

Inputs zum technischen Bild, zu Erzählung, Spannung und Filmmusik

Das technische Bild 2

Erzählen 13

Spannung 17

Musik und Geräusche 21

DAS TECHNISCHE BILD

VORBEMERKUNG

Der vorliegende Versuch geht von der Hypothese aus, daß in der menschlichen Kultur seit Urheginn zwei grundsätzliche Einschnitte beobachtet werden können. Der erste, ungefähr um die Mitte des zweiten Jahrtausends v. Chr., kann unter dem Stichwort «Erfindung der linearen Schrift» gefaßt werden, der zweite, dessen Zeugen wir sind, unter dem Stichwort «Erfindung der technischen Bilder». Andere derartige Einschnitte mögen sich früher ereignet haben, doch sind sie unserem Zugriff entschlüpft.

Diese Hypothese beinhaltet den Verdacht, daß die Kultur - und damit das Dasein schlechthin - im Begriff ist, ihre Struktur grundlegend zu verändern. Der vorliegende Versuch wird sich bemühen, diesen Verdacht zu erhärten.

Um seinen hypothetischen Charakter zu bewahren, wird er auf Zitate aus vorangegangenen Arbeiten über ähnliche Themen verzichten. Aus dem gleichen Grund wird er keine Bibliografie angeben. Statt dessen ist ihm ein kleines Lexikon der hier verwendeten oder implizierten Begriffe angefügt, dessen Definitionen jedoch keinen Anspruch auf allgemeine Gültigkeit erheben, sondern sich als Arbeitshypothesen für jene anbieten, die die hier vorgebrachten Überlegungen und Untersuchungen weiterführen wollen. Denn dies ist die Absicht des vorliegenden Essays: nicht eine These zu verteidigen, sondern zur Diskussion über das Thema «Fotografie» in einem philosophischen Geist beizutragen.

I DAS BILD

Bilder sind bedeutende Flächen. Sie deuten - zumeist - auf etwas in der Raumzeit »dort draußen«, das sie uns als Abstraktionen (als Verkürzungen der vier Raumzeit-Dimensionen auf die zwei der Fläche) vorstellbar machen sollen, Diese spezifische Fähigkeit, Flächen aus der Raumzeit zu abstrahieren und wieder in die Raumzeit zurückzuprojizieren, soll »Imagination« genannt werden. Sie ist die Voraussetzung für die Herstellung und die Entzifferung von

Bildern. Anders gesagt: die Fähigkeit, Phänomene in zweidimensionale Symbole zu verschlüsseln und diese Symbole zu lesen.

Die Bedeutung der Bilder liegt auf der Oberfläche. Man kann sie auf einen einzigen Blick erfassen - aber dann bleibt sie oberflächlich. Will man die Bedeutung vertiefen, das heißt: die abstrahierten Dimensionen rekonstruieren, muß man dem Blick gestatten, tastend über die Oberfläche zu schweifen. Dieses Schweifen über die Bildoberfläche soll »Scanning« genannt werden. Dabei folgt der Blick einem komplexen Weg, der zum einen von der Bildstruktur, zum anderen von den Intentionen des Betrachters geformt ist. Die Bedeutung des Bildes, wie sie sich im Zuge des Scanning erschließt, stellt demnach eine Synthese zweier Intentionen dar: jener, die sich im Bild manifestiert, und jener des Betrachters. Es folgt, daß Bilder nicht »denotative« (eindeutige) Symbolkomplexe sind (wie etwa die Zahlen), sondern »konnotative- (mehrdeutige) Symbolkomplexe: Sie bieten Raum für Interpretationen.

Während der über die Bildfläche schweifende Blick ein Element nach dem anderen erfaßt, stellt er zeitliche Beziehungen zwischen ihnen her. Er kann zu einem schon gesehenen Bildelement zurückkehren, und aus »vorher« wird »nachher«: Die durch das Scanning rekonstruierte Zeit ist die der ewigen Wiederkehr des Gleichen. Zugleich stellt der Blick aber auch bedeutungsvolle Beziehungen zwischen den Bildelementen her. Er kann zu einem spezifischen Bildelement immer wieder zurückkehren und es so zu einem Träger der Bildbedeutung erheben. Dann entstehen Bedeutungskomplexe, in denen das eine Element dem anderen Bedeutung verleiht und von diesem seine eigene Bedeutung gewinnt: Der durch das Scanning rekonstruierte Raum ist der Raum der wechselseitigen Bedeutung.

Diese dem Bild eigene Raumzeit ist nichts anderes als die Welt der Magie, eine Welt, in der sich alles wiederholt und in der alles an einem bedeutungsvollen Kontext teilnimmt. Eine solche Welt unterscheidet sich strukturell von der der historischen Linearität, in welcher sich nichts wiederholt und in der alles Ursachen hat und Folgen haben wird. Zum Beispiel: In der geschichtlichen Welt ist der Sonnenaufgang Ursache für das Krähen des

Hahns, in der magischen bedeutet der Sonnenaufgang das Krähen und das Krähen den Sonnenaufgang. Die Bedeutung der Bilder ist magisch.

Der magische Charakter der Bilder muß bei ihrer Entzifferung berücksichtigt werden. So ist es falsch, in Bildern »gefrorene Ereignisse« sehen zu wollen. Vielmehr ersetzen sie Ereignisse durch Sachverhalte und übersetzen sie in Szenen. Die magische Gewalt der Bilder beruht auf ihrer Flächenhaftigkeit, und die ihnen innewohnende Dialektik, der ihnen eigene Widerspruch muß im Licht dieser Magie gesehen werden.

Bilder sind Vermittlungen zwischen der Welt und dem Menschen. Der Mensch »ek-sistiert«, das heißt, die Welt ist ihm unmittelbar nicht zugänglich, so daß Bilder sie ihm vorstellbar machen sollen. Doch sobald sie dies tun, stellen sie sich zwischen die Welt und den Menschen. Sie sollen Landkarten sein und werden zu Wandschirmen: Statt die Welt vorzustellen, verstellen sie sie, bis der Mensch schließlich in Funktion der von ihm geschaffenen Bilder zu leben beginnt. Er hört auf, die Bilder zu entziffern, und projiziert sie statt dessen unentziffert in die Welt »dort draußen«, womit diese selbst ihm bildartig - zu einem Kontext von Szenen, von Sachverhalten - wird. Diese Umkehrung der Bildfunktion kann »Idolatrie« genannt werden, und wir können gegenwärtig beobachten, wie sie vor sich geht: Die allgegenwärtigen technischen Bilder um uns herum sind daran, unsere »Wirklichkeit« magisch umzustrukturieren und in ein globales Bildszenarium umzukehren. Es geht hier im wesentlichen um ein »Vergessen«. Der Mensch vergißt, daß er es war, der die Bilder erzeugte, um sich an ihnen in der Welt zu orientieren. Er kann sie nicht mehr entziffern und lebt von nun ab in Funktion seiner eigenen Bilder: Imagination ist in Halluzination umgeschlagen.

Schon einmal, spätestens im Laufe des zweiten Jahrtausends v. Chr., scheint diese Entfremdung des Menschen von seinen Bildern kritische Dimensionen angenommen zu haben. Deshalb versuchten einige Menschen, sich an die ursprüngliche Absicht hinter den Bildern zu erinnern. Sie versuchten, die Bildschirme zu zerreißen, um den Weg in die Welt dahinter freizubekommen. Ihre Methode war, die Bildelemente (Pixels) aus der Oberfläche zu reißen und sie in Zeilen anzuordnen: Sie erfanden die lineare Schrift. Und sie codierten damit die zirkuläre Zeit der Magie in die lineare der

Geschichte um. Das war der Beginn des «geschichtlichen Bewußtseins» und von »Geschichte« im engeren Sinn. Fortan war das geschichtliche Bewußtsein gegen das magische gerichtet - ein Kampf, der noch im Engagement der jüdischen Propheten und der griechischen Philosophen (besonders Platon) gegen die Bilder ersichtlich ist.

Der Kampf der Schrift gegen das Bild, des Geschichtsbewußtseins gegen die Magie, kennzeichnet die gesamte Geschichte. Mit dem Schreiben kam eine neue Fähigkeit ins Leben, die das »begriffliche Denken« genannt werden kann und die darin besteht, Linien aus Flächen zu abstrahieren, das heißt: Texte herzustellen und diese zu entziffern. Begriffliches Denken ist abstrakter als imaginatives, denn es abstrahiert aus den Phänomenen alle Dimensionen mit Ausnahme der Geraden. So hat sich der Mensch mit der Erfindung der Schrift noch einen weiteren Schritt zurück von der Welt entfernt. Texte bedeuten nicht die Welt, sie bedeuten die Bilder, die sie zerreißen. Texte entziffern heißt folglich, die von ihnen bedeuteten Bilder zu entdecken. Die Absicht der Texte ist, Bilder zu erklären, die der Begriffe, Vorstellungen begreifbar zu machen. Texte sind demnach ein Metacode der Bilder.

Damit stellt sich die Frage nach dem Verhältnis zwischen Texten und Bildern. Das ist eine Zentralfrage der Geschichte. Im Mittelalter erscheint sie als Kampf des texttreuen Christentums gegen die Bilderanbeter, die Heiden; in der Neuzeit als Kampf der textuellen Wissenschaft gegen bildverhaftete Ideologien. Der Kampf ist dialektisch. In dem Maße, in dem das Christentum das Heidentum bekämpfte, nahm es Bilder in sich auf und wurde selbst heidnisch; und in dem Maße, in dem die Wissenschaft die Ideologien bekämpfte, nahm sie Vorstellungen in sich auf und wurde selbst ideologisch. Die Erklärung dafür ist diese: Die Texte erklären zwar die Bilder, um sie wegzu erklären, aber die Bilder illustrieren auch die Texte, um sie vorstellbar zu machen. Das begriffliche Denken analysiert zwar das magische, um es aus dem Weg zu räumen, aber das magische Denken schiebt sich ins begriffliche, um ihm Bedeutung zu verleihen. Bei diesem dialektischen Prozeß verstärken begriffliches und imaginatives Denken einander gegenseitig - das heißt: Die Bilder werden immer begrifflicher, die Texte immer imaginativer. Gegenwärtig ist die höchste Begrifflichkeit in konzeptuellen Bildern (zum Beispiel in

Computerbildern), die höchste Imagination in wissenschaftlichen Texten zu finden. So wird, hinterrücks, die Hierarchie der Codes umgeworfen. Die Texte, ursprünglich ein Metacode der Bilder, können selbst Bilder zum Metacode haben.

Das ist aber nicht alles. Die Schrift selbst ist eine Vermittlung - ganz wie die Bilder -, und sie ist der gleichen inneren Dialektik unterworfen. Sie steht somit nicht nur im äußeren Widerspruch zu den Bildern, sondern sie ist auch von einem inneren Widerspruch zerrissen. Ist es die Absicht der Schrift, zwischen dem Menschen und seinen Bildern zu vermitteln, so kann sie die Bilder auch verstellen, anstatt sie darzustellen, und sich zwischen den Menschen und seine Bilder schieben. Geschieht dies, dann wird der Mensch unfähig, seine Texte zu entziffern und die in ihnen bedeuteten Bilder zu rekonstruieren. Werden aber die Texte unvorstellbar, bildlich unfaßbar, dann lebt der Mensch in Funktion seiner Texte. Es entsteht eine »Textolatrie«, die nicht minder halluzinatorisch ist als die Idolatrie. Beispiele für Textolatrie, für »Texttreue«, sind das Christentum und der Marxismus. Die Texte werden dann in die Welt dort draußen projiziert, und man erlebt, erkennt und wertet die Welt in Funktion dieser Texte. Ein besonders beeindruckendes Beispiel für die Unvorstellbarkeit der Texte bietet heute der Diskurs der Wissenschaften. Das wissenschaftliche Universum (die Bedeutung dieser Texte) soll nicht vorgestellt werden; Stellt man sich unter ihm etwas vor, hat man es »falsch« entziffert; wer sich etwa unter den Gleichungen der Relativitätstheorie etwas vorstellen will, hat sie nicht verstanden. Da aber alle Begriffe letzten Endes Vorstellungen bedeuten, ist das wissenschaftliche, unvorstellbare Universum ein »leeres« Universum.

Die Textolatrie erreichte im 19. Jahrhundert ein kritisches Stadium. Genau gesprochen, ging mit ihm die Geschichte zu Ende. Geschichte, im genauen Sinn, ist ein fortschreitendes Transcodieren von Bildern in Begriffe, eine fortschreitende Erklärung von Vorstellungen, ein fortschreitendes Entmagisieren, ein fortschreitendes Begreifen. Werden Texte jedoch unvorstellbar, dann gibt es nichts mehr zu erklären, und die Geschichte ist am Ende.

In dieser Krise der Texte wurden die technischen Bilder erfunden: um die Texte wieder vorstellbar zu machen, sie magisch aufzuladen - um die Krise der Geschichte zu überwinden.

II DAS TECHNISCHE BILD

Das technische Bild ist ein von Apparaten erzeugtes Bild. Da Apparate ihrerseits Produkte angewandter wissenschaftlicher Texte sind, handelt es sich bei den technischen Bildern um indirekte Erzeugnisse wissenschaftlicher Texte. Dies verleiht ihnen, historisch und ontologisch, eine von den traditionellen Bildern verschiedene Stellung. Historisch gehen die traditionellen Bilder den Texten um Zehntausende von Jahren voraus und die technischen folgen auf weit vorgeschrittene Texte. Ontologisch sind die traditionellen Bilder Abstraktionen ersten Grades, insoweit sie aus der konkreten Welt abstrahieren, während die technischen Bilder Abstraktionen dritten Grades sind: Sie abstrahieren aus Texten, die aus traditionellen Bildern abstrahieren, welche ihrerseits aus der konkreten Welt abstrahieren. Historisch sind traditionelle Bilder vorgeschichtlich und die technischen »nachgeschichtlich« (im Sinne des vorangegangenen Kapitels). Ontologisch bedeuten traditionelle Bilder Phänomene, während die technischen Begriffe bedeuten. Technische Bilder entziffern heißt folglich, diese ihre Stellung aus ihnen herauszulesen.

Sie sind aus einem seltsamen Grund schwer zu entziffern. Allem Anschein nach müssen sie nämlich gar nicht entziffert werden, da sich ihre Bedeutung scheinbar automatisch auf ihrer Oberfläche abbildet - ähnlich Fingerabdrücken, bei denen die Bedeutung (der Finger) die Ursache und das Bild (der Abdruck) die Folge ist. Die seitens der technischen Bilder scheinbar bedeutete Welt scheint ihre Ursache zu sein und sie selbst ein letztes Glied einer Kausalkette, die sie ohne Unterbrechung mit ihrer Bedeutung verbindet: Die Welt reflektiert Sonnen- und andere Strahlen, welche mittels optischer, chemischer und mechanischer Vorrichtungen auf empfindlichen Oberflächen festgehalten werden und als Resultat technische Bilder hervorbringen, das heißt, sie scheinen auf der gleichen Wirklichkeitsebene zu liegen wie ihre Bedeutung. Was man auf ihnen sieht, scheinen also nicht Symbole zu sein, die

man entziffern müßte, sondern Symptome der Welt, durch welche hindurch diese, wenn auch indirekt, zu ersehen sei.

Dieser scheinbar unsymbolische, objektive Charakter der technischen Bilder führt den Betrachter dazu, sie nicht als Bilder, sondern als Fenster anzusehen. Er traut ihnen wie seinen eigenen Augen. Und folglich kritisiert er sie auch nicht als Bilder, sondern als Weltanschauungen (sofern er sie überhaupt kritisiert). Seine Kritik ist nicht Analyse ihrer Erzeugung, sondern Weltanalyse. Diese Kritiklosigkeit den technischen Bildern gegenüber muß sich als gefährlich herausstellen in einer Lage, wo die technischen Bilder daran sind, die Texte zu verdrängen.

Gefährlich deshalb, weil die »Objektivität« der technischen Bilder eine Täuschung ist. Denn sie sind nicht nur - wie alle Bilder - symbolisch, sondern stellen noch weit abstraktere Symbolkomplexe dar als die traditionellen Bilder. Sie sind Metacodes von Texten, die, wie noch zu zeigen sein wird, nicht die Welt dort draußen bedeuten, sondern Texte. Die Imagination, die sie herstellt, ist die Fähigkeit, Begriffe aus Texten in Bilder umzucodieren; und wenn wir sie betrachten, sehen wir neuartig verschlüsselte Begriffe von der Welt dort draußen.

Bei den traditionellen Bildern ist der Symbolcharakter dagegen leicht einzusehen, da sich bei ihnen ein Mensch (zum Beispiel ein Maler) zwischen sie und ihre Bedeutung schiebt. Dieser Mensch erarbeitet die Bildsymbole »in seinem Kopf«, um sie dann mittels des Pinsels auf die Fläche zu übertragen. Will man derartige Bilder entziffern, so muß man die Codierung, die »im Kopf« des Malers vor sich ging, decodieren. Bei den technischen Bildern indes ist die Sache nicht so klar ersichtlich. Zwar schiebt sich auch bei ihnen ein Faktor zwischen sie und ihre Bedeutung, nämlich eine Kamera und ein sie bedienender Mensch (zum Beispiel ein Fotograf), aber es sieht nicht so aus, als würde dieser Komplex »Apparat/Operator« die Kette zwischen Bild und Bedeutung unterbrechen. Im Gegenteil: Die Bedeutung scheint in den Komplex auf der einen Seite (Input) hineinzufließen, um auf der anderen Seite (Output) wieder herauszufließen, wobei der Ablauf selbst, das Geschehen innerhalb des Komplexes, verborgen bleibt: eine »Black Box« also. Die Codierung der technischen Bilder geht aber nun einmal im Inneren dieser Black Box vor sich,

und folglich muß jede Kritik der technischen Bilder darauf gerichtet sein, ihr Inneres zu erhellen. Solange wir über eine derartige Kritik nicht verfügen, bleiben wir, was die technischen Bilder betrifft, Analphabeten.

Aber einiges können wir über diese Bilder doch schon sagen. Zum Beispiel, daß sie nicht Fenster sind, sondern Bilder, also Flächen, die alles in Sachverhalte übersetzen; daß sie, wie alle Bilder, magisch wirken; und daß sie ihre Empfänger zu einer Projektion dieser unentzifferten Magie auf die Welt dort draußen verleiten. Die magische Faszination der technischen Bilder kann allorts beobachtet werden: wie sie das Leben magisch aufladen, wie wir in Funktion dieser Bilder erleben, erkennen, werten und handeln. Es ist daher wichtig, zu fragen, um welche Art von Magie es sich hier handelt.

Offensichtlich kann es kaum die gleiche Magie sein wie die der traditionellen Bilder: Die Faszination, die dem Fernsehschirm oder der Kinoleinwand entströmt, ist eine andere als jene, die wir an Höhlenbildern oder an Fresken etruskischer Gräber erleben. Fernsehen und Kino befinden sich auf einer anderen Seinsebene als Höhlen und Etrusker. Die alte Magie ist vorgeschichtlich, sie ist älter als das historische Bewußtsein, die neue Magie «nachgeschichtlich», sie folgt auf das historische Bewußtsein. Die neue Zauberei sieht nicht darauf ab, die Welt dort draußen, sondern unsere Begriffe betreffs der Welt zu verändern. Sie ist Magie zweiten Grades: abstraktes Gaukeln.

Der Unterschied zwischen alter und neuer Magie kann so gefaßt werden: Die vorgeschichtliche Magie ist Ritualisierung von »Mythos« genannten Modellen, die gegenwärtige ist Ritualisierung von »Programm« genannten Modellen. Mythen sind Modelle, die mündlich weitergegeben werden und deren Autor - ein »Gott« - jenseits des Kommunikationsprozesses steht. Programme hingegen sind Modelle, die schriftlich weitergegeben werden und deren Autoren - »Funktionäre« - innerhalb des Kommunikationsprozesses stehen (die Begriffe »Programm« und »Funktionär« werden an späterer Stelle erläutert).

Die Funktion der technischen Bilder ist, ihre Empfänger magisch von der Notwendigkeit eines begrifflichen Denkens zu befreien, indem sie das historische Bewußtsein durch ein magisches Bewußtsein zweiten Grades, die

begriffliche Fähigkeit durch eine Imagination zweiten Grades ersetzen. Dies ist es, was wir meinen, wenn wir von den technischen Bildern behaupten, daß sie die Texte verdrängen.

Die Texte wurden im zweiten Jahrtausend v. Chr. erfunden, um die Bilder zu ent-magisieren, wenn sich auch ihre Erfinder dessen nicht bewußt gewesen sein mögen; die Fotografie wurde, als erstes technisches Bild, im 19. Jahrhundert erfunden, um die Texte wieder magisch zu laden, wenn sich auch ihre Erfinder dessen nicht bewußt gewesen sein mögen. Die Erfindung der Fotografie ist ein ebenso entscheidendes historisches Ereignis, wie es die Erfindung der Schrift war. Mit der Schrift beginnt die Geschichte im engeren Sinn, und zwar als Kampf gegen Idolatrie. Mit der Fotografie beginnt die «Nachgeschichte», und zwar als Kampf gegen Textolatrie.

Denn dies war die Lage im 19. Jahrhundert: Die Erfindung des Buchdrucks und die Einführung der allgemeinen Schulpflicht bewirkten, daß jedermann lesen konnte. Es entstand ein allgemeines Geschichtsbewußtsein, das selbst jene Gesellschaftsschichten erfaßte, die vordem magisch gelebt hatten - die Bauern -, welche nun proletarisierten und historisch zu leben begannen. Dies geschah dank billiger Texte: Bücher, Zeitungen, Flugblätter, jede Art von Texten wurde billig und hatte ein nicht minder billiges Geschichtsbewußtsein, ein nicht minder billiges begriffliches Denken zur Folge, das zu zwei entgegengesetzten Entwicklungen führte: Auf der einen Seite flüchteten die traditionellen Bilder vor der Textinflation in Gettos wie Museen, Salons und Galerien, wurden hermetisch (allgemein unentzifferbar) und verloren ihren Einfluß auf das tägliche Leben. Auf der anderen Seite entstanden hermetische Texte, die sich an eine Elite von Spezialisten richteten, das heißt eine wissenschaftliche Literatur, für die das billige begriffliche Denken nicht kompetent war. So spaltete sich die Kultur in drei Zweige: in den der schönen Künste, der von traditionellen, aber begrifflich und technisch bereicherten Bildern gespeist war; in den der Wissenschaft und Technik, der von hermetischen Texten gespeist war; und in den der breiten Gesellschaftsschichten, der von billigen Texten gespeist war. Um ein Auseinanderbrechen der Kultur zu verhindern, wurden die technischen Bilder erfunden - als Code, der für die ganze Gesellschaft gültig sein sollte.

Und zwar in dem Sinne, daß sie erstens die Bilder wieder ins tägliche Leben einführen würden; sie sollten zweitens die hermetischen Texte vorstellbar und drittens die subliminale Magie, die in den billigen Texten weiterwirkte, wieder sichtbar machen. Sie sollten einen gemeinsamen Nenner für Kunst, Wissenschaft und Politik (im Sinne von allgemeinen Werten) bilden, das heißt, zugleich »schön«, »wahr« und »gut« sein und so, als allgemeingültiger Code, die Krise der Kultur - der Kunst, Wissenschaft und Politik - überwinden.

Tatsächlich jedoch funktionieren die technischen Bilder auf andere Weise. Sie führen die traditionellen Bilder nicht ins tägliche Leben zurück, sondern ersetzen sie durch Reproduktionen, setzen sich an ihre Stelle und machen auch die hermetischen Texte nicht, wie beabsichtigt, vorstellbar, sondern verfälschen sie, indem sie die wissenschaftlichen Aussagen und Gleichungen in Sachverhalte, eben Bilder, übersetzen. Und sie machen die in den billigen Texten subliminal enthaltene vorgeschichtliche Magie keineswegs ersichtlich, sondern ersetzen sie durch eine neue Art von Magie, nämlich die programmierte. Daher können sie die Kultur nicht, wie beabsichtigt, auf einen gemeinsamen Nenner bringen, sondern Zermahlen sie, im Gegenteil, in amorphe Masse. Massenkultur ist die Folge.

Die Erklärung dafür ist diese: Technische Bilder sind Flächen, die wie Staudämme wirken. Die traditionellen Bilder fließen in sie ein und werden ewig reproduzierbar: Sie kreisen in ihnen (etwa in Form von Posters). Die wissenschaftlichen Texte fließen in sie ein und werden dort aus Zeilen in Sachverhalte umcodiert und gewinnen magischen Charakter (etwa in Form von Modellen, die die Einsteinsche Gleichung vorstellbar zu machen versuchen). Und die billigen Texte, diese Flut von Zeitungsartikeln, Flugblättern, Romanen usw., fließen in sie ein, und die ihnen innewohnende Magie und Ideologie verwandeln sich in programmierte Magie der technischen Bilder (etwa in Form der Fotoromane). So saugen die technischen Bilder alle Geschichte in sich auf und bilden ein ewig sich drehendes Gedächtnis der Gesellschaft.

Nichts kann dieser Sogkraft der technischen Bilder widerstehen - keine künstlerische, wissenschaftliche oder politische Aktivität, die nicht auf sie abzielt, keine Alltagshandlung, die nicht fotografiert, gefilmt, videotaped werden

will. Denn alles will ewig im Gedächtnis bleiben und ewig wiederholbar werden. Alles Geschehen zielt gegenwärtig auf den Fernsehschirm, die Kinoleinwand, das Foto, um sich dadurch in einen Sachverhalt zu übersetzen. Damit verliert jedoch zugleich jede Handlung ihren geschichtlichen Charakter und gerät zum magischen Ritual und zu einer ewig wiederholbaren Bewegung. Das Universum der technischen Bilder, so wie es beginnt, sich um uns herum abzuzeichnen, stellt sich als Fülle der Zeiten dar, in der alle Handlungen und Leiden unablässig kreisen. Nur unter diesem apokalyptischen Gesichtswinkel, so scheint es, gewinnt das Problem der Fotografie die ihm gebührenden Konturen.

Vilém Flusser

(aus: »Für eine Philosophie der Fotografie«)

Erzählen

Kommunikative Übermittlung von realen oder erdachten, imaginären Handlungsabläufen. Ursprünglich war die Sprache (zunächst in gesprochener, bald auch in geschriebener und literarisierter Form) das dominierende Medium für das Erzählen. Die kulturelle Etablierung des Films an der Wende zum 20. Jahrhundert ging mit dessen Entwicklung zum neuen Medium für das Erzählen einher. Schon einige der frühesten Stummfilme (wie *Der begossene Gärtner*, 1896, der Brüder Lumiere) wiesen Züge elementarer Narration auf. Zunächst dominierte jedoch noch die unmittelbare Attraktion der präsentierten Bildinhalte, weshalb die Phase der frühen Kurzfilmprogramme auch als »cinema of attraction« (Gunning) bezeichnet wird. Bald bildete sich indes die Praxis langer Filme aus, übergreifend strukturiert durch eine wesentlich komplexere Geschichte das »cinema of narrative Integration« (Gunning). In Verbindung damit entwickelten sich Techniken der Bildführung und Montage sowie Darstellungskonventionen, die es ermöglichten, die zeitliche Ordnung, Kausalität und Motivierung der Handlungen vor allem über die Bildebene zu vermitteln. Theoretiker des Stummfilms erklärten den weitgehenden Verzicht auf geschriebene Zwischentitel sogar zum Ideal. Durch den späteren Tonfilm wurden dann - vor allem mit der gesprochenen Sprache - die narrativen Möglichkeiten des Films noch einmal erweitert. Das klassische Kino gilt als Haupterbe der literarischen Erzähltradition des 19. Jahrhunderts; es befriedigt ähnliche Bedürfnisse nach Erzählung mit ähnlich strukturierten Geschichten. Folgerichtig werden Filme heute auch durch eine in literaturwissenschaftlicher Tradition wurzelnde Erzähltheorie (Narrativik) untersucht (> Dramaturgie). Das ist sinnvoll, solange die audiovisuelle Qualität des Films, die Sagen und Zeigen verbindet, dabei nicht gedanklich auf das Modell der Literatur reduziert wird. Die von Bordwell vorgeschlagene, an die strukturalistische Literaturtheorie angelehnte Differenzierung von drei Aspekten für die Erzählanalyse stellt einen Versuch dar, dieses Problem zu lösen. Er unterscheidet zwischen der Fabel (oder Story), einem Abstraktionsprodukt, das die kausale Kette der wesentlichen Ereignisse zeitlich linear angeordnet als verbale Synopsis wiedergibt, und dem Sujet (oder Plot), bei dessen Beschreibung es um die

tatsächliche Anordnung der Ereignisse in der Erzählung geht (> Formalismus). Während diese beiden Konstrukte von der jeweiligen Medialität der Erzählung (Literatur oder Film) abstrahieren, ist der dritte Aspekt, der > Stil, unmittelbar an die Materialität des jeweiligen Mediums gebunden. Denn bei der Analyse des Stils geht es um die Beziehung der Erzählinhalte zum systematischen Gebrauch der filmischen (oder literarischen) Mittel.

Insbesondere die Begriffe »Story« und »Plot« haben sich als zentrale Instrumente der Narrativik etabliert. Gilt doch vielen Theoretikern (vgl. Chatman und Metz) die Entfaltung einer erzählten Ereignisfolge in der neuen Zeitordnung der medialen Repräsentation als Hauptspezifikum des Erzählens überhaupt. So manipulieren nahezu alle Narrationen die Zeitlichkeit der erzählten Handlung und zwar in zweierlei Hinsicht: einerseits, was die Reihenfolge der Abläufe, andererseits was deren Dauer betrifft. Die Narrativik differenziert zwischen erzählter Zeit und Erzählzeit. In Hinsicht auf die Zeitdauer ist die Raffung eine grundsätzliche Technik des Erzählens. Die Filme fassen größere Zeiträume durch Zeitsprünge zwischen den Szenen zusammen. Besonders auffällig sind in klassischen Filmen Montagesequenzen kurzer Schnittbilder oder auch konventionelle Formen wie rasch drehende Uhrzeiger oder davonfliegende Kalenderblätter usw., die den in der Erzählung gerafften Fluss der Zeit symbolisieren. Aber auch Zeitdehnungen sind nicht selten. Sie werden z. B. durch das Hin- und Herschneiden zwischen verschiedenen Orten mit paralleler Handlung erreicht, wobei derselbe Zeitablauf am anderen Ort teilweise wiederholt wird. Insbesondere Thriller oder Katastrophenfilme verwenden Techniken der Dehnung gern, um an Höhepunkten die Spannung zu verstärken. Sie können aber auch - wie bei den durch zahlreiche Schnitte übertrieben gedehnten Stürzen vom Hochhaus in *Hudsucker - Der große Sprung* (1994, R: Joel Coen) - der Betonung des Grotesken dienen. Geläufig ist die Veränderung der zeitlichen Reihenfolge der erzählten Ereignisse. So werden in den Spannungsgenres gern Ereignisse zurückgehalten und erst später präsentiert, um so das Interesse und die Spannung zu forcieren. Konventionelle Techniken zur Veränderung der zeitlichen Sequenz sind Rückblenden und (seltener) Vorausblenden, die schon

früh - etwa in David W. Griffiths *Die Geburt einer Nation* (1915) - verwendet wurden.

Theoretisch umstritten für den Film ist die Frage nach dem Erzähler. Unter anderem, weil Spielfilme arbeitsteilig produziert werden und weil sie vielfach ihren Charakter als narrative Konstruktion durch Scheinobjektivierung des Geschehens verwischen, fällt es schwer, *den* Erzähler eindeutig zu definieren. Billige Filmtheoretiker (vgl. Bordwell) verwerfen daher die Frage nach dem Erzähler. Dennoch spürt der Zuschauer hinter dem Film einen Brennpunkt der narrativen Organisation, eine »erzählende Instanz«, die meist mit der Person des Regisseurs identifiziert wird. Vom Problem des Erzählers zu trennen sind Erzähler- und Kommentarstimmen im Film (Kommentar / Voice-over), die ebenso wie die Filmfiguren lediglich Funktionen des Erzählens sind.

Abzuheben vom externen Erzähler (und seiner Position zum Geschehen) ist auch die Frage nach internen Erzählperspektiven, nach der »Fokalisierung« (vgl. Genette). So können Filme ihr Geschehen wechselnd aus der Perspektive verschiedener Erzählfiguren erzählen, ohne dass eine dieser Fokalisierungen privilegiert wird. Ein klassisches Beispiel für solch polyphones Erzählen bietet Orson Welles mit *Citizen Kane* (1941). Hier werden die Titelfigur und ihr Handeln aus ganz unterschiedlichen Wahrnehmungen und Erinnerungen durch andere Figuren des Films konstruiert. Vom Problem der Fokalisierung ist im Film schließlich das des Point of View (der Bestimmung einzelner Einstellungen als Blickinhalt von Figuren) theoretisch abzugrenzen, der nicht mit der jeweiligen Fokalisierung des Erzählens identisch sein muss.

Viele Kritiker und auch einige Theoretiker (vgl. Branigan) identifizieren mit dem Begriff »Erzählkino« häufig eine bestimmte Organisationsform filmischen Erzählens. Nämlich jene, die auf einem kanonischen Storymodell beruht mit Anfang, Mitte und Schluss, mit durchgehender Konfliktlage und Figurenkonstellation, und die dem nahe kommt, was Bordwell - auch in Hinblick auf die visuelle Präsentation - als »classical narration« fasst. Die im Autorenkino besonders der 60er Jahre üblichen Abweichungen von diesem Typus werden dann gern als Auflösung des Erzählens interpretiert, Christian Metz plädierte demgegenüber dafür, »dass uns das neue Kino, weit davon

entfernt, die Erzählung zu verlassen, verschiedene verzweigtere, komplexere Erzählungen beschert hat«. Es erscheint sinnvoll, auch diese Filme als historische Formen des Erzählens zu untersuchen.

Jörg Schweinitz

Literatur: Christian Metz: *Semiotique des Films*. München 1972. - John Fell: *Film and the Narrative Tradition*. Norman 1974. - Seymour Chatman: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca 1978. - David Bordwell: *Narration in the Fiction Film*. Madison 1985. - Tom Gunning: *Das Kino der Attraktionen. Der frühe Film, seine Zuschauer und die Avantgarde*. In: *Meteor. Texte zum Laufbild 4* (1996) [Amerikan. Orig. 1986,] - Joachim Paech: *Literatur und Film*. Stuttgart 1988. - Seymour Chatman: *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*. Ithaca/London 1990. - Edward Branigan: *Narrative Comprehension and Film*. London / New York 1992. - Gérard Genette: *Die Erzählung*. München 1994. - Jörg Schweinitz: *Zur Erzählforschung in der Filmwissenschaft*. In: Eberhard Lämmel (Hrsg.): *Die erzählerische Dimension. Eine Gemeinsamkeit der Künste*. Berlin 1999.

Spannung / Suspense

»Suspense« ist abgeleitet aus dem lateinischen »suspendere«, das so viel wie »in Unsicherheit schweben lassen« heißt. »Suspense« ist schwer ins Deutsche zu übertragen: Suspense ist zwar das »kommunikative Herz« des Thriller-Genres (der »Thrill« ist ebenso schwer zu übertragen), der Begriff ist aber mit »Spannung«, »Ungewissheit«, »Unschlüssigkeit« und »Schwebelage« jeweils unzureichend übersetzt.

Ähnlich vielgestaltig sind die Definitionen von »Spannung«. Das »Spannen« betrifft nach Grimms Wörterbuch eine Beziehung, die ein Subjekt an ein Objekt bindet, wobei die Bindung durch Unterteile des Unbequemen, des Störenden und Unbehaglichen untersetzt ist. Das Bindungsmoment ist auch im ästhetischen, literatur- und kunsttheoretischen Gebrauch von »Spannung« erhalten geblieben. Allerdings ist das Feld der Phänomene, die mit einem Konzept von »Spannung« betrachtet werden können, sehr weit und heterogen. Im »Lexikon der Ästhetik« von Wolfhart Henckmann und Konrad Lotter wird »Spannung« in einem objektiven und in einem subjektiven Sinn erläutert. »Im objektiven Sinn bezieht sie sich auf den Aufbau eines Kunstwerks, auf die Art und Weise, wie das künstlerische Problem entfaltet wird und eine Lösung findet. Sie kann eine straffe, dicht und dynamisch sich entwickelnde formale Gesamtstruktur bezeichnen, aber auch in Details zur Geltung kommen, z. B. bei der Auflösung einer Dissonanz.« »Objektive« Spannung wird in Verbindung gesetzt einerseits zu kompositionellen Charakteristika von Werken, ist so eine Komponente der Werkstruktur. Andererseits wird sie in Beziehung zum historischen und besonderen Wissen des Rezipienten gesetzt, sodass »Spannung« in diesem Sinne als Maß von »Verfremdung« aufgefasst werden könnte, wie sie in formalistischen Poetiken oder in der informationstheoretischen Ästhetik als Differenz zwischen automatisierten Alltagswahrnehmungen und Deutungen durch das künstlerische Werk beschrieben wird.

Dagegen wird Spannung in einem subjektiven Sinne als Teilnahmeaffekt gefasst, also bewusst psychologisiert. »Spannung« weist insofern auf anthropologische Grundlagen zurück, als sie auf jeder Erlebnisstufe auftreten kann - körperlich-leiblich, psychisch usw. »Spannung« in dieser allgemeinen Form ist nicht gebunden an Textrezeptionen, sondern kann auch in Alltagssituationen auftreten - wobei derjenige, der »gespannt« ist, nicht in den Handlungsverlauf involviert sein muss, sondern ihm auch als Beobachter gegenüberstehen kann.

Suspense und Spannung haben etwas mit der Unsicherheit eines Verlaufs, einer Entwicklung, einer Geschichte zu tun. Wenn man von der formalen Charakterisierung von »Spannung« als Differenz des Werks von der Konvention bzw. als darauf bezogenes Differenzerlebnis des Rezipienten absieht, lassen sich die Bestimmungselemente der Spannung in drei Gruppen gliedern:

1) Aktivitäten des Rezipienten: a) Spannung erweist sich als ein Spiel mit Erwartungen der Zuschauer und mit Wahrscheinlichkeiten. b) Sehr komplex ist die Frage nach den motivationalen Grundlagen der Spannung. Die Aufmerksamkeit des Rezipienten wird durch Neugier angeregt, Suspense habe nichts mit Angst zu tun, hat Alfred Hitchcock immer wieder herausgestellt, ganz darauf vertrauend, dass es ein grundlegendes Bedürfnis nach Lösung eines Gegensatzes, eines Ungleichgewichts usw. gebe. Andere Autoren nehmen das Spannungsgefühl als eine Variante der Angst - die allerdings dadurch charakterisiert ist, dass der Gespannte nicht wirklich in Gefahr ist, eine Tatsache, deren er sich immer bewusst ist. Die beiden einander eigentlich entgegensetzenden Affekte der Angst und der Lust verschmelzen im Spannungserleben zur Angstlust, wie es in psychoanalytischen Theorien heißt. c) In den meisten Überlegungen zur Spannung ist sie zugleich eine Form identifikatorischer oder empathischer Teilnahme des Gespannten am Geschehen.

2) Charakteristika des Werks: a) Es lassen sich einige prototypische Motive, Handlungsmuster, Standardsituationen der Spannungserzählung ausmachen. Dazu zählen neben klassischen narrativen Verlaufsformen wie »Rettung in letzter Minute« oder »Flucht/Verfolgungsjagd« auch komplizierte Motive wie »Unter falschem Verdacht«. Vor allem die Verengung des Raums, das Handeln unter Zeitnot und die Verlangsamung von katastrophalen Entwicklungen sind dramaturgische Techniken der Spannungsinzenierung. b) Spannung lässt sich auf allen Ebenen des Textes ausmachen - von text- und szenenübergreifenden narrativen Strukturen über die Formen innerszenischer Spannung bis zur Ebene der Bildgestaltung. c) Spannung und Spannungsdramaturgie sind für manche Genres sehr viel essentieller als für andere (darunter der Thriller, der Horrorfilm usw.). Für einige Autoren ist Spannung ein absolut elementares Mittel der Inszenierung (darunter z. B. Alfred Hitchcock).

3) Charakteristika der Sprecher-Hörer-Beziehung: a) Spannung bezeichnet ein besonderes kommunikatives Verhältnis zwischen einem Erzähler und einem gespannten Rezipienten, bei dem der Rezipient sich offenbar der Tatsache bewusst ist, dass er an einer kommunikativen Situation teilnimmt, die dafür gemacht ist, ihn in Spannung zu versetzen, sodass er - wenn die Spannung zu hoch wird - zu Gegenmaßnahmen greifen kann, die das Spannungsgefühl mindern. b) Sowohl die Stoffe der Spannungserzählung wie der Erzähl- und Inszenierungsweisen sind historisch veränderlich und verändern im Lauf der Zeit ihr Spannungspotential. Sie verlieren diese Primärcharakteristk, werden durchsichtig und berechenbar.

Filmwissenschaft, Kognitions- und Emotionspsychologie stehen in der Untersuchung der Spannungsprozesse sehr nahe beieinander. Es geht schließlich darum zu untersuchen, in welcher Weise Strategien filmischen Erzählens und filmische Gestaltungsweisen mit Rezeptionsprozessen zusammenhängen. Weil Spannungserleben als wesentliche Komponente die Vorwegnahme kommenden Geschehens und die damit verbundenen Affekte umfasst oder sogar genau darin besteht, ist die Steuerung der

Handlungsentwürfe, die der Rezipient für sich während der Rezeption im engeren Sinne produziert, für die Dramaturgie der Spannung sehr bedeutsam. Vereinfacht gesagt, muss der Zuschauer mit Informationen versorgt werden, die es ihm gestatten, mögliche und wahrscheinliche Handlungsentwürfe aus einer gegebenen Situation zu extrapolieren. Derartige Informationen sind Vorinformationen, Verweisungen auf zukünftige Entwicklungen der Handlung. Weil es primäre Aufgabe der Spannungsdramaturgie ist, auf die Entwurfstätigkeit des Rezipienten einzuwirken, gilt es, die Wahrscheinlichkeiten zu beeinflussen und den Problemlöseraum zu verändern, in dem der Zuschauer sich bewegt.

Hitchcocks Auffassung von Suspense nimmt die unterschiedlichen Wissensstände von Zuschauer und Protagonist als dessen besondere Charakteristik - nur dann, wenn der Zuschauer in eine Gefahr eingeweiht ist, die dem Helden droht, von der dieser aber noch nichts ahnt, stellt sich der Effekt des Suspense ein. Der Zuschauer ist besser informiert als die Figur des Films, er weiß mehr, was - nach der Hitchcock'schen Auffassung von Suspense - die Involviertheit des Zuschauers steigert und intensiviert und einen eigenen Typus von Spannungserleben hervorbringt. Das informationelle Verhältnis, das man Suspense nennt, ist reflexiv: Zur Situationsbeschreibung, die dem Zuschauer zugänglich ist, gehört auch das Wissen, dass er mehr weiß als der Held. Wenn nun der Zuschauer weiß, dass die Situation tatsächlich eine andere ist als diejenige, die die Figur sich entwirft, muss die Situationsdefinition des Zuschauers eine Simulation der Situationsdefinition der Filmfigur umfassen. Der Zuschauer ist dazu gezwungen, die Oberfläche des Geschehens »mit doppeltem Blick« zu interpretieren - bezogen auf das, was er selbst weiß, aber auch bezogen auf eine Person der Erzählung und deren Kenntnis der Handlung.

Hans J. Wulff

Andrej Tarkowskij: Über Musik und Geräusche

Bekanntlich kam die Musik im Kino bereits zur Stummfilmzeit auf, als ein Klavierspieler das Geschehen auf der Leinwand durch eine musikalische Begleitung illustrierte, die dem Rhythmus und der emotionalen Spannung des jeweils Gezeigten entsprach. Das war eine ziemlich mechanische, zufällige und im illustrativen Sinne primitive Befrachtung des Bildes mit Musik.

Seltsamerweise hat sich dieses Prinzip kinematographischen Musikeinsatzes fast durchweg in geradezu buchstäblichem Sinne bis heute erhalten. Eine Episode wird durch musikalische Begleitung »gestützt«, um ein weiteres Mal das Grundthema zu illustrieren und dessen emotionale Klangfarbe zu verstärken. Und manchmal soll die Musik einfach nur dazu dienen, eine misslungene Szene zu retten.

Mir schwebt noch am ehesten eine Methode vor, bei der die Musik gleichsam als poetischer Refrain aufkommt. Begegnen wir in einem Gedicht einem poetischen Refrain, so kehren wir, bereichert durch die Information des gerade Gelesenen, wieder zurück zu jenem Ausgangspunkt, der den Autor beim ersten Mal zum Niederschreiben der Verszeilen inspirierte. Der Refrain lässt in uns jenen ursprünglichen Zustand wiedererstehen, mit dem wir in diese für uns neue poetische Welt eintraten. Gleichzeitig lässt er sie uns nunmehr unmittelbar und von neuem erfahren. Wir kehren sozusagen zu den Quellen zurück.

In einem solchen Fall verstärkt und illustriert die Musik nicht etwa nur einen parallelen Bildinhalt, sondern eröffnet die Möglichkeit eines neuen, qualitativ veränderten Eindrucks von ein und demselben Material. Wenn wir uns nun der entsprechenden, refrainartig provozierten musikalischen Elementarkraft aussetzen, dann kehren wir mit einem neuen emotionalen Erfahrungsschatz immer wieder zu den bereits durchlebten Gefühlen zurück. In einem solchen Falle verändert die Einführung eines musikalischen Elements das Kolorit, ja zuweilen sogar das Wesen des in der Einstellung fixierten Lebens. Mehr noch: Die Musik vermag in das Material bestimmte lyrische Intonationen

hineinzutragen, die der Erfahrung des Autors entstammen. So ist im »Spiegel«, einem biographischen Film, die Musik häufig aus dem Leben selbst genommen, ist Teil der geistigen Erfahrung seines Autors und stellt eine wichtige Komponente für die Gestaltung der Welt des lyrischen Helden dieses Films dar.

Musik kann dann eine funktionale Rolle spielen, wenn das visuelle Filmmaterial in der Zuschauerrezeption eine bestimmte Deformation erfahren soll. Wenn es im Wahrnehmungsprozess schwerer oder leichter, transparenter und zarter oder aber auch gröber und handfester erscheinen soll. Indem ein Regisseur diese oder jene Musik zum Einsatz bringt, erhält er die Möglichkeit, die Gefühle seiner Zuschauer in die ihm nötige Richtung zu lenken, deren Beziehungen zu dem visuell gezeigten Objekt zu verbreitern. Damit verändert sich nicht der Sinn des Objekts, aber es erhält auf solche Weise eine zusätzliche Farbtönung. Der Zuschauer rezipiert es — zumindest potentiell — im Kontext einer neuen Einheit, zu deren organischen Bestandteilen nunmehr auch die Musik gehört. Der Wahrnehmung wird also ein weiterer Aspekt hinzugefügt.

Ich hege die Hoffnung, die Musik möge in meinen Filmen nicht nur eine eindimensionale »Bildillustration« bleiben; auch möchte ich auf gar keinen Fall, dass sie als eine emotionale Aura der dargestellten Dinge rezipiert wird, die den Zuschauer *veranlassen* soll, die Darstellung in der von mir gewollten Intonation zu sehen. Filmmusik ist für mich in jedem Fall ein natürlicher Bestandteil der tönenden Welt, ein Teil des menschlichen Lebens, wenn es auch durchaus möglich ist, dass es in einem theoretisch konsequent erarbeiteten Tonfilm überhaupt keinen Platz mehr für Musik geben, dass sie hier von filmkünstlerisch immer interessanter konzipierten Geräuschen abgelöst wird, was mir wohl in meinen letzten beiden Filmen, »Stalker« und »Nostalghia«, gelang.

Um das filmische Bild tatsächlich voll und umfassend tönen zu lassen, muss man vermutlich ganz zielbewusst auf Musik verzichten. Strenggenommen bilden ja die filmisch und die musikalisch transformierte Welt zwei parallele, miteinander in Konflikt liegende Welten. Eine auf wirklich adäquate Weise

organisierte *tönende Welt* ist schon ihrem Wesen nach musikalisch, also eine zutiefst kinematographische Musik.

Otar Ioseliani zum Beispiel operiert ganz hervorragend mit dem Ton, dennoch unterscheidet sich seine Methode völlig von der meinen: Er besteht auf einer Kulisse natürlicher Alltagsgeräusche, und zwar mit einer Beharrlichkeit, die uns derart nachdrücklich von der Gesetzmäßigkeit des auf der Leinwand Gezeigten überzeugt, dass man sich dieses schon gar nicht mehr ohne das detaillierte Phonogramm vorstellen kann.

Was ist eine naturalistisch exakt tönende Welt? Im Film ist das auf jeden Fall etwas Unvorstellbares, denn es müsste hier in einer Einstellung alles gleichzeitig vorhanden sein: Schritte, Lärm, Wortfetzen, Wind, Hundegebell, Hahnenschreie usw. Alle in der Einstellung festgehaltenen Bilder müssten auch im Phonogramm ihren klanglichen Ausdruck finden. Was herauskäme, wäre eine wahre Kakophonie, und der Film müsste letztlich auf die Tonebene völlig verzichten. Wenn keine Tonauswahl getroffen wird, wäre der entsprechende Film letztlich dem Stummfilm gleichzusetzen, da ihm ja das Bild der tönenden Welt, jedwede eigene Ton-Expressivität abgehen würde.

Wenn bei Bergman beispielsweise hallende Schritte in einem leeren Korridor, das Schlagen von Uhren oder Kleiderrascheln vorkommen, dann scheint der Regisseur die Töne hier naturalistisch einzusetzen. Doch in Wirklichkeit überzieht dieser »Naturalismus« die Töne, gliedert und hyperbolisiert sie. Er greift ein einziges Geräusch heraus und ignoriert dabei alle übrigen, nebensächlichen akustischen Ereignisse, die man im realen Leben ganz sicher wahrnehmen würde. So ist im »Licht im Winter« in der Szene, wo der Leichnam der Selbstmörderin am Flussufer gefunden wird, nur das Rauschen des Wassers zu hören. Während der ganzen Episode, in allen ihren Totalen und Halbtotale, ist nichts anderes zu hören als dieses nie verstummende Rauschen des Wasser, man vernimmt überhaupt keine anderen Geräusche, weder die Schritte noch die Wörter, die sich die Leute am Ufer zurufen. Das ist ganz und gar Bergmans eigene akustische Expressivität.

Im Grunde neige ich zu der Auffassung, dass die Welt schon von sich aus sehr schön klingt, dass das Kino überhaupt keine Musik benötigt, wenn wir nur richtig zu hören lernten. Allerdings gibt es im modernen Film auch Beispiele eines hervorragenden, virtuosen Musikeinsatzes. So ertönen etwa in Bergmans »Schande« aus einem miserablen Transistorradio von Pfeif- und Summgeräuschen gestörte Partien wunderbarer Musikwerke. Oder denken wir an Nino Rotas phantastische Musik zu Fellinis »Achteinhalb«, die traurig, sentimental, auch ein wenig ironisch ist.

In einzelnen Szenen des »Spiegels« brachten wir zusammen mit dem Komponisten Artemjew elektronische Musik zum Einsatz, die meiner Meinung nach im Kino sehr große Anwendungsmöglichkeiten hat. Sie sollte sich hier wie ein fernes Echo, wie außerirdisches Rauschen und Stöhnen ausnehmen. Damit sollte eine Ersatzwirklichkeit ausgedrückt werden, zugleich aber auch konkrete Seelenzustände, Laute, die das Klingeln des inneren Lebens sehr genau reproduzierten. Die elektronische Musik verschwindet genau in dem Moment, wo wir sie wahrzunehmen beginnen, wo wir begreifen, wie sie gestaltet wurde. Artemjew erzielte die Klänge auf sehr komplizierten Wegen. Der elektronischen Musik mussten alle Merkmale ihrer experimentell-künstlichen Herkunft genommen werden, um sie als ein organisches .Klingen der Welt erfahren zu können.

Demgegenüber ist die Instrumentalmusik eine derart eigenständige Kunst, dass sie sich erheblich schwerer in einen Film als dessen organischer Bestandteil integrieren lässt. Ihr Einsatz bedeutet also eigentlich immer einen Kompromiss, er ist stets illustrativ. Zudem kann sich elektronische Musik im Tongebilde eines Films verlieren, sich hinter anderen Geräuschen verstecken, irgendwie unbestimmt wirken: Sie vermag sich wie die Stimme der Natur auszunehmen, als Artikulation unbestimmter Empfindungen, kann aber auch dem Atmen eines Menschen ähnlich werden. Mir aber liegt an diesem Unbestimmten. Der Ton soll in der Schwebe bleiben, gleich, ob er Musik ist, eine Stimme oder nur der Wind.