

Robert Bresson

Bilder für die Ohren oder das Kino des Tons

Verfasser:

Oliver Tege

ot@filmdenken.com

Der folgende Text ist nach der Creative Commons License 3.0 lizenziert.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de/>

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	3
2. Ton, Hören, Wahrnehmen.....	4
2.1. Der Ton in der Filmwissenschaft	6
3. Das Acousmètre	8
3.1. 1927 – Die Geburt des Stummfilms.....	11
3.2. Notizen zum Ton.....	13
4. Hören und Sehen.....	16
5. Schluss	21
6. Literaturverzeichnis.....	24

1. Einleitung

Eine Arbeit über den Ton des Films? Genügen die zahllosen Publikationen zum Ton, zum Tonfilm, zur Stimme und dergleichen nicht, um den Phänomenen des Hörbaren im Kino ausreichend gerecht zu werden? Wieso sollte insbesondere das filmische Schaffen von Robert Bresson in diesem Zusammenhang von Bedeutung sein? Bresson hat zwar mit seinen „Notizen zum Kinematographen“¹ in aller Prägnanz und dennoch eindringlich verdeutlicht, was für ihn *Film* bedeutet, was für ihn Kino – oder wie er es nannte: Kinematographie – bedeutet, doch gerade der Ton spielt in diesen Notizen eine eher untergeordnete Rolle. Wieso sollte also der Ton, wenn er doch in den Notizen eines Regisseurs kaum auftaucht, nochmals genauer untersucht werden, scheint er doch für den Regisseur selbst eine eher untergeordnete Rolle zu spielen? Doch gerade die spärlichen Äußerungen Bressons zum Ton sind umso eindringlicher und bedeutsamer und lassen erahnen, welche Wichtigkeit er dem Ton dennoch beimisst. Das große Problem, welches der Ton hat, ist sein ständiges Untergeordnetsein unter dem Bild. Das Kino war vormals ein visuelles Medium und wurde mit dem Tonfilm immerhin ein audio-visuelles Medium. Doch der Ton blieb dabei stets Eines: ein dem Bild Nachgeordnetes, wie ein kleiner Bruder, der machen muss, was seine große Schwester ihm sagt. Vielleicht lag dies auch an der technischen Entwicklung. Immerhin waren die Bilder auf der Leinwand zuerst da und konnten ihre Dominanz über 30 Jahre behaupten. Erst 1927 lief mit „The Jazz Singer“ der erste abendfüllende Spielfilm mit Ton über die Leinwände. Der Ton hatte also einen schweren Stand, um seine Eigenständigkeit und sein Potential gegenüber den Bildern, denen er gehorchen sollte, zu entfalten. Die Filmwissenschaft selbst verdeutlicht zudem das Primat des Bildes gegenüber dem Ton. Selbst so ausführliche, nützliche und ergiebige Ausführungen über den Ton, zu finden beispielsweise bei Michel Chion, auf den noch eingegangen werden muss, zeigen, wie der Ton hierbei verstanden wird: stets in Relation zum Bild. Fragen danach, wo der Ton, besser gesagt die Tonquelle, herkommt, bedingen Antworten, in denen immer auch das Bild – konkret: das auf der Leinwand sichtbare Bild - eine Rolle spielt. Ist die Tonquelle innerhalb des Bildes – im *on*, oder ist sie ausserhalb des Bildes – im *off*. Insbesondere Chion macht sich auf die Suche nach dem Ort des Tons im Film und kommt daher nicht umhin, den Ton

¹ Bresson, Robert: „Notizen zum Kinematographen“

weiterhin an das Bild zu koppeln, wenngleich einige seiner Ideen äußerst gute Ansätze bieten, für Bressons Filme beispielsweise jedoch nicht bis zu Ende gedacht wurden. Denn Bresson hingegen, so meine These, verwendet den Ton in anderer Art und Weise, er entfesselt den Ton, löst ihn vom Bild. Vielleicht konnte er in seinen Notizen gerade deshalb so wenig über den Ton aussagen, weil man über den Ton im Film, so wie Bresson ihn versteht und verwendet, schlichtweg nicht sprechen kann, ohne in die Falle zu tappen, erneut das Bild mit einzubeziehen. Möglicherweise war Bresson klar, dass man über seinen Ton nicht sprechen oder schreiben könne, das man diesen eben nur hören kann! Jeder, der schon mal versucht hat, ein spezifisches Geräusch zu beschreiben, wird verstehen, wieso es so schwierig ist, den Ton in Worte zu fassen.

Die vorliegende Arbeit ist inspiriert durch den Ton bei Bresson. Sie kann dabei, ebensowenig wie Bresson selbst dies vermochte, konkret mit Beispielen die nun folgenden Gedanken, Ideen und Vorschläge verdeutlichen und stützen. Dennoch setzen die Filme Bressons ein Nachdenken über den Ton in Gang, welches hier Thema meiner Überlegungen werden soll. Dabei ist natürlich zunächst ein Blick in filmwissenschaftliche Ausführungen über den Ton im Film von Nöten, um im Anschluss deutlicher herausstellen zu können, inwieweit Bresson diesen Theorien nicht zu entsprechen scheint. So soll nunmehr der Versuch unternommen werden, trotz aller Gefahren, über den Ton in den Filmen Bresson zu sprechen. Man kommt natürlich nicht umhin, die Filme tatsächlich auch zu sehen, denn wie bereits angemerkt wurde, kann man über diesen Ton nicht Alles in Wort und Schrift übersetzen, man muss Bressons Filme einfach selbst gehört haben.

2. Ton, Hören, Wahrnehmen

Die Filmwissenschaft kann inzwischen auf eine nahezu unüberschaubare Fülle von Publikationen und darin enthaltenen Erkenntnissen rund um den Ton zurückgreifen. Im Laufe der Jahre haben sich dabei einige Namen herauskristallisiert, deren Veröffentlichungen durchaus als Standardwerke der Filmwissenschaften und –theorien angesehen werden dürfen. Frühe Autoren, wie Béla Balázs und Rudolf Arnheim zählen

ebenso dazu, wie André Bazin, Siegfried Kracauer, Christian Metz, Noël Carroll oder Stanley Cavell, um nur eine kleine Auswahl der prominentesten Vertreter dieser Wissenschaft zu benennen. Ohne nun pauschalisieren zu wollen oder einzelne Veröffentlichungen herabzuwürdigen, so scheint es doch, dass dem Ton oftmals deutlich weniger Aufmerksamkeit zugesprochen wird als dem Bild. Dies ist natürlich nicht verwunderlich, hat man mit dem Film doch endlich ein Medium gefunden, welches die Möglichkeiten der Fotografie übersteigt und die Bilder *lebendig* werden lässt. Gerade auch die fortwährende Frage, ob der Film nun schlichtweg die Realität der uns umgebenden Welt abbilden kann und daher auch abbildet, oder ob er ganz als formorientiertes Medium der Kunst angehört und artifizielle Bilder erzeugt, die der Realität zwar erstaunlich Nahe kommen, diese jedoch gerade nicht einfach nur abbilden, sondern verändern, mag wohl auch den Blick – oder besser gesagt: das Ohr – auf den Ton verstellt haben. Hinzu kommt noch, dass gerade der Ton dieser grundlegenden Frage des Films vor allen Dingen den Befürwortern des Abbildmediums dienlich sind und im Zuge dessen zwangsläufig unterbewertet werden muss. Erkennt man den Film schließlich als Möglichkeit an, die Realität abzubilden und, dank der bewegten Bilder, auch deren Veränderung, so lässt der Tonfilm uns eben diese Realität nicht nur sehen, sondern auch hören und komplettiert damit die so gedachte Verwendung des Films. Fraglich bleibt dennoch, wieso das Bild dem Ton derart vorgezogen wird. „Von den Dingen in der Welt um uns erfahren wir durch unsere Sinne. Aber die Sinne geben uns diese Dinge nicht selbst sondern lassen uns nur die Wirkungen einiger ihrer Eigenschaften spüren“² Wenn man meint, eine Geige zu hören, hört man tatsächlich nur den Klang der Geige. „Hingegen ist: >>Ich sehe den Baum<< nicht gemeint als >>Ich sehe ein Bild des Baumes<< sondern wortwörtlich. Man meint, >>den Baum selbst<< zu sehen [...]“³ Arnheim schlussfolgert daraus, dass „diese verschiedene Bewertung der Sinnesorgane ihren Grund darin [hat] [Anm. d. Verf.], dass uns in der Tat das Auge viel besser unterrichtet, als Ohr oder Nase.“⁴ Hinzu kommt, dass nahezu alle Künste u.a. auf das Auge des Betrachters hin ausgerichtet sind. Lediglich Musik, Hörfunk und Hörspiele wenden sich laut Arnheim ausschließlich an das Ohr. Und dennoch muss festgestellt werden, dass der Mensch zu allererst hört, bevor er sehend wahrnimmt. Schon im Mutterleib kann das ungeborene Kind Herzschlag, Stimme und Atemgeräusche der Mutter, ebenso wie Außengeräusche,

² Arnheim, Rudolf: „Rundfunk als Hörkunst“, S. 18

³ Ebd., S. 18

⁴ Ebd., S. 18

wahrnehmen. Die ersten Sinneseindrücke, die der Mensch in diesem Stadium also von der Welt erhält, sind ausnahmslos akustisch vermittelt. Doch das Ohr kann als Wahrnehmungsorgan das Sehen mit den Augen noch auf andere Weise übertreffen: „So ziemlich alle Dinge unserer Umwelt können wir sehen, aber nur falls genügend kräftiges Licht auf sie scheint. Für das Hören gibt es keine solche Bedingung. Die Luft, deren Schwingungen uns die Vibrationen der tönenden Dinge vermitteln, ist immer vorhanden. Tag und Nacht – es gibt keine Zeit, während derer wir nicht hören könnten.“⁵ Das Problem des Ohres, im Gegensatz zum Auge ist jedoch, dass wir zwar nahezu Alles sehen können, jedoch nicht Alles hören können. Der Tisch, an dem ich sitze, während ich diese Arbeit schreibe, ist für mich sichtbar, glücklichweise jedoch nicht hörbar, die Konzentration würde doch stark darunter leiden. „Dennoch sind die Klangäußerungen unserer Welt so mannigfaltig, dass man durchaus von einem akustischen Weltbild sprechen kann. Das hängt zum Teil damit zusammen, dass die Gehörwahrnehmungen uns immer von Tätigkeiten der Dinge und Lebewesen Kunde geben, wenn ein Ding tönt, so bewegt, so verändert es sich.“⁶

2.1. Der Ton in der Filmwissenschaft

Die oben genannten Argumente Arnheims mögen ein Grund dafür sein, dass der Ton in der Filmwissenschaft so knapp und in stetiger Relation zum Bild untersucht wird. Will man mit gängigen Ideen zum Ton im Film jedoch an Bressons Filmen arbeiten – und diese provozieren ja unbedingt eine Auseinandersetzung mit dem Ton – so kommt man damit aber nicht weit. Mit welchen Vorurteilen hat der Ton in der Filmwissenschaft (und Filmtheorie) nun aber zu kämpfen? Frieda Grafe benennt in diesem Zusammenhang zehn dieser zählbaren Vorurteile in den Erörterungen von Tonfilmen⁷, von denen ich einige hier kurz zusammenfassen will. Auch sie erkennt, dass das Gehör in der Hierarchie der Sinne eindeutig nach dem Gesicht rangiert. „Wir leben heute unter der Diktatur des Visuellen“⁸, schreibt Grafe dazu sehr

⁵ Arnheim, Rudolf: „Rundfunk als Hörkunst“, S. 19

⁶ Ebd., S. 19

⁷ Grafe, Frieda: „M.O.S.“, S. 61 f

⁸ Ebd., S. 61

treffend. Ebenso stellt sie fest, dass der Ton stets vom Standpunkt des Bildes aus betrachtet wird. Wie weiter oben schon angemerkt, zählt Grafe ebenso den Anspruch nach mehr Realität im Film als einen Grund, den Ton im Film zu begrüßen, aber lediglich unter dieser Aufgabe zu subsumieren. Wurde die fehlende Sprache im Stummfilm als Mangel betrachtet, so beseitigt der Tonfilm nunmehr diesen Mangel und bedarf keiner weiteren Beobachtung mehr. Problematisch ist für Grafe zudem, dass die großen Stummfilmregisseure für ihr Medium – den Film eben ohne Ton – eine spezifische Bild- und Raumsprache entworfen hatten, die durch den Tonfilm natürlich obsolet geworden war. Daher wurde der Tonfilm vor allem auch durch Filmschaffende selbst zunächst einmal abgelehnt. Dies sind nur ein paar der genannten Vorurteile und Probleme, mit denen sich der Tonfilm bei seiner Geburt und teilweise auch bis heute noch konfrontiert sieht. Dabei vermag der Ton so Vieles mehr zu leisten, als man es ihm oberflächlich geneigt ist zuzugestehen. „In einem Interview mit Godard erklärte Bresson, dass wann immer sich die Möglichkeit biete, er das Bild durch ein Geräusch zu ersetzen versuche. >>Das Auge ist faul, das Ohr dagegen erfindet<<. Der Ton ist nicht nur eine Herausforderung für das Primat des Sichtbaren. Er hat die Macht, die sichtbare Realität zu transfigurieren.“⁹ Der Ton vermag also Bilder entstehen zu lassen, die Teil des sichtbaren Bildes auf der Leinwand sind, jedoch nicht das Bild auf der Leinwand selbst sind, sondern dieses gleichsam unsichtbar, wie ein Gas in der Luft, unterwandern, sich darin vermischen und das ursprünglich sichtbare Bild damit in gewisser Weise auflösen, um ein neues, virtuelles Bild entstehen zu lassen, welches jedoch virtuell bleibt und sich nur akustisch aktualisiert.

Um sich der Macht des Tons, die Bresson darin erkannte, weiter annähern zu können, ist dennoch ein Blick in die umfangreiche Auseinandersetzung mit dem Ton bei Michel Chion nützlich, selbst wenn dieser Blick zugleich auch den Mangel in Bezug auf Bressons Ton offenbart. Dennoch können die Ideen Chions dingbare Ansätze für die weitere Untersuchung dieser Arbeit liefern. Damit soll keine Kritik an Chions Ausführungen geäußert werden, vielmehr soll damit lediglich gesagt werden, dass der Ton bei Bresson sich nicht allein mit Chions Überlegungen erfassen lassen.

⁹ Grafe, Frieda: „M.O.S.“, S. 64

3. Das Acousmètre

„Die visuelle Wahrnehmung (vision) des Menschen ist ebenso ausschnitthaft und gerichtet wie das Sehen (vision) des Kinos, das Hören aber ist ungerichtet. Wir sehen nicht, was sich hinter uns befindet, aber wir hören nach allen Seiten.“¹⁰ Vielversprechend klingt Chions einleitender Satz eines Aufsatzes von ihm über das *acousmètre*. Deutlich stellt der Autor, der, ausführlich wie kein anderer, den Ton im Film untersucht hat, heraus, welche Stärken das Hören gegenüber dem Sehen doch im Grunde besitzt. Chion sind die auch hier genannten *Probleme* des Hörens im Vergleich zum Sehen offenbar wohlbekannt, denn auch er merkt an, dass der Mensch sich schließlich vornehmlich durch das Sehen in der Welt zurechtfindet. Das Hören, wenn auch raumergreifender als das Sehen, hat daher stets einen Mangel: „Man verspürt etwas, aber man kann es nicht sagen.“¹¹ Letzteres könnte man direkt über das Hören in einem Film Bressons wieder anbringen. Man denke nur an die merkwürdige Sirene, welche immer wieder im Film („Lancelot du Lac“) ertönt, jedoch kein einziges Mal zu sehen ist und man daher bereits in grundsolide Erklärungsnöte gerät, will man diese Sirene tatsächlich irgendwie im Film verorten. Chion arbeitet in Folge dessen den Begriff des *acousmètre* ausführlich aus, um gerade die Möglichkeiten des Films und des Filmtons zu verdeutlichen, welche es möglich machen, Töne hören zu können, deren Herkunft jedoch schleierhaft zu belassen. Für ihn ist es das „Versteckspiel“¹² des Kinos, welches sich hinter dem Begriff des *acousmètre* verbirgt. Akusmatisch beschreibt demnach einen Klang, den man zwar hören kann, dessen Ursache man jedoch nicht klar benennen, genauer gesagt sehen kann. Klassische Medien, die in diesem Sinne akusmatisch arbeiten, sind gemäß Chion, der den Begriff des Akusmatischen bei Pierre Schaeffer entdeckt, das Radio, das Telefon und die Schallplatte. Wenn es akusmatische Töne gibt, dann muss es auch ein entsprechendes Pendant dazu geben. Auch hier greift Chion auf Begrifflichkeiten von Schaeffer zurück, der eben dieses Pendant, einen Klang dessen Herkunft man sehen kann, als direktes Hören bezeichnet hat. Chion verfeinert das direkte Hören für sein Interesse des Filmtons noch weiter und spricht in diesem Zusammenhang vom „visualisierten Hören“. Nun wird auch deutlich, weshalb dem Ton selten mehr Bedeutung beigemessen wird: „Das

¹⁰ Chion, Michel: „Mabuse – Magie und Kräfte des >Acousmètre<. Auszüge aus >Die Stimme im Kino<, S. 124

¹¹ Ebd., S. 125

¹² Ebd., S. 126

Sprechkino ist natürlich vom visualisierten Klang (den man häufig >synchron< oder >on< nennt) ausgegangen [...].¹³ Kurz: Unzählige Filme nutzen den Ton nicht als eigenständiges Ausdrucksmittel, sondern lediglich zur Vertonung der gezeigten Bilder. Auch hier können akusmatische Klänge vorkommen, etwa wenn die Protagonisten eines Films an einer Straße entlang spazieren und man den Autolärm hört, die Autos selbst jedoch in keiner einzigen Einstellung gezeigt werden. Ein Film der den Ton so einsetzt, führt dann wieder zurück zu den hier im Anschluss an Frieda Grafe benannten Vorurteilen. Chion trifft, um den Ton des Films besser analysieren und auch besser beschreiben zu können, wichtige Unterscheidungen des Filmtons, stets in Relation zum Bild jedoch. In Folge dieser Relation zum sichtbaren Bild wird auch deutlich, wie der Ton zwischen *On* und *Off* hin und her wechseln kann und dabei seinen Status ändern kann. Eine Stimme, die uns im Film nur über den Ton gegeben ist, ist zunächst einmal ein *acousmêtre*. Nun ist es natürlich möglich, dass diese Stimme irgendwann ins Bild wechselt, sich selbst als Darsteller des Films zeigt. Sie wird damit zu einem visualisierten *acousmêtre*. Ebenso können Personen sich im sichtbaren Bild unterhalten und dann dabei aus dem Bild gehen, während man das Gespräch, die Stimmen der Personen weiter hören kann. Auch in diesem Falle spricht Chion von visualisierten *acousmêtre*. Wesentlich interessanter sind für Chion allerdings jene Stimmen, die sich nicht im Bild zeigen, das große Beispiel hierfür ist schließlich „Das Testament des Dr. Mabuse“. Hierin offenbart sich zugleich auch das große Potential des Kinos, im Vergleich zum Radio etwa. Die Stimme im Radio ist und bleibt ein „Acousmêtre“. „Im Kino hingegen erweist sich die akusmatische Zone als schwankend und permanent der Möglichkeit ausgesetzt, durch das in Frage gestellt zu werden, was man als nächstes sehen wird.“¹⁴ Sehr treffend fügt Chion an anderer Stelle noch hinzu: „Weder drinnen noch draußen zu sein, das ist das Geschick des *acousmêtre* im Kino.“¹⁵ Der Ton, um wieder etwas allgemeiner zu werden und nicht die Stimme allein in der Betrachtung zu berücksichtigen, scheint also nicht im Bild verortbar zu sein. Ebenso scheint er jedoch auch nicht aus dem absoluten *Off*, in dem sich etwa die Filmmusik befindet, zu sein. Gerade die Filmmusik ist dabei von etlichen Filmemachern oft genug benutzt worden, um genau diese Frage nach der innerdiegetischen oder extradiegetischen Zugehörigkeit im Film selbst zu thematisieren. Filmmusik ist grundsätzlich extradiegetischer Natur. Sie ist zu hören, aber sie ist nur für uns, die wir den

¹³ Chion, Michel: „Mabuse – Magie und Kräfte des >Acousmêtre<. Auszüge aus >Die Stimme im Kino<, S. 127

¹⁴ Ebd., S. 129

¹⁵ Ebd., S. 130

Film ansehen, zu hören. Die Protagonisten im Film bekommen von der Musik, die wir hören nichts mit. Hin und wieder tauchen dann jedoch Musiker im Bild auf, die eben noch extradiegetisch geglaubte Musik wandert damit plötzlich in die innerdiegetische Welt des Films – nun wissen wir, dass auch die Darsteller des Films gehört haben, was wir gehört haben. Auch bei Bresson gibt es derartige Anspielungen, auf die noch eingegangen werden muss. Denn bei Bresson lässt sich schließlich dennoch nicht genau auflösen, wer nun eigentlich was gehört hat. Wie schon mehrfach angedeutet, versucht Chion immer wieder den *Ort* des Tons im Film ausfindig zu machen. Akusmatische Geräusche werden also stets versucht, irgendwie in das Bild zu (re-)integrieren und genau dies, so könnte man mit Bresson nun entgegnen, muss doch aber nicht zwangsläufig notwendig sein. Selbst Chion erkennt diese Macht des Tons, will den Rückschluss zum Bild aber offenbar dennoch nicht aufgeben: „Weil es auf dem Bildschirm ist, ohne dort zu sein, weil es auf der Oberfläche des Bildschirms umherirrt, ohne in es einzutreten, ist das *acousmètre* ein destabilisierender, ein Spannungsfaktor, ist es eine Einladung, nachschauen zu gehen, und kann es auch eine Einladung sein, sich darin zu verlieren.“¹⁶ Gerade das zuletzt Gesagte, eine Einladung, um sich darin zu verlieren, findet bei Chion keine größere Aufmerksamkeit. Dabei ist es aber genau dies, worauf es bei Bresson ankommt. Der Ton bei Bresson verwirrt, man kann sich darin verlieren. Man kann am Ende nicht genau sagen, was man gehört hat, ob es zum Bild gehört oder aus dem absoluten *Off* hörbar gemacht wurde. Sollte man dies in Bezug auf Bresson aber einfach damit abtun, dass der Regisseur wohl auf seine Art und Weise lediglich den Ton selbstreflexiv werden lassen wollte, dass er die Möglichkeiten des Tons im Film über den Ton selbst zum Thema machen wollte? Denkbar wäre es natürlich, Bressons Perfektionismus spricht jedoch dagegen. Jedes noch so kleinen Detail wurde von ihm wohlgedacht und in seinen Filmen platziert. Ein profaner Verweis auf die Technik des Tons erscheint da nicht gerade dem Schaffen des Regisseurs zu entsprechen. Die konsequente Arbeit am und mit dem Ton, die sich durch die gesamte filmische Arbeit Bressons zieht, bezeugt doch vielmehr, dass Bresson mit dem Ton genauso gearbeitet hat, wie mit dem Bild. Bild und Ton werden bei ihm zu gleichberechtigten Techniken innerhalb seines Kinematographen. Er räumt auf mit den Vorurteilen über den Ton. Der Ton unterstützt nicht nur die Realität, die die Kamera einfängt und lässt uns diese hören – der Ton arbeitet maßgeblich an der Erzeugung einer filmischen Welt mit. Chion dagegen

¹⁶ Chion, Michel: „Mabuse – Magie und Kräfte des >Acousmètre<. Auszüge aus >Die Stimme im Kino<, S. 131

versucht weiter, den Ort des *acousmètre* innerhalb des Films, innerhalb der Diegese gar, ausfindig zu machen – eine Suche, die im Falle des von ihm gewählten Beispiels (Dr. Mabuse) zum Scheitern führt. „Sie [gemeint sind Entakusmatisierungsszenen im „Testament des Dr. Mabuse“, die also die Stimme Mabuses an einen Ort, an einen menschlichen Körper binden] [Anm. des Verf.] verschieben diese Enthüllungen des *acousmètre* auf später, auf einen ferneren Ort, das heißt auf niemals und nirgendwo; sie verbergen aber vor allem vor uns, dass dieses Anderswo nicht existiert.“¹⁷ Es bleibt anzuzweifeln, ob dieses Anderswo, welches auch bei Bresson zu hören ist, tatsächlich nicht existiert.

3.1. 1927 – Die Geburt des Stummfilms

Nicht nur Bresson war der Ansicht, dass der Tonfilm überhaupt erst die Stille im Film eingeführt hat. Wenn er in seinen Notizen anmerkt, „der Tonfilm hat die Stille erfunden“¹⁸, dann mag dies zunächst vielleicht ebenso verwundern, wie die Überschrift dieses dritten Kapitels meiner Arbeit. Und doch ist dieser Äußerung Bressons ihre Richtigkeit nicht abzuspochen. Dabei geht es nicht darum, dass man schon früh entdeckt hat, wie gut Musik sich zu bewegten Bildern doch im Grunde genommen eignet und daher Kinovorführungen oftmals durch einen Pianisten vor Ort im Kinosaal begleitet wurden. Deutlich wird dies allein daran, dass die Sprache, wenn auch nur über Texteinblendungen, auch im Stummfilm, jenem Kino zwischen 1896 und 1927 (will man „The Jazz Singer“ als ersten Tonfilm akzeptieren), schon vorhanden war. Die Figuren konnte man vielleicht nicht hören (im eigentlichen Sinne) aber dennoch konnten sie sprechen. Erst der Tonfilm, dies wird nun deutlicher, erlaubt dem Kino tatsächlich echte Stille. Insofern ist das von Michel Chion immer wieder präferierte Beispiel des Dr. Mabuse aus dem Jahr 1932 tatsächlich ein vortreffliches für den Beginn eines Tonfilms, wengleich der Tonfilm zu dieser Zeit bereits seit fünf Jahren, zumindest aus technischer Sicht, möglich war. Der Film beginnt mit dem, was Filme vor 1927 tatsächlich nicht besaßen: Geräusche. Die Stimme konnte, wie gezeigt, durch Schrift sichtbar gemacht werden, doch Geräusche blieben dem Stummfilm vorenthalten und sie fluten nun gleichsam die ersten Minuten im „Testament des Dr. Mabuse“, wenn auch nicht dem ersten Tonfilm

¹⁷ Chion, Michel: „Mabuse – Magie und Kräfte des >Acousmètre<. Auszüge aus >Die Stimme im Kino<, S. 140

¹⁸ Bresson, Robert: „Notizen zum Kinematographen“, S. 43

überhaupt, dann doch aber immerhin dem ersten Mabuse-Film mit Ton. In seiner Vorlesung „Medien im Film“ an der Bauhaus Universität Weimar hat Joseph Vogl am 26. April 2005 über das „Testament des Dr. Mabuse“ gesprochen. Die Ausführungen Vogls zum Ton beispielhaft in diesem Film beschreiben dabei zugleich Möglichkeiten des Tons im Film generell, welche in dieser Form auch für Bressons Filme dingbar gemacht werden können. Die Tatsache, dass Dr. Mabuse im gesamten Film nicht zu sehen ist, zumindest seiner Stimme kein Ort als Mensch zugewiesen wird, bestätigt das Ende des Stummfilms und den Beginn des Tonfilms. Mabuse, der bereits in zwei Filmen davor auf der Leinwand zu sehen war, stand gleichsam als Symbol des Stummfilms. Der Tonfilm markiert das Ende dieser Figur, zumindest sein körperliches Dasein, daher auch das „Testament“. Hier nun offenbart sich zugleich, dass Regisseur Fritz Lang dem Ton mehr Bedeutung beimisst, als dem Bild. Das Bild – die Person Mabusens – ist tot, ist verschwunden, seine Stimme geistert jedoch nach wie vor über die Leinwand und deren Bilder, infiziert diese wie ein unsichtbarer, aber nicht zu leugnender Virus. Vor allem die erste Sequenz des Films, der Ton in dieser ersten Sequenz, wird programmatisch für den gesamten Film, für das Kino überhaupt. Laute Maschinengeräusche, deren Ursprung und Quelle nicht zu sehen ist, lassen dennoch alles andere im Bild Sichtbare erzittern, der Ton erschüttert das Bild, die Dinge darin, die handelnden Personen. Ohne ihn zu sehen, löst sich der Ton ab vom Bild, er gehorcht nicht mehr dem, was da im Bild gezeigt wird, er entwickelt sich zum eigenständigen **tonangebenden** Ton, welcher dem Bild seinen Willen aufzwingt. Fritz Lang dreht den Spieß um: Das Bild gehorcht dem Ton. Joseph Vogl merkt dazu treffend an, dass sich Bild und Ton, entgegen aller hier vorab genannten Vorurteile schließlich *nicht* entsprechen, sie verfehlen sich geradezu. Was man sieht, bleibt unhörbar, denn was man hört ist zu laut, um das Sichtbare auch noch zu hören. Und was man schließlich da hört, bleibt die ganze Zeit über un-sichtbar. Interessant ist in dieser ersten Sequenz, dieses ersten Mabuse-Films mit Ton, auch die Tatsache, dass der Film nicht damit beginnt, die Stimme in den Film einzuführen, sondern das Geräusch. Für Vogl macht diese Sequenz das Hören selbst hörbar und degradiert damit den Stummfilm zum Taubfilm. Das Neue am „Testament des Dr. Mabuse“ ist nunmehr, dass Bild und Ton getrennt werden, neben dem Bild existiert ein Außerhalb, welches nicht ins Innere des Bildes gelangen kann, dieses jedoch – von außen eben – beeinflussen kann und damit irgendwie doch innen ist, obwohl es außen bleibt. Dies wird symptomatisch bei Bresson werden, wie noch zu klären sein wird. Vogl sprach in diesem

Zusammenhang auch davon, dass das Akustische in diesem Film, dass Mabuse selbst eine Art Lücke im Film markiert, ein Loch in diesem offenbart. Der Einbruch des Akustischen erzeugt ein Objekt, welches den Charakter eines Lochs hat, dass alles Andere bestimmt, selbst jedoch unbestimmt bleibt. Das Akustische ist überall und nirgends zugleich. Es ist *on*, *hors-champ* und *off* und all dies im selben Augenblick. Das Bild auf der Leinwand, mit all seinen Facetten ist der Ort des Tons. Den Ton direkt darin, in der Diegese zu suchen, wird überflüssig. Es ist das gerahmte Bild, welches wir auf der Leinwand sehen, welches den Un-Ort des Tons markiert. Das bis an diese Stelle Benannte soll nun mit Rekurs auf Bressons Filme und ausgewählte Beispiele deutlicher gemacht werden. Dabei ist natürlich vorab ein Blick in die Notizen des Regisseurs von Nöten. Nach all den Anmerkungen und Hypothesen über Bressons Umgang mit dem Ton, soll schließlich der Regisseur selbst daraufhin befragt werden, wie er die Arbeit mit und am Ton versteht.

3.2. Notizen zum Ton

Wie eingangs schon erwähnt, äußert sich Bresson nicht sehr ausführlich zum Ton im Film. Doch die kurzen Anmerkungen, die immer wieder in seinen Notizen auftauchen, sind bereits ein eindrucksvoller Beweis für die Wichtigkeit, die Bresson selbst dem Hörbaren in seinen Filmen zuspricht. Im vorangegangenen Kapitel wurde Bresson diesbezüglich bereits zitiert, als davon die Rede war, dass der Tonfilm überhaupt erst die Stille des Films möglich gemacht hat. Diese Aussage beschreibt das Interesse Bressons an den Geräuschen, an den Tönen der Dinge, die bis 1927 schlichtweg nicht Bestandteil eines Films sein konnten. An anderer Stelle heißt es dann schließlich: „Der Kinematograph ist eine Schrift mit Bildern in Bewegung und mit Tönen.“¹⁹ Es fällt von da an auf, dass Bresson stets Wert darauf legt, Bild und Ton immer einzeln zu benennen, es gehört eben *Beides* zum Kinematographen. Ein Kinematographen-Film ist für Bresson schließlich ein Film, „wo der Ausdruck erlangt wird durch Zusammenhänge von Bildern und Tönen und nicht durch Mimik, durch Gesten und Tonfall (von Schauspielern und Nichtschauspielern).“²⁰ Diese Anmerkung des Regisseurs zeigt dabei, dass ein Bild allein, zumindest für Bresson, noch keine Ausdruckskraft besitzt. Es bedarf dazu

¹⁹ Bresson, Robert: „Notizen zum Kinematographen“, S. 17

²⁰ Bresson, Robert: „Notizen zum Kinematographen“, S. 20

schließlich des Zusammenwirkens von Bild und Ton, da selbst ein Schauspieler den Ausdruck, so wie er sein sollte, nicht herstellen kann. In diesem Zusammenspiel von Bild und Ton hat Musik jedoch nichts verloren. Zwar taucht Musik bei Bresson noch auf, allerdings verschwindet sie bereits ab dem dritten Film, „Journal d'un curé de campagne“. „Keine Musik zur Begleitung, zur Unterstützung oder zur Verstärkung. Überhaupt keine Musik (Außer die Musik die von sichtbaren Instrumenten gespielt wird, versteht sich). Die Geräusche müssen Musik werden.“²¹ Wieder und wieder zielen Bresson Anmerkungen darauf ab, Bild und Ton zu trennen und deren Zusammentreffen auf der Leinwand näher zu beschreiben. „Bilder und Töne wie Leute, die sich unterwegs kennenlernen und nicht mehr trennen können“.²² Bild und Ton sind also zwingend getrennt voneinander zu betrachten, doch deren Wirken auf der Leinwand kann nur im untrennbaren Zusammenspiel gelesen werden, wenngleich Beide ihre Eigenständigkeit bewahren. Demnach ist es die Aufgabe des Regisseurs, eine Verwandtschaft zwischen den Bildern, den Tönen und der Stille zu finden. Und wenn schon keine Verwandtschaft, dann doch wenigstens die Bekanntschaft, „ihnen den Anschein geben, als gefiele es ihnen miteinander, als hätten sie ihren Platz gewählt.“²³ Bei aller Nähe und Liebe zwischen Bild und Ton, auf die es Bresson zweifelsfrei anlegt, so dürfen Bild und Ton jedoch niemals Eins werden. Dann nämlich wird der Ton wieder nur zu dem, was er im Kino größtenteils ist, eine akustische Entsprechung des Sichtbaren, einer synchronen Vertonung der Bilder, ohne jegliches Potential. „Was das Auge ist, soll keine bloße Verdopplung dessen sein, was für das Ohr ist. Wenn das Auge ganz erobert ist, nichts oder fast nichts dem Ohr geben (und umgekehrt, wenn das Ohr erobert ist, nichts dem Auge geben). Man kann nicht gleichzeitig ganz Auge und ganz Ohr sein. Wenn ein Ton ein Bild ersetzen kann, das Bild weglassen oder neutralisieren. Das Ohr geht mehr nach innen, das Auge nach außen. Ein Ton soll niemals dem Bild zu Hilfe kommen, ein Bild nie einem Ton. Ist ein Ton die zwingende Ergänzung eines Bildes, entweder dem Ton oder dem Bild den Vorrang geben. Im Gleichgewicht schaden sie sich oder schlagen sich tot, wie man von Farben sagt. Bild und Ton sollen sich nicht gegenseitig unterstützen, sondern sich abwechseln, gewissermaßen Schicht arbeiten. Ist nur das Auge gefordert, wird das Ohr ungeduldig, ist nur das Ohr gefordert, wird das Auge ungeduldig. Diese Ungeduld nutzen.“²⁴

²¹ Bresson, Robert: „Notizen zum Kinematographen“, S. 29

²² Ebd., S. 42

²³ Ebd., S. 50

²⁴ Ebd., S. 52 f.

Dieses etwas längere Zitat, welches Notizen Bressons aneinanderreicht, die zumindest im hier zitierten Buch auch nacheinander aufgelistet sind, unterstreicht die Arbeitsweise des Regisseurs, für den das Filmemachen nicht nur die Arbeit mit der Kamera an den Bildern ist, sondern auch die Arbeit mit den Tonaufnahmegeräten an den Tönen. Beide Sinne sind gleichberechtigt auf der Leinwand, es gibt kein Primat des Bildes mehr, endlich ist Kino ein audio-visuelles Medium geworden. Die Bilder können gleichsam übersetzte Töne sein und diese ersetzen, etwa wenn gekräuseltes Wasser den Ton des unsichtbaren Windes sichtbar macht. Die Töne können gleichsam Bilder übersetzen und ersetzen. „Das Pfeifen einer Lokomotive lässt in uns das Bild eines ganzen Bahnhofs entstehen.“²⁵ Dieser kleine Satz aus den Notizen Bresson beschreibt die ungeheure visuelle Kraft des Tons. So genügt es denn auch, den gleichen Ort durch die gleichen Geräusche und Töne zu charakterisieren, ohne dass der Ort visuell, wenn die Kamera ihn erneut aufsucht, als ein schonmal Dagewesener gezeigt werden müsste²⁶. Dabei geht es aber nicht darum, den Ort mit irgendeiner Musik zu verbinden und diese dann als akustisches Motiv dieses Ortes zu verwenden. „Musik. Sie isoliert deinen Film vom Leben deines Films [...]. Sie hat eine stark verändernde und sogar zerstörende Wirkung auf die Realität, wie Alkohol und Rauschgift.“²⁷ Musik ist für Bresson wie ein Flickwerkzeug, welches die Bilder zusammenhält, den Film überschwemmt und dabei vertuscht werden soll, dass in diesen Bildern nichts ist²⁸. Und schlussendlich, die letzte Notiz in Bressons veröffentlichten Notizen macht dies überdeutlich, sieht der Regisseur sich selbst als jemanden, der mit *zwei* Geräten arbeitet. Zum Film gehört demnach nicht nur die Kamera, die die Bilder einfängt, sondern auch das Tonbandgerät, welches den Ton einfängt: „Erahen, wie sollte man diesen Begriff nicht mit den beiden wunderbaren Apparaten in Verbindung bringen, derer ich mich bei meiner Arbeit bediene? Kamera und Tonbandgerät, bitte führt mich weit weg vom Verstand, der alles erschwert.“²⁹ Das nächste Kapitel muss Spuren der Notizen in den Filmen Bressons nunmehr konsequenterweise aufspüren und benennen.

²⁵ Bresson, Robert: „Notizen zum Kinematographen“, S. 68

²⁶ Vgl. dazu: Ebd., S. 70

²⁷ Ebd., S. 71

²⁸ Vgl. dazu: Ebd., S. 109

²⁹ Ebd., S. 111

4. Hören und Sehen

Die folgenden Überlegungen sollen an einigen ausgewählten Beispielen den Einsatz des Tons in den Filmen Bressons zusammenfassen. Dabei kann natürlich nicht auf jeden Film des Regisseurs eingegangen werden. Ebenso wenig können die hier exemplarisch verwendeten Filme vollständig in Bezug auf ihre Tonspur analysiert werden. Die von mir ausgewählten Beispiele aus den Filmen „Les Dames du Bois de Bologne“ (1945), „Mouchette“ (1967), „Lancelot du Lac“ (1974) und „Le Diable probablement“ (1977) genügen schon, um zu zeigen, wie bestimmte Aspekte, die vorab aus den Notizen des Regisseurs zitiert wurden, immer wieder auftauchen und einen Film sichtbar machen, der ohne den bewussten Einsatz des Tons ein völlig anderer Film geworden wäre. Einer der ganz frühen Filme – „Les Dames du Bois de Bologne“ – scheint dabei noch eher den zu seiner Zeit üblichen Erzähltechniken des Kinos zu gehorchen. Vom Modell, welches bei Bresson zukünftig den Schauspieler ersetzt, ist hier zumindest noch nicht wirklich viel zu sehen. Ebenso wird man auch beim Ton eine Diskrepanz zu den Notizen von Bresson feststellen: Hier ist deutlich während des ganzen Films immer wieder Filmmusik zu hören, obwohl Bresson darauf doch später verzichten wird. Doch schon diese Musik vermag mehr, als die Bilder lediglich zu *untermalen*, wie eben derartige Tonspurelemente üblicherweise eingesetzt werden. Bresson hebt sich gleich zu Beginn davon ab, Filmmusik ganz im klassischen Sinne zu nutzen. Urplötzlich, wenn der Blick der Kamera in das Auto zu den Protagonisten auf der Rückbank gerichtet wird, bricht die Musik abrupt ab. Es scheint, als wolle Bresson den Zuschauer hier vorführen: Düster und bedrohlich wirken die ersten Minuten des Films und stimmen das Publikum auf den Verlauf der Handlung ein. Doch Bresson lässt es nicht soweit kommen. Sein Film braucht die Musik nicht, um die Atmosphäre des Films zu schwärzen. Genau dies wird in diesen ersten Minuten bereits deutlich. Die Bilder des Films für sich betrachtet sind bereits düster genug. Weg mit der Musik! Man könnte diesen frühen Film Bressons wohl auch so verstehen, dass er den Ton gerade dazu nutzt, um mit bekannten, kaum mehr wahrnehmbaren Regeln des Tonfilms zu brechen, eben gerade dadurch, dass Bresson diese Regeln aufgreift und zugleich zerstört. Was übrig bleibt ist schließlich Verwirrung über den Ton. Wenn man Angès zum ersten Mal tanzen sieht – Steptanz, der eigentlich keine Musik braucht, denn sonst hört man ja das Geräusch des Steppens nicht mehr – hört man zugleich Musik. Doch woher diese Musik stammt, bleibt zunächst unklar. Offensichtlich ist dies

Filmmusik aus dem *off*. Zu abrupt bricht auch diese Musik mehrmals ab und lässt vermuten, dass auf diese Art und Weise wohl kein Musiker einen Tanz begleiten würde. Doch dann taucht die Kapelle im Hintergrund auf und sorgt für eine gewisse Falschheit des Bildes. Zu unwirklich klang das Spiel der Musik bis hierher und zu unnötig ist die Begleitung durch die Musik. Denn tatsächlich war das Geräusch der Schuhe auf dem Boden nur in den Musikpausen deutlich wahrnehmbar. Will man hier eine Wirkung der Musik benennen, dann wohl das diese stört. Es ist interessant, welche Rolle Elaine in diesem Zusammenhang übernimmt. Sie nimmt Platz auf dem Posten, den die Filmmusik sonst genommen hätte. Sie bestimmt, was die anderen sehen, hören und fühlen – sie *stimmt* die handelnden Personen *ihrer* Rachefilms, ebenso wie uns sonst die Musik im Kino stimmt. Merkwürdige Anmerkungen zum Sehen und Hören bestimmen das Geschehen des Films: Wenn Elaine Angès zum ersten Mal als „Dirne“ entlarven kann, erwidert sie, dass sie nur *hört*, was sie will. Entscheidend ist also der Ton, nicht das Bild. Jean bemerkt später sehr klug und doch bereits in die Falle getappt: „Der Geist passt manchmal nicht auf den Mund auf“. Er denkt, Elaine hätte etwas verraten, was er nicht hören sollte. Tatsächlich hat sein Geist jedoch nicht aufgepasst, welche Falschheit aus dem Mund Elaines zu ihm gelangt ist. Er ist Opfer des Tons geworden, der inzwischen – gelenkt durch Elaine – macht was er will und die Geschichte vorantreibt. Wieder taucht Elaine als Ersetzung der Musik auf: Sie spielt selbst Klavier in einer Sequenz und Jean nervt dies so sehr, dass er gar nervös das Zimmer verlässt. Musik stört, Elaine stört – Musik im Film ist ebenso falsch wie Elaine, erzeugt falsche Emotionen, falsche Aussagen, fügt dem Bild etwas hinzu, was es ohne Musik nicht hätte. Elaine ist die manipulative Kraft, die die Musik heute bspw. in nahezu allen großen Produktionen Hollywoods übernommen hat. Was wäre ein Horrorfilm ohne seine Tonspur, wie ergreifend wäre die Romanze ohne Musik? Wenn Angès zur Musik in der neuen Wohnung tanzt, ist nicht ganz klar, woher die Musik kommt. Bresson treibt die Frage nach der Herkunft der Musik hier (1945!) bereits auf die Spitze. Interessant ist zudem, wie beide Hauptdarstellerinnen mit Musik in Verbindung gebracht werden: Elaine wird an das Klavierspiel gebunden, Angès ist die einzige Person im Film, die durch Orgelmusik begleitet wird. Dabei ist die Orgel vielleicht schon von Beginn an das Echo aus der Zukunft dieses Films. Nimmt der Orgelton nicht etwa die Hochzeit, die am Ende tatsächlich zelebriert wird, schon vorweg? Man könnte meinen, der Ton weiß mehr, als das Bild und versucht sich auf seine Art mitzuteilen.

„Mouchette“ könnte man nunmehr als einen *echten* Tonfilm bezeichnen. Dialogarmut steht Geräuschreichtum gegenüber. Genau dies war ja im Stummfilm schlichtweg nicht möglich: Geräusche hörbar zu machen. Umso schwieriger wird es, den Ton in diesem Film tatsächlich zu bestimmen. Er ist *on* und *off* zugleich, innen und außen. Die Geräusche im Wald bspw. gehören in den Wald. Gleichzeitig verbergen sie nicht ihre Gemachtheit. Es ist eine Endlosschleife immer gleicher Geräusche die wir da hören. Absolute Natürlichkeit des Bildes und absolute Unnatürlichkeit des Tons treffen auf der Leinwand aufeinander und werden zu den guten Freunden, die sich Bresson in seinen Notizen wünscht. Erneut scheint der Ton hier Etwas vorwegzunehmen: Der Schauplatz im Wald soll ja ein Alibi bieten. Sorgfältig wird Holz verbrannt und eine Geschichte dazu entworfen. Was wir sehen, ist nicht das, was die Personen im Film sehen sollen, wenn sie diesen Ort finden sollten. Der Ton spricht dies genau aus: was er hörbar macht, *passt* (!) zu dem, was wir sehen, aber es ist eindeutig nicht das, was wir sehen. Der Ton ist hergestellt, ebenso wie die Geschichte von Arsène. So finden Bild und Ton zusammen, obwohl sie auf den ersten Blick so weit auseinander liegen. Indem Bild und Ton sich so deutlich trennen, arbeiten sie schließlich eng zusammen. Und wieder kommt der Ton den Bildern am Ende des Films vorweg. Das Läuten der Kirchturmglöcken beginnt etwa 15 Minuten vor dem tatsächlichen Schluss des Films, bei dem Mouchette Selbstmord begeht. Die Irrealität dieses Läutens macht deutlich, dass hier nicht die Glocke einer Kirche geläutet wird, wenngleich dies natürlich in jedem Bild überaus plausibel wäre. Vielmehr ist dieses Läuten jedoch ein Countdown, der die letzten Minuten des Mädchens abzählt. Wieder treten Bild und Ton auseinander, nur um sich dadurch umso inniger zu vereinen und zu entsprechen. Nichts in diesen letzten 15 Minuten deutet tatsächlich auf einen Selbstmord hin, doch ebensowenig klingt dieses Läuten wie das einer Kirche. Der Ton ist plötzlich weder *on* noch *off*, er ist einfach da. Er gehört in dieses Bild innerdiegetisch und extradiegetisch zugleich. Der Ton bereitet den Selbstmord, die Bilder dieses Ereignisses vielmehr vor. Nachher kann man sagen, dass man es ja schon hat kommen *hören*. Das Glockenläuten hat uns darauf eingestimmt. Es war die Musik des Films. Aber der Ton wusste noch mehr. Am Ende erzählt Mouchette, Arsène sei ihr Liebhaber. Die Gemachtheit des Alibis, die Gemachtheit der Waldszene zieht ein in die innerdiegetische Realität des Films, so wie der Ton in jener Szene irgendwie auch schon innerdiegetisch war, trotz seiner eindeutigen, extradiegetischen Markierung.

In „Lancelot du Lac“ löst sich der Ton teilweise vollständig vom Bild ab, indem er eine Welt kreiert, die mehr ist, als nur die, die man sieht. Lärm dominiert diesen Film, das Scheppern der Rüstungen, Sirenen, die man nicht zuordnen kann – was man hört ist das Mittelalter, ist der Klang jener Zeit selbst. Der Film zeigt nur einen Ausschnitt aus jener Zeit, eine Facette, eine Geschichte. Der Ton dagegen lässt uns diese Zeit viel intensiver hören und erleben. Das der Ton zwar zu diesen Bildern gehört, die Bilder aber nicht zwangsläufig zu diesem Ton, wird im Film selbst thematisiert. Der Ton gehört zur Zeit der Geschichte, aber er geht die Geschichte oftmals einfach nichts an. Wenn Lancelot aus seinem Zelt tritt, wundert er sich, dass er Glocken läuten hört. Er fragt, ob die Messe denn schon beginnen würde. Ein anderer Ritter sagt ihm jedoch, dass sie noch nicht beginnen würde. Das Glockenläuten bleibt weiter zu hören, für wen oder was geläutet wird, hat uns jedoch nicht mehr zu interessieren. Die Bilder erzählen ihre Geschichte weiter, für die diese Glocken keine narrative Relevanz haben, wohl aber dazu gehören. Die Realität ruft in die Fiktion des Films. Die Geräusche dieses Films verkünden Handlungen, die wir aber nicht immer zu sehen bekommen, da sie uns nichts angehen, wohl aber den Film, denn sie fluten ihn gleichsam mit einer seltsamen Authentizität. Die Geräusche verkünden Handlungen, die uns aber im sichtbaren Teil nicht betreffen, uns nichts angehen. Sie sind jedoch wichtig, denn sie bezeugen die Zeit, die Handlungen dieser Zeit, die zwar zu unwichtig sind, um sie zu zeigen, wohl aber zu wichtig, um sie einfach zu überhören. Am Ende ist wieder der Ton schneller als die Bilder. Man hört, wie Pfeile auf die Rüstungen der Ritter treffen. Man sieht jedoch nur Bogenschützen in Bäumen versteckt und deren Pfeile, die nur Baumstämme treffen. Bild und Ton treten auseinander. Später liegen sämtliche Ritter der Tafelrunde tot im Wald. Man ist nicht mehr erschrocken, der Ton hat es uns ja bereits einige Minuten zuvor gesagt. Die Bilder mussten nur hinterher eilen, um den Ort des Tons zu finden.

Schließlich soll noch kurz auf „Le Diable probablement“ eingegangen werden. Nun ist die Musik tatsächlich vollständig verschwunden. Nicht einmal mehr der Vorspann bekommt noch seine Musik, was bei „Lancelot du Lac“ noch der Fall war. In einer recht seltsamen Sequenz in einer Kirche, wird der Ton schließlich selbst zum Thema gemacht. Die *Hauptdarstellerin* jener Sequenz ist eine Orgel, die offenbar gereinigt und gestimmt wird. Die Orgel vereint dabei die Merkmale des Tons im Film. Sie ist sichtbar, ihre Röhren sind zumindest sichtbar, nicht aber die Quelle, also jene Person, die die Orgel spielt. Wann immer sonst ein Instrument gespielt wird, sieht man stets auch die Person, die dieses Instrument

spielt. Bei der Orgel ist dies nicht der Fall, sie ist als Tonquelle zwar präsent, aber nicht vollständig, sie hat etwas Akusmatisches. Da man den Spielenden nicht sieht, weiß man nie genau, wann welcher Ton hörbar gemacht werden wird. Ebenso zucken die Personen in der Kirche bei jedem Geräusch der Orgel erschrocken zusammen. Die Orgel, wie hier gezeigt, entspricht dem Ton bei Bresson generell: Man sieht Bresson bei seiner Arbeit an der Tonspur nicht. Man weiß nie, was er seinem Publikum als nächstes hörbar machen wird. An anderer Stelle ist es der Ton, der etwas hörbar macht, jedoch das Hörbare nicht zu sehen ist. Es ist der Unfall des Busses, den man nur hören kann, der Ton lässt aber gleichsam die Bilder stehen. Der Bus bleibt stehen, das Gespräch im Bus kommt zum Erliegen und dies nur, weil etwas zu hören ist. Ein Geräusch bringt die gesamte, sichtbare Sequenz zum Erliegen. Und schließlich kommt auch Musik zum Einsatz, deren Quelle von den Protagonisten mitgenommen wird. Wenn Charles und sein Freund die Nacht in der Kirche verbringen, haben sie ihren Plattenspieler dabei, der in seiner Eigenart wie Filmmusik wirkt, denn was er hörbar macht, passt ins Bild und begleitet dieses sogar. Damit übertritt der Ton erneut seine Grenzen und ist *on* und *off* zugleich. Wir hören die Musik und sehen, dass sie von einer Schallplatte kommt. Wenn aber Charles' Freund durch die Kirche spaziert, er sich von der Tonquelle entfernt, so hat dies auf der Tonspur keinerlei Auswirkungen. Der Ton verlässt seinen Ort im Bild und begleitet die folgenden Bilder. Erst am Ende dieser Sequenz heiraten Bild und Ton wieder: Die Musik verstummt, da die Platte zu Ende ist und wir bekommen das Auslaufen der Nadel zu sehen und zu hören. Kurz bevor Charles sich schließlich umbringen lassen wird, hört man erneut Musik. Wieder passt die eher traurige Musik zum Geschehen und fungiert als Filmmusik. Doch sie ist eindeutig im Bild gezeigt: Ein Fernseher läuft und dieser wird durch die Fensterläden, die so geöffnet sind, dass sie den Fernseher als möglichen Urheber der Musik ins Bild rücken, fokussiert. Diesmal kann die Musik jedoch, nicht wie in der Kirche, mit den folgenden Bildern mitgehen. Ein Schnitt auf Charles' Freund, der schon ein Stück weiter gelaufen ist, lässt die Musik leiser und dumpfer werden. Der Schnitt zurück auf Charles, der noch am geöffneten Fenster steht, bringt auch die Musik wieder zurück. Der Ton ist gefangen in diesem Bild, in diesem Fernseher und das Fenster ist zu klein. Es scheint, als würde Charles noch überlegen, den Fernseher, ebenso wie vorab den Plattenspieler, mitzunehmen, doch dieses Mal muss der Ton hierbleiben. Die Bilder müssen ihre Tragik selbst vermitteln. Der Ton hält sich zurück, damit man ganz Auge sein kann für das, was gleich kommen wird. Das Ohr hat nun Pause. Es ist Charles' Abschied vom Ton.

5. Schluss

In einem Interview hat sich der Regisseur Michael Haneke wie folgt über den Ton geäußert: Er nennt Robert Bresson als Beispiel für seine Idee vom Ton im Film. „Der Ton ist ganz wichtig. Bresson hat das wunderbar gesagt. Der Film wird nicht mit einer, sondern mit zwei Maschinen gemacht, mit der Kamera und dem Tonbandgerät. In 80% der Filme ist diese zweite Maschine nur dazu da, das Geschehen akustisch noch etwas zu untermalen und zu illustrieren. Aber für mich ist der Ton genauso wichtig wie das Bild. Ich glaube, dass der Zugang zum Gemüt oder zum Innern über das Ohr direkter ist als über das Auge. Wir sind ja zugeschüttet von Bildern. Es wird immer schwieriger, mit einem Bild jemanden überhaupt noch zu beeindrucken.“³⁰ Was Haneke hier über das Kino seiner Zeit, unserer Zeit, den zeitgenössischen Film also, beklagt, hat Bresson offenbar schon kommen sehen, bzw. generell als Gefahr des Tonfilms vermutet. Und dies nicht erst im Verlauf seines Lebens und der Arbeit am Film, sondern im Grunde genommen von Beginn an. Denn selbst frühe Filme, wie der hier besprochene „Les Dames du Bois de Bologne“ aus dem Jahr 1945, thematisieren das, was auch heute noch, über 60 Jahre später, das Problem vieler Tonfilme ist: sie wissen den Ton nicht zu nutzen, sie können nicht vom Primat des Bildes ablassen. Was in der Folge dessen passiert, Haneke deutet es an, ist die Kraftlosigkeit der Bilder, die durch immer vollere Bilder versucht wird, zu kaschieren. „Deshalb werden auch die Blutmengen, die im Actionfilm vergossen werden, immer größer und die Special Effects immer gewaltiger.“³¹ Anstatt den Ton sinnvoll einzusetzen, wird die Inflation der Bilder immer weiter vorangetrieben. Bresson hat es verstanden, den enormen *Raum* des Tons im Film auszunutzen. „Das Klangbild ist um Entscheidendes größer als das optische Bild, jenes Rechteck der Projektion. [...] Mit anderen Worten: Musik und Geräusch klingen auch dort noch, wo das Bild schon längst an seine Grenzen stößt. Und mag die Kamera auch noch so weit seitwärts ausschwenken, nach links und nach rechts fahren oder auf einen Kran hochsteigen – den Klang holt sie nie ganz ein.“³² Vor allem das Geräusch vermag bei Bresson den Dingen endlich ihr wirkliches Da-sein im Film zu verschaffen. Es tönt von überall her. Gerade Bressons Filme machen doch überdeutlich, dass er den Dingen gegenüber dem

³⁰ Interview mit Michael Haneke geführt von Daniel Weber in NZZ Folio

³¹ Ebd.

³² Kooij, Fred van der: „Wo unter den Bildern sind die Klänge daheim“, S. 20 f

Menschen, zumindest auf der Tonspur den Vortritt lässt. Gesprochenes wirkt stets leise und zurückgenommen im Gegensatz zu all dem Scheppern, Klappern, Klirren, Rauschen und dergleichen. Die Tonspur hat genug von der bloßen Wiedergabe gesprochener Sprache, sie will die Dinge sprechen lassen und sie lässt sie gar laut schreien. Die Dinge melden sich in ihrem Gebrauch, in ihrem Zuhandensein. Es geht aber bei Bresson nicht immer darum, dass dieser Gebrauch deutlich gezeigt wird, selbst Teil der Handlung und damit des Sichtbaren wird. Es geht vielmehr um das Ding selbst. Erst durch das Geräusch ohne ein Bild kann sich das Ding aus jeglicher Funktionalität heraus befreien und einfach nur noch Ding sein³³. Bresson ist einer der wenigen Regisseure, der den Dingen diesen Platz in seinen Filmen freimacht, indem er die sonst üblichen Spuren einer Tonspur in den Hintergrund verdrängt. Vielleicht ist dies auch der Grund für das ausdruckslose Sprechen seiner Modelle. Dieses wird zwar stets mit der Idee des Modells, so wie Bresson sie selbst artikuliert hat, in Verbindung gebracht. Gerade auf der Tonspur vermag dieses monotone, maschinenhafte Sprechen den übrigen Geräuschen aber zu Hilfe eilen. Das Sprechen der Protagonisten lässt uns, ganz im Sinne Heideggers, leer.³⁴ Die Leergelassenheit, auch wenn Heidegger auf etwas völlig anderes hinaus will, schafft es, dass wir tatsächlich wieder *ganz Ohr* sind für die übrigen Geräusche im Film. „Der Ton, Sie haben es bemerkt, öffnet der Filmwelt die Fenster“³⁵, sagt van der Kooij in seiner Analyse der Tonspur in den Filmen Godards. Im vorangegangenen Kapitel war diesbezüglich auch schon die Rede vom Ruf der Realität in die Fiktion und es ist die Aufgabe des Regisseurs bei Drehbeginn, nicht nur für das Arrangement der Bilder zu sorgen, sondern auch durch die Aufforderung „Quiet Please!“ das geöffnete Ton-Fenster zu überwachen, um nur den Dingen im Film Einlass zu gewähren, die einen Platz darin verdient haben. Das Auftauchen der Dinge im Ton vermag dabei Großartiges zu leisten: „Der Ton ist ein Ersatz für den im Kino nicht in Anspruch genommenen Tastsinn.“³⁶ Wenn, wie Haneke sagt, 80% der Filme den Ton nur zur Untermalung der Bilder benutzen, so muss bei Bressons Filmen festgestellt werden, dass der Ton die Bilder übermalt. Ein wirkliches Verstehen der Bilder funktioniert nur noch über ein echtes Verstehen des Tons. Der Ton, wie nun schon mehrfach gesagt wurde, muss dabei nicht immer eine Entsprechung im Bild finden und doch ist er Teil dieses Bildes. Wenn Geräusche auftauchen, die man nicht genau

³³ Vgl. dazu: Engell, Lorenz: „Filme und Sachen. Das Gesicht der Dinge und die Metaphysik des Dekors“, Vorlesungsskript zum Film „Pickpocket“

³⁴ Vgl. dazu: Heidegger, Martin: „Die Grundbegriffe der Metaphysik“, Kapitel über die Langeweile

³⁵ Kooij, Fred van der: „Wo unter den Bildern sind die Klänge daheim“, S. 26

³⁶ Ebd., S. 29 f

bestimmen kann, wie etwa die Sirene in „Lancelot du Lac“, dann ist der Ton ein akustischer Schatten eben dieser Sirene im Bild selbst. Bresson verdeutlicht, was Christian Metz bereits angedeutet hat: Bild und Ton sind gleichberechtigt, der Vorzug gegenüber dem Bild ist eine falsche Vorliebe für das Visuelle. Metz unterscheidet demnach fünf Informationskanäle im Film: „(1) das visuelle Bild; (2) Schrift und andere Grafiken; (3) Dialog; (4) Musik; (5) Geräusch. Interessanterweise ist die Mehrzahl dieser Kanäle eher auditiv als visuell.“³⁷ Und interessanterweise sind in einem Film der erste und der fünfte Kanal, also Bild und Geräusch, ständig präsent. Es gibt in keinem Film einen Moment, der nur Bilder bereithält, die Geräusche – und selbst Stille ist ein Geräusch – sind ebenso immer präsent. Doch gerade die Vielzahl an Filmen, die dem Ton keine besondere Bedeutung beimessen, macht es den wenigen Filmen, die dies zu leisten vermögen, schwierig, diese Fähigkeit deutlich werden zu lassen. „Dialog und Musik erfahren natürlicherweise Beachtung, da sie eine spezifische Bedeutung haben. Aber das >>Geräusch<< des Soundtracks - >>Toneffekte<< - ist am wichtigsten. Hier findet der wirkliche Aufbau des akustischen Umfelds statt. Aber Geräusch und Effekt sind wahrhaft unzureichende Etiketten für eine achtbare Kunst.“³⁸ James Monaco fordert daher ebenfalls, dem *wahren* Ton des Films als „akustisches Umfeld“³⁹ mehr Bedeutung und Aufmerksamkeit zu widmen. In diesem Sinne darf nunmehr auch diese Arbeit verstanden werden, die, exemplarisch an einigen Filmen Bressons, dem Ton eben diese Aufmerksamkeit zuteil werden ließ. Diese Arbeit kann daher natürlich keinen Anspruch auf Vollständigkeit haben, sondern vielmehr als Aufruf gelten, das filmische Universum erneut zu untersuchen, diesmal jedoch nicht den Blick auf die Bilderwelt dieses Universums zu werfen, sondern das Ohr auf dessen akustisches Reich zu richten. So lässt sich nicht nur bei Bresson, sondern bei einer Vielzahl anderer Regisseure, eine Technik des Filmmachens freilegen, die in ihrer Eigenart in der Filmtheorie und den Filmwissenschaften bislang kaum beachtet wurde. Ganz dem Sprichwort „der Ton macht die Musik“ entsprechend, wird festgestellt werden, dass der Ton den Film macht.

³⁷ Monaco, James: „Film verstehen“, S. 215

³⁸ Ebd., S. 215

³⁹ Ebd., S. 216

6. Literaturverzeichnis

- Arnheim, Rudolf: „Rundfunk als Hörkunst“, Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt/Main, Erste Auflage, 2001, S. 18 – 36
- Bresson, Robert: „Notizen zum Kinematographen“, Alexander Verlag, Berlin, 2007
- Chion, Michel: „Audio-vision: sounds on screen“, Columbia University Press, New York, 1994, S. 25 – 122
- Chion, Michel: „Mabuse – Magie und Kräfte des >>Acousmètre<<. Auszüge aus >>Die Stimme im Kino<<, in: Epping-Jäger, Cornelia/Linz, Erika (Hrsg.): Medien/Stimmen, Dumont Verlag, Köln, 2003, S. 124 – 159
- Engell, Lorenz: „Dinge und Sachen. Das Gesicht und die Metaphysik des Dekors. Vorlesungsskript zu „Pickpocket“ vom 15.05.2002, <http://www.uni-weimar.de/medien/philosophie/lehre/ss2002/6.rtf>, abgerufen am 12.01.2009
- Grafe, Frieda: „M.O.S.“, in: „Messerli, Alfred/Osolin, Janis (Hrsg.): Cinema. Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift, Jahrgang 37, Schüren, Marburg, 1991, S. 61 – 69
- Heidegger, Martin: „Der Ursprung des Kunstwerkes“, Reclam, Stuttgart, 1960
- Heidegger, Martin: „Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit“, Vittorio Klostermann GmbH, Frankfurt am Main, 2004, S. 117 – 245
- Kooij, Fred van der: „Wo unter den Bildern sind die Klänge daheim? Das Orten der Tonspur in den Filmen von Jean-Luc-Godard“, in: „Messerli, Alfred/Osolin, Janis (Hrsg.): Cinema. Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift, Jahrgang 37, Schüren, Marburg, 1991, S. 19 – 42
- Monaco, James: „Film verstehen“, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 8. Auflage, Oktober 2006
- Serres, Michel: „Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemische und Gemenge“, Suhrkamp Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, Erste Auflage, 1998, S. 111 – 146
- Taylor, Henry M.: „Spektakel und Symbiose: Kino als Gebärmutter. Thesen zur Funktion des Tons im gegenwärtigen Mainstream-Kino“, in: „Messerli, Alfred/Osolin, Janis (Hrsg.): Cinema. Unabhängige Schweizer Filmzeitschrift, Jahrgang 37, Schüren, Marburg, 1991, S. 86 – 98
- Weber, Daniel: „Und dann – pfaff! Interview mit Michael Haneke“, <http://www.nzzfolio.ch/www/d80bd71b-b264-4db4-afd0-277884b93470/showarticle/ffb7c4a0-00da-4d51-90fa-add38441faf8.aspx>, abgerufen am 23.02.2009