

Ute Holl

Klang-Objekte zwischen Ding und Kreatur. Noten zum Eselsschrei in Robert Bressons AU HASARD BALTHAZAR

2011

<https://doi.org/10.25969/mediarep/18459>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Holl, Ute: Klang-Objekte zwischen Ding und Kreatur. Noten zum Eselsschrei in Robert Bressons AU HASARD BALTHAZAR. In: *ZMK Zeitschrift für Medien- und Kulturforschung*. Offene Objekte, Jg. 2 (2011), Nr. 1, S. 159–175. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/18459>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - Share Alike 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/3.0/>

Klang-Objekte zwischen Ding und Kreatur

Noten zum Eselsschrei in Robert Bressons *AU HASARD BALTHAZAR*

Ute Holl

»... ein kleiner tapferer Unsinn, irgend ein Gottesdienst und Eselsfest, irgend ein alter fröhlicher Zarathustra-Narr, ein Brausewind, der euch die Seelen hell bläst.«

Friedrich Nietzsche

I. Offene Subjekte

Medientechniken fahren durch die Pforten der Wahrnehmung in die Körper, richten Konkurrenzen und Kreuzungen ihrer Sinnesfelder an, verwandeln sie, wenn nicht in Schlachtfelder, so doch in Eselsfeste, auf denen sich das »freie Spiel der Vorstellungskräfte«¹ austobt und verknotet. Kein Verstand und keine Einbildungskraft regeln den »ungeheuren Spielraum«,² den Film- »und besonders Tonfilmaufnahmen«³ der Perzeption öffnen. Das geht besonders die Ohren an. Wenn neue Notationen und Tonträger ins Spiel kommen und aufs Neue fragen lassen, was am Ächzen, Stöhnen, Keuchen oder Pfeifen als Sprache zu gelten hätte, haben nicht zuletzt Geschichten von der Not mit gestörtem Hören Konjunktur.⁴ Geräuschgeschichten vom Brausewind. In solchen Fällen ahmen Klänge keine Seufzer mehr nach, wie Abbé Dubos noch fand,⁵ sondern seufzen selbst. Oder schreien wie die Esel.

¹ Immanuel Kant: *Kritik der Urteilskraft*, hrsg.v. Wilhelm Weischedel, Frankfurt/M. 1974, (§ 9 B 28), S. 132.

² Vgl. Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, hrsg. v. Rolf Tiedemann u.a., Frankfurt/M. 1991, Bd. VII.1, Nachträge 350–384, hier S. 376.

³ Ebd. S. 373.

⁴ Vgl. die Übersicht bei Christian Berger: *Einleitung*, in: ders. (Hg.): *Musik jenseits der Grenzen der Sprache*. Freiburg 2004, S. 7–24.

⁵ »Ebenso wie der Maler die Züge und Farben der Natur nachahmt, ahmt der Musiker die Töne, die Akzente, die Seufzer, die Tonfälle, kurz alle jene Klänge nach, mit deren Hilfe die Natur selbst ihre Gefühle und ihre Leidenschaften ausdrückt.« Jean Baptiste Dubos: *Réflexions critiques sur la Poesie et sur la Peinture* (1719), in: Carl Dahlhaus und Michael Zimmermann: *Musik zur Sprache gebracht*, Kassel 1984, S. 22.

Im Unterschied zu kinematographischen Bildern wird der Phonographie ein privilegierter Kontakt mit dem Realen unterstellt,⁶ eine Beziehung zu den Dingen als Einladung im Moment ihres Entzugs, nicht, weil etwas in wächserne Oberflächen geritzt würde, sondern weil analoge Phonographie ihren Realitätseindruck im unmittelbaren Verhältnis zur Zeitachse gewährt und verändert.⁷ Indifferent zeichnet Phonographie auf: Unfug und Lautsalat, Schreien und Flüstern, Äußerungen vom »inneren Vieh«.⁸ Die Rückkehr des Esels aufs Fest der Sinne, die die Einheit des Phänomenologenleibes sprengen mag oder schreien macht, setzt eine neue akustische Störung in die Ordnung der Dinge, der Kreaturen und in die Verarbeitung des Datenstroms quer durch diese hindurch. Das Reale im Akustischen zeigt sich freilich nur im Strom und seinen Zäsuren, nicht in den Daten.⁹ Das Reale bringt die Schwingungen erst zum Schwingen und lässt sich weder vorstellen, abbilden noch abzählen.¹⁰ Neue Notationen sind jedoch nicht nur das Zaumzeug des flüchtig Akustischen, sondern generieren zugleich neue Bewegungen und ein neues Sausen im Ohr.

Nicht selten kehren Geschichten vom Ohrensausen zurück zur Schrift, ihrer Ordnung und den windigen Verkündigungen, die zwischen den Zeilen und im Akustischen in die Seelen junger Mädchen geblasen wurden: »Marie, Marie!«. Die Reihe der literarischen Mädchenohren, die hörten, was nie gesagt wurde, ist freilich länger: Titania, Grete, Emilia, Käthe. Mit der Kinematographie kehrt eine weitere aus dem Arsenal strategischer Mediengeschichten zurück: Jeanne! – auch sie zumeist in der Wiederholung: »Jeanne! Jeanne!«, nicht nur in der Bearbeitung des Stoffes durch Robert Bresson, sondern auch in der *Jeanne d'Arc au bûcher* von Paul Claudel und Arthur Honegger¹¹ und in der Adaption dieses Oratoriums durch

6 »Das Reale hat den Status von Phonographie.« Friedrich Kittler: *Grammophon, Film, Typewriter*, Berlin 1986, S. 29. Für weitere Positionen der Filmtheorie zum ontologischen Status der Tonaufnahme von Béla Balázs bis Christian Metz vgl. Tom Levin: *The Acoustic Dimension. Notes On Cinema Sound*, in: *Screen* 25/3 (1984); vgl. dazu Barbara Flückiger: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*, Marburg 2001, S. 69 ff., die diese Position kritisiert.

7 »Ein jeder Aspekt des Dings, der in unsere Wahrnehmung fällt, bleibt eine Einladung, noch über ihn hinaus wahrzunehmen, und ein bloßer momentaner »Anhaltspunkt« im Prozeß des Wahrnehmens. [...] Was die »Realität« des Dinges ausmacht, ist eben dasselbe, das es unserem Besitz entzieht.« Maurice Merleau-Ponty: *Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966, S. 273.

8 Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für alle und Keinen*, in: ders.: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe Bd. 3*, hrsg. v. Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München/Berlin/New York 1980, S. 377.

9 Christoph Tholen: *Die Zäsur der Medien*, Frankfurt/M. 2002, S. 9 ff.

10 Vgl. Wolfgang Hagen: *Das Radio. Zur Geschichte und Theorie des Hörfunks – Deutschland/USA*, München 2005, S. 31 ff.

11 Arthur Honegger: *Jeanne d'Arc au Bûcher. Poème de Paul Claudel*, Paris 1957, S. 31 ff.

Roberto Rossellini. Paul Virilio hat in seiner Geschichte der Transformation audiovisueller Wahrnehmungsfelder unter Kriegsbedingungen Jeanne d'Arc in die Genealogie der Tier-Frau-Feen gestellt, jener Wesen, die sich als Logistikerinnen auf dem Schlachtfeld des Hörens und Sehens seit der Antike behaupten.¹² Jungfrauen, die das *Ein* und *Aus* der Wahrnehmung beherrschen, wenn sie Krieg machen. Die Allianz von Tier und Mädchen kehrt als Motiv mit den technischen Medien und ihren Formen akustischer Speicherung und Reproduzierbarkeit zurück. Während auf der einen Seite Aufzeichnungs- und Analyseverfahren das Akustische nicht zuletzt in Formen des tierischen Singens und Sagens, des akustischen Verhaltens und der animalischen Kommunikation zum möglichst sichtbaren Objekt verdichteten, erfuhr auf der anderen Seite das Motiv des unregelmäßig mädchenschaft-offenen Hörens eine unheimliche Konjunktur.

Robert Bresson interveniert mit seinem Film *AU HASARD BALTHAZAR* (1966), einer Doppelpassion von Tier und Mädchen, filmisch in das phonographische Eselsfest. Die Geschichte dieses Films ist in ihrer visuellen Montage deutlich an der Ikonologie der Gottesmutter und ihrem tragischen Tragetier orientiert, jedoch hat ihr Bresson eine Struktur akustischer Störung unterlegt. Seiner Jungfrau ist kein Kind untergeschoben, nichts zwischen Mensch und Gott, sondern ein schreiendes Eselchen, ein kleines Nomadenwesen, das am Anfang des Films domestiziert und getauft wird. *Au hazard Balthazar*. Zufällig nicht Zarathustra. Doch sesshaft wird der Esel nie.

Für die Tonspur nutzt Robert Bresson den akustischen Status des Esels zwischen I und A, Ein und Aus, Ding und Kreatur, um mit Eselsgeräuschen ein eigenes Netz von Bezügen offener akustischer Objekte unter die sichtbare Welt des Films zu legen. Damit greift er einen wissenschaftlichen Gegenstand auf, der eben populär wurde: Die Erforschung animalischer Geräusche und tierischer Kommunikation zwischen Sprache und Phatisch-Musikalischem. Bioakustik, die sich der Verbreitung des Tonbands in der Nachkriegszeit verdankt, eröffnet seit den fünfziger Jahren systematisch mediale Beziehungen zu nicht-menschlichen Objekten und Realitäten.¹³ Bresson kommentiert in der akustischen Passion des Esels *Balthazar* doch auch jene Versuche, in musikalischen Werken Tier- und Eselsgeräusche kompositorisch nachzubilden, wie Arthur Honegger in seiner *Jeanne d'Arc au bûcher*, in der der Esel zum Unglück der singenden Jungfrau als Schreiber engagiert ist. Gegen solche Anschreibung des Eselsrufs auf Notenlinien setzt Bresson die Vorzüge der Kinematographenwahrnehmung und ihrer Tonbandgeräusche,

¹² Paul Virilio: *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*, München/Wien 1986, S. 76 ff.

¹³ Zur amerikanischen Forschungsgeschichte tierischer Sprache und Kommunikation siehe auch Jan Muggenburg und Sebastian Vehlken: *Rechnende Tiere. Zootechnologien aus dem Ozean*, in: *Zeitschrift für Medienwissenschaft* 04 (2011).

die leidenschaftlich Physis in den Kontext der Passion tragen.¹⁴ Und Passion zur Kinosache machen.

Akustisch verweist Bresson außerdem auf ältere Sammlungen von Tiergeräuschen und deren Fragen nach der Sprachlichkeit bioakustischer Äußerungen – auch des menschlichen Viechs. Julian Huxley und Ludwig Koch sind Protagonisten dieser bis heute nachrichtendienstlich orientierten Forschung. Vor allem aber lässt sich die Tonspur des Films in Beziehung zu jenen experimentellen Verfahren Pierre Schaeffers setzen, die Indexikalität und Referentialität von Klängen zugunsten ihrer rein akustischen Messbarkeit löschen, um Klänge zum *objet sonore*, zum reinen, transzendenten Klangobjekt zu transformieren. Während diese konkrete Musik versucht, dem Ton seine verlorene Jungfräulichkeit durch elektronische Maschinen zurückzuerstatten, verbindet Bresson die verlorene Jungfrau mit einer Welt hörbarer Töne in ihrer Materialität. Daher die radikale Diesseitigkeit der Passionen von Jeanne, Marie und Anne.

2. Geschlossene Modelle

Wenn Robert Bresson die Eselsgeräusche auf der Tonspur seines Films zwischen tönendem Objekt und tierischem Klang oszillieren lässt, wenn er die Materialität des Eselsrufs im Film systematisch und nacheinander in seinen Differenzen zum Klavierspiel, zu anderen animalischen Stimmen, zu Geräuschen von Dingen und ihrem Klang in der Verarbeitung durch technische Medien zu hören gibt, setzt er damit zunächst einen Widerstand gegen die Idee einer Reinheit des Klangobjekts – einer Realitätsreinigung des Klangs, wie Schaeffer und seine Mitarbeiter sie in ihren Recherchen als freies Element eines *objet sonore* in musikalische Komposition setzten. Bresson lässt dagegen die Übertragung im Klang, die Materialitäten und Körnungen mithören, alle Klänge im Raum verorten, an Körper und Dinge binden. Klang als Objekt wird nach außen geworfen. Sprache selbst wird in ihrer notwendigen Materialisierung durch Vokalisationen vorgeführt. Das markiert ein wiederkehrendes »Marie, Marie« im Film, wie es als Ruf aus dem Off jede neue Episode der Passion begleitet. Die technische und körpertechnische Genese des Klangs wird so betont. Die entsprechende Irritation des Hörens gehört in jene lange Geschichte der Ohren- oder Hörstörungen, die Nietzsche als Brausewindigkeit bezeichnete. Zwischen Standardisierung und Störung des akustischen Zeichens hören immer diejenigen etwas, die selbst noch nicht standardisiert sind in

¹⁴ Vgl. auch die komplexe Komposition der Tiergeräusche aus dem Off in Pasolinis *IL VANGELO SECONDO MATTEO*, eine italo-französische Koproduktion, ebenfalls 1964.

ihren Sinnen und ihrer Stellung in der Welt, Subjekte, die selbst noch offen sind und oszillieren zwischen Kind, Junge und Frau.¹⁵

Robert Bresson exekutiert das Motiv daher und nicht anders als einst George Bernard Shaw am Medium des Mädchens, an der 17-jährigen Anne Wiazemsky, die er für die Rolle der Marie in seinem Film ausgewählt hatte und die dank der Intervention ihres Grossvaters François Mauriac als Minderjährige mitspielen durfte. In ihren autobiographischen Erinnerungen an die Dreharbeiten, mehr als vierzig Jahre später verfasst, beschreibt Wiazemsky das Sprechtraining:

»Die Anweisungen hagelten herunter, knapp und hart: ›Nicht so gefühlvoll‹, ›Schneller‹, ›Noch schneller‹, ›Denken Sie einfach an nichts‹. Der Mann, der mir gegenüber saß, ließ mich nicht aus den Augen. Er setzte mit seinem Part wie beim Pingpong mit perfektem Automatismus ein. Ich glaubte, es sei schon zu Ende? Mitnichten, ich musste wieder von vorne anfangen. Unser Atem hatte sich schnell aufeinander eingestellt. Wer hatte sich dem Rhythmus des anderen angepasst? Unwichtig. Was zählte, war, dass ich mich mühe-los seinen Anweisungen unterwarf, vom monotonen Klang seiner Stimme hypnotisiert, von der Macht seines Blickes, von der Stille um uns herum.«¹⁶

Außer Atem im Sprechlabor wird eine Unterwerfung unter Stimme und Blick des Meisters beschrieben, als hypnotisches Sprechen, Übertragung durch Atmung, Besetzung der phatischen Kanäle, aus denen, wenn der Kanal oder das Jungfrauenmodell offen sind, die Worte wie von selbst strömen sollten.¹⁷ Automatisches Sprechen wird trainiert, die *jeune fille* zum Relais umfassender Verschaltungen. Beschwerden über Bressons schonungslose Behandlung seiner Darsteller sind aus anderen Berichten bekannt, über endlose Wiederholungen, die Automatismen produzieren oder provozieren sollten. Bresson, der auch Maler war, bezeichnete seine Schauspieler und Schauspielerinnen als *Modelle*, denen er Denken und Geist austreiben musste, damit sie in ›richtige‹ Beziehungen zur Welt treten könnten. In den *Noten zum Kinematographen*, programmatischen Aphorismen, in denen Bresson sich selber eine Kintotheorie vorschreibt, heißt es:

¹⁵ Vgl. Robert Brain: Standards und Semiotik, in: Michael Franz/Wolfgang Schäffner/Bernhard Siegert/Robert Stockhammer (Hg.): *Electric Laokoon. Zeichen und Medien, von der Lochkarte zur Grammatologie*, Berlin 2007, S. 200–223.

¹⁶ Anne Wiazemsky: *Jeune Fille*, München 2009, S. 23.

¹⁷ Anne Wiazemsky berichtet ausführlich über Bressons eifersüchtige, aber natürlich vergebliche Versuche, ihr während der Dreharbeiten alle Beziehungen zu (jungen) Männern zu untersagen.

»Wenn die Modelle automatisch geworden (alles abgewogen, bemessen, gestoppt, zehn-, zwanzigmal wiederholt) und mitten in die Begebenheit deines Films entlassen sind, werden ihre Beziehungen zu den Personen und den Objekten um sie *richtig* sein, weil sie nicht *gedacht* sind.«¹⁸

Bressons Modelle sollten nicht, wie konventionelle Schauspieler, einer Emotion Ausdruck geben, sondern vielmehr als Indikatoren funktionieren für Kulturtechniken, die die Körper der Individuen ergreifen. Modelle sind Indikatoren für Subjektivierungsprozesse. Damit erweitert Bresson André Bazins Konzept des Modells in der Fotografie, das Platzmarker und Original zugleich sein sollte.¹⁹ Bresson will weder ontologische Relationen noch Realität abbilden, sondern Prozeduren eines Realitätseindrucks sichtbar machen. Sein Filmset ist kein Künstleratelier, sondern eine Laborumgebung, seine Praktiken erinnern an phonetisches Vermessen und Trainieren. Seine Proben fordern nicht Stimmbildung, keine »*voix travaillée*«, sondern die Automatisierung des Sprechens als Aussetzung eines die Handlungen und Vorstellungen begleitenden Bewusstseins. Trance. »Modell. Den Anteil seines Bewusstseins auf das Minimum reduzieren.«²⁰ Die Stimme soll eine Position genau zwischen Körper und Seele einnehmen: »Die Stimme: Fleisch gemachte Seele. Geschult wie bei X, ist sie nicht mehr Seele noch Fleisch. Präzisionsinstrument, aber ein Instrument für sich.«²¹ Vokalisation in diesen Exerzitien ist negative Transsubstantiation, erneute Verkörperung, mit allen religiösen Konnotationen der Prozedur. In seinen Modellen entziffert Bresson kultur- oder medientechnische Eindrücke in Seelen, Impressionen. Der Königsweg zu solcher Entzifferung einer Person ist die Stimme. In den *Noten zum Kinematographen* schreibt Bresson streng und stenographisch: »*Von der Wahl der Modelle*. Seine Stimme zeichnet mir seinen Mund, seine Augen, sein Gesicht, macht mir sein ganzes, äußeres und inneres Porträt, besser als wenn es vor mir wäre. Die beste Entzifferung erhalten durch das Ohr allein.«²²

Wenn der Analytiker Bresson die *Entzifferung* seiner Subjekte als mediale Erfahrung beschreibt – »Telephon. Seine Stimme macht ihn sichtbar«²³ – so plant der Regisseur Bresson auch die *Verzifferung* als Medienverfahren. Vor allen Proben nahm er Anne Wiazemsky zunächst mit ins Kino, um ihr seinen neuesten

¹⁸ Vgl. Robert Bresson: *Noten zum Kinematographen*, München 1980, S. 7.

¹⁹ Vgl. zum Modell die Bemerkungen von André Bazin in seinem 1945 erschienenen Essay *Ontologie des photographischen Bildes*, in dem er insistiert: »Das [fotografische] Bild [...] ist das Modell«. André Bazin: *Was ist Film?*, hrsg. v. Robert Fischer, Berlin 2004, S. 37.

²⁰ Bresson: *Noten* (wie Anm. 18), S. 33.

²¹ Ebd. S. 38.

²² Ebd. S. 11.

²³ Ebd. S. 72.

Film *PROCÈS DE JEANNE D'ARC* zu zeigen – und zum Ärger der Umsitzenden laut zu kommentieren –, damit sie das Spiel von Florence Carrez, Modell der heiligen Jungfrau in diesem Film, begreift. Mit seiner Version der Jeanne d'Arc, deren Drehbuch er akribisch auf Grundlage der Prozessakten verfasst hatte, wirft Bresson die Möglichkeit eines Sprechens jenseits von Institutionen, jenseits des Inquisitorischen auf, ein Sprechen, das zugleich realistisch ist und vollständig aus dem gewohnten sozialen und akustischen Raum fällt.²⁴ Bressons Jeanne spricht gegen den sichtbaren Raum des Verhörs zu allen divinen Stimmen, deren Hörraum sie teilt. Kommunion kommuniziert. Die Sprache der Freiheit ist nicht von befreiter Stimmlichkeit zu trennen, wie nur Kinokörper sie in allem Atmen, Seufzen und Vokalisieren aufnehmen können.²⁵ Die Thesen von Astruc und Bazin, nach denen Kino Sprache sein solle, radikalisiert Bresson im Programm des Kinematographen, der gründlich transformiert, was Sprache gewesen sein wird.

Im Herbst 1962 erschien die Ausgabe der *Etudes cinématographiques*, die Jeanne-d'Arc-Verfilmungen im französischen Kino kommentiert.²⁶ Bressons Adaption wird verhandelt neben Rossellinis experimenteller Honnegger-Verfilmung.²⁷ Darin spielt noch einmal Ingrid Bergman die Jeanne, mit synchronisierter Singstimme, auf einer kaleidoskopartig konstruierten Licht-Bühne, die im Stile des Manierismus Himmelreich und Irdisches schockierend verbindet. Akustisch bemerkenswert ist, dass Tiere als Richter über Jeanne d'Arc eingesetzt werden, der Esel als Schreiber, dessen Stimme in der Partitur wie schönbergischer Sprechgesang durch Kreuze auf dem Notenhals markiert ist, und der in Oktavsprüngen sein Hi-Han oder »C'est moi, l'Âne« ruft.²⁸ Solche Notenvorschrift eines Eselsrufs und ihre Realisierung in Rossellinis Film im Stile neapolitanischer Gesänge unterscheidet sich himmelweit von Bressons Tonbandaufnahmen eines unkontrollierten Eselschreis, so wie die leeren Singbewegungen des ehemaligen Weltstars Bergman, von Rossellini sprachlich und stimmlich entmachteter, sich von den automatisierten aber physisch hyperpräsenten Reden von Carrez oder Wiazemsky unterscheiden. Deren nicht ausgebildete Stimmen und Körper etablieren einen Kinoraum,

²⁴ Paul Schrader schreibt daher von einer zugleich realistischen und transzendenten Ansprache: »The environment suggests documentary realism, yet the central character suggests spiritual passion.«, in: ders.: *Transcendental Style in Film. Ozu, Bresson, Dreyer*, Berkeley 1997, S. 77.

²⁵ Vgl. dagegen Susan Sontag: *Der geistige Stil in den Filmen Robert Bressons (1964)*, in: dies.: *Kunst und Anti-Kunst. 24 literarische Analysen*, München/Wien 1982, S. 236–255.

²⁶ *Etudes cinématographiques* Nr. 18/19 (1962).

²⁷ Francois Truffaut schrieb von einem Avantgarde-Unternehmen und Rossellini selbst hielt den Stil des Films für eine neue Wende des Neorealismus. Vgl. dazu Peter Brunette: *Roberto Rossellini*, Berkeley, CA 1996, S. 179 f.

²⁸ Vgl. Honnegger: *Jeanne d'Arc au bûcher* (wie Anm. 11), S. 44.

der seine Materialität aus der Verbindung von Medium und Physis erhält. Von gesteigerter Anwesenheit aller Flecken gegen die immaculate Künstlichkeit der Bergman unter Rossellini. Was die Lust an der Kontrolle von Jungfrauenkörpern betrifft, stehen sich die beiden Regisseure allerdings in nichts nach.

Bresson verpflichtete grundsätzlich nur Nicht-Schauspielerinnen für seine Filme, und die möglichst immer nur für einen Film, um imaginäre Selbst-Identifikation zu verhindern: »Sie betrachteten sich im ersten Film, wie man sich in einem Spiegel betrachtet, wollten, daß man sie sähe, wie sie wünschen, gesehen zu werden, erlegten sich eine Disziplin auf, entzauberten sich, indem sie sich korrigierten.«²⁹ In einer zweiten Filmrolle wären die Schauspielerkörper abgeschirmt gegen das, was Bresson von seinen Modellen verlangte: unvorhergesehene und unvorhersehbare Begegnungen zu riskieren. »Improvisiert drehen, mit unbekanntem Modellen, an unvorhergesehenen Orten, die geeignet sind, mich in einem angespannten, alarmierten Zustand zu halten.«³⁰ Das Unvorhergesehene einer existentiellen Wahl sollte die Modelle zwingen, durch jede ihrer Handlungen die zugrunde liegende Struktur eines pascalschen Unbewussten sichtbar zu machen. Jede Handlung soll sich zeigen als improvisierte, unvorhergesehene Wahl innerhalb einer Matrix möglicher Reaktionen. Bresson hat das am Bild des Kreuzweges geschildert:

»C'est-à-dire que vous arrivez à un carrefour où vous trouvez des hasards. Mais vous n'avez même pas à choisir. Un hasard vous fait choisir de tourner à droite plutôt qu'à gauche. Ensuite, vous arrivez à un autre carrefour, qui est votre but, et un autre hasard vous fait aller dans une autre direction etc.«³¹

Sind die automatisierten Körper der Modelle erst einmal Sensoren für die Netzwerke kultureller Techniken geworden, dann zeigt sich jenseits ihrer Handlungen die Schönheit einer jansenistischen Welt: »Modell. Schön von all diesen Bewegungen, die es nicht macht (die es machen könnte).«³² Das Jenseits ist Möglichkeitsraum, eines der Einstellung, die Verbindung zum Off-Screen. Der Testcharakter des Spiels zieht es ins Bild. Test und Bildmaterie statt Prüfung und Jenseits. Das Akustische an Bressons Lektionen soll die Schauspielermodelle de-psychologisie-

²⁹ Bresson: *Noten* (wie Anm. 18), S. 52.

³⁰ Ebd. S. 20.

³¹ Robert Bresson, Jean-Luc Godard und Michel Delahay: *La Question. Entretien avec Robert Bresson par Jean-Luc Godard et Michel Delahay*, in: *Cahiers du cinéma* 178 (1966), S. 27–35 und 67–71; vgl. dazu auch Ute Holl: *Vom Teuflischen, der Kybernetik und der Ethik des Kinos in Robert Bressons LE DIABLE PROBABLEMENT (1977)*, in: *RISS. Zeitschrift für Psychoanalyse. Freud – Lacan* Nr. 72/73 (2009), S. 53–76.

³² Bresson: *Noten* (wie Anm. 18), S. 65.

ren und ein Selbst jenseits jeder Semantik als schwingendes Ereignis manifestieren: »Modell. In die physische Handlung geworfen, nimmt seine Stimme, ausgehend von gleichmässigen Silben, automatisch die seiner wahren Natur eigenen Schwingungen und Modulationen an.«³³

Im jungen Mädchen Anne, schreibt die Schriftstellerin Anne Wiazemsky, hatte Bresson eine gefunden, die seinem Modell eines Modells genügte. Das galt nicht für alle Schauspieler, nicht für Walter Green, den Jacques, Maries ersten Geliebten im Film, den Bresson, laut Wiazemsky, belehrte: »Sie [...] begreifen, dass Anne Marie die Person meines Films ist, weil sie bereit ist, sie selbst zu bleiben. Sie fügt keine Absicht hinzu, sie treibt keine Psychologie, sie ist wie sie ist, und sie ist wahrhaftig. Das ist es was ich von Ihnen verlange. [...] Wir werden eine Stunde einige sehr einfache Leseübungen machen, die Ihnen helfen sollen, die Silben gleichförmig auszusprechen und so jede persönliche Absicht zu vermeiden.«³⁴ Vierzig Jahre später wiederholt Wiazemsky in ihren Memoiren, was Bresson in seinen Noten für Schauspieler vorsah: »Unterzieh Deine Modelle Leseübungen, die geeignet sind, die Silben auszugleichen und jede gewollte persönliche Wirkung zu unterdrücken. Der Text gleichförmig und regelmäßig gemacht. Der Ausdruck, der unbemerkt geschehen kann; erlangt durch fast unspürbare Verlangsamung und Beschleunigung und durch das Matte und Strahlende der Stimme, Timbre und Geschwindigkeiten (Timbre – Stempel)«.³⁵ Das Modell wiederholt das Programm des Künstlers.

Timbre und Geschwindigkeit werden bei Robert Bresson wie in einer musikalischen Komposition eingesetzt. Aus den *Noten zum Kinematographen* wird deutlich, dass Bresson anlässlich der Produktion von Klang und Schall noch idiosynkratischer verfuhr als im Hinblick auf Bewegungen und Bilder. Über die Stimme kontrolliert er seine Modelle wie ein Pianist die Musik über Tasten kontrolliert: »Ein großer, nicht virtuoser Pianist, von der Art Lipatti, schlägt unerbittlich gleiche Noten an: Halbe, gleiche Dauer, gleiche Intensität; Viertel, Achtel, Sechzehntel usw. idem. Er haut nicht die Emotion in die Tasten. Er wartet auf sie. Sie kommt und überfällt seine Finger, das Klavier, den Saal.«³⁶ Von außen nach innen geht die Bewegung der Modelle: »Bewegung von außen nach innen. (Schauspieler: Bewegung von innen nach außen)«.³⁷ Medien fahren hinein und wieder hinaus. Aus dem Wind, den diese Bewegung macht, speist sich Bressons Poetologie: *Le vent souffle où il veut*.³⁸ Der Ruf des Esels generiert ein Geräusch beim Einatmen

³³ Ebd. S. 23.

³⁴ Wiazemsky: *Jeune Fille* (wie Anm. 16), S. 141 f.

³⁵ Bresson: *Noten* (wie Anm.18), S. 63.

³⁶ Ebd. S. 74.

³⁷ Ebd. S. 7.

³⁸ Untertitel des Bresson-Films *UN CONDAMNÉ À MORT S'EST ÉCHAPPÉ* (F 1956).

und ein anderes beim Ausatmen und kehrt so das Physische am Phatischen überdeutlich insistierend und ein wenig peinlich heraus.³⁹ Peinlich und eselhaft da, wo Engelsstimmen ambivalent sind.

Musik als Mittel, Filme zu emotionalisieren, lehnt Bresson ab und nutzt Geräusch- und Klangmontagen, um das Hören selbst im Kino zu analysieren. In der Montage kombinierte und konfrontierte er Klänge als offene Objekte, um auf Funktionen der Ohren aufmerksam zu machen. Die Tonspur von *AU HASARD BALTHAZAR* treibt Mikrodifferenzen zwischen Musik und Geräuschen hervor, produziert neue Ähnlichkeiten im Klang von Kreatur und Dingen und führt die Passion von Mädchen und Esel auch in der Vokalisierung eng, um Klangfarben der Physis zu provozieren. Die dichte Beziehung von Mädchen und Esel, Anne und âne, kehrt auf dem Niveau der Vokale wieder: Ausgesprochen wird »Au Hasard Balthazar« zum Klangfarben-Satz, der stottert und über Konsonanten stolpert wie der Esel im Film über Steine.⁴⁰ Vokale skandieren auch Filmsequenzen: während der Esel sein notorisches I A, I A macht, wird auch Marie im Film stets in der Dopplung ihres Namens angerufen: Marie, Marie. Als Wiederholung und ihr Krebs lösen sich das Hi-ha hi-ha und das Ma-rie Ma-rie in den Filmsequenzen ab.⁴¹ Das Hören als Vernehmen, das *ouïr*, setzt sich über ein *écouter* oder *entendre*, ein verstehendes Hinhören hinweg.⁴² Vokalisationen setzen ihren akustischen Eigensinn in den Film. Differenzen, die keine Differenz machen, sondern Ähnlichkeit erfinden. Der Film öffnet die Ohren der Kinogängerinnen von außen, lässt sie ebenfalls zu Automaten seiner Klangdramaturgie werden, nicht nur im Hinblick auf die Zwillingsspassionen von Marie und Balthazar, dem Esel. Die Dinge der Welt werden auf allen akustischen Ebenen – Ton, Klang, Musik, Geräusch – mit dem Eselsschrei kurzgeschlossen und unsere Ohren langgezogen im Hinblick auf die akustische Struktur der Welt.

³⁹ Siehe dazu David G. Browning/Peter M. Scheifele: The »Hees« and »Haws« of Donkey Brays, in: *The Journal of the Acoustical Society of America* 115/5 (2004), S. 2485. Paper presented at the 147th Meeting of the Acoustical Society of America, May 25, 2004.

⁴⁰ Vgl. die Versuche Godards, den Titel auszusprechen, unter: <http://www.youtube.com/watch?v=ZbXC7h8tzBg> (24.12.2010).

⁴¹ Gedankt sei ausdrücklich Antoine Hennion, der laut seines Namens genauer hinhört ins Verhältnis von Buchstabe und Klang und bemerkte, dass im Französischen der Esel nicht I A macht, sondern »hi-han«, was freilich eine andere Lautfarbe ergibt als das deutsch notierte I A und mA-rIe. Doch der Übergang von A und I im Akustischen, die Dopplung des Hoch und Nieder, mit welchem insbesondere der Vater im Film nach seiner Tochter ruft, wahrt eine Symmetrie auch in der französischen Vokalisation.

⁴² Vgl. dazu auch die vier Ordnungen des Hörens zeitgleich phänomenologisch bei Pierre Schaeffer: *Traité des objets musicaux. Essai interdisciplines*, Paris 1966, S. 112 ff.

3. Akustische Differenzen

Mit der Serie von Eselgeräuschen im Film stört Robert Bresson die klangliche Ordnung des *objet sonore* und setzt Effekte von Medien als unberechenbare ein. Weder Geräusch noch Schrei, weder instabil noch klassifizierbar, wird der Eselsruf als störrisch und störend gegen das Bild der reinen Passion gesetzt.

Bresson eröffnet den Film mit der Öffnung der Grenzen von Musik, Geräusch und Schrei.⁴³ Unter den Anfangstiteln des Films *AU HASARD BALTHAZAR* ist der zweite Satz der Sonate für Klavier Nr. 20 A Dur von Franz Schubert zu hören, Andantino, gespielt von Jean Joel Barbier, Poet, Pianist und berühmt für Einspielungen von Eric Satie, die eben nicht für ein *écouter* sondern für ein *ouïr* bestimmt waren, ein Hören des Hintergrunds, Tapetenmusik, wie Satie selbst meinte. Beiläufig gibt Barbier die Töne der Sonate, wenn gleich in den mittleren Teil des Satzes geschnitten wird, der, weniger melodios als der Satzanfang, Einzeltöne in Skalen übergehen lässt. So bleibt das Andantino gleichförmig im Hintergrund, bis, nach einem sanften Mollakkord, die Musik energischer wird, aufwärts, zum harten Triller auf dem hohen g, dann Triolen auf dem zweigestrichenen gis, als insistierende Zersetzung des Harmonischen in Einzeltöne. Wenn diese schrill, scheppernd und verletzend werden, lässt Bresson das Eselsschreien einsetzen, auf gleicher Tonhöhe wie das Klavier, und lenkt unsere Aufmerksamkeit von Titeln und musikalischen Harmonien über zum peinlichen Eselsruf. Wenn dieser in schrecklichem Gurgeln abstirbt, sind wir ganz der Physis ausgesetzt, dem Schmerz und der Endlichkeit, dem präzisen Gegenteil von Mathematik und Gefühl, wie Schaeffer sie für das *objet sonore* beanspruchte. Die gute Gestalt der Musik zerfällt und lässt die physische Not ihrer Herstellung dröhnen. Zugleich jedoch klingt der Esel wie ein Ding. Ungerührt nimmt Barbier den tiefsten Ton des Esels auf, setzt ihn aufs Klavier, das brave Haustier des Bürgertums, auf das er jedoch einhaut wie auf eine Schreibmaschine. Bemerkenswert, dass der akustische Raum derweil durchgängig derselbe bleibt. Es gibt keinen akustischen Wechsel des Raumklangs vom Konzertsaal in eine natürliche Umgebung. Der Eselsruf und das Klavierspiel sind im selben akustischen, im selben perceptiven Raum angesiedelt. Das ist die Natur des Kinos. Es werden dieselben Frequenzen angeschlagen, in unterschiedlichen Registern, so dass unsere Wahrnehmung mäandert zwischen dem Reich der Musik und einem der Geräusche, in dem sich die Tierstimme – zwischen Kreatur und Objekt oszillierend – hören lässt. Hörend hängen wir dazwischen. Barbier

⁴³ Das widerspricht Donald Richies Schlussfolgerung, der Esel Balthazar spreche durch die Musik von Franz Schubert, »he sings of nostalgia«, insofern »Schubert is the representative of the otherwise inexpressible«. Donald Richie: Bresson and Music, in: James Quand (Hg.): Robert Bresson, Toronto 1998, S. 299–305, hier S. 302.

übrigens wird am Ende des Films als Schauspieler auftreten, er spielt den Priester, der vergeblich den Vater trösten will. Es ist der Kanal Gottes, der aus der Bibel nur Worte hören lassen kann.

Nach Musik und Tierstimme kontrastiert Bresson dann Geräusche des Esels mit solchen von Dingen und Objekten. Auf Balthazars kindliches Eselsleben – der Taufe am Anfang, dem Weiden zwischen Gras und Glocken unter anderen Tieren, den Spielen und Hörspielen – folgt die traumatische Gefährdung der Existenz von Balthazar und Marie, die mit einem knallenden Peitschenschlag einsetzt, wie er auch weiterhin im Film die Etappen der Eselspassion skandiert. Den Bildern die zeigen, wie der Esel beschlagen, domestiziert, dressiert, ins Joch gespannt und zur Arbeit, zum notorischen *travail*, der Fesselung ans Tripalium, gezwungen wird, ist eine Komposition aus Klängen und Geräuschen unterlegt, in denen der Schrei des Tieres nur als Ahnung aus Obertönen von Wagengeräuschen und Kettenklirren wahrgenommen wird. Undeutliche Frequenzen, die im Kontext der Dinge entstehen. undefiniert oszilliert das Geräusch zwischen Objekthaftigkeit und Kreatürlichem. *Les années passent* heißt es in Titeln, bevor ein Unfall des beladenen Balthazar mit seinem Karren auf abschüssiger Strecke gezeigt wird, wiederum begleitet von hohen Rasseltönen, die das Bild irritieren. Der verstörte Esel flüchtet, zurück, in den Garten des Hofes, auf dem Maries Familie wohnt. Die Aufnahmen der Verfolgung durch die Dorfleute erinnern an bekannte Szenen von Pogromen,⁴⁴ ikonologisch verschränkt mit Bildern einer invertierten Flucht nach Ägypten, nur der Esel, leer und ohne Marie. Die Materialität der Tonspur widersetzt sich dem Wiedererkennen, das die Passion als Reprise zeigte: Die Beschleunigung des Eselskarrens und ihr akustisches Korrelat, oder eine Sequenz auf dem Hof, die das Eselsschreien ununterscheidbar an das trockene Knarren einer vom Wind bewegten Holztür setzt, kontrastieren visuelle und akustische Wahrnehmung. Systematisch irritiert die Montage den filmisch konstituierten Realitätseindruck. Anders als Pierre Schaeffer jedoch löst Bresson die Geräusche nicht von den Dingen ab, sondern verknüpft sie mit der Physis unserer Wahrnehmung, dem Eselhaften unserer eigenen Ohren. Das zeigt sich zuletzt in der Menagerie-Sequenz des Films, in der Balthazar auf erneuter Flucht aus Verkehr und Lärm zwischen Käfige gerät und ein Dialogisieren unter Tierstimmen anhebt. In der Montage sind Blicke der aufmerksam schauenden Tiergesichter hinter Gittern im Gegenschuss zu Balthazars monokularer Einstellung gesetzt. Derweil imitieren die Stimmen der Tiere einen Dialog, eine Kommunikation jenseits von Worten. Solche Kommunikation ist durch Medien in die Welt gesetzt. Sie dringt durch die Gitter der Sprachraster, um in neuen Ordnungen zu landen, wie jeder Affe weiß, um in neuen Travaillen

⁴⁴ Vgl. die Verfolgungen durch mistgabelbewaffnete Bauern in Murnaus *NOSFERATU* oder in Riefenstahls *BLAUEM LICHT*.

zu enden, wie jeder Esel zu spüren kriegt und wie es Pierre Klossowski als sadistischer Müller im Film durch das Knallen der Peitsche bestätigt.

4. Tierisch räumliche Signalverarbeitung

Das Studium von Tierstimmen in magnetophonen Formen wie auf Bressons Tonspur gehört zur Musik- und Sprachforschung der fünfziger Jahre. Einschlägig wurde das in London verlegte audiovisuelle Buch von Julian Huxley und Ludwig Koch: *Animal Language. How Animals Communicate. With a Long-Playing Record of Actual Animal Language Sounds and a Description of their Meaning*.⁴⁵ Ausgestattet mit Schallplatte und prächtigen Bildern der Fotografin Ylla Koeffler, die Mimik und Gebärden zu den Geräuschen fügen, erschien der Band zuerst 1938. Der Autor, Julian Huxley, Evolutionsbiologe und Eugeniker, Afrikareisender und Aldous' grosser Bruder, war seit 1935 Sekretär der Zoological Society in London. Ludwig Koch, Sohn einer Frankfurter Naturforscher- und Musikerfamilie, hatte 1889 als Achtjähriger die erste technische Aufzeichnung einer Vogelstimme angefertigt, später als Direktor der deutschen EMI hatte Koch ein umfangreiches Tierstimmenarchiv versammelt, wirklich wissenschaftliche Aufnahmen, wie er schreibt, anstelle der Lautumschrift, »those musical notations and curves which mean nothing either to a scientist or to a bird-lover« oder der Silbenschrift, die Natur nicht einfangen kann: »tu, tu, tu or tse, tse, tse will never bring to the ears of the average listener the sweetness of the song of the Woodlark or the characteristic note of the Marsh-tit.«⁴⁶ Mit Kochs Exil in London trafen sich die beiden ehemals feindlichen Nachrichtendienstler und waren sich einig, Tiergeräusche als Signalverarbeitung zu studieren, d.h. funktionale Klangereignisse von Neben- und Störgeräuschen zu trennen und eine Unterteilung zu treffen in »sounds [...] that have a purpose, or [...] a function, for the organism who produces them«,⁴⁷ und jene anderen »by-products of activities which have other functions.«⁴⁸ Dazu gehören nach Huxley vor allem Geräusche von menschlichen Maschinen, Gerä-

⁴⁵ Julian Huxley und Ludwig Koch: *Animal Language. How Animals Communicate. With a Long-Playing Record of Actual Animal Language Sounds and a Description of their Meaning* (1938), New York, NY 1964. Als koloniale Geste ist das Buch »dedicated to H.M. Leopold III The King of the Belgians«, der Julian Huxley in seinen Steppen zelten und nachts die Löwen hören ließ.

⁴⁶ Ludwig Koch, unter <http://www.wildlife-sound.org/journal/archive/koch.html> (05.12.2010), eine empfehlenswerte Seite, die auch eine Originaltonaufnahmen von Koch enthält.

⁴⁷ Huxley/Koch: *Animal Language* (wie Anm. 45), S. 15.

⁴⁸ Ebd. S. 15.

ten und Medien, die er als Arsenal einer Soundmoderne auflistet.⁴⁹ Viele dieser Geräusche führt Robert Bresson auf der Tonspur seines Films mit den Geräuschen des Esels akustisch eng und verweist so auf die Unmöglichkeit, Natur- und Dinggeräuschen, innen und außen, technisches Dispositiv und leidende (Tier-)Seele unter Medienbedingungen klar zu unterscheiden.

Auch Koch und Huxley projizieren Kommunikation in Raumwahrnehmung. Die akustischen Irritationen Bressons heißen bei ihnen präzise: Tarnung und Mimikry. Als Intelligence-Men interessieren sie sich für Ununterscheidbarkeit, Täuschungen, falsche oder geheime Signale der Tierkommunikation, »cryptic characters, which enables an animal to escape its enemies or to approach its prey by resembling its environment«. ⁵⁰ Genau hier erweist sich für Huxley der Unterschied zwischen Akustik und einem visuell Imaginärem. Die Struktur der Diskontinuität und Wiederholung macht Mimikry von Tierstimmen im natürlichen Hörraum unmöglich, ein »tse tse tse« erregt Aufmerksamkeit im sonst entropischen Soundscape. So jedenfalls denkt ein Huxley sich Natur:

»An obvious difference between sounds and colors or forms as allaesthetic characters is that most sounds are produced intermittently, whereas colors and patterns are visible all the time, unless special arrangements are made to the contrary. It follows that sound is ill-adapted to achieve inconspicuousness by resemblance to the environment; and, so far as I am aware, no cryptic sound exists ...«. ⁵¹

Akustische Redundanz zeigt sich im Raum, sogar im zoologischen. Erst Medien verstecken Tierstimmen wieder in Hörräumen der Moderne, die gleichfalls von Wiederholungen und Redundanzen durchzogen sind. »zang-tumb-tumb-zang-zang-tuumm tatatatatatata« schreibt Marinetti sie an, bevor Luigi Russolo die Ordnung dieser Klangwelten durch seine windigen Intonarumori wieder in Mikroobjekte zerstäubt, klassifiziert als »Dröhnen, Pfeifen, Flüstern, Knistern«. ⁵² Auch die kontinuierliche Tonspur des Kinos versteckt das Pfeifen der Spatzen und das Wiehern der Pferde in der Athmo, dem homogenen Raum. Nur insistierende Wiederholungen verraten die aufgenommene Tierseele – oder aber das Gerät der Aufnahme. Au hasard balthazar. Tonmischung hingegen synthetisiert jede Kohärenz des Hörraumes und die entsprechende Tarnung darin. Der Tonjäger Koch

⁴⁹ »[...] the roar of trains, cars, motorboats, airplanes at speed; the hum of traffic, the appalling impact of the riveting machine and the pneumatic drill; gun-fire and quarry-blasting; the clanking and humming, and roaring of machinery in factories; tapping of hammers, chopping of axes, buzzing of saws, the click and clatter of typewriters. Our civilisation is full of such mere by-product noise.« Ebd. S. 16.

⁵⁰ Ebd. S. 16.

⁵¹ Ebd. S. 16f.

⁵² Luigi Russolo: Die Kunst der Geräusche, Mainz 2005, S. 11.

lauerte mit seinem schweren Aufnahmestudio der Parlophone Company und mit verborgenen Mikrophananlagen den Tieren im Zoo auf, um ihre Signale abzufangen, mitzuschneiden, zu säubern, zu mischen und als Natur zu reproduzieren: »Finally, just as a film is *cut*, so the records are gone over, the unsatisfactory and redundant sounds rejected, the wanted sounds assembled in the right order.« Tierstimmen werden als kohärente Klangobjekte in der Postproduktion hergestellt und zu künstlichen akustischen Welten zusammengesetzt.⁵³ Prozeduren vom Brausewind. In diesen medialen Welten, in den Mischungen offener akustischer Objekte zu Soundscapes aus Afrika oder Indien (made in England) sind Mensch und Tier gleichermaßen zuhause und im Akustischen geregelt und regiert.

Bereits die Schallplatte hatte Bioakustiker von der »Beschränkung auf die phonetische Aufschreibung der tierischen Lautäußerungen« befreit.⁵⁴ Mit dem Tonband und entsprechend neuen Analyseverfahren, welche die vergleichende Morphologie physikalischen Schalls der Physiologie des 19. Jahrhunderts fortsetzt, werden Tiergeräusche als Sprache fassbar. Das Verhältnis von Tiersubjekt und Umwelt als »allgemeiner Geräuschkulisse«⁵⁵ wird über ein einfaches Reiz-Reaktionsschema hinaus als prophezeibares Prozessieren von Signalen und Verhalten im Vibrationsraum hörbar. Darin können nicht nur Tiere, sondern auch Menschenwesen, die sich den eigenen Code vorschreiben oder programmieren, mit allen und jedem kommunizieren, Marie und Balthazar, mit Engeln und Eseln, mit Säulfern oder mit Gott. Mit materiellen Signalen wird sich dieser zurückmelden, mit Wind in Kanälen, deren Brausen sich mathematisch entziffern lässt.

Pionier der Bioakustik ist der Verhaltensbiologe, Stimmen- und Musikforscher Günter Tembrock, der in den fünfziger Jahren den Pawlowianismus durch das Modell kybernetischen Kommunizierens im Tierreich ersetzt hat.⁵⁶ Er klassifiziert Tiersprachen dicht an der Phonetik und nach Einzellauten, mehrsilbigen Einzellauten, Lautfolgen, unterschieden und auf der Basis von Claude Shannons Kommunikationstheorie zur Sprache gebracht. Dabei betont Tembrock unter anderem: »Mehrsilbige Einzellaute sind recht verbreitet unter den Säugetieren. Ein mar-

⁵³ »For a symphonic record such as that of the African sounds in this volume, resort must be had to a still more elaborate procedure, by which one sound is dubbed on to another, thus allowing them to be heard simultaneously when the record is played.« Ebd. S. 10.

⁵⁴ Günter Tembrock: Tierstimmen. Eine Einführung in die Bioakustik, Wittenberg Lutherstadt 1959. Tembrock eröffnet die Einführung mit der Bemerkung, dass erst seit der »entscheidenden Erfindung von Tonband und hochleistungsfähigen Analysiergeräten [...] mit Beginn der vierziger Jahre unseres Jahrhunderts planmäßig Forschungen einsetzen konnten.« Ebd. S. 6.

⁵⁵ Ebd. S. 12.

⁵⁶ Günter Tembrock: Tierstimmenforschung. Wittenberg Lutherstadt 1977, S. 16 ff. Diese zweite Auflage vollzieht deutlich den Wechsel zwischen analogen und digitalen Medienmodellen.

kantes Beispiel ist hierzu das Ih-a des Esels, wobei die erste Silbe beim Einatmen, die zweite beim Ausatmen gebildet werden.«⁵⁷ Für den Bioakustiker sind technische Medien und Maschinen nicht nur Aufzeichnungsgeräte in der Zoologie, sondern auch Modelle und Transformatoren der Wahrnehmung im Lebewesen: Diese »empfangen (vergleichbar dem Rundfunkempfänger)«, physiologisch, nicht psychologisch.⁵⁸ UKW statt UBW.

Mehrmals in Robert Bressons Passionsgeschichte von Marie und Balthazar wird der Eselsruf gegen ein Radio gesetzt, so dass an beiden das Blecherne des Klangs hervorgehoben ist. Jedoch spielt jenes Radio, wann immer es eingeschaltet wird, dieselben zwei Stücke, Chansons von Jean Wiener,⁵⁹ und funktioniert trotz einmontierten Rauschens zwischen Sendern vielmehr als Tonband. Das Radio liefert die akustische Wiederholungsstruktur im Film, zu welcher der *blouson noir*, Gérard, der »Halbstarke«, Marie immer wieder missbraucht, während Balthazar klagend sein I A singt.

Bressons Einsatz des Radios ist symptomatisch im Projekt der Eselspassion. In der Klang-Komposition für die verlorene Kommunikation zwischen Mensch und dem in der Materie verborgenen Gott erinnert das Radio, was Bresson systematisch vergisst: das Dispositiv der Wiederholung. Eine Anekdote in Anne Wiazemskys Buch deutet an, dass Bresson von jenem Dispositiv, das sein Verfahren bestimmt, nichts wissen wollte. Der Esel Balthazar hatte sich während der Dreharbeiten gleichmütig den Versuchen Bressons entzogen, ihn zum Schreien zu bringen, während das restliche Team, selbst durch Bressons Sprachtraining genug gedemütigt, amüsiert zuschaut. Der Tonmann Antoine Archimbaud fand eine Lösung: »Er kam mit Tonband, Abspielgerät und Verschwörermine [...] »Seid doch mal alle ruhig!«, bat Archimbaud und stellte den Apparat an. Das laute Iah! Balthazars ertönte, und zum Erstaunen des ganzen Teams begann auch Balthazar selbst, Iah! zu schreien. Jedes Mal, wenn der Apparat angemacht wurde, antwortete Balthazar von nun an – im Glauben, er habe es mit einem anderen Esel zu tun.«⁶⁰ Auch im Akustisch-Unbewussten sind Tiere und Menschen simulierenden Identifikationen ausgesetzt, auch ein Esel hört auf dem Tonband sich als Anderen, sein Ich-a als Marie. Die Struktur der Wiederholung, über die nicht mehr ein Meisterregisseur wie Bresson sondern nur noch das Tonbandgerät verfügt, versetzt alle ins Reich zwischen Lebewesen und Maschinen. Zwischen Tier und Geisterreich sind

⁵⁷ Tembrock: Tierstimmen (wie Anm. 57), S. 74.

⁵⁸ Ebd. S. 11.

⁵⁹ Jean Wiener (1896–1982) vertritt sowohl die neue Musik in Frankreich, denn er hat mit Darius Milhaud und Eric Satie zusammengearbeitet, als auch die Filmmusik (*TOUCHEZ PAS AU GRISBY* (F 1954)) und hat zudem eine ganze Reihe von französischen Popsongs geschrieben.

⁶⁰ Wiazemsky: *Jeune Fille* (wie Anm. 16), S. 136.

wir offene Objekte für Stimmen, die rufen, »Marie, Marie« oder »Jeanne, Jeanne« und darin ist alle windige Information, wie Bioakustik weiß, eben »Erwartungswahrscheinlichkeit für ein bestimmtes Signal auf der Empfängerseite«. ⁶¹ Gott ist ein Mathematiker, aber er rechnet nicht. Der Esel in Bresson Films kann rechnen, aber an den *carrefours* des Lebens und der Sprache trifft nur Zufall oder Gewalt.

⁶¹ Tembrock: Tierstimmenforschung (wie Anm. 56), S. 18.