

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 46 (2004)
Heft: 259

Artikel: Mit den Augen hören : Cinema syästhetisch: Audivisionen
Autor: Lommel, Michael
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-865312>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

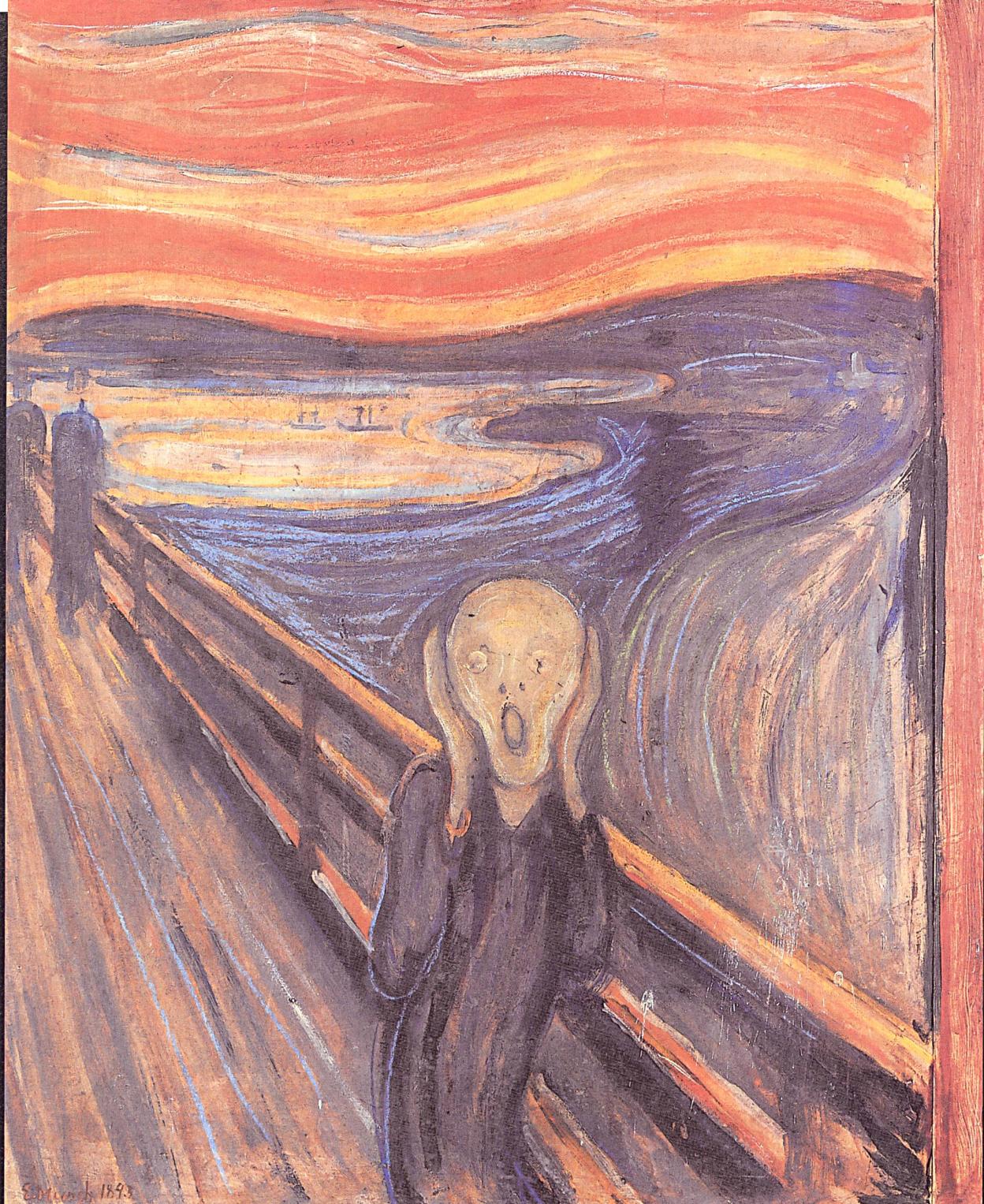
Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 24.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Edvard Munch
«Der Schrei»
1893
Munch Museum
Oslo



Mit den Augen hören

Cinema synästhetisch: Audiovisionen

Akustik des Stummfilms

In der Stummfilmzeit waren die Schauspieler nicht stumm, sondern lautlos. Die Zuschauer liehen den Leinwandgestalten, die ihre Lippen bewegten, ihre eigenen, imaginären Stimmen. Sie versuchten, die Dialoge im Kontext der Situation und der Körpersprache zu erahnen oder von den Lip-

pen abzulesen. Nicht nur den gesprochenen Text mussten sie, soweit Zwischentitel ihnen die Figurenrede nicht in den Mund legten, selbst ergänzen, sondern auch den Klang der Stimmen – Timbre, Intonation, Prosodie, Klangfarbe. Die Zuschauer waren also in hohem Masse an der Herstellung der akustischen Welt des Films beteiligt, indem sie



1 Betty Amann
und Gustav Fröhlich
in ASPHALT
Regie: Joe May

2 Lil Dagover
und Conrad Veidt
in DAS CABINET DES
DR. CALIGARI
Regie: Robert Wiene

diese Welt selbst zum Tönen brachten, sich die Geräusche von Schritten, Türen, die geöffnet oder geschlossen wurden, Glockenläuten und prasselndem Regen hinzudachten. Die Musik, die Klavierbegleitung, die im selben Raum ertönte, in dem der Film zu sehen war, hatte einen sichtbaren Ort: Man konnte durch Seitenblicke registrieren, wie der Pianist die Tasten bearbeitete, wie er selbst den Rhythmus und die „Tonart“ des Films zu erspüren und umzusetzen versuchte – ein ebenso anspruchsvolles wie von Filmhistorikern und Musikwissenschaftlern wenig erforschtes Geschäft, das seine eigenen Genies und Dilettanten, ganz eigene Formen der synästhetischen Improvisation hervorgebracht hatte.

Die Schrift wiederum war in den Stummfilmen durch Typographie und Montage der Zwischentitel in die Übersetzungsorgänge zwischen den Ausdrucksformen und Sinnesmodalitäten eingeschaltet – im Spannungsfeld von hörbarer Rede und Bild (vergleiche Silberman 2003). In Wienes DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1920) gibt es eine ganze Reihe verschiedener Gestaltungsformen und Typographien der Schrift. Die gezackten und durch bizarre, scharfwinklige Linien unterstrichenen Buchstaben setzen die aus den Fugen geratenen Proportionen der gemalten Kulissen und verschobenen Architekturen, die expressionistischen Licht- und Schatten-Tableaus fort – als würden die Worte selbst vom Unheimlichen, vom Wahnsinn des Doktor Caligari, von der Bedrohlichkeit der alpträumhaften Atmosphäre erfasst (vergleiche Scheunemann 1997). Zwischentitel in Eisensteins PANZERKREUZER POTECKIN (1926) und Joe Mays ASPHALT (1929) visualisieren Akustisches, indem sie Ausrufe und Schreie, also Veränderungen der Lautstärke, Intensität und Emotionalität, durch Variation und Dynamisierung der Buchstaben symbolisieren.

Synästhesie der Stimme

Unsere Einbildungskraft, so Reinhart Meyer-Kalkus in seiner Studie «Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert», gibt sich mit *disembodied voices* nicht zufrieden. Wir schliessen zwangsläufig auch bei körperlosen Stimmen auf Physiognomien und Körperbilder zurück. Meyer-Kalkus nennt dies die «*innere Bühne*» des Gehirns: «Ausdruckswahrnehmung, Einbildungskraft und Erinnerung ergänzen, was dem Auge oder Ohr durch die Medien jeweils vorenthalten beziehungsweise nur zerstückelt geboten wird.»

Meyer-Kalkus zitiert Nietzsches Satz aus «Die fröhliche Wissenschaft»: «Man hat auch die Augen, um zu hören.»

Überlagerung, Übermittlung und Verstärkung der Sinneskanäle, multi- und intersensorische Erfahrungen, sind nicht die Ausnahme, sondern der Regelfall. Im Kinosaal setzt die «Disziplinierung der Körper durch Raum und Inszenierung» Imaginäres frei. Der Film steuert unsere Aufmerksamkeit durch Perspektiven, Ausschnitte, *mise en scène*, und provoziert zugleich unsere Einbildungskraft, die zwischen den Sinneskanälen Verbindungen knüpft, Leerstellen ausfüllt und (neue) Zusammenhänge zwischen a) Bildern, b) Tönen und c) Bildern und Tönen konstruiert.

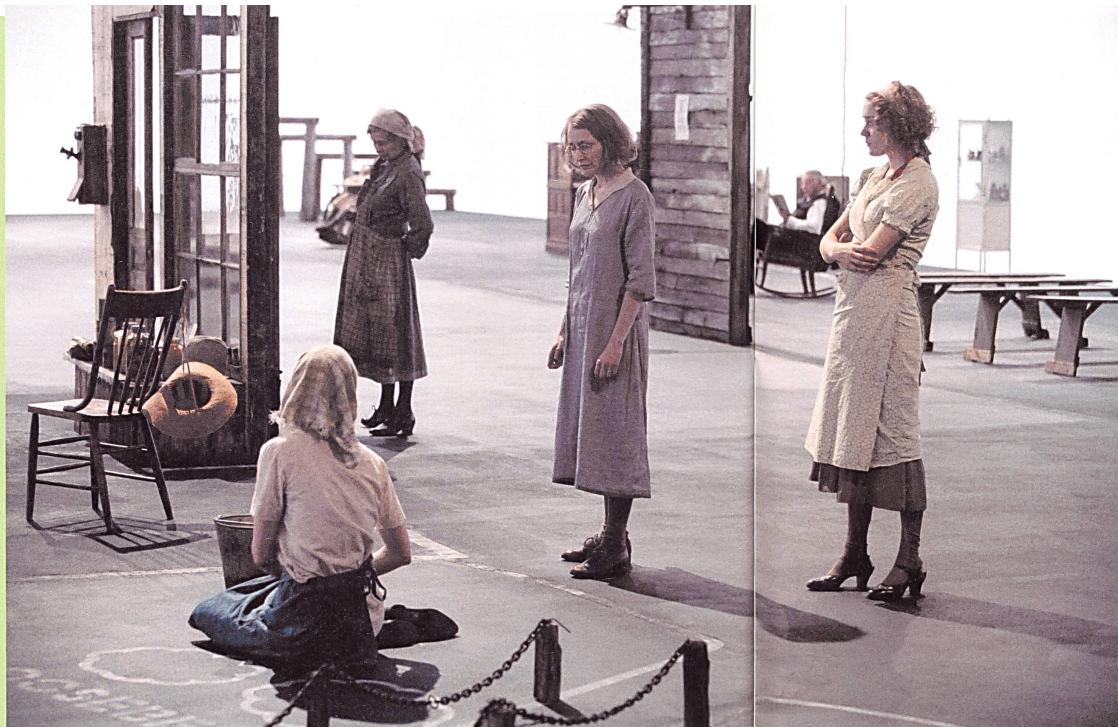
In den Kultur- und Medienwissenschaften hat man inzwischen erkannt, dass eine historische Anthropologie der Stimme nur geschrieben werden kann, wenn man die Synästhesie der Tonwahrnehmung berücksichtigt: die durch akustische Medien bewirkte Wahrnehmungsveränderung, die nicht nur unsere Hörmittel, sondern unser gesamtes Sensorium affiziert, wie dies, am Beispiel des Telefons, Proust und Kafka beschrieben haben. Volumen, Dichte, Rauigkeit, Tiefe, Helligkeit sind intermodale Begriffe, mit denen wir zum Beispiel auch Töne charakterisieren. Meyer-Kalkus bezieht sich auf den französischen Filmwissenschaftler Michel Chion. Audio-Vision transformiert die Wahrnehmung beider Parameter: Sichtbares wie Hörbares, und bildet, aufgrund der Rückwirkungen des Tons auf die Wahrnehmung der laufenden Bilder und umgekehrt, einen «ästhetischen Zusatzwert».

Chion nennt den «ästhetischen Zusatzwert» added value und definiert ihn im Glossarium seines Buchs «Audio-Vision»: «The expressive and/or informative value with which a sound enriches a given image, so as to create the definite impression (either immediate or remembered) that this meaning emanates „naturally“ from the image itself.»

Die Disparitäten von Bild und Ton in Renoirs frühen Tonfilmen und die kontraktorischen Beziehungen von Bild und Ton in Godards Film- und Video-Essays der siebziger und achtziger Jahre spielen mit dem anthropologischen Bedürfnis der Zuschauer, Bild und Ton wieder zu verknüpfen. «Wenn das Bild sagt: „Ich liebe dich“, so muss die Musik dazu sagen: „Du kannst mich mal!“» zitiert Meyer-Kalkus Jean Renoir nach Gérard Genette. (zur Synästhesie der Tonfilme Renoirs vergleiche Lommel 2003)

«Heautonomie» von Bild und Ton

Synästhesieforscher, die klinisch-empirisch arbeiten, haben nun gerade die metaphorische Verwendung der Synästhesie kritisiert, sofern sie als ästhetisches Paradigma



1

1 DOGVILLE
Regie: Lars von Trier
2 Jean-Pierre Léaut, Kika Markham und Sylvia Marriott in LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT Regie: François Truffaut



«La surprise du dîner, ce fut l'absence de Muriel. Elle avait mal aux yeux, ne voulait pas quitter sa chambre. Ils dînèrent tous trois, sans presque se parler et Claude regardait en face de lui cette chaise vide – la chaise de Muriel.»

Off-Stimme in LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT von François Truffaut (1971)



dient. Der Musikpsychologe Klaus-Ernst Behne bemängelt, «dass eine sehr weite Synästhesiedefinition Verschleierungen bewirkt, wo Klärung nötig wäre [...].» Obwohl man Sinnesindrücke genuiner, angeborener Synästhesie in der Tat nicht mit ästhetischen Spielformen der Sinneskombination gleichsetzen sollte, legt Behne selbst eine wiederum zu einseitige Definition künstlerischer Synästhesien zugrunde. Es werde übersehen, schreibt er, «dass all diese – gemischten – Künste ihre Rezipienten über mehrere Sinne ansprechen, das Ungewöhnliche der Synästhesie, das Fehlen von Reizen für bestimmte Empfindungen, in diesen Künsten aber gerade nicht gegeben ist». Behne geht hier jedoch von einem simplen Modell aus, wonach sich im Tonfilm die jeweiligen Sinnesmodalitäten Musik, Sprache, Bewegung und Bild addieren, statt sich in einer Spannung und Wechselwirkung, einer «disjunktiven Inklusion» (Deleuze 1991) zu befinden. Wie sich zum Beispiel das Akustische den Bildern einprägt und aufprägt, konnte man in Lars von Trier's Film DOGVILLE (2003) erleben: Die Protagonisten klopfen an unsichtbare Türen, die unsere Imagination ganz selbstverständlich hinzudichtet.

Die audiovisuelle Tonfilmrezeption passt nicht in Behnes Schema, wonach bei (echter) Synästhesie jene «erlebte Dimension des Stimulus nicht gegeben ist», die im Tonfilm aber mitgeteilt werden. Ähnlich argumentiert schon Paul Hadermann, der beim Tonfilm keine «Übertragung innerhalb der Sinnesbereiche» anerkennt, weil jeder Sinn, Gesicht und Gehör, «der ihm gemässen Weise» auf den Betrachter einwirke, «ohne dass eine «Folgevorstellung» eintritt». Eine «Folgevorstellung» trete nur dann ein, wenn man beim Tonfilm die Augen schliesse, ihn zum Hörspiel degradiere. Doch selbst etwa François Truffauts «Hörspiel»-Passagen in LES DEUX ANGLAISES ET LE CONTINENT (1971) verdoppeln im Off-Kommentar nur scheinbar die Bilder, die wir auf der Leinwand sehen. Gerade dadurch, dass der Kommentar die Bilder nie erschöpfend wiedergeben kann, gewinnt der Film eine eigentümliche Ironie im Zwischenraum von Bild und Ton. Und noch die monochrom blau Leinwand in Derek Jarman's Film BLUE (1993) färbt den gesprochenen Text sozusagen blau ein.

Die Kritik von Behne und Hadermann wiederholt unter anderen Vorzeichen eine ältere Abwehrhaltung: die Ablehnung des Tonfilms in den ersten Tonfilmjahren um 1930, als namhafte Filmkritiker den Stummfilm als «genuine» Filmkunst betrachteten und gegen den noch jungen Tonfilm ausspielten. So dürfen nach Rudolf Arnheim die autonomen

Sinne Sehen und Hören eben nicht gekoppelt werden. In einem Nachwort zur Neuausgabe von Arnheims berühmter Textsammlung «Film als Kunst» resümiert Karl Prümm Arnheims Position:

«Mit dem Audio-Visuellen kann sich Arnheim niemals abfinden. [...] Nur in seinem eigenen Wortfilm, in dem vom Kino inspirierten Schreiben [...], lässt er synästhetische Effekte zu. Ansonsten besteht das strikte Verbot: «Nicht koppeln!» [...] Arnheim übersah jedoch, dass die Musik schon in die Stummfilmbilder integriert war, die Bewegungen der Figuren, die Rhythmen der Montage und des Erzählens auf sie hin gestaltet waren. Die grossen Bögen gerade in den späten, von Arnheim so geliebten Stummfilmen, sind musikalische Linien, die von der Begleitmusik nur unterstrichen, verstöhnlich, in musikalisches Material übertragen werden.»

«Anbeginn an», so erläutert Klaus Kreimeier, «arbeitet die Kinematographie am Projekt der Extension simlicher Erfahrung: Pan-Sensualismus ist schon im ersten Jahrzehnt das Programm ihrer technischen Pioniere.»

Indem Arnheim das statmum Bild favorisiert, «kann er die räumliche Präsenz des tönenden Bildes, des sich öffnenden Bildraums nicht würdigen. Das Aufsprengen des Bildkaders durch den Ton wird als Gefährdung begriffen» (Prümm 2002).

Wenn Bild und Ton zusammenkommen, dann bedeutet das jedoch, wie Deleuze in seinem zweiten Kinobuch mit Maurice Blanchot formuliert: «Sprechen heisst: nicht sehen.» Dem Ton fehlt etwas, ein Reiz für bestimmte Empfindungen, der vom sichtbaren Bild gerade nicht übernommen oder substituiert wird. Und umgekehrt: Das Bild verweist auf Akustisches, das von der Tonspur nie eins zu eins übersetzt wird, da es sich «um simultane Vollzüge unterschiedlicher Sukzession handelt: Der Tonchnitt wird erst dann spürbar, wenn er ein Bild von seinen Originaltönen trennt, wenn man also jemanden reden hört, der nicht im Bild zu sehen ist oder jemanden, den man reden sieht, schweigen hört (Bild-Ton-Schere). Uns fehlen plötzlich Töne, obwohl dies der Effekt jedes Tonchnitts ist.» (Schaub 2003)

Der Ton ruft selbst Bilder frei oder bahnt sich Wege ins Bild, die mit dem sichtbaren Bild kollidieren (zumindest nicht koinzidieren); es gibt eine «Macht des Off im On». Bild und Ton «denunzieren und beglaubigen sich gegenseitig» (Schaub 2003). Beispielsweise zeigt Alfred Hitchcock in seinem Film THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (1956) den Weg, den der Schall (das von Doris Day gesungene «Que sera, sera») zu dem entführten Jungen zurücklegt, durch rasch aufeinanderfolgende Bildwechsel.

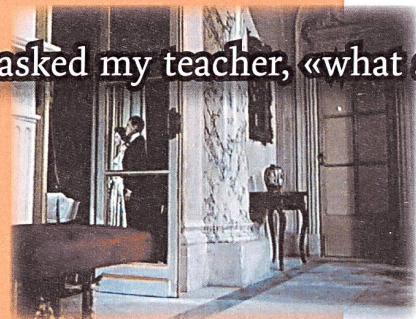
«... Que sera, sera, What will be, will be.



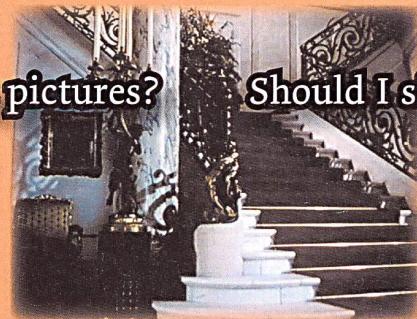
When I was just a child in school,



I asked my teacher, «what shall I try.



Should I paint pictures?



Should I sing songs?



This was her wise reply: Que sera, sera,



Whatever will be, will be.



The future's not ours to see



Que sera, sera,



What will be will be.

Doris Day in THE MAN WHO KNEW TOO MUCH (Song von Jay Livingston und Ray Evans)



ander folgende Schnitte auf die Stockwerke und Treppen, die den Jungen (noch) von seiner Mutter trennen. Bewegte Bilder haben ihre eigenen Rhythmen. Weil unsere Augenträger sind als unsere Ohren, helfen Töne beispielweise, schnelle visuelle Sensationen im Gedächtnis zu behalten.

«Try watching a Tex Avery cartoon without the sound, especially without the musical part. Silent, the visual figures tend to telescope, they do not impress themselves well in the mind, they go by too fast.» Chion 1994

Komplexe Tonfilme bauen bereits seit Beginn der Tonfilmzeit gerade auf diesen synästhetischen Zwischenraum der Nicht-übersetbarkeit und «Heautonomie» von Bild und Ton, wie ich es mit einem Begriff von Deleuze nennen möchte, den man (auf die knappste Formel gebracht) als «Heteronomie der Autonomie» definieren könnte. Der Tonfilm ist mehr als die Summe seiner Teile, mehr als Stummfilm plus Ton oder Bilder-Radio. Synästhesie meint eben nicht kkomodale Wahrnehmung: «Sie meint ein heteromodales Wahrnehmen oder Empfinden» (Waldenfels 1999). So wenig das Additionsmodell, das Behne und Hadermann anlegen, trägt, um Synästhesie als Deutungswerkzeug zu kritisieren – so nennt auch Hadermann die Tonfilmrezeption «kumulativ» –, so wenig beschreibt die Rede vom «Gesamtkunstwerk Film» das Miteinander und Gegeneinander der Sinne.

Behne pointiert seine Kritik mit einem zwar amüsanten, aber schiefen Vergleich: «Die programmatiche Begeisterung für Synästhesien [...] lebt von Erwartungen an die Idee des Gesamtkunstwerks, die sich historisch ebenfalls nicht als tragfähig erwiesen haben. Der Irrtum, dass eine Addition von Künsten mehr, Schöneres, Beeindruckenderes ergäbe als eine einzelne Kunst, ist etwa so platt wie die Vorstellung, dass von vielen Personen gestreichelt zu werden schöner sei als von einer.»

Michel Chions Theorie der Audiovision

Die systematischste und umfangreichste Forschung zu Tonereignissen im Film ist mit dem – bereits erwähnten – Namen Michel Chions verbunden. Chion, französischer Komponist, Regisseur, Filmkritiker, hat eine Reihe von Monographien zu diesem Thema verfasst, die grösstenteils noch unübersetzt sind. Weil sich im deutschsprachigen Raum Film- und Medienwissenschaften immer noch primär als Bildwissenschaften verstehen, wird Chions Arbeit noch zu wenig beachtet. Der Filmton, schreibt Michael Kohler, «wird als Ergänzung zu den herrschsüchtigen Bildern wahrgenommen, und, weil er mit vierzig Jahren Verspätung kam, als blos-

se Vervollständigung des projizierten Realismus». Bereits in «La Voix au Cinéma» von 1982 (englisch als «The Voice in Cinema», 1999) stellt Chion die These auf, im Tonfilm sei jede Synchronisation arbiträr, ein Formular des audiovisuellen Vertrags: Es gibt keine „natürliche“ Homogenität von Körper und Stimme. Die Verkörperung einer Stimme (*mise-en-corps*), die Des-Akustmatisation, ist eine symbolische Operation, ein Kontrakt, der auf gutem Glauben gründet (*contract of belief*). Bereits frühe Theaterformen wie das Puppentheater, das dem Tonfilm im Prinzip gar nicht so unähnlich ist, hatten Stimme und Körper dissoziiert (Chion 1999). Chion erteilt film- und medienwissenschaftlich Lehrenden den Rat, ihre Studenten vor der eigentlichen Filmanalyse auf folgende Ausgangsfragen aufmerksam zu machen: «What do I see of what I hear?» und «What do I hear of what I see?» (Chion 1994).

Spekulativ, nämlich bevor sie selbst Tonfilme gesehen oder gedreht haben, postulieren Eisenstein, Pudowkin und Alexandrow in ihrem «Manifest zum Tonfilm» von 1928: «Die erste experimentelle Arbeit mit dem Ton muss auf seine deutliche Asynchronisation mit den visuellen Bildern ausgerichtet werden. Nur eine solche Operation kann die notwendige Konkretheit herbeiführen, die später zur Schaffung eines orchestralen Kontrapunktes visueller und akustischer Bilder führen wird.»

In der Harmonielehre bezeichnet man mit dem Begriff Kontrapunkt eine Kompositionenform, bei der eine oder mehrere selbständige Gegenstimmen zur Melodie gebildet werden. In seinem Buch «Audio-Vision» warnt Chion vor einer leichtfertigen Übertragung des Terminus auf die „Komposition“ filmischer Bilder und Töne. Der musikalische Kontrapunkt spielt sich nur auf einer sensorischen Ebene ab: Stimme und Gegenstimme verwenden dasselbe Material, nämlich Töne: «Many cases being offered up as models of counterpoint were actually splendid examples of dissonant harmony, since they point to a momentary discord between the image's and the sound's figural nature.» Wenn man glaubt, Ton und Bild könnten vollständig unabhängig voneinander sein, sitzt man nach Chion bereits einer Illusion auf: Töne und Geräusche im Film sind niemals „natürlich“ mit den Bildern verschweisst. Die künstliche Einheit der Audio-Vision suggeriert die Vorstellung, eine natürliche, wahre Einheit existiere anderswo, ausserhalb des Kinos – was Chion für nicht weniger illusionär hält. Anders formuliert: Auch den sogenannten realistischen Filmton, den direkten Sound, mit dem *direct cinema* und *cinéma vérité* in den sechziger Jah-

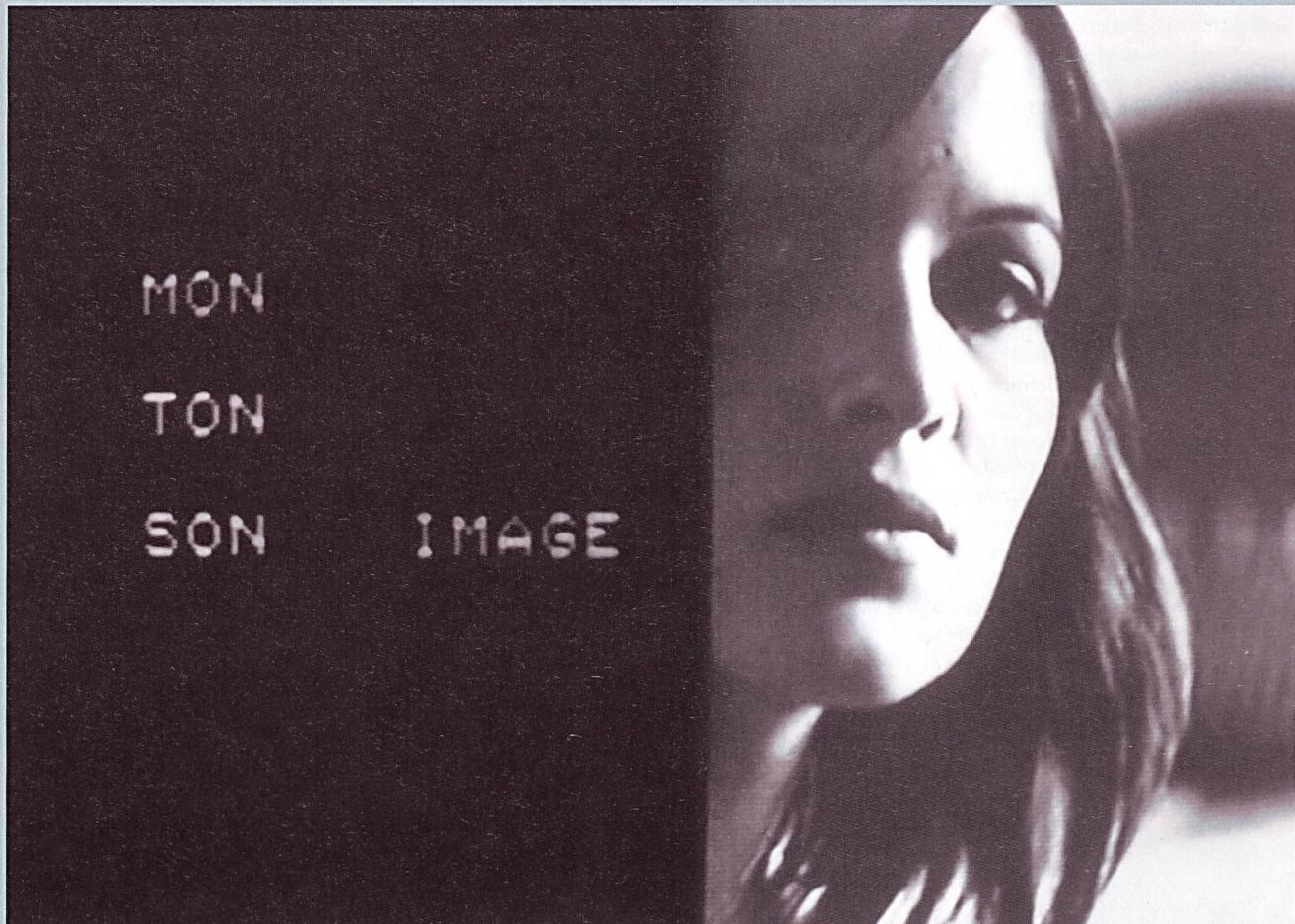
ren drehten, kann der Zuschauer nie mit realer Erfahrung abgleichen.

«If we are watching a war film or a storm at sea, what idea did most of us actually have of sounds of war or the high seas before hearing the sounds in the films? And in the case of scenes we might experience in everyday life, hardly ever have we paid distinct and focused attentions to these sounds either. We only retain impressions of such sounds if they carry material and emotional significance; those that don't interest or surprise us get eliminated from memory.» Chion 1994

Im Kapitel «Visualists of the ear, auditives of the eye» geht Chion ausdrücklich auf das synästhetische Potential des Tonfilms ein: «Cinema can give us much more than Rimbaudian correspondences ("Black A, white E, red I"); it can create a veritable intersensory reciprocity. Into the image of a film you can inject a sense of auditory [...]. And you can infuse the soundtrack with visuality [...].» Das Zusammenspiel von Audio und Vision führt zu «transsensoriellen Wahrnehmungsmodi», die jedoch nichts mit Intersensorialität zu tun haben, der Korrespondenz der Sinne, wie sie Rimbaud, Baudelaire und Claudel in ihren synästhetischen Gedichten beschwören. Dort steht nämlich jeder Sinn für sich, der dann mit anderen Sinnen in Kontakt tritt. *Strictu sensu* synästhetisch ist nach Chion aber erst ein *trans- oder metasensorielles Modell*, in dem es gerade keinen Einzelsinn gibt, der *a priori* von anderen Sinnen getrennt werden kann:

«Rather, the senses are channels, highways more than territories or domains. If there exists a dimension in vision that is specifically visual, and if hearing includes dimensions that are exclusively auditory [...], these dimensions are in a minority, particularised, even as they are central.»

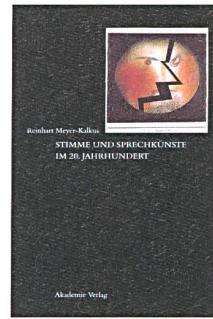
Synästhetische Phänomene sind auch im Spielraum von Einzelmedien möglich – wodurch sich das Konzept der Synästhesie gegenüber demjenigen der Intermedialität mindestens wahrnehmungsästhetisch als grundlegender erweist. So spricht zum Beispiel Béla Balász von «Tongesten» des Stummfilms, von akustischen Bildern. Walter Ruttmanns im schnellen Rhythmus geschnittenen Stummfilm *BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT* (1927) bezeichnet Balász als «optische Musik», als einen Film, den man nur mit musikalischen Kategorien beschreiben kann (zitiert in Hickethier 1995). Kinesis, Rhythmus, Licht und Schatten, überhaupt «Sensationen» im Sinne von Deleuze, können innerhalb eines einzelnen Sinneskanals andere Sinne mittransportieren. Der Stummfilm, so Chion, «sometimes expressed sounds better than could sound itself, frequently relying on a fluid and rapid montage style to do so».



2

«The archaeology of sound has only just been perfected and the systematic cataloguing of words has until recently been undertaken in a haphazard way. Blue watched as a word or phrase materialised in scintillating sparks, a poetry of fire which casts everything into darkness with the brightness of its reflections.»

Derek Jarman in BLUE, 1993



Nachbemerkung zu «Iosono»

Wie dieses Frühjahr in der «Zeit» zu lesen war (Rauner 2004), wird derzeit ein neues Klangsystem für Kinos entwickelt: ein dreidimensionales Hörerlebnis, das Dolby Surround ablösen soll, eine «massgeschneiderte Klangkulisse», die sogenannte «digitale Klangfeldsynthese» namens «Iosono». Zur Technik und zum Verfahren: Es wird mit zahlreichen Mikrofonen gedreht, deren Position genau bestimmt werden muss. Ein Computer berechnet «das gewünschte Schallmuster für den Kinosaal, so dass Ton und Bild übereinstimmen»; jeder Lautsprecher wird einzeln angesteuert – gemäß Lautstärke und Zeitpunkt. Dadurch werden für die Kinozuschauer virtuelle, wandernde Schallquellen erzeugt, «ganz so, als würde sich ein Schauspieler auf einer Theaterbühne bewegen», «als würde der Schauspieler mitten im Zuschauerraum stehen». – Die Techniker, die Iosono hier anpreisen, erkennen zum einen die Unterschiede zwischen Theater und Film: Der Ort der Stimme (die Klangquelle) ist im Theater gleichgültig, weil wir, ausser bei Stimmen hinter den Kulissen et cetera, den Körper, zu dem die Stimme gehört, gleichzeitig sehen. Auf der – in den meisten Theaterhäusern vorherrschenden – Guckkastenbühne bewegt sich der Schauspieler nicht (oder selten) im Zuschauerraum. Also imitiert Iosono im Kino gar nicht akustisch das Theater, sondern konstruiert einen künstlichen Hörer.

Zum zweiten versucht das Projekt den Eindruck zu erwecken, es gebe keine Arbitrarität des audiovisuellen Pakts. Von Chion kann man aber lernen, dass Bild und Ton im Kino nie «auf natürliche Weise» übereinstimmen. Im Kino gibt es ein äusserst komplexes Wechselverhältnis von *On* und *Off*. Denn wer hört eigentlich bei Iosono? Welchen Ort hat eigentlich der Hörer? Kein Tonfilmverfahren kann die Differenz von Kamerablick und Zuschauerblick – oder, noch grundsätzlicher, die Differenz von Auge und Ohr (beziehungsweise Kamera und Mikrophon) – überbrücken. Schon zu Zeiten von Mono (und danach Dolby) haben die Kinozuschauer, dank ihrer synästhetischen Veranlagung, situiert, wo sich der Ton im Bild befindet, haben also automatisch (unwillkürlich) den Tönen einen Ort im Sichtbaren zugewiesen.

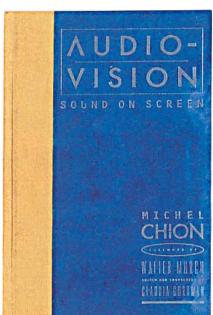
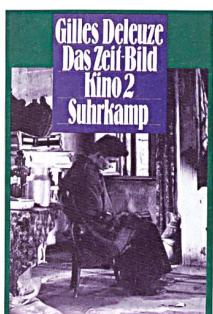
Michael Lommel



collection essais



CAHIERS DU CINÉMA



Literaturverzeichnis

Behne, Klaus-Ernst: Über die Untauglichkeit der Synästhesie als ästhetisches Paradigma. In: Jacob, Wenzel (Hrsg.): *Der Sinn der Sinne*. Göttingen 1998, S. 104–125

Chion, Michel: *Audio-Vision: Sound on Screen*. Ed. and translated by Claudia Gorbman. New York 1994 (5, 21–24, 36, 134, 137, 221)

Chion, Michel: *The Voice in Cinema*. Ed. And translated by Claudia Gorbman. New York 1999

Deleuze, Gilles: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt am Main 1991

Eisenstein, Sergei; Pudowkin, Wsewolod; Alexandrow, Grigorij: Manifest zum Tonfilm. In: Albersmeier, Franz-Josef (Hrsg.): *Texte zur Theorie des Films*. Stuttgart 1995, S. 42–45

Filk, Christian / Lommel, Michael / Sandbothe, Mike (Hrsg.): *Media Synaesthetics: Konturen einer physiologischen Medienästhetik*, Köln 2004

Genette, Gérard: *Mimologiques – Voyage en Cratylie*, Paris 1976

Hadermann, Paul: *Synästhesie: Stand der Forschung und Begriffsbestimmung*. In: Ulrich Weisstein (Hrsg.): *Literatur und bildende Kunst: Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Berlin 1992, S. 55–72

Hickethier, Knut: *Berlin. Die Sinfonie der Grossstadt*. In: Koerner, Thomas (Hrsg.): *Filmklassiker: Beschreibungen und Kommentare*. Bd. 1: 1913–1946. Stuttgart 1995, S. 157–160

Kohler, Michael: *Melodien für Millionen*. In: *Frankfurter Rundschau*, 5. 2. 2004

Kreimeier, Klaus: *Mediengeschichte des Films*. In: Schanze, Helmut (Hrsg.): *Handbuch der Mediengeschichte*. Stuttgart 2001, S. 425–489

Lommel, Michael: *Renoir und der Tonfilm*. In: ders.; Roloff, Volker (Hrsg.): *Jean Renoirs Theater/Filme*. München 2003, S. 31–50

Lommel, Michael: *Stimme und Blick: Paradoxien synästhetischer Medienrezeption*. In: *Navigationen* 2 (2002), S. 7–16

Meyer-Kalkus, Reinhart: *Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert*. Berlin 2001 (S. 48, 52, 54, 57, 453)

Prümm, Karl: *Epiphanie der Form*. Rudolf Arnheims «Film als Kunst» im Kontext der zwanziger Jahre. In: Rudolf Arnheim: *Film als Kunst*. Frankfurt am Main 2002, S. 275–312

Rauner, Max: *Mono, Stereo, Ilmenau*. In: *Die Zeit*, 10. 2. 2004

Schaub, Mirjam: *Gilles Deleuze im Kino. Das Sichtbare und das Sagbare*. München 2003 (S. 23, 43, 87)

Scheunemann, Dietrich: *Intolerance – Caligari – Potemkin: Zur ästhetischen Funktion der Zwischenitel im Film*. In: Goetsch, Paul; Scheunemann, Dietrich (Hrsg.): *Text und Ton im Film*. Tübingen 1997, S. 11–46

Silberman, Marc: «Mixed Messages»: Schrift im expressivistischen Stummfilm (Vortrag auf dem Workshop «Literale und visuelle Kultur» des Sfb/FK «Medienumbrüche» an der Universität Siegen am 12.12.2003)

Waldenfels, Bernhard: *Sinnesschwellen: Studien zur Phänomenologie des Fremden* 3. Frankfurt a. M. 1999 (S. 58)