

Magdalena Fürnkranz

Peter Rabenalt: Der Klang des Films. Dramaturgie und Geschichte des Filmtons

2014

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15570>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Fürnkranz, Magdalena: Peter Rabenalt: Der Klang des Films. Dramaturgie und Geschichte des Filmtons. In: *[rezens.tfm]* (2014), Nr. 2. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15570>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://rezenstfm.univie.ac.at/index.php/tfm/article/view/r310>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0>

Rezension zu

Peter Rabenalt: Der Klang des Films. Dramaturgie und Geschichte des Filmtons.

Berlin: Alexander 2014. ISBN

978-3-89581-324-5. 272 S. Preis: € 29,90.

von **Magdalena Fürnkranz**

Bild und Ton sind bereits in der frühen Filmgeschichte untrennbar miteinander verbunden. Ein Standardwerk, das sich mit der Geschichte und Dramaturgie des Filmtons auseinandersetzt, lag bis dato aber noch nicht vor. Peter Rabenalts Monografie *Der Klang des Films* hebt sich vom mit Büchern über Sounddesign und den Ton in der Postproduktion gesättigten Markt ab.

Rabenalt, Professor für Film- und Fernseh-dramaturgie an der Berliner Hochschule für Film und Fernsehen *Konrad Wolf*, nimmt sich der Dramaturgie und Geschichte des Filmtons an. "Die Filmmusik entstammt der Ehe einer tausende Jahre alten Adelligen aus der europäischen Hochkultur mit einem ungleich jüngeren Bräutigam aus dem etwas anrühigen Milieu der Massenunterhaltung im Industriezeitalter" (S. 194). Der Autor beschäftigt sich nicht nur mit der Frage, was gute Filmmusik ausmacht. In *Der Klang des Films* wird der Frage nach den Funktionen von Geräuschen und Musik im Kino nachgegangen: Was bewegt FilmproduzentInnen zur Investition von Millionen in Sounddesign und Musik eines Films, wenn sich die ZuseherInnen an die Einzelheiten hinterher im besten Fall nur peripher erinnern können? Wie verhalten sich Hörerlebnis im Kino und alltägliches Hören im Verlauf des 20. Jahrhunderts zueinander? Inwiefern erfüllt die klangliche Gestaltung eine film-dramaturgische Funktion? Das Spannungsfeld zwischen Ästhetik und wirkungsorientierter Affektsteuerung wird vom Autor



erschlossen und zum Gegenstand der filmwissenschaftlichen Untersuchung gemacht.

Ein Still der markdurchdringend schreienden Janet Leigh in Alfred Hitchcocks *Psycho* zierte das Cover des Buches. Der Ton macht nicht nur die Musik, sondern auch das Bild: Es ist das Geräusch in Verbindung mit dem verzerrten Gesicht Leighs, das dem Publikum im Gedächtnis geblieben ist. Gerade diese Wechselwirkung zwischen Ton und Bild, zwischen Sehen und Hören, lässt einen Raum entstehen, den es zu erkunden gilt. Der Autor bedient sich dazu eines umfangreichen Filmkorpus. Meisterwerke der westlichen Filmgeschichte werden zum Untersuchungsgegenstand in Rabenalts Buch. Von Robert Wiens *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) über Sergei Eisensteins *Panzerkreuzer Potemkin* (1925) und *Iwan Grosny* (1944), Alain Resnais *Hiroshima, Mon Amour* (1959), Dennis Hoppers *Easy Rider* (1969) bis hin zu James Camerons *Avatar* (2009) spannt der Autor seinen Bogen, – eine Aufgabe, die schon fast

episch erscheint, jedoch eine überraschend akribische Aufarbeitung erfährt.

In dem Kapitel "Attraktion für Augen und Ohr" geht der Autor zurück zu den Wurzeln des Tons im Film. Die Ursprünge sieht Rabenalt in der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. Der Berliner Philosoph Johann August Erberhard besuchte ein zu dieser Zeit beliebtes Panorama. In seinem *Handbuch der Aesthetik für gebildete Leser aus allen Ständen* (1803/05) bemerkt er, dass die realistisch gemalte Darstellung von Naturereignissen und exotischen Landschaften durch den fehlenden Ton gestört werde. Da die Reisemöglichkeiten im 19. Jahrhundert als beschränkt galten, "wollten Panoramen lebensnahe Eindrücke von fernen Weltgegenden und besonderen Erlebnissen vermitteln" (S. 17), die man nur aus Journalen kannte. Die Kritik Eberhards fruchtete. Rabenalt erwähnt einige Beispiele für Panoramen mit Musik- bzw. Klanguntermalung (vgl. S. 17f.), wie das *Diorama* von Louis Jacques Mandé Daguerre, bei dem unterschiedliche Tageszeiten in einem Schweizer Alpental mit meckernden Ziegen und alpenländischer Musikuntermalung akustisch unterstützt wurden.

Rasch kommt der Autor auf das 'Kinéscope de projection' der Gebrüder Lumière zu sprechen. Die erste Vorstellung einiger ihrer knapp eine Minute dauernden Filme wurde laut Überlieferung von einem Klavierspieler begleitet. Die Funktion des Klaviers war es, "der Vorstellung mehr den Charakter einer unterhaltenden Veranstaltung als einer technischen Demonstration zu verleihen" (S. 19).

In den folgenden Kapiteln umreißt der Autor die technische Entwicklung im Bereich des Stummfilms, die Versuche, den laufenden Bildern akustische Unterstützung zu bieten. War der Film zunächst nur vorhanden, um Photographien in "lebensechten Bewegungen" (S. 30) zu zeigen, wurde er rasch ins Vergnügungsgewerbe eingebunden, dessen Bestandteil die Musik war. "Erklingt Musik im Kino, gibt sie ihre Eigenständigkeit auf, sie ist nicht mehr 'um ihrer selbst willen da'"

(S. 32). Die steigende Beliebtheit des künstlerischen Mediums 'Film' ließ Genres wie Dramen, Komödien oder Abenteuerfilme entstehen, die "sich aus den Gattungen des Theaters und der Literatur speisten"

(S. 38). Erste Versuche, die bewegten Bilder zu vertonen, ermangelten der noch nicht erfundenen Elektronenröhre; erst durch sie gelang es, Bild und Ton synchron zu schalten. So musste die begleitende Filmmusik das Fehlen des Tons ersetzen. Hiervon profitierten Slapstick-Komödien, die unter der "Sprachlosigkeit nicht zu leiden hatten" (S. 39) und mit improvisierter Musik gut zu begleiten waren.

Der erste Teil von *Der Klang des Films* widmet sich dem Stummfilm, der im Kapitel "Eine ungebetene Erfindung" vom Tonfilm abgelöst wird. Die Einführung des Tonfilms bedrohte in Deutschland über 2000 Arbeitsplätze im Bereich der Kinomusik. Als Vorreiter gilt der US-amerikanische Film *The Jazz Singer* (1927), einem ursprünglich mit Schlagern und jüdischen Liedern besetzten Broadway-Stück, das mit dem Genre Jazz zwar inhaltlich, aber nicht musikalisch im Zusammenhang steht. Die Loslösung vom Stummfilm gelang mit *The Jazz Singer* noch nicht, da der Film die typische Mimik und Gestik des Stummfilms aufwies und zusätzlich mit Zwischentiteln arbeitete. So war es auch nicht die Musik, die das Publikum begeisterte, sondern der 250 Wörter lange Monolog des Protagonisten Al Jolson. Dem Tonfilm wurde dennoch vorerst kein Durchsetzungsvermögen zugesprochen, da die Technik des Tons selbst (in den unterschiedlich ausgestatteten Kinos) noch nicht ausgereift war. Rabenalt spricht die 'filmische Monotonie' an, die durch die schwerfällige Bild-Ton-Aufnahmetechnik ausgelöst wurde, die der Kamera einen zu geringen Bewegungsradius zusprach.

Jeder Entwicklungsschritt des Tons im Bild wird in einem eigenen Kapitel, das kaum zehn Seiten überschreitet, dokumentiert. Anders ist dies bei "Schritte in den Klangraum des Films". Hier wird Œuvre René Clairs besprochen, der den Tonfilm ohne Dialog inszenierte. "Die Musik ist zum Filmbild nicht hinzugefügt, sondern ist der Klang im Handlungsraum" (S. 82). Akribisch beschreibt Rabenalt die von

ihm untersuchten Szenen, die mit nur wenigen Sätzen auskommen. Einfacher für die für LeserInnen nachzuvollziehen gestaltet sich die Sequenzanalyse des Films *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931) unter Regie von Fritz Lang. Die Beschreibung der ersten Filmsequenz genügt, um auch jenen LeserInnen, die den Film nicht kennen, einen Eindruck von Fritz Langs Pionierarbeit zu vermitteln. Für die Dramaturgie des Filmtons werden hier neue Maßstäbe entwickelt: "In der Vielfalt der genutzten dramaturgischen Möglichkeiten des Tons ist *M* seiner Zeit weit voraus. Er zeigt, wie dramaturgisch funktionelle Bild-Ton-Beziehungen nicht durch 'Vertonung' des Bildes erreicht werden, sondern im Drehbuch entstehen" (S. 91).

Peter Rabenalt spricht von drei Etappen der Entwicklungsgeschichte des Hollywood-Sounds. In der Anfangszeit des Tonfilms war die Aufnahme und Wiedergabe von Geräuschen so unausgereift, dass die Filmmusik neben der "emotionalen Konditionierung des Zuschauers"

(S. 164) viele diegetische Geräusche klanglich zu inszenieren hatte (der Schlag mit der Bratpfanne auf den Kopf wurde vom Schlagzeuger mit einem Gong erzeugt). Die zweite Phase verlangte von den Komponisten zusätzlich zum Geräusch die Wirkung der Szene zu emotionalisieren. Gegenwärtig erfolgt ein Emotionsübergang von der Musik zu den Gerä-

uschen. "Durch digitales Sounddesign veränderte Klänge wirken über intermodale Wahrnehmung in psychische Bereiche, die früher der Musik vorbehalten waren" (S. 165). Des Weiteren erfolgt eine Annäherung an die aktuelle Jugendkultur, so weist das Klangkonstrukt von *Matrix* (1999) Elemente aus den Genres Techno und House auf.

"Stummfilm wollte nicht stumm sein. Allerdings war das ein Punkt, über den mit technischen, ästhetischen, psychologischen, ja sogar philosophischen Argumenten seinerzeit äußert leidenschaftlich gestritten worden ist. Wohin sich das Kino, zumindest technisch, inzwischen tatsächlich entwickelt hat, ist bei *Avatar* zu besichtigen. Wir bekommen vorgeführt, wie Bilder heute 'klingen'" (S. 14). Peter Rabenalt arbeitet mit einer Vielzahl von nachvollziehbaren Zugängen zum vorhandenen Material, entsprechend der Vielfältigkeit der von ihm untersuchten Filme. Filmhistorischen und filmtechnischen Fakten wie auch Anekdoten zur Entstehung der behandelten Filme wird genügend Platz eingeräumt. Rabenalt wagt keine Zukunftsaussicht, sieht jedoch im Kino, als "öffentlich[em], aber in sich geschlossene[m] Raum für die Wahrnehmung von bewegten Bildern in Verbindung mit Tönen" (S. 244) eine weiterhin vorhandene Funktion für das Erleben von menschlichem Verhalten und Handeln, denn "wie das Kino von morgen aussieht, wissen wir noch nicht" (S. 15).

Autor/innen-Biografie

Magdalena Fürnkranz

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft mit Schwerpunkt Gender Studies in Wien (2004-2008). Diplomarbeit über die weibliche Ästhetik im Werk Oscar Wildes. Doktoratsstudium der Philosophie (2008-2015). Dissertation über die De/Konstruktion weiblicher Herrschaft im Film anhand der Figur Elizabeth I. von England. Tätigkeiten im Bereich des freien Kulturjournalismus und in der PR-/Pressearbeit in der Wiener Off-Szene. Von 2013-2015 Universitätsassistentin (prae doc) am Institut für Populärmusik der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien (mdw), sowie Projektmitarbeiterin beim Forschungsprojekt "Performing Diversity". Seit 1. Mai 2016 Senior Scientist ebenda.

Als Mitinitiatorin des *PopNet Austria* Organisation des seit 2014 jährlich stattfindenden interdisziplinären Symposions zur Populärmusikforschung in Österreich an der mdw.

Publikationen:

Ausgewählte Veröffentlichungen:

Magdalena Fürnkranz/Ursula Hemetek (Hg.): *Performing Sexual Identities. Nationalities on the Eurovision Stage*. Sammelband zum gleichnamigen Symposium an der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. Wien 2017.

Magdalena Fürnkranz/Harald Huber: "Performing Diversity". In: *Samples. Online-Publikationen der Gesellschaft für Populärmusikforschung*. <http://www.aspm-samples.de/>. Ausgabe 2/2017.

Magdalena Fürnkranz: *Notes on Wurst. Versuch einer feministischen Sichtweise auf ein queeres Phänomen: Conchita Wurst*. erschienen in skug #102, April 2015.

Magdalena Fürnkranz: *"This is the Lord's doing, and it is marvellous in our eyes"*.

Die De-/Konstruktion der Weiblichkeit der Königin Elizabeth I. von England in der (audio-) visuellen Kultur. Beitrag im Tagungsband zum 26. Österreichischen Historikertag 2012. St. Pölten, 2015.

Magdalena Fürnkranz: "Verschwendete Jugend(en). Von DAFs Opus über Jürgen Teipels Versuch einer post-humen Dokumentation bis hin zu Benjamin Quabecks filmischer Dystopie." In: *Punk in Deutschland*. Hg. von Martin Seeliger/Philipp Meinert. Bielefeld 2013.