefühle im Kino, andererseits verweisen sie zugleich auf die Schrecken der Macht medialer Simulation. Alfred Hitchcock hat das paradigmatisch in *Psycho* (1960) vorgeführt, in dem die Protagonisten und mit ihnen die Kinzuschauer von allen möglichen Stimmen, deren Herkunft unklar bleibt, besessen werden. Für den Fall der technisch verteilten Mutterstimme zeichnet der Film das Psychogramm der Psychose und wird damit zum Vorläufer von weiteren Filmen, in denen die Halluzination von Mutterstimmen zum Horror wird, zum Beispiel Gore Verbinskis *The Ring* (2002). Die Macht der vom Körper losgelösten und künstlich oder kinematografisch wieder implementierten Stimme hat bereits Fritz Lang in dem frühen Tonfilm *Das Testament des Dr. Mabuse* (1933) zum Thema gemacht, zeitlich parallel zur Radiopolitik der Nationalsozialisten in Deutschland und deutlich ausgewiesen als deren mediale Analyse. Damit hat Lang eine ganze Serie von Stimmengespenstern für das kommende Kino aufgerufen.

Unheimlich sind diese Kinostimmen, insofern sie immer zugleich schwingungsgetreu und technisch verzerrt sind. Oft kommen sie vom Plattenspieler oder Tonband, aus dem Radio oder dem Telefon, und später werden sie, wie in Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968), zu Computerstimmen. In *Blow Out* (1981) hat Brian De Palma das noch einmal paradigmatisch für den Schrei durchgeführt, jenes Grenzphänomen der Stimme, das jenseits der Sprache eine Stelle aufreißt, an der sich menschliche Wahrnehmung unmittelbar mit einem unbekanntem Fremden verbindet. Auch das gehört zum Zauber des

Kinosounds, dass dieses Fremde ein anderer Mensch, aber auch ein Tier sein kann oder etwas dazwischen: das ausserirdische Geschöpf E. T. zum Beispiel oder ein Betriebssystem, das sich nur durch eine künstliche Stimme äussert, wie Samantha in Spike Jonzes *Her* (2013). Kinosound führt und verführt zu hybriden und immer etwas illegitimen Verbindungen.

In den Techniken akustischer Medien, die aufgezeichnete Schwingungen direkt übertragen und nicht, wie die Stroboskopie des bewegten Bildes nur die Illusion von Bewegung, liess sich ein psychisches Verhältnis zur Welt besonders gut simulieren. Das funktionierte umso besser, je feiner und gerichteter die Mikrofone wurden und je präziser Lautsprecheranlagen die Verteilungen und Mischungen von Klängen zu künstlichen Räumen für das Gehör simulieren konnten. Nicht die Genauigkeit der Sprachübertragung, nicht die Vernehmlichkeit von Dialogen war daher für Leute wie Sergei Eisenstein oder Siegfried Kracauer am Übergang zum Tonfilm interessant, sondern die Möglichkeit, eine neue Welt aus Geräuschen zusammensetzen. Kurz vor dem Auftauchen des Synthesizers wies 1960 der damals schon siebzehnjährige Kracauer darauf hin, dass es dem Regisseur freistehen müsse, «gewisse Geräusche ihrer natürlichen Substanz zu berauben, sodass sie nicht mehr auf das physische Universum hinweisen, dem sie entstammen; als entkörperlichte Entitäten nehmen sie dann andere Funktionen an». Dachte Kracauer hier noch eher an kontrapunktische Reibung zwischen Ton und Bild, so konnte spätestens die Transformation der Klangqualitäten durch Tonband und Synthesizer solche unähnlichen Ähnlichkeiten herstellen, wie Walter Murch sie in *Apocalypse Now* einsetzte.

Als Schuljunge bereits hatte Murch im lokalen Radio WQXR eine Übertragung gehört, bei der sich ihm, wie er schreibt, die Nackenhaare vor Aufregung sträubten: ein Tonbandstück von Pierre Schaeffer und Pierre Henry, den Begründern der *musique concrète*. Es war eine Komposition mit Klangpartikeln aus alltäglichen Geräuschen, deren Herkunft durch das Schneiden der Tonbänder unkenntlich gemacht worden war. Sie waren, im Wortsinn Kracauers, ihrer natürlichen Substanz so beraubt, dass nichts mehr auf ihre Herkunft aus dem physischen Universum hindeutete. Murch adaptierte das Verfahren später für seine Filmkompositionen. Damit wanderte eine Ästhetik der französischen Avantgarde direkt in die amerikanische Popkultur ein und formte, wie Michael Ondaatje zu *Apocalypse Now* schrieb, «the American subconscious». Nicht einfach Töne, sondern Sound moduliert das Unbewusste.

Unheimliche Stille

Das Kino, darin sind sich seine Historiker und Historikerinnen einig, war niemals stumm. Aber seine Klangräume waren ganz unterschiedlich: Edison hatte schon 1887 mit Synchronisierungen von Bild- und Tonapparaturen, von Kinetoskopen und Phonographen experimentiert, doch diese noch individualisierten Verschaltungen von Leuten mit Apparaten setzten sich nicht durch. Das frühe öffentliche und kollektive

Kino der Jahrmärkte wiederum ging im Jubel der umstehenden Massen unter, während auch die ersten gesitteten Vorstellungen in Pariser Cafés oder Berliner Kleinkunsttheatern keineswegs still waren, sondern vom Germurm der Leute, vom Klirren der Tassen und Sektgläser und vom Rattern des Projektors selbst begleitet. Stille im Kino war überhaupt erst möglich, nachdem der Projektionsapparat aus dem Kinosaal in einen isolierten Vorführraum verbannt worden war. Damit wurden aber auch Anweisungen nötig, was und wie im Kino zu hören sei. Erst 1921 mahnte George Beynon im Handbuch «Musical Presentation of Motion Pictures», einer Art Leitfaden für Kinobetreiber: «Zuzulassen, dass Filme in der Stille gezeigt werden, ist ein unverzeihliches Vergehen, das schonungslos verurteilt werden muss. Unter keinen Umständen darf ein Film in der Stille beginnen.» Von Anfang an sollte jeder Film seine Ästhetik souverän bestimmen, das heisst, die Wahrnehmung nicht nur im Visuellen, sondern auch im Akustischen präzise regulieren.

Aber im Stummfilmkino waren häufig sogenannte Rezitatoren oder Erklärer aufgetreten – Franz Kafka nannte sie auf Jiddisch «Versteller» –, die den unheimlichen, wortlosen Schatten von Menschen auf der Leinwand Sprache und damit eine Seele verliehen. Diese Kinoerzähler konnten die moralische Botschaft eines Films völlig auf den Kopf stellen, wenn sie eine Geschichte enttäuschter Liebe plötzlich in Begriffen von Klassenverhältnissen kommentierten. «Der Erklärer schluchzte, das Publikum ballte die Fäuste, eine ganz, ganz andere Tragödie, als der Filmfabrikant gesehen hatte, raste vorüber. [...] Aus dem Kintop werden die Revolutionen der Zukunft kommen!», prophezeite 1912, viel zu früh für deutsche Aufstände, ein Filmjournalist mit dem tollen Namen Rauscher. Diese Filmerklärer agierten «in einem seltsamen Zwischenreich und sind entfernte Vorfahren der bauchredenden Synchronsprecher», schreibt Hanns Zischler, Schauspieler, Sprecher, Pianist und Filmhistoriker, der selber in den Filmen von Wim Wenders, Chantal Akerman oder Jean-Luc Godard ein bilinguales Reich zwischen dem deutschen und dem französischen Kino etabliert hat, indem er zwischen den Sprachen, ihren Melodien und ihrer Musik agiert. Die frühe Tradition der Erzählerstimme wird auch im Tonfilm noch konserviert in Form des *narrator* oder der *voice-over* – einer weiteren körperlosen, ortlosen Stimme, die dann, je nach Genre oder Nationalkino, ganz eigene Formationen entwickeln wird.

Dass das frühe Kino ganz ohne Ton eine sehr unheimliche Veranstaltung gewesen wäre, vermuteten auch Theodor W. Adorno und Hanns Eisler 1944 in ihrer grundlegenden Studie «Komposition für den Film»: «Das reine Lichtspiel muss gespenstisch gewirkt haben, ähnlich wie das Schattenspiel – Schatten und Gespenst haben von je zusammengehört. Die «magische» Funktion der Musik, von der schon die Rede war, muss darin bestanden haben, die bösen Geister in der unbewussten Wahrnehmung zu beschwichtigen. Musik wurde gleichsam als Gegengift gegen das Bild eingesetzt.» Musik hatte den neuen Gespenstern technischer Medien zunächst eine alte romantische Seele einzuhauchen.

Ein weiterer Grund für die Intervention gegen Stille im Kinosaal folgte der Erfahrung, dass die Zuschauer selbst Geräusche und Töne zu den Bildern assoziierten. Damit liefen die Intentionen der Regisseure und Regisseurinnen Gefahr, durch unkontrolliertes Wünschen und Träumen im Kino subvertiert zu werden. Solche überschüssenden Gefühle sollten durch Filmkompositionen, die es schon seit Emile Reynauds *pantomimes lumineuses* von 1892 als Begleitmusik zur Lichtspielszene gab, gefesselt und gebannt werden: Für Standardsituationen der Filmhandlung geben *Cue Sheets*, Notenblätter, die der Filmkopie beigelegt werden, sowie die Melodiensammlung der Moving Pictures Music Anthologies stereotype musikalische Motive vor. Hoffnung und Rührung oder Drohung und Gefahr – alles hat seine gängige Melodie. Um diese Funktion der Begleitmusik nicht nur zu durchkreuzen, sondern auf ihre Operationen hinzuweisen, haben Regisseure wie Jean-Luc Godard immer wieder abrupt in die Musik hineingeschnitten. Ton und Bild als Antagonisten zu begreifen, heisst, Wahrnehmung selbst auseinanderzunehmen, zu analysieren, einen Strich durch die romantische Berechnung der Seele zu machen.

Nach dem Vorbild von Walt Disneys Vertonungen wurde die ganz dichte Verknüpfung und Synchronisation von Geräuscheffekt und Handlung stets etwas herablassend als *mickey-mousing* bezeichnet, eine reflexartige akustische Konditionierung des Publikums. Die meisten Musikbegleitungen rekurrierten auf klassisches Standardrepertoire. In selteneren Fällen und erst in den grossen und teuren Produktionen der Zwanzigerjahre schrieben Musiker wie Arthur Honegger für *La Roue* von Abel Gance oder Erik Satie für René Claires *Entr'acte* eigene Kompositionen.

Je nach Grösse des Projektionsraums spielten einzelne Instrumente oder ein ganzes Orchester. Sie liessen sich entweder innerdiegetisch hören, also als Teil der Erzählung und damit auch für die Figuren vernehmlich. Oder aber die Musik war extradiegetisch angelegt, das heisst, Begleitmusik im strengen Sinne und nur für die Ohren und Gemüter des Publikums gedacht. Auch diese Grenze zwischen Inner- und Extradiegetischem, die sich noch weit in die Tonfilmära hinein hielt, wurde durch Leute wie Walter Murch strategisch unterlaufen: Niemand kann in *Apocalypse Now* wissen, wer was hört, wer von welchem Rhythmus in die Endlosschleifen der eigenen Erinnerung oder in den Wahnsinn getrieben wird. Das Publikum unterliegt der Macht des Rotorensounds genauso wie die Kriegshelden in Vietnam. Die Verzerrungen der Seele werden durch Medientechniken hergestellt, die innerhalb und ausserhalb des Kinos wirken, ununterscheidbar.

Resonanz-Körper

Mit digitalen Verfahren riskiert der Kinosound, in seiner Künstlichkeit hyperreal zu werden. Etwa wenn Musik oder Geräusche als Sonoskopien auf Bildschirmen sichtbar gemacht und dann Klangpartikel für Klangpartikel, Pixel für Pixel manipuliert und im



Blow Out (1981) Regie: Brian De Palma



Moses und Aron (1975) Regie: Danièle Huillet und Jean-Marie Straub



Psycho (1960) Regie: Alfred Hitchcock



Apocalypse Now (1979) Regie: Francis Ford Coppola

virtuellen Raum des Surroundsounds verteilt werden, eines Sounds, der ebenso im Kinosaal wie mithilfe von Kopfhörern wirkt. 2008 wurde in Danny Boyles *Slumdog Millionaire* eine solche Krise spürbar: Das ausgetüftelte Sounddesign war so raffiniert, dass die Leinwand im Kino nicht auffangen konnte, was an akustischer Raumrealität im Saal herrschte. Die britischen Sounddesigner Ian Tapp und Richard Pryke, die ihre Erfahrungen aus den renommierten BBC Studios mitbrachten, bastelten gemeinsam mit ihrem indischen Kollegen Resul Pookutty eine Welt aus Geräuschen zusammen, in der reale Aufnahmen und künstliche Soundeffekte nicht mehr zu trennen waren. Die auditiven Halluzinationen versetzten die Zuschauer in eine akustische Umgebung, die mit der zentralperspektivischen Raumtiefe der Bilder in Konflikt geriet: Vorne war das Geräusch der Rikschas zu hören und im Rücken des Publikums plötzlich die Glöckchen der Tiere auf den Strassen Mumbais, sodass die Zuschauer dazu verleitet wurden, sich im Sessel umzudrehen, um nach den Klangquellen Ausschau zu halten. Der Kinound beschränkte sich nicht mehr darauf, aus dem Off zu wirken, sondern trat in Konkurrenz zur diegetischen Welt der Bilder. Zwar erhielten die drei Tonkünstler einen Oscar für den besten Filmtone, Best Sound Mixing, ihr Kollege Glenn Freemantle allerdings, der für den Tonschnitt verantwortlich war, ging einstweilen leer aus. Ganz offenbar liess der volle Klangraum die Leinwand etwas flach und blass erscheinen, und so führte die Perfektion der Klangkomposition vielmehr nur zu einer neuen Konjunktur des visuellen 3D.

Wenige Jahre später hatte Glenn Freemantle die Chance, eine Art negativen Klangraum in all seinen Minimalismen für das Kino zu komponieren: die Übersetzung einer Erfahrung des Hörens im luftleeren All. Für die Tonspur von Alfonso Cuaróns *Gravity* (2013) setzte Freemantle Aufnahmen des Herzschlags und des Atems der Protagonistin, einer Bioingenieurin im All, zusammen und darüberhinaus lediglich jene Geräusche, die sich über Berührung auf ihren Körper übertragen. Wenn im Bild Dinge, Geräte oder Weltraummüll aufeinander krachen, hört das Publikum nichts – es sei denn, die Astronautin mit dem schönen Namen Ryan Stone berührt diese Objekte gerade. Damit setzte die Tonspur jede akustische Orientierung im Raum und überhaupt den Raum als umfassenden Behälter aus, zugunsten eines rein leiblichen Hörens. Dass das zugleich als rein weibliches Hören, als Rettung der Welt durch die unmittelbare Übertragung von Schwingungen mittels (mütterlichem) Körper präsentiert wird, bestimmt die Dramaturgie des Films als erotisch gemeinte, wenn dies auch ein wenig ideologisch daherkommt.

Die Kommunikation unter den in ihren Raumanzügen isolierten Protagonisten haben die Sounddesigner in *Gravity* durch mehr oder weniger *futz*, Kanalrauschen, verzerrt, das die Form der Radioübertragung simulieren soll. Damit wiederum werden psychische Nähe und Distanz zwischen der jugendlichen Astronautin und dem erfahrenen alten Raumfahrer als direkte Schwingungsempfindungen der Zuschauer selbst evoziert. Freemantle und Skip Lievsay, der

re-recording mixer des Films und ein alter Hase des Tons im unabhängigen Kino, verschränken auf diese Weise sehr systematisch Dialog und Geräusche und schliesslich auch die Musik, genau jene drei Elemente des Filmtons, die in konventionellen Studioproduktionen strikt getrennt bleiben mussten. Ausserdem verteilten sie die Dialoge, die im klassischen Kino stets über den mittleren Tonkanal hinter der Leinwand übertragen werden sollten, stereofonisch rechts und links, dank Dolby 7.1 auch hinten und vorne ins Off des Bildes und schliesslich noch mithilfe des Dolby Atmos Mix System oben und unten im Kinoraum. Sound umfängt uns.

Auf diese Weise wird die Odyssee im schwe-relosen Klangraum zugleich zur Aufklärung über den Verlust der alten Seele unter Bedingungen der iPod- und Walkman-Kultur: Als Klangsubjekte, isoliert und zugleich verbunden durch Kopfhörer und vernetzte Schwingungen, lernen wir alle gerade, neue Nähen und Distanzen im Raum, unter uns und unter abwesenden anderen akustisch auszumessen. Nicht dass Stimmen entkörperert und im Raum beliebig zu reproduzieren sind (wie in Fritz Langs *Dr. Mabuse*), bestimmt das Machtdispositiv in *Gravity*, sondern die Erfahrung, dass alle Kanäle, auf denen noch Stimmen empfangbar sind, jederzeit gekappt werden könnten. Die Erfahrung dieser Bedrohung teilen die Zuschauer, deren Kommunikationen ebenfalls von Netzwerken abhängen, auf die sie keinen Einfluss haben. Unheimlich an Freemantles Sounddesign ist nicht, dass ein Raum ohne Orientierung entsteht, sondern dass bei aller vektoriiellen Orientierung ein haltbarer Raum entzogen wird. Unheimlich ist Freemantles Design deshalb, weil es unsere mediale Verfassung, die wir übersehen und überhören, wenn wir kommunizieren, so präzise beschreibt. Ununterscheidbar ist, ob perzeptive Zustände unter Bedingungen digitaler Datenübertragung technische oder mentale, subjektive oder simulierte Wahrnehmung oder Halluzination sind. Nur ein Film, der sich *Gravity*, *Schwerkraft*, nennt, kann hier noch an die alte Menschenseele appellieren. Wenn wir im Kino und mithilfe von dessen Sounddesign noch irgendetwas lernen können, dann eine Kommunikation jenseits der *Schwerkraft*, im luftleeren Raum der Datenübertragung, die sich durch ganz physiologische Nähe herstellt und zugleich erst durch technische Bearbeitung von Schwingungen und Geräuschen möglich wird. Eine solche akustische Kommunikation des Kinos überwindet die *Schwerkraft* der Bilder. ✕

→ Literatur

- Theodor W. Adorno und Hanns Eisler: «Komposition für den Film [1944]», in: Ges. Schriften. Bd. 15. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006
- Mervyn Cooke: *A History of Film Music*, Cambridge University Press 2008
- Ute Holl: *Der Moses-Komplex. Politik der Töne, Politik der Bilder*. Zürich: Diaphanes, 2014
- Julian Rohrhuber, Volko Kamensky (Hg.): *Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm*, Berlin: Vorwerk 8, 2013
- Friedrich Kittler: «Der Gott der Ohren», in: *Draculas Vermächtnis. Technische Schriften*, Leipzig: Reclam 1993
- Michael Ondaatje: *The Conversations. Walter Murch and the Art of Editing Film*, New York: Random House 2002
- Siegfried Kracauer: *Theorie des Films*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1985
- Hanns Zischler: *Kafka geht ins Kino*, Berlin: Galiani 2017

STUMMFILMFESTIVAL MIT LIVE-MUSIK



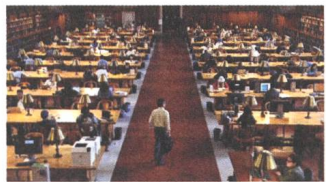
6. Januar bis 6. Februar 2018

 Stadt Zürich
Kultur

www.filmpodium.ch

expand the experience

FILMEXPLORER



Ex Libris | Frederick Wiseman
Reviews Interviews FR



Just Like Our Parents
Reviews EN



Gus Van Sant
Reviews FR



Heinz Emigholz
Reviews Interviews EN DE



Der Schweizer Kurzfilm |
Kurzfilmtage Winterthur
Reviews DE



Das Kongo Tribunal
Reviews Interviews EN DE



Pimpaka Towira
Reviews Interviews EN



Yellow Creature - Aspekte der
Transformation
Reviews EN

WWW.FILMEXPLORER.CH