



# FILMGERÄUSCH

## Besprochen von Jan Philip Müller

Frieder Butzmann, Jean Martin, *Filmgeräusch. Wahrnehmungsfelder eines Mediums*, Hofheim (Wolke) 2012

Schon allein, weil sich auf Filmtönen Musik, Sprache und „Sound Effects“ mischen, die wiederum jeweils von Aspekten des Geräuschs nicht zu trennen sind, ist die Frage, welche Disziplin für Filmgeräusche zuständig ist, kaum abschließend entscheidbar. So liegt es beispielsweise nahe, musik- und sprachtheoretische Begriffe auf den Sound des Films zu übertragen.<sup>[1]</sup> Von der Seite der Filmproduktion kommen akustische und audioteknische Fragen ins Spiel, von der Seite der Rezeption Fragen nach auditiver und audiovisueller Wahrnehmung. Als *Filmgeräusche* fallen sie in das Gebiet der Filmwissenschaft, als *Filmgeräusche* können sie aber auch Gegenstand von Forschungsrichtungen wie „Sound Studies“ oder „auditive Medienkulturen“ werden.

Es ist entsprechend bezeichnend, dass Frieder Butzmann und Jean Martin ihr Buch *Filmgeräusch* mit einer Szene beginnen, die vom Herumstreunen handelt: „Die Autoren dieses Buches waren in den 1970er Jahren Kommilitonen im Fach Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin. Tagsüber lauschten sie den Ausführungen der Professoren, des Nachts streunten sie West-Berlins Ku'damm hinauf und wieder hinab. Sie spürten eine undefinierbare Unruhe über das, was ihnen tagsüber im Studium erzählt wurde. Der Boulevard indes schien ihnen realer als die Musikgeschichte, es war die Straße der Uraufführungskinos.“ (S. 9)

Das ist ein guter Ausgangspunkt, um über die Geräusche des Films zu schreiben. Denn in dieser Umgebung – im West-Berlin der 1970er und 80er Jahre – sammeln sich an

verschiedenen Orten unterschiedliche Interessen für Klänge und Geräusche, für auditive Medien und auch für die Beziehungen, die Hörbares zu Sehbarem aufnehmen kann. So lässt sich beim Herumstreunen ein vielfältiger Umgang mit Sound antreffen. Diese Situation ist nicht nur für eine Geschichte von Geräuschwissen und als biographischer Hintergrund informativ. Von dort lässt sich auch die Relevanz des Themas sowie des Buchs *Filmgeräusch* umreißen. Das betrifft zunächst die Beschäftigung mit Film und Sound. In dieser Hinsicht leisten die Autoren mit dem Buch, um das vorwegzunehmen, einen wichtigen Beitrag, indem sie die verschiedenen Aspekte von Filmgeräuschen versammeln, Herangehensweisen an Filmsound vorschlagen und dabei sehr anregende Beobachtungen machen. Davon angeregt lässt sich daran auch die – allerdings über das erklärte Vorhaben der Autoren hinausgehende – Frage anknüpfen, wie sich Filmgeräusche zu allgemeineren medientheoretischen oder -wissenschaftlichen Problemen verhalten.

Noch einmal zurück zum West-Berlin der 70er und 80er Jahre: Das *elektronische Studio* an der TU-Berlin ist einer der Orte in dieser Umgebung.<sup>[2]</sup> Dort treffen sich Tontechnik, Kommunikations- und Musikwissenschaften. Und es finden auch Musiker und Komponisten von der Hochschule der Künste (HdK) zwei Straßen weiter in das TU-Studio. 1975 wird die Gruppe Klangwerkstatt als Kooperation zwischen der TU und der HdK gegründet. So kommen dort also rund um elektroakustische und elektronische Musik unterschiedliche Weisen des Umgangs mit Sound zusammen: Machen, Transformieren, Inszenieren, Hören, Beschreiben, Verhandeln und so weiter. Ein anderes Beispiel ist die Ausstellung *Für Augen und Ohren*, die 1980 an der Akademie der Künste am gleichfalls nahe gelegenen Hanseatenweg stattfindet. *Für Augen und Ohren* ist eine Art Startschuss der Klangkunst,<sup>[3]</sup> in der Klangkunst werden Linien der „Verfransung“<sup>[4]</sup> zwischen Musik und bildender Kunst in unterschiedlichen Medien und Formaten aufgenommen, die aus verschiedenen Richtungen – wie Gesamtkunstwerk, Installation, Konzeptkunst oder Neue Musik – kommen.<sup>[5]</sup> Aber auch Punk und Industrial sind nicht weit weg, zumindest räumlich und zeitlich: In den 1980er Jahren gibt es an Orten wie dem Kreuzberger SO 36 eine Musik- und Kunst-Szene, in der Gruppen wie *Die tödliche Doris* oder *Die Einstürzenden Neubauten* mit den Intensitäten, dem Unsinn und den Widersprüchen von Geräuschen und Krach experimentieren. In dieser Szene bewegt sich auch Butzmann, etwa als Protagonist der *Genialen Dilletanten* und des gleichnamigen Festivals 1981 im *Tempodrom* am Potsdamer Platz.

Überhaupt haben die beiden Autoren von *Filmgeräusch* in diversen Zusammenhängen selber Sounds produziert. So hat Frieder Butzmann Hörspiele und Radiofeatures gemacht und Jean Martin hat Musik für Theaterstücke und Dokumentarfilme komponiert. Mittlerweile unterrichtet Martin *Digital Music* und *Sound Arts* an der University of Brighton und auch Butzmann hat gelegentlich Lehraufträge zur Tongestaltung an der FH Düsseldorf und der HdK Berlin übernommen.<sup>[6]</sup> Auch aus diesen Zusammenhängen heraus sind zwei

Motive ihres Buchs zu verstehen: die Aufmerksamkeit für Geräusche zu wecken und eine einfache Sprache zur Beschreibung von Geräuschen zu finden.<sup>[7]</sup>

Das Wissen von den auditiven Kulturen und ihren Techniken, das sich beim Herumstreunen durch diese Umgebungen und Zusammenhänge versammeln lässt, kann auch für das Hören der Geräusche des Films sehr produktiv sein. Denn in solchen auditiven Kulturen entsteht eine Vielfältigkeit von Sounds und dort entstehen auch Film-Soundtracks. Und das Interessante an Geräuschen besteht auch im Film in den vielen Wegen, auf denen Sounds angesteuert werden oder auf denen sie von einem Ort zum anderen wandern, sich selbständig machen können. Und daraus entfaltet sich im Film eine Wirksamkeit von Geräuschen, auf die beispielsweise der Sound Designer Walter Murch zielt, wenn er sagt: „[S]ound effects are like people who can travel around the world without any passports“<sup>[8]</sup>. In einer eher auf bewegte Bilder fokussierten Filmwissenschaft wird das trotz der seit den 1980er Jahren zunehmenden Aufmerksamkeit für Filmsound immer noch zu wenig aufgenommen.<sup>[9]</sup>

Dagegen fangen Martin und Butzmann *Filmgeräusch* (nach einer kurzen Einleitung) genau damit an: mit den vielfältigen Möglichkeiten von Geräuschen aufzutauchen und mit dem „Entdecken von Geräuschen“ im „Hördschungel“ (S. 24): im Alltag und in der Musik (von der Klangmalerei klassischer Musik über Luigi Russolos *Kunst der Geräusche* und die *musique concrète* bis zur Proliferation gesampelter Soundschnipsel im Hip Hop), in der Umwelt (die in Praktiken des *Field Recording* oder Murray Schafers Konzept der *Soundscape* hörbar wird), in den Sounddatenbanken von Radioanstalten oder aber auch in den affektiven Färbungen der Stimme. Sie würdigen dabei auch – vielleicht noch nicht einmal genug – die entscheidende Rolle akustischer Medien in einer solchen Geschichte des Geräuschs.

Von einer dieser weitere Gebiete durchstreifenden Beschreibung des Geräuschs ausgehend wird im dritten Kapitel spezifiziert, wie sich Geräusche im Rahmen des Tonfilms zu bewegten Bildern verhalten. In den Begriffen von *Filmgeräusch* gesagt: Die Frage ist hier, wie Geräusche in den „Wahrnehmungsfeldern“ von „Seherhörern“ organisiert und beschrieben werden können (S. 60-64). Dieses Kapitel handelt von den Orten und Räumen des Sounds, vom Sound Design, von den imitativen Kräften der Geräusche und davon, wie die Geräusche auf der Tonspur an Musik und Stimme grenzen und in sie übergehen. Es bietet einen Überblick über die Filmtiontheorien von Walter Murch und Michel Chion. Außerdem werden am – in der Filmliteratur sonst eher unterbelichteten – digitalen Surround-Sound ästhetische und dramaturgische Optionen aufgezeigt, etwas anderes zu machen als das damit assoziierte Überwältigungskino. Statt gleichmäßiger Dauerbeschallung auf allen Kanälen kann nämlich im Surround-Sound ganz besonders die Variabilität klanglicher Räumlichkeiten zum Gestaltungsmittel werden.

Im vierten Kapitel werden dann exemplarische Filmgeräusche herausgegriffen. Dabei werden Themen verhandelt wie die ‚Atmo‘, Dokumentarfilm-Tonstrategien oder unterschiedliche Arten der Stille. Und es geht um das Triggern von Gefühlen, Assoziationen, Erinnerungen und Gedanken durch „evokative Geräusche“, z.B. von Regen, Wind oder Glocken. „Eine animistische Theorie des Reifenquietschens“ (S. 162-172) spekuliert über Auto Geräusche als Helden von Filmtönen, die direkt auf „archetypische“ Reaktionsschemata und die Hypophyse zielen, nimmt allerdings das Versprechen einer animistischen Theorie am Ende wieder ein wenig zurück. Sehr inspirierend werden anhand der „inter species communication“ (S. 178) mit Engeln, Urmenschen, Aliens und Robotern die Geräusche der Sprache im Film umkreist (S. 173-190). Diese Annäherung an die Frage des Kontakts mit nicht-menschlichen Wesen handelt aber mehr davon, wie Geräuschmaterial geformt wird, um es als Sprache wiedererkennbar zu machen, als vom Fremdwerden der Sprache im Geräuschhaften, während sich die Spannungen womöglich noch zuspitzen würden, wenn diese beiden Seiten derselben Frage noch deutlicher gleichzeitig gedacht würden. Am Ende des Kapitels wird auf den „fremden Klang“ und die Korrespondenzen zwischen Neuer Musik und den Sounds von Science-Fiction- und Horror-Filmen eingegangen (S. 191-202), die trotz des auf den ersten Blick großen Abstands zwischen musikalischer Hochkultur und Unterhaltungskino weitreichend und (übrigens nicht nur für den Film, sondern auch andersherum für die Geschichte Neuer Musik) entsprechend aufschlussreich sind.

Das fünfte und letzte Kapitel geht auf die „Individualstile“ einzelner Filmemacher und Filme ein. Die einleitende, dichte Beschreibung der BRD-Soundscape von 1979 in Rainer Werner Fassbinders *Die Dritte Generation* ist besonders lesenswert. Auch weil dieser Film kein so typisches Beispiel der Film-Sound-Literatur ist wie jene, um die es anschließend geht. Aber die Filme von David Lynch (hier geht es um das apokalyptische Dröhnen in *Eraserhead*), Jacques Tati (der audiovisuelle Slapstick in *Playtime* als Geräuschkomposition) und Alfred Hitchcock (der in *The Birds* mit den Tierlauten aus dem Trautonium auf den Nerven des Publikums spielt) oder auch die Horrorklassiker *The Exorcist* und *Halloween* lassen eben das Filmgeräusch hören jeweils anders und neu lernen und dazu wird jeweils ein guter Einstieg gegeben. Und auch „Filmtonfilme“ wie *Singin' in the Rain*, *Blow Out* oder *Lisbon Story*, die die audiovisuelle Technik des Films ganz explizit zum Thema machen, passen dann gut in diese Reihe. Das Buch schließt mit Reflexionen über zwei Filme Werner Herzogs (*Land des Schweigens* und *der Dunkelheit* und *Fata Morgana*) und darüber, wie in diesen Filmen jeweils auf andere Weise die Ordnung des Wahrnehmungsfeldes der Seherhörer an ihre Grenzen gerät.

Die Autoren nehmen sich gleich zu Anfang vor, „keine neuen Hierarchien und Begriffe [zu] erzeugen“ (S. 18) oder „zu neuer Aktivität auf dem Rangierbahnhof der Ideen und intellektuellen Worthülsen bei[zu]tragen“ (S. 10). Ohne also wiederum zum Bahnhofslärm

der Ideen oder zum Rauschen leerer Worthülsen beitragen zu wollen: Mit dem „Seherhörer“, der als letztlich entscheidende Instanz im Zentrum des „Wahrnehmungsfelds“ installiert wird, modelliert dieses Buch Tonfilmkino sehr wohl auf eine bestimmte Weise. Und aus medientheoretischer Perspektive gesehen operiert das Buch eben doch mit einem bestimmten Begriff und einer Hierarchie von Medien, beispielsweise wenn laut den Autoren Filme zwar jeweils eigene „Paralleluniversen“ sind, aber keine „eigene Wirklichkeit“ haben, weil sie „von Menschen gemacht [sind], die ihre Realität in die Filmrealität hineinprojiziert haben“ (S. 13). Das aber kürzt einige interessante Wege von Geräuschen ab. Zunächst betrifft das den beschreibenden Umgang mit Geräuschen: Weil „die Beschreibung des Klangs und seine Vermittlung [...] stets nur eine Umschreibung, ein Umranden des Klangs“ (S. 22) sei, folgt das Buch einem „Mäanderstil als Methode! Mäanderstil als mehrmalige Betrachtung des Filmwerks aus verschiedenen Perspektiven“ (S. 18). So ein Mäanderstil ist der Mehrdeutigkeit von Geräusch im Prinzip sehr angemessen, nur wird möglicherweise genau vor dieser Vielfältigkeit von Sounds vorzeitig abgebogen, wenn zwischen einem wirklichen Sound und seinen ‚bloßen‘ Vermittlungen oder Beschreibungen kategorial unterschieden wird. Das, was Geräusche merkwürdig macht, ließe sich stattdessen gerade in deren medialer Verfassung suchen, also darin, wie Geräusche Medien von etwas (z.B. von auf den Boden fallenden Tassen, Emotionen oder Gesagtem) werden können, ebenso wie etwas (z.B. Filmtonspuren oder Luft, aber auf bestimmte Weise auch Bücher) auf verschiedene Weise Medium von Geräuschen werden kann und drittens aber auch die medialen Relationen von etwas anderem (Sprache, Musik, andere, wichtigere Geräusche) durch Geräusche gestört werden können. Ein derartiger Medienbegriff ist zwar sehr allgemein, aber nicht leer, weil er eine Perspektive (oder besser: Perauditive?) darauf eröffnet, wie die vielfältigen Vermittlungen von Geräuschen nicht nur von der Wirklichkeit der Geräusche abgeleitete Phänomene sind, sondern die Sperrigkeit von Geräuschen zuerst durch diese Vielfältigkeit der Vermittlungen bedingt wird. So könnten sich auch Fluchtlinien anderer Weisen des Geräuschehörens abzeichnen, die nicht weniger berechtigt oder weniger interessant sind. Zum Beispiel *Being John Malkovich*, der in *Filmgeräusch* als geschickte Nutzung dessen erklärt wird, was Surround-Sound an Möglichkeiten bietet, also dessen, was diese Technik gewissermaßen eh schon und halt einfach ist. Wenn es in diesem Film aber um das Marionettentheater, um Fragen der Identifikation der Zuschauerinnen mit Schauspielern und um Schulungsvideos geht, die die gebückte Haltung an Arbeitsplätzen im 7½ten Stockwerk als einfach hinzunehmen verkaufen – entsteht dann nicht das Skurrile und Spannende von *Being John Malkovich* besonders auch darin, dass das Einfach-so-Sein technischer Dispositive oder medialer Konstellationen und sich damit assoziierender Wahrnehmungsformen und -Modelle überschießt und dabei absurd, kritisch und reflexiv wird? Die Rhetorik einer immer besseren, aber ansonsten neutralen Technik, die in den Ausführungen zum Surround-Sound aber auch an anderen Stellen des Buchs durchklingt, geht dann nicht, zumindest nicht restlos, auf. Obwohl ein pauschales

Unterverdachtstellen solcher neuer medialen Technologien ihnen ebenso wenig gerecht wird, übersehen solche Argumente, die sich etwas nach: „Beton. Es kommt darauf an, was man daraus macht“ anhören, dass die strategische Nutzung medialer Techniken und die Frage nach ihr gerade auch an deren Nichtneutralität ansetzen kann.

Das führt am Ende zu einer etwas paradoxen, aber darum nicht weniger ausdrücklichen Empfehlung dieses Buchs: Es kommt darauf an, was man daraus macht. Was sich dieses Buch nämlich vornimmt und was ausgesprochen gut gelingt, ist, in einer unkomplizierten Sprache die wichtigsten Aspekte davon zu versammeln, worum es bei Geräuschen im Film gehen kann. Und das nicht, um deren Sperrigkeit einzuebnen, sondern um gerade davon ausgehend die verschiedenen Anknüpfungsmöglichkeiten an Filmgeräusche aufzufalten und das Entdecken von Geräuschen in Gang zu setzen. Deswegen ist dieses Buch sehr verwendbar, um in verschiedenen Weisen mit Filmgeräuschen umzugehen: Hören, Beschreiben, Verhandeln, Machen... und nicht zuletzt: neue Begriffe erzeugen! Das hieße, über die theoretischen Prämissen des Buchs hinauszugehen. Aber dazu ist *Filmgeräusch* ein guter Ausgangspunkt.

November 2013

---

<sup>1</sup> Vgl. z.B. Christian Metz: Aural Objects, in: Elizabeth Weis, John Belton (Hg.), *Film Sound. Theory and Practice*, New York (Columbia University Press) 1985, S. 156-161 und David Bordwell, Kristin Thompson: Fundamental Aesthetics of Sound in the Cinema, in: ebd., S. 181-199.

<sup>2</sup> Zur Geschichte des elektronischen Studios der TU Berlin siehe: <http://www2.ak.tu-berlin.de/Geschichte/>, gesehen am 5.8.2013.

<sup>3</sup> Vgl. Folkmar Hein: Klangkunst im elektronischen Studio, <http://www2.ak.tu-berlin.de/Geschichte/themen/TU-Klangkunst.html#Anchor-Klangkunst-35882>, dort datiert 2010, gesehen am 5.8.2013.

<sup>4</sup> Theodor W. Adorno, Die Kunst und die Künste, in: ders., *Ohne Leitbild. Parva Aesthetica*, Frankfurt/M. (Suhrkamp) 1968, S. 168-192, hier nach: Helga de la Motte-Haber, Klangkunst – eine neue Gattung?, in: Akademie der Künste, Berlin (verantwortlich für den Katalog: Helga de la Motte-Haber) (Hg.): *Klangkunst* (erschienen anlässlich von „sonambiente – festival für hören und sehen“. Internationale Klangkunst im Rahmen der 300-Jahrfeier der Akademie der Künste, Berlin 9. August-8. September 1996), München, New York (Prestel) 1996, S. 12-17, S. 12

<sup>5</sup> Vgl. De la Motte-Haber, Klangkunst – eine neue Gattung?, a.a.O.

<sup>6</sup> Auf der von den Autoren eingerichteten Website <http://filmgeraeusch.weebly.com/> (gesehen: 5.8.2013) finden sich weitere Informationen.

<sup>7</sup> Geräusche zu beschreiben ist vielleicht ähnlich kompliziert wie das Butzmann als Produzent von Sounds für das gewissermaßen umgedrehte Problem so schön einfach beschrieben hat: „[W]enn es überhaupt möglich ist, Gegenstände, Tatsachen durch Klänge eindeutig darzustellen, dann ist es so

schwer wie mit geschlossenem Mund so laut nnnnkrfpppppprrrrriinnkkkk zu rufen, bis der Nachbar zu Hilfe kommt.“ (Frieder Butzmann: nnnnkrfpppppprrrrriinnkkkk. tatsachen zu ton modulieren, in: Helga de la Motte-Haber, Matthias Osterwold, Georg Weckwerth (Hg.): *sonambiente berlin 2006. klang kunst sound art*, Heidelberg (Kehrer) 2006, S. 374-375, S. 375)

<sup>8</sup> Audiokommentar von Walter Murch zu THX 1138 (TC 0:28:16-0:29:37) auf der DVD: THX 1138. Der George Lucas Director's Cut, Hamburg: Warner Home Video Germany 2004

<sup>9</sup> Für Überblicke über die Film Sound Studies der 1980er Jahre, insbesondere in den USA siehe: Yale French Studies, Nr. 60: Cinema/Sound, 1980, sowie: Elizabeth Weis, John Belton (Hg.), *Film Sound. Theory and Practice*, New York (Columbia University Press) 1985