

Denn auf die Mischung kommt es an –

# DER TON- FILM

Ernst Zeitter\*

**Der Stummfilm wartet auf das  
gesprochene Wort**

Gegen Ende der zwanziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts hatte der stumme Spielfilm einen Endstand seiner künstlerischen Entwicklung erreicht: „Die visuellen Möglichkeiten für den Aufbau einer Erzählung, für die Stimmungswiedergabe und die Gedankenvermittlung, die unbegrenzt schienen, begannen sich zu erschöpfen. Immer häufiger wurde die Grenze der Vollkommenheit erreicht. Über diese Grenze hinaus gab es noch formalistische Virtuosität oder die Wiederholung der besten Methoden und Mittel – die künstlerische Extravaganz oder den Akademismus“ (Toeplitz 1975, S. 541).

Béla Balázs Traum, „mit Hilfe des Kinematographen ein ‚Lexikon der Gebärden und Mienen ähnlich wie ein Lexikon der Worte zusammenzustellen‘“, hatte sich nicht erfüllt. „Die Vermittlung von manchmal komplizierten wissenschaftlichen Darlegungen oder emotionalen Vorgängen nur mittels des Bildes zwang die Filmschöpfer, zu Bedingtheiten in der Interpretation zu greifen und gewisse Methoden anzuwenden, die nicht für jeden sofort verständlich waren. Eisenstein beschäftigte sich [...] mit diesem Problem und machte darauf aufmerksam, daß zum Beispiel bei einer Bildsequenz aus folgenden Bildern: ein alter weißhaariger Mann, eine alte weißhaarige Frau, ein weißes Pferd, ein schneebedecktes Dach, nicht klar ist, ob der Filmschöpfer dem Zuschauer den Begriff ‚Alter‘ oder den Begriff ‚weiß‘ vermitteln wollte“ (Toeplitz 1975, S. 38 f.): Die Aussage des



Bildes blieb in vielen Fällen mehrdeutig. Der russische Filmtheoretiker Boris Ejchenbaum, begeisterter Anhänger einer mimisch-gestischen Sprache im Spielfilm, warnte: „Eine Geste oder ein Gesichtsausdruck sind, isoliert genommen, genauso wie ein isoliert genommenes ‚Wörterbuch-Wort‘ vieldeutig und unbestimmt“ (Ejchenbaum 1965, S. 36).

### Stumm, aber nicht wortlos: Zwischentitel

In der Praxis freilich war der Stummfilm längst kein wortloser Film mehr. Man hatte gelernt, die geschriebene Sprache als Ausdrucksmittel einzusetzen. Dabei gilt für das schriftliche Wort im Spielfilm mit Einschränkungen, was der Philosoph und Psychologe Robert Heiß über die gesprochene Sprache im Tonfilm sagt: „Sprache organisiert das Bild durch das Wort“ (1963, S. 31). „Sie vermischt, vergittert mit ihren Begriffen auf neuartige Weise neuartige revolutionäre Bildprozesse“, schreibt der Erziehungswissenschaftler und Medienpädagoge Paul Heimann (1963, S. 95 f.). Man könnte auch sagen, Sprache „begreift“ den Bildprozess, fasst das Materiale, Konkrete, Bewegte, Fließende in die ordnende Abstraktion des Begriffs.

Der Mensch muss – anders als das von Signalen gesteuerte, in ererbtem artspezifisch-instinktivem Verhalten verharrende Tier – die sprachliche Bedeutungswelt als Medium seines Erkennens und Handelns erst aufbauen. Gleichzeitig aber sind Strukturen dieser Bedeutungswelt als Leistung einer Sprachgemeinschaft für den Menschen immer schon vorhanden: Er wird im Prozess der Sozialisation in Auseinandersetzung zwischen sprachlicher Eigenwelt und der Sprache der anderen zur kommunikativen Persönlichkeit.

Der Mensch wächst, indem er zunächst seine Muttersprache erlernt, nicht nur in eine bestimmte sprachliche Form der Weltdeutung und in eine dieser Weltdeutung mehr oder minder entsprechende soziale Verfassung hinein. Der Mensch kann lernen, die „Sprachspiele“ (Wittgenstein 1970, S. 12 f.) seiner sozialen Gruppe zu bedenken und zu hinterfragen, sich in die Sprachspiele anderer Gruppen und Völker hineinzuversetzen und damit Sprache als Widerspiegelung sozialer Strukturen zu begreifen.

„Die menschliche Erfahrungswelt besteht zum großen Teil aus Objekten und Ereignissen, die eine symbolische Bedeutung haben

[...]. Die symbolischen Bedeutungssysteme der menschlichen Lebenswelt sind äußerst komplex, sie reichen von der Aufforderung zur Benutzung alltäglicher Gegenstände [...] bis hin zu umfassenden Weltinterpretationen [...]. Die Symbole, mit denen der Mensch konfrontiert wird, stehen in vielfältiger Beziehung zueinander. Sie bilden zusammenhängende Systeme, sind miteinander durch Verwendungsregeln verbunden oder verweisen in anderer Form aufeinander“ (Hunziker 1988, S. 49).

Aber haben die bewegten Bilder in den Strukturen der Montage nicht doch ihre eigene optische Ordnung? Konnten da die Zwischentitel, eingeschrieben oder eingeschnitten in Sequenzen bewegter Bilder, diese optischen Zeichen wirklich organisieren? „Die Existenz von Zwischentiteln machte den Theoretikern der zehnten Muse viel Kummer, besonders denen, die in den Filmen eine Analogie zu musikalischen Werken sahen. In den visuellen Symphonien war der Zwischentitel ein Fremdkörper. Andererseits war es wiederum schwierig, eine Geschichte aus Handlungen, Gedanken und Gefühlen der [filmischen] Gestalten in Form einer visuellen Symphonie zu erzählen. In den kurzen Avantgardefilmen war das Fehlen von Zwischentiteln gerechtfertigt. In den Spielfilmen mit einer komplizierten Fabel und vielen Personen konnte man ohne Zwischentitel nicht auskommen, denn der Film wäre sonst unverständlich gewesen“ (Toeplitz 1975, S. 539).

In Spitzenproduktionen der Stummfilmzeit hatte man viel Mühe auf die Zwischentitel verwandt. Für den *Faust*-Film von Friedrich Wilhelm Murnau etwa hatte man für die Zwischentitel Gerhart Hauptmann als Autor gewonnen. In Nordamerika wurde es in den Jahren 1927/28 Mode, Zwischentitel im Stil des *Ulysses* von James Joyce zu entwerfen. Da las man dann Sätze ohne Subjekt und Prädikat, die von Infinitiven und Pronomen, welche zueinander in keinerlei Beziehung standen, geradezu wimmelten. „Die Diskussion um die Zwischentitel dauerte während der gesamten Stummfilmzeit an. Die verschiedensten Meinungen standen sich gegenüber, die verschiedensten Theorien wurden verkündet, aber niemand wagte es, die im Grunde einzige Lösung des Problems vorzuschlagen, mit der alle Schwierigkeiten beseitigt gewesen wären. Keiner verlangte, daß das geschriebene Wort durch das gesprochene zu ersetzen sei [...]: Das Schweigen des Films wurde allgemein als eine



Mikrofon am Set:  
Brigitte Helm und Ivan  
Mosjukin bei den Dreh-  
arbeiten zu *Manolescu*  
(1929).

ästhetische Kategorie der neuen Kunstform angesehen“ (Toeplitz 1975, S. 540).

### Sprechsprache im Tonfilm

In den Jahren von 1928 bis 1930 aber setzte sich das in Deutschland entwickelte, in den Vereinigten Staaten perfektionierte Lichttonverfahren vor allem in den USA durch. Der Umstellungsprozess vom Stummfilm auf den Tonfilm, bezeichnenderweise zunächst technisch bedingt, rapide und kapitalaufwendig, zeigte zum ersten Mal deutlich, wie sehr Filmindustrie und Lichtspielhäuser, zunächst in den USA, im Gegensatz zu den vor allem in Europa sehr oft aus öffentlichen Mitteln subventionierten Theatern, vom Kapitalmarkt und seinen Vollstreckern, den Banken, abhängen. Eine zum ersten Mal transkontinentale Wirtschaftskrise erschütterte die westlichen Industriestaaten. In Hollywood zählte, was sich einem breiten Publikum verkaufen ließ, und das war eindeutig der Tonfilm (in Deutschland verloren im Jahre 1930 allein 12.000 Kinomusiker ihren Arbeitsplatz). In einer brutalen, von Kapitalinteressen dominierten gesellschaftlichen Wirklichkeit herrschte die Zuschauerquote längst, ehe dieser Begriff erfunden war.

In der Sowjetunion dagegen konnten Filmerschöpfer wie Sergei Eisenstein ohne Geldsorgen mit dem neuen Medium Tonfilm experimentieren, freilich unter wachsendem ideologischen Druck. Zusammen mit dem Filmregisseur Pudowkin warnte Eisenstein hellsichtig vor einem oberflächlichen Gebrauch der neuen filmdramaturgischen Möglichkeiten: „Die Tonaufnahme ist eine zweischneidige Erfindung [...] und höchstwahrscheinlich wird sie nach dem Gesetz des geringsten Widerstandes genutzt werden, d. h. zur Befriedigung simpler Neugierde [...]. Nur eine kontrapunktische Anwendung des Tons im Verhältnis zum visuellen Montagestück vermag die Montage zu entwickeln und zu perfektionieren. Die erste experimentelle Arbeit muß eine entschiedene Nichtübereinstimmung mit den optischen Bildern anstreben“ (Eisenstein & Pudowkin, zit. nach: Patalas 1973, S. 186).

Am „anderen Ende der Welt“ hatte fast zur gleichen Zeit der Filmkritiker Rudolf Arnheim im amerikanischen Exil vor ähnlichen Gefahren gewarnt: „Sind die Gestaltungsmittel des stummen Films im Tonfilm am Platz? Läßt sich mit ihnen dieselbe Wirkung wie bisher erzielen, da

doch nun gleichzeitig auch Wort und Geräusch sich darbieten? Im Stummfilm bestand ein Monopol des Optischen, also konzentrierte sich darauf die ganze Aufmerksamkeit des Zuschauers. Jede Bildeinstellung hatte, eben weil sie den Zuschauer ‚gepachtet‘ hatte, weil es nichts außer ihr gab, den Charakter des Zwingenden (vorausgesetzt, daß ein guter Künstler am Werk war) [...]. Der wichtige Unterschied besteht nur darin, daß beim Stummfilm das außerhalb des Bildrahmens liegende Unsichtbare mit Hilfe des Sichtbaren erschlossen werden mußte, während im Tonfilm das Unsichtbare sich durch Geräusch und Wort selbst wahrnehmbar machen kann“ (Schöttker 1999, S. 81).

### Interferenz – Die Verbindung des optischen und des akustischen Kanals durch die Montage

Wie treffen bewegte Bilder, die in der Montage ihre eigene optische Struktur und mit dieser Struktur ihre spezifische Wirkung erhalten haben, auf die gesprochene Sprache mit ihren durchaus verschiedenen Wirkungen? Hier baut sich eine Konfrontation ganz unterschiedlicher Ordnungssysteme auf. Diese Systeme können sich ergänzen, verstärken, sie können aber auch in Gegensatz geraten, Aufmerksamkeit von der Botschaft abziehen.

Dazu kommt: Auch die Sprache hat ihre Bilder. Dafür ein Beispiel: Wir hören den Satz einer Erzählung: „Als er das Zimmer betrat, sah er am Fenster die Rose.“ Ein sehr bildhafter Satz. Wir meinen zu sehen, was die handelnde Person sieht. Wenn wir diese Szene aber verfilmen müssen, entdecken wir, dass wir sie uns seltsam allgemein, „begrifflich“ vorgestellt haben. Ein Drehbuchautor müsste festlegen: Was ist das für eine Art von Rose? In welchem Raumverhältnis steht die Vase zum Fenster? Was ist das für ein Fenster? Welche Art von Licht fällt durch das Fenster in den Raum? Welche Aussicht bietet sich uns gegebenenfalls durch das Fenster? Haben wir uns das alles beim Lesen oder Hören des Satzes bis in die letzte Einzelheit wirklich vorgestellt?

Anschauung, die wir aus dem Hören oder aus dem Lesen gewinnen, ist offensichtlich allgemeiner, dem Begriff näher, auch in der Gewichtung des Vorgestellten unserer persönlichen Erfahrung verhafteter als die optische Anschauung, in die der Film oder das Fernsehen



Interferenz-Modelle in der Physik: Wellenbewegungen überlagern einander.

das geschriebene oder gedruckte Wort „übersetzen“ müssen (Transformation). Das ist das Problem vieler Literaturverfilmungen.

Sprache fasst das konkrete, materiale, komplex-situative, fließende, bewegte Bild, indem sie es auf den Begriff bringt. Aber auch sie ist, wie das bewegte Bild, Prozess in der Zeit, Mitteilungenergie. Auch sie fließt, auch sie erzeugt Bilder. Ihr Verhältnis zum bewegten Bild muss also näher bestimmt werden. In der Terminologie der Medienwissenschaft haben Laufbild und Sprechsprache zueinander das Verhältnis der *Interferenz*.

Interferenz ist ein Begriff der Physik und der Lernpsychologie. In der Physik meint Interferenz, dass Wellenbewegungen einander überlagern. Die Lernpsychologie kennt Interferenz vor allem als ein Problem der Speicherung von Inhalten im Gedächtnis. In einer zu merkenden sprachlichen Kette etwa kann ein später hinzugelerntes Wort früher gelernte Wörter überlagern: Diese Wörter sind dann schwerer zu erinnern. Das später hinzugelernte Wort verdrängt die früheren aus der Erinnerung.

Interferenz als ein Begriff der Medienwissenschaft nimmt zunächst die physikalische Grundbedeutung auf: Zeichensysteme überlagern einander – etwa das bewegte fotografierte Filmbild oder das elektronisch erzeugte Video-/Fernsehbild und die Sprechsprache. Dabei kann Sprechsprache die Bildfolge ebenso überlagern wie ein bewegtes Bild die Sprechsprache. Ein Aussagesystem kann ebenso das andere stören, im Extremfall verdrängen.

Es gibt auch Formen der Einlagerung von Sprachelementen in Bildfolgen, ebenso von Einzelbildern oder Bildstreifen in sprachliche Prozesse (natürlich auch in drucksprachliche Sequenzen). Das „aktiv“ überlagernde Medium wie das einlagernde können wechseln. Man hat für dieses Wechselverhältnis das Gleichnisbild von Kette und Schuss gebraucht. Kette ist in einem Webstuhl das fest stehende System vertikaler Fäden. Die Kette stellt eine Struktur dar, ein Ordnungs- und Orientierungssystem, zwischen dessen Fäden das Weberschiffchen, der Schuss, horizontal hin- und herfährt. Es überlagert, „interferiert“ die Kette mit einer anderen Struktur.

### **Bildimmanenz und Bildtranszendenz**

Wenn Sprechsprache das Laufbild interferiert, wie das in der Mehrzahl der Filme und der Sen-

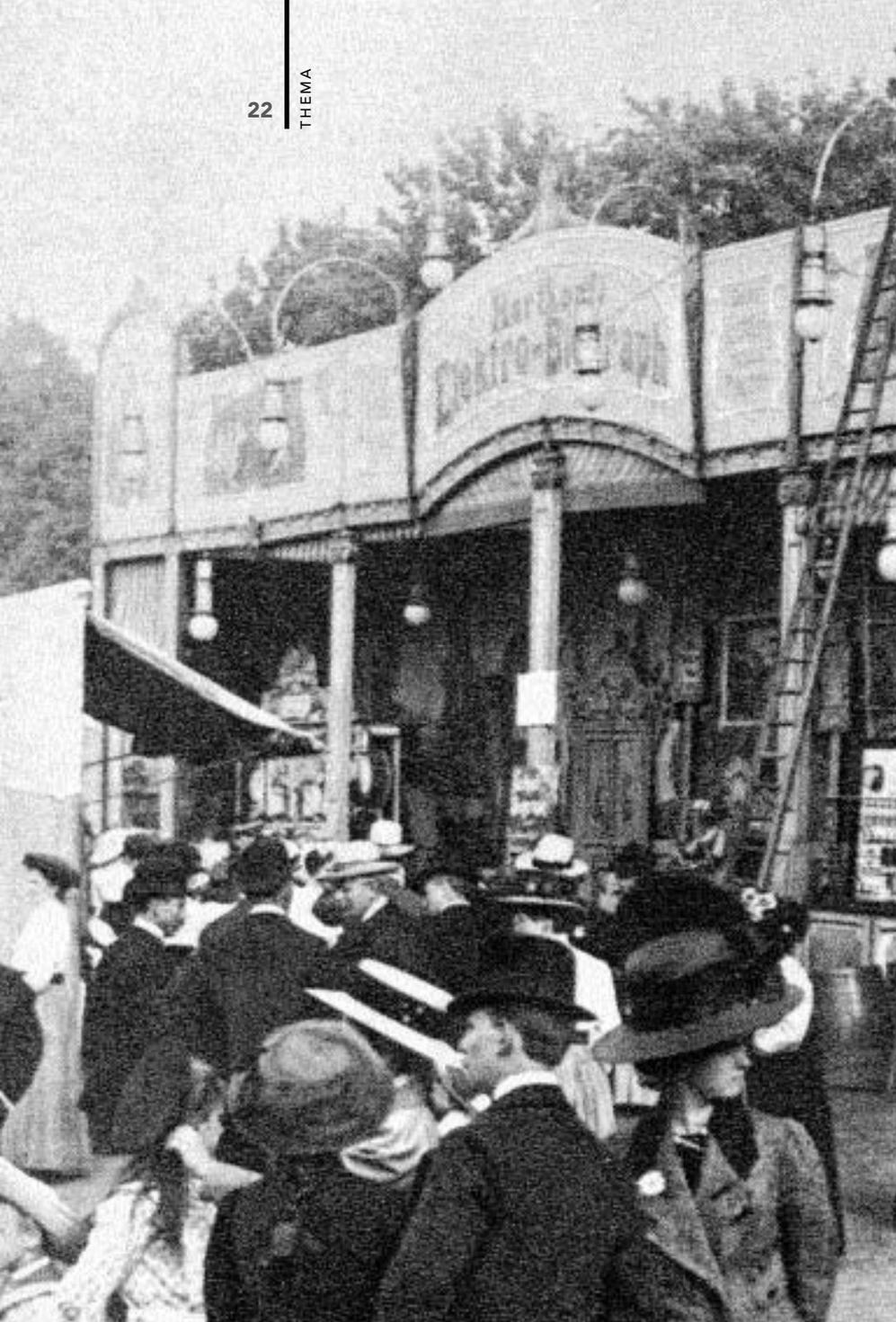
deformen des Fernsehens der Fall ist, kann man die Überlagerung oder Einlagerung am Verhältnis der Sprechsprache zu den Bildfolgen erkennen: Sprechsprache hat dann entweder ein „Im-Bild-Verhältnis“ (sie ist bildimmanent) oder ein „Außer-Bild-Verhältnis“ (sie wird bildtranszendent).

Bildimmanent etwa sind Stimmen, die in einem Spielfilm zu den im Bild sichtbaren Personen gehören. Sprache lagert sich in die bewegten Abbilder dieser Personen ein, wohnt ihnen inne und wird vom Zuschauer allenfalls dann von diesen Abbildern unterschieden, wenn sie nach seiner Lebenserfahrung nicht zu diesen Abbildern passt – das ist das Problem der Synchronisation fremdsprachlicher Filme. Film- und Fernsehregie nennen diese Situation der Bildimmanenz von Sprechsprache „Sprache im *on*“.

Es gibt auch die Immanenz der Laufbilder in der Sprechsprache. Wir hören eine Figur in einem Spielfilm sprechen. Wir sehen ihr Gesicht, sehen, wie sie beim Sprechen die Lippen bewegt. Nun schwenkt die Kamera nach unten. Die Sprechsprache bleibt. Sie ist das fortlaufende, das sich durchhaltende Ordnungssystem, das Kontinuum. Die Kamera schwenkt auf die unruhigen Hände des Sprechenden. Das Laufbild ist nun der Sprechsprache eingelagert, bis die Kamera wieder zum Gesicht der sprechenden Figur zurückschwenkt und damit die ursprüngliche Einlagerung der Sprechsprache in das Laufbild, in den übergreifenden optischen, mimischen Prozess des Sprechens wiederherstellt.

Ganz anders die Sprechsprache im „*off*“, außerhalb des bewegten Bildes. Sie ist bildjenseitig, bildtranszendent. Sie kann das Bild erzählen, kann es kommentieren, analysieren, ergänzen; sie kann sich aber auch ironisch, kontrapunktisch zu ihm verhalten.

Wir sehen, dass der Satz von Heimann, Sprechsprache vermesse, vergittere mit ihren Begriffen Bildprozesse, nicht meinen kann, die Sprache bringe das Bild zum Stehen. Beide Mitteilungssysteme, Laufbild und Sprechsprache, sind Systeme in der Aktualisierung, im Prozess. Der Begriff, wirksam im Prozess des Sprechens, verhält sich kontrapunktisch zur bildimmanenten Bedeutung auch da, wo er das Gleiche zu sagen versucht; er schafft zusammen mit der optischen Bedeutung eine Sinnpartitur für die Wahrnehmung des Zuschauers. Man kann von einer „oszillierenden“ Aufmerksam-



Mobiles Jahrmarktkino:  
Zeltkinematograph  
(Aufnahme aus dem  
Jahre 1911).

keit sprechen, die uns die „Doppelkodierung“ jedes Spielfilms, jeder Nachrichten- oder Dokumentarsendung abverlangt.

### Musik im Film – Filmmusik?

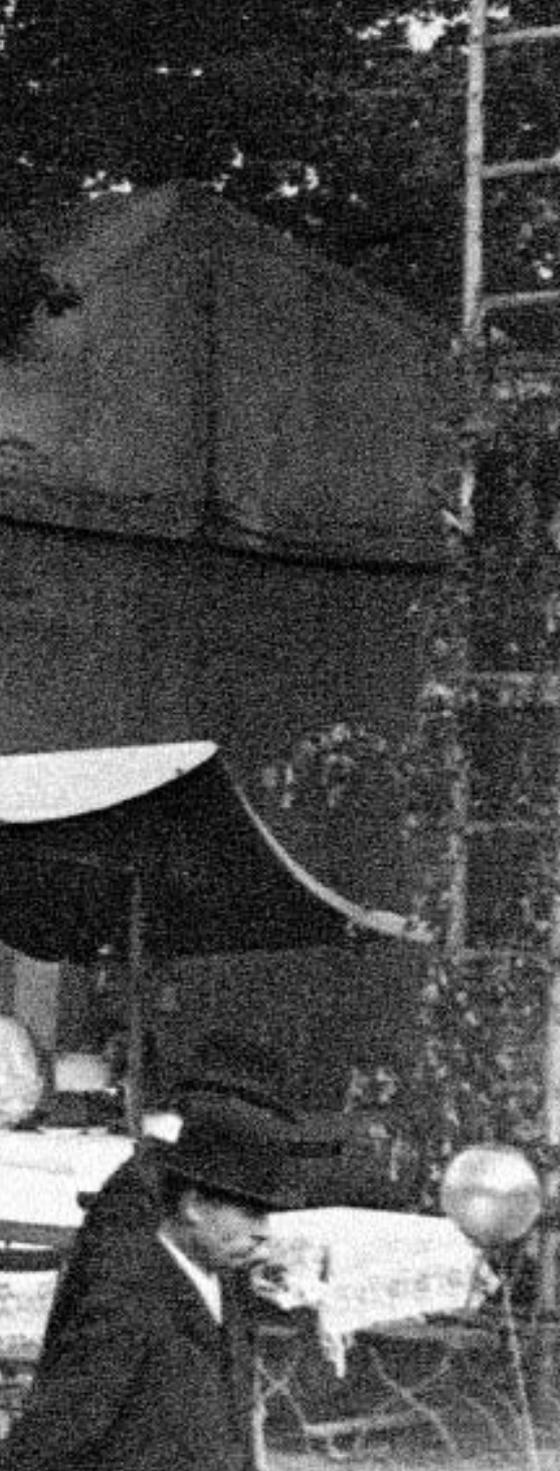
So wenig der Stummfilm ohne Worte war, so wenig war er stumm, was ein anderes Ausdruckssystem betrifft: die Musik. Von Anfang an begleitete Musik jeder Machart die Entwicklung des neuen Mediums: „Filme wurden um die Jahrhundertwende in Hinterzimmern von Kneipen oder Spielsälen gezeigt oder in Jahrmarktszelten und Schaubuden ... In der Regel begleitete ein Pianist die Programme. Falls er zu improvisieren verstand, konnte er sich einiger

maßen der Stimmung der einzelnen Filme anpassen, konnte wenigstens summarisch zwischen ruhigen und unruhigen, landschaftlichen und zivilisatorisch-technischen Sujets unterscheiden (und ein höheres Salär fordern). Falls nicht, spielte er zu, was er gelernt hatte und meist so, wie es sich eben fügte [...]. Erheblich rüder muß es zugegangen sein, wo Ensembles für den musikalischen Hintergrund sorgten [...]. Da sollen, als die Filme bereits länger geworden waren und verschiedene, im Ausdruck gegensätzliche Szenen sich aneinanderreihen, Kaffeehaus-Orchester ohne jegliche Rücksicht auf die Bilder schlicht ihre gewohnten Potpourris zum besten gegeben haben ... Von Kunst war anders als in der Theaterbegleitmusik des ausgehenden 19. Jahrhunderts nicht die Rede“ (Pauli 1976, S. 92 f.).

Schon der Theaterpraktiker Goethe kannte das prekäre Verhältnis zwischen der Optik der dramatischen Aktion und einer zu dieser Optik in ein Wechselverhältnis zu bringenden Musik: „Das Theater verwöhnt uns gar zu sehr, die Musik dient dort nur gleichsam dem Auge, sie begleitet nur die Bewegungen, nicht die Empfindungen“ (Goethe 1977 a, S. 583). Hier wird banale Schaulust kritisch konstatiert: Optische Borniertheit verhindert, dass die Musik als gleichwertiger Partner der Bewegung die Empfindungen überhaupt erreicht.

Was nun unterscheidet die Begleitmusik der frühen Stummfilmzeit von der Musik zu dramatischen Handlungen auf der Theaterbühne, vor allem von der Musik der Oper? Diese Musik ist eng an den Raum der Guckkastenbühne gebunden, sobald sie ernsthaft versucht, ein Verhältnis zur Bühnenhandlung herzustellen. Weil die Beschränktheit des Bühnenraums die Beschränkung der Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die singenden Akteure erzwingt, ist Musik im Singspiel oder in der Oper mit Ausnahme der Ouvertüren und Zwischenmusiken fast ausschließlich bildimmanent, für die Zuschauer ein „On-Phänomen“. Man sieht auf der Opernbühne den Sänger singen, im Gegensatz zum herkömmlichen Spielfilm, bei dem die Musik, wenn es sich nicht gerade um ein Musical handelt, aus der „Landschaft“, aus dem „off“, aus dem Irgendwo kommt: Musik bleibt so der Handlung gegenüber wenigstens in der Möglichkeit viel freier, flexibler.

Der Stummfilm hatte bei aller anfänglich proletarischen Dürftigkeit seiner Produktions- und Ausdrucksmittel schon sehr früh die Gren-



zen der Bühne, die zum Studio geworden war, gesprengt und die Handlung ins Freie verlegt. Konfrontationspartner der Musik war nun also wenigstens in der Möglichkeit die ganze technisch erreichbare optische Welt. Gegen diese Welt von sich steigernder Faszination konnte die Filmmusik nie die Bedeutung etwa der Opernmusik erreichen.

### **Musikalische Formen und ihre Funktion für den Tonfilm**

Musik begegnet uns im Film und im Fernsehen in verschiedenen Tongestalten: Als Einzelton, als Motiv, als Melodie.

Musik kann dabei verschiedene Funktionen übernehmen:

- Sie kann zunächst Klangkulisse sein.
- Musik dient aber auch zur Verdeutlichung und Präzisierung einer bestimmten historischen Situation oder eines bestimmten gesellschaftlichen Milieus. So kann zum Beispiel ein Menuett in einem historischen Film, dessen Handlung im 18. Jahrhundert spielt, das Zeit- und das Gesellschaftskolorit zugleich verdeutlichen und auch verschärfen.
- Sehr häufig erzeugt Musik Spannung, beispielsweise im Western oder im Krimi. Sie bedient sich dann musikalischer Klischees, die der Zuschauer als Signale kennt, begreift und erwartend verarbeitet.
- Musik aber kann schließlich als selbständige nichtsprachliche Aussage Bildaussage und Sprachaussage verstärken oder kontrarieren (Kontrast).

Musik legt dabei Bildfolgen emotional fest, gibt ihnen etwa eine Grundtönung von Trauer oder Fröhlichkeit. Ganze Bedeutungsfelder in der Erinnerung eines Zuschauers kann das emotionale musikalische Signal auf das gleichzeitig gezeigte bewegte Bild übertragen. Musik kann als Leitmotiv handelnde Figuren akustisch „kennzeichnen“, sie kann wie ein Scheinwerfer im optischen Bereich Figuren oder Gegenstände aus einer Aktion herausheben.

„So wie Naturbilder, Landschaften, Bilder von Blumen, Wolken, Berge usw. im Zuschauer periphere Assoziationen hervorrufen, die nicht unmittelbar zu der dargestellten Szene gehören, aber unser Verständnis und unsere Empfindung für diese Szene fördern, so kann auch die nicht unmittelbar mit dem Erleben einer Filmgestalt verbundene Musik ihrerseits durch den ihre innewohnenden ‚allgemeinen‘ Ausdrucksgehalt diese Atmosphäre schaffen. Sie weist über den Inhalt des Bildes hinaus, fügt einen neuen Sinn hinzu, vertieft seine Aussage ... Die Musik fördert dann den allgemeinen Charakter, die Stimmung zutage, die als untergründige Strömung der Handlung im Visuellen selbst keinen Platz hat. Sie unterstützt die Handlung nach dem Prinzip, das Eisenstein das Prinzip der ‚Obertöne‘ im Film genannt hat“ (Schmidt 1976, S. 130).

Fast ein Jahrhundert nach Goethe spricht der französisch-schweizerische Filmemacher Jean-Luc Godard über das heikle Wechselverhältnis von Laufbildern und Tönen: „Filme bestehen aus Bildern und Tönen. Töne sind auch



J. S. Bach, *Fuge in d-moll*:  
Nicht nur vertikale Akkord-  
struktur, sondern lineares  
Gewebe sich entwickelnder  
Stimmen.

Bilder und alle sind sie gleichwertig. Man kann Bilder ohne Ton hören oder Töne ohne Bilder sehen.“ Wieder entsteht die Aussage- und Bedeutungskonkurrenz, wie wir sie schon aus dem Wechselverhältnis Laufbild und Sprechsprache kennen. Das macht die Tonmontage nach Godards Meinung so problematisch: Die Montage sei wie eine Puppe, aus der nie ein Schmetterling hüpft. Auch der Film als kulturell-gesellschaftliche Erscheinung wird so für Godard problematisch: „Der Film ist keine Kunst, zumindest wird er nicht als Kunst angesehen. Niemand scheut sich zu sagen, dass dies oder das ein schlechter Film ist. Wer nichts davon versteht, würde doch nie auf die Idee kommen, von schlechter Malerei oder schlechter Symphonik zu sprechen, aber beim Film erlaubt sich jeder ein solches Urteil“ (FAZ vom 18.12.1999, Nr. 295, VI).

### Geräusch

Geräusche begegnen uns im Film oder im Fernsehen als zeitlich umrissene akustische Einzelerscheinungen oder als Geräuschkontinuen.

Die Grenze zwischen Musik und Geräusch wird nach alter Auffassung durch die Periodizität der Schallschwingungen markiert: Regelmäßige Schwingungen erzeugen Töne, unregelmäßige Geräusche. Aber diese Grenze ist heute im Bereich der elektronischen Klänge fließend geworden.

Es gibt „Naturgeräusche“ und solche, die der kulturellen und zivilisatorischen Veränderung der Natur durch den Menschen entstammen: Auf der einen Seite etwa das Rauschen des Meeres, das Heulen des Sturms, auf der anderen das Anfahren eines Autos oder das Rattern eines Presslufthammers. Seit der Erfindung der Dampfmaschine und der dieser Erfindung nachfolgenden Vervollkommnung der industriellen Maschinenwelt im 19. und 20. Jahrhundert wird Geräusch immer häufiger zu Lärm. Er ist Zeichen unserer zivilisatorischen Umwelt.

Interessant ist dabei, dass die Direktaufnahme von Naturgeräuschen selten zu befriedigenden Ergebnissen führt: Offensichtlich haben wir von aufprallenden Wogen, vom heu-

lenden Sturm eine andere akustische Vorstellung als sie uns das Tonbandgerät nach der Naturaufnahme liefert. Die meisten „natürlichen Geräusche“ in Filmen werden heute daher elektronisch erzeugt: Wir aber empfinden sie als „naturtypisch“.

Wie die Musik können Geräusche als auditive Klischees Kulissen herstellen oder als Signale Spannung erzeugen, indem sie Erwartungen wecken, die im Kriminalfilm oft gerade nicht eingelöst werden. Geräusche können aber auch die Funktion des Leitmotivs übernehmen (die tickenden Uhren in Bergman-Filmen) und



sich bis zum Symbolcharakter steigern (auf den Dialogsatz: „Wenn du jetzt gehst, brauchst du nicht wiederzukommen“, fällt eine Tür ins Schloss).

Die vertikale Montage hat Musik und Geräusch fein aufeinander abzustimmen. „Bei einer Filmmusik kann es sein, daß ich eine Woche lang suche, herumgehe, bis ich dann ein akustisches Schlüsselerlebnis habe, das mir den Film eröffnet – zum Beispiel das markante Zuklappen eines Müllcontainers, das mich spontan fasziniert. Diesen dumpfen Schlag nehme ich mir auf das Tonband auf und entwickle ihn weiter. Es kann dann kommen, daß ich aus einem Geräusch eine ganze Filmmusik entwickle“ (der Filmkomponist Heiner Goebbels in: Schneider 1990, S. 128 f.).

Die Kinoorgel der Firma  
Welte: 1929 erbaut für  
den Luxor Kinopalast in  
Chemnitz – seit 1993 im  
Filmmuseum Potsdam  
ausgestellt.

### Optisch-akustische Gesamtinterferenz – vertikale Montage

Musik in Film und Fernsehen, wo sie nicht wie in Konzerten und Shows bildimmanent ist, wird ein Medium der Anmutung, der Stimmung, der leitmotivischen Montage, in der sie kennzeichnet, Strukturen setzt, und diese Strukturen da, wo ihre Formen und Traditionen gewusst werden, symbolisch überhöht. Mit der Musik kann in den Film und in das Fernsehspiel ein kultur- und traditionsgesättigtes Aussagesystem eingebracht werden, das zu Bildfolgen und gesprochenen Texten kontrapunktisch wird. Buñuels Film *Viridiana* etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, beginnt mit dem „Halleluja“ aus Händels *Messias*. Der ganze Film scheint dann aber nur darauf angelegt zu sein, die christliche Botschaft dieses „Halleluja“ zu widerlegen, aufzuheben. Das berühmte Zittersolo aus dem *Dritten Mann* stellt eine Dimension der gefährlichen „Wiener Gemütlichkeit“ her, die dem Bild und der Sprechsprache eine neue ironische Aussageebene hinzufügt (Kontrast).

In dem Gangsterfilm *Der Einzelgänger* von Michael Mann macht eine stereotype leitmotivisch wiederkehrende Musik wie ein sich abhaspelndes Uhrwerk die ablaufende Lebenszeit des isolierten Einzeltäters fühlbar. Sie tut das in einem raffinierten Kontrast zu einer megastädtischen Nachtwelt, in der Wolkenkratzerfassaden wie die Diamanten glitzern, die der Einzeltäter virtuos stiehlt und für deren Besitz und Verwertung er schließlich stirbt.

Dramaturgie und Technik des Tonfilms führten zu neuen Formen der Dramaturgie und Technik der Filmmontage. Die Stummfilmmontage war linear. Sie reihte mehr oder minder lange Aktionssequenzen aneinander, die zueinander im Verhältnis positiv-assoziativer Fügung oder des Kontrastes standen. Nun, in der vertikalen Tonfilmmontage, sind gesprochene Sprache, Musik und Geräusch auf die Struktur der linearen Laufbildmontage abzustimmen. Sprache, Musik und Geräusch aber müssen vorher erst zueinander in ein Verhältnis gebracht werden. Der Soundtrack entsteht: „Das Anlegen der Musik am Schneidetisch ist für alle Beteiligten spannend: Der Cutter erlebt seinen Filmschnitt in ganz neuem Licht, wenn die Bilder sich plötzlich nicht nur auf sich, sondern auf den Musikrhythmus beziehen; der Musiker überprüft nervös, ob sich die von ihm geplanten und erhofften Wirkungen der Musik

auch einstellen, ob die Synchronpunkte stimmen. Der Regisseur sieht mehr das Ganze und ist erleichtert, wenn der Film durch seine neue Dimension einen wirklichen Zuwachs an Leben und Atem erhält“ (Schneider 1990, S. 170).

Diese „dynamischen“ Gestalten der optisch-akustischen Gesamtinterferenz, entstanden in der vertikalen Montage, bilden die Grundstrukturen in den Botschaften des Films und des Fernsehens. *Sie bestimmen Produktion und Konsum: Sie sind trotz aller dramaturgischen und medientechnischen Entwicklung invariant.*

Paul Heimann hat die komplizierten Verbindungen zwischen Laufbild, Sprechsprache, Musik und Geräusch einmal mit einem Gewebe verglichen. Man kann sich ein solches Gewebe vorstellen: Etwa einen englischen Stoff für ein sportliches Sakko, der aus blauen, gelben, braunen und grauen Fäden besteht. Blau wäre dann die Farbe der Bildbotschaft, gelb die der Sprechsprache, braun die der Musik, grau die des Geräuschs.

Der Eindruck aber, den das Gewebe aus einiger Entfernung macht, ist ein diffuses Grün. Aus den sich überlagernden Einzelfarben ist eine neue entstanden, die in den ursprünglichen Fadenfarben nicht enthalten war. Das neue Ganze hat Gestaltcharakter: Es ist nicht aus der Summe seiner Einzelwirkungen zu erklären. Die Gestalt „Grün“ zeichnet sich durch ein Neues gegenüber gelben, braunen, blauen und grauen Fäden aus, die in sie eingegangen sind. Sie „leuchtet als Farbeindruck unmittelbar ein“. Sie hat „Prägnanz“.

So erhellend das Bild des Gewebes für die Struktur von Filmen und Fernsehsendungen auch sein mag: Das Bild hat einen Nachteil, den seiner Statik. Kinofilme, Fernsehsendungen haben Prozesscharakter. Sie laufen in einer bestimmten Zeit ab, sie sind dynamisch. Man müsste sich das Gewebe filmisch bewegt vorstellen, wobei die Einzelfarben blau, gelb, braun und grau in der vertikalen Montage beim Anlegen der Tonspur an den Bildstreifen dauernd ihre Position und damit ihren Stellenwert in dem Gewebe ändern (Transformation).

Die Wirkung auf den Zuschauer wird je nach dessen Sensibilität und Vorbildung verschieden sein; ähnlich etwa wie beim Hören einer Bach'schen Fuge: Der Ungeschulte hört sie „vertikal“, er hört die Akkordstruktur. Das ist ganz berechtigt; sie hat sich aus der linearen Komposition so ergeben. Der Musikkennner hört gleichzeitig die lineare Struktur der sich ent-

#### Literatur:

**Ejchenbaum, B.:**  
*Aufsätze zur Theorie und Geschichte der Literatur.*  
Frankfurt a. M. 1965

**Goethe, J. W.:**  
*Wilhelm Meisters Lehrjahre.*  
In: *Sämtliche Werke*, Bd. 7.  
München 1977 a.

**Goethe, J. W.:**  
*Die Faustdichtungen.* In:  
*Sämtliche Werke*, Bd. 5.  
München 1977 b.

**Heimann, P.:**  
*Zur Dynamik der Wort-Bild-Beziehung in den optisch-akustischen Massenmedien.*  
In: Heiß, R./Caselmann, C./Schorb, A. O./Heimann, P. (Hg.): *Bild und Begriff.*  
München 1963, S. 71–113.

**Heiß, R.:**  
*Wort, Begriff und Bild.* In:  
Heiß, R./Caselmann, C./Schorb, A. O./Heimann, P. (Hg.): *Bild und Begriff.*  
München 1963, S. 115–145.

**Hunziker, P.:**  
*Medien, Kommunikation und Gesellschaft. Einführung in die Soziologie der Massenkommunikation.*  
Darmstadt 1988.

**Patalas, G.:**  
*Geschichte des Films.*  
München 1973.



wickelnden Stimmen: Bach hat sie so komponiert. So entstand das ganze Gewebe.

Die Verfahren der vertikalen Montage verlangen, wenn ein künstlerischer Anspruch erhoben wird, Sensibilität und auf den jeweiligen Einzelfilm justierte Genauigkeit. Aber schon von Beginn der Tonfilmproduktion an hat es Massenverfahren gegeben, die diese Ansprüche aus Gründen der Rentabilität einfach ignorierten: Musikproduktionen wie vom Fließband. Die Hersteller der gegenwärtigen Fernseh-Soaps praktizieren dieses Herstellungsverfahren noch immer, allerdings vorwiegend für die Texte, die sich Schreibergruppen teilen, die entweder Handlungsklischees erzeugen oder Dialoge ausarbeiten. Für Musikproduktion vom Fließband hier ein historisches Beispiel aus dem Jahre 1940: „Am Montag früh sahen sich die Komponisten zusammen mit dem Leiter der Musikabteilung und dem Tonmeister im Kino der Musikabteilung den zu vertonenden Film an. Der Diskussion über Art und Umfang der zu verwendenden Musik erfolgte die Aufgabenverteilung. Der Tonmeister verteilte einzelne Rollen des Films. Jedes Detail des Films, die verschiedenen Kameraeinstellungen, alle Dialoge wurden nun in Sekunden und Bruchteile von Sekunden zerlegt und aufgeschrieben, dann genau festgelegt, welche Art von Musik zu welcher Szene geschrieben werden muß ... Nach dem Mittagessen kamen [die Komponisten] wieder zusammen, verglichen ihre Themen, trafen eine endgültige Auswahl und gingen dann – jeder mit seinen zugeteilten Filmrollen – an die eigentliche Kompositionsarbeit. Meist war die Gesamtmusik dann nach drei Tagen fertig“ (der amerikanische Komponist und Schönbergsschüler David Raksin in: Schneider 1990, S. 41).

### **Realität in der optisch-akustischen Gesamtinterferenz der vertikalen Montage – ein kaum befriedigender Exkurs zu einem nur selten befriedigend zu lösenden Problem**

Wer diese Schilderung einer auf allen Differenzierungsstufen immer wieder möglichen Medienfließbandproduktion liest, wird sich kaum vorstellen können, dass die Produzenten am weiteren Schicksal solcher Filme nach deren Freigabe durch irgendein Abnahmeteam interessiert gewesen sein sollten: Das Produkt war fertig, hoffentlich ließ es sich verkaufen, die nächste Produktion wartete.

Eine ganz andere Einstellung könnte den definitiven Abschluss eines „fertig-produzierten Films“ nahe legen. In einem Hörfunkinterview vergleicht ein Fotograf seine Tätigkeit mit der eines Malers. Während der Maler zunächst vor einer leeren, hellen Fläche steht, die sich im Arbeitsprozess mit Linien, Figuren, Farben füllt, ist der Fotograf mit einem optischen Ensemble konfrontiert, das er ausdünnen, durch Weglassen auf das optisch für ihn Erhebliche reduzieren muss. Am Anfang steht deshalb etwa der Blick auf eine Landschaft, der seine imaginativen Auswahlkriterien schon mitbringt. Am Anfang steht deshalb auch die „Aufhebung“ erheblicher Teile eines optischen Ensembles. Mit ihr wird auch entschieden, was dann von der Gesamtsumme der optischen Inhalte „aufgehoben“, aufbewahrt werden soll.

Eine solche Art der Her-Stellung zunächst durch lineare, dann durch vertikale Montage setzt voraus, dass das filmische Produkt schließlich konsequent als abgeschlossen gedacht werden muss: Es bindet den Zuschauer streng auch durch das, was es ihm vorenthält. Der Zuschauer soll sehen, was dem Fotografen an seinem Film wichtig ist und auch nur das.

In krassem Widerspruch zu solchen Einstellungen steht die Perspektive eines Textes von Rainer Werner Faßbinder: „Der Realismus, den ich meine und den ich will, das ist der, der im Kopf der Zuschauer passiert, und nicht der, der da auf der Leinwand ist, der interessiert mich überhaupt nicht, den haben die Leute ja jeden Tag“ (Schneider 1990, S. 35). Anstatt den Leuten den Realismus einer fertigen Fließbandproduktion auf die Kinoleinwand zu liefern, den sie jeden Tag haben, oder aber die strenge, verpflichtende Auswahl eines Kinokönners, käme es nach Faßbinder also darauf an, Filme zu montieren, die, wollte man es dramatisch sagen, wie Zeitbomben erst in den Köpfen der Zuschauer explodieren. „Unfertig“ sollten diese Filme vielleicht auch deshalb bleiben, weil sich der Filmemacher gar nicht imstande fühlt, in seinem Film für jeden seiner Zuschauer nach Maß mit dessen Problem einer komplexen Realität fertig zu werden.

Die Fülle einer in den unterschiedlichsten Medien andrängenden, ganz unterschiedlich zu definierenden Realität zu bewältigen, wird in einem sehr umfassenden Sinne seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert zum Problem. Was sich allgemein beobachten lässt, sei an zwei nur scheinbar weit auseinander liegenden Beispiele

#### **Pauli, H.:**

*Filmmusik: ein historisch-kritischer Abriss.* In: Schmidt, H.-C. (Hg.): Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Mainz 1976, S. 91–119.

#### **Sandner, W.:**

*Töne machen Bilder: Jean-Luc Godard und die Geschichte(n) des Films.* In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 18. Dezember 1999, VI.

#### **Schmidt, H.-C.:**

*Musik als Einflußgröße bei der filmischen Wahrnehmung.* In: Schmidt, H.-C. (Hg.): Musik in den Massenmedien Rundfunk und Fernsehen. Mainz 1976, S. 126–169.

#### **Schneider, N. J.:**

*Handbuch der Filmmusik I.* München 1990.

#### **Schöttker, D. (Hg.):**

*Von der Stimme zum Internet.* Göttingen 1999.

#### **Toeplitz, J.:**

*Geschichte des Films 1895–1928.* München 1975.

#### **Wittgenstein, L.:**

*Über Gewißheit.* Frankfurt a. M. 1970.

#### **Zeitter, E. (Hg.):**

*Medienerziehung für Grundschüler.* Frankfurt a. M. 1995.

len dargestellt. Obwohl Karl Marx in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zusammen mit seinem Freund Friedrich Engels über eine sehr reichhaltige Bibliothek verfügte (mit Engels zusammen am Ende über 2.100 Titel in 3.200 Bänden), ging Marx schließlich mehr und mehr dazu über, auch Bestände öffentlicher Bibliotheken zur Recherche heranzuziehen. Gleichzeitig ist zu beobachten, wie die Lektüre von Karl Marx neben Standardwerken immer mehr Marginales einbezieht. Die Zahl der Forschungserträge sprengt jedes Studierzimmer, ihre Bewertung und Ordnung ist kaum mehr herzustellen. Die Mühe, sich sachkundig zu machen, übersteigt die Kräfte eines Einzelnen.

Jean-Luc Godard bezeichnet im Jahre 1980, ein Jahrhundert später, seine Filme in einem Antrag auf Projektförderung als „Blutspende“ für die Branche. Sogar die Werbung habe von ihm das Verfahren der Nicht-Überblendung, der Nicht-Verkettung der filmischen Elemente abgeschaut. Resignation vor der Überfülle andrängender Realität in einer Montage, die nicht mehr in der filternden, verpflichtenden Selektion und Konfiguration des Könners ihre Aufgabe sieht, sondern bestenfalls in der subjektiven Ordnung, die schließlich im Bewusstsein des Zuschauers entsteht, in dem unverbundes Material als Abbild einer kaum mehr zu überschauenden Realität sich schließlich strukturiert?

Ist die Montage des Kinos wirklich die Puppe, aus der nie ein Schmetterling schlüpft? Muss man Godard folgen, wenn er am Ende seiner *histoire(s) du cinema*, als Leser geschult an den Werken der Frühromantik, den Argentinier Jorge Luis Borges zitiert: „Wenn ein Mensch das Paradies im Traum durchquerte / und eine Blume erhielt als Beweis für seinen Aufenthalt / und er beim Erwachen diese Blume in seinen Händen hielt / was würde er sagen: Ich war / dieser Mensch.“

Blüht die blaue Blume der Filmkunst, der doch noch zur Vervollkommnung gelangten Montage, nur in einer Welt des Traums? Oder sollten wir angesichts einer Film- und Fernsehindustrie, die (berechtigt) Unterhaltungsware herstellt und ab und zu einen hochwertigen Film, das alles nicht eher ironischer sehen, wie es der alte Goethe durch seinen Gehilfen Wagner in *Faust, der Tragödie zweiter Teil* tut (Goethe 1977b, S. 359):

„Es leuchtet! Seht! – Nun lässt sich wirklich  
hoffen,  
Daß, wenn wir aus viel hundert Stoffen  
Durch Mischung – denn auf die Mischung  
kommt es an –  
Den Menschenstoff gemächlich  
komponieren,  
In einen Kolben verlutieren  
Und ihn gehörig kohibieren  
So ist das Werk im Stillen abgetan.  
Es wird! Die Masse regt sich klarer!  
Die Überzeugung wahrer, wahrer:  
Was man an der Natur geheimnisvolles  
pries,  
Das wagen wir verständig zu probieren,  
Und was sich sonst organisieren ließ,  
Das lassen wir kristallisieren.“

[Nur noch ein Schrittschrittchen schließlich, und der zu Wissenschaftsehren gelangte Wagner lässt uns eine mediale Traum- und Wunschwelt ahnen, in der man künstliche Intelligenz probierend montiert, während Gott und die Welt, im Netz vereint, sich in schrankenlosem Chat pausenlos beplaudern (Goethe 1977b, S. 359):

„Es steigt, es blitzt, es häuft sich an,  
Im Augenblick ist es getan.  
Ein großer Vorsatz scheint im Anfang toll;  
Doch wollen wir des Zufalls künftig lachen,  
Und so ein Hirn, das trefflich denken soll,  
Wird künftig auch ein Denker machen.“]

*Prof. em. Ernst Zeitter war Schulfunkredakteur beim Südwestfunk und Professor für Medienpädagogik an der Pädagogischen Hochschule Heidelberg.*

\* Der Text entstand unter Mitarbeit von Burkhard Freitag.

Faust von F. W. Murnau:  
Für die Zwischentitel des  
Stummfilms zeichnete  
Gerhart Hauptmann  
verantwortlich.

