Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

Herausgeber: Stiftung Filmbulletin

Band: 57 (2015)

Heft: 348

Artikel: Rhythmus der Bilder, Chemie der Klänge : Walter Murch, Cutter und Sounddesigner

Autor: Midding, Gerhard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-863566

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

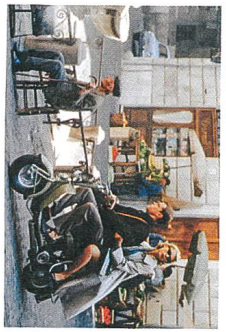
Terms of use

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: 07.01.2026

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

Rhythmus der Bilder, Chemie der Klänge



Gerhard Midding

Seit 1987 regelmässiger Mitarbeiter von Filmbulletin mit Interessenschwerpunkten für das französische, italienische und asiatische Kino; übersetzte 2005 «The Conversations. Walter Murch and the Art of Editing Film» von Michael Ondaatje für den Carl Hanser Verlag ins Deutsche

Walter Murch, Cutter und Sounddesigner

Für den Renaissancemenschen Walter Murch sind die Väter der Kinematografie Edison, Flaubert und Beethoven. Als Cutter und Sounddesigner verbindet er seine beiden Berufe auf kongeniale Weise und schafft damit Meisterwerke fürs Kino.

Die Aufsicht eines Platzes in San Francisco. Aus der Vogelperspektive nähert sich die Kamera dem belebten Ort. Menschen führen Hunde aus, Strassenmusiker spielen, ein männlicher Pantomime imitiert Passanten. Die Kamera fokussiert sie, folgt dann aber einem Mann mit schütteren Haaren, der einen dünnen Regenmantel trägt. In die Bilder dringen verzerrte Geräusche ein. Vielleicht sind es menschliche Stimmen, aber das ist vorerst noch nicht zu erkennen. Nach drei Minuten schneidet der Film auf einen Mann, den man für einen Scharfschützen halten könnte, dessen Zielfernrohr jedoch zu einem Richtmikrofon gehört.

Die Silhouette einer Frau, die auf einem Boot am Ufer eines einsamen Sees sitzt und angelt. Ihre Stimme erklingt aus dem Off; sie denkt über das Wesen der Erinnerung nach und ruft sich eine prägende Episode aus ihrer Jugend ins Gedächtnis.

Die Totale eines Dschungels. Über ihr liegt das verzerrte Geräusch der schlagenden Rotoren eines Hubschraubers, der bald darauf durchs Bild fliegt und Staub aufwirbelt. Der Dschungel geht in Flammen auf. Jim Morrison und The Doors singen «The End», während sich in einer Doppelbelichtung das auf dem Kopf stehende Antlitz eines Mannes über die Totale legt und neben ihm in einer zweiten Doppelbelichtung ein Ventilator erscheint, dessen Geräusch von dem des Helikopters nicht zu unterscheiden ist.

Die Kamera folgt der Hand einer Krankenschwester, die im Umkleideraum ein Streichholz entzündet und zur Zigarette in ihrem Mund führt. Neben ihr nimmt ein erschöpfter Arzt Platz, der gerade eine Operation hinter sich gebracht hat und die Schwester auffordert, sich auszuziehen. Ein Schnitt offenbart uns, dass ein Krankenpfleger diese Szene durch eine Milchglasscheibe beobachtet.

Eine Kreisfahrt um das verschlossene Gesicht eines jungen Mannes, der sich in der Kajüte einer Yacht befindet. Dazu erklingt ein ferner Sirenengesang, über den sich eine männliche Erzählstimme legt: «Könnte ich doch nur noch einmal von vorne anfangen, könnte ich nur alles auslöschen – angefangen mit mir selbst.»

So beginnen fünf Filme, die der Cutter und Sounddesigner Walter Murch gestaltet hat. Mit den ersten Bildern und Tönen hat er bereits die ersten Bausteine gesetzt. Sie führen ein in die Welt der Filme, reissen ihre Thematik an und vermitteln einen Eindruck davon, welche ästhetische Form sie annehmen werden. The Conversation (1974) handelt von einem Überwachungsspezialisten, der Menschen ausspioniert, aber keine Nähe zulassen will. In Julia (1974) legt sich eine Schriftstellerin Rechenschaft ab über eine Jugendfreundschaft in bewegten Zeitläuften. Apocalypse Now (1979) erzählt vom Vietnamkrieg als einer mentalen Landschaft, in der jeder verloren gehen kann. The Unbearable Lightness of Being (1988) entrollt ein Panorama privater Leidenschaften in einer repressiven Gesellschaft. The Talented Mr. Ripley (1999) schliesslich kreist um das Rätsel der Identität.

Die Anfänge geben die Logik für das Folgende vor. Murch hat bei ihrer Gestaltung grundlegende Entscheidungen getroffen und damit eine erste Hürde genommen. Wie hoch sie ist, kann ein Aussenstehender kaum ermessen. Die enorme Menge an Filmmaterial, die bei Dreharbeiten entsteht, muss jeden einschüchtern oder gar zur Verzweiflung bringen.

Horizontale und Vertikale

Als Cutter muss Murch den erzählerischen Bogen im Grossen wie im Kleinen herstellen. Er muss ein Gespür für Erzählstrukturen besitzen und dafür, wie sich die Komposition der einzelnen Bilder aneinanderfügen lässt. Das entspricht dem Zusammensetzen eines riesigen Puzzles, bei dem es für jedes einzelne Teilchen viele Varianten gibt. Das sind die verschiedenen Takes, in denen die Schauspieler unterschiedlich agieren, den Dialog anders nuancieren, in denen der Bildausschnitt anders gewählt oder eine Wolke am Himmel zu weit gewandert ist.

Am Schneidetisch behält Murch gleichzeitig die Horizontale und die Vertikale im Blick: Der Gesamteindruck eines Films und die Feinarbeit an einer einzelnen Szene sind unauflösbar miteinander verknüpft. Momente, die an unterschiedlichen Stellen im Film liegen, können durch eine kleine Veränderung ganz anders zusammenwirken. Indem Murch beispielsweise in einer Szene die Gesten oder Blicke eines Darstellers in bestimmter Weise platziert, prägt er den Blick auf dessen Figur und kann an anderer Stelle deren Zeichnung raffen. Allerdings tendieren Murchs Filme dazu, erheblich länger zu sein als vergleichbare Arbeiten in ihren jeweiligen Genres. The Talented Mr. Ripley

The Unbearable Lightness of Being (1988) Lena Olin, Regie: Philip Kaufman

Apocalypse Now (1979) Regie: Francis Ford Coppola

beispielsweise ist mit einer Laufzeit von zweieinviertel Stunden ein staunenswert langer Psychothriller. Auch in Genres, die traditionell handlungsgetrieben sind, gilt sein Augenmerk den Charakteren. Sie bestimmen für ihn den Lauf der Geschichten. Um sie präziser zeichnen zu können, gestattet er sich ein grosszügigeres Verweilen, als es der Plot üblicherweise erfordern würde. Dabei nimmt er mitunter kühne Gewichtungen vor. Die Fotosession zwischen den beiden weiblichen Hauptfiguren in The Unbearable Lightness of Being ist zwar ein erotischer Höhepunkt des Films, aber einer, bei dem der eigentliche Protagonist des Films keine Rolle spielt. Die Sequenz dauert ebenso lang wie die Passage, die die Niederschlagung der Proteste während des Prager Frühlings schildert.

Reue

Jeden Tag trifft ein Cutter am Schneidetisch Hunderte von Entscheidungen. Vor jedem endgültigen Schnitt gab es Dutzende von Schattenschnitten, die ausprobiert und dann verworfen wurden. «Pentimento», der Titel der Novelle von Lillian Hellman, auf der Julia beruht, ist keine schlechte Metapher für diese Arbeit. Der Begriff bezeichnet die Reue eines Malers, der Korrekturen an einem Gemälde vornimmt. Einerseits entspricht diese Übermalung dem Alltagsgeschäft des Cutters. Ganz explizit lässt sie sich aber auch auf einige Filme beziehen, deren Montage Murch nachträglich verändert hat: die Fernsehbearbeitung von The Godfather; die Neufassung Apocalypse Now Redux, in die beim ursprünglichen Schnitt entfallene Szenen wieder eingefügt wurden; die Erstellung einer Version von Touch of Evil, die sich an Orson Welles' legendärem Memo orientiert.

Bei einer Hollywoodproduktion herrscht im Durchschnitt ein Drehverhältnis von 1 zu 20. Jeder Filmminute, die man auf der Leinwand sieht, stehen 19 Minuten an gedrehtem und kopiertem Filmmaterial gegenüber, die der Zuschauer nicht zu sehen bekommt. In Ausnahmefällen wie Apocalypse Now kann das Drehverhältnis sogar 1 zu 95 betragen. Bei Murchs Zusammenarbeit mit Coppola ging es für ihn ohnehin meist darum, eine Haltung und Perspektive einzunehmen, um den endgültigen Film gleichsam erst im Material zu finden. Er revidierte die Drehbücher grundlegend, brachte die Geschichten in eine neue Form, wobei die Szenenfolge rigoros durcheinandergeschüttelt wurde. Der Rohschnitt von The Conversation dauerte fünf Stunden und musste auf etwas unter zwei Stunden verdichtet werden. Dabei entdeckte Murch neue, verborgene Zusammenhänge. Dass Meredith, die den Abhörspezialisten Harry Caul auf einer Party verführt, für dessen mysteriösen Auftraggeber arbeiten könnte, kam dem Cutter erst während der Nachproduktion in den Sinn. Entscheidende Passagen des Drehbuchs waren gar nicht gedreht worden. Die Begegnung Cauls mit der bespitzelten Frau im Park, die nun in einer Traumsequenz aufscheint, hätte eigentlich auf einer realen Erzählebene stattfinden sollen. Ebenso wie die Hauptfigur des Films versuchte Murch, am Schneidetisch ein Mosaik aus lauter rätselhaften Fragmenten zusammenzusetzen. Der Zuschauer kann dabei gleichsam zwei Künstlern bei ihrem Handwerk zuschauen.

Renaissance an der Westküste

Im Gegensatz zu Caul ist Murch nicht nur in der eigenen Branche eine Legende. Seit dem Erscheinen von «Die Kunst des Filmschnitts», der Sammlung von Gesprächen, die der Schriftsteller Michael Ondaatje mit ihm führte, ist sein Name auch einem breiteren Publikum vertraut. In diesen Gesprächen legt er sich Rechenschaft ab über seinen Beruf und blickt weit über den Tellerrand hinaus. Tatsächlich hat er im Filmgeschäft neben dem Schnitt und Tondesign schon eine Vielzahl von Berufen ausgeübt: Bei seinen ersten Filmen zeichnete er für Tonschnitt und Mischung verantwortlich (etwa bei The Rain People und The Godfather), arbeitete einmal als Kameramann (Gimme Shelter) und Drehbuchautor (THX 1138); 1985 debütierte er mit Return to Oz als Regisseur. Es musste für ihn sogar eine eigene Berufsbezeichnung erfunden werden: Der etwas hochtrabende Begriff des Sounddesigners entstand bei der Arbeit an The Conversation gewissermassen als Notlösung, weil die Mitwirkung des Cutters Murch an der Tongestaltung den Bestimmungen der Gewerkschaft widersprach.

In seinen Gesprächen mit Ondaatje erscheint Murch als ein Renaissancemensch, dessen Interessen, Kenntnisse und Talente ein ungekannt breites Spektrum umfassen. Er hat sich mit zehn Jahren von Pierre Schaeffer, dem Pionier der *musique concrète* (bei dem übrigens ein anderer bedeutender Toningenieur, Bruno Tarrière studierte, siehe Filmbulletin 3.14), zu Tonexperimenten inspirieren lassen, sich später intensiv mit den Naturwissenschaften beschäftigt und sich neben seiner Filmarbeit die Zeit genommen, Gedichte von Curzio Malaparte zu übersetzen, deren Metrik und Zeilenenden ihm neue Aufschlüsse für sein eigentliches Metier eröffneten. Die Väter des Kinos sind für ihn Edison, Flaubert und Beethoven. Braucht Hollywood einen solchen Philosophen?

Murch operiert sowohl im Zentrum der Branche wie an ihren Rändern. Angefangen hat er mit Freunden von der Filmschule, die bald zu mächtigen und einflussreichen Protagonisten des New Hollywood wurden: George Lucas und Francis Ford Coppola. Wie sie lebt er abseits der Filmmetropole in San Francisco. Zu dieser Schule der (relativen) Unabhängigkeit zählt auch der Regisseur Philip Kaufman, dem Murch ebenso wie Coppola noch heute die Treue hält. Er arbeitet gern mit Regisseuren, die vom britischen Theater nach Hollywood gekommen sind (Anthony Minghella, Sam Mendes), hält Anschluss zum Mainstream (Ghost und Tomorrowland, der allerdings ehrenvoll an den Kinokassen scheiterte) und kann neben der imposanten Liste seiner offiziellen Credits noch eine ebenso beeindruckende Schattenliste von Filmen vorweisen, bei denen sein Rat gefragt war – sie reicht von Kaufmans The Right Stuff bis zu Bruno Dumonts 29 Palms. Nur auf einem Gebiet scheint er sich nicht auszukennen (oder kokettiert zumindest damit): der Filmgeschichte.

Unsichtbare Evidenz

Das Wahrnehmen erzählerischer Zusammenhänge war am Anfang noch unkompliziert. Das frühe Kino brauchte das Metier des Cutters noch nicht. Die ersten Filme wurden aus einer Kameraposition und in einer Einstellung aufgenommen. Der Schnitt, der dem Film erst seine eigene Identität als Kunstform verleiht und ihn vom Theater und der Fotografie unterscheidet, wurde erstaunlich spät geboren. Erst um 1903, also acht Jahre nach der ersten öffentlichen Filmvorführung der Brüder Lumière, bildete sich eine Grammatik des neuen Mediums heraus. Filmemacher begannen, mehrere Kamerastandpunkte und unterschiedliche Einstellungsgrössen zu kombinieren. Die Reihenfolge der Bilder wurde zumeist streng nach der Grösse geordnet, sie wurden von der Totalen zur Nahaufnahme nacheinander gestaffelt. Mit der Montage hielt auch eine Erfahrung des Irrealen Einzug ins Kino: Durch sie wurde eine sprunghafte Verbindung von Orten und Situationen möglich, die es im Leben nicht gibt; allenfalls im Traum oder der Erinnerung.

An erster Stelle der sich bald etablierenden Standards stand die Klarheit. Zu Beginn jeder Szene sollte dem Zuschauer augenblicklich die räumliche und zeitliche Orientierung im Zusammenhang des Films möglich sein. Die Szenen sollten einen Eindruck von Geschlossenheit erwecken, der Erzählfluss selbstverständlich wirken. Ein Grundpfeiler des klassischen Hollywoodstils ist es, in der Bewegung der Akteure von einer Einstellung zur nächsten zu schneiden und so den Eindruck ungebrochener Kontinuität entstehen zu lassen. Die Cutter der frühen Filmkomödien hatten diese Technik bereits Ende der zehner Jahre entwickelt, weil sie nicht abwarten wollten, bis eine Figur aus dem Bildrahmen tritt und so einen leeren Raum hinterlässt. Murch nennt diese Konvention «übereinstimmende Bewegung» – und ist allergisch gegen sie.

Seine eigenen ästhetischen Prinzipien orientieren sich eher am europäischen Kino, namentlich an Umbruchsbewegungen wie der Nouvelle Vague. Auch Kurosawas Schnitttechniken haben ihn nachhaltig beeindruckt. Zuvor legten Cutter ihren Ehrgeiz darein, die Spuren der eigenen Arbeit verschwinden zu lassen. Der Rhythmus musste behutsam dem Zusammenhang von Ursache und Wirkung folgen, jede Einstellung sollte die selbstverständliche Konsequenz der vorangegangenen sein: eine Antwort oder Reaktion. Für Murch hingegen muss ein Schnitt nicht notwendig unsichtbar sein. Bestimmend für sein Handwerk ist vielmehr die Vorstellung von der Reife einer Einstellung: Wann hat sie den Punkt erreicht, an dem sie alles gezeigt und ausgesagt hat, was sie zeigen und aussagen kann? Wann sollte sich der Film aus ihrem Bann lösen?

Linien

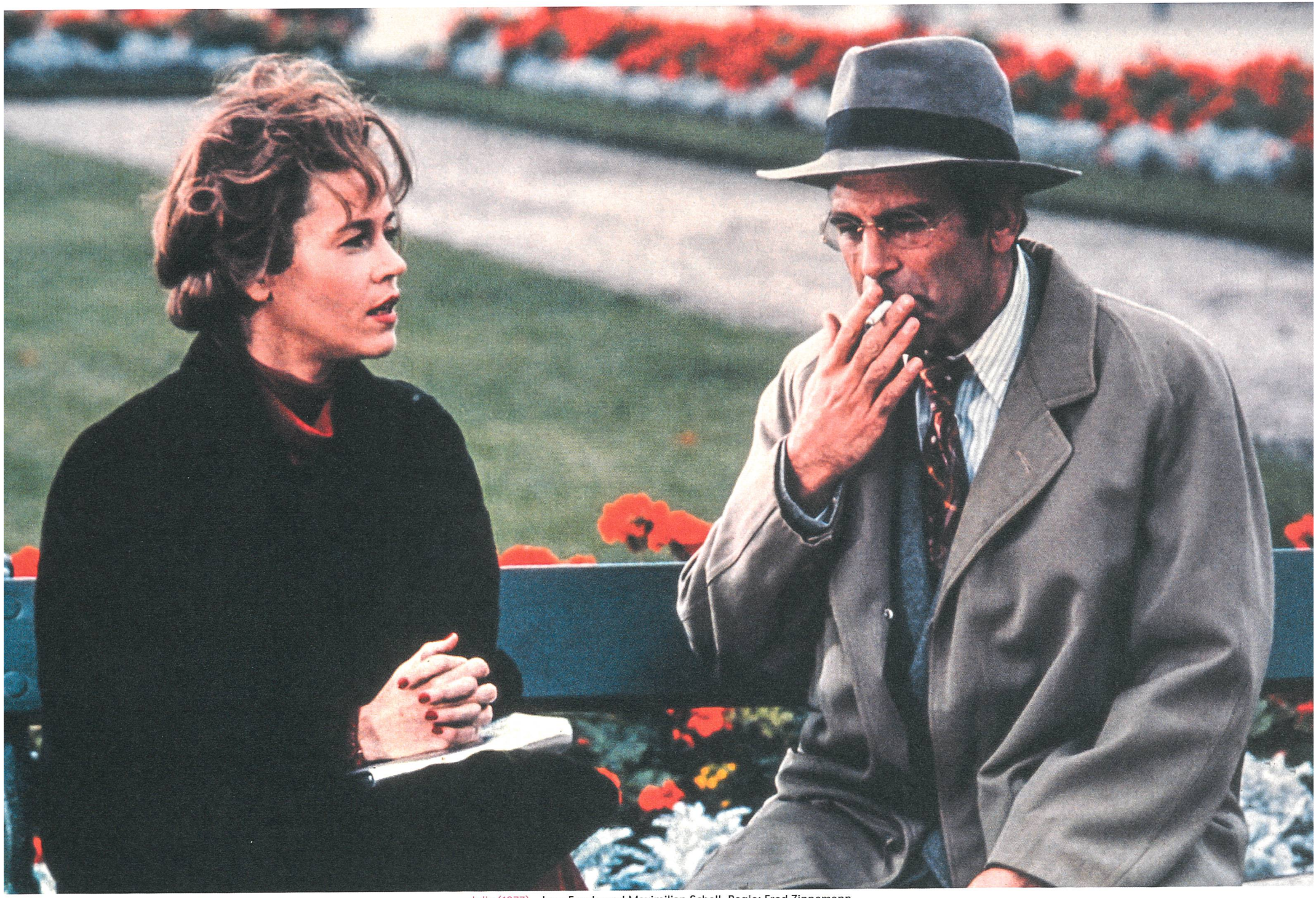
Logik und Evidenz sind nach wie vor Prioritäten in der Arbeit von Cuttern. Aber die Regeln sind nicht mehr so unumstösslich, wie sie es in den ersten Jahrzehnten nach Einführung des Tonfilms waren. Auch im Erzählkino muss der Widerstreit zwischen Flüssigkeit und Fragmentierung nicht endgültig entschieden werden. Und wer sagt, dass eine Szene immer am Anfang beginnen muss?

Murchs erste grosse Studioproduktion Julia demonstriert, dass er beide Idiome beherrscht, den klassischen und den modernen Stil. Den raschen Schnittrhythmus einer Suspenseszene wie der Grenzkontrolle, die Lillian auf dem Weg nach Nazideutschland passiert, lässt er in einer beruhigenden Totalen des weiterfahrenden Zuges ausklingen. Oft führt er Schauplätze noch auf traditionelle Weise mit einer Totalen ein. Ebenso häufig jedoch eröffnet er Szenen mit Nahaufnahmen von Gesichtern. Mitunter wählt er auch einen gestischen Auftakt – etwa, wenn Johann, ein Angehöriger des antifaschistischen Widerstands, mit seinem Taschentuch den Morgentau von einer Parkbank wischt, bevor sich Lillian auf sie setzt. Diese zuvorkommende Geste beharrt auf einer europäischen Kultiviertheit, die der Naziterror dem Untergang weihen will.

Gern stellt Murch bezeichnende Details an den Anfang einer Sequenz. Als Lillian einmal eine Szene ihres Theaterstücks in die Schreibmaschine tippt, zeigt er zunächst ein Stillleben des Ambientes, eines Hotelzimmers, das mit Obstschalen und Kaffeetassen drapiert ist. Mit immer grösserer Agilität und Freiheit stellt er fortan Grossaufnahmen an den Anfang von Sequenzen, etwa die der Sonnenbrille von Tomas zu Beginn der Kurbadepisode in The Unbearable Lightness of Being oder der Trompete, mit der er in The Talented Mr. Ripley visuell und akustisch einen Jazzclub in Neapel etabliert. Es lassen sich noch weitere Entwicklungslinien zwischen Julia und seinen späteren Arbeiten ziehen. Der Einsatz der Erzählstimme aus dem Off beeindruckte Murch so sehr, dass er Coppola davon überzeugte, den zuvor verworfenen Off-Kommentar in Apocalypse Now wieder einzubauen. Die Machtübernahme der Nazis in Österreich belegt Murch in Julia mit historischen Schwarzweissfotos. Das ist eine Art Probelauf für die Sequenz des Einmarschs sowjetischer Truppen 1968 in Prag, die er in The Unbearable Lightness of Being als Montage von Dokumentaraufnahmen und inszenierten Szenen anlegt. Ein Unterschied zwischen beiden ist in dieser Parallelführung von privater und offizieller Geschichtsschreibung auf Anhieb kaum zu erkennen; auch dann nicht, als die Passage von Schwarzweiss zu Farbe wechselt.

Asymmetrie der Verführung

In Murchs Schnitt von The Unbearable Lightness of Being ist noch die Neigung des Regisseurs Philip Kaufman und seines Kameramanns Sven Nykvist zu spüren, viele Szenen in Plansequenz zu drehen oder in möglichst wenige Einstellungen aufzulösen. In einer Sequenz beschwört ein Beamter des Innenministeriums Tomas, sich von einem kritischen Artikel zu distanzieren, den er gegen das kommunistische Regime verfasst hat und der nun seine Karriere gefährdet. Die Kamera folgt behände den Bewegungen



Julia (1977) Jane Fonda und Maximilian Schell, Regie: Fred Zinnemann

des Beamten, der ihn umgarnt und zugleich unter Druck setzt. Im Gegenschuss verharrt Tomas unbeeindruckt an seinem Schreibtisch. Seine unverrückbare Position verleiht ihm eine moralische Autorität, die durch das Verhältnis von Rigidität und Bewegung unterstrichen wird.

Auch die Liebesszenen werden von diesem Zusammenspiel geprägt. Ihre Anbahnung braucht eine gewisse Dauer, in Plansequenzen baut sich erotische Spannung auf. Zugleich bedarf die Verführung des Blickkontaktes, was eine kurze Schuss-Gegenschuss-Folge verlangt. Murch platziert sie meist in der ersten Hälfte der Szenen als Unterbrechung der Kamerabewegung; bei der Wiederbegegnung von Tomas und Sabina in Genf jedoch ans Ende der Plansequenz. So oder so markieren die Schnitte einen Moment des Kippens, der Entscheidung. Auch die erste Liebesszene in The English Patient folgt diesem Prinzip der brüsk unterbrochenen Plansequenz. Eingangs schwenkt die Kamera zu dem schlafenden Almásy, um dann auf die ins Schlafzimmer kommende Katherine zu schneiden. Der Wechselrhythmus von Betrachtung und abruptem Verlangen besiegelt ihre Anziehung.

Zeitreisen

Als Murch den ersten Drehbuchentwurf Jean-Claude Carrières für The Unbearable Lightness of Being las, war er verblüfft, dass dieser linear erzählt war. Er nahm an, dass dies in späteren Fassungen revidiert würde. Dann wurde er nochmals überrascht: Die Adaption von Milan Kunderas assoziationsreichem, sprunghaftem Roman folgt tatsächlich der Chronologie der Geschehnisse.

Für Murch war das eine ungewohnte Erfahrung, denn als Cutter war er von Anfang an ein Spezialist für Sprünge zwischen Zeitebenen. Der Erfahrung und dem Raffinement, mit denen er sie bewältigt, ist wahrscheinlich auch sein Engagement bei Tomorrowland zu verdanken. Schon in The Conversation provozieren die Tonaufnahmen, deren Inhalt Harry Caul deuten will, unversehens kurze Rückblenden oder evozieren alternative Versionen der Geschehnisse. Julia wird durch Rückblenden strukturiert, die sich klassisch in Überblendungen vollziehen. Die Verknüpfungen in The English Patient sind da schon weitaus komplizierter. Zunächst werden die Erinnerungen der Titelfigur durch Objekte wie ein Buch mit Zeichnungen ausgelöst. Murch setzt anfangs konventionelle Überblendungen ein, um in die Vergangenheit zu gelangen oder von ihr zurück in die Gegenwart. Die Visualisierung der Erinnerungen gehorcht einem Analogieprinzip: Eine Wüstenlandschaft verwandelt sich vor unseren Augen in die Falten der Bettdecke auf dem Krankenlager des Patienten. Später gestaltet Murch die Annäherung der Zeitebenen verspielter: Eine Totale der Wüstenexpedition bleibt lange als Doppelbelichtung über dem Bett sichtbar; die Fahrzeuge wirken dabei wie Miniaturautos. Am Ende sind keine Überblendungen mehr nötig, sondern nur noch einfache Schnitte: Die Erinnerung braucht keinen Auslöser mehr, sie folgt einem selbstverständlichen Impuls.

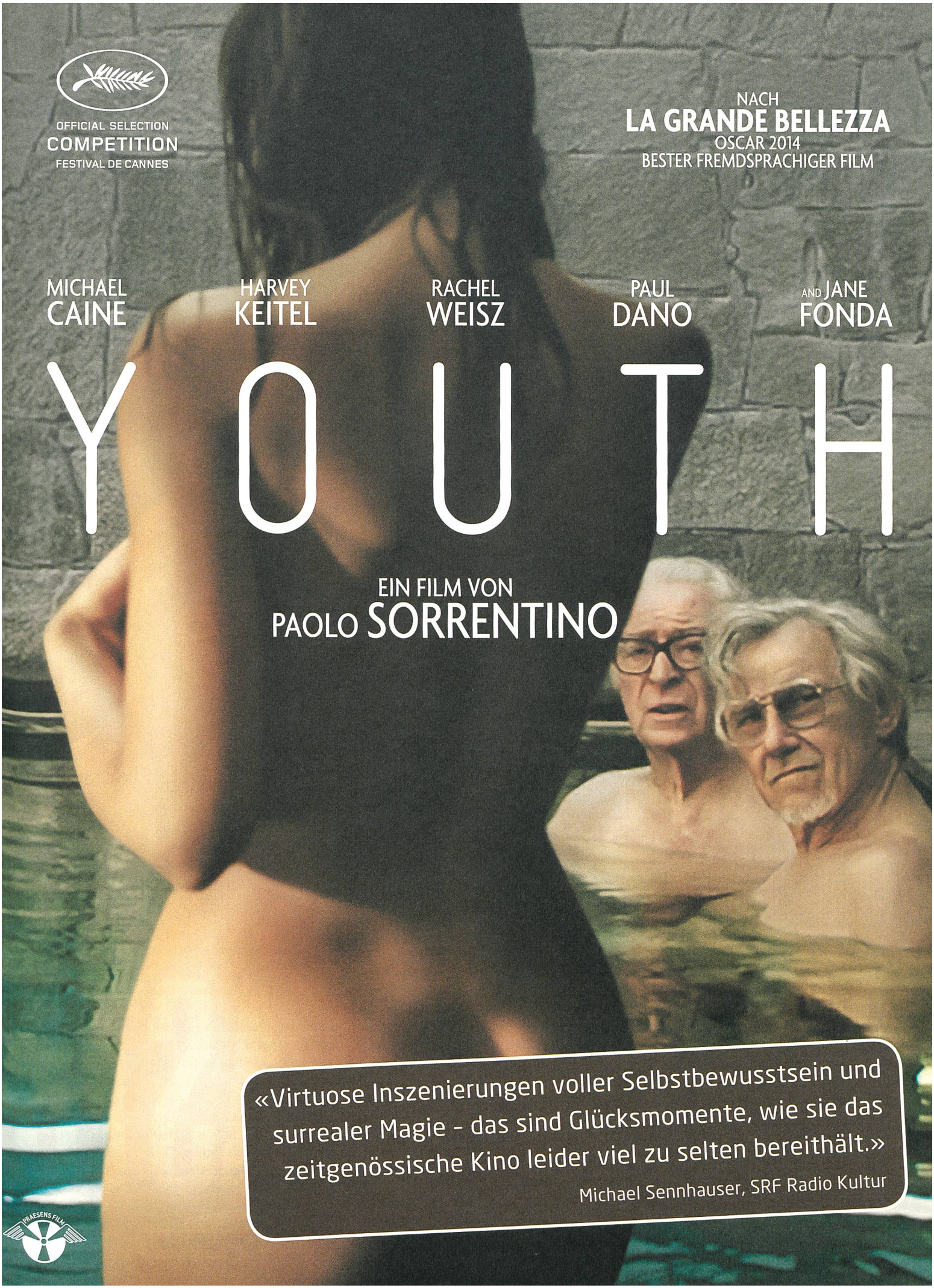
Subtraktion und Addition

In Murchs Filmen fungieren Töne regelmässig als Auslöser von Erinnerungen. Zumal die Musik setzt er gern als Bindeglied zwischen den Zeitebenen ein. In The Conversation dienen Toneffekte als Scharnier zwischen Traum- und Wachzustand. Montage und Tongestaltung gehen in seinem Werk (selbst in Filmen wie Julia, bei denen er nur für den Schnitt verantwortlich zeichnet) eine solch eindrückliche Symbiose ein, dass man sich wundert, warum nicht mehr Filmkünstler diese beiden Metiers verbinden.

Wie eng, ja symmetrisch die Verknüpfung von Rauminszenierung und Tondramaturgie sein kann, demonstriert Murch in The Conversation. Die raumgreifende Kamerafahrt der Eröffnungssequenz und die Häufigkeit, mit der lange Korridore auftauchen, suggerieren ein Vordringen in die Tiefe des Bildraums, das korrespondiert mit Cauls Versuch, immer neue Bedeutungsschichten der Tonaufnahme freizulegen. Bei der Montage geht es um das Reduzieren und die dramaturgische Anordnung des Materials, während das Sounddesign für ihn vor allem eine Arbeit des Hinzufügens ist. The Godfather ist ein Musterbeispiel dafür, wie er den Tonraum mit zusätzlichen Details füllt. Er setzt atmosphärische (das Eindringen der Stimmen und Geräusche der Hochzeitsfeier in Don Corleones Büro), diskret dramatische (das unerwartete Ploppen eines Sektkorkens) oder beklemmende Akzente (das verstörende Sounddesign, als ein Gegenspieler der Corleones beim Aufwachen einen Pferdekopf in seinem Bett entdeckt). Der eindringlichste Beleg für diese Verfahren ist gewiss der erste Mord, den Michael Corleone in The Godfather begeht. Im entscheidenden Moment fügt Murch den provozierenden Lärm einer Hochbahn hinzu, der die innere Anspannung unterstreicht, die sich erst mit dem Schuss lösen kann.

In beiden Disziplinen, dem Schnitt und der Tongestaltung, schichtet Murch gern Ebenen übereinander, um eine Perspektive zu schaffen. Die Verfremdung des Tons, etwa dessen Verzerrung in The Conversation oder die graduelle Entrückung der Musik bei der ersten Begegnung Ripleys mit Dickie Greenleaf in The Talented Mr. Ripley, trägt massgeblich zur Subjektivierung der Erzählweise bei. Das Hinzufügen von Toneffekten ermöglicht Murch freilich auch eine freiere Interpretation der Thematik des Films, als sie der Schnitt zulässt. Die fliessenden Tonübergänge in The Talented Mr. Ripley, etwa das Zischen Dickies, das sich in den Klang eines Beckens verwandelt, das ein Schlagzeuger in der nächsten Szene anschlägt, entsprechen dem Motiv der Entgrenzung der Identitäten. Auch Murchs eigene Identität ist ja stets schillernd: Er ist ein Künstler, der Bilder orchestriert, und zugleich einer, der Tonkompositionen schneidet. ×

→ Vision Award 2015
Im Rahmen des diesjährigen Festival del film Locarno erhält Walter Murch den Vision Award, eine Auszeichnung für Personen, die mit ihrer Intuition und ihren technischen Kenntnissen Kinogeschichte geschrieben haben. Murch wird während des Festivals eine öffentliche Masterclass halten.


OFFICIAL SELECTION
COMPETITION
FESTIVAL DE CANNES
NACH
LA GRANDE BELLEZZA
OSCAR 2014
BESTER FREMDSPRACHIGER FILM
MICHAEL CAINE
HARVEY KEITEL
RACHEL WEISZ
PAUL DANO
AND JANE FONDA
YOUTH
EIN FILM VON
PAOLO SORRENTINO
«Virtuose Inszenierungen voller Selbstbewusstsein und surrealer Magie – das sind Glücksmomente, wie sie das zeitgenössische Kino leider viel zu selten bereithält.»
Michael Sennhauser, SRF Radio Kultur
PRAESENS FILM

WILD ★ WOMEN

EIN FILM VON ANKA SCHMID

GENTLE ★ BEASTS

AB 17. SEPTEMBER IM KINO

RIFFRAFF BOURBAKI XENIX FILM