

Silke Martin

Die Sichtbarkeit des Tons im Film

Akustische Modernisierungen des Films
seit den 1920er Jahren

SCHÜREN

Inhalt

Vorwort	7
Vorüberlegungen – Vom Klassischen Film zum Film der Zweiten Moderne	9
1 Ton im Film	30
1.1 Über das Hören und das Sehen – Die Differenz des optischen und des akustischen Raums	30
1.2 Tonbegleitung des Stummfilms	44
1.3 Technik- und Ästhetikgeschichte des Tonfilms	59
1.4 Klassische und moderne Tonfilmtheorien	109
2 Die szenatorische Ordnung von Bild und Ton im klassischen Film	153
2.1 Die hybride Form des vermeintlich ersten Tonfilms THE JAZZ SINGER (USA 1927, Alan Crosland)	154
2.2 Das acousmètre im Kontext der Selbstthematrisierung des klassischen Hollywoodmusicals THE WIZARD OF OZ (USA 1939, Victor Fleming)	165
3 Die diskursive Ordnung von Bild und Ton im modernen Film	177
3.1 Das Akustische zwischen Dokument und Fiktion – CHRONIQUE D'UN ÉTÉ (F 1961, Edgar Morin/Jean Rouch)	178
3.2 Die Stille, das Geräusch und die Polyglossie – PLAYTIME (F/I 1967, Jacques Tati)	194
4 Die allutative Ordnung von Bild und Ton im postmodernen Film und im Film der Zweiten Moderne	210
4.1 Postmoderner Film	211
4.1.1 Zwischen traditioneller Tondramaturgie und akustischer Multiperspektivität – NASHVILLE (USA 1975, Robert Altman)	211

4.1.2	Das Kino des akustischen Exzesses – TERMINATOR 2: JUDGMENT DAY (USA 1991, James Cameron)	223
4.2	Film der Zweiten Moderne	234
4.2.1	Mentale Dissonanz des Audiovisuellen – DER HIMMEL ÜBER BERLIN (D/F 1987, Wim Wenders)	234
4.2.2	Narrative Dissonanz des Audiovisuellen – LOST HIGHWAY (F/USA 1997, David Lynch)	250
4.2.3	Mediale Dissonanz des Audiovisuellen – 8 MILE (USA/D 2002, Curtis Hanson)	260
	Fazit und Ausblick	272
	Anhang	277
	a. Bibliographie	277
	b. Filmographie	297

Vorwort

Die vorliegende Untersuchung von Silke Martin zur Sichtbarkeit des Tons im Film konturiert ein zunehmend wichtiges und wegweisendes Forschungsfeld der Film- und Medienästhetik, allerdings auch ein vernachlässigtes. Denn der Ton ist erst seit wenigen Jahren ein eigenständiger Forschungsgegenstand der Filmwissenschaft. Bis vor kurzem beschränkte sich die Auseinandersetzung auf allgemeine Fragen der parallelen oder kontrapunktischen Verwendung des Tons und seine Eingliederung in die Narration. Damit befand sich die Debatte in den Spuren, die einst von Rudolf Arnheim, Sergej M. Eisenstein und Siegfried Kracauer prominent gelegt wurden und auch von den modernen Strömungen der Filmtheorie, etwa der Semiotik, kaum weiter entwickelt wurden. Erst in den letzten zwei Dekaden, besonders auch durch medientheoretische Perspektiven auf den Film, entstehen verschiedene Einzelstudien, die dann auch nicht mehr nur den Ton, sondern das Akustische zum Thema haben und damit ansatzweise den Reichtum des Hörbaren im Bildmedium Film herausstellen. Allen voran müssen hier sicherlich die Bücher Michel Chions genannt werden, die ein enormes Vokabular zur Beschreibung des Tons im Film entwickeln und die wichtigste Grundlage für weitere Auseinandersetzungen darstellen.

Das vorliegende Werk von Silke Martin schließt an diese Arbeiten an und erweitert sie über das filmtheoretische Spektrum hinaus, indem es philosophische und medientheoretische Ansätze, etwa von Martin Heidegger, Friedrich Kittler, Jacques Lacan und Slavoj Žižek in den Bestimmungshorizont des Akustischen im Film einbezieht. Damit wird die filmästhetische Debatte auf die Höhe der medienwissenschaftlichen Diskussion gebracht, von der aus erst der Beitrag des Films sichtbar werden kann. Vor dem Hintergrund dieser Positionen, welche sowohl die anthropologischen Grundbefindlichkeiten des Akustischen bestimmen, diese aber zugleich in die modernen Externalisierungen und medialen Aufzeichnungen der Stimme, des Sprechens, der Musik sowie der Geräusche insgesamt einordnen, wird das enorme Potenzial und die Vielfalt des Tons im Film deutlich. Das Spektrum des Optischen und Akustischen wird bei Silke Martin auf umfassende Weise aufgespannt und in seiner theoretischen Spannweite von Medienwissenschaft und Tonfilmtheorie rekonstruiert. Damit sind nicht nur wissenschaftliche Fundamente der Differenzen und Zusammenhänge von Visuellem und Hörbarem, sondern auch die Grundlage für den zweiten innovativen Teil des Buches gelegt.

Denn Ziel der vorliegenden Arbeit ist nicht nur die theoretische Aufbereitung des Akustischen und des Verhältnisses von Bild und Ton im Film. Es geht vielmehr auch um den Wandel des Tons und verschiedene Stufungen einer Ästhetik des Akustischen im Film. Anlehnend an die evolutive Systematik von Gilles Deleuze, der eine klassische und eine moderne Verwendung des Tons im Film unterschieden hatte, setzt die Autorin verschiedene Periodisierungsstufen an, die vom Stummüber den klassischen Tonfilm bis hin zu modernen, postmodernen und aktuellen Strömungen des Einsatzes des Tons reichen. Die Arbeit begibt sich damit auf wagemutiges, aber auch extrem produktives Terrain, denn sie macht Differenzen zwischen verschiedenen Epochen und die sie charakterisierenden Filme deutlich. Dabei fokussiert die Arbeit Silke Martins besonders den gegenwärtigen Film und zeigt, wie mögliche Entwicklungen ästhetisch beschrieben werden können, die nicht einfach den klassisch-narrativen und modern-dissonanten Einordnungen des Tons folgen, sondern sowohl diegetisch eingebunden werden als auch zugleich eine Eigenwertigkeit des Tons als akustische Phänomenalität herausstellen. Dabei zeigen sich verschiedene Dissonanzmodelle, die das Feld als audiovisuelles Ganzes ebenso enthalten wie die Gegenversion, das Aufreißen der oft fein vernähten Grenzen zwischen Bild und Ton.

Damit durchpflügt die Untersuchung von Silke Martin das theoretische Feld des Tons im Film auf neue Weise, arbeitet die enge, der Wahrnehmung stellenweise entgehende, Verflechtung von Bild und Ton in zahlreichen detaillierten Filmanalysen heraus und macht darüber hinaus Angebote, die Entwicklung des Akustischen im Film als medien- und filmästhetische Zäsuren zu lesen, die jeweils eigene Komplexitäten erreichen. Zahlreiche verschiedene Reflexionsformen und -figuren, die spätestens seit dem Aufkommen des modernen Films zum unverzichtbaren Bestandteil filmischen Denkens geworden sind, werden aufgegriffen und hinsichtlich des Tons im Film neu verortet. Der Dialog zwischen Medientheorie, Analyse, Theorie, Geschichte und Ästhetik des Films stellen den Film als eine dominante Form gegenwärtiger medienästhetischer Reflexion heraus, wobei die Interaktion mit anderen audiovisuellen Gebilden, etwa dem Videoclip, einbezogen wird. Obwohl tief filmästhetisch weist die Arbeit daher zugleich in das Feld der allgemeinen Medienwissenschaft hinein.

Oliver Fahle
Bochum 2010

Vorüberlegungen – Vom Klassischen Film zum Film der Zweiten Moderne¹

Michel Chion, einer der wichtigsten Filmtontheoretiker 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, eine Entität werden lässt.² Diesem synthetisierenden Modell von Akustischem und Visuellem steht in der Filmtheorie ein differentieller Denkansatz bzw. eine Theorie der Inkommensurabilität entgegen, die das audiovisuelle Zusammenspiel im Film nicht als Synthese, sondern als Kräftefeld unterschiedlicher Bestandteile begreift, die zwar einen Bezug zueinander haben, die jedoch technisch wie ästhetisch getrennt und heterogen sind. Als wichtigsten Vertreter dieser Denkrichtung kann man wohl Gilles Deleuze nennen, der sich in *Zeit-Bild, Kino 2* (1985) in seinen Ausführungen zur Inkommensurabilität von Bild und Ton auf Friedrich Nietzsches Unterscheidung von Apollinischem und Dionysischem, den zwei Kräften der Tragödie, beruft.³ In Folge Deleuze geht auch Michael Palm von einer Heterogenität des Audiovisuellen aus und weist darauf hin, dass die Simultaneität von Bild und Ton im Film nicht als Synthese, sondern als Kopräsenz zu begreifen ist.⁴ Die Differenz von Akustischem und Visuellem ist dem Film immer schon inhärent, sie ist dem filmischen Dispositiv technisch eingeschrieben und somit konstitutiv für den Film. Trotz aller Zusammenhänge, die die Wahrnehmung des Zuschauers im Zusammenspiel der Sinne stiftet, beruht der Film auf zwei Enti-

1 Dieses Kapitel stellt nicht nur eine Einführung in die wesentlichen Thesen meiner Arbeit dar, sondern auch einen Auszug und eine Erweiterung eines Vortrags, den ich am 1. Kieler Symposium zur Filmmusikforschung 2007 gehalten habe. Vgl. dazu: Martin, Silke: Vom klassischen Film zur Zweiten Moderne – Überlegungen zur Differenz von Bild und Ton im Film, In: Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung 2, 2008, elektronisch veröffentlicht: URL: <http://www.filmmusik.uni-kiel.de/kieler-beitraege2/KB2-Martin.pdf> [Stand: 03.11.2008].

2 Vgl. Chion, Michel: *L'audio-vision, Son et image au cinema*, Nathan, Paris, 1990.

3 Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild, Kino 2*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1997b. Vgl. Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Reclam, Ditzingen, 1991.

4 Palm, Michael: Was das Melos mit dem Drama macht, In: Cargnelli, Christian/Palm, Michael (Hrsg.): *Und immer wieder geht die Sonne auf*, PVS Verleger, Wien, 1994. Vgl. dazu auch meine Ausführungen in Kapitel 1.1. Über das Hören und das Sehen – Die Differenz des optischen und des akustischen Raums.

täten, er wird auf zwei Ebenen rezipiert, der Zuschauer sieht und hört den Film. Auch Rick Altman, ein weiterer wichtiger Autor zum Thema, verweist auf die Heterogenität von Akustischem und Visuellem im Film, die vom Zusammenspiel beider Größen verdeckt wird.⁵

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. Dabei soll die Verbindung von theoretischer Konzeption und historischer Untersuchung mit der Analyse von klassischen Filmen bis hin zu Filmen der Zweiten Moderne, die als Modernisierungspfad kenntlich gemacht werden, eine evolutionäre Perspektive auf das Medium Film eröffnen.

Oliver Fahle beschreibt in Anlehnung an Gilles Deleuze eine filmische Evolution folgendermaßen:⁶

«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.⁷ [...] 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.»⁸

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

- 5 Denn 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, Rick: *The Evolution of Sound Technology*, In: Weis, Elisabeth/Belton, John (Hrsg.): *Film Sound, Theory and Practice*, Columbia University Press, New York, 1985.
- 6 Vgl. Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild*, Kino 1, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1997a und Deleuze (1997b). Fahle bezieht sich darüber hinaus auch auf David Bordwell. Vgl. Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*, The University of Wisconsin Press, Madison, 1985b und Bordwell, David: *Visual Style in Cinema: Vier Kapitel Filmgeschichte*, Verlag der Autoren, Frankfurt/Main, 2006.
- 7 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.
- 8 Fahle, Oliver: *Bilder der Zweiten Moderne*, Band 3 serie moderner film, Hrsg. Engell, Lorenz/Fahle, Oliver, VDG, Weimar, 2005a, S. 11.

Deleuzes Modell einer filmischen Evolution weiter, sondern geht auch weit über die gängige Postmoderne-Debatte der Filmwissenschaft hinaus.⁹ Die Formulierung eines Films der Zweiten Moderne¹⁰ als die Epoche, die zum einen an den modernen Film anschließt, zum anderen aber auch den postmodernen Film weiterführt, macht somit eine neue Betrachtungsweise auf Film möglich. 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. Da sich bereits bestehende Theorien zum Ton im Film überwiegend auf die traditionelle Verwendung des Akustischen im Film beziehen und stark visuell geprägt sind – frühe Theorien (von Béla Balázs, Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer, Sergej M. Eisenstein) ebenso wie neuere (von Michel Chion, David Bordwell) – möchte ich in der vorliegenden Arbeit eine Tontheorie entwickeln, die über den klassischen Film hinaus denkt und auch die neueren Tendenzen des Filmtons diskutiert und diese in einen evolutionären Kontext stellt.¹¹

Im Zuge dessen werde ich ausgehend von 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 im Zentrum meiner Überlegungen steht vielmehr der Ton. Zudem enden meine Ausführungen nicht, wie bei Deleuze, in der filmischen Moderne, sondern sie umfassen auch die Postmoderne und die Zweite Moderne.¹²

Leitet sich meine These im klassischen und modernen Film aus bereits bestehenden Filmtontheorien 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 kaum Thesen dieser Art bzw. Tontheorien, die auch die neueren Tendenzen diskutiert und diese in einen evolutionären Kontext stellt.

Einen wichtigen Versuch in diese Richtung unternimmt Barbara Flückiger mit ihrer umfassenden Studie *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films (2002)*, die

9 Eine gute Übersicht zur filmischen Postmoderne bietet Jürgen Felix Reader *Die Postmoderne im Kino (2002)*. Vgl. Felix, Jürgen (Hrsg.): *Die Postmoderne im Kino: ein Reader*, Marburg, Schüren, 2002.

10 Über die Zweite Moderne in der Kunst vgl. Klotz, Heinrich: *Moderne, Postmoderne, zweite Moderne*, Beck, München, 1994 und Klotz, Heinrich: *Die zweite Moderne. Eine Diagnose der Kunst der Gegenwart*, Beck, München, 1996.

11 Seit den Stummfilmdebatten der 1930er Jahre gibt es nur einige wenige herausgehobene Positionen zum Filmton, wobei nahezu alle Autoren zum Thema von einem Primat des Bildes ausgehen. Eine Ausnahme bildet Gilles Deleuze, eine andere Rick Altman und eine dritte Barbara Flückiger. Vgl. dazu Kapitel 1.4 Klassische und moderne Tonfilmtheorien.

12 Vgl. dazu den filmanalytischen Teil meiner Arbeit, Kapitel 2 bis 4.

auch den Ausgangspunkt meiner Überlegungen zur Tonästhetik des postmodernen Films und des Films der Zweiten Moderne bildet. Denn Flückiger beschreibt die Herausstellung des Akustischen, die mit der Einführung von Dolby Stereo Ende der 1970er Jahre möglich wurde, als «Wendepunkt in der Geschichte des Kinos». ¹³ Doch obwohl Flückiger die neueren Tendenzen der Filmtonästhetik aus einer historischen Perspektive betrachtet (sie beschreibt die Tonästhetik des New Hollywood und greift dabei auf den klassischen Hollywoodfilm und die Nouvelle Vague zurück), ordnet sie diese Entwicklungslinie nicht filmischen Epochen zu oder unternimmt eine typologische Einteilung des Akustischen im Film. Vielmehr geht es ihr darum, den Filmton als solchen in den Mittelpunkt des Interesses zu rücken und dabei die «Funktionen der Tonspur als Bedeutungsträger» sowie deren Klanglichkeit und narrative Funktionen zu beschreiben. ¹⁴ Neben Flückigers Buch existieren noch weitere, kleinere Texte, die ebenfalls die neueren Entwicklungen des Filmtons diskutieren, wie beispielsweise das akustische Spektakel im aktuellen Mainstream-Film (Henry M. Taylor) oder den Einfluss von Videoclips auf den Film (David Bordwell). ¹⁵ Doch handelt es sich dabei nicht um ausformulierte Theorien, sondern eher um Einzelbeobachtungen, die einer weiteren Ausarbeitung bedürfen.

Mit der Verbindung von systematischer Klassifikation und historischer Untersuchung möchte ich deshalb in der vorliegenden Arbeit eine evolutionäre Perspektive auf den Film bzw. auf die Tonspur des Films eröffnen. Ein zentrales Anliegen ist es dabei, nicht nur klassische und moderne Tonphänomene des Films zu beschreiben, sondern auch die Tonästhetik des postmodernen Films und die des Films der Zweiten Moderne in den Mittelpunkt der Untersuchung zu rücken.

13 Flückiger, Barbara: *Sound Design: die virtuelle Klangwelt des Films*, Schüren Verlag, Marburg, 2002, S. 13

14 Flückiger (2002), S. 20. Dabei beschreibt Flückiger die Forschungslage zum Filmton ebenfalls als defizitär: «Obwohl in den letzten zwei Jahrzehnten mehrere wissenschaftliche Texte zu Aspekten des Filmtons erschienen sind [...], fehlt nach wie vor eine übergeordnete Theorie. Die meisten Publikationen befassen sich mit Teilaspekten, ohne die Interaktion zwischen den verschiedenen Elementen der Tonspur zu berücksichtigen. Das Geräusch als Klangobjekt wird nur marginal gestreift. Auch neueste Veröffentlichungen sparen die Entwicklungen der letzten zwanzig Jahre mehrheitlich aus und orientieren sich entweder am klassischen Hollywood-Film oder am europäischen Kunstfilm bis zu den 60er Jahren. Außerdem steht fast ausschließlich der semantische Aspekt im Zentrum des Interesses, während sowohl klangliche als auch narrative Komponenten vernachlässigt werden.» Flückiger (2002), S. 23/24.

15 Vgl. Taylor, Henry M.: *Spektakel und Symbiose: Kino als Gebärmutter – Thesen zur Funktion des Tons im gegenwärtigen Mainstream-Kino*, In: Messerli, Alfred/Osolin, Janis: *Tonkörper, Die Umwertung des Tons im Film*, Cinema Stroemfeld/Roter Stern, Basel, 1991 oder Bordwell, David: *Visual Style in Cinema: Vier Kapitel Filmgeschichte*, Verlag der Autoren, Frankfurt/Main, 2006.

Periodisierung der Filmgeschichte

Eine zeitliche Strukturierung der filmischen 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.¹⁶ Fahle formuliert darüber hinaus eine filmische Zweite Moderne als die Epoche, die sich an den (post-)modernen Film anschließt.¹⁷ Meinen Ausführungen liegt im Wesentlichen diese Einteilung zugrunde.

Eine Periodisierung der Filmgeschichte ist jedoch immer problematisch (ein Problem, das in den letzten Jahren auch in der Filmwissenschaft und anderen Disziplinen verstärkt diskutiert wird).¹⁸ 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 Filmtyps. Dies zieht notwendigerweise eine Historisierung oder Epocheneinteilung nach sich. Dennoch können sich Filmtypen auch überlagern, ineinander übergehen oder ineinander fort dauern. Denn trotz des Aufkommens des modernen Films um 1960 existiert der klassische Hollywoodfilm weiter. Wie sich bereits im Aktionsbild (im klassischen Film) das Zeitbild (der moderne Film) andeutet, so führt auch das Zeitbild das Aktionsbild mit sich. Fahle schreibt in diesem Zusammenhang:

«Natürlich bezeichnen die Begriffe Moderne, Postmoderne etc. dominante Ausdrucksmöglichkeiten eines Films, doch muss man davon ausgehen, dass sich vorhergehende Formen in den neuen auch erhalten: d.h. ein moderner Film hebt auch klassische Elemente auf, ebenso wie ein postmoderner Film klassische und moderne Formen enthalten wird [...] Ein Film ist oft auch die Mischung aus unterschiedlichen Konzepten; dennoch gibt es natürlich Prioritäten [...] viele [Filme] setzen klare Akzente, die sie dann von anderen Filmen abheben.»¹⁹

Fahle eröffnet in diesem Zusammenhang einen anderen Blick auf Filmgeschichte im Sinne ihrer epochalen Einteilung, wenn er vorschlägt, den Film nicht in vormoderne Kategorien zu fassen, da er in seinen Anfängen ja schon Teil der Moderne ist. «Man könnte vielmehr verschiedene Evolutionsstufen der Modernität des Films

16 Engell, Lorenz: Der gute Film, 2007/2008, elektronisch veröffentlicht: URL: <http://www.uni-weimar.de/medien/philosophie/lehre/ws0708/> [Stand 12.12.2007].

17 Fahle (2005a).

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

19 Fahle, Oliver: Der Film der Zweiten Moderne, 2005b, elektronisch veröffentlicht: URL: <http://www2.uni-jena.de/philosophie/medien/Skript.Vorl.ZweiteModerne.doc> [Stand: 10.09.2007].

bestimmen. Damit sind vor allem bestimmte klassifikatorische Hierarchisierungen aufgehoben, andere Sichtweisen werden frei.»²⁰ Der Terminus Klassik oder klassischer Film wäre dann nur noch ein Distinktionsmerkmal, das solche Filme, die eine Tradition bzw. ein Regelwerk formaler und inhaltlicher Gestaltung ausgebildet haben, von denen unterscheidet, die diese klassischen Muster in Frage stellen bzw. aufbrechen. In Folge dessen könnte man «diesseits der großen Epochen-einteilungen» auch von filmischen «Modernisierungsschüben» sprechen.²¹

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 (spätestens seit dem modernen Film) von diesem Wandel handeln. In diesem Sinne ist eine filmische Epoche auch kein Zustand, sondern ein Prozess, der stets in Veränderung begriffen ist.²²

Die Beschreibung eines filmischen Wandels eröffnet eine evolutionäre Perspektive auf das Medium Film und verbindet historische mit systematischen Aspekten. Und genau darin liegt das Ziel meiner Arbeit: eine Tontheorie des Films zu etablieren, die den Tonfilm in seiner Entwicklungslinie vom Tondurchbruch Ende der 1920er Jahre bis in die jüngste Gegenwart erfasst und dabei die jeweils dominierenden Präsentationsformen des Akustischen herauspräpariert.²³ Wobei in diesem Kontext nicht nur klassische und moderne Tonphänomene, sondern auch die neueren Tendenzen der Verwendung des Tons im Film diskutiert werden sollen. Dies bedeutet, auch postmoderne Tendenzen des Filmtons zu beschreiben und mit der Behauptung eines Films der Zweiten Moderne die an die Postmoderne anschließenden Tonpraktiken des Films theoretisch zu fassen. Dabei verzichtet die vorliegende Untersuchung in diesem Zusammenhang auf alle normativen, letztlich auf Synästhesie und Gesamtkunstwerkideen hinauslaufenden Ansprüche und setzt an

20 Fahle, Oliver: *Jenseits des Bildes, Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre*, Bender, Mainz, 2000, S. 197.

21 Fahle (2005b).

22 Vgl. Engell (2007/2008).

23 Zur Tonästhetik des stummen Films vgl. Kapitel 1.2 Tonbegleitung des Stummfilms.

ihre Stelle eine differenztheoretisch begründete Heterogenität von Bild und Ton.²⁴ Im Zuge dessen soll, indem der Bezug von Bild und Ton im Film nicht nur als Einheit, sondern auch als different und heterogen begriffen wird, eine neue und bisher in den Filmwissenschaften vernachlässigte Betrachtungsweise auf Film ermöglicht werden.

Evolution und Film

Der Begriff der Evolution, der ursprünglich auf die Beschreibung eines biologischen Systems zurückgeht, nämlich auf Charles Darwins Theorie zur Entstehung der Arten, erfährt bereits seit einiger Zeit eine medienwissenschaftliche Wendung. So greift auch Niklas Luhmann in seiner Systemtheorie diesen Begriff auf und definiert ihn in einem allgemeineren Sinne, indem er ihn von biologischen Bezügen befreit. Luhmann beschreibt Evolution folgendermaßen:

«Die Evolutionstheorie benutzt eine spezifische Art von Unterscheidung, nämlich die Unterscheidung von Variation, Selektion und Restabilisierung. Die Fragestellung zielt nicht auf einen Prozeß, sie versucht erst recht nicht, geschichtlich oder gar kausal zu erklären, weshalb es so gekommen ist, wie es gekommen ist. Die Fragestellung ergibt sich vielmehr aus systemtheoretischen Überlegungen.»²⁵

Überträgt man diese Definition auf den Film, so lässt sich eine filmische Entwicklungslinie im Kontext von Evolution in der Art beschreiben, dass filmische Ausdrucksformen aus anderen hervorgehen, indem sie bestimmte Merkmale variieren, einige selektieren und diese schließlich wieder in eine stabile Form bringen, wie Fahle schreibt:

- 24 Denn, so Fahle, gerade «[...] das Zusammenspiel von historischem Verweis und systematischer Erarbeitung von Konzepten verhindert weitgehend den normativen Anspruch, den andere Filmtheorien (sofern sie als große Erzählungen angelegt sind) oft haben.» Fahle, Oliver: *Bewegliche Konzepte – Historisches Denken der Bildmedien*, In: Engell, Lorenz/Vogl, Joseph (Hrsg.): *Archiv für Mediengeschichte – Mediale Historiographien*, Universitätsverlag Weimar, Weimar, 2001, S. 75.
- 25 Luhmann, Niklas: *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1995, S. 345. Zum Begriff der Evolution vgl. auch Luhmann, Niklas: *Soziologische Aufklärung 2. Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft*, Westdeutscher Verlag, Opladen, 1975; vgl. auch Luhmann, Niklas: *Die Wissenschaft der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1990; vgl. auch Luhmann, Niklas: *Die Gesellschaft der Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1997.

«Auch der Film entwickelt sich auf diese Weise und wird dadurch immer komplexer, immer selbstreflexiver, bildet immer mehr Meta-Ebenen aus [...] die Bewegung vom klassischen Film über die Moderne und Postmoderne zur (vielleicht) Zweiten Moderne ist eine Evolution der Ausdrucksmaterie oder der Bildtypen, bei der immer Elemente variiert und selektiert werden.»²⁶

Aufgrund dessen, dass der Film bestimmte Ausdrucksformen erhält und weiterentwickelt, ist der Begriff der Evolution auch von Vorstellungen der Revolution abzugrenzen, wie Lisa Gotto schreibt:

«Während der Begriff der Evolution gemeinhin eine allmähliche, sich schrittweise vollziehende Entwicklung bezeichnet, bezieht sich der Terminus Revolution auf einen radikalen Wechsel, der das Vorhandene nicht aufbauend fortsetzt, sondern ganz oder weitgehend verabschiedet und durch etwas Neues ersetzt.»²⁷

Doch unterscheidet sich Evolution (im Sinne von Weiterentwicklung) nicht nur vom Begriff der Revolution und somit von einem radikalen Wechsel, sondern auch von Geschichte, da diese, so Fahle, in erster Linie von Linearität und Kausalität ausgeht. Während Evolution versucht, räumliche und zeitliche Sprünge bzw. deren Folgen zu fassen, tut sich Geschichte hingegen mit derartigen Sprüngen schwer, da sie diese in ein Ursache-Wirkungsverhältnis setzen möchte, was jedoch nur begrenzt möglich ist. In Folge dessen bietet sich laut Fahle der Begriff der Evolution auch «[...] besonders im Hinblick auf mediale und künstlerische Entwicklungen [...] an, weil hier kausale Erklärungen nicht immer weiterhelfen.»²⁸ Wobei Geschichte, insbesondere in Ergänzung zu Evolution, hilfreich sein kann, um filmische bzw. mediale Entwicklungen zu erklären.

«Entwicklung der Bildmedien ist dann insofern evolutiv, als sich die historische Aufmerksamkeit auf die Veränderungen der Konzepte richtet. Diese können etwa reflexiv werden (Moderne) oder als Variationen wiederkehren (Postmoderne). Sie sind also vor allem in ihrem (oder vielleicht besser: als) Werden zu begreifen.»²⁹

26 Fahle (2005b). Wobei es Fahle nicht darum geht, den Film in Folge Luhmanns als System zu beschreiben, sondern vielmehr, den Luhmannschen Evolutionsbegriff auch für den Film fruchtbar zu machen.

27 Gotto, Lisa: *Right here, Right now*. Evolution und Animation im Videoclip, In: Becker, Andreas R./Hartmann, Doreen/Lorey, Don Cecil/Nolte, Andrea (Hrsg.): *Medien – Diskurse – Deutungen, Dokumentation des 20. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums 2007*, Schüren Verlag, Marburg, 2007, S. 247.

28 Fahle (2005b).

29 Fahle (2001), S. 78.

Engell definiert Evolution in Folge Luhmanns in ganz ähnlicher Weise, präzisiert den medialen Evolutionsbegriff aber auch, wenn er schreibt: «Von Evolution wiederum können wir unter der Voraussetzung sprechen, dass es Wandel gibt.»³⁰ Wobei «[...] nicht jede bloße Veränderung [...] dabei schon als ein Wandel zu kennzeichnen [ist].»³¹ Denn bei einem Wandel handelt es sich, so Engell, um «originelle, nicht reproduzierbare, folglich nicht revidierbare und auch nicht wiederholbare Veränderungen». Dies gilt jedoch nur, «[...] wenn dieser Wandel irgendwelche Ereignisse nachfolgen lässt, die als Folgen gedeutet werden können, die er zeitigt, wobei die Folgen wiederum auf – wie immer multiple – mögliche Ursachen zurückweisen.»³² Wichtig ist vor allem, dass der Wandel dasjenige, was sich wandelt, erhält und weiterführt. Im Kontext von Wandel und Evolution schreibt Engell:

«Zur Evolution verfestigt sich der bloße Wandel in allen seinen Kristallisations- und Beschreibungsformen dann, wenn eine Kette von Wandlungsschritten, eine Sequenz ausgebildet wird, d.h., wenn die Wandlungsschritte über tendenziell beliebig viele Stationen zusammenhängen, sich kausal und final aufeinander beziehen lassen, so dass ein Entwicklungsschritt als Voraussetzung für den nächsten und Resultat des vorhergehenden darstellbar wird, wenn ein gesteigertes Selektionsverhältnis der Schritte gegeben ist [...].»³³

Demnach ist bei Evolution nicht wie bei einem bloßen Wandel der «punktuelle Vergleich» zwischen zwei Ereignissen auf einer Entwicklungslinie relevant, sondern vielmehr der Gesamtzusammenhang als solcher. «Jeder einzelne Punkt des Entwicklungsganzen ist nur im Hinblick auf den Verlauf dieser Entwicklung zu rechtfertigen; ist im Grunde aus der Entwicklungslinie nicht lösbar [...].»³⁴ Im Anschluss an Engell fasst Gotto zusammen: «Entsprechend ist das erkenntnisleitende Potential der Evolutionsfigur zu verstehen, die sich weniger auf das Vorher und Nachher des Einzelnen als vielmehr auf die Struktur und Dynamik des Entwicklungsprozesses als Ganzem richtet.»³⁵

30 Engell, Lorenz: Die genetische Funktion des Historischen in der Geschichte der Bildmedien, In: Engell, Lorenz/Vogl, Joseph (Hrsg.): Archiv für Mediengeschichte – Mediale Historiographien, Universitätsverlag Weimar, Weimar, 2001, S. 34.

31 Engell (2001), S. 34.

32 Engell (2001), S. 34/35.

33 Engell (2001), S. 36.

34 Engell (2001), S. 37.

35 Gotto (2007), S. 248.