



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„An der Schwelle zum Sichtbaren, Off-Töne im Film
am Beispiel der Filme BREAKING THE WAVE (DK, 1996)
und STALKER (RU, 1979)“

Verfasserin

Elif Yalcintepe

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie(Mag. phil)

Wien, 2010	
Studienkennzahl lt. Studienblatt:	A 317
Studienrichtung lt. Studienblatt:	Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Betreuerin / Betreuer:	Univ. Prof. Dr. Elisabeth Büttner

INHALTSVERZEICHNIS

1. EINLEITUNG.....	1
2. ORT DER TÖNE.....	5
2.1. Materialeigenschaften des Tons und Arten des Zuhörens.....	5
2.2. „There is no soundtrack“.....	11
Zur asymmetrischen Situation von Ton und Bild im Film	
2.3. Platzierung der Töne in Bezug auf den Bildrahmen.....	16
2.4. Die akusmatische Dimension.....	18
2.4.1. Aktive Off-Töne/Akusmétre und seine Kräfte.....	21
2.4.2. Passive Off-Töne/Akusmatische Geräusche.....	23
2.4.3. De-akusmatisation.....	24
3. STIMME/KÖRPER/IDENTITÄT.....	25
.	
3.1. Von Sprache zur Stimme.....	25
3.2. Stimme als Double/Zur Vielstimmigkeit der menschlichen Stimme.....	29
3.3. Akusmatik/Akusmétre.....	37
3.4. Talking-Cure.....	45
4. TON/RAUM/ORIENTIERUNG.....	52
4.1. Tönende Welten jenseits des Sichtbaren.....	52
Akustische Atmosphärenkonstruktion	
4.2. Pulsierende Landschaften.....	56
4.3. Zone: Desorientierung.....	67
5. SCHLUSSWORT/GESPALTENE EINHEIT.....	77
ANHANG	

1. EINLEITUNG

„Das Ohr ist der bevorzugte Sinn der Aufmerksamkeit. Es wacht gewissermaßen an der Grenze, jenseits deren das Auge nicht mehr sieht.“

Paul Valéry¹

Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Medium Ton hat in den letzten Jahren stark zugenommen. Diese gesteigerte Sensibilität gegenüber dem vernachlässigten Sinn öffnet auch der Filmwissenschaft neue Perspektiven. Ein Fokus auf die Tonebene kann für das audiovisuelle Medium Film weiterführende Erkenntnisse einbringen, wo eine bild dominierte Herangehensweise ihre Grenzen erreicht zu haben scheint. Es kann aber auch genauso unfruchtbar sein, die Tonspur isoliert zu betrachten und zu analysieren. Daher soll der zentralen Frage nachgegangen werden, wie sich im Film das Sehen und Hören gegenseitig beeinflussen und modifizieren. Das Spannungsfeld zwischen den Bild- und Tonebenen bildet die Basis für meine Arbeit.

Um eine tiefgehende Position zu bilden, werde ich mich auf Off-Töne im Film konzentrieren und das Forschungsobjekt auf Stimme und Geräusch beschränken. Es muss aber erstens Klarheit darüber geschaffen werden, welchen möglichen Platz die Töne in der filmischen Konstruktion einnehmen können und welche Arten der Interaktion mit den Bildern durch diese Platzierungen entstehen. Das erste Kapitel beschäftigt sich daher mit dem Ort der Töne im Film. Ein kurzer Einblick in die Materialeigenschaften des Tons und Grundprinzipien des (Zu)Hörens fungiert dabei als Einstieg. Im Weiteren werden ausgewählte theoretische Ansätze von Michel Chion² erläutert, die sich mit der asymmetrischen Situation von Ton und Bild im Film auseinandersetzen.

¹ Zitiert nach: Petra Maria Meyer, „Minimalia zur philosophischen Bedeutung des Hörens und des Hörbaren“ in: Petra Maria Meyer (Hrsg.), *acoustic turn*, München 2008, S.58

² Michel Chion, „Audio-Vision; Sound on Screen“, New York 1994

Den ersten Schritt zur Kategorisierung der Töne im Film unternimmt Chion durch die Betrachtung der Tonspur hinsichtlich der Platzierung der Töne in Bezug auf den Bildrahmen. Demzufolge unterscheidet er zwischen visualisierten (onscreen) und akusmatischen (offscreen) Tonphänomenen. Die akusmatische Dimension wird wiederum in zwei Kategorien unterteilt, nämlich die aktiven und passiven Off-Töne, wobei sich die Ersteren ins Bewusstsein drängen und Fragen aufwerfen, die Letzteren sich ihm eher entziehen, da sie halb oder unbewusst wahrgenommen werden. In Bezug auf die aktiven Off-Töne entwickelt Chion den Begriff „Akusmètre“, den er von dem Musique concrete Gründer Pierre Schaffer übernimmt und für die Filmwissenschaft fruchtbar macht.³ Das Akusmètre, so Chion, ist ein unsichtbares Stimmen-Wesen mit magischen Kräften, das eine Dimension bewohnt, die als weder außerhalb noch innerhalb des Bildes zu definieren ist.⁴ Weniger auffällig, aber nicht weniger wirksam ist der Einsatz von akusmatischen Geräuschen, wenn es darum geht, die Grenzen des Bildrahmens zu überschreiten und einen atmosphärischen Raum zu erzeugen, in dem das Geschehen eingebettet wird. In beiden Fällen geht es um komplexe, filmspezifische Ton-Bild-Beziehungen: An der Schwelle des Sichtbaren wohnt also das Hören.

Im zweiten Kapitel soll anhand Überlegungen zur Essenz der menschlichen Stimme zunächst eine Differenzierung in Sprache und Stimme unternommen werden. Diese Unterscheidung ist insofern wichtig, da sich meine Gedanken in diesem Kapitel in erster Linie auf die Qualitäten der Stimme konzentrieren und weniger auf die begriffliche Bedeutung des Gesagten. Stimme ist das Medium, in dem sich Artikulation, Gestikulation und Modulation vereinen. Als Identität stiftendes Phänomen kommt der Stimme auch in der Psychoanalyse grundlegende Bedeutung zu.

Anhand einer detaillierten audiovisuellen Analyse des Films *BREAKING THE WAVES*⁵ soll anschaulich gemacht werden, wie die Filmkunst mit Stimmen operiert, um interne Prozesse zu materialisieren, wie äußerliche Konflikte innerlich (aus)getragen werden, wird

³ Michel Chion, „The Voice in Cinema“, New York 1999

⁴ Vrgl. Ebd. S.17-19

⁵ *BREAKING THE WAVES*, Lars von Trier, Dänemark, 1996

durch die Vielstimmigkeit der menschlichen Stimme inszeniert. Die genderspezifische Einfärbung der Stimme führt zu weiteren Überlegungen.

In diesem Zusammenhang richte ich das Hauptaugenmerk auf die Protagonistin Bess MacNeill, um die besondere und heikle Stellung der weiblichen Stimme im Film zu thematisieren. Weiters sollen Identifikation stiftende Strategien im Film untersucht werden, indem die Begriffe I-voice, internal voice und point of audition (Chion) eingesetzt bzw. ausgeführt werden. Kaja Silvermans Thesen zu Frauen-Stimmen in der Psychoanalyse und im Film, die sie in ihrem Buch *The Acoustic Mirror; The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* bespricht, dienen dabei als Stützpunkt und fungieren als Gegenmoment zu Chions magischem Akusmètre. Die feministische Kritik macht unter anderem darauf aufmerksam, dass die akusmatische Stimme und die damit verbundenen Kräfte fast ausschließlich dem männlichen Geschlecht zugesprochen werden, wobei die weiblichen Stimmen fest an ihren Körpern gebunden, im Rahmen des Sichtbaren haften. Der Körper tritt dabei gleichzeitig als Grenze und Öffnung auf, wirkt wie eine Membran zwischen Innen und Außen, dem Selbst und dem Anderen, atmend, nehmend und gebend, sowie die Stimme, die gleichzeitig drinnen und draußen ist, meine und die mir fremde...

Auch Michel Chion macht im Epilog der 1999 erschienenen Auflage seines Buches *The Voice in Cinema* darauf aufmerksam, dass die akusmatischen Stimmen im Film der 1980er und 1990er Jahre eine immer stärkere Bindung zu Körpern entwickeln. Am Beispielfilm *BREAKING THE WAVES* wird zu zeigen sein, wie der Regisseur mit dieser Problematik spielt, indem er eine Passions-Geschichte um die Stimme und den Körper einer jungen Frau baut, deren Selbstopferung am Ende des Films sowohl als Folge ihrer Besessenheit als auch als Preis ihrer Selbstbefreiung gelesen werden kann.

Die Frage nach der Grenze von innen und außen, die einer Beschäftigung mit den Off-Tönen innewohnt, wird im zweiten Kapitel anhand des Dreieckmodells Körper-Stimme-Identität behandelt. Im dritten Kapitel wird dieses Modell breiter erfasst, indem es auf den Mensch, seine Umwelt und seine Orientierung (in dieser Welt) ausgeweitet wird. Im Mit-

telpunkt steht nicht mehr die Stimme des Einzelnen, sondern die Geräuschkulisse, die alles umgibt. Es geht weniger um den Sprechakt und mehr um das (Zu)Hören, das Empfangen von akustischen Botschaften (z.B. der Landschaft). Als Einstieg in die tönenden Welten von Andrei Tarkovsky dient Murray Schaffers Konzept Soundscape, das die Beschaffenheit und die Entwicklung der akustischen Umgebung und deren Einfluss auf die Menschen erforscht, ohne näher auf das Medium Film einzugehen. Michel Chions Analysen zum territory/ambient sound führen einen Schritt näher zur akustischen Atmosphärenkonstruktion im Film. Andrei Tarkovsky gilt als einer der Meister von atmosphärischen Bildern im Kino. Es wird zu zeigen sein, dass seine Filme ihre spezielle Wirkung einer magischen Raum-Zeitkonstruktion verdanken, die auf abstrakte und mehrdeutige Bild-Ton-Kompositionen setzt. Am Beispielfilm STALKER⁶ wird dargelegt, wie Geräusche aus dem Off (akusmatische Geräusche) eingesetzt werden, um den Bildrahmen angrenzenden Raum und nicht gezeigte Ereignisse zu suggerieren und somit den diegetischen Raum über die Grenzen des Sichtbaren hinaus expandieren. Darüber hinaus soll die audiovisuelle Analyse die Parallele zwischen Tarkovskys Kinematografie und seinen Gebrauch vom Ton aufzeigen, indem die Begriffe Lautsphäre, Tonbrücke, Extension und Dezentrierung besonders hervorgehoben werden.

In STALKER vermischt Tarkovsky eine eindeutig moderne Empfindsamkeit, wie etwa die Angst vor dem Krieg oder ökologischer Verwüstung mit einem mysteriösen Pantheismus. Er gestaltet den Schauplatz des Filmes, die Zone, eine auf den ersten Blick unspektakuläre menschenleere Landschaft, als ein lebendiges übersinnliches Wesen, indem er sich Strategien bedient, die mit den normalen Ton-Bild Konventionen brechen. Die Manipulation der akustischen Raumrepräsentation, der Einsatz von Tonbrücken, die unvereinbare Tonphänomene zusammenschließen, oder der Gebrauch von parallel sound (A.Truppin) sind Methoden, die Tarkovsky verwendet, um Bedeutung auf der Tonebene zu schaffen. Andrea Truppin analysiert in ihrem Artikel *And Then There Was Sound: The Films of Andrei Tarkovsky* das Spätwerk des Regisseurs und interpretiert die Zeichen auf der Tonebene als Signale verlorener Spiritualität. Sie zeigt auf, wie der Film Erwartungen beim Zuschauer erweckt, die nicht erfüllt werden und somit Desorientierung hervorrufen.

⁶ STALKER, Andrei Tarkovsky, Russland, 1979

Beide Beispielfilme thematisieren auf ihre eigene Weise die Funktionsfähigkeit des Glaubens an die moderne Welt und bedienen sich dabei der Stärke des Akustischen, Unsichtbares mitteilbar zu machen. Im Film setzt der Bildrahmen dem Sichtbaren klare Grenzen, die wiederum durch den Einsatz von Ton nach außen hin geöffnet werden. Die Grenze funktioniert somit wie eine durchlässige Membran, wie ein Filter, der den Austausch zwischen innen und außen reguliert. In dieser Funktion erweist sie eine gewisse Ähnlichkeit mit dem menschlichen Körper, der das Subjekt einerseits als solches begrenzt und definiert und andererseits die Fläche für die Kommunikation mit der Außenwelt bietet. Anhand dieser Annahme wird der Versuch unternommen, unter dem Begriff „gespaltene Einheit“ Analogien zwischen dem menschlichen und dem konzeptuellen filmischen Körper herzustellen.

2. ORT DER TÖNE

2.1 MATERIALEIGENSCHAFTEN DES TONS UND ARTEN DES (ZU)HÖRENS

„Sound is a Rashomon phenomenon, existing only in the separate stories of various perceivers of the original event.“

Rick Altman⁷

Ton ist ein komplexes, multidimensionales Phänomen, das durch den Ereignischarakter mehr der zeitlichen Wahrnehmung zuzuordnen ist. „Die Dauer, die „qualitative Mannigfaltigkeit“ einer Zeit, die als qualitativer Wandlungsprozess und Werden erfahren wird, ist somit insbesondere dem Hörsinn zugänglich.“⁸ Vereinfacht gedacht, basiert jeder Ton auf Vibrationen, die Luftteilchen in Schwingung versetzen und Druckschwankungen erzeugen. Ohne einen Empfänger jedoch, wie das menschliche Ohr, das die mechanische Energie dieser Schwingungen in, dem Gehirn zugängliche elektrische Impulse umwandelt, bleibe sogar der lauteste Ton stumm. Den Weg von der Quelle zum Empfänger hinterlegt der Schall mit 343 m/s und verbreitet sich dabei multidirektional in alle Richtungen, wobei diese Geschwindigkeit von der Temperatur und dem Druck des leitenden Mediums abhängig ist. Die Schallwellen werden von dem Raum, den sie durchlaufen, geprägt, indem sie von der Materie absorbiert, verstärkt oder reflektiert werden. Das Hörbare liefert somit auch reiche Informationen über den Raum, in dem es gehört wird, und ist bestimmend für die Orientierung des Hörers in diesem Raum.

Die Erzeugung vom Ton ist somit ein in Zeit und Raum stattfindendes, materielles Ereignis mit Bezug auf die Unterbrechungen der umgebenden Materie. Daher sind Tonereignisse immer dreidimensional zu fassen, um in ihrer Ganzheit betrachtet zu werden. „Die Stimme eines Sprechers, Musik oder Geräusche haben gemeinsam, dass sie sich einer zeichentheo-

⁷ Rick Altman, „General Introduction: Cinema as Event“, in: Rick Altman (Hrsg.), *Sound Theory Sound Praxis*, New York 1992, S.24

⁸ Petra Maria Meyer, „Minimalia zur philosophischen Bedeutung des Hörens und des Hörbaren“, S.58

retischen Erfassung entziehen, die sich an einer konventionellen Bedeutungsgenerierung orientiert.“⁹ Die musikalische Notation zum Beispiel greift Parameter wie Lautstärke, Tonlage und Klangfarbe auf, um einzelne Töne festlegen zu können. Diese Kriterien scheinen jedoch unzulänglich, wenn man der diskursiven Dimension des Tons, d.h. seiner multiplen, komplexen und heterogenen Natur, gerecht werden will. Damit ist gemeint, dass es in Wirklichkeit keine zwei identischen Tonereignisse geben kann, wenn man die räumlichen und zeitlichen Umstände mit einbezieht, die unzertrennlich zum Hörerlebnis gehören. Jedes Tonphänomen wird auf dem Weg von seiner Entstehung hin zu dem Empfänger von vielen unterschiedlichen Faktoren geprägt: Einerseits sind die multiplen Quellen und die Beschaffenheit des leitenden Mediums, andererseits die räumlichen Gegebenheiten und die Position des Hörers zu berücksichtigen.

Der Mensch ist kontinuierlich von einer Lautsphäre umgeben, die aus maschinellen und natürlichen Geräuschen, musikalischen Klängen und tierischen Lauten und nicht zuletzt aus menschlichen Stimmen zusammengesetzt ist. Dieser kann er schwer ausweichen, da das Ohr als leibliche Öffnung zur Welt im Gegensatz zum Auge nicht verschlossen werden kann und auch während des Schlafes aktiv bleibt. Sogar im schalldichten Raum setzt das Hören fort, indem körperinterne Geräusche wahrnehmbar werden. In einem Frequenzbereich von 16Hz bis 20000Hz ist das menschliche Ohr in der Lage, kleinste Intensitätsunterschiede wahrzunehmen, und ist außerdem imstande zwischen simultanen Tonereignissen zu unterscheiden. Das Ohr besitzt weitere enorme Fähigkeiten, um Bedeutung aus dem diffusen Gemisch, dem es ausgesetzt ist, herausfiltern zu können. „Hören ist demnach kein linearer Reiz-Reaktion-Prozess, sondern ein hochkomplexer kybernetischer Regelkreis. Es steht immer im Zusammenhang mit der psychischen Disposition des Subjekts, mit Aspekten der individuellen Wertung und mit motivationalen Zuständen, welche die auditive Aufmerksamkeit beeinflussen.“¹⁰

⁹ Petra Maria Meyer, „Einleitung“ in: Petra Maria Meyer (Hrsg.), *acoustic turn*, München 2008, S.37

¹⁰ Barbara Flückiger, „Sound Design; Die virtuelle Klangwelt des Films“, Marburg 2001, S.196

Im Kino und generell in allen Medien, die mit aufgezeichnetem Ton arbeiten, ist die Frage nach der auditiven Aufmerksamkeit eine andere als im täglichen Leben, da die Tonspur bis ins kleinste Detail konstruiert werden muss, um die Aufmerksamkeit der Zuschauer zu lenken und um bestimmte Informationen zu transportieren. Die wenigsten Filme experimentieren mit dem vorfilmischen Original-Ton und schon dieser ist allein durch die Tatsache der Aufnahme- und Wiedergabeprozesse, keine Reproduktion, sondern eine Repräsentation des Original-Ereignisses. „Revealing its mandate to represent sound events rather than reproduce them, recorded sound creates an illusion of presence while constituting a new version of the sound events that actually transpired.”¹¹ Zwischen der Illusion der Unmittelbarkeit und der Realität der Repräsentation liegt also die diskursive Kraft der Tonaufnahmen.

Die Tonspur eines Filmes entsteht zum größten Teil in der Postproduktion und enthält kaum Töne, außer vielleicht die Dialoge der Darsteller, die aus der im Bild sichtbaren Quellen stammen. Die Original-Tonaufnahmen dienen der Tonmontage als Rohmaterial; sie werden zerstückelt, mit Effekten versehen und verfremdet und substituieren oft für Tonphänomene, mit denen sie in Wirklichkeit nichts zu tun haben. Sound Designer kreieren nicht selten Töne für Objekte und Aktionen, um ihnen Materialität und Präsenz zu verleihen. Unsere Kenntnis von der Tonspur als komplexes Konstrukt, das Akzente setzt, um unsere Wahrnehmung zu strukturieren, hängt unter anderem davon ab, mit welcher Distanz wir ihr begegnen.

Michel Chion unterscheidet zwischen drei Arten des Zuhörens, die während der Betrachtung eines Filmes zum Einsatz kommen: casual listening/Gelegenheitshören, semantic listening/semantisches (Zu)Hören und reduced listening/reduziertes (Zu)Hören.¹² Casual listening oder Gelegenheitshören ist demnach die üblichste Form des Zuhörens, bei der der Zuschauer versucht, die Quelle oder Ursache des Gehörten zu erfassen. Es erfolgt auf ver-

¹¹ Rick Altman, „The Material Heterogeneity of Recorded Sound“, in: Rick Altman (Hrsg.), *Sound Theory Sound Praxis*, New York 1992, S.29

¹² Vgl. Michel Chion, „Audio-Vision; Sound on Screen“, S.25-34

schiedenen Stufen, wobei ein einzigartiges Phänomen, eine Kategorie, oder die allgemeine Natur des Gehörten erkannt werden können. Chion fügt hinzu, dass diese Form nicht nur die üblichste, sondern auch die am einfachsten zu beeinflussende und auch trügerischste Form des Zuhörens ist, da es sich dabei nicht um die original Ursache bzw. Quelle eines Tonphänomens handelt, sondern um solche, die uns der Film glauben machen will.

Semantic listening oder semantisches Hören ist jene Form, die sich auf einen Code oder eine Sprache bezieht, um eine Botschaft zu interpretieren; sowie auf gesprochene Sprache, Morsecode oder andere ähnliche Code. Es ist rein differenziell, da ein Phonem grundsätzlich nicht als Summe seiner akustischen Eigenschaften, sondern als Teil eines ganzen Systems von Oppositionen und Differenzen vernommen wird. Natürlich kann eine Tonsequenz auch unter dem Einsatz von beiden Hörformen angehört werden, indem der Inhalt und die Ausdrucksweise des Gehörten gleichzeitig vernommen werden.

Die dritte Form des Zuhörens geht auf den „musique concrète“ Gründer Pierre Schaeffer zurück: „Pierre Schaeffer gave the name of reduced listening to the listening mode that focuses on the traits of the sound itself, independent of its cause and of its meaning. Reduced listening takes the sound verbal, played on an instrument, noises etc. as itself the object to be observed instead of as a vehicle for something else.”¹³ Wie der Name schon sagt, handelt es sich bei reduced listening um eine phänomenologische Reduktion, da es hauptsächlich darin besteht, die Wahrnehmung der Töne von allem zu befreien, was nicht „sie selbst“ sind, um sie in ihrer Materialität und Substanz wahrnehmen zu können. Pierre Schaeffer ging es darum, Wege zu finden ein beschreibendes System für Töne zu entwickeln, das sie nicht nach ihrer Ursache oder Bedeutung hierarchisiert, sondern versucht sie anhand ihrer perzeptuellen Charakteristika zu kategorisieren. In dieser Hinsicht ist reduced listening besonders wichtig für die Filmwissenschaft, da es einerseits die auditive Wahrnehmung erweitert und andererseits einen Schritt in die Richtung setzt, Mängel eines Vokabulars zur Beschreibung von Tönen abzuarbeiten.

¹³ Michel Chion, „Audio-Vision; Sound on Screen“, S.29

Reduziertes Zuhören bildet die Basis für die Methoden der audiovisuellen Analyse, die Chion in *Audio-Vision, Sound on Screen* erläutert.¹⁴ Das Ziel der audio-visuellen Analyse eines Films ist, zu klären, auf welche Art und Weise der Einsatz von Ton in Kombination mit dem Einsatz von den Bildern funktioniert. Sie dient dazu, Objekte und Kategorien herzustellen, anhand derer Vergleiche zwischen den Bild- und Tonebenen gezogen werden können - Vergleiche im technischen, ästhetischen, oder narrativen Sinn. Mit Hilfe dieser Gegenüberstellungen kann die heterogene Struktur des Films offengelegt werden, und dies führt zu einem tieferen Verständnis des Films als Konstrukt und seiner Identifikation stiftenden Mechanismen. Zur Durchführung einer audiovisuellen Analyse schlägt Michel Chion zwei Betrachtungsmethoden vor. Die Erste ist die Maskierungsmethode, bei der die Bild- und Tonspur getrennt voneinander betrachtet, beziehungsweise gehört werden. Die separate Wahrnehmung der akustischen und visuellen Elemente führt zu einer besseren Beurteilung ihrer jeweiligen Qualitäten, da die audiovisuellen Beziehungen ausgeblendet sind. Über den Maskierungsprozess entsteht die Möglichkeit, die Töne und Bilder eines Films in ihrer reinen Form zu vernehmen, das heißt, ohne die Modifizierungen und Veränderungen, die aus dem Aufeinanderprallen der Bild- und Tonebenen resultieren. Die zweite Methode betrifft die Kombination der Bildspur eines Filmes mit unterschiedlichen Musikstücken. Chion nennt sie *forced marriage*, also die Methode der Zwangsehe von Bild und Ton. Auf diese Weise kann die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die zufälligen audiovisuellen Beziehungen gelenkt werden und somit auf die potenziellen Bedeutungen, die das Bild in Kombination mit den unterschiedlichen Musikstücken zulässt. Das Ziel der Zwangsehenmethode ist also im Gegensatz zur Maskierung, den Blick des Betrachters für die Relationen zwischen den Bild- und Tonebenen zu schärfen.

Die Erkenntnisse, die durch die beiden oben genannten Betrachtungsmethoden gewonnen werden, werden dann für die Analyse einzeln ausgeführt. Zuerst werden sowohl auf der Bild- als auch auf der Tonebene die dominanten Tendenzen herausgearbeitet, um ein Gesamtbild zu erzeugen. Für die Tonspur heißt das, festzustellen, ob Stimme, Musik oder

¹⁴ Vgl. Michel Chion, „Audio-Vision, Sound on Screen“, S.185-192

Geräusche bestimmend sind, und in welchem Ausmaß die verschiedenen Audio-Elemente miteinander interagieren. Daraus ergibt sich ein Eindruck von der Konsistenz der Tonspur - je nachdem, ob die Tonphänomene voneinander losgelöst, oder in stark gemischter Form vorkommen. Als zweiter Schritt werden dann die wichtigen Synchronisationspunkte ausgemacht, wobei es darauf zu achten gilt, dass die ausgewählten Sync-Punkte bei der Bedeutungsgenerierung oder bei dem dynamischen Aufbau des Films eine konstituierende Rolle spielen. Anhand dieser Punkte können bestimmte Strukturen und Ausdrucksweisen erkannt werden, die sonst als solche nicht auffällig sind. Zuletzt erfolgt die Gegenüberstellung der Strukturen auf den Bild- und Tonebenen. Die auditiven und visuellen Formationen werden in technischer, ästhetischer und narrativer Hinsicht verglichen. Es wird reflektiert, inwieweit das Gesehene auf der Tonspur und das Gehörte auf der Bildspur seine Entsprechung findet. Wesentlich geht es um das Erkennen von parallel verlaufenden oder gegenläufigen Strukturen auf den beiden Ebenen des Films. Schließlich muss noch hinzugefügt werden, dass Chion mit der Methode der audiovisuellen Analyse auch bezweckt, ein erweitertes Vokabular zur Beschreibung der Töne im Film zu definieren.

2.2 „THERE IS NO SOUNDTRACK“

Zur Asymmetrischen Situation von Ton und Bild im Film

„Im Sehen erfassen wir das Skelett der Dinge, im Hören ihren Puls.“

Erwin Strauss¹⁵

Bevor wir die asymmetrische Situation von Ton und Bild im Film untersuchen, sollten zuerst die unterschiedlichen Mechanismen der visuellen und auditiven Wahrnehmung erläutert werden. Wenn Sehen und Hören verglichen werden sollen, fällt schnell auf, dass wir es mit zwei grundverschiedenen Erkenntnisfähigkeiten zu tun haben. Erstens besitzt das

¹⁵ Zitiert nach: Petra Maria Meyer, „Minimalia zur philosophischen Bedeutung des Hörens und des Hörbaren“, S.49

Ohr keine vergleichbare Fähigkeit wie das Auge mit dem Blick. Hören erfolgt demnach multidirektional, wobei der Blick vektoriell in eine bestimmte Richtung verläuft. Das Ohr situiert den Mensch also mitten in seiner Umwelt, wobei das Auge eine gewisse Distanz zu derselben ermöglicht. Dabei spielt die bi-sensorische Natur des Hörens eine wichtige Rolle. Wir hören mindestens in zweierlei Form, sowohl durch die Luft von außen, also über die gewöhnliche Außenwahrnehmung des Ohrs, als auch über die innere Resonanz. Hören hat demnach auch taktile Qualitäten, und unterscheidet sich vom Sehen durch seine Unmittelbarkeit. Zweitens unterscheiden sich die beiden Sinne in ihren Funktionen. Während die Fähigkeiten des Auges sich auf das Erkennen von statischen Gegebenheiten, wie räumliche Dimensionen, Formen, Farben und Strukturen konzentrieren, liegt die Stärke des Ohres darin, dynamische Verläufe zu erfassen. „Stets in der Zeit sich vollziehend, im Spannungsfeld zwischen erinnerter Vergangenheit und erwarteter Zukunft, nimmt das Ohr Geschehnisse im Vollzug, in ihrem Werden auf. Das Auge haftet am Gegenwärtigen und neigt dazu, die Gegenwart zu beherrschen. Das Ohr öffnet sich den zeitlichen Prozessen, den kontinuierlichen Geschehnissen abseits der analytischen Zerteilung.“¹⁶ Weitere Unterschiede befinden sich im Wahrnehmungsbereich der Auge und Ohr, also in der Breite der wahrnehmbaren Frequenzbereiche, wobei der hörbare Frequenzbereich ungefähr den zehnfachen des sichtbaren Bereiches entspricht. Diese Aufzählung der Unterschiede zwischen den beiden Sinnesorganen soll nicht dazu dienen, das eine gegenüber dem anderen als die stärkere Erkenntnisquelle darzustellen. Sie sollte eher deutlich machen, dass die Stärken der auditiven und visuellen Wahrnehmung in unterschiedlichen Bereichen liegen. Die Wahrnehmung formt sich nicht durch die Addition der Signale der verschiedenen Sinne, sondern ganzheitlich in ihrer Wechselwirkung. Demnach sind Hören und Sehen eng miteinander verbunden und ergänzen einander.

Der Tonfilm als audiovisuelles Medium existiert im Spannungsfeld von Sichtbarem und Hörbarem und appelliert gleichermaßen an das Auge wie an das Ohr. Seine medien-spezifische Kraft liegt in den Beziehungen der Bild- und Tonebenen, indem das Gesehene und das Gehörte sich in ständiger Wechselwirkung gegenseitig verändern und modifizieren.

¹⁶ Ebd. S.49

Jedoch sind die unterschiedlichen Charakteristika des visuellen und auditiven Bereiches ausschlaggebend für das Verständnis des filmischen Konstrukts.

“In the cinema to look is to explore, at once spatially and temporally, in a „given-to-see“ (field of vision) that has limits contained by the screen. But listening, for its part, explores in a field of audition that is given or even imposed on the ear; this aural field is much less limited or confined, its contours uncertain and changing.”¹⁷

Es liegt in der flüchtigen, ätherischen Natur der Töne, dass sie schwer zu erfassen und zu analysieren sind. Diese Schwierigkeit zeigt sich insbesondere in der bilddominierten Herangehensweise der Filmtheorie an das Medium Film. Michel Chion versucht in seinen beiden Büchern *The Voice in Cinema* und *Audio-Vision; Sound on Screen* einen ganzheitlichen Theorieansatz gegenüber dem Film zu etablieren, dessen Grundstruktur ich anschließend zusammenfassend schildern möchte, da ein Teil seiner Überlegungen zum Ort der Töne im Film Basis für meine Arbeit bildet. „There is no soundtrack“ heißt die provokante These Chions, indem er mit der Tradition dieses „schlampigen“ Begriffs in der Filmtheorie brechen will. Er schreibt:

„The soundtrack, a deceptive and sloppy notion, which postulates that all the audio elements recorded together onto the optical track of the film are presented to the spectator as a sort of bloc or coalition....And yet everyone knows from experience that nothing of the sort occurs. A film's aural elements are not received as an autonomous unit.“¹⁸

In *Audio-Vision; Sound on Screen* versucht er seine Position noch einmal klarer zu definieren, um Missverständnisse und einfältige Kritik aus dem Weg zu räumen:

„By stating that *there is no soundtrack* I mean first of all that the sounds of a film, taken separately from the image, do not form an internally coherent entity on equal footing with the image track. Second, I mean that each audio element enters into *simultaneous vertical relationship* with narrative elements contained in the image (characters, actions) and visual

¹⁷ Michel Chion, „Audio-Vision; Sound on Screen“, S.33

¹⁸ Michel Chion, „The Voice in Cinema“, S.3

elements of texture and setting. These relationships are much more direct and salient than any relations the audio elements could have with other sounds.“¹⁹

Damit bestreitet Chion nicht die rein technische Bedeutung des Begriffs Soundtrack, d. h. die Existenz eines Ortes auf dem Filmstreifen, wo alle Audioelemente kodiert sind. Was er zeigen will, ist, dass die Tonspur als technische Einheit für die Wahrnehmung eines Filmes unzulänglich ist, da die Audioelemente eines Filmes eine viel stärkere Bindung zu der Bildebene aufbauen, als sie sie untereinander haben. Barbara Flückiger kritisiert Chion in diesem Zusammenhang, die „Souveränität der zeitgenössischen Tonspuren“ zu verkennen: „Die ausdifferenzierte Architektur zeitgenössischer Tonspuren zeichnet sich ja gerade durch ihre Souveränität aus, die sich unter anderem darin niederschlägt, dass sie gegenüber dem Bild einen Überfluss produziert [...] Mit Souveränität ist gemeint, dass die Tonspur aus einer Position der Eigenständigkeit in einen Dialog mit den anderen Elementen des Films tritt.“²⁰

Meiner Ansicht nach verkennt Flückiger die wahre Absicht von Chion, indem sie ihm vorwirft, „mit dieser These sein eigenes Konzept zu unterwandern“. Chion geht es in erster Linie darum, die medienspezifischen Eigenschaften des Films zu erforschen und dabei handelt es sich nun um audiovisuelle Beziehungen. Mit seiner These „Es gibt keine Tonspur“ plädiert er nicht für die Dominanz des Bildes im Film, sondern wirft die Frage nach dem Ort der Töne in der filmischen Konstruktion auf. Die Bildspur und Tonspur mögen auf dem materiellen Träger des Films, dem Filmstreifen, friedlich und gleichberechtigt nebeneinander existieren. Der Film manifestiert sich aber nicht nur in seiner Materialität, sondern in der Projektion und nicht zuletzt in seiner Rezeption. Die Bildspur findet ihre Entsprechung in der klar definierten Fläche der Leinwand. Was kommt als Äquivalent zur Leinwand in Frage, wenn es um die Tonspur geht? Sind das dann die Lautsprecher im Saal, oder der Saal selbst?

¹⁹ Michel Chion, „Audio-Vision; Sound on Screen“, S.40

²⁰ Barbara Flückiger, „Sound Design; Die virtuelle Klangwelt des Films“, S.132-133

Chion führt in seinem Modell der asymmetrischen Situation von Ton und Bild in der filmischen Konstruktion weitere Unterscheidungen an: "What „the image“ designates in the cinema is not content but container: the frame [...] There is no auditory container for film sounds, nothing analogous to this visual container of the images."²¹

Der Bildrahmen/Kader ist demnach der klar definierte Ort, der Container, den die Bilder bewohnen. Dies geschieht auf Kosten eines Dimensionsverlusts bei der Reproduktion vom Sichtbaren. Das Visuelle lässt sich zweidimensional abbilden und innerhalb eines Begrenzungsrahmens darstellen. Töne hingegen können sich nur im Raum entfalten, daher in keine Form von Zweidimensionalität hinein gezwängt werden. „Die Beziehung zwischen Original und Abbild ist im visuellen Bereich anders gelagert als im akustischen. Denn das akustische Original und die Wiedergabe weisen ähnliche physikalische Eigenschaften auf. Der Ton verliert bei der Abbildung keine Dimension.“²² Die Asymmetrie bzw. Ungleichheit basiert also primär auf die unterschiedliche Natur des Sichtbaren und Hörbaren.

Chions Modell geht davon aus, dass die Verortung / Platzierung der Töne im Film in Bezug auf den Bildrahmen und seinen Inhalt passiert, und dass der Bildrahmen bzw. die Leinwand sowohl für die Bilder als auch für die Töne als Ort des Filmes gilt. "The frame (thus) affirms itself as a preexisting container, which was there before the images came on and which can remain after the images disappear.... Film sound is that which is contained or not contained *in an image*; there is no place of the sounds, no auditory scene already preexisting in the soundtrack-and therefore, properly speaking, *there is no soundtrack*."²³ Chions These „There is no soundtrack“ basiert somit einerseits darauf, dass die vertikalen (audiovisuellen) Beziehungen zwischen den Bild- und Tonebenen (bei der Bedeutungsgenerierung/für das Verständnis des Filmes) viel stärker sind als die horizontalen Beziehungen auf der Tonebene und andererseits auf das Fehlen einer gegebenen auditiven Szene auf der Tonspur, als festgelegter Ort der Töne. An dieser Stelle ist

²¹ Michel Chion, „Audio-Vision; Sound on Screen“, S.66-68

²² Barbara Flückiger, „Sound Design; Die virtuelle Klangwelt des Films“, S.72

²³ Michel Chion, „Audio-Vision; Sound on Screen“, S.67-68

es wichtig zu betonen, dass Chion dieses Modell in Bezug auf den monauralen Film entworfen hat, und die Frage nach einer gegebenen auditiven Szene in Bezug auf die ton-technischen Entwicklungen neu überdacht werden muss. Die Mehrkanal-Tonsysteme ermöglichen durch die Anordnung einer Vielzahl von Lautsprechern eine genaue Platzierung der Tonphänomene an verschiedenen Punkten des Raumes (Kinosaal) und schaffen durch Tonbewegungen einen auditiven Raum mit flüssigen Grenzen, der den Projektionsraum umhüllt. Die Möglichkeit einer auditiven Szene ist aber auch beim monauralen Film nicht auszuschließen, zum Beispiel im Fall von direct-sound, wobei Hintergrundgeräusche eine Art auditive Szene innerhalb der Diegese definieren können. Chions These „there is no soundtrack“ bleibt nach wie vor so provokativ wie umstritten. Solange sie dazu dient, das Vokabular der Filmtheorie in Bezug auf die Tonebene zu erweitern und neue Begriffe für die Analyse der audiovisuellen Beziehungen zu entwerfen, kann sie durchaus produktiv angewendet werden.

2.3 PLATZIERUNG DER TÖNE IN BEZUG AUF DEN BILDRAHMEN

Obwohl die Töne sich im Raum verbreiten, bleibt ihre Quelle/Ursache im Rahmen des Sichtbaren verankert. Die Frage nach dem Ort eines Tonphänomens, ist im Grunde die Frage nach dem Ort seiner Quelle, und die Verortung geschieht in Bezug auf den Bildrahmen:

„Sounds dispose themselves in relation to the frame and its content. Some are embraced as synchronous and onscreen, others wander at the surface and on the edges as offscreen. And still others position themselves clearly outside the diegesis, in an imaginary orchestra pit (nondiegetic music), or on a sort of balcony, the place of voiceovers. In short, we classify sound in relation to what we see in the image, and this classification is constantly subject to revision, depending on changes in what we see.”²⁴ Der Bildrahmen schafft mit seinen

²⁴ Michel Chion, „Audio-Vision; Sound on Screen“, S.68

klaren Grenzen ein Innen und Außen. Er definiert das Sichtfeld und gleichzeitig einen dunklen Negativ-Ort, den Off, den nur die Töne bewohnen können. Die Basis-Aufteilung bei der Kategorisierung der Töne eines Filmes betrifft den Grund, ob die Quelle oder Ursache eines Tonphänomens im Bild gezeigt oder nicht gezeigt wird.

Onscreen sound, also visualisierte Töne sind demnach jene, deren Ursprung im Bild zu sehen ist, wobei bei den offscreen sounds, akusmatischen Töne die Quelle unsichtbar bleibt. Diese beiden Bereiche bilden zusammen die Domäne der diegetischen Töne, die der Welt des Filmes, d.h. der Narrative angehören. Nicht diegetische Töne wie Musik oder voice-over Kommentar, deren Ursprung ebenso nicht im Bild zu finden sind, gehören einerseits zur akusmatischen Dimension, andererseits unterscheiden sie sich von den diegetischen akusmatischen Tönen dadurch, dass sie aus einer externen Position heraus mit der filmischen Welt in Berührung kommen. Diese drei Bereiche grenzen aneinander und oft trifft man Tonphänomene, die schwer zur Gänze einem dieser Bereiche zuzurechnen sind, sondern eher im diffusen Grenzbereich zwischen zwei dieser Kategorien anzusiedeln sind. Ein solcher Fall ist zum Beispiel, wenn man die innere Stimme eines Charakters hört, der auch im Bild zu sehen ist. Obwohl wir seine Stimme hören, handelt es sich hier nicht um synchrone Sprache, sondern um seine Gedanken, Erinnerungen oder Fantasien. Chion selber betont, dass weder die Basis-Aufteilung „akusmatisch/visualisiert“, noch die Dreiteilung „onscreen/offscreen/nicht diegetisch“ ausreichend sind, alle möglichen Tonphänomene eines Films zu klassifizieren. Was diese Modelle so spannend macht, ist gerade diese Unvollständigkeit und die Möglichkeit sie weiterzuentwickeln. Eine solche Erweiterung unternimmt Chion in seinem Buch *Audio-Vision, Sound on Screen*, indem er seinem Modell drei weitere Kategorien hinzufügt: „On-the-Air“ sound, internal sound und ambient bzw. territory sound. Internal sound sind jene Töne, die dem physischen oder mentalen Inneren eines Charakters entstammen. Diese Kategorie des Tons ist zwischen den Bereichen onscreen und offscreen beheimatet und umfasst sowohl physiologische Geräusche wie Herzklopfen und Atemgeräusche, als auch mentale Stimmen oder Erinnerungen. Ambient/territory sound ist ein Begriff für Töne, hauptsächlich Geräusche wie

Vögelstimmen oder Kirchenglocken, die eine Szene umhüllen, ohne die Frage der visuellen Entsprechung aufzuwerfen. Durch ihre kontinuierliche Präsenz dienen ambient sounds zur Lokalisierung einer Szene und betonen den Ort, den sie definieren. Die Kategorie „On-the-Air“ sound beschreibt Audioelemente, die über verschiedene Medien und Geräte wie zum Beispiel Fernseher, Radio oder Telefon elektronisch übermittelt werden. Diese können in auditiver Close-up oder als Teil der gesamten Geräuschkulisse auftreten, und je nach verwendeter Filterung und Echo die Aufmerksamkeit entweder auf ihre initiale oder auf ihre abschließende Quelle, d.h. das Endgerät lenken. „On-the-Air“ sounds bieten den Filmemachern eine breite Palette aus Möglichkeiten, Verbindungen zwischen verschiedenen Orten und Zeiten herzustellen. In dieser Funktion werden sie im Chions Modell um den onscreen-offscreen Bereich platziert.

Wie man es am Beispiel der „On-the-Air“ sounds erkennen kann, ist die Frage nach der Quelle eines Tonphänomens oft unmöglich eindeutig zu beantworten. Diese Schwierigkeit basiert einerseits auf die Materialeigenschaften des Tons, das heißt seine flüchtige, ätherische Natur, andererseits aber darauf, dass Töne oft multipler Quellen entstammen. Generell gilt, dass ein Ton mehr den Raum betont, je nachhallender er ist, und mehr seine materielle Quelle, je matter er klingt.

Bei der Kategorisierung der Töne in Bezug auf den Bildrahmen spielen drei Fragen eine wichtige Rolle: 1. Ist der Ton akusmatisch oder visualisiert? 2. Ist er objektiv oder subjektiv? Also real oder imaginiert? Und drittens die Frage der Zeit, d.h. ob der Ton der Vergangenheit, der Gegenwart oder der Zukunft entstammt, der gehört wird.

2.4 DIE AKUSMATISCHE DIMENSION

Michel Chion hat dem Begriff „Akusmetré“ ein ganzes Buch gewidmet, in dem er sich den markanten körperlosen Stimmen der Filmgeschichte mit einer poetischen Theorieauffas-

sung annähert²⁵. Wir werden „diese Geister“ in diesem Kapitelpunkt weiter verfolgen, um die unterschiedlichen Arten der Akusmetré näher kennen zu lernen. Bevor wir anfangen, das akusmatische Wesen und seine Kräfte genauer zu untersuchen, sollte ein kurzer Blick auf die Bedeutung und Geschichte des Begriffes geworfen werden.

Das Wort akusmatisch, acousmatic oder französisch acousmatique, ist von dem griechischen Ausdruck akousmatikós abgeleitet worden, der eine Gruppe von Schülern von Pythagoras von Samos (570-480 v. Chr.) bezeichnete. „Bei dem Versuch den sinnlich wahrnehmbaren Dingen und Geschehnissen in der Welt bestimmte Zahlenverhältnisse zuzuordnen, orientierte sich Pythagoras u.a. an den Tonintervallen, die er anhand eines antiken Instrumentes, des „Einsaiters“ Monochord untersuchte[...]In seiner Nachfolge spaltete sich der Pythagoreismus in die „Mathematiker“ und die „Akousmatiker““.²⁶

Der Legende nach soll Pythagoras während seiner Lehren einen Vorhang zwischen sich und seine Schülern gestellt haben, damit die Zuhörenden sich völlig auf seine Worte konzentrieren konnten, ohne von der Ansicht der Vortragenden abgelenkt zu werden. Obwohl diese Geschichte, die poetischen Auffassung von Chion, der mit dem Begriff akusmatisch den besonderen Charakter von etwas Nicht-Sicht-, aber Hörbaren im Film bezeichnet, unterstreicht, muss daran erinnert werden, dass Pythagoras nichts schriftliches hinterlassen hat, und daher jeder Verweis auf ihn und seine Lehrmethoden eine Annahme bleibt.

Der Begriff akusmatisch ist erstmal in den 1950er Jahren von den musique concrète Gründern Jérôme Peignot und Pierre Schaeffer verwendet worden, um das Hörerlebnis dieser neuen Musikrichtung zu beschreiben. In seiner 1966 erschienenen Publikation *Traité des objets musicaux* hat Schaeffer das Akusmatische folgendermaßen definiert:

“Acousmatic, adjective: referring to a sound that one hears without seeing the causes behind it.”²⁷ Jérôme Peignot hat mit akusmatisch einen Ton beschrieben, den man hören

²⁵ Michel Chion, „The Voice in Cinema“, New York 1999

²⁶ Petra Maria Meyer, „Einleitung“ in: Petra Maria Meyer (Hrsg.), *acoustic turn*, S.50

²⁷ Schaeffer, Pierre« „Traité des objets musicaux“ , Le Seuil, Paris 1966, S.91

kann ohne seine Ursache zu kennen und hat damit auch auf die Distanz, die den Ton von seinem Ursprung trennt, verwiesen.

Das akusmatische Hörerlebnis basiert demnach auf ein Konzept der Reduktion, indem der Hörer seine Aufmerksamkeit weg von den physischen Objekten, die eine auditive Wahrnehmung verursachen, hin zu dem akustischen Inhalt dieser auditiven Wahrnehmung verlagert. „The purpose of this activity is to become aware of what it is in the field of perception that can be thought of as a certainty. This reductive procedure redirects awareness to hearing alone.“²⁸ Michel Chion, der selber als Komponist tätig ist und zu den Schülern von Pierre Schaeffer gehört, hat den Ausdruck akusmatisch in die Filmwissenschaft eingeführt und weiterentwickelt: „The opposition between visualized and acousmatic provides a basic for the fundamental audiovisual notion of offscreen space[...]In the narrow sense offscreen sound in film is sound that is acousmatic, relative to what is shown in the shot: sound whose source is invisible, whether temporarily or not.“²⁹

Radio, Phonograph oder Telefon sind rein akusmatische Medien. Im audiovisuellen Medium Film hingegen spielt die akusmatische Dimension eine ganz besondere Rolle, da die Stimmen und Geräusche aus dem Off einen Ort bewohnen, der weder als außerhalb noch innerhalb des Bildes definiert werden kann. Akusmatische Töne im Film werden eingesetzt, um Erwartungen beim Zuschauer zu erzeugen, die nach der Verkörperung oder Entmystifizierung dieser Stimmen und Laute verlangen. Eine solche Situation kann auf zwei verschiedene Weisen entwickelt werden. Ein Ton, eine Stimme oder ein Geräusch, kann entweder zuerst visualisiert und dann akusmatisiert werden, oder ist von Anfang an akusmatisch und wird erst zum Schluss visualisiert. Bei der ersten Variante wird ein Ton mit einem bestimmten Bild d.h. eine Stimme mit einer bestimmten Person, oder ein gewisses Geräusch mit einer Ursache assoziiert, und jedes Mal wenn dieser Ton aus dem Off gehört wird, kann dieses Bild (Person oder Ursache) in Erinnerung gerufen werden. Die zweite Variante zielt darauf ab, eine mysteriöse Figur oder Situation aufzubauen, in-

²⁸ Kane, B. „L’Objet Sonore Maintenant: Pierre Schaeffer, sound objects and the phenomenological reduction“, in: *Organised Sound*, Cambridge 2007. S.15

²⁹ Michel Chion, „Audio-Vision; Sound on Screen“, S.73

dem das Geheimnis hinter der akusmatischen Stimme erst gelüftet wird, wenn der Höhepunkt erreicht ist.

2.4.1 AKTIVE OFF-TÖNE / AKUSMÈTRE UND SEINE KRÄFTE

Chion unterteilt die akusmatische Dimension in die aktiven und passiven Off-Töne, wobei die Ersteren sich dadurch kennzeichnen, dass deren Auftreten im Kopf der Zuschauer Fragen bezüglich ihrer Ursache aufwerfen und somit eine Art Spannung aufbauen, die den Film weitertreibt, bis das Rätsel endlich gelöst wird. Aktive Off-Töne werden auch gelegentlich angewendet, um eine Figur oder ein Objekt in eine Szene akustisch einzuführen, bevor sie gezeigt werden. Je länger aber die Identifikation einer akusmatischen Stimme mit der dazugehörigen Person verzögert wird, desto intensiver wird die Beteiligung der Zuschauer an diesem Versteckspiel. Filme wie Alfred Hitchcock's *PSYCHO* oder Fritz Lang's *DR. MABUSE*-Serie verdanken ihre Qualität diesem filmspezifischen Phänomen der körperlosen Stimme, deren Unsichtbarkeit ihr magische Kräfte zuspricht.

Akusmètre, eine Wortbildung aus akusmatisch und „être“, das französische Wort für Wesen, ist der Begriff, den Chion für diese unsichtbaren Stimmen-Charaktere des Kinos entworfen hat: „When the acousmatic presence is a voice, and especially when this voice has not yet been visualized - that is, when we cannot yet connect it to a face- we get a special being, a kind of talking and acting shadow to which we attach the name *acousmètre*.“³⁰

Das akusmatische Wesen genießt durch seine Eigenschaft, nicht gesehen aber gehört werden können, eine besondere Stellung im filmischen Geschehen. Die akusmatischen Stimmen aus dem Off tragen immer die Möglichkeit ihrer Visualisierung, im Sinne einer Offenlegung der Person, der sie gehören, mit sich. Solange aber die körperlose Stimme an der Schwelle des Sichtbaren herumgeistert und die Offenbarung nicht stattfindet, werden

³⁰ Michel Chion, „The Voice in Cinema“, S.21

diesem Stimmen-Wesen magische Kräfte zugemessen. Nach Chion besitzt das akusmatische Wesen vier Kräfte; die Macht alles zu sehen, die Gabe alles zu wissen, also Allwissenheit, Allmacht über das diegetische Geschehen zu reagieren, und letztens die Gabe der Allgegenwart.³¹ Die Macht alles zu sehen resultiert daraus, dass eine Person, die wir nicht sehen können, sich in der besten Position befindet, uns zu beobachten. Die Allwissenheit ergibt sich aus der Unwissenheit des Zuschauers bezüglich der Position des akusmatischen Wesens im filmischen Geschehen. Da das Publikum nicht weiß, wo sich das akusmatische Wesen befindet und wie es aussieht, entsteht die Überzeugung, dass diese magische Kreatur übermenschliche Fähigkeiten besitzt und jederzeit überall erscheinen kann, um den Ablauf der Geschichte zu beeinflussen.

Im Fall einer akusmatischen Stimme werden dem Zuschauer viele Informationen vorenthalten. Diese Unwissenheit des Betrachters führt zu der Annahme mit etwas Magischem konfrontiert zu sein. Die Macht des Akusmétres bleibt so lange aufrecht, bis der Prozess der Enttarnung auftritt. Das akusmatische Wesen ist nur dann in vollem Besitz seiner Kräfte, insoweit es noch nicht gesehen worden ist, aber dazu neigt, jeden Moment im Bild zu erscheinen. Darin liegt der Unterschied zwischen dem schon gezeigten Akusmètre und dem kompletten Akusmètre, der noch nicht gesehen worden ist.

Chion erklärt die Faszination mit den akusmatischen Stimmen im Kino damit, dass erstens die Vorstellung vom Gott in vielen Religionen in vielerlei Hinsicht große Ähnlichkeiten mit den akusmatischen Wesen aufweist. Zum Beispiel in Islam, wo ein generelles Bilder- verbot herrscht, wird betont, dass man sich kein Bild vom Gott machen kann, wobei geglaubt wird, dass seine Botschaften akustisch übermittelt worden seien. Zweitens weist er darauf hin, dass das Baby im Mutterleib, die Welt völlig akusmatisch wahrnimmt. Die erste Bindung mit der Mutter, abgesehen von der Körperlichen, erfolgt also über das Hören und ist bestimmend bis sich der Sehsinn des Babies innerhalb einigen Monaten nach der Geburt vollständig entwickelt hat.

³¹Vgl. Michel Chion, „The Voice in Cinema“, S. 23-27

Der Mythos um das magische, akusmatische Wesen und seine Verbindungen zum Gott und der Figur der Mutter werden im zweiten Kapitel am Beispielfilm *BREAKING THE WAVES* näher untersucht und kritisch überdacht werden. Ziel ist zu zeigen, dass die Filme der 1990er Jahre das Erbe der akusmatischen Stimme für sich neu entdeckt und interpretiert haben.

2.4.2 PASSIVE OFF-TÖNE / AKUSMATISCHE GERÄUSCHE

„Passive offscreen sound is sound which creates an atmosphere that envelops and stabilizes the image, without in any way inspiring us to look elsewhere or to anticipate seeing its source.“³²

Die akusmatischen Geräusche sind im Gegensatz zu den akusmatischen Stimmen keine Spannungserreger, sondern arbeiten im Hintergrund und werden oft unbewusst wahrgenommen. Sie dienen durch ihre durchdringende und kontinuierliche Präsenz zur Identifikation eines bestimmten Schauplatzes und gestalten die Stimmung der Szenen mit. Die passiven Off-Töne werfen keine Fragen bezüglich ihrer Ursache auf, solange sie realistisch eingesetzt werden. Landschafts- und Terrainklänge, wie Vogelgezwitscher oder Kirchenglocken, gehören zur Klasse der passiven Off-Tönen. Es geht dabei weniger darum, dass die Kirche oder die Vögel auch im Bild gezeigt werden, sondern mehr um die Information, die solche Geräusche dem Zuschauer vermitteln. Im Fall der Kirchenglocken zum Beispiel bedeutet die Botschaft, dass wir uns in einem christlichen Land befinden usw. Passive Off-Töne definieren einen diegetischen Tonraum, der sich über die Grenzen des Bildrahmens erstreckt, und verleihen dem Bild Tiefe und Weite. Die tontechnischen Entwicklungen wie Dolby Mehrkanal-Tonsysteme bieten den Filmemachern und Toningenieuren erweiterte Möglichkeiten, mit den Geräuschen zu experimentieren, da sie eine genaue Platzierung dieser gewährleisten, ohne die Sprachverständlichkeit zu gefährden.

³² Michel Chion, „The Voice in Cinema“, S.85

Anhand der audiovisuellen Analyse des Films STALKER aus dem Jahr 1979 soll im dritten Kapitel veranschaulicht werden, dass auch im monauralen Film mit dem Einsatz von akusmatischen Geräuschen magische Wirkungen erzielt werden konnten.

2.4.3 DE-AKUSMATISATION

De-akusmatisation ist der Prozess der Enthüllung der Herkunft oder Person hinter der akusmatischen Ton oder Stimme. Im Fall des akusmatischen Wesens bedeutet das, dass der Stimmgeist mit einem Körper identifiziert und somit seinen Kräften geraubt wird. „*Embodying the voice* is a sort of symbolic act, dooming the acousmètre to the fate of ordinary mortals.”³³ Die magische Wirkung der körperlosen Stimme endet dort, wo der Körper, den sie bewohnt, im Rahmen des Sichtbaren gezeigt wird. Dieser Akt der Enttarnung stellt sie als menschliches und verletzbares Wesen dar. Nach Chion ist der Mund der Endpunkt der De-akusmatisation: „As long as the face and mouth have not yet been completely revealed, and as long as the spectator’s eye has not “verified” the co-incidence of the voice with the mouth, deacousatization is incomplete, and the voice retains an aura of invulnerability and magical power.”³⁴ Ein Beispiel für eine Teil-De-akusmatisation wäre, wenn ein anderer Körperteil außer dem sprechenden Mund der Person im Bild gezeigt wird. Wenn wir im zweiten Kapitel die neuen Beziehungen des Akusmatischen mit dem Körper untersuchen, werden wir den Prozess der De-akusmatisation auch von einem anderen Blickwinkel betrachten.

³³ Michel Chion, „The Voice in Cinema“, S.28

³⁴ Ebd. S.28

3. STIMME / KÖRPER / IDENTITÄT

3.1 VON SPRACHE ZUR STIMME

„The Voice is elusive. Once you’ve eliminated everything that is not the voice itself—the body that houses it, the words it carries, the notes it sings, the traits by which it defines a speaking person, and the timbres that color it, what’s left? What a strange object, what grist for poetic outpourings...”

Michel Chion³⁵

Die Stimme ist das Zeichen der Spaltungen des Menschen: sei es die Geschlechterspaltung in Mann und Frau, die Aufteilung des Menschen in Körper und Geist oder die Spaltung des Subjekts, in „ich“ und den Anderen. Die Stimme ist beteiligt an all diesen Trennungsvorgängen. Sie befindet sich im Riss. Sie ist das Dazwischen; the-in-between: “The Voice is the site of perhaps the most radical of all subjective divisions—the division between meaning and materiality. As Denis Vasse observes, it is situated “in the partition of the organic and organization, in the partition between the biological body and the body of language, or, if one prefers, the social body.”³⁶

In ihrer Materialität gehört die Stimme dem Körper; sie ist der unverwechselbare Klang eines jeden und vermittelt körperliche Eigenschaften wie Identität, Geschlecht oder Alter. In ihrer Rolle als Bedeutungsträger hingegen verhilft sie dem Geist zum Ausdruck, zur Kommunikation mit dem Anderen, zur Materialisierung der Gedanken. In dieser Dualität dient sie zur Vereinzelung und Verbindung zugleich. Die Stimme ist völlig körperlich und zugleich abstrakt im Sinne der Sprache. Sie ist das Vehikel der Rede, aber manchmal ist sie als Medium die authentischere und aufschlussreichere Quelle in der Kommunikation, im Sinne „The medium is the message“.

³⁵ Michel Chion, „The Voice in Cinema“, S.1

³⁶ Kaja Silverman, „The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema“, Bloomington, Indianapolis 1988, S.44

Stimme ist Spur des Körpers und Geistes zugleich. Sie trägt Aufregung, Freude und Trauer sowie Information, Mitteilung und Botschaft. Daher sind im Medium der Stimme Artikulation, Gestikulation und Modulation vereint. Bei der Verschmelzung von Reden und Hören verbreitet sich die Stimme gleichzeitig nach innen und außen. Die allzu vertraute Gleichzeitigkeit von Ausdruck/Produktion und Aufzeichnung/Rezeption wohnt dem Sprechakt inne und bleibt daher oft unbemerkt. Die eigene Stimme, die wir beim Reden hören, unterscheidet sich von der, die unser Gegenüber wahrnimmt. Eine Tonaufnahme der eigenen Stimme klingt daher für jeden befremdend. „Im Auseinanderschören von innerem und äußerem Hören meldet sich ein Riss der Individualität, und die Rückkopplung demonstriert uns, dass Ich immer schon ein Anderer ist.“³⁷ Um sich selbst zu hören, braucht der Mensch keinen Spiegel. Die eigene Stimme ist jedem so nah und vertraut. Andererseits benötigt das Reden immer einen Anderen, zu dem man spricht, also doch einen Spiegel, der das Gesagte reflektiert. „Das Sprechen erfordert nach Lacan einen anderen Ort, den Ort des Andern als Zeugen. In dieser Struktur, in der die Wahrheit von anderswo her als von der Realität garantiert wird, hat die Stimme eine Zentralfunktion.“³⁸ Die innere Stimme stellt in diesem Zusammenhang eine wichtige Ausnahme dar. Die Stimme des Gewissens ist ein völlig inneres Geschehen, das nur von der Person wahrgenommen wird, die in ihr auch spricht. Somit fallen im Fall der inneren Stimme Redner und Hörer in eins. Der innere Dialog macht uns bewusst, dass das Ich in seiner Einheit immer schon gespalten ist.

In der psychoanalytischen Theorie des Philosophen Jacques Lacan markiert der Eintritt in die Sprache, also der Eintritt in die symbolische Ordnung, den zweiten großen Moment der Subjektbildung, der der Spiegelphase folgt. Im Lacan'schen Spiegelmoment erkennt ein sechs bis achtzehnmonatiges Baby im Spiegel sein eigenes Erscheinungsbild als solches. Es wird angenommen, dass das Selbstbild, das von dem Baby in diesem Moment wahrgenommen wird, ihm große Lust bereitet, da es einer Ganzheit entspricht, die das Baby kör-

³⁷ Thomas Trummer, „Stimme und Leere“, in *Voice&Void*, Innsbruck 2008, S.21

³⁸ Petra Maria Meyer, „Einleitung“ in Petra Maria Meyer (Hrsg.), *acoustic turn*, S.65

perlich nicht nachempfinden kann, da seine motorischen Fähigkeiten in dieser Lebensphase noch nicht so weit entwickelt sind. Somit öffnet sich im Spiegelmoment eine Kluft zwischen dem gespürten Selbst und dem Selbstbild, die den Ursprung des Ich-Ideals bildet. Der Moment des Erkennens fällt also mit dem des Verkennens in eins:

„Mit dem Eintritt in die symbolische Ordnung wird zwar das Spiegelstadium überwunden sein, „das Imaginäre“ bleibt als „Seins- und Wahrnehmungsmodus des Subjekts“ jedoch weiter wirksam und bildet den Hinter- und Untergrund des Symbolischen. Auf der Ebene des Symbolischen wird das Ohr zum Erkenntnisträger, wo das Auge vom Blick getrübt wird [...] Die Implikation der Täuschung, ein Verkennen, das dem Sich-Kennen wesentlich ist, ist auf der Ebene des Symbolischen gegeben. In der Sprache sieht Lacan jedoch die Möglichkeit gegeben, die Verkennung zu erkennen.“³⁹ Das Subjekt „ich“ entsteht also erst in der symbolischen Ordnung, in der Sprache, die es in ihre Struktur aufnimmt und benennt. Die Stimme jedoch spielt in der psychoanalytischen Theorie schon vor dem Eintritt in die symbolische Ordnung, nämlich im Bereich des Imaginären, eine wichtige Rolle. Lacan rechnet die Stimme wie den Blick, den Busen der Mutter oder die Fäkalien zur Kategorie der Teilobjekte, auch „Objekt klein a“ genannt: “The child’s as yet unsteady of its own boundaries becomes firmer with the severance of various objects it previously experienced as parts of itself—the breast, the feces, the mother’s voice, a loved blanket. However, these objects retain their aura of presence even after they have absented themselves, and are consequently described by Lacan as *objets petits autres* (objects with only a little “otherness”).”⁴⁰

Die Trennung von den Teilobjekten, die sich erst nach dem Eintritt in die symbolische Ordnung bemerkbar machen wird, wird im Nachhinein als Kastration empfunden, da das Subjekt, um sich als solches zu konstituieren, sich von diesen als Objekte distanzieren bzw. unterscheiden musste. Die Teilobjekte bleiben daher als Symbole des Mangels weiterhin relevant und tragen in sich die Möglichkeit der Fetischisierung zur Verleugnung des Mangels, der das Subjekt an seine Unvollständigkeit erinnert.

³⁹ Petra Maria Meyer, „Einleitung“ in: Petra Maria Meyer (Hrsg.), *acoustic turn*, S.62-63

⁴⁰ Kaja Silverman, „The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema“, S.7

Im letzten Abschnitt dieses Kapitels „Talking-Cure“ wird das psychoanalytische Modell der Kastration, Verleugnung und Fetischismus näher erläutert und in Bezug auf die Funktion der Stimme in der filmischen Konstruktion untersucht. Als Beispiel dient dabei der Film *BREAKING THE WAVES* von Lars von Trier mit seinem weiblichen Stimmen-Charakter Bess Mac Neil, der von Emily Watson dargestellt wird. Diese Figur eignet sich für eine feministisch angelegte Analyse der Positionierung der weiblichen Stimme im Film besonders gut. Sie bietet einerseits die Möglichkeit, die „Innerlichkeit/interiority“ der weiblichen Stimme in der filmischen Konstruktion zu thematisieren, andererseits kann anhand dieser Figur auf die Frage der neuartigen Akusmètre im Film der 1980er und 1990er Jahre eingegangen werden, wobei in beiden Fällen die Beziehungen zwischen Stimme, Körper und Raum besonders hervorgehoben werden.

“Films of the 1980s and 1990s would seem to have made far less use of the acousmetre than before. They seem even to have gone mostly in the other direction, toward hiding less and less and showing ever more: monsters, mashines, and the sources of the voices. But in showing more, they increasingly treat the image as a fixed or moving mask of the voice [...] The image becomes both a puppet and a mask animated by the voice. The acousmètre is still there, but it has changed places: it is no longer in the wings or in front of the screen but behind it.”⁴¹

⁴¹ Michel Chion, “Film: A Sound Art”, New York 2009, S. 335

3.2 STIMME ALS DOUBLE / ZUR VIELSTIMMIGKEIT DER MENSCHLICHEN STIMME

BREAKING THE WAVES aus dem Jahr 1996 ist Lars von Triers erster Film mit einer Frau in der Hauptrolle. Im Mittelpunkt des Films steht die Figur Bess Mac Neil (Emily Watson) – eine junge Frau aus einer kleinen, frommen Gemeinde nördlich von Schottland. Das Drama setzt mit der Liebesgeschichte von Bess und dem Bohrrinsel-Arbeiter Jan (Stellan Skarsgard) ein. Schon in dieser frühen Phase werden Konflikte angedeutet, da Jan nicht aus derselben Gemeinde stammt und somit als Fremder angesehen wird. Der Hochzeit folgt eine kurze, glückliche Zeit, die Bess und Jan zusammen verbringen, bis er berufsbedingt auf die Bohrrinsel zurückkehren muss. An dieser Stelle treten bei Bess Erscheinungen einer seelischen Schwäche auf, indem sie mit der Abwesenheit von Jan nicht klarkommt. Sie wird von der Krankenschwester Dodo (Katrin Cartlidge), die Witwe ihres verstorbenen Bruders, freundschaftlich betreut und beschützt. Über Bess herrscht generell die Meinung, dass sie zu naiv, sogar geistig zurückgeblieben ist. Ihren Halt findet sie in der Kirche und in den Zwiegesprächen, die sie mit Gott führt, und während derer sie wie hypnotisiert und zweigeteilt wirkt. Nachdem Bess aufdringlich zu Gott gebeten hat, Jan bald nach Hause zu schicken, wird Jan tatsächlich schwer verletzt durch einen Arbeitsunfall zum Dorf transportiert. Es stellt sich heraus, dass er bei vollem Bewusstsein am ganzen Körper gelähmt bleiben wird. Der Krankenhausaufenthalt kristallisiert sich als eine harte Probe für ihre Beziehung heraus, denn einerseits sinkt Jan immer tiefer in eine Depression, andererseits gibt Bess sich die Schuld am Jans Zustand, da sie fest daran glaubt, dass sie durch ihre Ungeduld Gottes Zorn auf sich gezogen hat. Der Heilungsprozess von Jan verläuft zögerlich und mit einigen Rückfällen. Er wirkt immer hilfloser und verbitterter, wobei die starke Medikamententherapie sein Bewusstsein zu benebeln scheint. Aus dieser Geistesverfassung heraus versucht er Bess zu motivieren mit anderen Männern zu schlafen und ihm davon zu berichten. Ihre Schuldgefühle und Liebe für Jan

veranlassen Bess, seinem Wunsch zu folgen. Angefangen in ihrer vertrauten Umgebung steigert sich Bess Suche nach Männerbekanntschaften rasch zu einem Punkt, wo sie als Prostituierte aus der Dorfgemeinschaft ausgeschlossen wird. Sogar Dodo, ihre beste Freundin, kehrt ihr den Rücken, da sie Bess von ihrem obsessiven Glauben, mit ihrer Selbstopferung zur Jans Heilung beizutragen, nicht abbringen kann. Bess findet die Bestätigung ihrer Handlungen nirgendwo als in ihren Monologen mit Gott und wird immer selbstbewusster in ihrem Tun, nachdem Jans Zustand sich minimal verbessert hat. Nachdem die Vorfälle allgemein bekannt werden, versucht Jans Arzt Doktor Richardson, der mittlerweile selbst in Bess verliebt ist, sie mit Jans Erlaubnis in eine psychiatrische Anstalt einzuweisen, was an Bess Flucht scheitert. Während Jan einer schweren Operation unterzogen wird, versucht Bess ein letztes Mal ihre Mission zu erfüllen, wobei sie schwer verletzt wird und in Enttäuschung stirbt, da sie kurz davor erfahren muss, dass Jans Situation sich nicht gebessert hat. Ihrem Tod folgt das Unerwartete, nämlich dass Jan völlig geheilt wird und wieder gehen kann. Er und seine Freunde stehlen Bess Leichnam, um ihr Begräbnis im Dorf, bei dem sie wegen ihrer Taten zur Hölle verdammt werden würde, zu verhindern und werfen ihre Leiche vom Schiff aus ins Meer. Der Film endet mit dem Bild läutender Glocken im Himmel, was ein Wunder anmuten lässt, wobei der Film diese Glaubensfrage dem Zuschauer überlässt.

Durch die audio-visuelle Analyse des Films *BREAKING THE WAVES*⁴² hat sich herausgestellt, dass der Film auf zwei stützenden Strukturen aufgebaut ist. Die erste davon ist das literarisch anmutende Modell der Aufteilung in Kapitel. Der Film besteht, neben einem kurzen Epilog und Prolog, aus sieben Kapiteln, die jeweils eine durchschnittliche Dauer von etwa 20 Minuten haben.⁴³ Die Zahl Sieben erscheint geradezu symbolisch, wenn man bedenkt, dass die Erzählung des Films in vielerlei Hinsicht Parallelen zur Geschichte vom

⁴² In diesem Abschnitt werden aus Platzgründen nicht die detaillierten Auflistungen der audio-visuellen Analyse, sondern nur ihre Ergebnisse und Schlussfolgerungen, in zusammengefasster Form präsentiert. In diesem Zusammenhang werden zuerst die dominanten Strukturen, die den ganzen Film betreffen, erläutert, bevor im nächsten Abschnitt näher auf die Anwendung der Stimme eingegangen wird.

⁴³ Das erste und fünfte Kapitel besitzen eine Dauer von 15 bzw. 13 min, und sind wesentlich kürzer als die anderen Kapitel.

Leidensweg Christi aufzeigt, sodass man fast behaupten könnte, dass es sich hier um eine moderne Version mit einem weiblichen Christus handelt.⁴⁴ Diese Kapitelaufteilung ist aber nicht nur inhaltlich, sondern viel mehr als formaler Aspekt des Films von Bedeutung, da die Einführung (Ankündigung) der Kapitel eine eigene, geschlossene, filmische Einheit in sich bildet, die sich in visueller, auditiver und technischer Hinsicht vom Rest des Films stark unterscheidet. Jedes der sieben Kapitel wird mit einem malerischen „Standbild“, in dem nur langsame, minimale Bewegungen betrachtet werden können, eingeführt. Lars von Trier hat bei der Herstellung dieser Passagen mit dem dänischen Künstler, Per Kirkeby kooperiert, der die Panoramabilder für die Kapiteleinführungen, auf Basis romantischer Gemälde, mit völlig digitalen Techniken am Computer entwickelt hat. Diese Bilder werden von Popsongs aus den 1970er Jahren begleitet, welche die Grundstimmung der Kapitel vorgeben. Außerdem wird für jedes Kapitel ein Titel eingeblendet, der teilweise die darauf folgenden narrativen Ereignisse vorwegnimmt. Die Dauer dieser Passagen variiert zwischen 30 Sekunden und einer Minute, wobei behauptet werden könnte, dass die Unterbrechungen desto länger anhalten, je mehr sich die dramatische Situation steigert. In dieser Hinsicht funktionieren diese Übergänge als Pausen und dienen zur Unterbrechung der drückenden Stimmung des Dramas.

Ein anderer wichtiger Aspekt dieser einführenden Passagen ist die Dominanz der Musik, wobei der Einsatz von nicht-diegetischer Musik abgesehen von einer einzelnen Ausnahme im Film diesen Passagen vorbehalten ist.⁴⁵ Auffällig ist auch, dass das Bild und der Ton zwei ganz unterschiedliche bzw. entgegengesetzte Rhythmen aufweisen, indem die fast stillen Bilder, die in ihren Farbenpracht an Gemälde denken lassen, mit bekannten Popsongs kombiniert werden, die die temporale Dimension des Mediums unterstreichen. Die Anwendung von nicht-diegetischer Musik, die zur Gliederung des Films dient, erinnert

⁴⁴Die Zahl Sieben legt außerdem in Bezug auf die sieben Tod-Sünden eine andere religiöse Symbolik nahe.

⁴⁵Der Ausnahmefall betrifft eine Szene im vierten Kapitel, wo Jan nach seinem Krankenhausaufenthalt nach Hause gebracht wird. Hier dient nicht-diegetische Musik (Der Song *Hot love* von T-Rex) in gängigster, filmischer Form zur Überbrückung einer langen Zeitspanne. Viele verschiedene Ereignisse werden in rascher Abfolge gezeigt, die von der Musik zusammengehalten werden.

an eine alte Tradition aus dem Bereich des Theaters, in der die Musik als Einleitung oder „Vorhang“ zwischen den Akten fungiert hat.⁴⁶

Der Film geht mit der Anwendung diegetischer Musik sehr sparsam um, welche nur an vier Stellen vorkommt, wenn man die Hochzeitsfeier im ersten Kapitel herausnimmt, denn da dient die laute, schottische Musik zur Betonung der unüberbrückbaren Unterschiede zwischen dem Lebensstil der frommen Dorfgemeinde und den „Fremden“, nämlich des Bräutigams und seiner lebenslustigen Freunde. Die diegetische Musik fungiert auch im weiteren Verlauf des Films als Symbol des Andersseins, die in der isolierten Atmosphäre des Küstendorfes keinen Platz findet. Drei von den anderen vier Stellen, wo sie gehört wird, tönt sie aus den Radios von Jans Freunden – nur einmal kuschelt sich Bess mit ihrem Radio unter die Decke. Chions Begriff *on the air sound* trifft an diesen Stellen gut zu, da die Musik im Radio übertragen wird, wobei der Sound mehr seine Quelle betont, als sich als solches – der Besitz eines Autos oder eines Radios werden hier als verschwenderische Ausschweifungen dargestellt.

Das Leben in dem Küstendorf zeichnet sich durch Frömmigkeit und Gehorsam, deren akustische Entsprechung die Stille ist. Die Stille ist vor allem in der Kirche zu hören, die den Mittelpunkt des Gemeindelebens darstellt, wo die autoritären Männerstimmen gewaltig nachhallen, während die Frauen nicht mal sprechen dürfen. Die Kirche ist einer der zentralen Schauplätze im Film, und der einzige Raum, der durch den Hall akustisch betont wird, wobei es sich hier um keinen übertriebenen Effekt, sondern um die natürlichen architektonischen Bedienungen des Gebäudes handelt, die geschickt eingesetzt werden. Die Stille wird durch Geräusche hörbar gemacht, da es im Film keine echte Stille im Sinne eines totalen Tonausfalls geben kann, ohne dass die Zuschauer völlig irritiert sind. Kleinste Geräusche wie das Rascheln des Hochzeitkleides, oder körperinterne Geräusche wie Schlucken werden in auditiver Nahaufnahme gehört und suggerieren somit eine gewisse Intimität und Nähe zu den Charakteren. Auf diese Weise wird die Identifika-

⁴⁶Diese Überlegung legt nahe, wenn man an die Folgefilme von Lars von Trier denkt, die immer eine stärkere Tendenz zum Theatralischen aufbauen (z.B. *DOGVILLE*, Dänemark, 2003 oder *MANDERLINE*, Dänemark, 2005).

tion der Zuschauer mit den Figuren des Films verstärkt, indem sie (die Zuschauer) als interne Hörer in die Diegese eingebunden werden, da diese Geräusche aus einer Nähe und Unmittelbarkeit vernommen werden, die nur von der Person, die sie auch verursacht, gehört werden könnten. Dadurch wird mit akustischen Mitteln eine direkte Verbindung zwischen den Körpern der Zuschauer und den Körperbildern auf der Leinwand hergestellt, indem die Vorstellung erweckt wird, dass die auditive Wahrnehmung der beiden übereinstimmt.

Generell folgt *BREAKING THE WAVES* einem naturalistischen und authentischen Sound-Konzept, in dem jeglicher Einsatz von Effekten und Filter vermieden wird. Alle Geräusche stammen aus Quellen in der diegetischen Welt, auch wenn diese manchmal unsichtbar bleiben. Zwei Geräusche möchte ich an dieser Stelle besonders hervorheben, da die eine in ihrer Anwesenheit, und die andere in ihrer Abwesenheit sehr präsent sind und Symbolcharakter haben. Im Fall der Anwesenheit geht es um das laute Geräusch des Hubschraubers, das alles, ohne Ausnahme der Dialoge, übertönt, jedes Mal wenn es gehört wird. Dieses Geräusch markiert drei wichtige Ereignisse bzw. Wendepunkte im Film. Beim ersten Mal bringt der Hubschrauber Jan und seine Freunde für die Trauung in das Dorf, wobei Jan mit dieser Szene in den Film eingeführt wird. Somit teilt der Zuschauer die Aufregung von Bess, die auf dem Landeplatz ungeduldig auf Jans Ankunft wartet. Die Szene mit der ersten Trennung von Jan und Bess wird wiederum von dem überwältigenden Hubschraubergeräusch dominiert. Das dritte und letzte Mal, als es gehört wird, wird Jan nach seinem Unfall auf der Bohrinself an die Küste gebracht, und Bess sieht ihn zum ersten Mal in diesem elenden Zustand im Hubschrauber. Trennung und Wiedervereinigung, Sehnsucht und Freude, Distanz und Nähe, Küste und Meer (...) Das Motiv des Hubschraubers und das überwältigende Geräusch, das er verursacht, repräsentieren das Hin und Her zwischen diesen Dualitäten und vermitteln somit die Gefühlserregungen der Protagonisten. Das Geräusch, dessen Abwesenheit ihm eine starke Präsenz im Film verleiht, ist das Läuten der Kirchenglocken. Die Kirche des Dorfes besitzt keine Glocken. Diese Tatsache wird zum ersten Mal nach der Trauung, von Jans Freunden angesprochen, die

sich über das Fehlen dieses üblichen Geräusches wundern. Einen zweiten Versuch unternimmt Jan, indem er den Pfarrer direkt mit der Frage herantritt, weshalb die Kirche keine Glocken besitzt. Die Antwort, die er darauf erhält, ist karg und besagt, dass die Gemeinde keine Glocken braucht, um Gott anzubeten. Das Läuten der Kirchenglocken tritt erst im Epilog des Films auf. Nachdem Jan und seine Freunde Bessys Leichnam in der Nacht vom Schiff aus ins Meer versenkt haben, werden sie am nächsten Tag von einem lauten Glockenspiel aufgeweckt, und das auf magische Weise mitten im offenen Meer. Das Schlussbild des Films deakusmatisiert das mysteriöse Geräusch, indem zwei im Himmel schwebende Glocken gezeigt werden. Die Deakusmatisation, die normalerweise zur Lösung des Rätsels um den akusmatischen Ton dient, verwirrt den Zuschauer in diesem speziellen Fall noch mehr, als er schon ist. Symbolisieren die Glocken die Auferstehung von Bess, oder erlaubt sich der Regisseur einen letzten Spaß? Das Glockenspiel am Ende des Films ist ein Sinnbild für den Grundkonflikt zwischen Glaube und Logik, auf dem die ganze Geschichte basiert.

Der realistische Anspruch auf der Tonebene durch den Gebrauch von Original Ton, macht sich auch bei der Extension des Tonraumes stark bemerkbar, wie zum Beispiel im Fall von Verkehrsgeräuschen, die während Innenaufnahmen gehört werden. Im ersten Kapitel *Bess gets married* befindet sich eine Szene, anhand derer sich dieses Phänomen gut veranschaulichen lässt. Die besagte Szene kommt während der Hochzeitfeier vor und beinhaltet den ersten sexuellen Kontakt von Bess und Jan im Waschraum (in der Toilette) des Gebäudes, wo die Feier stattfindet. Während unten die Feierlichkeiten weitergehen, flüchten Bess und Jan nach oben, in den Waschraum, der über eine Treppe erreichbar ist. Hinter der geschlossenen Tür hört man weiterhin die laute, schottische Musik, die auf natürliche Weise gedämpft klingt. Dazu kommen die raschelnden Geräusche des Hochzeitkleides beim Ausziehen und die lauten Atemgeräusche beim Geschlechtsverkehr, die in auditiver Nahaufnahme gehört werden. Auf der Tonebene werden zwei benachbarte Räumlichkeiten präsentiert, die in einer visuellen Totale nicht gleichzeitig gezeigt werden können. Die Musik betont den Raum außerhalb des Bildes und die Ereignisse, die dort

stattfinden. Die lauten Geräusche hingegen unterstreichen die Stille und deuten auf Bessers Aufregung vor dem ersten Mal.

Der Film *BREAKING THE WAVES* ist mit hohen Herstellungskosten produziert worden, aber abgesehen davon, befolgt er weitgehend den Regeln des Dogma 95-Manifestes von Lars von Trier, das er im Jahr 1995 mit seinem Regie-Kollegen Thomas Vinterberg veröffentlicht hat. Das Manifest beinhaltet Regeln für den formalen und narrativen Aufbau der sogenannten Dogma-Filme, mit dem Ziel, bestimmten illusorischen Tendenzen im modernen Kino entgegenzuwirken. Durch die Einhaltung dieser Regeln, die größtenteils die technische Herstellung des Films betreffen, wird ein realistisches und authentisches Kino jenseits Effekte und technischer Raffinesse angestrebt. *BREAKING THE WAVES* entspricht dem Dogma-Stil in vielerlei Hinsicht, obwohl er nicht alle Forderungen des Manifestes erfüllt: Der Film ist an Original-Schauplätzen mit Handkameras gedreht worden, wobei weder künstliche Ausstattung noch Hilfsmittel, wie Schienen oder Steadycams benützt wurden. Außerdem wurde auf eine besondere Ausleuchtung verzichtet, was starke, dramatische Effekte durch Licht ausschließt. Auf der Tonebene erweist sich der Film auch regeltreu, indem die Schauspieler nur im Original-Ton zu hören sind und diegetische Musik nur dann angewendet wird, wenn sie am Drehort live gespielt wird oder wenn ihre Quelle, sichtbar oder unsichtbar, fest in der diegetischen Welt verankert ist - wie zum Beispiel in den oben genannten Fällen mit den Radios. Die lebhafteste Kameraführung, die sich in den wackeligen Handkameraaufnahmen und raschen Schwenks manifestiert, verleiht der Erzählung in Verbindung mit dem Original-Ton, eine dokumentarische Qualität. Diese realistische Form erzeugt eine Intimität und Glaubwürdigkeit, die die Geschichte braucht, um sich zu entfalten, ohne erdrückend zu wirken. Der raue Montage-Stil, der sowohl auf der Bild-, als auch auf der Tonebene stark komprimierend und ernüchternd wirkt, dient zur Abschwächung der Intensität schauspielerischer Leistungen, auf denen der Film weithin basiert. Keine unsichtbaren Schnitte, die die Illusion einer kontinuierlichen und in sich geschlossenen Welt erzeugen, sondern betonte Schnitte, die Verbindungen herstellen und sprunghaft wirken. Die üblichen Montage-Regeln werden

hier mutig zunichte gemacht, indem Ton und Bild grob zerstückelt werden, ohne auf den Tonpegel oder Kontinuität Acht zu geben. Bei den Dialogszenen wird oft auf das klassische Schuss-Gegenschuss-Modell verzichtet, indem die Nahaufnahmen von den Gesprächspartnern durch einfache Schwenks miteinander verbunden werden. Dieses Phänomen erzeugt eine ununterbrochene, körperliche Beziehung zwischen den Charakteren und betont ihre Nähe und Verbundenheit.

Dennoch gibt es einige, technische Punkte, wo der Regisseur seine eigenen Regeln bricht, zum Beispiel, indem er das Filmmaterial in der Postproduktion, technisch und in Bezug auf die Farben, manipuliert hat. Die Bilder wurden dabei vom 35mm Film auf Video transferiert und elektronisch bearbeitet, bevor sie wieder auf analoges Filmmaterial übertragen worden sind. Die computergenerierten Kapiteleinführungen hingegen sind in ihrer Funktion als desillusionierende Elemente, völlig kompatibel mit den Zielen des Manifestes, obwohl sie technisch gesehen, gänzlich aus dem Dogma-Konzept fallen. Die Gültigkeit solcher Regeln für das Filmemachen und mit welcher Strenge sie eingehalten werden müssen, ist diskutabel. Was aber außer Frage steht, ist, dass der Film, *BREAKING THE WAVES* seine unglaubliche Authentizität und Präsenz gerade seiner formalen Machart verdankt, die, den Einschränkungen der Dogma-Regeln unterliegt. Solch eine erschütternde und realistische Geschichte über die Macht des Glaubens könnte in konventionellem Stil gedreht, leicht Gefahr laufen, zu romantisch oder melodramatisch zu werden. Durch den rauen, dokumentarischen Stil bleibt dem Film diese Gefahr erspart, indem die spartanische Form gegen die großen Emotionen, die, die Erzählung, hervorruft, arbeitet und sie somit tragbar macht. Regisseur Lars von Trier erklärt seine formale Entscheidung für *BREAKING THE WAVES* folgendermaßen:

„I think it is important that you furnish a story with a definite style, so that the project on the whole can be realised. One normally chooses a style for a film in order to highlight a story. We've done exactly the opposite. We've chosen a style that works against the story, which gives it the least opportunity to highlight itself [...] The raw, documentary style

which I've laid over the film and which completely annuls and contests it, means that we accept the story as it is.”⁴⁷

3.3 AKUSMATIK / AKUSMÉTRE

Die zweite tragende Struktur in *BREAKING THE WAVES* betrifft die Gespräche, die Bess mit Gott führt. Diese Szenen, die formal und in Bezug auf den Aufbau der Erzählung den Kern der filmischen Konstruktion bilden, spielen auch eine wichtige Rolle für die temporale Komposition des Films. Die Gesprächsszenen, die im Laufe des Films neun Mal vorkommen, zeichnen sich durch ihre Einfachheit und Unmittelbarkeit aus. Abgesehen von drei Ausnahmen finden die Gespräche im Halbdunkel der Kirche statt. Bess wird dabei in Nah- oder Extremnahaufnahme gezeigt, damit die ganze Konzentration des Zuschauers sich auf ihre Gesichtsausdrücke und Stimme fokussieren kann. Hingekniet neben einer Kirchenbank, hoffnungsvoll in die Höhe schauend, spricht Bess Gott in einem offenen und naiven Ton. Ihre Stimme klingt dabei sanft, zittrig und mädchenhaft. Nach einer kurzen Pause folgt die Antwort des Gottes auf ihre Fragen und Bitten, doch wiederum aus Bessys Lippen, wobei sie ihre Augen schließt und ihren Kopf sinken lässt. In dieser Versunkenheit erwidert sie, mit einer drohenden, klaren und männlich angehauchten Stimme, ihre eigenen Worte. Was eigentlich ein Monolog ist, wird durch klare, visuelle Hinweise und vor allem durch die materielle Differenz zwischen den zwei Stimmen, in einen Dialog gewandelt. Die schauspielerische Leistung Emily Watsons liegt bei diesen Szenen darin, sich in zwei Redner zu spalten, indem sie ihre mimischen, gestischen und stimmlichen Kapazitäten voll ausschöpft. Sie bewältigt die raschen Übergänge vom Hörer zum Redner meisterhaft, wenn man bedenkt, dass diese Szenen fast keine Schnitte beinhalten. Die Wirkung dieser Gespräche ist mehr der unheimlichen Dehnbarkeit der menschlichen Stimme zuzurechnen, als dem begleitenden Bildgeschehen:

⁴⁷ Alexander Keiller, “The Director’s Chair Interviews: Lars von Trier” in: *Sight & Sound Magazine*, October 1996, S.46

“Can’t we say that the voice is the mother of all special effects—one that requires the least technology and expense? A good actor or comic imitator, and practically anyone who has had some training and practice, is capable of altering his or her voice and giving it all kinds of inflections, using only the natural bodily resources that nature has provided.”⁴⁸



Filmstills aus BREAKING THE WAVES

Bevor die Stimme in ihrer Funktion als Double/Doppelgänger sorgfältig überprüft wird, soll zuerst die Platzierung der Gesprächsszenen innerhalb des Aufbaus des Films analysiert

⁴⁸ Michel Chion, “Film, a Sound Art”, S. 337

werden. Alle neun Gesprächsszenen folgen dem oben genannten Schema, obwohl sie sich in ihrer Intensität unterscheiden. In diesem Zusammenhang ist die Einleitung des ersten Dialogs im zweiten Kapitel, *Life with Jan*, sehr effektiv, da der Dialog in der Kirche in eine erotische Szene mit Bess und Jan eingefügt wird. Er erscheint wie eine Antwort auf Jans Frage: „You must have been lonely. Who did you talked to?“ Diese Szene unterscheidet sich von den restlichen, indem sie auf einen unbestimmten, zeitlichen Sprung hinweist, der sich im Ablauf des Films als einmalig erweist. Es bleibt offen, ob dieser Dialog in der Vergangenheit stattgefunden hat und somit eine Rückblende ist, oder eine Phantasie von Bess darstellt, die durch Jans Frage erweckt worden ist. Die zeitliche Unbestimmtheit hebt die Szene stark hervor, da der Film sonst an einem geradlinigen und chronologischen Ablauf festhält. Das dritte Kapitel, *Life Alone*, enthält eine Anhäufung von Bessys Gesprächen mit Gott. Im zehn Minuten Takt folgen drei Dialogsszenen aufeinander, wobei die Letzte an einem anderen Ort abläuft. In dieser Szene sitzt Bess nach Jans Unfall allein und völlig aufgelöst in einem Kaffeehaus, trotzdem ist das formale Schema erhalten, indem die Kamera auf sie fixiert bleibt, und keinerlei Variationen ausgeführt werden, die im Hinblick auf den neuen Schauplatz denkbar wären, wie zum Beispiel die Einbindung von Reaktionen der anderen Gästen auf eine mit sich selbst sprechende Frau. Ich wollte diesen Punkt herausarbeiten, da sich hier eine besondere Strategie des Regisseurs zeigt, und zwar, dass die intimen Zwiegespräche von Bess nur den Zuschauern vorbehalten sind, und somit einen geheimen Pakt zwischen denen gründen, die von keinem Charakter in der diegetischen Welt geteilt wird. Jan und vor allem Dodo wissen über den psychischen Zustand von Bess Bescheid, aber es gibt keinerlei Indizien dafür, dass sie auch von ihren Gesprächen wissen. Mit der letzten Gesprächsszene im dritten Kapitel ist in narrativer Hinsicht auch der erste Höhepunkt erreicht. Bessys Verhandlungen mit Gott, dass er Jan wieder nach Hause schickt, sind nach seinem schrecklichen Unfall abgeschlossen. Das vierte Kapitel, *Jans Illness*, verläuft ohne unterbrechende Dialogsszenen. Nach einer fünfundzwanzigminütigen Pause deutet das fünfte Gespräch, diesmal wieder in der Kirche, auf die zweite Steigerung in der Erzählung hin. Ab diesem Punkt nehmen die Dialoge eine

andere Richtung, indem Bess die Rolle der Bittstellerin ablegt und ihren Selbstopferungsplan in Gang setzt. Vier weitere Gespräche folgen wiederum mit zehnminütigen Abständen aufeinander, wobei das zweite und das letzte unter freiem Himmel stattfinden, im Gegensatz zu den beiden anderen, die sich in der Kirche abspielen. Diese zwei Außenaufnahmen sind in Bezug auf die Bildkomposition weniger streng und beinhalten einzelne Schnitte, die, zusätzliche Elemente in die Szenen einbauen.⁴⁹ Die letzte Dialogszene, die den Endpunkt des zweiten Spannungsbogens bildet, befindet sich im letzten Kapitel, *Bess Sacrifice*, und verläuft auf einem Fischerboot, das Bess zu dem großen Schiff bringt, wo sie sich prostituieren will, in der Hoffnung mit ihrer Selbstopferung Jans Heilung zu ermöglichen. Das Gespräch auf dem Boot ist die Versöhnung zwischen ihr und dem Gott, bei dem sie die volle Zustimmung für ihre schwierige Entscheidung bekommt. „Die Stimme Gottes“ klingt dabei sanft und verständnisvoll, während sie ermutigende Worte übermittelt, die Bess in ihrem verzweiferten Versuch unterstützen. Die unheimliche Ausgeglichenheit der Szene wird von zwei Schnitten unterbrochen, die Spannung aufbauen und das Unheil ankündigen, indem zuerst das große Schiff in der Ferne und dann der Fischer beim Klingeln einer Glocke, die ihre Ankunft signalisiert, gezeigt werden. Mit dem dramatischen Tod der Protagonistin schließt sich der zweite Spannungsbogen.

Die Gesprächsszenen weisen eine deutliche, temporale Struktur auf, die die Handlung konstant vorantreibt. Beide Spannungsbogen im Film werden anhand dieser Szenen, die in zehn Minuten Takt aufeinanderfolgen, aufgebaut. Die Dialoge bestimmen außerdem die Hauptsynchronisationspunkte des Films, wobei sich die gesamte Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die lippensynchronen Stimmen der Protagonistin richtet.

„In a film, when the voice is heard in sound close-up without reverb, it is likely to be at once the voice the spectator internalizes as his or her voice that takes total possession of the diegetic space. It is both completely internal and invading the entire universe. This is what

⁴⁹ Wie zum Beispiel das Auftauchen eines Feldhasen nach dem sechsten Dialog am Straßenrand, dessen Bewegungen Bess imitiert. Durch dieses Element weist die Szene eine lockrere Stimmung als in schwarz gehaltenen, mit einem abrupten Schnitt endenden Dialogsszenen in der Kirche.

I have called the *I-Voice*. Of course the voice owes this special status to the fact that it is the original, definitive sound that both fills us and comes from us.”⁵⁰

Somit gelangen wir zu den Identifikation stiftenden Strategien im Film durch den Einsatz der Stimme. In diesem Zusammenhang werden drei Begriffe angewendet, um die Methoden zur Einbindung der Zuschauer in das filmische Geschehen näher zu untersuchen; I-Voice (Ich-Stimme), Internal-Voice und Point of audition. Chions Begriff I-Voice, also die Ich-Stimme, beschreibt eine Stimme im Film, die wegen ihrer akustischen Charakteristik von den Zuschauern als ihre eigene verinnerlicht wird, und somit einen starken Bezug zu der Figur, der die Stimme gehört, herstellt. Die Ich-Stimme zeichnet sich durch ihre unmittelbare Nähe und Direktheit, das heißt, durch ihre Vordergründigkeit und Dominanz innerhalb einer Szene aus. Die Gesprächsszenen in *BREAKING THE WAVES* entsprechen dieser Beschreibung in vielerlei Hinsicht, indem die Stimme von Bess in akustischer Nahaufnahme und ohne Hall vernommen wird. Dabei ist wichtig, dass der natürliche Hall, der den architektonischen Raum, also die Kirche betont, bei der „Stimme Gottes“ durch die höhere Lautstärke hörbar wird. Hall wird hier als ein weiteres Unterscheidungsmerkmal zwischen den zwei Stimmen, die einem und demselben Körper entstammen, eingesetzt. Wie oben angedeutet, unterscheiden sich die beiden Stimmen in Lautstärke, Klangfarbe und Tonhöhe, wobei auf ihre genderspezifische Differenzierung erst im nächsten Abschnitt eingegangen werden wird. Der Begriff internal sound bezieht sich auf Töne, die mit dem mentalen oder physiologischen Innere (Innenwelt/Innenleben) eines Charakters korrespondieren. Im Fall von Gedanken, Erinnerungen oder Gewissensregungen geht es um subjektiv-interne Töne, wobei körperinterne Geräusche wie Atmen, Herzklopfen oder Stöhnen in den Bereich von objektiv-internen Tönen fallen.⁵¹ In Bezug auf den Stimmen-Charakter Bess sind beide Ausführungen dieses Begriffs anwendbar, da einerseits ihre leiblichen Geräusche durch close-miking akzentuiert werden, und andererseits die Dialogsszenen ihre intimsten Ansichten bzw. Absichten offenlegen. Point of audition ist ein Ausdruck, der wiederum auf zwei verschiedene Tonphänomene hinweis-

⁵⁰ Michel Chion, „Audio-vision: Sound on Screen“, S.79-80

⁵¹ Vgl. Ebd., S.76

en kann, nämlich im räumlichen oder subjektiven Sinn. “Point-of-audition sound is identified by its volume, reverb level, and other characteristics as representing sound as it would be heard from a point within the diegesis, normally by a specific character or characters. In other words, point-of-audition sound always carries signs of its own fictional audition. As such, point of audition sound always has the effect of luring the listener into the diegesis not at the point of enunciation of the sound, but at the point of its audition.”⁵²

Im räumlichen Sinn bezeichnet point of audition den Ort/Punkt im diegetischen Raum, von dem aus die Töne vernommen werden. Im subjektiven Sinn ist das Hören, d.h. die Audition, an einen bestimmten Charakter gebunden. In beiden Fällen geht es hauptsächlich um die Identifikation des Zuschauers mit einer Figur im Film, indem anhand der auditiven Wahrnehmung eine körperliche Verbindung zwischen den beiden erstrebt wird. Lars von Trier wendet auf der Tonebene alle drei Techniken an, um den Zuschauern eine starke Identifikation mit der Protagonistin zu ermöglichen. Wie angedeutet, sind diese die einzigen Mithörer bzw. Zeugen von Bessys Zwiegesprächen und somit von Anfang an mit dem Konflikt zwischen Glauben und Nicht-glauben-können konfrontiert. Einerseits überzeugen die Gesprächsszenen durch ihre puristische Ästhetik und die schauspielerische Virtuosität, andererseits fällt es dem modernen Zuschauer schwer, sich in eine Besessene einzufühlen. Die Gespaltenheit der Figur, die sich in ihrer stimmlichen Verdoppelung manifestiert, überträgt sich auf die Zuschauer in Form dieses Zwiespalts von Logik und Glaube, mit dessen Hilfe die Basis eines emphatischen Verhältnisses hergestellt wird.

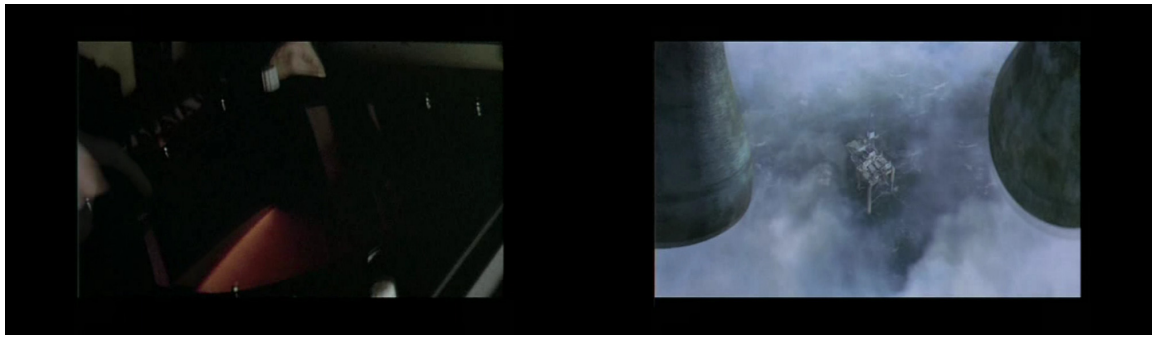
Ein früher Film, der mit der Thematik der stimmlichen Verdoppelung umgeht, ist EXORCIST⁵³ aus dem Jahr 1973, in dem ein junges Mädchen vom Satan besessen wird. Satan, das unsichtbare, böartige, destruktive Wesen erobert den Körper des Mädchens und äußert sich in Form einer entsetzlichen Stimme, durch die sich die äußere Erscheinung des Mädchens auch grausam verändert. Obwohl der Film weitere nennenswerte Details in Bezug auf die unheimliche Fesselung des Körpers durch eine fremde Stimme aufweist möch-

⁵² Rick Altman, Rick Altman, „Sound Space“, in: Rick Altman (Hrsg.), *Sound Theory Sound Praxis*, S.60

⁵³ EXORCIST, William Friedkin, USA, 1973

te ich mich wieder zu BREAKING THE WAVES wenden, wo eine vergleichbare Fesselung auf eine viel subtilere Weise dargestellt wird.

Der stimmliche Doppelgänger in BREAKING THE WAVES ist Gott, den Chion als das größte und äußerste akusmatische Wesen anerkennt. Die vier Kräfte des Akusmétres, nämlich Allmacht über die diegetische Situation, Allwissenheit, Allgegenwart und die Macht alles zu sehen, sind wiederum von den angenommenen Eigenschaften Gottes abgeleitet worden. Somit könnte man meinen, dass wir es in BREAKING THE WAVES mit der reinsten Form eines Akusmétres zu tun haben, dennoch spricht einiges dagegen. Erstens ist die Stimme Gottes keine frei Schwebende, sondern gebunden an den Körper einer jungen Frau, zweitens ist diese Stimme keine eigenständige, sondern eine männlich angehauchte Variation der Stimme dieser Frau und drittens bewohnt sie nicht den üblichen Ort außerhalb der Grenzen des Bildrahmens, sondern stammt von der Mitte des Bildes. Daher sind die Gesprächsszenen im Film doppeldeutig und lassen mindestens zwei Lesarten zu: Entweder leidet Bess an einer Psychose, die ihr unmöglich macht, zwischen Realität und Fantasie klar zu unterscheiden, die sich in ihren Selbstgesprächen offenbart oder es handelt sich bei ihr um eine echte Heilige, die die Gabe besitzt, mit Gott zu sprechen, wobei ihre Stimme und ihr Körper wie Medien fungieren, durch die Gottes Botschaften durchfließen. Der Film beinhaltet Anhaltspunkte für beide Lesarten. Vieles spricht für die logische Vermutung, dass es sich dabei um eine psychische Störung handelt, angefangen von der generellen Meinung über Bess, dass sie unstabil und dummlich sei, bis hin zu Dr. Richardsons Anordnung, sie in eine Anstalt einzuweisen. Das stärkste Indiz, das die religiöse Lesart unterstützt, ist, abgesehen von Jans Wunderheilung, die mysteriöse Schlusszene mit den im Himmel schwebenden Glocken.



Filmstills aus BREAKING THE WAVES

Das laute Klingeln der Kirchenglocken im Epilog wird zunächst akusmatisch in die Szene eingeführt. Jan und seine Kollegen hören dieses Geräusch mitten im offenen Meer auf dem Schiff und vergewissern sich mit Hilfe einer Radaranlage, dass sich in ihrer Nähe weit und breit nichts befindet, woher dieses Geräusch stammen könnte. Nach dieser technischen Beweisführung folgt das Bild der über den Wolken hängenden Glocken, und das mysteriöse Glockenspiel wird auf eine Art und Weise deakusmatisiert, die das Wunder proklamiert. Trotzdem kann behauptet werden, dass der Film weder die vernünftige noch die religiöse Ansicht bevorzugt behandelt und sich stattdessen von dem Antagonismus der beiden nährt. Somit ist es irrelevant, welche Lesart man annimmt, denn die Gesprächsszenen deuten in beiden Fällen auf eine unsichtbare Dimension hin, die über die Materialität der Stimme zugänglich gemacht wird.

Aus dem klassischen, Chionschen Akusmétre in Form einer körperlosen, herumgeisternden Stimme, hat sich ein neuartiges, akusmatisches Wesen entwickelt, das eine starke Bindung zu Körpern hat, wobei eine fremde Stimme sich im Körper einer filmischen Figur einnistet und diese von da aus bestimmt. Die Besessene wird ähnlich einem Medium von dem akustischen bzw. stimmlichen Doppelgänger angesteuert. Das Gebot der Unsichtbarkeit der akusmatischen Stimme bleibt dabei erhalten, da der Körper des Betroffenen als eine Maske fungiert, die das dahinter steckende Rätsel ausblendet. Nur die Grenze/Schwelle, an der die akusmatische Stimme lauert, hat sich verschoben. Sie bewohnt nicht mehr den unsichtbaren Raum um den Bildrahmen, sondern den Körper ihres Wirtes. Das Akusmétre

geistert also nicht mehr um den konzeptuellen, filmischen Körper, sondern besitzt einen verletzbaren, menschlichen. Somit verringert sich die Distanz zwischen den Körpern. Diese neu gewonnene, unheimliche Körperlichkeit der traumatischen Stimme ist in ihrer Wirkung mehr irritierend als Angst einflößend, da der Zuschauer in ihr etwas erkennt, was ihm ungewöhnlich familiär erscheint, nämlich seine eigene, humane Gespaltenheit; die Kluft zwischen seinem Ich/Subjekt und Körper. Die neue Form des Akusmétres legt die unbequeme Erkenntnis nahe, dass das Subjekt über die Stimme erreicht, erfasst, oder gar erobert werden kann, da das Ich sich in ihr materialisiert, sichtbar und angreifbar wird.

In *BREAKING THE WAVES* geschieht die stimmliche Fesselung auf einer noch komplexeren Ebene, indem der Doppelgänger eine Spaltung der eigenen Stimme ist, d.h. durch die Spaltung der einen und derselben Stimme dargestellt wird. Anhand dieser Überlegungen werde ich im nächsten Abschnitt eine dritte Lesart für *BREAKING THE WAVES* vorschlagen, nämlich die stimmliche Verdoppelung als Selbstbefreiungsstrategie / Strategie der Selbstentfesselung.

3.4 TALKING CURE

“What we get with sound is interiority, depth, guilt, culpability, in other words the complex oedipal universe.”⁵⁴

In diesem Abschnitt wird der Versuch unternommen, anhand Kaja Silvermans Thesen zur Funktion der weiblichen Stimme im Film, eine kritische Betrachtungsweise des Akusmétres zu entwickeln. In diesem Zusammenhang werden zuerst die patriarchalischen Strukturen im klassischen, narrativen Kino erläutert, die aus der Sicht der feministischen Filmtheorie dazu dienen, die Kastrationsängste, die durch die filmische Konstruktion beim Zuschauer ausgelöst werden, zu kompensieren und Schaulust zu erzeugen. Silverman be-

⁵⁴ Slavoj Žižek, “Pervers’ Guide to Cinema: The Exorcist/ Alien/ The great Dictator”
<http://www.youtube.com/watch?v=GnUzc6jqAUA> Zugriff: 23.02.2010.

tont, dass diese Kompensierung nur auf der Seite der männlichen Zuschauer geschieht, indem das Bild und die Stimme der Frau auf der Seite des Mangels platziert werden. „The Identification of women with lack functions to cover over the absent real and the foreclosed site of production.”⁵⁵ Damit suggeriert sie, dass Film durch seinen fehlenden, materiellen Bezug zur Realität, durch die Ausschließung des Produktionsprozesses und weiters auch durch seine formalen Praktiken, wie Schnitt und Bildausschnitt, bei den Zuschauern ein Gefühl der Unzulänglichkeit auslösen kann, das als Verlust der visuellen und auditiven Macht empfunden wird, und daraus folgernd das Trauma der symbolischen Kastration reaktiviert.

“Cinema thus revives the primordial desire for the object only to disappoint that desire, and to reactivate the original trauma of its disappearance. Since the loss of the object always entails a loss of what was once part of the subject, it is – in the strictest sense of a word – a castration.”⁵⁶

Dieses Phänomen wird unter anderem durch Identifikation stiftende Praktiken unterbunden, wobei der Geschlechterunterschied eine entscheidende Rolle spielt. Die Zuschauer werden aufgefordert, sich mit dem männlichen Helden zu identifizieren, der als Repräsentant der Macht fungiert, indem er die Handlung vorantreibt und Ereignisse initiiert. Auf der anderen Seite erfolgt die Identifikation der Frau mit dem Mangel, indem sie zum Objekt der Schaulust gemacht wird. Ihr Bild und ihre Stimme werden dabei fetischisiert und dienen zur Leugnung des Mangels, den der Mann an sich nicht tolerieren kann und auf seinen sexuellen Gegenpart, d.h. die Frau, projiziert.

Freud ortet die Entstehung der Kastrationsangst in jenem Moment, in dem das Kind das erste Mal mit dem Geschlechterunterschied konfrontiert wird, das heißt, indem der Junge realisiert, dass seine Mutter keinen Penis besitzt, und andersrum bemerkt das Mädchen beim Anblick des Vaters, dass er etwas besitzt, was sie nicht hat. Die Überwindung des

⁵⁵ Kaja Silverman, „The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema”, S.2

⁵⁶ Ebd. S.9

Kastrationskomplexes erfolgt demnach bei Mädchen und Jungen auch unterschiedlich, indem der Junge seine ödipalen Impulse unterdrückt und sich mit dem Vater identifiziert, das heißt sich den elterlichen Geboten unterwirft, während es bei den Mädchen zum Eindruck des „Kastriertwordenseins“ und einem angeblichen Penisneid führt. Silverman wird nicht müde zu betonen, dass sie den Begriff „Kastration“ im Lacanschen Sinne, also auf der symbolischen Ebene versteht und verwendet. Damit ist gemeint, dass die Kastrationsängste zu einem viel früheren Zeitpunkt als die Entdeckung des Geschlechterunterschiedes entstehen, nämlich in der Lebensphase vor dem Eintritt in die symbolische Ordnung, d.h. im Spiegelstadium. Daraus folgt, dass sowohl Männer als auch Frauen auf dem Weg zur Subjektwerdung denselben Spaltungen und Entfremdungen unterlegen worden sind; nur die Frauen unterscheiden sich von den Männern in ihren Strategien, mit diesen Verlusten umzugehen.

„The normal male subject is constructed through the denial of his lack; he is at all points motivated by a „not wishing to be.“ In short, what he disavows is his own insufficiency, and the mechanism of that disavowal is projection.“⁵⁷

Projektion bedeutet in diesem Zusammenhang die Veräußerung/Entfremdung der eigenen unerwünschten Qualitäten, beziehungsweise ihre Übertragung auf den Anderen, somit eine Verlagerung von innen nach außen. Silverman behauptet, dass der Mechanismus von Mangel-Verleugnung-Fetischismus sich im klassischen Kino darin widerspiegelt, dass Frauen einerseits zum Objekt der Schaulust gemacht werden und andererseits von symbolischer Macht und Privilegien ausgeschlossen sind, und nur in passiver Relation zur visuellen und auditiven Herrschaft stehen. Wie bereits zu Beginn betont, erfolgt diese Unterordnung des Weiblichen nicht nur auf der visuellen Ebene der Darstellung, sondern auch auf der Auditiven. „Woman`s words are shown to be even less her own than are her looks.“ They are scripted for her, extracted from her by an external agency, or uttered by her in a trancelike state. Her voice also reveals a remarkable facility for self-disparagement and self-incrimination- for putting the blame on Mame. Even when she speaks without ap-

⁵⁷ Ebd. S.18

parent coercion, she is always spoken from the place of the sexual other.”⁵⁸ Demnach fungiert die weibliche Stimme im klassischen Kino genauso wie der weibliche Körper als Fetisch, der zur Verleugnung des männlichen Mangels dienen soll. Daraus folgt, dass die Repräsentation der Weiblichkeit stark an Sichtbarkeit gebunden wird, und somit innerhalb der Grenzen des Bildrahmens haftet. Dieser „Innerlichkeit / interiority“ des Weiblichen werden die autoritären, grenzüberschreitenden Repräsentationsformen des Männlichen gegenübergestellt. Kaja Silverman betont, dass die Innerlichkeit bzw. interiority des Weiblichen, anders als im literarischen oder philosophischen Kontext, nicht als eine „privilegierte Kondition“, sondern als eine Unterdrückung im Sinne einer Einschränkung auf das Physische gelesen werden soll. Im Fall der Stimme bedeutet das, dass die akusmatische Stimme und die damit verbundenen Kräfte dem männlichen Geschlecht eingeräumt werden, wobei die weibliche Stimme sich durch Synchronizität charakterisiert, das heißt durch den festen Bund und der Gleichzeitigkeit von Stimme und Körper.

Wie im ersten Kapitel erläutert und in diesem Kapitel erweitert, präsentiert Chion das Phänomen „Akusmètre“ ausschließlich anhand männlicher Charaktere und lässt die Genderproblematik völlig unerwähnt. Kaja Silverman wiederum setzt in ihrem Buch *The Acoustic Mirror; Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* mit einer Kritik der Stellung der weiblichen Stimme in Hollywood ein und schließt mit einer Abhandlung über die weibliche auktoriale Stimme ab. Was ich am Beispiel des Films *BREAKING THE WAVES* herausarbeiten will, ist der geschlechterspezifische Grenzgang im Umgang mit der Stimme. Lars von Trier platziert seine Figur (Bess) mitten in einer von Männern dominierten, streng gläubigen Gemeinde, deren starre, religiöse Struktur von ihrer erotischen Liebe durchbrochen wird. Nach dem Verlust dieser Liebe durch den Unfall von Jan kommt die zweite autoritäre Struktur, nämlich das Krankenhaus ins Spiel. Bess als allein stehende, „schutzbedürftige“, junge Frau, setzt sich gegen beide Systeme durch, indem sie sich nur von ihrer selbstgesteuerten Stimme manipulieren lässt, und schafft sich zum Schluss deren Respekt und Gehör. Die Komplexität des Films liegt in der Doppeldeu-

⁵⁸ Ebd. S.31

tigkeit der stimmlichen Spaltung, die, verschiedene Lesarten zulässt. Zwei davon sind im Laufe des Kapitels schon thematisiert worden. Nun möchte ich eine Dritte vorschlagen, indem ich die Gesprächsszenen als strategische Abwehr gegen Unterdrückung interpretieren will. Dementsprechend handelt es sich hier weder um einen Trancezustand, noch um eine krankhafte Spaltung des Subjekts, sondern um die Eroberung einer Macht, die nur den Männern zusteht, nämlich das Bestimmungs-, und Mitspracherecht. Eine Szene im vierten Kapitel, das durch das Fehlen einer Gesprächsszene mit Gott eine Ausnahme darstellt, ist ausschlaggebend für die Überlegung, dass Bess ihre stimmliche Spaltung selber steuert und bewusst einsetzt. Die besagte Szene spielt sich nach Jans Unfall im Krankenhaus. Jan, der durch die Folgen des Unfalls ans Bett gebunden ist, leidet merklich unter dem Verlust seiner sexuellen Kraft, die im zweiten Kapitel des Films deutlich inszeniert worden ist. Er bittet Bess darum, keine engen Kleider mehr zu tragen, damit er ihren Körper nicht sehen muss. Darauf folgt jene Szene, in der Bess dem schlafenden Jan ihre Liebe kundtut, und da Jan nicht antwortet, ergänzt sie ihre Aussage selber und sagt mit einer männlich angehauchten Stimme: „I love you too Bess, you are the love of my life.“ Das Augenzwinkern ist kaum zu übersehen.

Ein weiteres, formales Indiz, das die Uneindeutigkeit der Gesprächsszenen unterstreicht, ist das selbstreflexive, filmische Mittel des Blicks in die Kamera, das an drei Stellen im Film auftaucht, wobei zwei davon unmittelbar am Ende eines Monologes mit Gott stattfinden. In allen drei Fällen ist Bess in Nahaufnahme zu sehen und ihrem Blick, der sich aus der diegetischen Welt löst und direkt in den Zuschauerraum richtet, ist nicht zu entkommen.



Filmstills aus BREAKING THE WAVES

Im sechsten Kapitel *Faith* befindet sich eine lange Szene, in der Bess und Dr. Richardson sich auseinandersetzen, welche auch in die Richtung der strategischen Selbstbefreiung gelesen werden kann. Während dieses heftigen Gesprächs, versucht Dr. Richardson Bess zu überzeugen, ihrer „perversen Selbstopferung“ ein Ende zu setzen. Bess wirkt dabei völlig bewusst und überzeugt von sich selbst, während Dr. Richardson merklich die Kontrolle verliert und handgreiflich wird. Bess scheint den verschiedenen Machtstrukturen, mit denen sie konfrontiert ist, nüchtern zu begegnen, statt hysterisch oder rebellisch zu werden. Sie folgt den strengen Regeln und Praktiken der Religion, die ihr völlig neutral erscheinen. In diesem Sinne ist sie selbst ein Ausdruck des keuschen Glaubens, da sie seine Konditionen bedingungslos akzeptiert. Ihre Strategie, sich davon zu befreien, gründet sich wiederum auf die totale Identifikation mit der Machtstruktur, der sie ausgesetzt ist. Slavoj Zizek vergleicht in seinem Text *Woman is one of the names-of-the-father*⁵⁹ die Logik von Lacans Formeln zum Geschlechterunterschied mit der der gesellschaftlichen Machtstrukturen und deren Überschreitungen:

“One can see now, how the logic of the formulas of sexuation ultimately coincides with that of public power and its inherent transgression: in both cases, the crucial feature is that the subject is effectively 'in' (caught in the phallic function, in the web of power) only and precisely insofar as he does not fully identify with it but maintains a kind of distance towards it (posits an exception to the universal phallic function; indulges in the inherent transgression of the public Law), and, on the other side, the system (of public Law, of phallic economy) is effectively undermined by the very unreserved identification with it.”⁶⁰

Demzufolge besteht die einzige Möglichkeit, einer unterdrückenden Machtstruktur zu entkommen, nicht darin, eine gewisse innere Distanz zu ihr aufrechtzuerhalten, sondern in völliger Akzeptanz und Identifikation mit den Konditionen, die diese Macht vorschreibt. Die Macht ist also nicht von außen, sondern von innen und mit ihren eigenen Mitteln zu

⁵⁹ Slavoj Zizek, „Woman is One of the Names-of-the-father, or How Not to Misread Lacan's Formulas of Sexuation“ *Lacanian Ink*, Vol.10 (1995)
<http://www.lacan.com/zizwoman.htm> , Zugriff am 06.10.09.

⁶⁰ Ebd.

bekämpfen. Wenn man diese Theorie auf den Charakter Bess Macneil in *BREAKING THE WAVES* anwendet, kommt man der Interpretation der strategischen Selbstbefreiung einen Schritt näher. Was sie tut, ist ja nichts anderes als die Aneignung der obersten Macht, nämlich die des Gottes, durch die Spaltung ihrer Stimme. Somit platziert sie sich oberhalb der institutionellen Strukturen der Kirche und des Krankenhauses, an den höchsten Rang der Machtordnung, behält aber gleichzeitig ihre Position als Untertan. Diese Verdoppelung findet in der Sprache mittels Stimme statt und verdankt seine fesselnde Kraft der Uneindeutigkeit ihrer Motivation. Auf diese Weise thematisiert der Film die Funktion der Stimme zur Überschreitung der Grenzen auf verschiedenen Dimensionen. Die weibliche Stimme, die innerhalb der Grenzen des Sichtbaren gefangen ist, befreit sich durch ihre Dehnbarkeit und Veränderlichkeit, indem sie zur „Stimme des Vaters“ wird. Dieser Wechsel (diese Umschaltung) des Geschlechtes legt die Idee der Manipulation des Weiblichen durch die männliche Autorität, gleichzeitig aber auch die Untergrabung dieser Autorität mit ihren eigenen Mitteln nahe.

Welche Lesart man annehmen mag, die Stimme dient immer zur Sichtbarmachung der Grenzen, die über das Sichtbare hinausgehen. Sie offenbart Sphären, die dem Bild unzugänglich bleiben. Der komplexe Einsatz von Stimme in *BREAKING THE WAVES* verbindet die drei filmischen Räume/Felder, den Raum der Diegese, den zweidimensionalen Raum der Leinwand und den akustischen Raum des Kinosaaes und enthüllt die Heterogenität der filmischen Einheit. Während der Gesprächsszenen werden alle drei Räumlichkeiten aktiviert und miteinander in Verbindung gesetzt. Die Stimme von Bess stammt der diegetischen Welt, deren physikalisches Ausmaß undefinierbar ist, die Stimme Gottes ist pure Transzendenz und bringt die akusmatische Dimension, also den unsichtbaren Raum des Offs ins Spiel, und die Blicke von Bess in die Kamera aktivieren den Zuschauerraum als Element des filmischen Ereignisses. “Nothing unites the three spaces but the signifying practice of the film itself together with the institutionalization of the theater as a type of meta-space which binds together the three spaces, as the *place* where a unified cinematic discourse unfolds.”⁶¹

⁶¹ Mary Ann Doane, “The Voice in the Cinema” in: Belton, John und Elisabeth Weis. (Hrsg.) *Film*

4. TON / RAUM / ORIENTIERUNG

4.1 TÖNENDE WELTEN JENSEITS DES SICHTBAREN

Akustische Atmosphärenkonstruktion

Geräusch ist ein Sammelbegriff für alle Töne, die nicht in die Kategorien Musik oder Sprache fallen, wobei eine klare Unterscheidung zwischen diesen Sparten immer schwieriger wird; vor allem im Fall von Musik und Geräusch, da diese sich im Kontext der Kunst immer näher kommen. Es gibt verschiedene Zugangsweisen, Geräusche zu kategorisieren und sich mit ihnen zu befassen. Der Futurist Luigi Russolo zum Beispiel unterscheidet zwischen sechs Geräuschfamilien: Brummen, Donnern; Pfeifen, Zischen; Flüstern, Murmeln; Knirschen, Knacken; Geräusche, die durch das Schlagen auf Metall, Holz, usw. entstehen und Tier und Menschenstimmen wie Rufe, Schreie oder Stöhnen.⁶² Je nachdem welche Aspekte der Geräusche in den Vordergrund gerückt werden, können unterschiedliche Klassifikationen geschaffen werden.

„Sounds may be classified in several ways: according to their physical characteristic (acoustics) or the way in which they are perceived (psychoacoustics); according to their function and meaning (semiotics and semantics); or according to their emotional and affective qualities (aesthetics).”⁶³

Die Akustik / Schalllehre befasst sich mit der Frage, was die Töne ausmacht, woraus sie bestehen, und wie sie erfasst werden können. Die Psychoakustik hebt die physiologischen und psychologischen Aspekte der Rezeption von Tönen. Im Bereich der Semiotik und Semantik werden Töne als Zeichen und Bedeutungsträger untersucht, wobei die Ästhetik sich der Anziehungskraft der Töne widmet. Bei einer Beschäftigung mit den Geräuschen im Medium des Films überlagern sich diese Kategorien, da Geräusche vielseitig eingesetzt

Sound, Theory and Practice, New York 1985, S. 167

⁶² Vgl. Petra Maria Meyer, „Einleitung“ in: Petra Maria Meyer (Hrsg.), *acoustic turn*, S. 354

⁶³ Murray Schaffer, „The Soundscape : Our Sonic Environment and the Tuning of the World“, Rochester, Vermont 1994, S. 133

werden. Sie können räumliche wie materielle Informationen, sowie symbolische und abstrakte Bedeutungen transportieren. Außerdem sind Geräusche im Film sowie auch im Alltag immer in einen Kontext gebunden und treten als Teile eines diffusen Gemisches auf. Anders ist die Untersuchung der Töne in einer Labor-Situation, wo jedes Geräusch isoliert und einzeln studiert werden kann. Pierre Schaeffer, der Gründer der konkreten Musik, bezeichnet den kleinsten Bestandteil einer Lautsphäre als „Klangobjekt“. Murray Schaffer unterscheidet zwischen Klangobjekten und Klangereignissen / sound events aufgrund ihrer Kontextualisierung.⁶⁴ Dementsprechend ist ein sound event, also ein Klangereignis, immer in einem Kontext eingebettet, während ein Klangobjekt von diesem losgelöst und isoliert worden ist, um in seiner Reinheit untersucht werden zu können. Das Wort „Objekt“ deutet auf eine in sich geschlossene Form, während die Bezeichnung „Ereignis“ die zeitliche und räumliche Dimension hervorhebt. Der Begriff „soundscape“ eignet sich dennoch für die Untersuchung der akustischen Atmosphärenkonstruktion im Film am besten, da er alle oben erwähnten Zugangsweisen in sich vereint:

„Like a landscape, a soundscape is simultaneously a physical environment and a way of perceiving that environment; it is both a world and a culture constructed to make sense of that world. The physical aspects of a soundscape consists not only of the sounds themselves but also the material objects that create, and sometimes destroy, those sounds. A soundscape`s cultural aspects incorporate scientific and aesthetic ways of listening, a listener`s relationship to their environment, and the social circumstances that dictate who gets to hear what. A soundscape, like a landscape, ultimately has more to do with the civilization than with nature, and as such, it is constantly under construction and always undergoing change.“⁶⁵

Im Film spielen Geräusche eine essenzielle Rolle bei der Konstruktion eines Umfelds, in dem das diegetische Geschehen eingebettet wird. Sie verleihen dem Bild Materialität und

⁶⁴ Vgl. Ebd. S.274

⁶⁵ Emily Thompson, „The Soundscape of Modernity, Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America 1900-1933“, Cambridge, London 2004, S.2

Textur und erweitern das Flächige in die Dreidimensionalität. Geräusche aus dem Off öffnen die Grenzen des Bildrahmens nach außen hin und unterstützen die erforderliche Illusion, dass die diegetische Welt, von der das Sichtbare nur einen Teil abbildet, sich außerhalb dieser Grenzen weiter erstreckt. Die Welt der Diegese, die auf der visuellen Ebene unter anderem durch Montage, Kamerabewegungen und den Einsatz von Dekor möglichst räumlich dargestellt wird, gewinnt durch den Einsatz der Off-Töne an Tiefe und eine taktile Qualität, wobei die visuelle Tiefe eine simulierte, und die auditive eine reale ist. Die Erzeugung eines Raumgefühls im Film wird somit sowohl anhand visueller als auch akustischer Mitteln gewährleistet, wobei Tonräume oder Tonschichten im Gegensatz zu den Bildern in beliebiger Quantität und Komplexität übereinander gelagert werden können. Ihre Gestaltung kann unrealistisch und abstrakt sein und der Bildinformation entsprechen oder widersprechen. Geräusche dienen im Film in erster Linie zur Herstellung einer gewissen Stimmung beziehungsweise Atmosphäre, die den Raum erfüllt. Die Dichte auf der Tonebene dient dazu, unsere Wahrnehmung von der bildlich dargestellten, diegetischen Welt räumlich zu formen, somit zur Etablierung einer räumlichen Erfahrungswelt, die nicht nur von den Charakteren des Films, sondern auch von den Zuschauern bewohnt wird. In dieser Funktion stellen die Geräusche aus dem Off, also die passiven Off-Töne, die Diegese, den Projektions-Raum und den akustischen Raum der Präsentation, d.h. den Kinosaal miteinander in Relation.

„It is the business of the sound film to reveal to us our acoustic environment, the *acoustic environment in which we live*...all that has speech beyond human speech, and speaks to us with the vast conversational power of life and incessantly influences and directs our thoughts and emotions, from the muttering of the sea, to the din of a great city.“⁶⁶

Wie dominierend die Geräusche auf der Tonebene des Films eingesetzt werden, hängt davon ab, welche Rolle dem Schauplatz der Handlung zugemessen wird. In vielen Fällen reichen einzelne Geräusche, um einen Ort zu definieren, wie zum Beispiel Hupen und Baustellenlärm genügen, eine Großstadt zu konnotieren, genauso wie eine Küstenlandschaft

⁶⁶ Bella Balazs, „Theory of Film“, New York 1970, S.206

durch Wellengeräusche und Schreie der Möwen konstruiert werden kann. Solche Geräusche, die eine Szene umhüllen, ohne die Frage nach der Visualisierung ihrer Quelle aufzuwecken, nennt Chion „territory sound“ oder „ambient sound“. In Murray Schafers Terminologie werden diese Geräusche als „keynote sounds“ bezeichnet:

„In soundscape studies, keynote sounds are those which are heard by a particular society continuously or frequently enough to form a background against which other sounds are perceived. [...] Often keynote sounds are not consciously perceived, but they act as conditioning agents in the perception of other sound signals.“⁶⁷

Die Elemente der Geräuschkulisse bleiben sowohl im Alltag als auch im Film oft unbemerkt und werden halb- oder unbewusst wahrgenommen. Trotzdem, oder gerade deswegen können sie eine besonders effektive Wirkung auf den Hörer haben. Signaltöne hingegen sind solche, die die auditive Aufmerksamkeit auf sich lenken, da sie sich von der gewöhnlichen Lautsphäre abheben. Im Film spielt die Anwendung des Territory Sound eine wichtige Rolle, wenn es vor allem darum geht, einen irrealen Ort zu definieren, wie es zum Beispiel oft im Science-Fiction Genre der Fall ist. Bei der Konstruktion einer möglichst authentischen und glaubwürdigen Fantasiewelt, mit der sich die Zuschauer identifizieren sollen, erlangen Geräusche große Bedeutung im Hinblick auf die materielle und räumliche Textur dieser Welterfahrung.

Sowohl Bilder als auch Töne besitzen räumliche Eigenschaften, wobei die Beziehung vom Ton zum Raum direkter und bezeichnender ist. Jeder Ton liefert dem Hörer Informationen über den Raum, in dem er produziert, beziehungsweise gehört wird. Anhand verschiedener Parameter wie Echo, Lautstärke oder Klangfarbe eines Tonereignisses kann man auf seine Distanz und auf die Eigenschaften des Raumes, in dem es zustande kommt, schließen. Im Film kann die akustische Raumrepräsentation unterschiedlichen Zwecken dienen, indem entweder die visuellen und akustischen Hinweise miteinander übereinstimmen, um das Ge-

⁶⁷ Murray Schaffer, „The Soundscape : Our Sonic Environment and the Tuning of the World“, S. 272

fühl einer räumlichen Einheit zu erwecken, oder aber sie widersprechen einander, um weitere Dimensionen der Bedeutung und Wahrnehmung zu öffnen. Die Spaltung der visuellen und auditiven Sinnesempfindungen, die bei den Zuschauern Desorientierung hervorruft, kann zur Schaffung symbolischer Bedeutungsebenen eingesetzt werden.

Andrei Tarkovsky gestaltet in *STALKER* eine Erfahrungswelt aus Bildern und Tönen, in der sich die Charaktere und auch die Zuschauer verlieren, um sich in der Tiefe der Zeit wieder zu finden. Das Raum-Zeit-Kontinuum (die Diegese) erstreckt sich über die Grenzen des Sichtbaren und Hörbaren und deutet auf die parallele Existenz des Materiellen und Spirituellen. Im zweiten Teil dieses Kapitels werden die formalen Strategien zur Erzeugung dieser magischen Lebenswelt/Umgebung erläutert, indem der Einsatz der Off-Töne besonders hervorgehoben wird. Der dritte Punkt „Zone / Desorientierung:“ beschäftigt sich mit der Aussage des Films, mit dem Phänomen „Zone“ als *Id-Machine*⁶⁸, und damit, wie Materialität und Spiritualität im Medium des Films zusammenfallen und einander entsprechen.

4.2 PULSIERENDE LANDSCHAFTEN

“...And since sounds continue to be heard when their sources are no longer present, they remind us of locales beyond our view.”⁶⁹

STALKER aus dem Jahr 1979 ist Andrei Tarkovskys zweiter Science-Fiction-Film nach *SOLARIS*, der auf einer Romanvorlage basiert und zählt zu seinem Spätwerk.⁷⁰ Im Film wird die Geschichte eines Stalkers ([Aleksandr Kaidanovsky](#)) erzählt, der Personen in ein gesperrtes verbotenes Gebiet, namens Zone, begleitet, dem magische Kräfte beigemessen

⁶⁸ Vgl. Slavoj Žižek, “The Thing from Inner Space” <http://www.lacan.com/zizekthing.htm>, Zugriff am 21.01.2010

⁶⁹ Lucy Fischer, “Applause: The Visual and Acoustic Landscape” in: Belton, John und Elisabeth Weis. (Hrsg.) *Film Sound, Theory and Practice*, New York 1985, S. 239

⁷⁰ Der Film basiert auf den Roman “Roadside Picnic“ von Arkady und Boris Strugatsky.

werden. Es wird angenommen, dass sich mitten in diesem gefährlichen Irrgarten einen Raum befindet, in dem die tiefsten Wünsche eines jeden verwirklicht werden, der diesen Raum betritt. Die Geschichte handelt von zwei Männern, einem Wissenschaftler ([Nikolai Grinko](#)) und einem Schriftsteller ([Anatoli Solonitsyn](#)), der nach Inspiration sucht, die unter der Führung des Stalkers eine Reise ins Innere der Zone unternehmen. Die Handlung spielt fast ausschließlich innerhalb der Zone, außer zu Beginn und Ende des Films, wobei ein kurzer Einblick in das Familienleben des Stalkers gewährt wird. Stalker hat eine Frau und eine verkrüppelte, stumme Tochter, die er aufgrund seiner Bestimmung als (Fremden-) Führer zurücklässt. Am Anfang der Reise ist die Skepsis der Reisenden gegenüber dieser scheinbar unspektakulären Landschaft groß, bis unerklärliche, desorientierende Ereignisse stattfinden. Die Suche nach dem besagten Raum gestaltet sich mühsam und langwierig, da jede zu schnelle und unüberlegte Bewegung in der Zone in einer tödlichen Falle zu enden droht. Nachdem alle Hürden überstanden sind, stehen die Reisenden vor dem Eingang des magischen Raums, aber wo sie jetzt am Ziel angekommen sind, trauen sie sich nicht, den Raum zu betreten, da sie Angst vor der Verwirklichung ihrer tiefsten Wünsche haben, von denen sie vielleicht selbst nichts wissen. Der Film thematisiert die Dialektik von Intellekt und Glauben und wirft die Frage nach der Gültigkeit bzw. Lebensfähigkeit des Glaubens in der modernen Welt auf. Das offene Ende der Reise lässt Zweifel am Mythos der Zone entstehen, wobei die Schlusszene für die Existenz des Unsichtbaren plädiert.

Die audiovisuelle Analyse des Films STALKER beansprucht maximale kognitive Aufmerksamkeit. Die Konstruktion der Tonebene erweist sich dabei höchst präzise und komplex. Die Tonräume fordern ihre eigene Örtlichkeit ab und bilden Sphären, zu denen das Bild keinen Zugang hat. Das Bild und der Ton gehen ihre eigenen Wege und ihre Gleichzeitigkeit reflektiert die parallele Existenz verschiedener Dimensionen. Tarkovsky scheint in STALKER den Klang und die Farbe der Luft einfangen zu wollen. Er beabsichtigt mit filmischen Mitteln das Immaterielle abzubilden. Der eigentliche Protagonist in STALKER ist der Ort des Geschehens, die Zone, daher spielen die Geräusche, die diesen Raum definieren, auch die Hauptrolle auf der Tonebene. Die Domi-

nanz der Geräusche bedeutet teilweise auch eine vorherrschende Stille, welche ein guter Ansatzpunkt zu sein scheint, um mit der Analyse dieses komplexen Konstrukts zu beginnen. Als Stalker und die beiden Reisenden in der Zone ankommen, treten sie in eine absolute Stille, die völlig befremdend wirkt, da wir weder im Alltag noch im Kino mit reiner Stille kaum in Berührung kommen. Stille mitten in Geräuschen konnotiert Angst, Respekt und Aufmerksamkeit, gleichzeitig aber auch Stillstand und Tod. In der Abwesenheit jeglicher akustischen Botschaft erscheint die Landschaft leer, gefroren, bildhaft. Nach 30 Sekunden absoluter Stille streckt sich Stalker, wie aus einem langen Schlaf erwacht, und in diesem Moment wird ein ganz leises, unmerkliches Summen eingeblendet, der minutenlang unbemerkt bleibt. Erst als nach fünf Minuten das Geräusch fließenden Wassers wie aus dem Nichts auftaucht, werden die Zuschauer auf den Tonraum aufmerksam, der sich Schicht für Schicht in der Zeit aufbaut.

In STALKER wird der Raum durch Bewegungen definiert. Die Bewegungen der Charaktere in der diegetischen Welt, die schwebenden Bewegungen der Kamera und die fließenden Tonbewegungen aktivieren den Raum, der ständig im Werden ist, der immer neu angelegt und wieder aufgelöst wird. Das Bild und der Ton schaffen gemeinsam das Gefühl eines räumlichen Kontinuums, das durch Abweichungen, unmögliche Kombinationen und Intensitätsunterschiede beim Zusammentreffen der Bild- und Tonebenen durchbrochen und erweitert wird. STALKER handelt fast ausschließlich von einer Reise und ist von verschiedensten Formen von Bewegung strukturiert. Die Charaktere fahren zuerst mit einem Auto, dann mit einer Draisine in die Zone, ab dann gehen sie zu Fuß, schwimmen durch Räume, die mit Wasser gefüllt sind, kriechen oder rennen durch Tunnels. Im Film geht es aber nicht nur um diese physikalischen, d.h. äußerlichen Bewegungen, sondern wesentlich um spirituelle Verschiebungen. Die Charaktere, vor allem Stalker bewegen sich zwischen unterschiedlichen Geistesverfassungen und gleiten von der Gegenwart in den Bereich der Träume und Erinnerungen und wieder zurück. Diese inneren Reisen werden durch Kamerafahrten und Dynamisierungen auf der Tonebene dargestellt. Somit könnte man sagen, dass körperliche und mentale Bewegung ineinanderfließen und miteinander in Relation gesetzt werden.

In STALKER spielen Geräusche eine fundamentale Rolle in der Strukturierung und Intensivierung der visuellen Bilder und als unabhängige Elemente der Komposition und Bedeutungsgenerierung. Tarkovsky verwendet in STALKER eine breite Palette an natürlichen und industriellen Geräuschen, die im Film in verschiedenen Variationen eingesetzt werden. Die vier Elemente, Wasser, Erde, Feuer und Luft sind sowohl auf der Bild- als auch auf der Tonebene sehr präsent: Geräusche des fließenden Wassers, der Wassertropfen, oder eines Wasserfalls; das Geheul des Winds, das Geräusch im Wind flatternden Blättern, oder das Quietschen der Türe und Fenster, die der Wind öffnet und schließt; Geräusche im Schlamm sinkenden Schritten (...) Die natürlichen Geräusche werden mit den metallischen, klirrenden und krackenden Geräuschen der postindustriellen Landschaft vermengt. In den Ruinen, wo der Boden mit diversen Überresten einstigem Lebens bedeckt ist, geben akustische Details, die bei jedem Schritt der Charaktere gehört werden, Einblick in verlorene Existenzen.

“Interestingly, Tarkovsky does not call for a strict mechanistic reproduction of all natural sounds; rather, he wants to achieve a “resonance” by the careful selection and manipulation of sounds that appear to belong naturally to a scene.”⁷¹

Geräusche dienen im Film unterschiedlichen Zwecken. Sie definieren den Raum, fokussieren die Aufmerksamkeit und die symbolische Bedeutungen, wobei ein und dasselbe Geräusch auf mehreren Ebenen gleichzeitig funktionieren kann. Dies geschieht, indem die akustische Charakteristik eines Geräusches variiert wird, je nachdem welche Dimension aktiviert werden soll. Somit werden anhand akustischer Mittel permanent Verbindungen und Übergänge zwischen den unterschiedlichen Bedeutungsebenen des Films geschaffen und der visuellen Information neue Interpretationsmöglichkeiten eingeräumt. So unauffällig sie auch sein mögen, können kleinste akustische Details wichtige Informationen für das Verständnis des Filmes beinhalten. Tarkovsky verwendet in seinen Filmen oft wiederkehrende Geräusche, die durch Wiederholung und Rückverweise eine symbolische

⁷¹ Bhaskar Sarkar, “Threnody for Modernity” in: Nathan Dunne (Hrsg.) *Tarkovsky*, London 2008, S.246

Bedeutung entwickeln. Ein gutes Beispiel für ein realistisches Geräusch, das im Laufe des Films eine immer stärkere symbolische Kraft entwickelt, ist das Geräusch vorbeifahrender Züge und ihrer Sirenen. In seinem Text *Andere Räume* beschreibt Michel Foucault das Verkehrsmittel Zug in Beziehung auf die relationale Beschaffenheit des Raumes folgendermaßen:

“Ein Zug ist ein außerordentliches Beziehungsbündel, denn er ist etwas, was man durchquert, etwas, womit man von einem Punkt zum anderen gelangen kann, und etwas, was selber passiert.”⁷²

Die Eröffnungsszene des Films ist reich an akustischen Details, wobei das entfernte Pfeifen der Zugsirenen in der sonst betonten Stille der Szene eindrucksvoll hervorgehoben wird. Wir sehen Stalker und seine Familie im Bett schlafen. Sie scheinen vom lauten Geräusch der Züge nicht gestört zu sein, obwohl der Lärm alle Objekte um sie herum zum Zittern und Vibrieren bringt. Dabei wird die Lautstärke und Distanz dieses Geräusches stark variiert. Entfernte Sirenen wechseln sich mit dem lauten Lärm eines vorbeifahrenden Zuges ab. Im ersten Moment wirken diese Geräusche völlig realistisch und scheinen zur Lokalisierung der Szene zu dienen. Der Aufbau der Szene und der weitere Ablauf deuten hingegen offensichtlich auf eine tiefere Bedeutung hin. Stalker wacht auf und schleicht sich so still, wie er nur sein kann, aus dem Bett. Er versucht sogar, die leisesten Geräusche zu vermeiden, um seine Frau und Tochter nicht zu wecken. Die Stille wird durch akustische Details wie das Knacken des Bodens und Quietschen der Türe, die ungewöhnlich vordergründig und laut vernommen werden, unterstrichen. Stalkers Frau wird trotz oder gerade wegen der Stille wach, ertappt Stalker bei den Vorbereitungen für seine Abreise in die Zone und fängt mit ihm einen Streit an, der in einer hysterischen Krise endet. Die Szene wird mit dem sehr lauten Geräusch eines vorbeifahrenden Zuges, das immer lauter wird, geschlossen. Mit Stalkers Abreise in Verbindung gebracht, nehmen diese akusmatischen Geräusche einen symbolischen Charakter an. Sie scheinen Lockrufe zu

⁷² Michel Foucault, “Andere Räume” in: Karlheinz Barck (Hrsg.) *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, u.A. Leipzig 1992, S.38

sein, die Stalker in die geheimnisvolle Zone ziehen und versinnbildlichen seine Berufung. Erst in der 19. Minute werden diese Geräusche verbal erwähnt, indem Stalker dem Schriftsteller und Professor verkündet, dass ihr Zug gekommen sei, nachdem ein fernes Quietschen gehört wird, worauf sie sich auf den Weg machen.

Geräusche aus dem Off - wie im Fall der akusmatischen Zugsirenen - dienen im Film nicht nur zur Ausdehnung des diegetischen Raumes, sondern auch zur Repräsentation nicht gezeigter Objekte und Handlungen und verweisen nicht zuletzt auf das Innenleben der Charaktere. Der Off-Raum ist dementsprechend vielschichtig konzipiert und korrespondiert mit unterschiedlichen Dimensionen der Unsichtbarkeit. Im Fall von *Territory Sounds* erzeugen akusmatische Geräusche eine akustische Atmosphäre, welche die Szene umhüllt. Diese Geräusche wie Vogelgezwitscher, Wind- oder Wassergeräusche, begleiten das Bild, ohne ihre Visualisierung zu fordern. Tarkovsky wendet mehrere Techniken an, um die Beziehung von Ton und Raum auszuforschen. Durch Manipulation der räumlichen Information der Töne schafft er eine Verdichtung auf der akustischen Inszenierungsebene und überlagert mehrere Realitätsstufen. Seine markanteste Technik zur Beeinflussung der räumlichen Wahrnehmung ist die Handhabung vom Hall, der als akustische Signatur eines Raumes definiert werden kann. "Reverberation, the lingering over time of residual sound in a space, had always been a direct result of the architecture that created it, a function of both the size of a room and the materials that constituted its surfaces."⁷³

Kontraste und Variationen des Halls von einer Szene zum anderen, oder innerhalb der einen und derselben Szene legen die Annahme nahe, dass verschiedene Erfahrungsräume sich überlappen. Andere Techniken zur Manipulation der Rauminformation betreffen die Modulation der Lautstärke, Intensität, Klangfarbe, Filterung, Ein- und Ausblendung und Änderungen des Anteils an direktem und indirektem Ton. Mithilfe dieser Techniken werden mehrdeutige Tonräume geschaffen, indem natürlichen Geräuschen eine abstrakte Qualität verliehen wird.

⁷³ Emily Thompson, "The Soundcape of Modernity; Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America 1900-1933", S.3

Nun werde ich versuchen, an einem Beispiel zu veranschaulichen, wie die Rauminformation anhand akustischer Mittel manipuliert wird, um die gleichzeitige Präsenz verschiedener Örtlichkeiten bzw. Realitätsbereiche zu repräsentieren. Die Passage befindet sich ungefähr eine Stunde nach Beginn des Films und erstreckt sich über zehn Minuten, wobei das Mysterium langsam aufgebaut wird. Am Anfang der Szene sehen wir Stalker alleine in der Zone spazieren, wobei das Geräusch fließenden Wassers und Schreie eines Kuckucks zu hören sind, die als Elemente der Geräuschkulisse natürlich wirken. Dreißig Sekunden später wandelt sich das ruhige Wassergeräusch plötzlich in das Geräusch tropfenden Wassers, versehen mit einem hohen Grad an Hall. Dieser Wechsel auf der Tonebene nimmt den Übergang vom außen in den Innenraum einer Ruine vorweg. In der Ruine versinkt ein Stein in einem Becken, der mit dunklem Wasser gefüllt ist. In diesem Moment wird die akusmatische Stimme Stalkers eingeblendet, der, um Erlösung der Seelen seiner Mitmenschen betet. Die Untermalung der Stimme mit leisem, sakralem Chorgesang ähnlicher Musik steigert die Wirkung der Szene. Mit dem nächsten Schnitt stellt sich heraus, dass die akusmatische Stimme Stalkers innere Stimme ist, da wir ihn entlang einer Mauer klettern sehen, wobei die Stimme weiterhin gehört wird. Obwohl die Szene nun wieder nach Außen verlagert ist, ist das hallende Geräusch tropfenden Wassers nach wie vor präsent. Dieses Geräusch in Kombination mit der andauernden, inneren Stimme weist auf das Innenleben und die Gedanken des Stalkers hin, wobei die Atemgeräusche und die Geräusche seiner Schritte im Wasser, die gleichzeitig, aber ohne Hall vernommen werden, der Außenwelt entstammen. Auf diese Weise werden drei Räumlichkeiten miteinander in Verbindung gesetzt. Diese sind der Außenraum und der Innenraum der Ruine, die physikalische Orte sind, und der Innenraum eines Charakters, somit ein mentaler Ort. Durch die gleichzeitige Repräsentation dieser Orte wird einerseits die Figur in ihrer Umwelt eingebettet, andererseits aber auch die Eindrücke der Umgebung in die Wahrnehmung der Figur eingepreßt. Der Austausch von innen und außen wird teilweise durch solche feinen Intensitätsunterschiede auf der Ton-Ebene des Films dargestellt, wobei diese akustischen Hinweise oft nur im Hinblick auf die Bildinformation gelesen werden können. Ton ist eine radikale Form von Materialität zur Schaffung, Beschreibung und Hinterfra-

gung empirischer Ereignisse und deren Erzeugung. Durch seine ätherischen Eigenschaften eignet er sich besonders gut für die Repräsentation des Unsichtbaren im Film, einerseits weil Töne nicht an den Grenzen des Bildrahmens gebunden sind und sich im Raum frei verbreiten, andererseits durch die einfache Tatsache, dass Töne selber unsichtbar sind und somit viel leichter mit Dimensionen jenseits des Sichtbaren identifiziert werden können. Tarkovskys Betonung der Hintergrundgeräusche/Territory- sounds und Geräusche aus dem Off und die eigenartige, besondere Präsenz, die er in seine on-screen Töne investiert, formen zusammen Tonspuren, die das Gefühl einer unsichtbaren, mystischen Realität erwecken.

Die Musikalisierung der Tonspur durch länger anhaltende und rhythmische Geräusche ist ein weiterer Aspekt von Tarkovskys Ton-Gebrauch in STALKER. Ein beeindruckendes Beispiel dafür ist die letzte Etappe der Fahrt in die Zone, welche die Protagonisten mit einer Draisine zurücklegen. Diese Sequenz dauert ungefähr dreieinhalb Minuten und verdankt ihre hypnotisierende Wirkung gerade dieser Länge und ihrer rhythmischen Ton-Struktur, die mit feinen Intensitätsunterschieden bereichert worden ist. Gehört wird zuerst eine Minute lang das Fahrgeräusch der Draisine auf den Schienen, begleitet von stummen Nahaufnahmen der Reisenden. Nach eineinhalb Minuten werden dem Fahrgeräusch der Draisine Synthesizergeräusche beigemischt, die in den nächsten eineinhalb Minuten immer lauter und dominanter werden, bevor sie wieder allmählich verschwinden, bis das reine, monotone Fahrgeräusch übrig bleibt. Die Stummheit der Charaktere und die Nahaufnahmen von ihren Gesichtern, während sie die vorbeiziehende Landschaft beobachten, intensivieren den Einfluss der musikalischen Tonsequenz. Der Übergang von dem natürlichen Fahrgeräusch zu den befremdend wirkenden Synthesizerklängen legt die Annahme nahe, dass die Charaktere in den Wirkungsbereich der Zone eintreten.

Abgesehen von der Musikalisierung der natürlichen und elektronischen Geräuschkompositionen, kommt STALKER ganz ohne den Gebrauch von diegetischer Musik aus. Der Einsatz von nicht diegetischer Musik ist wiederum auf die Erkennungsmelodie des Films,

kurze Ausschnitte aus Marschmusik und Ludwig van Beethovens „Ode an die Freude“, die am Ende des Films gehört wird, beschränkt. Die von Eduard Arteniev auf einem analogen Synthesizer komponierte Erkennungsmelodie taucht während des Films wiederholt auf. Sie wird im Vorspann des Films eingeführt; während der Reise durch die Zone wird die Melodie zwei weiterer Male gehört, wobei sie auffallenderweise immer dann einsetzt, wenn sich Stalker von den anderen Männern entfernt und zurückzieht. Die Musik scheint sein Gleiten in andere Wahrnehmungsbereiche zu signalisieren, in das Reich der Träume und Erinnerungen. An diesen spirituell beladenen Momenten, indem Musik gehört wird, liegt Stalker auf dem Bauch am Boden. Dieses ungewöhnliche Bild für die Verschmelzung mit der spirituellen Welt ist bezeichnend für STALKER und generell für Tarkovskys materieller Auffassung von Spiritualität. Die Melodie tritt ein letztes Mal auf, wenn Stalker nach der Rückkehr von der Zone mit seiner Familie vereint ist, und sie sich auf dem Weg nach Hause machen.

Auf der von Geräuschen dominierten Tonspur von STALKER ist der Platz, den gesprochene Sprache einnimmt, trotz langen Schweigepausen relativ groß aber nicht vordergründig. Die Dialoge, die im kommerziellen Kinofilm eine zentrale Position im Soundtrack in Anspruch nehmen, sind in Tarkovskys Filmen dezentriert, das heißt, der Inhalt der verbalen Kommunikation zwischen den Charakteren ist akustisch verständlich, wobei der Schnitt und das Handeln der Schauspieler diesen keineswegs betonen: Die Schauspieler sprechen mit ihrem Rücken gegen die Kamera; während eines Dialoges bleibt die Kamera fixiert auf einem der beiden Gesprächspartner; während die Charaktere sprechen, gleitet die Kamera weg von ihnen; die Schauspieler werden in einer Fernaufnahme gezeigt, während ihre Stimmen nah und verständlich klingen usw.

“Tarkovsky’s sounds assume a great richness of meaning. Dialogue, while complex, loses its centrality. Tarkovsky’s filmic worlds exude many voices, the human being only one of them.”⁷⁴

⁷⁴ Andrea Truppin, “And Then There Was Sound: The Films of Andrei Tarkovsky,” in: Rick Altman (Hrsg.) *Sound Theory Sound Practice*, New York 1992, S.237

Die Dezentrierung der Sprache bringt viele Teilakusmatisierungen mit sich, zum Beispiel wenn ein Charakter kurzfristig aus dem Bildfeld austritt, während er spricht, oder bei den bereits ausgeführten Beispielen. Dennoch kommen in STALKER an drei Stellen auch vollständig akusmatische Stimmen zum Einsatz. Die erste Stelle, an der eine mysteriöse und körperlose Stimme auftaucht, befindet sich in der Sequenz zwischen der 50. und 58. Minute des Films. Stalker und die Reisenden kommen auf ihrem Weg zum geheimnisvollen Zimmer an einer Stelle vorbei, von der aus man das Zimmer schon sehen kann. Stalker erklärt den beiden Männern die Gefahr, direkt hinzugehen, da jede Abkürzung in der Zone tödlich enden kann. Der Schriftsteller, der von Anfang an skeptisch und ungläubig zu sein scheint, geht trotz Stalkers Mahnungen direkt auf die Ruine zu, in der sich das Zimmer befindet. Während er sich von den anderen zwei entfernt und der Ruine nähert, setzt ein Stimmungswechsel auf der Tonebene ein. Am Anfang der Szene hört man außer den Schritten der Charaktere, den Kuckuck und weitere Vögel zwitschern. Während der Schriftsteller auf die Ruine zugeht, kommt plötzlich ein starker Wind auf, der immer lauter wird, je mehr er sich ihr nähert. Das Geräusch seiner Schritte wird mit einem Filter versehen, der es unnatürlich klingen lässt, als ob er nicht mehr auf derselben Wiese wie vorher gehen würde. Es wird weiterhin das Gezwitcher der Vögel vernommen, nur dieses klingt in Kombination mit den anderen Elementen der Geräuschkulisse, wie zum Beispiel metallisches Quietschen usw. eher bedrohlich als natürlich. Diese beängstigende Stimmung auf der Tonebene wird in zwei Minuten langsam aufgebaut und erreicht ihren Höhepunkt mit den mahnenden Worten einer männlichen Stimme: „Halt keine Bewegung!“ Weder Stalker noch der Professor geben zu, dass sie dem Schriftsteller zugerufen haben, somit bleibt dieser mysteriöse Vorfall unaufgeklärt, bewegt aber den Schriftsteller, wieder zurückzukehren.

Die zweite akusmatische Stimme ist weniger mysteriös, da sie einer Person zugeordnet werden kann, die schon gezeigt worden ist, nämlich Stalkers Frau. Sie ist aber insofern unheimlich, weil sie während einer Trance vom Stalker erscheint und vom Tag des jüngsten Gerichts spricht. Ihre Worte werden von einer dreiminütigen Kamerafahrt aus der Vo-

gelperspektive begleitet, die eine der symbolisch meist beladenen Szenen des Films darstellt. Die Kamera gleitet langsam über dem Wasser, in dem unterschiedlichste Objekte wie Münzen, schmutzige Verbände, Metallstücke, Kabel, Stacheldraht, ein Revolver, eine Ikone und sogar Goldfische in einer Glasschüssel liegen. Diese symbolischen Objekte, die teilweise Wertgegenstände sind und teilweise Macht und Krieg konnotieren, können in Kombination mit der Erzählung vom Jüngsten Gericht als Überreste einer ausgelöschten Zivilisation ohne wahre Werte gelesen werden. Nachdem die Stimme ausgeblendet wird, setzt die Erkennungsmelodie des Films ein. Ein wichtiger visueller Aspekt dieser Szene ist der Wechsel von Farbe zum Sepia getönten Schwarz/Weiß. STALKER enthält sowohl schwarz-weiße als auch in Farbe aufgenommene Szenen. Grundsätzlich sind die Szenen, die sich außerhalb der Zone abspielen, also der Anfang und ein Teil des Endes des Films in Schwarz/Weiß, wobei die Schlussszene eine Ausnahme darstellt. Genauso stellt die oben erwähnte Szene eine Ausnahme dar, da die restlichen Szenen, die in der Zone stattfinden, in Farbe gedreht wurden. Die akusmatische Stimme von Stalkers Frau und dieser Wechsel auf der Bildebene öffnen eine diffuse Dimension, in der Erinnerung, Sehnsucht, Traum und Einsicht miteinander verschmelzen.

Schließlich taucht in der Schlussszene des Films eine weibliche, akusmatische Stimme auf, die wiederum Stalkers Frau zu gehören scheint, wobei sie dieses Mal sehr direkt klingt, ohne jeglichen hysterischen Unterton. Stalkers Tochter sitzt allein an einem Tisch und liest ein Buch. Die akusmatische Stimme zitiert dabei ein Gedicht namens *Ich liebe deine Augen* vom russischen Dichter Fyodor Tyutchev. Die Stimme kann somit als die innere Stimme der Tochter gedeutet werden, da die Zuschauer ihre Stimme nicht kennen, da sie stumm ist. Die Tochter von Stalker ist der stumme Charakter des Films, den Chion als das Gegenstück bzw. Pendant zum Akusmètre einstuft und dem er ähnliche rätselhafte Mächte beimisst. Der stumme Charakter ist ein Körper ohne Stimme und ähnelt dem akusmatischen Wesen in dem Sinn, dass man nicht wissen kann, was er weiß und in welcher Beziehung er zum Rätsel steht, das der Film vorgibt. Nach Chions Beschreibung ist er selten der Protagonist, sondern meist ein zweitrangiger Charakter, der am Rande des Ge-

schehens platziert ist. Er wird als Beschützer des Geheimnisses angesehen und ist eng am Mysterium eingebunden.⁷⁵ Im Fall von Stalkers Tochter trifft diese Beschreibung gänzlich zu, vor allem wenn man den Rest der Schlusszene in Betracht zieht. Nachdem die akusmatische Stimme verstummt ist, wendet sich das Mädchen an den Tisch, auf dem drei Gläser stehen, und beginnt sie mit Hilfe von Telekinese an den Tischrand hinzubewegen, indem eines der Gläser auf den Boden fällt. Die Szene, die von entfernten und immer lauter werdenden Sirenen und Fahrgeräuschen von Zügen begleitet wird, mündet in Beethovens „Ode an die Freude“, mit einer Nahaufnahme vom Gesicht des Mädchens.

4.3 ZONE: DESORIENTIERUNG

“I am recreating my world in those details which seem to me most fully and exactly to express the elusive meaning of our existence.”⁷⁶

A. Tarkovsky

Im vorhergehenden Abschnitt sind die Elemente der Tonebene in möglichst abgesonderter Form untersucht worden. Nun möchte ich mich zu den Beziehungen zwischen den Bild- und Tonebenen wenden. In diesem Zusammenhang werden verschiedene Aspekte der Kinematografie mit Aspekten des Gebrauchs vom Ton verglichen, mit dem Ziel, parallele und entgegengesetzte Strukturen aufzuspüren. Wie schon erwähnt wurde, gibt es unterschiedliche filmische Techniken zur Repräsentation vom Raum, sowohl auf der visuellen als auch auf der akustischen Inszenierungsebene. Die Illusion der Einheit von Bild und Ton wird wiederum in Bezug auf den Raum hergestellt. Tarkovsky bricht in STALKER mit konventionellen Techniken zur Schaffung einer solchen Einheit. Stattdessen wendet er Strategien an, um die Erwartungen der Zuschauer zu enttäuschen und Desorientierung hervorzurufen, indem eine Fragmentierung der Sinnesempfindungen her-

⁷⁵ Vgl. Michel Chion, „The Voice in Cinema“, S.97-99

⁷⁶ Zitiert nach: Bhaskar Sarkar, “Threnody for Modernity” in *Tarkovsky*, S.235

vorgerufen wird. Wenn visuell wahrgenommene Informationen den gleichzeitigen auditiven Empfindungen widersprechen, entsteht eine Lücke, die die Illusion der Einheit destabilisiert. Diese partielle Entkoppelung entkörperlicht den Ton und verleiht ihm eigene Kraft und Präsenz. Aus dieser Position heraus deuten die Töne auf neue Interpretationsmöglichkeiten der Bilder hin und führen Bedeutungsebenen ein, welche die Grenzen des Sichtbaren deutlich überschreiten.

Bezeichnend für Tarkovskys kinematografischer Stil sind die extrem langen Einstellungen, die in zwei verschiedenen Variationen vorkommen. Entweder ist eine solche Einstellung an eine Kamerafahrt gebunden, die sich oft sehr langsam vollzieht, oder die Kamera bleibt für mehrere Minuten in einer bestimmten Position fixiert. In STALKER ist das der Fall, wenn die Charaktere sich vor der Reise in die Zone in einer Bar zusammentreffen. Während dieser vierminütigen Einstellung ändern weder die Kamera noch die Charaktere ihre Positionen. Die Kamerafahrten hingegen dienen zur Betonung der räumlichen Parameter der Länge, Breite und Tiefe. Schwenke oder Kamerabewegungen auf der horizontalen Ebene erzeugen ein Gefühl der Länge, wobei auf der vertikalen Ebene die Breite des Raumes hervorgehoben wird. Die vertikale Achse wird außerdem durch Kameraperspektiven aktiviert. Ein Beispiel dafür wäre die oben erwähnte Kamerafahrt über das Wasser aus der Vogelperspektive. Die Erzeugung von Tiefe auf der visuellen Ebene erfolgt auf verschiedene Weisen. Kamerabewegungen zu den Objekten hin oder von ihnen weg schaffen eine gewisse Empfindung der räumlichen Tiefe. Weitere Mittel, die Tarkovskys Kinematografie kennzeichnen, sind der Einsatz von Licht und Schatten in feinen Abstufungen und die Tiefenschärfe. Wie das zweidimensionale Bild mittels Lichteffekte in einen Vorder-, und Hintergrund aufgeteilt wird, demonstriert eine Szene gegen das Ende des Films. Die vierminütige Szene spielt in der Ruine, wo sich das magische Zimmer befindet. Die drei Männer sitzen dicht nebeneinander auf dem Boden, der knöcheltief unter Wasser steht. Die Kamera beginnt sich langsam von ihnen zu entfernen, wobei das Lichtverhältnis sich entlang dieser Rückwärtsbewegung ständig verändert. Die Kamera stoppt, wenn sie ihre endgültige Position erreicht hat, und ein war-

mes orangefarbenes Licht erfüllt den Raum. Kurz darauf kippt das Licht in einen blauen, kälteren Farbton und wird allmählich dunkler. Einem plötzlichen lauten Donner folgt ein heftiger Schauer. Die Regentropfen und das abgestandene Wasser im Bildvordergrund glänzen in blendender Helligkeit, während die Männer im dunklen Hintergrund als schwarze Silhouetten erkennbar sind. Die extrem langen Einstellungen und langsamen Kamerafahrten werden oft von Tonsequenzen begleitet, die sich genauso langsam und unauffällig in der Zeit aufbauen. Diese Momente der visuellen und auditiven Trägheit lenken die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf die kleinsten Details und Intensitätsunterschiede auf beiden filmischen Ebenen. Sie dienen einerseits zur „unendlichen“ Ausdehnung des Raumes, andererseits etablieren sie eine Zeitempfindung, die weder der symbolischen Zeit der Diegese, noch der realen Betrachtungsdauer der Zuschauer entspricht.

„What pervades Tarkovsky's films is the heavy gravity of Earth that seems to exert its pressure on time itself, generating an effect of temporal anamorphosis that extends time well beyond what we perceive as justified by the requirements of narrative movement (one should confer here on the term "Earth" all the resonance it acquired in the late Heidegger) - perhaps, Tarkovsky is the clearest example of what Deleuze called the time-image replacing the movement-image.“⁷⁷

In seinem Spätwerk, zu dem auch der Film STALKER zählt, entwickelt Tarkovsky einen äußerst durchdachten und komplexen ästhetischen Stil, bei dem fast jedes Detail mit Bedeutung beladen ist. Dabei setzt er auf verschiedene Formen von Brüchen zwischen den Bild- und Tonebenen. Die Verschiebungen und Ungereimtheiten sind teilweise derart subtil, dass sie als solche gar nicht auffallen. Ein Beispiel dafür ist das Geräusch tropfenden Wassers, das an mehreren Stellen des Films gehört wird. Dass dieses Geräusch auch während der Außenaufnahmen vernommen wird, widerspricht eigentlich der Logik bzw. Realität, zieht aber die Aufmerksamkeit nicht unbedingt auf sich, da Wasser ein allgegenwärtiges Element in Tarkovskys Filmen ist, so auch in STALKER.

⁷⁷ Slavoj Žižek, „The Thing from Inner Space“ <http://www.lacan.com/zizekthing.htm> , Zugriff am 21.01.2010, S.14

“As soon as the sounds of the visible world, reflected by the screen, are removed from it, or that the world is filled, for the sake of the image, with extraneous sounds that don’t exist literally, or if the real sounds are distorted so that they no longer correspond with the image – then the film acquires a resonance.”⁷⁸

Andrea Truppin untersucht Tarkovskys Techniken zur Schaffung abstrakter und mehrdeutiger Ton-Bild-Kompositionen anhand von zwei Kategorien. Die Erste betrifft die Beziehungen zwischen dem Ton und seiner Quelle, während die zweite Kategorie die Relationen von Ton und Raum anbelangt. Unter die erste Kategorie fallen die passiven Off-Töne, die normalerweise zur akustischen Definition des Schauplatzes dienen. Tarkovsky arbeitet grundsätzlich mit natürlichen Geräuschen und entwickelt glaubwürdige Szenarien. Bei genauerer Betrachtung jedoch fallen akustische Details auf, die den Zusammenhang der Bild- und Tonebenen unterwandern. Dies geschieht, indem ein akusmatisches Geräusch, das von einer bestimmten unsichtbaren Quelle zu entstammen scheint, sich als falsch erweist oder wenn ein Geräusch erst dann eingeblendet wird, wenn seine Quelle im Bild erscheint oder wenn gewisse Töne extrem leise und langsam eingeblendet werden, sodass die Zuschauer auf diese erst dann aufmerksam werden, wenn die Geräuschkomposition erweitert oder verändert wird. Im zweiten Fall können diese Geräusche nicht mehr mit einer bestimmten Quelle oder klaren Ursache in Verbindung gebracht werden. „Allowing a sound source to remain a figment of our imagination, mystifying rather than orienting, subverts sound’s traditional role in film.”⁷⁹

Die Repräsentation des Unsichtbaren erfolgt auf verschiedenen Ebenen. Neben akusmatischen Geräuschen, können auch Vibrationen, also Schwingungen unterhalb der menschlichen Hörschwelle, eingesetzt werden, um die Anwesenheit unsichtbarer Objekte zu zeigen. Die Vibrationen werden wiederum entweder anhand sichtbarer Objekte, die zittern und wackeln, oder durch Geräusche, die dabei entstehen, dargestellt. Vibrationen, die in

⁷⁸ Andrei Tarkovsky, zitiert nach Bhaskar Sarkar, “Threnody for Modernity” in *Tarkovsky*, S.238

⁷⁹ Andrea Truppin, “And Then There Was Sound: The Films of Andrei Tarkovsky,” in *Sound Theory Sound Practice*, S.238

der Eröffnungs- und Schlusszene von STALKER durch vorbeifahrende Züge hervorgerufen werden, sind derart heftig, dass sie alles in den Zimmern zum Schütteln und Wackeln bringen. Ihre Intensität ist so stark, dass sie nicht nur als realistische Effekte angenommen werden können. Ihre überwältigende Wirkung deutet auf unsichtbare Kräfte und Existenzen hin, denen wir ausgeliefert sind. Vibrationen haben mit dem Spüren von Existenz/Anwesenheit zu tun, mit dem Ergriffensein; und ihre Wirkung ist so intensiv, dass sie uns unsere Körper als solche erlebbar machen, sie in Verbindung mit dem Raum stellen, der uns umgibt. Bei Resonanz handelt es sich um einen Hohlraum, der eine verstärkende Wirkung ausübt. Tarkovsky eröffnet einen solchen Resonanzraum durch die Verschiebung der visuell und auditiv dargestellten Räumlichkeiten, die einander nicht entsprechen. Die Manipulation der akustischen Raumrepräsentation (spatial signature) ist eine von Tarkovskys Techniken in STALKER, um den Schauplatz, die Zone, als instabilen und mysteriösen Ort zu gestalten und in den Film eine abstrakte Bedeutungsebene einzuführen. Bei manchen Szenen hallen die Geräusche extrem, während die Stimmen der Charaktere direkt und ohne Hall vernommen werden. Dieses Phänomen betont einerseits den Raum gegenüber die Personen, die sich darin befinden, andererseits wird das Gefühl erweckt, dass bestimmte Elemente der Geräuschkulisse einer anderen Dimension angehören.

„The sounds in these films, albeit inexplicable and mysterious, are read as diegetic because they bear such highly specific spatial signatures. However, the signature may not coincide with the space from which the sound is apparently emanating. Seemingly “correct” spatial signature is used to provoke the reading of unrealistic scenes as realistic and exaggerated spatial signature is used to make apparently “normal” places seem strange and eerie.”⁸⁰

Ein weiterer Aspekt der Manipulation der akustischen Raumrepräsentation ist, dass hallende Geräusche auch während der Außenaufnahmen gehört werden, wie im oben erwähnten Fall mit den Wassertropfen. Dieser unrealistische Einsatz von Hall korrespon-

⁸⁰ Ebd. S. 241

diert sehr wohl mit einem der Lieblingsmotive des Regisseurs, nämlich mit den Ruinen. Diese verfallenen Gebäude, die der Natur belassen worden sind und von ihr langsam zerstört und zurückerobert werden, genießen eine wichtige Rolle in Tarkovskys Filmen. Die Ruinen sind symbolische Orte für die Verschmelzung von innen und außen. Sie gewähren den Charakteren Schutz, schirmen sie aber von der Außenwelt nicht ab. Einige der kraftvollsten Szenen von Tarkovskys Filmen spielen sich in Ruinen ab, sowie die oben genannte Szene mit dem plötzlichen Regenschauer in STALKER, oder der Schneefall in der Ruine einer Kirche in ANDREI RUBLEV⁸¹.

Weitere Techniken zur Herstellung mehrdeutiger Ton-Bild-Kompositionen sind „deep space sound“ und „parallel sound“. Deep space sound ist die Entsprechung zu deep space cinematography, also Tiefenschärfe, auf der akustischen Ebene des Films. In deep space sound werden verschiedene Tonschichten übereinander gelegt, wobei die einzelnen Tönelemente mittels differenzierter Lautstärke, Klangfarbe und Ausmaß an Hall voneinander abgegrenzt werden, um ihre akustische Verständlichkeit zu gewährleisten. Die Tonspur von STALKER setzt sich aus einer breiten Palette an Tonphänomenen zusammen, die in ihrer Zusammensetzung mehr komponiert als gemischt wirken, da die Töne sich durch ihre akustischen Eigenschaften voneinander unterscheiden, und somit jeder für sich allein wahrgenommen werden kann. Deep space sound und parallel sound sind zwei Techniken, die miteinander korrespondieren. Mit dem Begriff „parallel sound“ bezeichnet Truppin die gleichzeitige Existenz mehrerer Tonphänomene, die zur selben Zeit am selben Ort nicht existieren können. Der Einsatz von parallel sound dient somit zur Herstellung symbolischer Bedeutungsebenen und zur Verschmelzung verschiedener Dimensionen wie Traum, Fantasie und Realität.

“Parallel sound represents a subversion of a normal property of sound: its ability to travel through space and physical barriers and be perceived far from its point of origin. Whereas in normal deep space sound the many sounds heard simultaneously on the sound track are

⁸¹ ANDREI RUBLEV, Andrei Tarkovsky, Russland, 1966

believably present at one time in a single place, in parallel sound Tarkovsky associates sounds that could not logically coexist in one space.”⁸² Truppin bezeichnet parallel sound als ein System, in dem das Prinzip von deep space sound und die Manipulation der akustischen Raumrepräsentation gleichermaßen beteiligt sind. Deep space sound ermöglicht die getrennte Wahrnehmung von verschiedenen Tonphänomenen, während durch unterschiedliche akustische Raumrepräsentationen, andersartige Tonräume gleichzeitig dargestellt werden können. Durch diese Technik gelingt es Tarkovsky, die Grenze zwischen dem Raum des Innen und dem Raum des Außen aufzuheben, Träume und Erinnerungen genauso fassbar wie die Gegenwart darzustellen. Vor allem aber die gleichzeitige Existenz der verschiedenen Dimensionen des mentalen und physischen Daseins zu repräsentieren.

Michel Chion verwendet zur Beschreibung Tarkovskys akustischer Landschaften den Begriff „phantom audiovision“⁸³. Er bezieht sich dabei auf Merleau-Ponty, der die Art von Wahrnehmung, die durch einen einzigen Sinn gebildet wird, ein Gespenst genannt hat. Dieser Begriff scheint mir sowohl den poetischen als auch den formalen Aspekten von Tarkovskys Gebrauch vom Ton gerecht zu werden, denn es trifft zu, dass Töne in seinen Filmen einerseits unabhängig von den Bildern in ihrem eigenen Rhythmus und Materialität agieren und andererseits die Zuschauer zu einer Dimension flüchtiger symbolischer Bedeutung rufen. STALKER bezieht seine fesselnde Kraft von seinem Schauplatz, Zone, und von dem Mysterium um diesen Ort, das mithilfe der oben ausgeführten formalen Techniken, die bei den Zuschauern Desorientierung und Unsicherheit hervorrufen, aufgebaut wird. Slavoj Žižek analysiert in seinem Text *The Thing from Inner Space* die beiden Orte von Tarkovskys zwei Science-Fiction-Filme, den Planet Solaris (aus dem gleichnamigen Film SOLARIS) und die Zone in Bezug auf ihre Funktion als Id-Maschinen. Diese traumatischen und mysteriösen Räume beziehungsweise Dinge, wie er sie nennt, sind demnach Orte, an denen sich die Kluft zwischen dem Symbolischen und dem

⁸² Ebd. S.243

⁸³ Vgl. Michel Chion, „Audio-Vision, Sound on Screen“, S.193-195

Realen schließt, indem Wünsche direkt materialisiert werden. Der Unterschied zwischen dem Planeten Solaris und der Zone in STALKER besteht in ihren Funktionsweisen. Während Solaris das Unbewusste aktiviert und die verdrängten Erlebnisse materialisiert, konfrontiert die Zone ihre Besucher mit ihren tiefsten und verborgenen Wünschen. STALKER liefert keine klare Erklärung dafür, was die Zone ist oder wie sie entstanden ist. Sie ist ein abgegrenzter und militärisch überwachter Ort, wo jeglicher Eintritt verboten ist. Die Zone existiert gerade durch die Isolierung von dem Rest der Landschaft, und die Gefahr, die sie darstellt, resultiert aus dem Verbot, sie zu betreten. Žižek betont, dass nicht die wirkliche Ursache oder Bedeutung der Zone für das Verständnis des Films entscheidend sind, sondern allein die Existenz einer Grenze, durch die der Ort erst entsteht.

„What one should insist on in a materialist reading of Tarkovsky is the constitutive role of the Limit itself: this mysterious Zone is effectively the same as our common reality; what confers on it the aura of mystery is the Limit itself, i.e. the fact that the Zone is designated as inaccessible, as prohibited [...] The Zone is a pure structural void constituted/defined by a symbolic Barrier: beyond this barrier, in the Zone, there is nothing and/or exactly the same things as outside the Zone.”⁸⁴

In Tarkovskys Begriffen ist die Reise in die Zone die Externalisierung der inneren Reise. Jeder, der sich den vermeintlichen Gefahren dieses Ortes stellt, ist ein Suchender, wenn auch mit unterschiedlichen Motiven. Der Film dreht sich um die Frage, ob und wie purer Glaube und Intellekt miteinander zu vereinen sind. Die Spannung entsteht dadurch, dass man sich in keinem Moment des Films sicher sein kann, ob die Zone wirklich von magischen Kräften organisiert wird, oder ob sie eine Erfindung des Stalkers ist. Die Überschreitung der Grenze zur Zone ist eigentlich der Glaubensakt an sich. In dem Moment des Eintritts wird die leere, postindustrielle Landschaft als magischer und übersinnlicher Ort deklariert. Das Zimmer mitten in der Zone, in dem die tiefsten Wünsche in

⁸⁴ Slavoj Žižek, “The Thing from Inner Space”, S. 9-10

Erfüllung gehen, stellt die Hoffnung dar, dass purer und direkter Glaube in der modernen Welt noch existieren kann. Die Charaktere im Film scheitern jedoch daran, das Zimmer zu betreten, da sie Angst vor der Verwirklichung ihrer verborgenen Wünsche haben. Sie versuchen, ihre Unfähigkeit zu glauben mit ihrer Skepsis gegenüber der „Echtheit“ der Zone zu vertuschen, um der Konfrontation mit sich selber zu entgehen. Tarkovsky inszeniert somit die Unmöglichkeit der eigenen idealistischen Konstruktion, lässt jedoch das Rätsel ungelöst. In der Schlusszene plädiert er in der Gestalt des unschuldigen Kindes erneut für die Hoffnung.

Die Stärke des Films besteht in der Ausgeglichenheit seiner Form und Aussage. Zizek spricht in diesem Zusammenhang von einer formalen „Gelassenheit“, die durch die materielle und physische Textur des Films hervorgerufen wird. Diese Haltung schafft eine gewisse Distanz zu dem spirituellen Streben des Films. Tarkovskys Stil ist geprägt von einer Art filmischer Materialismus, in dem Spiritualität nur durch unmittelbaren Kontakt mit der Realität erlangt werden kann. Diese Haltung manifestiert sich, wenn seine Charaktere Momente der Erhebung erleben, während sie sich voll und ganz der Schwerkraft überlassen. Durch die Verschmelzung mit der Außenwelt gelangen sie ins Innen. Der Körper fungiert dabei wie eine Membran, die diesen Austausch reguliert. Er wird nicht als Grenze sondern als Öffnung verstanden.

“One is thus tempted to claim that Tarkovsky stands for the attempt, perhaps unique in the history of cinema, to develop the attitude of a materialist theology, a deep spiritual stance which draws its strength from its very abandonment of intellect and from an immersion in material reality [...] If *Stalker* is Tarkovsky's masterpiece, it is above all because of the direct physical impact of its texture: the physical background (what T.S.Eliot would have called the objective correlative) to its metaphysical quest.”⁸⁵

Ton als Material spielt bei der Konstruktion dieses „physischen Hintergrunds“, von dem Zizek spricht, eine tragende Rolle und eignet sich durch seine natürlichen Eigenschaften

⁸⁵ Ebd. S. 15

bestens für die Verschmelzung materieller und spiritueller Bereiche. Die ätherische, flüchtige Natur der Töne, ihre direkte Beziehung zu Raum und Zeit und ihre unmittelbare, körperliche Wirkung macht sie zum stärkeren Element des Films, wenn es um die Herstellung von abstrakter und mehrdeutiger Bedeutungsebenen geht.

5. SCHLUSSWORT

GESPALTENE EINHEIT

Unsere erste Verbindung zur Außenwelt geschieht im Dunkeln des Mutterleibes über das Hören. Noch vor dem Treffen auf das Licht, bevor das erste Bild entsteht, sind wir von den pulsierenden Geräuschen und Stimmen des Lebens umgeben. Im Dunkeln des Kinosaals erleben wir vielleicht eine ähnliche Geborgenheit, eine vergleichbare Teilnahme an einer Welt, von der wir gleichzeitig abgeschlossen sind. In der Rolle des geschützten Beobachters sind wir bewusst oder unbewusst tiefen Eindrücken ausgesetzt. Bilder und Töne eines Films dringen in uns ein und verschmelzen erst dort, das heißt, im Kopf des Zuschauers, zu einer Einheit, die Sinn ergibt, somit Gedanken und Gefühle auslöst. Die visuellen und akustischen Zeichen der Filmsprache bilden in ihren Verstrickungen nicht die Realität, sondern die Vielfalt ihrer Wahrnehmbarkeit ab. Die Bild- und Tonspuren sind durch ihre Gleichzeitigkeit fest miteinander verbunden, wobei durch ihre zeitlichen und räumlichen Verschiebungen, Bedeutungsebenen geschaffen werden können, die spezifisch für das audiovisuelle Medium Film sind, das heißt, nur über die Diskrepanz der beiden Medien kommuniziert werden können.

In meiner Diplomarbeit habe ich mich mit dem filmspezifischen Phänomen des Off-Tons auseinandergesetzt, mit dem Ziel, Ton als selbstständiges Medium mit eigener Ausdrucks- und Wirkungsweise darzustellen. Mein Interesse galt den filmischen Momenten, wo die Gespaltenheit / Uneinigkeit der filmischen Konstruktion zum Vorschein kommt, indem das Bild und der Ton aus einer Eigenständigkeit heraus miteinander agieren. Wenn bestimmte Informationen, wie zum Beispiel räumliche oder zeitliche Anhaltspunkte, die im Bild und Ton enthalten sind, einander widersprechen, erfolgt eine Überlagerung, die einen Mehrwert produziert, der weder der optischen noch der akustischen Ebene allein zugerechnet werden kann. Dieser Mehrwert entfaltet sich viel mehr in der Lücke, in dem Spalt zwischen den beiden Ebenen, die auseinanderdriften zu scheinen, und vereint sie zu einer neuen Bedeutung, einem komplexeren Inhalt.

Anhand ausgewählter Szenen aus den beiden Beispielfilmen habe ich zu zeigen versucht, dass dieses Instrument sich besonders gut dafür eignet, bestimmte menschliche Seinszustände auszudrücken, die den ständigen Austausch zwischen innerer und äußerer Landschaft betreffen. Damit ist gemeint, dass Elemente des Innenlebens einer Figur, sei es ihre Gedanken, Gefühle oder Erinnerungen, sich in der Konstruktion der äußeren Landschaft vergegenwärtigen lassen, genauso wie die Spuren äußerer materieller Realität uns in die Innenwelt der Figuren führen können. Die Überlagerung von „realem Raum“ mit dem Raum der Gedanken, die Überlappung der „realen Zeit“ mit der Zeit der Erinnerungen...Die Koordinaten des Körpers stimmen mit denen des Geistes oft nicht überein, und Film ist durch eine ähnliche Spaltung in der Lage über die Komplexität der humanen Beschaffenheit zu reflektieren.

Jeder Zuschauer genießt im Kinosaal ein hohes Maß an Anonymität. Obwohl er sich mitten in einem Publikum befindet, bietet ihm die spezielle Struktur des Kinoereignisses eine gewisse Einsamkeit. Seine Sinnesempfindungen konzentrieren sich auf das Sehen und Hören. Plötzlich steht er einer oder mehreren Figuren in einer bestimmten Situation entgegen und fängt bald an, sich mit denen zu identifizieren. Der reale Raum, also der Saal, in dem er sich befindet, zieht sich für die Dauer des Filmes in die Dunkelheit zurück und verwandelt sich in einen Hörraum, in dem sich die diegetische Welt verbreitet. Jetzt befindet sich der Zuschauer weder in seinem eigenen, realen Raum-Zeit-Kontinuum noch in der Diegese, sondern irgendwo dazwischen, je nachdem wie viel Distanz er zu welcher Seite beibehält. Über die Identifikation mit der filmischen Figur tritt er in gewisser Weise in Kommunikation mit sich selbst, wobei der Prozess der Externalisierung eine bestimmte Objektivität ermöglicht, die für das Subjekt im Alltag schwieriger zu erlangen ist. Die formale Entzweiung, die dem Film innewohnt, kann als Ausdruck für die Gespaltenheit der menschlichen Natur eingesetzt werden. Dann entsteht eine Art Verschachtelung, in der sich der Zuschauer anhand seiner eigenen Zwischenposition wieder erkennt. Der Spalt ist der Ort, an dem der Austausch stattfindet.

ANHANG

BIBLIOGRAPHIE

Primär Literatur

Alten, Stanley. *Audio in Media* (Belmont, California: Wadsworth Publishing Company, 1990).

Altman, Rick. (Hrsg.) *Sound Theory/Sound Praxis* (New York: Routledge, 1992).

Altman, Rick und Abel Richard. *The Sound of Early Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 2001).

Behrens, Roger. *Sound* (Mainz : Ventil Verl., 2. Auflage, 2002).

Belton, John und Elisabeth Weis. *Film Sound, Theory and Practice*, (New York: Columbia University Press, 1985)

Brandstetter, Gabrielle und Völckers, Hortensia.(Hrsg.) *Re-Membering the Body: Körper-Bilder in Bewegung* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000)

Chion, Michel. *The Voice in Cinema* (New York, Columbia University Press, 1999).

Chion, Michel. *Audio-vision: Sound on Screen* (New York: Columbia Univ. Press, 1994).

Chion, Michel. *Film, a Sound Art* (New York, Columbia University Press, 2009).

Cook, David A. *A History of Narrative Film* (New York, London: W.W. Norton & Company, 1996).

Corbin, Alain. *Village Bells: Sound and Meaning in the 19th Century French Countryside* (London: Papermac, 1999).

Dancyger, Ken. *The Technique of Film and Video Editing* (Amsterdam, Boston: Focal Press, Third Edition, 2002).

Denitto, Denis. *Film, Form and Feeling* (New York: Harper and Row, 1985).

Dunne, Nathan. (Hrsg.) *Tarkovsky* (London: Black Dog Publishing, 2008).

Erlmann, Veit. (Hrsg.) *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening, and Modernity* (Oxford: Berg, 2004).

Ferguson, Russel. (Hrsg.) *Art and Film Since 1945: Hall of Mirrors* (New York: The Monacelli Press, 1966).

Flückinger, Barbara. *Sound Desing, Die Virtuelle Klangwelt des Films* (Marburg: Schüren Verlag, 2001).

Freud, Sigmund. Darstellungen der Psychoanalyse (Frankfurt am Main u. Hamburg: Fischer Bücherei, 1970).

Gibbs, Tony. *The Fundamentals of Sonic Art & Sound Design* (Lausanne: AVA Academia, 2007).

Kahn, Douglas und Gregory Whitehead. (Hrsg.) *Wireless Imagination: Sound, Radio, and the Avant-garde* (Cambridge, London: The MIT Press, 1992).

Kozloff, Sara. *Invisible Storytellers: Voice Over Narration in American Fiction Film* (Berkeley: University of California Press, 1988).

Labelle, Brandon. *Background Noise: Perspectives on Sound Art* (New York, London: The Continuum I.P.G., 2006).

Labelle, Brandon und Steve Roden. (Hrsg.) *Site of Sound: Of Architecture and the Ear* (Los Angeles, California: Errant Bodies Press, 1999).

Leitner, Bernhard. *Ton: Raum* (Köln: DuMont, 1978).

Metz, Christian. *The Imaginary Signifier: Psychoanalysis and the Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1982).

Meyer, Petra Maria. (Hrsg.) *Acoustic Turn* (München: Wilhelm fink Verlag, 2008).

Martig, Charles. *Kino der Irritation: Lars von Triers theologische und ästhetische Herausforderung* (Marburg: Schüren Verlag, 2008).

Schaeffer, Pierre. *Traité des objets musicaux*, (Paris: Le Seuil, 1966).

Schafer, R. Murray. *The Soundscape, Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (Rochester, Vermont: Destiny Books, 1977).

Schmidt, Gue. (Hrsg.) *Hören ist sehen* (Wien: Triton-Verlag, 2002).

Silverman, Kaja. *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1988).

Sonnenschein, David. *Sound Design, The Expressive Power of Music, Voice and Sound Effekts in Cinema* (California: Michael Wise Prod., 2001).

Tarkovsky, Andrei. *Sculpting in Time: Reflections on the Cinema* (Austin: University of Texas Press, 1989).

Thierfelder, Constanze. *Durch den Spiegel der Anderen: Wahrnehmung von Fremdheit und Differenz in Seelsorge und Beratung* (Göttingen: Vandenhoeek& Ruprecht, 2009).

Thompson, Emily. *The Soundscape of Modernity, Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933* (Cambridge, London: The MIT Press, ???).

Trummer, Thomas und Silvia Eiblmayr. (Hrsg.) *Voice&Void* (Innsbruck: Galerie im Taxispalais, 2008).

Whittington, William. *Sound Design & Science Fiction* (Austin, Texas: University of Texas Press, 2007).

Woolman, Matt. *Seeing sound: vom Groove der Buchstaben und der Vision vom Klang* (Mainz: Schmidt, 2000).

Zettl, Herbert. *Sight, Sound, Motion: Applied Media Aesthetics* (Belmont, California: Wadsworth Publ., 1999).

Sekundär Literatur

Altman, Rick, "General Introduction: Cinema as Event," in *Sound Theory Sound Practice*, hrsg. von Rick Altman (New York: Routledge, 1992), 1-15.

Altman, Rick, "The Material Heterogeneity of Recorded Sound," in *Sound Theory Sound Practice*, hrsg. von Rick Altman (New York: Routledge, 1992), 15-35.

Altman, Rick, "Sound Space," in *Sound Theory Sound Practice*, hrsg. von Rick Altman (New York: Routledge, 1992), 46-65

Bird, Robert, "The Imprinted Image," in *Tarkovsky*, hrsg. von Nathan Dunne (London: Black Dog Publishing, 2008), 207-229.

Cavalcanti, Alberto, "Sound in Films," in *Film Sound: Theory and Practice*, hrsg. von Elisabeth Weis and John Belton (Columbia University Press: NY, 1985), S.98-112.

Chion, Michel, "Le phrasé audio-visuel / Die audiovisuelle Phrasierung," in *Acoustic Turn*, hrsg. von Petra Maria Meyer (München: Wilhelm Fink Verlag, 2008), 541-563.

Chion, Michel, "Les douze oreilles / Die Zwölf Ohren," in *Acoustic Turn*, hrsg. von Petra Maria Meyer (München: Wilhelm Fink Verlag, 2008), 563-603.

Chion, Michel, "Wasted Words," in *Sound Theory Sound Practice*, hrsg. von Rick Altman (New York: Routledge, 1992), 104-113.

Doane, Mary Ann. "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space." in *Film Sound: Theory and Practice*, hrsg. von Elisabeth Weis and John Belton (Columbia University Press: NY, 1985), S.162-176.

Doane, Mary Ann. "Ideology and the Practice of sound editing and Mixing," in *Film Sound: Theory and Practice*, hrsg. von Elisabeth Weis and John Belton (Columbia University Press: NY, 1985), S.54-63.

Dunne, Nathan, "Memory and Awakening," in *Tarkovsky*, hrsg. von Nathan Dunne (London: Black Dog Publishing, 2008), 336-337.

Fischer, Lucy, "Applause: The Visual and Acoustic Landscape" in *Film Sound: Theory and Practice*, hrsg. von Elisabeth Weis and John Belton (Columbia University Press: NY, 1985), S.233-246.

Foucault, Michel, "Andere Räume" in *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hrsg. von Karlheinz Barck u.a. (Reclam : Leipzig, 1992), S.34-46.

Fromm, Ludwig, "Atmosphärisches Rauschen," in *Acoustic Turn*, hrsg. von Petra Maria Meyer (München: Wilhelm Fink Verlag, 2008), 705-718.

Golstein, Vladimir, "The Energy of Anxiety," in *Tarkovsky*, hrsg. von Nathan Dunne (London: Black Dog Publishing, 2008), 176-205.

Heinz, Rudolf, "Acoustic turn" in der Psychopathologie: Über Bildersturm, Stimmenhören und weitere Abwegigkeiten," in *Acoustic Turn*, hrsg. von Petra Maria Meyer (München: Wilhelm Fink Verlag, 2008), 103-125.

Kane, B., "L'Objet Sonore Maintenant: Pierre Schaeffer, sound objects and the phenomenological reduction," in *Organised Sound* 12.1 (Cambridge, Cambridge University Press 2007), 15-24.

Koch, Gertrud, "Schritt für Schritt – Schnitt für Schnitt: Filmische Welten," in *Re-Membering the Body: Körper-Bilder in Bewegung*, hrsg. Von Gabrielle Brandstetter und Hortensia Völckers (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000), 272-286.

Lawrence, Amy, "Women's Voices in Third World Cinema," in *Sound Theory Sound Practice*, hrsg. von Rick Altman (New York: Routledge, 1992), 178-191.

Lepecki, Andre, "Am ruhenden Punkt der kreisenden Welt: Die vibrierende Mikroskopie der Ruhe," in *Re-Membering the Body: Körper-Bilder in Bewegung*, hrsg. Von Gabrielle Brandstetter und Hortensia Völckers (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000), 334-364.

Meyer, M. Petra, "Einleitung," in *Acoustic Turn*, hrsg. von Petra Maria Meyer (München: Wilhelm Fink Verlag, 2008), 34-47.

Meyer, M. Petra, "Minimalia zur Philosophischen Bedeutung des Hörens und des Hörbaren," in *Acoustic Turn*, hrsg. von Petra Maria Meyer (München: Wilhelm Fink Verlag, 2008), 47-75.

Metz, Christian, "Aural Objects," in *Film Sound: Theory and Practice*, hrsg. von Elisabeth Weis and John Belton (Columbia University Press: NY, 1985), S.154-162.

Moeschl, Peter, "Die Bilder des Körpers: Zur sinnlichen Wahrnehmung in der Medizin und im Alltag," in *Re-Membering the Body: Körper-Bilder in Bewegung*, hrsg. Von Gabrielle Brandstetter und Hortensia Völckers (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, 2000), 286-???

Peignot, Jerome, “De la musique concrète à l'acousmatique,” in *Esprit*, No. 280, (Paris 1960), 111-123.

Sarkar, Bhaskar, “Threnody for Modernity,” in *Tarkovsky*, hrsg. von Nathan Dunne (London: Black Dog Publishing, 2008), 235-257.

Schaffer, Pierre, “La musique concrète / Die konkrete Musik,” in *Acoustic Turn*, hrsg. von Petra Maria Meyer (München: Wilhelm Fink Verlag, 2008), 381-387.

Smalley, D., “Space-form and the acousmatic image,” in *Organised Sound*, Vol. 12, No. 1. (Cambridge, Cambridge University Press 2007), 35-58.

Truppin, Andrea, “And Then There Was Sound: The Films of Andrei Tarkovsky,” in *Sound Theory Sound Practice*, hrsg. von Rick Altman (New York: Routledge, 1992), 235-249.

Tsymbal, Evgeny, “Sculpting the Stalker: Towards a New Language of Cinema,” in *Tarkovsky*, hrsg. von Nathan Dunne (London: Black Dog Publishing, 2008), 339-351.

Filmographie

STALKER **RUSSLAND, 1979**

ORIGINAL TITEL	Stalker
REGIE	Andrei Tarkovsky
DREHBUCH	Arkady Strugatsky, Boris Strugatsky
KAMERA	N. Fudim, Sergey Naugolnikh
MUSIK	Eduard Artemiev
SOUND	V. Sharun
SCHNITT	Lyudmila Feiginova
PRODUZENT	Larissa Tarkovskaya
PRODUKTION	Mosfilm
BESETZUNG	Alexandr Kaidanovsky, Anatoli Solonitsyn, Nikolai Grinko, Alisa Freindlikh, Nathasha Abramova u.A.
FORMAT	163 min, S/W und Farbe (Eastmancolor), 35mm

BREAKING THE WAVES **DÄNEMARK, 1996**

ORIGINAL TITEL	Breaking the Waves
REGIE	Lars von Trier
DREHBUCH	Lars von Trier, Peter Amussen
KAMERA	Robby Müller
MUSIK	Ray Williams, Joachim Holbek
SOUND	Kristian Eidnes Andersen
SCHNITT	Anders Refn
PRODUZENT	Axel Helgelang, Peter Aalbaek Jensen
PRODUKTION	Zentropa Entertainments / Argus Film
BESETZUNG	Emily Watson, Stellan Skarsgard, Catrin Kurlidge, Adrian Rawlins, Jonathan Hackett u.A.
FORMAT	159 min, Farbe (Eastmancolor), 2,35 : 1, Dolby Digital

Internetverzeichnis

http://ics.zhdk.ch/fileadmin/data/ics/documents/d_corina_caduff/DiezerstueckelteStimme.pdf
am 23.01.2010

„Die Zerstückelte Stimme“

<http://www.lacan.com/zizwoman.htm>

am 23.01.2010

“Woman is One of the Names-of-the-Father, or How Not to Misread Lacan's Formulas of Sexuation”

<http://mail.sarai.net/pipermail/test1/2001-November/000882.html> - 1995

“The Thing from Inner Space”

by Slavoj Žižek

<http://www.kritische-ausgabe.de/hefte/stadt/stadtkarakassi.pdf>

am 23.01.2010

„Portraits zur Literaturtheorie II:

Jacques Lacan »

<http://www.youtube.com/watch?v=GnUzc6jqAUA>

Slavoj Žižek “The Perverts Guide to Cinema”

Abstract

In meiner Diplomarbeit habe ich mich mit dem Ort der Töne in der filmischen Konstruktion befasst. Das zentrale Interesse galt dem Off als negativem Ort, der nur von Tönen bewohnt werden kann. Es hat sich herausgestellt, dass der Bildrahmen in seiner Funktion als Grenze des Sichtbaren eine grundlegende Rolle bei der Platzierung der Töne spielt. Töne, die jenseits dieser Grenze platziert sind, erfüllen einerseits wesentliche Aufgaben bei der Erzeugung der filmischen Illusion vom Raum, andererseits genießen sie eine gewisse Eigenständigkeit gegenüber der Bildinformation. Anhand der Beispielfilme habe ich zu zeigen versucht, dass Off-Töne, genauer genommen akusmatische Stimmen und Geräusche, eingesetzt werden können, um Wahrnehmungsbereiche, die außerhalb der physikalischen Realität liegen, darzustellen. Angefangen von den mentalen Feldern des Traumes, der Erinnerung und Fantasie, können mithilfe von Stimmen aus dem Off tiefer liegende Schichten des Unbewussten, Orte verborgener Ängste und Wünsche aufgegriffen werden. Akusmatische Geräusche hingegen dienen nicht nur zur Definition eines Raumes, sondern können auch viele Informationen über die Interaktion vom Mensch und seiner Umwelt transportieren.

Im dritten Kapitel habe ich mich mit der akusmatischen Stimme auseinandergesetzt, mit dem Ziel, den Chionschen Begriff des Akusmétres zu erweitern und die neu gewonnene Körperlichkeit der frei schwebenden Stimme am Beispiel von *BREAKING THE WAVES* zu veranschaulichen. Anhand der audiovisuellen Analyse des Films *STALKER* ist illustriert worden, dass schon der monaurale Film in der Lage war, mit dem Einsatz von akusmatischen Geräuschen ein weitgehendes Raumgefühl zu erzeugen, welches die „körperliche“ Beteiligung der Zuschauer am filmischen Geschehen in hohem Maße intensivierte. Dabei war mir wichtig, Kino als dreidimensionales, d.h. räumliches Phänomen mit Ereignischarakter aufzufassen, indem alle drei Fassetten, nämlich die Produktion, Projektion und Rezeption und die dazugehörigen filmischen Räumlichkeiten berücksichtigt werden sollten. Weiters habe ich versucht, eine Art Analogie zwischen dem menschlichen Körper und dem filmischen Bildrahmen im Hinblick auf ihre Grenzen-Zeichnung herzustellen. Sowie der Bildrahmen die Schnittstelle zwischen dem Sichtbaren und Hörbaren im Film bildet, fungiert der Körper als durchlässige Membran zwischen der Innen- und Außenwelt. Die Dualität von Körper und Geist findet somit ihre Entsprechung im Film, dessen Wesen auch einer fundamentalen Teilung unterliegt, nämlich derjenigen in Bild und Ton.

Lebenslauf

Name: Elif Yalçintepe
Geburtsdaten: 16.12.1983 / Istanbul, Türkei
Anschrift: Margaretenstr. 78/7
1050 Wien

Telefon: 0699 11463073
E-mail: elif.yalcintepe@hotmail.de
american_night_13@yahoo.com

Schulbildung:

1989-1994 Grundschule in Istanbul
1994-2002 Naturwissenschaftliches Realgymnasium
Österreichisches St. Georg Kolleg in Istanbul
Abschluss: Matura

Studium:

WS 2002/2003 - WS 2010/2011 Theater-, Film- und Medienwissenschaft
Universität Wien
Diplomarbeit: „An der Schwelle des Sichtbaren: Off-Töne
im Film am Beispiel der Filme BREAKING THE WAVES
und STALKER“
Seit WS 2007/2008 Bildende Kunst
Akademie der bildenden Künste Wien
WS 2007/2008 – WS 2008/2009 Klasse für Video und Videoinstallation
Prof. Dorit Margreiter
Seit WS 2008/2009 Klasse für Digitale Medien
Prof. Constanze Ruhm

Praktikum:

07/2008 -09/2008 Österreichische Friedrich und Lillian Kiesler Privatstiftung
Archiv und Datenbank

Ausstellungsbeteiligungen:

2008 Rundgang / Akademie der Bildenden Künste Wien
2008 „Klassengesellschaft“ im Rahmen des Monats der
Fotografie
2009 „Glitz nicht so romantisch“ in c17
2010 „Screening“ in Cinema Francais / Berlin