

Barbara Flückiger: Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films

Marburg: Schüren Verlag 2001 (Zürcher Filmstudien, hrsg. v. Christine N. Brinckmann), 517 S., ISBN 3-89472-506-0, € 24,80

Dieser Band schließt mehr als eine Wissenslücke auf dem in der Filmwissenschaft lange Zeit vernachlässigten Gebiet der Akustik. Und es mag unziemlich sein, zuerst auf die imposanten 28 Farbgraphiken (S.112-122) hinzuweisen, die beim ersten Durchblättern ins Auge springen. Sie geben jedoch eine visuelle Annäherung jenes komplexen Gegenstandes, den Barbara Flückiger in ihrer Zürcher Dissertation untersucht hat. Denn „Sound Design“ befasst sich mitnichten mit einspurigen Musikeinlagen, die vielen Filmen und Musikvideos als farbloser Klangteppich unterlegt sind. Stattdessen werden akustische Elemente wie Staubsauger, bassiges Rumpeln, zerbrechende Scheiben, Schüsse, Sirenen, Vogelgezwitscher u.ä. in ihrer Funktion untersucht; und die Farbgraphiken visualisieren deren Dimensionen in Hertz-Frequenz und Dezibel. Barbara Flückiger hat, nicht nur in diesem Punkt, ausgesprochen akribisch gearbeitet und sogar bei der Eidgenössischen Materialprüfungsanstalt ihre Messungen technisch überprüfen lassen. Ihre Analyse handelt also von Geräuschen. Oder, recht eigentlich, da die Autorin die übliche Rede von Ton, Geräusch, Klang, Schall zurecht als Begriffverwirrung ablehnt, von Klangobjekten. Von jenen Elementen akustischer Repräsentation, die eine Lautsphäre einfärben und als kleine Partikel mit anderen zusammenwirken, bis sich auf einer Vielzahl von Tonspuren extrem komplexe Klangmuster ergeben. Die systematische Typologie der Klangfarbe von Geräuschen und ihre dramaturgischen Funktionen im Film konnte nur auf wenig Vorstudien zurückgreifen. Dass Barbara Flückiger über beeindruckende Sachkenntnis der praktischen Filmtombearbeitung und der elektroakustischen Physik verfügt, kommt ihrer Analyse in allen Punkten zugute. Wobei sie, das muss an dieser Stelle deutlich unterstrichen werden, trotz aller Komplexität des Gegenstandes ein hohes Maß an Verständlichkeit erreicht.

Das Korpus ihrer Untersuchung bilden 94 Filme aus dem US-amerikanischen Mainstream-Kino, angefangen mit *The Big House* (1930) von George Hill über *The Alamo* (1960) von John Wayne bis zu *Apollo 13* (1995) von Ron Howard. Das maßgebliche Auswahlkriterium war die Auszeichnung der Filme mit einem Oscar für den besten Ton oder Tonschnitt. Dieser Academy Award wird von der Autorin nicht als Gütesiegel behauptet, sondern als repräsentativer Querschnitt der filmindustriellen Einschätzung gewertet von der wandelnden Bedeutung, die der Tonbearbeitung bis zur Endmischung zugeschrieben wurde. Den eigentlichen Schwerpunkt ihrer Materialauswahl bildet jedoch das Kino seit Mitte der siebziger Jahre und die Vertreter des New Hollywood. Die älteren Filme dienen damit dem historischen Vergleich, in dem der tonästhetische Wendepunkt von der konventionellen Tonspurbearbeitung hin zum Sound Design deutlich wird. Als Meilensteine der grundlegenden Veränderung in der Geschichte des Kinotons hebt die Autorin

Star Wars (1977) von George Lucas und *Apocalypse Now* (1979) von Francis Ford Coppola heraus. Dieser Hervorhebung ist nichts hinzuzufügen, wenn man weiß, dass Coppola in achtmonatiger Arbeit an die zweihundert Tonspuren mischen ließ, um „die Tonspur als atemberaubendes Spektakel“ zu „zelebrieren“ (S.13). Diese neue Qualität des Filmtons als eigenständigem Bedeutungsraum geht weit über die handwerkliche Prosa der Tonmeister hinaus, die bei amerikanischen Großproduktionen auf Sound Effekte spezialisiert sind. Um so überraschender ist der Hinweis der Autorin, dass die Academy of Motion Picture Arts and Sciences den Beruf eines „Sound Designers“, wie er bei Lucas und Coppola im Abspann genannt wird, gar nicht anerkennt, „mit der Begründung, es handle sich bei der Tonarbeit nicht um eine kreative, sondern um eine rein technische Tätigkeit“ (S.18). Man möchte der Academy das Buch von Barbara Flückiger zur Lektüre empfehlen, denn sie zeigt die kreative Potenz der „Geräuschemacher“ neuen Typs in all ihrer Tragweite auf.

Um über Tonästhetik im Film kompetent urteilen zu können, sah sich die Autorin genötigt, auf allerhand andere Disziplinen überzugreifen. Neben den erwähnten physikalischen Grundkenntnissen waren psychoakustische und neuropsychologische Modelle gefragt. Diese Spannbreite hat zu dem Konzept eines Handbuch-Stils geführt, in dem jeweils ein Aspekt in sich geschlossen abgehandelt wird. Das beigelegte Glossar erleichtert zudem das Verständnis. Die Untersuchung gliedert sich in fünf eigenständige Kapitel: Teil 1 zeigt die historischen Entwicklungen der Tontechnik zwischen Lichtton, Dolby und Digitalformaten auf sowie die theoretische Frage nach dem Verhältnis zwischen einem akustischen Geschehen und seiner Reproduktion im Film. Teil 2 behandelt die Semantik von Klangobjekten und arbeitet die Bedeutung von akustischen Zeichen und Stereotypen im Film heraus. Teil 3 stellt die klangliche Beschaffenheit der Tonspuren in ihrer physikalischen Qualität und ihre Wahrnehmung als „komplexe akustische Muster“ (S.244) vor. Teil 4 untersucht einige narrative Funktionen von klanglichen Materialien wie Wasser, Donner, Glas und arbeitet Strategien heraus, mit denen filmische Protagonisten subjektiviert werden oder Spannung erzeugt werden kann. Der letzte Teil schließlich wendet all die vorausgegangenen Analysen produktiv an und bietet drei Modellanalysen, womit die verästelten Einzelerkenntnisse einen geschlossenen Anwendungsbereich bekommen. Als Beispiele wurden *Jurassic Park* (1993) von Steven Spielberg, *The Silence of the Lambs* (1991) von Jonathan Demme und *The Right Stuff* (1983) von Philip Kaufman gewählt. Die jeweils beigelegten tabellarischen Filmprotokolle geben dabei einen guten Überblick, aber so recht erschließen sie sich in ihrer tonästhetischen Dimension erst, wenn man sich durch die theoretischen Hauptteile gearbeitet hat. Aber das ist wahrhaftig kein Einwand gegen dieses Buch.

Annette Deeken (Trier)