

Fritz Ludwig Schlüter

Geschichte und Ästhetik der „Atmo“

„Ambient sound“ als Gegenstand praktischer Gestaltung
und künstlerischen Wissens

„Atmo“ bzw. „ambience“ sind Jargonbegriffe aus dem Radio- und Filmbereich, die eine unproblematische Verfügbarkeit und Gestaltbarkeit akustischer Umgebungen suggerieren – gewissermaßen auf Knopfdruck. Was genau diese „ambiences“ oder „Atmos“ im Rahmen medialer und künstlerischer Inszenierungen leisten und wie sie dies bewerkstelligen, wird im Tagesgeschäft jedoch kaum befragt: die Begriffe werden intuitiv verwendet, aber selten reflektiert oder gar definiert. Das hat auch mit einer gewissen Indifferenz des Phänomens zu tun – im Gegensatz etwa zum klar definierten „Geräusch“.

Der Gebrauch der „Atmo“ in tagesaktuellen, journalistisch geprägten Hörfunkformaten sieht oft folgendermaßen aus: Die Redakteurin im Studio sagt den nächsten Beitrag an: „... Ergebnis der jahrelangen Misswirtschaft in Venezuela? Unsere Reporterin ist dieser Frage nachgegangen: ...“. Es folgt eine kurze Pause, dann wird es interessant: ein undefinierbares, atmosphärisches Rauschen wird eingeblendet, hält für ca. drei Sekunden an – selten länger – und rutscht dann sofort unter die Stimme der Korrespondentin, die den gesamten restlichen Beitrag dominieren wird. Um den „Informationsgehalt“, um das Szenische der Aufnahme kann es in der Kürze der Zeit kaum gehen. Doch scheint sich damit die routinemäßige Verwendung der Atmo als „Aufmacher“ eines Beitrags nicht zu erübrigen. Udo Zindel und Wolfgang Rein vom SWR zufolge werden „Geräuschaufnahmen und Atmosphären (...) im Funkhaus-Alltag (...) oft nur ‚inselartig‘ eingesetzt, als kleine Farbleckse oder Pausenfüller“.¹⁹ Ob es daran liegt, dass sie in ihrer „Wirkung meist unterschätzt“ werden, wie die Autoren mutmaßen, wäre allerdings zu diskutieren: Denn dass die „Atmo“ nur so kurz zu hören ist, spricht eher für das

¹⁹ Udo Zindel, Wolfgang Rein: Geräusche und Atmosphären. In: Dies. (Hrsg.): Das Radio-Feature. Konstanz 2007, S. 115–121, hier S. 115ff.

Gegenteil, nämlich für ihre Stärke. Angesichts eines Stils der Berichterstattung, der sich durch Nüchternheit und Faktenorientierung auszeichnet, wird der Suggestionskraft der „Atmo“ gerade nur so viel Raum zugestanden wie unbedingt nötig. „Atmo“ wird hier rein strategisch eingesetzt, als akustischer Anwesenheitsnachweis.

Im Dolby-Surround-Kino, wo die „Töne von allen Seiten gleichzeitig auf die Zuschauer ein[stürzen]“²⁰, stellt die „Atmo“, die mehr als alle anderen Gestaltungsmittel über die Raum-Lautsprecher zu hören ist, eine akustische Umhüllung dar – „a space with fluid borders, a sort of superscreen enveloping the screen – the superfield“,²¹ die überdies – zumal im Bassbereich – geradezu körperlich erfahren werden kann. Sound ist nicht nur indexikalischer Verweis, sondern zunächst einmal in einem (neu-)materialistischen Sinne „mass, texture, velocity“.²² Auf dem Weg zu einer neuen Ästhetik der Klangkunst fordert der Philosoph Christoph Cox daher eine „materialist theory of sound“, die nicht nur die symbolische Dimension von Klängen und Geräuschen anerkennt, sondern Schall vor allem als eine physisch-materielle Form von Energie versteht: „sound (...) [is] firmly rooted in the material world and the powers, forces, intensities, and becomings of which it is composed. (...) We might ask (...) not what it means or represents, but what it does, how it operates, what changes it effectuates.“²³

Solche neueren theoretischen Ansätze eines new materialism und der Affekttheorie greift die Dissertation auf und prüft, inwiefern sie eine Aktualisierung bestehender atmosphärischer Ästhetiken notwendig machen.²⁴

Die Dissertation untersucht, was die sogenannte Atmo als spezifisches akustisches Gestaltungselement in verschiedenen medialen Konstellationen leistet und wie sie es tut – sowohl historisch, indem Schlüsselwerke aus Klangkunst und Neuer Musik aufgerufen und konkret auf den Einsatz von ambient sounds hin rezipiert werden, als auch im Hinblick auf die gegenwärtige Praxis der Mediengestaltung. Die Selbstverständlichkeit, mit der ambient sounds heute gebraucht werden, verschleiert jedenfalls weitgehend, dass sie anfangs durchaus als reales Problem (Rauschen), als neues Phänomen, als bis dato unbekanntes ästhetisches „Objekt“ wahrgenommen wurden. Eine gewisse phänomenale wie auch begriffliche Unschärfe zeichnet die „Atmo“ sogar bis heute aus. Hier setzt die Dissertation an, indem sie den praktischen Umgang mit ambient sounds in den Blick nimmt.

Um die handwerklichen wie technischen, sinnlichen wie abstrakten Aspekte eines künstlerischen und gestalterischen Wissens am Beispiel des Einsatzes der „Atmo“ aufzuzeigen und nachvollziehbar zu machen, bietet sich eine praxeologische Perspektive an,²⁵ in Verbindung mit einem flexiblen methodischen Ansatz, der ethnografisch beobachtende und kollaborative

²⁰ Barbara Flückiger: Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films. Marburg 2001, S. 56.

²¹ Michel Chion: Audio-Vision. Sound on Screen. New York 1994, S. 69.

²² Sean Cubitt: Digital Aesthetics. London and Thousand Oaks 1998, S. 95.

²³ Christoph Cox: Beyond representation and signification. Toward a sonic materialism. In: Journal of Visual Culture 10, 2011, Nr. 2, S. 145–161, hier S. 157, i.O. kursiv.

²⁴ Vgl. etwa Christoph Cox: Sonic Flux. Sound, Art, and Metaphysics. Chicago 2018; Holger Schulze: The Sonic Persona. An Anthropology of Sound. New York 2018.

²⁵ Vgl. etwa Karin Knorr-Cetina, Eike von Savigny, Theodore Schatzki (Hg.): The Practice Turn in Contemporary Theory. London 2001; Sebastian Gießmann: Elemente einer Praxistheorie der Medien. In: Zeitschrift für Medienwissenschaft 19 (2) 2018, S. 95–109.

Formen der Forschung gleichermaßen verfolgt. Um die Frage nach dem Gebrauch der „Atmo“ in verschiedenen medialen Settings adressieren zu können, genügt es nicht, einschlägige Handbücher querzulesen und zu kompilieren. Der Weg muss durch die Orte der Praxis führen. Ethnografische Beobachtungen und Gespräche mit Praktiker*innen werden Einblicke in die konkrete Arbeit am Medium Ton in Hörfunk- oder Filmproduktionen geben, die nur so und nicht anders zu erlangen sind.

Bei alledem ist der Jargonbegriff „Atmo“ schwer datierbar. Schon Béla Balázs spricht in seiner „Theorie des Films“ von „akustischen Atmosphären“ und „klanglichen Milieus“.²⁶ Die Kurzform „Atmo“ meint zumeist eine tontechnisch fixierte, tontechnisch generierte bzw. eine im Hinblick auf ihre spätere Verwendung in den Medien gehörte „akustische Atmosphäre“.²⁷ Dabei tritt die „Atmo“ zunächst als tontechnisches Problem auf den Plan. Durch technische Weiterentwicklungen in den 1930er bis 1950er Jahren wurden Mikrofone und Aufnahmegeräte allmählich empfindlich genug, nicht nur Sprache, Musik oder laute Geräusche, sondern auch „den Raum“ aufzunehmen. Die „Raumatmo“ muss daher eigens gewonnen werden, um sie später als „Stützatmo“ einzusetzen, d.h. Schnitte zu kaschieren.

Im Rundfunk spielte die „Atmo“ ab Mitte der 1960er Jahre eine wachsende Rolle in der Tongestaltung, in Deutschland maßgeblich durch die „stereophonen Dokumentationen“ des Radio-Autors Peter Leonhard Braun („Londoner Abend“, 1964; „Hühner“, 1967), im Tonfilm erst ab Mitte der 1970er Jahre, hier vor allem propagiert durch den Tonmeister Walter Murch („The Conversation“, 1974, „Apocalypse Now“, 1979). Hier ist zu untersuchen, welcher historische Zusammenhang zwischen der technischen Verfügbarkeit eines räumlichen Stereo-panoramas und dem Aufschwung der „Atmo“ als neuem Gestaltungsmittel besteht. Zu klären ist aber auch, inwiefern Neue Musik und Klangkunst die Aufmerksamkeit erst auf die „atmosphärische“ Qualität von Geräuschen lenkten bzw. die neue mediale Darstellbarkeit „konkreter“ ambient sounds selbst kompositorisch nutzten (vgl. etwa Cage: „4'33““, 1952; Ligeti: „Atmosphères“, 1961; Ferrari: „Presque Rien No. 1“, 1967).

Für eine grundlegende theoretische Fundierung des medialen Phänomens „Atmo“ sind insbesondere Forschungsarbeiten zu konsultieren, die sich dezidiert mit akustischen Ästhetiken befassen – etwa mit Bezug auf Radio und Film Sound Design.²⁸ In der Literatur zu Klang- und Medienkunst und Sound Studies werden die „Atmo“ bzw. akustische Umgebungen oft nur am Rande erwähnt – im Rahmen meines Forschungsvorhabens gilt es, sie ins Zentrum zu holen. Die „Atmo“ selbst mag ein Hintergrundphänomen sein, ihre tontechnische Gewinnung, Verarbeitung und Verbreitung ist jedoch oft mit einem erheblichen Aufwand verbunden, der nur dadurch zu rechtfertigen ist, dass sie eine wesentliche Funktion erfüllt: „Ein ständiges, leicht unregelmäßiges Hintergrundgeräusch signalisiert uns (...) Lebendigkeit, (...) Kontakt mit der Welt. (...) Sie ist auch anwesend, wenn sonst nichts zu hören ist“.²⁹ Mindestens eine „Stützatmo“ muss immer mitlaufen, um eventuelle Schnitte zu kaschieren: Echte Stille wäre

²⁶ Vgl. Béla Balázs: *Theory of the Film. Character and Growth of a New Art*. London 1930, S. 211.

²⁷ Gernot Böhme: *Architektur und Atmosphäre*. München 2006, S. 76ff.

²⁸ Vgl. etwa Chion 1994, Flückiger 2001, Kiron Patka: *Radio-Topologie. Zur Raumästhetik des Hörfunks*. Bielefeld 2018.

²⁹ Knut Hieckthier: *Film- und Fernsehanalyse*. Stuttgart, Weimar 1993, S. 94.

‚tödlich‘ für die akustische Inszenierung. Diese permanent notwendige ‚Grundversorgung‘ mit einem atmosphärischen Rauschen setzt meines Erachtens – ebenso wie ihr Fehlen – auf einer vorbewussten Ebene an. Ambient sound – so eine der zentralen Thesen der Arbeit – entfaltet gerade da seine Wirkung, wo er nicht zeichenhaft gedeutet, sondern ästhetisch erfahren wird.