

Vom klassischen Film zur Zweiten Moderne - Überlegungen zur Differenz von Bild und Ton im Film

Silke Martin (Weimar)

Michel Chion, einer der wichtigsten Filmtoneoretiker der Gegenwart, geht in seinem Werk *L'audio-vision* (1990) davon aus, dass Bild und Ton hinsichtlich eines „audiovisuellen Kontrakts“ zwar keine natürliche Beziehung zueinander unterhalten, der Rezipient jedoch eine symbolische Beziehung zwischen beiden sieht, die aus Bild und Ton eine Einheit werden lässt. In der Filmtheorie steht diesem synthetisierenden Modell von Akustischem und Visuellem ein differentieller Denkansatz entgegen, der das audiovisuelle Zusammenspiel im Film nicht als Synthese, sondern als Kräftefeld unterschiedlicher Bestandteile begreift, die zwar einen Bezug zueinander haben, aber dennoch technisch wie ästhetisch getrennt und heterogen sind. Michael Palm schreibt in diesem Zusammenhang:

Bild und Ton/Musik sind einander nicht ähnlich; man kann diese Ähnlichkeit nur stiften, indem man ihnen eine gemeinsame Bedeutung unterschiebt. Die Musik läuft zwar zum Bild simultan, aber nicht im Sinn einer Synthese im Bild, sondern im Sinn von Kopräsenz: Die Musik geht zwar ständig Verbindungen mit den Bildern ein, ohne aber von ihnen ausgelöscht zu werden. Die Verbindungen und Entbindungen zwischen Bild und Musik sind nicht dialektisch. Dies liegt an der Heterogenität von Bild und Musik (Palm 1994, 226).

Palm greift hier auf Friedrich Nietzsches (1872) Unterscheidung von Apollinischem und Dionysischem zurück, den zwei Kräften der Tragödie, und argumentiert mit Gilles Deleuze (1997b), der das visuelle Bild als das Apollinische begreift, als eine „indirekte Darstellung“, dem die Musik, das Dionysische, ein „direktes Bild“ hinzufügt. Obwohl beide nicht aufeinander „verzichten können“, ist das zweite Bild mit dem ersten „inkommensurabel“. Steht das Visuelle eher auf der Seite von „Repräsentation und Darstellung“, so ist „das Dionysische in der Musik“ vielmehr eine

[...] Wollust, die direkt den Körper affiziert [...] Insofern fügt es dem visuellen Bild (als indirekter Darstellung) ein direktes Bild der Zeit hinzu (Palm 1994, 227).¹

Die Differenz von Bild und Ton ist dem Film immer schon inhärent, sie ist dem filmischen Dispositiv technisch eingeschrieben und somit konstitutiv für den Film.² Trotz aller Zusammenhänge, die die Wahrnehmung des Zuschauers im Zusammenspiel der Sinne stiftet, beruht der Film auf zwei Entitäten, er wird auf zwei Ebenen rezipiert, der Zuschauer sieht und hört den Film. Auch Rick Altman verweist auf die Heterogenität von Akustischem und Visuellem im Film, die vom Zusammenspiel beider Größen verdeckt wird.³ Doch ebenso konstitutiv wie die Heterogenität und Differenz von Akustischem und Visuellem ist auch deren Bezug zueinander, die Interaktion von Bild und Ton. Wie der Film zwischen diesen beiden Polen oszilliert und sie wahrnehmbar macht, steht im Mittelpunkt meiner Überlegungen. Die Verbindung von theoretischer Konzeption und historischer Untersuchung soll zudem mit der Kurzanalyse von vier Filmen, die als Modernisierungspfad kenntlich gemacht werden, eine evolutionäre Perspektive auf das Medium Film eröffnen.

Oliver Fahle beschreibt in Anlehnung an Gilles Deleuze (1997a; 1997b) und David Bordwell (1985; 2001) eine filmische Evolution folgendermaßen:

Der klassische Film agierte vorrangig im Modus der filmischen Narration, des Aktionsbildes; der moderne Film dagegen produzierte Zustände filmischer Selbstreflexivität, die als Zeitbilder bezeichnet werden können.⁴ [...] Beide Formen sind kaum vereinbar [...] Der postmoderne Film stellt einen mächtigen Versuch dar, diese Unvereinbarkeiten zwischen klassischer und moderner Form zu beseitigen und beide zusammenzubringen [...] Diese Konfrontation und Zusammenführung zwischen Aktions- und Zeitbild gelingt aber erst in den Filmen, die über die Postmoderne hinausreichen und daher eine Zweite Moderne begründen (Fahle 2005, 11).

Indem Fahle wesentliche Aspekte der Ästhetik des Films der Gegenwart hervorhebt und deutlich macht, wie dieser durch klassische und moderne Formen hindurchgegangen ist, sie mit sich führt, konfrontiert und zusammenbringt, treibt er nicht nur Deleuzes Modell einer filmischen Evolution weiter, sondern geht auch weit über die gängige Postmoderne-Debatte der Filmwissenschaft hinaus.⁵ Die Formulierung eines Films der Zweiten Moderne als die Epoche, die zum einen an den modernen Film anschließt, zum anderen aber auch

1 Laut Deleuze können auch „[...] andere akustische Elemente eine der Musik analoge Funktion annehmen [...]“ (Deleuze 1997b, 308). So war etwa Greta Garbos Stimme dazu imstande, „[...] nicht allein die innere Veränderung der Heldin als affektive Bewegung auszudrücken, sondern Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft [...] zu einem Ganzen zusammenzuführen [...]“ (Deleuze 1997b, 308).

2 Der Begriff des Dispositivs meint die apparative und "kommunikative Anordnung von Zuschauer, medialem Angebot und situativer Umgebung" (Hickethier 1996, 20).

3 Die Asynchronität von Sichtbarkeit und Hörbarkeit, die technischen Verfahren wie dem Playbacksystem zugrunde liegen, verdeutlichen laut Altman die fundamentale Lüge des Films, der Ton werde vom Bild produziert, obwohl er eigentlich unabhängig von ihm ist (Altman 1985, 46).

4 Hier werden vor allem die Begriffe Aktionsbild und Zeitbild verwendet, weil sie dem Modell der filmischen Evolution von Gilles Deleuze zugrunde liegen, das Ausgangspunkt vieler Überlegungen dieses Buchs ist.

5 Eine gute Übersicht zur filmischen Postmoderne bietet Jürgen Felix Reader *Die Postmoderne im Kino* (2002).

den postmodernen Film weiterführt, macht somit eine neue Betrachtungsweise auf Film möglich.⁶ Doch sind Deleuzes und somit auch Fahles Argumentation im Wesentlichen bildtheoretisch orientiert.

Mein Anliegen hingegen ist es, eine filmische Evolution aus akustischer Sicht zu beschreiben. Nachdem ich einen kurzen Überblick über bestehende Theorien zum Ton im Film gegeben habe (die sich im Wesentlichen auf die klassische Verwendung des Akustischen im Film beziehen und stark visuell geprägt sind), werde ich im Anschluss an Gilles Deleuzes Versuch, die Übergänge vom klassischen zum modernen Film bildtypologisch zu begreifen, die Entwicklungslinie des Tonfilms aufzeigen; allerdings nicht – wie Deleuze es im Wesentlichen tut – auf das Bild bezogen, sondern in meinen Überlegungen soll vielmehr der Ton im Mittelpunkt stehen. Zudem enden meine Ausführungen nicht, wie bei Deleuze, in der filmischen Moderne, sondern sie umfassen auch die Postmoderne und die Zweite Moderne.

Leitet sich meine These im klassischen und modernen Film aus bereits bestehenden Filmtonteorien ab und modifiziert bzw. widerlegt diese, so handelt es sich im postmodernen Film und im Film der Zweiten Moderne im Wesentlichen um meine eigene Argumentation. Aus akustischer Sicht existieren zu beiden filmischen Formen bisher keinerlei Thesen dieser Art bzw. keine Tonteorie, die auch die neueren Tendenzen diskutiert und diese in einen evolutionären Kontext stellt. Indem historische und systematische Aspekte zusammengebracht werden, soll eine Theorie zum Ton im Film jenseits eines Primats des Bildes etabliert werden. In diesem Kontext schlage ich die Formulierung eines *hors-son* - als akustisches Pendant zum *hors-champ* – vor, ein Begriff, der das Hervortreten der Tonspur im postmodernen Film theoretisch zu fassen versucht. Weiterhin soll herausgearbeitet werden, wie sich der Begriff eines Films der Zweiten Moderne, der bereits von Oliver Fahle bildtheoretisch formuliert wurde, aus akustischer Sicht beschreiben lässt. Schließlich werde ich anhand von vier ausgewählten Filmbeispielen meine Überlegungen verdeutlichen.⁷

Eine zeitliche Strukturierung der filmgeschichtlichen Epochen, die von verschiedenen Schulen und Autoren vertreten wird (u.a. von Thomas Elsaesser, David Bordwell, Siegfried Kracauer oder Gilles Deleuze), fasst Lorenz Engell folgendermaßen zusammen: bis 1915 Frühgeschichte oder vorklassisches Kino, 1915 bis 1960 klassisches Kino, 1960 bis 1980 modernes Kino, seither postmodernes Kino (Engell 2007/2008). Fahle formuliert darüber hinaus eine filmische Zweite Moderne als die Epoche, die sich an den postmodernen Film anschließt (Fahle 2005). Meinen Ausführungen liegt im Wesentlichen diese Einteilung zugrunde.

6 Über die Zweite Moderne in der Kunst vgl. Heinrich Klotz Werke *Moderne, Postmoderne, zweite Moderne* (1994) und *Die zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart* (1996).

7 Weitere Filmbeispiele zu dieser These skizziere ich bereits an anderer Stelle. Vgl. Martin (2007).

Eine Periodisierung der Filmgeschichte ist jedoch immer auch problematisch (ein Problem, das in den letzten Jahren auch in der Filmwissenschaft und anderen Disziplinen verstärkt diskutiert wurde).⁸ Doch definiert sich meine Argumentation nicht im Sinne einer starren Linearisierung oder Historisierung filmischer Phänomene. Vielmehr geht es mir um die Beschreibung des jeweils dominanten Filmtypes. Dies zieht notwendigerweise eine Historisierung oder Epocheneinteilung nach sich. Filmtypen können sich jedoch auch überlagern, ineinander übergehen oder ineinander fort dauern. Trotz des Aufkommens des modernen Films um 1960 existierte der klassische Hollywoodfilm nach wie vor weiter. Wie sich bereits im Aktionsbild (im klassischen Film) das Zeitbild (der moderne Film) andeutete, so führte auch das Zeitbild das Aktionsbild mit sich.

Das Schreiben über Film muss sich zudem dem Entwicklungsstand des Films anpassen (dies gilt im Übrigen auch für alle anderen Medien). Der Bruch moderner Filme mit den linearen Konstrukten des klassischen Erzählfilms sollte demnach auch zu einem Wandel in der Filmgeschichtsschreibung führen. Es kann also nicht darum gehen, Fortschritte des Films im Kontext eines traditionellen Geschichtsverständnisses zu beobachten und dieses starr historisch einzuordnen und somit gleichsam einen Stillstand zu produzieren (während der moderne Film selbst die Linearisierung in Frage stellt). Im Mittelpunkt sollte vielmehr die Beschreibung eines filmischen Wandels stehen. Laut Engell treffen Filme auf Kontexte und verändern sie, wobei sie selbst von diesem Wandel handeln (Engell 2007/2008). In diesem Sinne ist eine filmische Epoche auch kein ‚Zustand‘, sondern ein Prozess, der stets in Veränderung begriffen ist. Doch erst die Beschreibung des filmischen Wandels eröffnet auch eine evolutionäre Perspektive auf das Medium Film und verbindet historische mit typologischen Aspekten.⁹

Klassische Filmtheorien propagieren nahezu ausnahmslos das Primat des Bildes. Siegfried Kracauer schreibt, "... daß [sic] Filme mit Ton dem Geist des Mediums nur dann gerecht werden, wenn die Bilder die Führung in ihnen übernehmen. Der Film ist ein visuelles Medium" (Kracauer 1964, 148)¹⁰. Die verschiedenen Arten der Synchronisierung von Bild und Ton, die sich über die wesentlichen Begriffe Synchronismus – Asynchronismus bzw. Parallelismus und Kontrapunkt definieren, stehen im Zentrum seiner Ausführungen. Neben Kracauers Schriften existieren zahlreiche andere Texte zu einer asynchronen oder kontrapunktischen Verwendung des Tons im Film, wobei derartige Begriffe oftmals synonym verwendet werden, jedoch nicht dasselbe meinen bzw. unterschiedlich akzentuiert sind. Gemeinsam mit Vsevolod Pudovkin und Grigorij Aleksandrov forderte etwa Sergej Eisenstein im *Manifest zum Tonfilm* (1928) die Kontrapunktik und Unabhängigkeit des Tons im Film. Rudolf Arnheim argumentiert ähnlich, wenn er einen kontrapunktischen Einsatz des Tons propagiert, der Redundanz vermeiden soll. „Richtig ist, daß [sic] man nicht auch noch zu hören braucht, was man ohnedies sieht“ (Arnheim 1931, 69). Auch

8 Ein Überblick zur Kritik einer filmischen Periodisierung findet sich bei Engell (2007/2008).

9 Evolution verstehe ich im Sinne von Niklas Luhmann als einen dreistufigen Prozess der Selektion, Variation und Restabilisierung (Luhmann 1995).

10 Kracauer bezieht sich bei dieser Aussage, die in Zusammenhang steht mit Befürchtungen in der Übergangszeit zum Tonfilm, auf verschiedene Autoren wie Charensol, Adler, Lindgren.

Regisseure wie René Clair oder der Kunsthistoriker Erwin Panofsky sprechen sich gegen eine Verdopplung des Bildes durch den Ton aus (Panofsky 1993; Clair 1952). Eisler und Adorno propagieren zudem in *Komposition für den Film* (1947) die kontrapunktische Funktion von Filmmusik, die das Bild nicht illustriert, sondern kommentiert, indem sie bildgegenläufig eingesetzt wird (Adorno/Eisler 1976). Béla Balázs beschreibt darüber hinaus in *Der Geist des Films* (1930) eine „asynchrone Montage“ (Balázs 2001, 130).

Obwohl unterschiedlich argumentiert, ist dennoch allen frühen Filmtiontheorien eines gemeinsam: sie beziehen den Ton, der bildgegenläufig verwendet werden soll, letztendlich doch auf das Bild. Dies zeigt, dass derartige Theorien stark visuell geprägt sind. Der Ausgangspunkt früher Tonfilmtheorien ist nicht der Ton, sondern das Bild. Doch ist dies nicht verwunderlich, wenn man bedenkt, dass der Film bis dahin ein überwiegend visuelles Medium war.

Zudem zeigt die Forderung einer kontrapunktischen Verwendung des Tons im Film die stark normative Tendenz früher Tonfilmtheorien. Zwar wurden selten derartige Forderungen der Verwendung des Tons im Film auch von ihren Verfassern in die Praxis umgesetzt,¹¹ dennoch gab es insbesondere im frühen Tonfilm zahlreiche Experimente eines nicht-naturalistischen bzw. ‚unrealistischen‘ Toneinsatzes. In diesem Zusammenhang lässt sich für den frühen Tonfilm bzw. den klassischen Erzählfilm feststellen, dass die Unabhängigkeit oder Eigenwertigkeit des Tons vermittelt dargestellt wurde und die Fiktion nicht störte. Das heißt, eine asynchrone oder kontrapunktische Verwendung des Tons, wie sie frühe Theorien propagierten, fand vorrangig im Rahmen der Narration statt.

Dies änderte sich um 1960 mit dem Aufkommen des Autorenfilms, der, indem er die Narration aufbrach, die Differenz von Bild und Ton unvermittelt darstellen und sich somit selbst reflektieren konnte. Der bildgegenläufige Einsatz des Tons ging hier weit über einen kontrapunktischen oder asynchronen Einsatz von Bild und Ton, wie ihn Eisenstein und Pudovkin fordern, hinaus. Die Verbindung von Akustischem und Visuellem wurde unterbrochen und der Hörraum vom visuellen Raum getrennt. Deleuze schreibt in diesem Zusammenhang, dass

[...] die „Asynchronie“ nun nicht mehr das ist, was das sowjetische Manifest und insbesondere Pudovkin darunter verstanden. Es geht nicht mehr darum, Reden und Töne vernehmbar zu machen, deren Quelle sich in einem relativen *hors-champ* befindet und die sich folglich auf das visuelle Bild beziehen, dessen Gegebenheiten sie nicht bloß verdoppeln (Deleuze 1997b, 320).

Vielmehr geht es dem modernen Film darum, die narrative Klammer von Bild und Ton aufzubrechen und Akustisches und Visuelles auseinander treten und sich unabhängig voneinander entfalten zu lassen. In der

¹¹ Während Kracauer und Arnheim reine Filmtheoretiker waren, arbeiteten Balázs, Eisenstein und Pudovkin nicht nur theoretisch, sondern auch praktisch.

Kluft zwischen Bild und Ton reflektiert der moderne Film seine klassische Form und stellt sich im Verhältnis zu sich selbst, seinen Konventionen und seiner Geschichte dar.

Doch trotz der Trennung und Autonomie von Bild und Ton im modernen Film gehen in Folge früher Tonfilmtheorien auch avancierte moderne Tonfilmtheoretiker noch von einem Primat des Bildes aus. Denn der Ton bezieht sich selbst in Chions Beschreibung des *on* (bzw. *in*), *hors-champ* und *off* immer schon auf das Bild. In mehreren umfassenden Werken der jüngeren Zeit legt Chion eine detaillierte und überzeugende Theorie zum Ton im Film vor. Chion gliedert in seinem Werk *Le son au cinéma* (1985) den akustischen Raum in drei Teilräume und ihre Übergänge: in das *on*, das Geräusch des Sichtbaren, das *hors-champ*, das Geräusch des gerade nicht Sichtbaren, das zwar Teil des diegetischen Raums ist, dessen Quelle sich aber außerhalb des Bildraums befindet, und das *off*, das Geräusch des Unsichtbaren, dessen Quelle außerhalb der Diegese und des Bildes liegt, wie beispielsweise der *off*-Erzähler oder die Filmmusik. Entweder ist die Tonquelle im Bild (im *on*) oder im gerade nicht sichtbaren, aber imaginärem Umraum des Bildes (im *hors-champ*, für außerhalb des Bildfeldes) oder aber nicht im Bild (im *off*) zu lokalisieren.¹²

Demnach teilt Chion den Hörraum ähnlich wie Bordwell und Kristin Thompson (1993) in diegetische Töne ein, die sich entweder im oder außerhalb des Bildes befinden, und nicht-diegetische Töne, wobei er diese Einteilung in *L'audio-vision* (1990) selbst kritisiert und in weitere Kategorien wie *le son on the air*, *le son ambient (son-territoire)*, *le son interne*, *hors-champ actif* und *hors-champ passif* etc. unterteilt. Chions Kritik an seinem eigenen Konzept ist verständlich, wenn man die Ubiquität und Invasivität des Tons bedenkt, Grundeigenschaften der Akustik, die es schwierig machen, den Filmtone exakt im oder außerhalb des Bildes zu lokalisieren. Doch ist es fraglich, ob Chions weitere Präzisierung wirklich hilfreich ist, oder ob sie die Verwirrung über die Lokalisierung des Tons nicht noch mehr vergrößert (Flückiger 2002, 302 ff). Zudem bleibt Chions Kategorisierung des akustischen Raums im Film nach wie vor auf das Bildfeld bezogen. Nicht das Bild wird über den Ton, sondern der Ton über das Bild begriffen.

In short, we classify sounds in relation to what we see in the image, and this classification is constantly subject to revision, depending on changes in what we see. Thus we can define most cinema as 'a place of images, plus sounds,' [...] (Chion 1994, 68).

Deleuze beschreibt in *Das Zeit-Bild, Kino 2* (1985) den Umbruch vom klassischen zum modernen Film um 1950 und in diesem Zusammenhang die Distanzierung des Tons vom Bild.¹³ Im modernen Kino zerbricht

¹² Der grundlegende Unterschied zwischen den Begriffen *hors-champ* und *off* ist genealogisch begründet. Hat das *hors-champ* seinen Ursprung in der Bildtheorie und definiert sich als Äußerlichkeit des Bildes, in dem sich andere, unsichtbare Bilder befinden, die mit dem aktuellen Bild in Zusammenhang stehen und jederzeit sichtbar werden können, so ist das *off* eine Formulierung, die mit dem Tonfilm entstanden ist, sich jedoch ebenfalls als Äußerlichkeit des Bildes beschreiben lässt. Chion arbeitet wie gesehen mit beiden Begriffen und lokalisiert den Ton im *hors-champ* und im *off*. Deleuze wiederum spricht von den zwei Formen des *hors-champ* (bzw. des *off*), nämlich von einem relativen und einem absoluten. Einen guten Überblick zur Genese des Begriffs des *hors-champ* (bzw. des *off*) in der Filmtheorie gibt Kayo Adachi-Rabes Studie *Abwesenheit im Film – Zur Theorie und Geschichte des hors-champ* (2005).

¹³ Eine Kurzzusammenfassung der Thesen Deleuzes zum Verhältnis von Bild und Ton stelle ich bereits an anderer Stelle vor. Vgl.

das „sensomotorische Schema“, der „Sprechakt“ ordnet sich nicht mehr in eine „Abfolge von Aktion und Reaktion“ ein, tritt nicht mehr mit dem visuellen Bild in Interaktion. Die neue „Lesbarkeit“ des visuellen Bildes steht nun neben dem „autonomen“ akustischen Bild, das nicht mehr sichtbar wird. Der „Sprechakt“ wird vom Visuellen unabhängig, er wird zur „freien indirekten Rede“ (Deleuze 1997b, 289-334). Der Film wird somit audiovisuell.

Die Äußerlichkeit des visuellen Bildes, das allein eine Kadrierung erfährt (*hors-champ*) wird ersetzt durch den *Zwischenraum zwischen zwei Kadrierungen, der visuellen und der akustischen*, durch den irrationalen Schnitt zwischen zwei Bildern, dem visuellen und dem akustischen (Deleuze 1997b, 322).

Trotz der „Dissoziation und Disjunktion“ von akustischem und visuellem Bild durch den „irrationalen Schnitt“, so Deleuze, existiert jedoch ein Bezug zwischen beiden, ein „freies indirektes oder inkommensurables Verhältnis“ (Deleuze 1997b, 322 ff.).

Doch im Gegensatz zu Deleuze lehnt Chion eine akustische Kadrierung im Film ab, wie Christian Metz bemerkt:

Es gibt kein klangliches *hors-champ*, sagt er [Chion], da es keine Feldbegrenzung für den Ton gibt. Der Ton wird in bezug [sic] auf das Bild lokalisiert, oder wenigstens in bezug [sic] auf die erzählte Geschichte, die im wesentlichen durch das Bild übermittelt wird [...] Diese [die Töne] werden nicht in ihrem gegenseitigen Verhältnis organisiert, sondern bezogen auf die Kadrierung und die Erzählung; so gesehen gibt es keine Tonspur (Metz 1997, 108).

Doch besteht laut Deleuze eine akustische Kadrierung ja gerade nicht in einer akustischen Feldbegrenzung, sondern vielmehr

[...] in der Erfindung eines reinen Sprechaktes, eines musikalischen Aktes oder gar eines Aktes der Stille [...], der aus dem hörbaren Kontinuum hervortreten muss (Deleuze 1997b, 322).

Laut Deleuze verschwinden im modernen Film allerdings auch das *hors-champ* und die *off*-Töne, „[...] da ja die beiden Formen des *hors-champ* und die korrespondierenden akustischen Verteilungen noch an das visuelle Bild gebunden waren“ (Deleuze 1997b, 322).

Das Akustische, das im modernen Film in dem Bruch mit dem Bild entsteht und gleichberechtigt neben das Visuelle tritt, bekommt jedoch mit der Postmoderne Macht über das Bild. Diese verkehrt das traditionelle Verhältnis von Bild und Ton, indem sie die visuelle Dominanz des klassischen Films in Frage stellt und das Akustische in den Vordergrund rückt. Somit entsteht im postmodernen Film ein *hors-son* - als akustisches Pendant zum *hors-champ* - das sich ebenfalls nicht im Sinne einer akustischen Feldbegrenzung definiert, sondern vielmehr als Äußerlichkeit des Tons, auf die sich nun auch das Bild bezieht. Ebenso wie sich unsichtbare Bilder im *hors-champ* befinden, befinden sich auch unsichtbare Bilder im *hors-son*, die, vom Ton hervorgebracht, sichtbar werden können. Das *hors-son* ist somit im Kontext eines generativen Prinzips als Äußerlichkeit des Akustischen zu sehen.

Sicherlich sollte gerade auch der Einfluss audiovisueller Medien wie Videokunst oder Fernsehen Anlass dazu geben, neue Tonkonzepte des Films zu denken. Mit dem Aufkommen privater Musiksender wie MTV findet eine Neupositionierung des Tons statt. In Musikvideos ordnet sich in der Regel das Bild dem Ton unter, d.h. Bilder werden zur Musik komponiert. Die Strukturierung von Bildern zu Tönen durch den Einfluss von Videoclips wie etwa in *LOLA RENNT* (D 1998, Tom Tykwer), dessen Ästhetik Bordwell als „MTV-Look“ (Bordwell 2001, 184) bezeichnet, zeigt die Unterordnung des Bildes unter den Ton. Darüber hinaus beeinflusst auch das televisionäre Dispositiv den Ton im Film. Die „kommunikative Anordnung von Zuschauer, medialem Angebot und situativer Umgebung“ (Hickethier 1996, 20) initiiert das Wandern des Zuschauers um das Fernsehgerät, Fernsehen wird zur Sekundärtätigkeit, Hausarbeit, Lesen oder andere Tätigkeiten werden gleichzeitig praktiziert (vgl. Sierek 1993, 67-113). Der Rezipient hört erst und blickt dann auf das Gerät. Rick Altman stellt in diesem Kontext fest, dass erst nach dem Geräusch der Reaktion (der Beifall in einer Quizshow) das Bild der Aktion (der Prominente betritt das Studio) folgt (vgl. Altman 2001, 388-412). Bei *8 MILE* (USA/D 2000, Curtis Hanson) wird ebenfalls die Geschichte erst durch den Rap bzw. das Bild durch den Ton initiiert. Doch scheint das Entstehen von Bildern zu Tönen insbesondere bei Tanz- und Musikfilmen evident. Wenn aber in *DIRTY DANCING: HAVANNA NIGHTS* (USA 2004, Guy Ferland) nicht nur ein Bild, sondern drei Bildschichten gleichzeitig zur Musik entstehen - im Hintergrund die Werkstatt, in der Mitte ein transparentes Leintuch, auf das ein Tanzfilm projiziert wird, im Vordergrund ein tanzendes Paar - ist das außerordentlich bemerkenswert.

Der Einfluss audiovisueller Medien wie Videokunst oder Fernsehen auf den Film führte also auch zu einer Verschiebung des Verhältnisses von Bild und Ton im Film. In diesem Zusammenhang wird eine Weiterentwicklung, mehr noch, eine Verkehrung Chions Theorie der Hörräume unabdingbar. Denn wird nicht mehr der Ton über das Bild, sondern das Bild über den Ton definiert, so wird auch eine Neuformulierung des Bildraums nötig, gleichsam eine Umformulierung des *hors-champ* zu einem *hors-son*. Aus den Positionen Deleuzes und Chions wird eine These des postmodernen Filmtons entwickelt, die die visuelle Dominanz des klassischen Films in Frage stellt.

Die Formulierung eines *hors-son* (für außerhalb der Tonspur) als Umkehrung des *hors-champ* (für außerhalb des Bildfeldes) stellt einen Versuch dar, die tonästhetischen Innovationen der filmischen Postmoderne theoretisch zu fassen. Die Umkehrung traditioneller Macht- und Hierarchieverhältnisse von Bild und Ton erfordert eine Präzisierung und Erweiterung bereits bestehender Begriffe. Die Formulierung eines *hors-son* als Äußerlichkeit des Tons definiert sich somit als generatives Prinzip, als eine Hervorbringung des Bildes durch den Ton.

Der Film der Zweiten Moderne schließt an den modernen Film insofern an, als dass er das Akustische ebenfalls in den Vordergrund treten lässt. Darüber hinaus vollendet er, was der postmoderne Film beginnt, die Konfrontation und Vereinigung von klassischer und moderner Tonästhetik. Demnach wird eine

akustische Dominanz mit dem Film der Zweiten Moderne ebenso möglich wie eine visuelle, eine Generierung von Bildern durch Töne ebenso wie die Hervorbringung von Tönen durch Bilder. In dem Bestreben, den klassischen und den modernen Film zusammenzuführen, mündet die neue Gültigkeit des *hors-champ* und des *hors-son* letztendlich in eine Gleichzeitigkeit von Interaktion und Autonomie von Bild und Ton. Indem Bild und Ton einerseits durch die Narration verklammert werden, andererseits die Geschichte aufgebrochen wird und Akustisches und Visuelles auseinander treten, werden beide filmische Formen, die klassische und die moderne, Narration und Reflexion, im Film der Zweiten Moderne vereint.

Demnach lässt sich das Verhältnis von Bild und Ton im Film aus evolutionärer Sicht folgendermaßen beschreiben: Beruht der klassische Film tendenziell auf einem Zusammenspiel von Bild und Ton im Kontext der Geschichte, so äußert sich der moderne Film eher in einer Trennung von Bild und Ton. Während die Eigenwertigkeit des Akustischen im klassischen Film über die Narration vermittelt wird, geschieht dies im modernen Film überwiegend unvermittelt. Findet eine asynchrone Verwendung von Bild und Ton im klassischen Film innerhalb der Geschichte statt, so bricht der moderne Film die narrative Klammer auf. Der Ton im klassischen Film ist also, obwohl er sich vom Bild entfernt, mit diesem narrativ verklammert. Im modernen Film hingegen entfalten sich Akustisches und Visuelles unabhängig voneinander.

Nach einer Phase der Herausstellung des Tons im postmodernen Film mündet der Film der Zweiten Moderne schließlich in eine Gleichzeitigkeit von Interaktion und Autonomie von Akustischem und Visuellem. Der Film der Zweiten Moderne löst den Widerspruch von klassischem und modernem Film, von Bewegungs- und Zeitbild, von Narration und Selbstreflexion, indem er beide korrespondieren, einander einkreisen und aufeinander einwirken lässt. Wahrnehmbar wird dies insbesondere in der Vermittlung von Bild und Ton unter Beibehaltung der Differenz, d. h. ohne sie zu synthetisieren und in einem Dritten aufgehen zu lassen. Indem Bild und Ton zusammenspielen und dennoch autonom sind, werden die klassische und die moderne Form vereint.

Dies soll im Folgenden anhand von vier ausgewählten Filmausschnitten verdeutlicht werden:

(1) Der Film *THE WIZARD OF OZ* (USA 1939, Victor Fleming) ist ein eindrückliches Beispiel für das Zusammenspiel von Bild und Ton im klassischen Film, das zwar einerseits die Eigenwertigkeit des Akustischen thematisiert, andererseits jedoch die Erzählung nicht aufbricht und die Fiktion nicht stört. Der asynchrone Ton im klassischen Film äußert sich insbesondere in der Off-Stimme oder im *acousmètre*, einer unsichtbaren Stimme im Kino, die alles sieht und weiß, einer Stimme, die laut Chion körper- und gesichtslos ist. Die Stimme des Zauberers in *THE WIZARD OF OZ* beschreibt Chion als ein typisches *acousmètre* (Vgl. Chion 1999, 28). Doch obwohl sich die Stimme vom Bild löst und sogar Macht über dieses erhält, bezieht sie sich dennoch auf das Visuelle und ist mit diesem narrativ verbunden. Die Szene am Ende des Films zeigt schließlich die Entakusmatisierung, die Rekonfiguration bzw. Rückbindung der Stimme an den Körper.

(2) Der moderne Film geht einen Schritt weiter, wenn er den Zuschauer nicht mehr nur auf die Eigenwertigkeit des Akustischen aufmerksam macht, sondern die Differenz beider Größen unvermittelt, ohne narrative Klammer, präsentiert und die Fiktion aufbricht. Bild und Ton treten auseinander und stören sich, wie *WEEK END* (I/F 1967, Jean-Luc Godard) zeigt. Der Dialog eines Paares wird zeitweise derart von Musik überlagert, dass sich die Sprachverständlichkeit des Films nahezu auflöst. Durch solche akustischen Überlagerungen macht Godard offensichtlich auf den klinischen Hollywoodton aufmerksam (Flückiger 2002, 122). Darüber hinaus verweist der Schriftzug *ANALYSE* nicht nur auf die Zwischentitel des Stummfilms bzw. auf das Verhältnis von Sprache und Schrift im Film, sondern er unterbricht auch - wie die Tonüberlagerungen - die Kontinuität der Szene. Der Film ist nicht mehr narrativ, sondern reflexiv.

(3) Der postmoderne Film schließlich stellt traditionelle Hierarchieverhältnisse in Frage, indem er den Ton in den Vordergrund treten lässt. Der Vorspann von *STAR WARS: EPISODE IV - A NEW HOPE* (USA 1977, George Lucas) zeigt eindrucksvoll die Hervorbringung des Bildes durch den Ton. Raumschiffe fliegen mit einem ohrenbetäubenden Lärm, begleitet von monumentaler Filmmusik, über die Köpfe der Zuschauer. Hört man die Raumschiffe zunächst nur von hinten, so kommen sie, nachdem sie über die Köpfe der Zuschauer geflogen sind, schließlich von oben ins Bild. Die Raumschiffe werden also erst, nachdem sie zu hören sind, auch sichtbar. Das heißt, unsichtbare Bilder, die sich zunächst im *hors-son* (im Außerhalb des Tons) befinden, werden, initiiert vom Ton, sichtbar. In diesem Kontext ist vor allem die Ortung der Raumschiffgeräusche im Zuschauerraum interessant. Diese wurde durch den Raumklang möglich, der sich mit der Einführung von Dolby Stereo endgültig im Kino durchsetzen konnte.¹⁴ Im Gegensatz zur Flächigkeit der Bilder waren die Raumschiffgeräusche nun nicht mehr nur auf der Leinwand, sondern auch im Kinosaal zu lokalisieren. Dies wird in *STAR WARS*, der als einer der ersten Filme die neue Technik von Dolby Stereo vorstellte, durch die Raumschiffe, die akustisch hinter und vor dem Zuschauer zu hören sind, wahrnehmbar.

Wie der Vorspann von *STAR WARS* zeigt, äußerten sich die „Tonbesessenheit der Regisseure“ sowie die „Fetischisierung des technischen Fortschritts“ in der „Dolby-Frühphase“ (Flückiger 2002, 51ff.) im postmodernen Film in einer Herausstellung des Akustischen. Das Audiovisuelle im postmodernen Film erhielt insbesondere durch das Auditive seine Qualität. Dolby Stereo schaffte letztendlich Raum für die Postmoderne, in der das Akustische als eigene Struktur an Dimension gewann. Die Fluggeräusche der Raumschiffe in *Star Wars* verweisen nicht nur auf sich selbst und ihre technische Verfertigung, sondern sie präsentieren sich auch in der Thematisierung ihrer technischen Erzeugung als eigenständiges Element des Films. Wobei deshalb das Bild nicht in den Hintergrund tritt oder entwertet wird (das würden die visuellen Exzesse des postmodernen Films auch gar nicht erlauben). Vielmehr wird das Akustische aufgewertet und in den Vordergrund gerückt, indem das Bild sichtbar macht, was zunächst nur hörbar war.

14 Wobei Dolby Stereo keine wirkliche technische Innovation darstellt, da der Stereoton bereits in den 1950er Jahren existierte. Da dieser jedoch wieder relativ schnell aus den Kinoälen verschwand, konnte erst Dolby Stereo durchsetzen, was Cinemascope und andere Techniken mit Mehrkanalton Jahrzehnte vorher bereits andeuteten.

(4) Der Film der Zweiten Moderne schließlich ermöglicht eine akustische Dominanz ebenso wie eine visuelle, eine Hervorbringung von Bildern durch Töne ebenso wie die Generierung von Tönen zu Bildern. In dem Bestreben, den klassischen und den modernen Film zusammenzuführen, mündet der Film der Zweiten Moderne in einer Gleichzeitigkeit von Narration und Reflexion, von Interaktion und Autonomie von Akustischem und Visuellem, wie der Film *TROIS COULEURS: BLEU* (F/PL/CH/UK 1993, Krzysztof Kieslowski) eindrücklich zeigt. Während Julies ‚musikalischen Anfalls‘ im Krankenhaus verbinden und trennen sich Akustisches und Visuelles in einer Bewegung. Julies Gesicht hat eigentlich nichts mit der Musik zu tun, doch ein kurzes Zucken Julies verrät ihre Gedanken als scheinbare Quelle des Tons. Doch der Zuschauer kann sich nicht sicher sein, ob es sich um einen inneren, einen mentalen Ton im Kopf der Protagonistin handelt oder ob ein äußerer, ein außerhalb des Bildes und der Geschichte befindlicher Ton erklingt. Dieser Eindruck verstärkt sich, als Julies Blick der Kamera folgt, deren Bewegung nachzeichnet und dennoch an ihr vorbeigeht.

Zudem entsteht ein Blauschleier zur Musik, ein zweites Bild, das sich über das erste schiebt. Eigentlich korrelieren Bild und Ton in Form einer abstrakten visuellen Entsprechung, denn das Bild wird in Gleichklang zur Musik diffus blau verschleiert, doch gleichzeitig besteht zwischen Sichtbarem und Hörbarem eine Differenz, denn man sieht nicht, was man hört (ein Problem, das generell bei der Visualisierung von Musik auftritt. Im Gegensatz zur Sprache oder zu Geräuschen, die eine konkrete Anbindung an das Bild bzw. an Gegenstände oder Menschen im Bild erlauben, kann die Visualisierung von Musik immer nur eine Annäherung oder abstrakte Entsprechung sein). Außerdem handelt es sich um ein *hors-son*, um eine Hervorbringung des (zweiten) Bildes durch den Ton. Nicht das Bild initiiert den Ton, sondern der Ton generiert das Bild. Ein unsichtbares Bild, das sich im *hors-son* befindet, wird in Form eines Blauschleiers sichtbar und legt sich über das erste Bild. Doch obwohl sich die Musik vom ersten Bild distanziert und ein zweites hervorbringt, kann sie nicht mehr eindeutig zugeordnet werden, nicht dem Bild und nicht der Diegese. Denn einerseits fördert die Musik die Narration, andererseits bricht sie die Geschichte auch auf.

Dann, für einen Moment, ist die Stimme einer Frau zu hören. Julie blickt kurz auf, doch die Musik setzt wieder ein und führt in eine schwarze Blende, in das Außen des Bildes und der Geschichte. In dem Moment also, als sich Bild und Ton einander annähern, unterbricht die Musik ein weiteres Mal die Verbindung von Akustischem und Visuellem. Doch die Schwarzblende zur Musik stört nicht nur die Handlung, sondern sie markiert auch eine Leerstelle, die sich der Imagination des Zuschauers öffnet und Platz schafft für Assoziationen jenseits der Bilder. Auch hier liegt eine Ambivalenz in den Bildern bzw. in dem Dazwischen der Bilder. Die Musik unterstützt zwar die Geschichte, unterbricht aber zugleich auch die Handlung und die Bilder. Schließlich, nachdem die Musik verstummt und das Bild wieder sichtbar wird, antwortet Julie. Und nun erst schließt sich die Kluft zwischen Bild und Ton.

Anhand der Filmbeispiele sollten die theoretischen Überlegungen zum Verhältnis von Bild und Ton aus historischer Sicht, in ihrer Entwicklungslinie vom klassischen Film bis zum Film der Zweiten Moderne, verdeutlicht werden. Im Wesentlichen stand dabei die Differenz von Bild und Ton im Mittelpunkt. Es sollte eine Tendenz aufgezeigt und anhand des Filmmaterials in aller Kürze die von diesen Filmen eingenommen Reflexionspositionen zum Filmtone herausgearbeitet werden. Die Problematik um die Kürze der Darstellung ist mir bewusst. Obwohl es mir nicht um eine enzyklopädische, sondern um eine paradigmatische Einteilung geht, ist es auf jeden Fall notwendig, einen größeren Filmkorpus für derartig umfassende Thesen heranzuziehen. Allerdings würde an dieser Stelle eine ausführliche Analyse von über 30 Filmen, die meinen theoretischen Überlegungen zu Grunde liegen, den Rahmen sprengen.

Literatur

- Adachi-Rabe, Kayo (2005) *Abwesenheit im Film – Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*.
Münster: Nodus Publikationen.
- Adorno, Theodor W./Eisler, Hanns (1976) Komposition für den Film. In: *Theodor W. AdornGesammelte Schriften, Band 15*. Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 7-156.
- Altman, Rick (1985) The Evolution of Sound Technology. In: *Film Sound, Theory and Practice*. Hrsg. v. Elisabeth Weis und John Belton. New York: Columbia University Press, S. 43-53.
- Altman, Rick (2001) Fernseh-ton. In: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte–Analyse*. Hrsg. v. Ralf Adelman et alii. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, S. 388-412.
- Arnheim, Rudolf (1977) Tonfilm mit Gewalt. In: *Kritiken und Aufsätze zum Film*. Hrsg. v. Helmut H. Diederichs, München/Wien: Carl Hanser Verlag, S. 68-71.
- Arnheim, Rudolf (1932) *Film als Kunst*. Berlin: Ernst Rowohlt Verlag.
- Balázs, Béla (2001) *Der Geist des Films*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag.
- Bordwell, David (1985) *Narration in the Fiction Film*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Bordwell, David/Thompson, Kristin (1993) *Film art: an introduction*. New York [u.a.]: McGraw-Hill.
- Bordwell, David (2001) *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte*. Frankfurt/ Main: Verlag der Autoren.
- Chion, Michel (1990) *L'audio-vision. Son et image au cinema*. Paris: Nathan.
- Chion, Michel (1992) *Le son au cinéma*. Paris: Cahiers du cinéma, Collection Essais, Editions de l'Etoile.
- Chion, Michel (1994) *Audio-vision: sound on screen*. New York: Columbia University Press.
- Chion, Michel (1999) *The Voice In Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Clair, René (1952) *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. München: Verlag C.H. Beck.
- Deleuze, Gilles (1997a) *Das Bewegungs-Bild, Kino 1*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag.
- Deleuze, Gilles (1997b) *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag.
- Egner, Silke (nun Martin, Silke) (2003) *Bilder der Farbe*, Band 2 serie moderner film, Hrsg. v. Lorenz Engell und Oliver Fahle. Weimar: VDG.
- Eisenstein, Sergej M./Pudovkin, Vsevolod/Aleksandrov, Grigorij (1984) Die Zukunft des Tonfilms (Ein Manifest). In: *Schriften 4*. Hrsg. v. Hans-Joachim Schlegel. München/Wien: Carl Hanser Verlag, S. 166-169.
- Engell, Lorenz (2007/2008) *Der gute Film*. online:<http://www.uniweimar.de/medien/philosophie/lehre/ws0708/> (Stand 12.12.2007).
- Fahle, Oliver (2005) *Bilder der Zweiten Moderne*. Band 3 serie moderner film, Hrsg. v. Lorenz Engell und Oliver Fahle. Weimar: VDG.
- Felix, Jürgen (ed.) (2002) *Die Postmoderne im Kino. Ein Reader*. Marburg: Schüren Verlag.
- Flückiger, Barbara (2002) *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg: Schüren Verlag.

- Hickethier, Knut (1996) *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler.
- Klotz, Heinrich (1994) *Moderne, Postmoderne, zweite Moderne*. München: Beck.
- Klotz, Heinrich (1996) *Die zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*. München: Beck.
- Kracauer, Siegfried (1964). *Theorie des Films*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag.
- Luhmann, Niklas (1995) *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt/Main: Suhrkamp Verlag.
- Martin, Silke (2007) Die Sichtbarkeit des Tons im Film – Akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er Jahren. In: *Medien – Diskurse – Deutungen*. Hrsg. v. Becker, Andreas R. et alii., Marburg: Schüren Verlag, S. 127-134.
- Merker, Helmut (2001) Singin' in the rain – Du sollst mein Glücksstern sein. In: *Filmklassiker. Bd. 2*. Hrsg. v. Thomas Koebner. Stuttgart: Reclam, S. 134-138.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films*. Münster: Nodus Publikationen.
- Nietzsche, Friedrich (1991) *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, zunächst Leipzig 1872, dann u. a. auch Ditzingen: Reclam.
- Palm, Michael (1994) Was das Melos mit dem Drama macht. In: *Und immer wieder geht die Sonne auf*. Hrsg. v. Christian Cargnelli und Michael Palm. Wien: PVS Verleger, S. 211-232.
- Panofsky, Erwin (1993) *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*. Frankfurt/Main: Campus Verlag.
- Sierek, Karl (1993) *Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik*. Wien: Sonderzahl Verlagsgesellschaft mbH.
- Toeplitz, Jerzy (1985) *Geschichte des Films. Band 2, 1928-1933*. Berlin: Henschelverlag.

Empfohlene Zitierweise:

Silke Martin: Vom klassischen Film zur Zweiten Moderne – Überlegungen zur Differenz von Bild und Ton im Film.
In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 2, 2008.
URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/beitraege.htm>
Datum des Zugriffs: 1.10.2008.

Kieler Beiträge für Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Copyright © by Silke Martin. All rights reserved.

Copyright © für diese Ausgabe by Kieler Gesellschaft für Filmmusikforschung. All rights reserved.

This work may be copied for non-profit educational use if proper credit is given to the author and „Kieler Beiträge für Filmmusikforschung“.