

ERSTER TEIL: DER AUDIO-VISUELLE VERTRAG

1 Tonprojektion auf Bild

I. Die audio-visuelle Illusion

Das Saallicht geht aus, der Film beginnt. Auf der Leinwand sieht man nacheinander brutale, rätselhafte Bilder: eine Kinoprojektion, eine Großaufnahme des gezeigten Films, traumatische Szenen geopferter Tiere. Eine angenagelte Hand, ein Leichenschauhaus in dem die Zeit verrinnt. Auf einer Bare liegt ein Kind, dessen Körper leblos aussieht wie die anderen, sich aber bewegt, regt, ein Buch liest, dann seine Hand der Kamera nähert und plötzlich sieht man in seiner Hand das Bild einer schönen Frau. Das ist, was wir sahen. Es ist ein Ausschnitt des Prologs von Ingmar Bergmans *Persona*, der in der Literatur z. B. von Raymond Bellour, David Bordwell oder Marylin Johns Blackwell und natürlich an mancher Filmhochschule analysiert wurde. Der Film könnte jetzt so weiterlaufen.

Stopp!

Wir spulen Bergmans Film zurück, schneiden den Ton einfach raus und schauen uns den Film noch einmal an, indem wir versuchen zu vergessen, was wir vorher gesehen haben. Nun „sehen“ wir etwas anderes. Erst die Aufnahme der angenagelten Hand: In der Stille entdecken wir, dass es sich um drei verschiedene Aufnahmen handelt, obwohl wir eigentlich vorher nur eine gesehen haben, da sie durch den Ton verbunden waren. Darüber hinaus ist die angenagelte Hand durch die Trennung vom Ton abstrakt – mit Geräuschkulisse ist sie schrecklich und real. Das Bild des Leichenschauhauses: Separiert vom verbindenden Ton (Wassertropfen) entdecken wir eine Serie von Fotos, einzelne isolierte Körperteile, unabhängig von Zeit und Raum. Und die rechte Hand des kleinen Jungen? Ohne die vibrierenden Töne, die sein Suchen begleiten und strukturieren, formt sie kein Gesicht mehr. Sie läuft zufällig ohne Ziel durchs Bild. Die ganze Sequenz hat ihren Rhythmus und ihre Einheit verloren. Ist Bergman vielleicht ein überschätzter Regisseur? Ist der Ton Maske eines leeren Bildes?

Schauen wir uns weiter einen bekannten Abschnitt aus dem Tati-Film *Les vacances de Monsieur Hulot (Die Ferien des Monsieur Hulot)* an: An einem kleinen Badestrand bringen uns subtile kleine Gags zum Lachen. Die Urlauber sind an sich schon lustig in ihrer Steifheit, ihrer Humorlosigkeit, mit ihren Ängsten. Dieses Mal schneiden wir das Bild raus und es gibt eine Überraschung! Im Gegensatz zum vorher gesehenen Bild erscheint nun ein anderer Film, den wir nur mit unseren Ohren „sehen“. Es gibt spielende Kinder, Schreie, Stimmen, die von einem Spielplatz kommen, eine ganze Welt voller Spiel und Leben. Das war auch alles vorher schon im Ton vorhanden – und gleichzeitig war es auch nicht da!

Jetzt geben wir Bergman seinen Ton, Tati sein Bild zurück und alles ist wieder in Ordnung. Die festgenagelte Hand schmerzt schon alleine beim Anblick, das Kind schneidet Fratzen, die Urlauber sind wieder komisch und Geräusche, die wir kaum wahrnahmen als wir nur den Ton hörten, springen wie Sprechblasen aus dem Bild. Nur haben wir mittlerweile schon anderes gelesen und gehört.

Bilderkunst Kino: eine Illusion? Sicherlich, was könnte es auch sonst sein? Und genau darüber spricht dieses Buch – über die audio-visuelle Illusion. Eine Illusion, die sich von Anfang an im Herzen der Ton- und Bildbeziehung befindet (wie bei Bergman gezeigt), die des hinzugefügten Mehrwertes, des „Valeur ajoutée“.

IV. Mehrwert durch Musik

IV.1 Empathische und anempathische Effekte

In meinem Buch *Le son au cinéma* entwickelte ich die Idee, dass es im Film zwei Arten gibt, eine spezifische Emotion in Zusammenhang mit der auf der Leinwand gezeigten Situation zu erzeugen.

Einerseits kann Musik ihre direkte Beteiligung am durch die Szene erzeugten Gefühl ausdrücken, indem sie den durch die Szene erzeugten Rhythmus, Ton oder die Phrasierung aufgreift. Offensichtlich partizipiert solche Musik von kulturellen Codes für Dinge wie Trauer, Glück und Berührung. In diesem Fall können wir von „empathischer Musik“ sprechen (abgeleitet vom Wort Empathie, die Fähigkeit zu Mitgefühl).

Andererseits kann Musik – genauso wie ein geschriebener Text – auch eine klar erkennbare Gleichgültigkeit zur Situation zeigen, z. B. durch eine konstante, nicht abschreckende und unaufhaltsame Weise. Die Szene funktioniert dann gerade dadurch, dass sie vor einen „teilnahmslosen“ Hintergrund gesetzt wurde. Diese Inszenierung mit gleichgültiger Musik hat nicht zur Folge, dass die Emotion einfriert, sondern intensiviert sie sogar, indem sie vor einen kosmischen Hintergrund gesetzt wird. Ich nenne diese zweite Art Musik anempathisch (mit dem privativen an- um auf die desemotionalisierende Wirkung hinzuweisen). Der anempathische Impuls im Kino produziert die Sorte unzähliger Musikstücke für Pianorollen, Celestas, Musikboxen und Tanzkapellen, deren einstudierte Frivolität und Naivität die individuelle Gefühlslage des Protagonisten und des Zuschauers verstärkt, selbst wenn die Musik so tut, als würde sie diese gar nicht bemerken.

Diesen Effekt von unpassendem Kosmos gab es schon in vielen Opern, wenn die Emotionalität so anstieg, dass er Charaktere zur Untätigkeit erfrieren ließ, dabei eine Art psychotischer Regression provozierend. Daher die berühmte Opernkonvention von Wahnsinn mit der blöden kleinen Musik, die ein Charakter wiederholt, indem er vor- und zurückwippt... Auf der Leinwand hat der anempathische Effekt einen solchen Stellenwert eingenommen, dass man ihn als essentiell für das Funktionieren von Kinofilmen ansehen kann – als versteckten Mechanismus. Tatsächlich werden alle Filme in einer Form von unpassendem und automatischem Abwicklungsprozess gezeigt, welcher außerhalb der Projektion auf die Leinwand und in die Lautsprecher eine Simultanität der Bewegung und des Lebens produziert. Diese Rollen-Abwicklung muss sich selbst-verstecken und vergessen werden. Was macht anempathische Musik anderes als diese Kinorealität, ihr Robotergesicht, zu verstecken? Durch sie kann dieser Mechanismus hinter einer emotionalen und sinnlichen Tapete abtauchen.

Schließlich existieren noch Fälle von Musik, welche weder empathisch noch anempathisch sind, welche entweder eine abstrakte Bedeutung oder eine simple Präsenzfunktion haben, eine Bedeutung als Signal: Ohne Wert, ohne spezifische emotionale Resonanz.

IV.2 Anempathische Geräusche

Der anempathische Effekt wird meistens durch Musik produziert, kann aber genauso gut durch Geräusche entstehen – wenn, z. B. in einer sehr gewalttätigen Szene nach dem Tod eines Charakters ein klanglicher Prozess – etwa ein Maschinengeräusch – weiterläuft als ob nichts passiert wäre. Beispiele dafür findet man in Hitchcocks *Psycho* (die Dusche) und Antonionis *Professione: reporter* (*Beruf: Reporter*) (der Ventilator).

V. Beeinflussung der Wahrnehmung von Bewegung und Geschwindigkeit durch den Klang

V.1 Klang ist Bewegung

Visuelle und auditive Wahrnehmung sind wesentlich unterschiedlicherer Natur als man denkt. Der Grund, warum wir uns dessen nur wenig bewusst sind, liegt darin, dass diese beiden Wahrnehmungen sich stillschweigend gegenseitig in einer Art audio-visueller Übereinkunft beeinflussen, indem sie der jeweils anderen Wahrnehmung ihre gegenseitigen Möglichkeiten durch Kontaminierung und Projektion ausleihen.

Zunächst ist die Art der Wahrnehmung von Bewegung und Stillstand grundsätzlich unterschiedlicher Natur: Das Hören eines Klangs setzt – im Gegensatz zum bloßen Sehen – sofort Bewegung voraus.

In einem Filmbild, welches Bewegung enthält, mögen eine Menge anderer Dinge feststehend sein. Aber Klang benötigt naturgegeben Bewegung oder Aktion, wenn auch nur minimal. Nur in sehr begrenzten Fällen kann Klang Stillstand suggerieren.

Letztendlich ist der statische Klang derjenige, welcher keinerlei Variation in seinem Verlauf zeigt – eine Charakteristik, die man nur in künstlichen Klängen findet: ein Telefon-Freizeichen oder das Brummen eines Lautsprechers. Wasserströme und Wasserfälle können ein Geräusch produzieren, welches ähnlich klingt wie weißes Rauschen. Aber es ist selten, dass man keinerlei Spuren von Unregelmäßigkeit oder Bewegung darin hören kann. Der Effekt eines aufgenommenen Klangs kann auch dadurch erzeugt werden, dass man ein Variations- oder Bewegungsfragment in eine endlose Repetitionsschleife, einen „Loop“ setzt. Als Folge einer Bewegung oder einer Spur hat ein solcher Klang seine eigene zeitliche Dynamik.

V.2 Unterschied in der Geschwindigkeit der Wahrnehmung

Klangwahrnehmung und visuelle Wahrnehmung haben ihre jeweils eigene mittlere Geschwindigkeit durch ihre spezifische Natur: Grundsätzlich analysiert, verarbeitet und synthetisiert das Ohr schneller als das Auge. Nehmen Sie z. B. eine schnelle visuelle Bewegung – eine Handgeste – und vergleichen Sie das mit einer abrupten Klanglinie der gleichen Dauer. Die schnelle visuelle Bewegung wird keine erkennbare Figur formen, ihre Linie wird kein klar wiedererkennbares Bild im Gedächtnis hinterlassen. In gleicher Dauer wird es die Klanglinie schaffen eine klare und definierte Form zu umreißen, einzigartig, wiedererkennbar, unterscheidbar von anderen.

2 Die drei Hörmodi

I. Der erste Hörmodus: Kausales (ursächliches) Hören

I.1 Definition

Wenn man jemanden bittet über das zu sprechen, was er hörte, erschlagen seine Antworten durch den heterogenen Charakter der Ebenen, auf denen sie sich befinden. Dies dadurch, weil es mindestens drei verschiedene Hör-Modi für verschiedene Objekte gibt: kausales Hören, semantisches Hören und reduziertes Hören.

Die häufigste Form zu Hören ist die erste, das kausale Hören. Dieses gründet darauf, Klänge so zu begreifen, dass so viel wie möglich über ihre Ursache und Herkunft verstanden werden kann. Wenn der Klangverursacher sichtbar ist, kann Klang zusätzliche Informationen über ihn liefern (z. B. im Falle eines geschlossenen Behälters: Wenn man den Behälter schüttelt, teilt der Klang mit, ob der Behälter leer oder voll ist.), erst recht, wenn der Klangverursacher unsichtbar ist und alleine der Klang als primäre Informationsquelle dienen muss. Der Verursacher kann unsichtbar sein, wird aber identifizierbar durch unser Wissen oder logische Kombination über die Beschaffenheit des Klangverursachers. Auch hier gilt wieder: Durch dieses Wissen wird das kausale Hören erzwungen, welches nur selten von Null ausgeht.

Man sollte sich im Endeffekt keine Illusionen über die Feinheit und die Möglichkeiten des kausalen Hörens machen, also über die Fähigkeit, die sich bietet, wenn nur aus der Höranalyse sichere und präzise Informationen abgeleitet werden sollen. In Wirklichkeit ist das weit verbreitete kausale Hören das, was am häufigsten beeinflussbar ist – und noch mehr, was am leichtesten zu betrügen ist.

I.2 Die Natur des kausalen Erkennens

Kausales Hören kann auf unterschiedlichen Ebenen vorkommen. Manchmal kann man die genaue und individuelle Ursache erkennen, etwa die Stimme einer bestimmten Person, den Klang eines ganz bestimmten Objekts unter anderen.

Aber selten erkennen wir einen einzelnen Klang ausschließlich am reinen Klang außerhalb eines Kontextes. Das menschliche Individuum ist wahrscheinlich der einzige Verursacher eines Klangs – nämlich der gesprochenen Sprache –, welcher in der Lage ist, ein einzelnes Individuum und damit nur ihn zu charakterisieren. Verschiedene Hunde der gleichen Rasse haben das gleiche Bellen, zumindest – und das kommt auf das Gleiche raus – sind wir nicht in der Lage, das Bellen einer Bulldogge von der einer anderen Bulldogge oder auch von einem Hund ähnlicher Rasse zu unterscheiden. Obwohl Hunde wohl in der Lage sind, die Stimme ihres Herrn von der hunderter Anderer zu unterscheiden, ist es sehr zweifelhaft, ob der Herr mit geschlossenen Augen und ohne weitere Informationen in der Lage ist, den Klang seines Hundes von dem anderer Hunde zu unterscheiden. Was diese Hörschwäche allerdings etwas seltsam anmuten lässt ist die Tatsache, dass wir zu Hause – wenn wir Hasso oder Rex im Nebenzimmer bellen hören – sehr wohl auseinanderhalten können, wer da gebellt hat.

Gleichzeitig kann es passieren, dass eine Klangquelle mit der man eigentlich sehr vertraut ist, unbenannt bleibt. Wir können jeden Tag einer Radiomoderatorin zuhören

ohne ihren Namen zu kennen oder zu wissen, wie sie aussieht. Dies hält uns nicht davon ab, in unserem Gedächtnis eine signalhafte Information abrufbar zu haben, in der stimmliche und persönliche Eigenheiten der Moderatorin gespeichert sind, und in der der Name und andere Qualitäten (wie Haarfarbe, Gesichtsattribute, über die uns die Stimme nichts erzählt) ein unbeschriebenes Blatt bleiben.

Es gibt einen bemerkenswerten Unterschied zwischen dem, wie man die Wahrnehmung einer individuellen Stimmklangfarbe memoriert und der Möglichkeit diese zu identifizieren, ein bestimmtes Bild von ihr zu haben, dieses im visuellen Gedächtnis gespeichert zu haben und dieser einen Namen zuzuordnen.

In einem zweiten Fall kausalen Hörens erkennen wir nicht ein Individuum oder einen einzigartigen und bestimmten Gegenstand wieder, sondern eher eine Kategorie menschlicher, mechanischer oder tierischer Ursachen: Die Stimme eines männlichen Erwachsenen, den Motor eines Mopeds, das Zwitschern einer Lerche.

Noch allgemeiner: Bei weniger eindeutigen Fällen, die viel öfter vorkommen als man denkt, ist das, was wir bezüglich der Klangursache erkennen, nur eine Art Ursache. Wir sagen vielleicht „Das muss irgendwie mechanisch sein“ (erkannt durch einen bestimmten Rhythmus, etwas Regelmäßiges, was zu „mechanisch“ passt); oder „Das muss irgendein Tier sein“ oder „etwas Menschliches“ usw. Durch das Fehlen irgendeines weiteren Spezifikums erkennen wir Indizien, meistens zeitliche Werte, die wir nutzen, um daraus den Charakter des Klangverursachers abzuleiten. Sogar ohne die Ursache im Sinne der Beschaffenheit des Klangobjekts zu erkennen sind wir präzise in der Lage, der kausalen Geschichte des Klangs an sich zu folgen. Beispielsweise können wir die Entwicklung eines Kratzgeräuschs verfolgen (Beschleunigung, Abfallen, Abbremsen usw.) und sinnlich wahrnehmbare Wechsel in Druck, Geschwindigkeit und Lautstärke erkennen ohne eine Ahnung zu haben, was da gegen was kratzt.

1.3 Die Quelle ist eine Stufenrakete

Man sollte nicht vergessen, dass ein Klang oftmals nicht nur eine Quelle, sondern eher zwei, drei oder gar mehrere Quellen hat. Nehmen wir den Klang des Filzstifts, mit dem ich diese Skizze zu meinem Buch schreibe: Die zwei Hauptverursacher des resultierenden Klangs sind der Stift und das Papier, aber genauso gut sind die Schreibgesten und ich als Schreiber in den Klang eingebunden. Wenn man diesen aufnimmt und sich anschließend die Aufnahme anhört, sind zusätzliche Klangquellen auch die Lautsprecher, die Verfälschungen etwa durch das Magnetband (Rauschaddition) oder die Digitalisierung usw.

Wir sollten festhalten, dass kausales Hören im Kino konstant durch den audiovisuellen Vertrag selber manipuliert wird, vor allem durch das Ausnutzen der Synchronie. Meistens handelt es sich nicht um die eigentlichen Ursachen der Klänge sondern um Ursachen, die man uns glauben macht.

6 Das audio-visuelle Phantom

I. Das Jenseitige des Bildes

In *Offret (Opfer)*, dem letzten filmischen Opus von Tarkowski, hören wir Töne, die sich schon in der Überwelt befinden – erfasst von einem übersinnlichen Ohr und befreit von der hektischen irdischen Zeit: Es sind modulierte Rufe von jungen und kraftvollen Stimmen, die in einer reinen Luft widerhallen. Sie führen uns ganz weit zurück in unsere Kindheit, in diese Zeit, in der uns die Unsterblichkeit normal erschien. Diese Gesänge kann der Zuschauer vernehmen, ohne dass er sich dessen bewusst ist, nichts im Bild unterstreicht sie oder entspricht ihnen. Sie sind wie das Jenseitige des Bildes, welches man entdecken würde, wenn die Leinwand ein Hang wäre und man auf die andere Seite gehen könnte um zu sehen, was dort geschieht. Im Abspann erfährt man, dass es sich um traditionelle schwedische Gesänge handelt, kaum als Gesänge wahrnehmbar, eher kodierte Rufe.

Der Ton in den Spielfilmen von Tarkowski ist oftmals so, als erfordere er eine andere Dimension, als sei er an einen anderen Ort gegangen, völlig losgelöst von der Gegenwart. Er kann auch raunen wie das Murmeln der Welt, nah und beunruhigend zugleich. Tarkowski, auch Maler der Erde genannt, aber einer Erde, die bei ihm von Wasserläufen und Wegen durchzogen ist, die wie die Windungen eines lebendigen Gehirns erscheinen, wusste den Ton auf wunderbare Weise in seinen Filmen einzusetzen: Mal gedämpft, diffus, oft an der Grenze zur Stille, drückender Horizont unseres Lebens, oder aber es sind Geräusche von Anwesenheit, wie ein Knacken oder das Tropfen des Wassers. Der Ton wird auch wie ausladende Teppiche in weiten Rhythmen eingesetzt. Im Film fliegen alle fünf bis zehn Minuten Schwalben um das schwedische Haus herum; man sieht sie nie im Bild und sie werden von keiner Person erwähnt. Diese Vogelrufe erklingen so, als würden sie von dem Kind im Film gehört, das sich liegend von seiner Operation erholt. Es hat alle Zeit der Welt auf sie zu warten, nach ihnen Ausschau zu halten, den Rhythmus und die Wiederkehr zu begreifen.

Aber das Jenseitige des Bildes ist auch in *Les vacances de Monsieur Hulot*, den ich schon im ersten Kapitel erwähnt habe, vorhanden: In der Strandszene, wo das Sichtbare – linkische Urlauber mit sorgenvollem Gesicht und sparsamen Gesten – seine genaue Kehrseite in der klanglichen Stimmung, die es umgibt, wiederfindet. Eine Stimmung aus Spiel und Geschrei mit wetteifernden Kindern in einer wunderschönen reflektierenden Färbung, von der man den Eindruck hat, sie wäre während eines wirklichen Badeausfluges eingefangen worden. Man langweilt sich zu Tode beim Bild und erheitert sich am Ton – so lässt sich das mehr oder weniger auf den Punkt bringen. Man erkennt dies aber erst genau, wenn man das Bild maskiert. Dann kommt ganz deutlich eine Welt von munteren Erwachsenen und Kindern zum Vorschein, die schimpfen, sich rufen, aber nie auf der Leinwand zu sehen sind und dabei doch viel lebendiger erscheinen als die, die wir sehen.

Genauso ist es mit dem Licht, das auf der Leinwand in den Innen- wie auch in den Außenaufnahmen flach und glatt ist. Der Ton dagegen, gleichlaufend zu den Strandspielen, lässt deutliche Ebenen erklingen, die differenziert und in der Tiefe gestaffelt sind.