

- Mannoni, Laurent: *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*. Paris 1995.
- Mulvey, Laura: Visuelle Lust und narratives Kino. In: Franz-Josef Albersmeier (Hg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 2003, 389–408 (engl. 1975).
- Münsterberg, Hugo: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie*. Wien 1996 (engl. 1916).
- Musser, Charles: *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*. New York 1995.
- Oever, Annie van den (Hg.): *Ostrannen*. Amsterdam 2010.
- Schweinitz, Jörg: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Stuttgart 1992.
- : *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*. Berlin 2006.
- Willemsen, Paul: Photogénie and Epstein [1982]. In: Ders.: *Looks and Frictions. Essays in Cultural Studies and Film Theory*. London 1994, 124–133.

Malte Hagener/Julian Hanich

12. Tonfilm und Off

Im Mittelpunkt dieses Beitrags stehen filmtheoretische Perspektiven auf die Besonderheiten des audiovisuellen Bewegtbildes (s. Kap. III.10), das allen prototypischen Formen des Tonfilms zugrunde liegt. Einen wichtigen Vergleichsgegenstand stellen dabei die unbewegten Bilder dar, denn vor ihrem Hintergrund lassen sich die Innovationen des Tonfilmbildes besser herausarbeiten. – Die Frage lautet also: Welche Möglichkeiten eröffnen die Hauptvertreter der Filmtheorie, das audiovisuelle Bewegtbild des Films von älteren Formen des Bildes wie der Wandmalerei, dem Tafelbild (s. Kap. III.3) oder der Fotografie (s. Kap. III.8) zu unterscheiden? Dabei liegt der Akzent auf drei Eigenschaften, welche den in diesen Medien angelegten Realismus steigern. Erstens dominiert in Filmbildern die *Bewegung*. Zweitens spielt der nicht-sichtbare Raum jenseits des Bildkaders eine zentrale Rolle für die Wahrnehmung eines Films, das Off. Und drittens werden die meisten prototypischen Filme seit jeher – und nicht erst seit der Einführung des Tonfilms im Jahr 1927 – von *Tönen* begleitet.

Bei den drei genannten Eigenschaften handelt es sich jedoch nicht um notwendige Bedingungen, ohne deren Erfüllung kein Filmbild vorläge: Es gibt Filmbilder ohne Bewegung, wie Derek Jarman's *Blue* von 1993, ohne Off, wie Stan Brakhage's *The Dante Quartet* von 1987, oder ohne Tonbegleitung, wie Andy Warhol's *Blow Job* von 1963. Zudem handelt es sich nicht um hinreichende Bedingungen, bei deren Erfüllung tatsächlich ein Filmbild vorliegt, denn alle drei genannten Aspekte spielen auch im Zusammenhang mit anderen Formen des Bildes eine Rolle: die Bewegung z. B. in den proto-kinematografischen Apparaten des 19. Jahrhunderts – wie Zoetrop oder Phenakistoskop (s. Kap. III.4) –, das Off in der Fotografie und Malerei sowie schließlich die Musik in Laterna magica-Aufführungen des 19. Jahrhunderts sowie manchen Diashows von heute. Dennoch kommt diesen drei Aspekten in den audiovisuellen Bewegtbildern prototypischer Filme zusammengenommen ein besonderes Gewicht zu, das sie in statischen Bildtypen nicht besitzen.

Die Bewegung (Arnheim, Michotte und Deleuze)

Beim Betrachten eines Films hat es der Zuschauer in der Regel mit bewegten Bildern zu tun. Schon früh verweisen psychologisch ausgebildete Filmtheoretiker wie Hugo Münsterberg, Rudolf Arnheim oder Albert Michotte van den Berck auf diesen entscheidenden Punkt. Der stets auf mediale Spezifik pochende Arnheim (2004, 161) formuliert Mitte der 1930er Jahre sogar einen filmästhetischen Imperativ: »Ist also Bewegung eine der grundlegenden Eigenarten des Films, so ist sie – nach einem allgemeinen ästhetischen Gesetz – damit zugleich eine [sic!] seiner wichtigsten und pflegenswertesten Ausdrucksmittel«. Noch in den 1980er Jahren macht Gilles Deleuze die Bewegung zum Ausgangspunkt seiner philosophischen Auseinandersetzung mit dem Film: In seiner Taxonomie filmischer Bilder ist das *Bewegungs*-Bild – neben dem *Zeit*-Bild – eine der beiden zentralen Kategorien. Und auch in jüngster Zeit hat sich Tom Gunning (2012) in Rückgriff auf Christian Metz' Überlegungen zum Realitätseindruck des Films für die Bewegung als zentrale Eigenschaft des filmischen Mediums ausgesprochen. In anglophonen Ländern hat die Bewegung im Film über die Begriffe *moving pictures* oder *movies* sogar Eingang in die Alltagssprache gefunden. Dennoch gibt es im Zusammenhang mit der filmischen Bewegung zahlreiche Missverständnisse. – Denn was ist eigentlich das *Bewegte* der bewegten Bilder?

Zunächst könnten damit die Einzelbilder des Filmstreifens gemeint sein, die auf mechanische Weise durch den Projektor bewegt werden. Damit würde man die Kategorie der bewegten Bilder jedoch auf den Fall des projizierten Filmstreifens eingengen. In die Kategorie der bewegten Bilder fallen nach heutigem Sprachgebrauch aber auch jene Filmbilder, die auf Fernschirmschirmen, Computermonitoren oder digital projiziert im Kino gesehen werden. Zwar wird auch in diesen Fällen etwas bewegt: Dabei handelt es sich jedoch um digitale Daten und eben nicht um Bilder. Die vorliegende Diskussion von Bewegtbildern beschränkt sich daher auf den *Eindruck von Bewegung* bei den Betrachtern. Dieser Eindruck ist zurückzuführen auf eine visuelle Wahrnehmungsidee: In einer klassischen Filmprojektion laufen zwar 24 Einzelbilder pro Sekunde ab, die jeweils durch ein Schwarzbild getrennt sind, dennoch wird aufgrund dessen, was in der Psychologie als *phi*- und *beta*-Effekt bezeichnet wird, Bewegung wahrgenommen. Die Tatsache,

dass Betrachter rasch projizierte Einzelbilder als kontinuierliche Bewegung wahrnehmen, hat nicht primär, wie häufig angenommen, mit der Augenträgheit zu tun, sondern ist ein Effekt der Verarbeitung der visuellen Wahrnehmung im Gehirn. Dabei hilft auch das Wissen um diese Illusion nicht weiter (s. Kap. IV.5): Die Konstitution der menschlichen Wahrnehmung lässt es schlichtweg nicht zu, im Film rasch bewegte Einzelbilder zu erkennen. Michotte (2003, 122) führt den erhöhten Realitätscharakter der Filmbilder unter anderem auf diese Illusion zurück: Bewegung gehe immer – egal ob es sich um die Ortsveränderung realer Dinge oder um die Elemente eines Bildes handelt – mit einem Realitätseindruck einher.

Mit dem Eindruck von Bewegung ist aber keineswegs gemeint, dass der Zuschauer sich selbst in Bewegung versetzt fühlt. Sicher kann das Bewegtbild starke physiologische Reaktionen auslösen: Man denke an den »Vertigo-Effekt« einer Rückwärtsfahrt bei gleichzeitigem Zoom in die Gegenrichtung oder an den »Cinerama-Effekt« einer Achterbahnfahrt in die Tiefe. Doch diese Effekte sind phänomenologisch nicht identisch mit einem echten Schwindelgefühl oder einer echten Achterbahnfahrt. Die Betrachtung von Bewegtbildern schafft daher keine propriozeptive Illusion, also keine falsche Selbst-Wahrnehmung, worauf die Filmphänomenologin Vivian Sobchack (1992, 179) hinweist: »My vision is informed by and filled with my other modes of access to the world, including the tactile contact of my posterior with the theater seat«.

Der Eindruck von Bewegung kann sich auf zwei unterschiedliche Aspekte beziehen: auf Dinge im Bild und auf die Bewegung der Kamera. Arthur C. Danto (2005, 130) betont zu Recht, dass eine Abbildung von Bewegung keine bewegte Abbildung zu sein braucht. Schon die ältesten Wandmalereien des Menschen in der Höhle von Chauvet zeigen Tiere in Bewegung – allerdings kann der Betrachter darauf die Tiere nicht »sich bewegen« sehen. Im Hinblick auf die digitale 3D-Technologie zieht Werner Herzog in dem Film *Cave of Forgotten Dreams* von 2010 eine Entwicklungslinie von der frühen Höhlenmalerei zur derzeit neuesten Filmtechnologie. Das Bewegtbild des Films führt gegenüber früheren Bildmedien etwas Neues ein: Der Zuschauer sieht nun tatsächlich, wie sich Pferde oder Züge bewegen – er nimmt die Bewegung selbst wahr. In Abgrenzung zur Fotografie stellt Siegfried Kracauer (1985, 71–75) deshalb das Registrieren und Wiedergeben von Bewegungen – Verfolgungs-

jagden, Tänze und Prozesse des Entstehens von Bewegung – als spezifisch filmisch heraus. Ebenfalls im Gegensatz zur Fotografie spricht er dem Film aufgrund der Fähigkeit zur Bewegungswiedergabe eine besondere Affinität zum ›Fluss des Lebens‹ zu (ebd., 109–112).

Der Begriff ›Bewegtbild‹ bezieht sich aber nicht nur auf die tatsächlich wahrnehmbare Bewegung von Dingen im Bild, sondern auch auf die Veränderungen der Kamera-Einstellung: Schwenks, Zooms, Fahrten etc. Hierauf macht Danto (2005, 108) in einem oft zitierten Diktum aufmerksam: »Moving pictures are just that: *pictures* which move, *not* just (or necessarily at all) *pictures of* moving things.« Deleuze spitzt diesen Punkt noch einmal zu. Für ihn ist das Filmbild immer schon bewegt und beweglich und deshalb etwas kategorial anderes als ein statisches Bild, das immer einen Schnitt durch das Kontinuum der Bewegung setzen muss: »[D]er Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungs-Bild« (Deleuze 1997, 15). Dennoch gibt es zahlreiche Experimental-Filme, die beim Zuschauer keinen Eindruck von Bewegung hervorrufen und trotzdem in die Klasse der Filme einsortiert werden. Chris Markers *La Jetée* von 1962 ist dafür das berühmteste Beispiel: Mit Ausnahme eines kurzen Bewegtbild-Moments ist der gesamte Film aus statischen Bildern montiert. Noël Carroll (2008, 58–63) machte daher den Vorschlag, das Wissen des Rezipienten um die technische Möglichkeit der Bewegung als Unterscheidungskriterium einzuführen. Wähnt sich der Betrachter vor einem Gemälde oder einer Diaprojektion, wird er keine Bewegung erwarten. Weiß er sich hingegen vor einem Film wie *La Jetée*, darf er berechtigterweise die Erwartung hegen, das Bild könnte auch dann noch in Bewegung geraten, wenn der Film größtenteils keinen Bewegungseindruck hinterlässt.

Das filmische Off (Bazin und Burch)

Im Gegensatz zu statischen Formen des Bildes kann das audiovisuelle Bewegtbild des Films in ungleich höherem Maß die Aufmerksamkeit auf jenen Bereich des Bildes lenken, der in der jeweiligen Situation noch nicht sichtbar ist oder niemals sichtbar wird, der aber dennoch auf bestimmte Weise zum Film gehört: das Off (frz. *hors-champ*). Diese Eigenschaft hatte in den klassischen Theorien von Béla Balázs oder Rudolf Arnheim bereits eine Ne-

benrolle gespielt – mit der Einführung des Tons und der damit einhergehenden Aufwertung des Offs rückt dieses stärker in den Mittelpunkt der Filmtheorie (Adachi-Rabe 2005). Eine wichtige Wegmarke in der Diskussion bildet dabei eine Unterscheidung, die André Bazin in dem in den 1950er Jahren entstandenen Aufsatz »*Peinture et cinéma*« trifft: Während das gemalte Bild von einem Rahmen (frz. *cadre*) umgrenzt sei, werde das Filmbild von einer Abdeckung (frz. *cache*) als ›Kasch‹ umgeben. Der Rahmen setzt das Gemälde von der Realität seiner Umgebung ab: Er schafft eine sichtbare Grenze zwischen dem inneren Mikrokosmos des Bildes und dem äußeren Makrokosmos des Raums seiner Hängung (z. B. dem Museum). Für den Betrachter bedeutet das: Seine Kontemplation richtet sich auf das Innere des Gemäldes – nicht auf die reale Umgebung und auch nicht auf den Raum im Off des Bildes. Der Kasch der Leinwand funktioniert hingegen wie eine Abdeckung, die lediglich einen Teil des Sichtbaren freilegt, den großen Rest aber verdeckt lässt. Das Filmbild setzt sich ›hinter‹ dem Kasch potentiell unbegrenzt ins Universum fort, was beim Zuschauer zu einem erhöhten Bewusstsein des Nicht-Sichtbaren führt. – Pointiert hält Bazin (2004b, 225) fest: »Der Rahmen ist zentripetal, die Leinwand zentrifugal.«

Nun ist keineswegs jedes statische Bild von einem Rahmen umgeben. Zudem verweisen häufig auch Gemälde oder Fotografien auf den Bereich jenseits des sichtbaren Bildfelds. Und sicher gibt es auch zwischen einzelnen Filmen oder Regisseuren große Unterschiede in der Betonung des Offs – worauf auch Deleuze (1997, 32) hinweist, wenn er Alfred Hitchcocks nach innen gerichtete Bilder den über die Grenzen des Bildfelds hinausreichenden Inszenierungen Jean Renoirs gegenüberstellt. Dennoch beschreibt Bazin eine wichtige Tendenz. Denn anders als im Fall des statischen Bildes können im Film das Sichtbare und das Nicht-Sichtbare in einer sich ständig wandelnden Wechselbeziehung stehen. Erstens schafft jede Bewegung der Kamera eine Neuordnung des Bildfeldes (frz. *champ*) und außerhalb des Bildfeldes (frz. *hors-champ*): Sobald sich die Kadrierung der Kamera verändert, rückt etwas ins Off, was zuvor im Bild zu sehen war und gleichzeitig wird etwas gerade noch nicht Sichtbares Teil des Sichtbaren. Zweitens verändert auch jede Bewegung vor der Kamera die Beziehung zwischen Sichtbarem und Nicht-Sichtbarem: Sich bewegende Personen oder Objekte blockieren den Blick auf einen Teil des Bildes, während sie den

Blick auf einen zuvor verdeckten Bereich des Bildes freigeben. Und drittens lenkt der Ton aus dem Off – ob Stimme, Musik oder Geräusch – die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf den Bereich, der durch den Kasch verdeckt ist. Analog zu Carrolls oben genanntem Argument zur Bewegung könnte deshalb vom Wissen des Zuschauers um die technische Möglichkeit, das Off jederzeit durch einen Schnitt oder eine Veränderung des Bildfelds präsentiert zu bekommen, gesprochen werden. Steht der Betrachter vor einem statischen Einzelbild – ob Gemälde oder Fotografie – ist diese Antizipation kategorial ausgeschlossen: Das Off kann imaginiert, aber nie gezeigt werden. Beim Bewegtbild hingegen besteht das Wissen um die Möglichkeit auch dann, wenn die Filmemacher gerade bewusst darauf verzichten.

Ende der 1960er Jahre beschreibt Noël Burch (1981) mit dem konkreten Off jenen Raum, der im jeweiligen Moment jenseits des Bildfelds liegt, der aber bereits gesehen wurde und daher konkret imaginiert werden kann. Vom konkreten Off unterscheidet er mit dem imaginären Off das Jenseits des Kaders, das noch nicht gezeigt wurde und möglicherweise auch nie zu sehen sein wird. In der Analyse von Jean Renoirs Film *Nana* von 1926 unterscheidet Burch darüber hinaus zwischen sechs ›Segmenten‹ des Offs. Dazu gehören die Räume jenseits der vier Ränder des Bildkaders: recht, links, oben, unten. Das fünfte Segment stellt der Raum ›hinter der Kamera‹ dar. Die sechste Off-Kategorie befindet sich hinter dem Set oder einem Objekt innerhalb des Kaders: Eine Figur geht durch eine Tür, verschwindet hinter einer Straßenecke, wird durch eine Requisite verdeckt oder eine andere Figur versperrt den Blick auf sie. In diesem Fall liegen die Dinge oder Ereignisse nicht mehr außerhalb des Bildes, sondern verschwinden scheinbar innerhalb des Kaders. David Bordwell, der vermutlich meistgelesene Filmwissenschaftler unserer Tage, räumt dieser Off-Kategorie eine zentrale Rolle ein. Bordwell (2005) plädiert dafür, die Ästhetik der Tiefeninszenierung als eine produktive Alternative zur Montage zu verstehen. Er interessiert sich für Regisseure, die die Komposition des Bildes und seine räumliche Tiefe bewusst einsetzen, indem sie durch Figurenchoreographien und die damit einhergehenden Blickblockaden die Aufmerksamkeit des Zuschauers lenken.

In den 1970er Jahren bekommt die Debatte um das Off in der Theorie der sogenannten Vernähung (frz. *suture*) eine ideologiekritische Wendung, mit der die Wirkung des klassischen Hollywood-Kinos zugleich erklärt und entlarvt werden soll (Elsaes-

ser/Hagener 2007, 112–117). Vereinfacht gesagt wird davon ausgegangen, dass das filmische Bild durch eine strukturelle Absenz geprägt ist: Da das Bild immer über sich selbst hinaus ins Off verweist, ruft der Anblick des Filmbildes beim Zuschauer einen Mangel hervor. Durch das Enthüllen des Offs wird der Mangel zwischenzeitlich beseitigt. Ein paradigmatischer Fall wäre das Schuss-Gegenschuss-Prinzip. Jedes Bild lässt den Zuschauer die kurzzeitige, aber stets erneuerte Illusion einer raum-zeitlichen Kontinuität erfahren, das regressive Glücksgefühl des Kleinkinds, das die Welt als Ganzes wahrnimmt. Immer wieder drängt sich jedoch das Off ins Bild, so dass sich der Wunsch nach Beherrschung des visuellen Raums auf etwas verschiebt, das gerade nicht zu sehen ist. Das Off wird so als Mangel konzipiert, den es zu beseitigen gilt, soll dem Zuschauer die Lust der Illusion einer vollständigen Welt bereitet werden.

In den frühen 1980er Jahren greift auch Deleuze (1997, 33) mit einer Unterscheidung in die Debatte ein: Relatives und absolutes Off stellen für ihn »zwei wesensverschiedene Aspekte« des Offs dar. Während Ersteres den Konzeptionen von Bazin und Burch sehr nahekommt, weist Deleuze mit Letzterem auf einen bislang nicht thematisierten Raum hin: den metaphysischen oder spirituellen. Das relative Off verweist auf etwas, was nebenan oder im Umfeld existiert und jederzeit Teil des Bildfelds werden kann. Das absolute Off hingegen gehört nicht mehr zum Bereich des potentiell Sichtbaren, sondern verweist auf ein Anderswo, das raumübergreifend ist und sich den Dimensionen der Zeit und des Geistes öffnet.

In den 1990er und 2000er Jahren schließlich differenziert Michel Chion (2009) mit seinen begrifflichen Unterscheidungen zum Ton die Debatte um das Off weiter aus. Chion definiert den *offscreen sound* als Ton, dessen Quelle im Bild nicht zu sehen ist – diese Quelle muss aber im Gegensatz zum nicht-diegetischen Ton im Raum und in der Zeit der Diegese zu verorten sein. Dabei trennt Chion zum einen den aktiven vom passiven Off-Ton. Der aktive Off-Ton umfasst alle Töne, die Reaktionen bei den Figuren hervorrufen oder beim Zuschauer eine Erwartung über die Quelle des Tons wecken. Der passive Off-Ton hingegen charakterisiert die hörbare Umgebung einer Szene (z. B. durch Stadt- oder Land-Geräusche), wirft aber keine Fragen über die Herkunft des Tons auf. Zum anderen unterscheidet Chion den mentalen und den realen Off-Ton. Der Begriff des mentalen Off-Tons bezieht sich auf jenes Wahrnehmungsphänomen im Mono-

ton-Film, bei dem der Zuschauer Geräusche mental zwar im Off verortet, bei dem jedoch der Off-Ton aus demselben Lautsprecher kommt wie der On-Ton. Dagegen beschreibt der Begriff des realen Off-Tons jene *offscreen sounds* in Filmen mit Dolby- oder anderen Mehrkanal-Systemen, die aus Lautsprechern kommen, die tatsächlich jenseits des Bildfeldes liegen.

Der Ton (Kracauer und Chion)

Chions begriffliche Unterscheidungen schlagen die Brücke zum dritten Aspekt, mit dem sich das audiovisuelle Bewegtbild von prototypischen statischen Bildern wie Gemälden oder Fotografien unterscheiden lässt: dem Ton. Auch wenn uns statische Bilder häufig einen Eindruck von Räumlichkeit und Tiefe vermitteln, bleiben sie immer zweidimensional (den Sonderfall der stereoskopischen Bilder einmal beiseite gelassen). Der Ton fügt den Bildern eine dritte Dimension hinzu und erhöht dabei den Realitätseindruck, wodurch sich das phänomenologische Verhältnis der Zuschauer zum Bild erheblich verändert: Bleiben sie ohne Ton immer vor dem Bild, sitzen sie beim audiovisuellen Bewegtbild im eigentlichen Sinn in einem Film, denn Ton erfordert Räumlichkeit zu seiner Entfaltung.

Mit dem Aspekt des Tons nähert man sich der alltagssprachlichen Unterscheidung zwischen Stumm- und Tonfilm, die den meisten Filmgeschichtsbüchern zugrunde liegt. Doch wie die Forschung zum Frühen Kino stets betont, war das Kino in einem gewissen Sinn niemals völlig stumm (Abel/Altman 2001). Vor der Leinwand konnte ein Erzähler stehen und dem Publikum das Filmgeschehen erläutern, wie Bernhard Sinkel in seiner Hommage *Der Kinoerzähler* von 1993 wiederum filmisch veranschaulicht. In manchen Fällen gab es Schauspieler, die hinter der Leinwand die Figuren im Film synchronisierten. Bisweilen wurden Toneffekt-Spezialisten engagiert, die an bestimmten Stellen passende Geräusche erzeugten. Am wichtigsten war jedoch die Musik-Begleitung, die in zwei Formen existierte: Zum einen gab es mechanische Musik vom Pianola, von der mechanischen Jahrmarktsorgel oder anderen akustische Apparaturen wie dem Phonogramm. Zum anderen wurde der Film live durch Pianisten, Organisten, Kammermusik-Ensembles oder große Orchester begleitet, die sich dabei auf Themen-Listen, Kompilationen, Kompositionen musikalischer Potpourris oder Originalpartituren stützten.

Was war der Antrieb für diese Untermauerung der bewegten Bilder durch Musik, Geräusche und Stimmen? Ein häufig erwähnter Grund ist rein pragmatischer Natur: Stimmen, Geräusche und vor allem Musik übertönen den Lärm des Projektors und des Publikums. Darüber hinaus dient insbesondere die Musik affektiven Zwecken: Sie grundiert die Bilder mit Emotionen und Stimmungen; sie verleiht den Bildern einen zusätzlichen Rhythmus und überbrückt räumliche und zeitliche Lücken. Für Siegfried Kracauer steht jedoch zuallererst eine physiologische Funktion im Vordergrund. Im Gegensatz zur statischen Fotografie mit ihrem begrenzten Realitätsausschnitt stellen die Bewegtbilder des Films die Wirklichkeit in einer so umfassenden Weise dar, dass der Zuschauer gar nicht anders kann, als sie in einem verstärkten Maß mit seiner Erfahrung der Realität abzugleichen. Vor dem Hintergrund seines alltäglichen Umgebenseins mit Geräuschen muss er die Stille aber als seltsamen Mangel empfinden (Kracauer 1985, 187). Laut Kracauer haucht die Musik den stummen Bildern gleichsam wieder Leben ein. Anders gesagt: Sie verstärkt die Aufnahme-fähigkeit des Zuschauers für die Bilder, indem sie das Verlangen nach Geräuschen beseitigt und damit die Fremdheit der stummen Bilder aufhebt. Musik – und Ton ganz allgemein – dienen bei Kracauer also der Fokussierung auf das Bild.

In den folgenden Jahrzehnten nimmt die Filmtheorie eine implizite Hierarchisierung von Bild und Ton vor, indem sie fast ausschließlich vom Bild (auf der Seite des Films) und vom Blick (auf der Seite des Zuschauers) ausgeht. Eine Ausnahme stellt der zweite große Realist unter den klassischen Filmtheoretikern dar: Für André Bazin (2004a, 94) bedeutet die Ankunft des Tons keine Gefahr, sondern eine Bereicherung. Er hält eine realistische Filmkunst hoch, die er bereits im Stummfilm durch Regisseure wie Robert Flaherty, Friedrich Wilhelm Murnau und Erich von Stroheim vertreten sah: »[E]ine Kunst, in der das Bild vor allem zählt, weil es die Realität enthüllt, nicht weil es ihr etwas *hinzu*fügt. Für diese Richtung war der Stummfilm tatsächlich verküppelt: die Wirklichkeit, der einer ihrer Bestandteile fehlte.« Die Einführung des Tons bedeutet für Bazin etwas Ähnliches wie für Arnheim: eine Annäherung an die Wirklichkeit. Doch die Bewertung könnte nicht gegensätzlicher ausfallen. Arnheim (2002) spricht dem Film gerade deshalb den Kunststatus zu, weil er nicht in der Lage ist, die Realität eins zu eins zu reproduzieren. Aus seiner Perspektive

führt der Ton den Film weg von der Kunst. Für Bazin dagegen liegt das Wesen des Films in der objektiven Wiedergabe der Wirklichkeit – und diesem Ziel nähert er sich mit dem Ton weiter an. Der größere Realismus des Tonfilms liegt nicht einfach nur darin begründet, dass er auch die hörbare Wirklichkeit erschließt. Der Ton zwingt die Filmemacher darüber hinaus zu einer Abkehr von formellen Spielereien, denn er macht die Filmbilder weniger leicht formbar. Beispielsweise erschwert der Ton die Indienstnahme der Bilder für Montage-Effekte.

Bazin gehört zunächst zu den wenigen Ton-Befürwortern. Eingeleitet wird die Aufwertung des Tons erst knapp zwei Jahrzehnte später durch Christian Metz (1973), der in seiner einflussreichen Studie *Langage et Cinéma* aus dem Jahr 1971 von den fünf Informationskanälen des Films drei dem Ton zuspricht: phonetischer Ton/Dialoge, Geräusche und Musik. Zudem kommt Mitte der 1970er Jahre das Dolby-System auf, wodurch sich das Gewicht des Tons in der Filmerfahrung erheblich erhöht. Infolge dieser theoretischen und technologischen Entwicklungen beginnt die Filmtheorie eine bis heute anhaltende Diskussion über die besondere Bedeutung des Tons für das filmische Bewegtbild. Ein entscheidender Protagonist ist dabei Rick Altman (1992). In verschiedenen Interventionen räumt er seit den 1980er Jahren mit Vorurteilen über die Beziehung von Ton und Film auf. Ein wichtiger Einwand bezieht sich dabei auf den Trugschluss der Reproduktion: Da Töne im Film mitnichten ein Original reproduzieren, wäre es sinnvoller, sie als »Repräsentationen« zu bezeichnen. Zum einem würde dadurch klar, dass Töne auch *miss*-repräsentieren können. Zum anderen rückte damit der kreative und kunstvolle Umgang mit dem Ton in den Blick, wodurch er endlich aus der Rolle des Dieners des Bildes erlöst werden könnte. Gerade die Hinwendung zum Ton machte es für Altman plausibel, den Film zuallererst als Ereignis und nicht als Text oder Bild zu definieren.

Die vermutlich einflussreichsten, auf jeden Fall originellsten Arbeiten zum Ton im Film stammen wiederum von Michel Chion. Seit den frühen 1980er Jahren weist er beharrlich auf die enorme Wirkung des Tons auf die Wahrnehmung bewegter Bilder hin. Drei wichtige Begriffe Chions sind »Audio-Vision«, »räumliche Magnetisierung« und »zeitliche Linearisierung«. Erstens spricht Chion (2012) von *Audio-Vision*: Mit diesem Begriff versucht er, die Wahrnehmungsform des Tonfilms auf angemessene Weise auf den Punkt zu bringen, da in ihm

das vertrackte Zusammenspiel von Sehen und Hören zum Ausdruck kommt. In Momenten der Audio-Vision stellt das Bild zwar den bewussten Fokus der Zuschauer-Aufmerksamkeit dar, allerdings liefert der Ton permanent Effekte, Empfindungen und Bedeutungen, die durch das psychologische Phänomen des *added value* dem Bild zugeschrieben werden und ganz natürlich aus ihm hervorzugehen scheinen. Damit verwandt ist ein zweiter wichtiger Begriff, den Chion in die Debatte einführt: Mit *räumliche Magnetisierung* beschreibt er den bekannten Effekt, dass wir einen Ton mental einer scheinbaren Quelle im Bild zuschreiben, obwohl er tatsächlich aus einer Quelle jenseits des Bildes stammt. Das Bild zieht den Ton gewissermaßen magnetisch an. Erst so wird es möglich, einen Film problemlos über Kopfhörer oder im Autokino anzusehen, ohne über die verschiedenen Herkunfts-orte von Bild und Ton verwirrt zu sein. Im Zeitalter vor dem Stereoton ermöglichte das Phänomen der räumlichen Magnetisierung zudem das »Wandern« einer scheinbaren Tonquelle durchs Bild oder aus dem Bild hinaus (z. B. ein fahrendes Auto), obwohl der Ton tatsächlich immer aus dem gleichen Lautsprecher kam. Drittens führt Chion den Begriff der *zeitlichen Linearisierung* ein. Im Stummfilm war es möglich, eine Sequenz von Bewegtbildern als atemporal zu präsentieren: Sie wurden zwar nacheinander gezeigt, vom Zuschauer aber nicht notwendigerweise als zeitliche Sukzession begriffen. Seit der Einführung des realistischen Tons ist dies, laut Chion, nicht mehr möglich: Der Ton linearisiert die Bilder in einer zeitlichen Abfolge.

Ob Audio-Vision, räumliche Magnetisierung oder zeitliche Linearisierung – alle drei Begriffe verdeutlichen, wie subtil der Ton unsere Wahrnehmung des Bewegtbildes beeinflusst. Deshalb hält es Chion für unangebracht, überhaupt von einem Soundtrack zu sprechen. Gäbe man den Begriff auf, hätte dies aber erhebliche Konsequenzen für die Auseinandersetzung mit dem filmischen Bewegtbild: »The fact that there is no soundtrack means you cannot study a film's sound independently of the image – nor, consequently, can you do the contrary: you cannot study a film's »image« by itself« (Chion 2009, XI). Für eine Bildwissenschaft des Films bedeutet das: Sie muss immer zugleich auch Sound Studies betreiben. Noch zugespitzter ausgedrückt: Will die Disziplin der Bildwissenschaft den Film in die große Klasse der Bilder aufnehmen und dabei nicht hinter den aktuellen Stand der Filmtheorie zurückfallen, darf sie nicht allein Bildwissenschaft bleiben.

Literatur

- Abel, Richard/Altman, Rick (Hg.): *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington 2001.
- Adachi-Rabe, Kayo: *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*. Münster 2005.
- Altman, Rick: Four and a half fallacies. In: Ders. (Hg.): *Sound Theory/Sound Practice*. New York 1992, 35–45.
- Arnheim, Rudolf: *Film als Kunst* [1932]. Frankfurt a. M. 2002.
- : Bewegung im Film [1934]. In: Ders.: *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk*. Frankfurt a. M. 2004, 161–167.
- Bazin, André: Die Entwicklung der Filmsprache. In: Ders.: *Was ist Film?* Berlin 2004a, 90–109 (frz. 1951/52/55).
- : Malerei und Film. In: Ders.: *Was ist Film?* Berlin 2004b, 224–230 (frz. 1975).
- Bordwell, David: *Figures Traced in Light. On Cinematic Staging*. Berkeley 2005.
- Burch, Noël: Nana, or the two kinds of space. In: *Theory of Film Practice*. Princeton 1981 (frz. 1969), 7–21.
- Carroll, Noël: *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden 2008.
- Chion, Michel: *Film. A Sound Art*. New York 2009 (frz. 2003).
- : *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*. Berlin 2012 (engl. 1994).
- Danto, Arthur C.: Bewegte Bilder. In: Dimitri Liebsch (Hg.): *Philosophie des Films. Grundlagentexte*. Paderborn 2005, 111–137 (engl. 1979).
- Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt a. M. 1997 (frz. 1983).
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: *Filmtheorie zur Einführung*. Hamburg 2007.
- Gunning, Tom: Moving away from the index. Cinema and the impression of reality. In: Gertrud Koch/Volker Pantenburg/Simon Rothöhler (Hg.): *Screen Dynamics. Mapping the Borders of Cinema*. Wien 2012, 42–60.
- Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M. 1985 (engl. 1960).
- Metz, Christian: *Sprache und Film*. Frankfurt a. M. 1973 (frz. 1971).
- Michotte van den Berck, Albert: Der Realitätscharakter der filmischen Projektion. In: *Montage/AV 12/1* (2003), 110–125 (frz. 1948).
- Sobchack, Vivian: *The Address of the Eye. Phenomenology of the Film Experience*. Princeton 1992.

Julian Hanich/Malte Hagener

13. Metabilder und Avantgarde

Bilder stellen nicht nur etwas dar oder aus, was sich von ihnen unterscheidet, sie referieren nicht nur auf ein Anderes (s. Kap. IV.3), sondern sie beziehen sich zuweilen auch auf sich selbst, thematisieren ihre Bildlichkeit, ihre eigene Darstellungsweise, ihren Grund als Materialität (s. Kap. I.5), ihre Hängung oder Platzierung am Ort der Ausstellung (s. Kap. V.15). Oder sie verweisen auf ein nicht Darstellbares, auf ihre Performativität, ihre Ästhetik, ihre technische Produktion, sogar auf ihre Betrachter, die sie mit ihrer – mit Jacques Lacan (s. Kap. II.9) gesprochen – ‚Blickgabe‘ stellen. Neben dem, was ein Bild zeigt, zeigt es sich auch immer selbst und vermag so reflexiv ebenso auf sein Zeigen wie sein Sichzeigen zu zeigen (s. Kap. IV.6). Bilder können also auf vielfache Weise selbstreflexiv werden: Als Bild *im* Bild, als Bild *über* Bilder oder auch als Bilder der Differenz zwischen Bild und Wirklichkeit, Bild und Nichtbild, Bild und Zeit oder Innen und Außen usw. Zugleich vermögen sie auf ihre eigenen Bedingungen zu referieren sowie auf das, was ihre Bildlichkeit konstituiert. Solche Bilder können als ‚Metabilder‘ bezeichnet werden – William J. Thomas Mitchell (2008) behandelt sie im ersten Teil seiner *Picture Theory* von 1994 unter dem Titel »Metapictures« und unterteilt sie in verschiedene Arten und Genres: von sich selbst karikierenden Cartoons über Figur-Hintergrund-Vexierungen bis zu paradigmatischen Werken der klassischen und modernen Periode der Kunst. Seine Beispiele reichen von Saul Sternbergs *The Spiral* von 1964 über Joseph Jastrows *Duckrabbit* von 1900 und andere optische Anomalien bis zu Diego Velázquez' *Las Meninas* von 1656 und René Magrittes *Les trahison des images* von 1929. Letztere bezeichnet er sogar als »Meta-Metabilder« (ebd., 201–222), die alle Eigenschaften von Metabil- dern in sich versammeln.

Bei sämtlichen dieser Bilder handelt es sich um Beispiele, die ihr eigenes Bild-Sein, die Instabilität der Wahrnehmung, die Abgründigkeit der Repräsentation (s. Kap. I.4), ihre Beziehung zu Text, Schrift und Diskurs, ja sogar ihre Lokalisierung in der Geschichte der Malerei, ihre Kunsthaftigkeit oder ihr Verhältnis zu ihrer Betrachtung befragen:

»Die formale Struktur von *Las Meninas* ist ein enzyklopädisches Labyrinth pikturaler Selbstreferenz, welches das Wechselspiel zwischen dem Betrachter, dem Produzenten und dem Objekt oder Modell der Darstellung als einen komplexen Zyklus von Austausch-

vorgängen und Substitutionen zeigt. [...] [Es] ist ein unendlich faszinierendes Labyrinth von Reflexionen über die Relation zwischen Malerei, Maler, Modell und Betrachter« (ebd., 201, 203).

Ihre Methode bildet der Kontrast, die Ambiguierung der Figur, das visuelle Paradox, das Phänomen der »Metastabilität«, die labile Kippung zwischen unterschiedlichen Bildzuständen, die Ludwig Wittgenstein (1971, 228 ff.) anhand von Jastrows »Entenhasen« unter dem Stichwort des »Aspektwechsels« diskutierte, ferner die doppelte Zitation oder das nie aufgehende, chiasmatische Spiel zwischen Sagen, Zeigen und Sichzeigen bzw. zwischen Blick und Alterität (s. Kap. IV.10).

Philosophische Bilder

Jene Bilder können auch »philosophisch« genannt werden, weil sie systematisch das Problem der Bildlichkeit des Bildes, die Frage, »was ein Bild ist«, aufwerfen. »In ihren stärksten Formen sind sie nicht bloß Illustrationen, sondern Verbildlichungen von Theorie«, heißt es bei Mitchell (2008, 190) und bilden dabei ihre eigene »Analyse«, die Thierry de Duve (2005) sogar als eine Art Psychoanalyse, einen Prozess der Selbstkurierung beschrieben hat. Sie ist durchgängig in der Geschichte der Kunst von der Frühen Neuzeit bis zur Moderne und insbesondere den Avantgarden anzutreffen (Egenhofer et al. 2012), vor allem im Genre der Aktmalerei und des Selbstporträts, aber auch, wie Victor Stoichita (1998) in seinem Buch über *Métopainture à l'aube des temps modernes* eindringlich gezeigt hat, im barocken Trompe l'œil sowie in jenen Rahmenbildern, die Jacques Derrida (1992) zum Ausgangspunkt seiner Überlegungen in *La vérité en peinture* von 1978 gemacht hat (s. Kap. II.7).

Die Bildproduktion der Künste war immer schon darauf angelegt, neben dem Sujet auch die Darstellungsweise des Sujets, das Sehen, die Materialität des Grunds, die Auslassung und das Nichtgemalte, die Kraft der Imagination oder das Unsichtbare und Ähnliches ins Bild zu bringen und dabei selbst sichtbar zu machen. Das gilt bereits für die orientalische Arabeske, die das Darstellungsverbot des Numinosen durch Abstraktion umgeht (s. Kap. III.1) oder für die byzantinische Ikone (s. Kap. III.2), die die Relation zwischen Immanenz und Transzendenz, des Dargestellten zur undarstellbaren Göttlichkeit durch die Behauptung eines *acheiropoietons* – des »Nicht-von-Hand-gemachten-Bildes« – oder der »umgekehrten Perspektive« löst, wo-

rin das Bild die Autorität über seine Betrachtung gewinnt und damit keine visuelle, sondern eine ethische Dimension einfordert.

Es gilt darüber hinaus für die zentralperspektivische Malerei (s. Kap. III.3), ihre Manifestation einer im Sichtbaren abwesenden mathematischen Ordnung wie in Leonardo da Vincis zwischen 1495 und 1498 entstandenem *Il Cenacolo*, das auf einer perfekt ausgeführten geometrischen Projektionsmethode beruht und in Halbkreisen die Figuren zu Dreiergruppen versammelt, oder der Kluft zwischen Glauben und Wirklichkeit in Lucas Cranachs *Goldenem Zeitalter* von 1530, das zwei Welten vorführt: Die aperspektivische des Paradieses im Vordergrund und die perspektivische des endlichen Daseins im Hintergrund. Und es trifft in weit stärkerem Maße für die romantische Malerei zu, ihrer Evokation von Momenten einer jede Wirklichkeit überschreitenden Erhabenen bei Caspar David Friedrich oder ihre Überziehung des Darstellbaren bis an den Rand einer Nichtsichtbarkeit bei William Turner. Nicht das, was wir sehen, der Augenschein zählt, sondern gleichsam das hinter der Leinwand Verborgene, das allererst zu sehen erlaubt wie es gleichzeitig mit dem Gesehenen bricht, um auf einen unendlich fernen Punkt als Grundlage der Malerei zu verweisen. Er kristallisiert sich in dem, was in allen Ästhetiken als Rest und Rätsel bleibt: die Herkunft der visuellen Erfahrung, die Unbekannte der Kreativität, die Inspiration, ihre stets aufsässige und nirgends zu kontrollierende »EinBildungskraft«.

Überall betreffen die genannten Bildformen und Bildformate dabei einen Unterschied, eine Grenze, an der das, was sie »zur Schau stellen« oder sichtbar machen, auf sie selbst zurückschlägt. Sie entwickeln daran ihre eigene »Metasprachlichkeit« und bilden das aus, was Mitchell (2008, 181) einen »Diskurs zweiter Ordnung« genannt hat. Sie betrifft nicht nur, gemäß Michel Foucault (1971, 103 ff.), die »reduplierte Repräsentation« oder die Darstellung der Darstellung, sondern im selben Maße auch das Sehen des Sehens sowie dessen Überschreitung durch konträre und mehrfache Rahmensetzungen. Als moderne Beispiele können hierfür die Fotografiestudien (s. Kap. III.8) und Videoarbeiten (s. Kap. III.16) des kanadischen Künstlers Michael Snow angeführt werden, der die fragmentierte Aufnahme einer Landschaft durch im Museum verteilte Screens dokumentiert oder die mittels Polaroids hergestellte Aufnahme des aufnehmenden Apparats im Spiegel sukzessive vermehrt, bis die ursprüngliche Aufnahme in Form einer Intervall-