

Kunst des Forschens

/

dazwischen #4

Volko Kamensky, Julian Rohrhuber

Die Kronzeugen

Geräusch und Atmo im Dokumentarfilm

Elke Bippus und Frank Hesse
Kunst des Forschens
Institut für Gegenwartskünste
Zürcher Hochschule der Künste
<http://kunstdesforschens.zhdk.ch>

In der Einleitung von *Geräusche und Film* (1996) schreibt der Verfasser Harald Wolff: „Bei der Durchsicht der Fachliteratur zeigt sich, dass Film, obwohl er seit über 65 Jahren über eine Tonspur verfügt, immer noch als visuelles Medium betrachtet wird. Theoretische und praxisorientierte Abhandlungen sowie wissenschaftliche Untersuchungen setzen sich hauptsächlich mit dem Bild bzw. mit visuellen Aspekten auseinander. Der Ton hingegen muss sich größtenteils mit knappen und allgemein gehaltenen Ausführungen begnügen. Besonders eklatant ist der Mangel an Einlassungen in Bezug auf Geräusche, die nicht selten völlig ausgespart bleiben. Hier einige Beispiele: Kandorfer setzt in seinem ‚Lehrbuch der Filmgestaltung‘, das mittlerweile als Standardwerk zu bezeichnen ist, explizit ‚visuelle Kultur‘ und ‚Filmkultur‘ gleich. Und so verwundert es auch kaum, dass er von 536 Seiten lediglich zehn Seiten dem Ton widmet. Das Geräusch muss sich mit einer einzigen Seite begnügen.“¹

Bei der Lektüre von Wolffs Abhandlung *Geräusche und Film* mussten wir nun feststellen, dass der Autor selbst von 311 Seiten lediglich anderthalb explizit dem Geräusch im Dokumentarfilm gewidmet hat. Diese knappe Passage beschränkt sich in erster Linie auf die Argumentation, dass sich sämtliche Aussagen seines Buchs gleichermaßen auf den Spiel- wie auf den Dokumentarfilm bezögen und Stellen, die ausschließlich auf den fiktionalen Film zuträfen, dann gesondert gekennzeichnet seien.² Kurz: der Dokumentarfilm wird hier als eine Untermenge des Spielfilms begriffen.

1 Harald Wolff, *Geräusche und Film: Materialbezogene und darstellerische Aspekte eines Gestaltungsmittels*, Frankfurt/Main 1996, S. 1.

2 Ebd. S. 17–18.

Im Folgenden versuchen wir zunächst, einen Überblick über die Terminologie des Tonfilms zu geben. Daran anschließend folgen wir Michel Chions Konzeption der Filmakustik, wie er sie in *L'audio-vision* entwirft, die allerdings den dokumentarischen Film ebenfalls nicht gesondert behandelt.³ In einem weiteren Schritt wollen wir darlegen, wie der blinde Fleck, den das Geräusch im Wahrnehmungsmodell Film darstellt, nicht nur im Spielfilm, sondern ganz besonders auch im Dokumentarfilm wirksam ist. Im Spielfilm wirken Konventionen oder genauer implizite *Vereinbarungen* zwischen dem Betrachter und dem Filmhersteller, die das Wissen über den illusionären Charakter des jeweiligen Werkes als Voraussetzung für die Rezeption annehmen und somit potentielle blinde Flecken immer schon mitdenken. Im Gegensatz dazu steht nun der Dokumentarfilm, der in seiner Summe aus Ton/Bilddokumenten ein kompliziertes Geflecht aus unterschiedlichen Zeugenaussagen und verbürgten Ereignissen darstellt. In diesem System scheint nun paradoxerweise das vernachlässigte Geräusch die visuellen Informationen des Filmmaterials abzusichern. In welcher Weise das Geräusch als vermeintlicher Zeuge des Dokumentarfilms agiert und inwiefern es in seiner für gewöhnlich mehrstimmigen Erscheinungsform namens *Atmo* doch als Kronzeuge verstanden werden muss, soll Gegenstand unserer Überlegungen sein.

Filmakustik

Die Konvention des Tonfilms mit synchroner Tonbegleitung des Bildes blickt auf eine nur knapp 80-jährige Vergangenheit zurück. Man vergisst gerne, wie groß die technischen Anstrengungen waren, um zum gleichzeitigen Abspielen von Bild- und Tonspur zu gelangen und wie jung die Erfindungen der geblimpten

3 Michel Chion, *L'audio-vision*, Paris 1990.

Kamera und der gequarzten Aufnahmegeräte sind, die schon im Moment der Aufzeichnung die gleiche Synchronizität erlauben sollen, die während der Filmvorführung wiederholt zelebriert werden möchte.

Erfolgt die Tonaufnahmen zu Anfang des Tonfilms grundsätzlich getrennt zur Bildaufzeichnung der Kamera, so hat sich diese Teilung auch nach der Erfindung zueinander synchronisierter optischer und akustischer Aufnahmeapparaturen auf weitläufigen Ebenen erhalten. Im Allgemeinen wird lediglich die im Vordergrund der Tonspurstehende Stimme synchron zum Bild aufgezeichnet, weitere Elemente der filmischen Tonspur, wie Geräusche und Musik, werden grundsätzlich später hinzugefügt. Schon an dieser Stelle zeigt sich ein grundlegender Unterschied in der Beschaffenheit von Filmbild und Filmtone: das Bild des fertigen Filmes verweist für gewöhnlich auf eine einzige Aufnahmesituation, der Filmtone hingegen macht dies nur in Ausnahmefällen und zeigt sich in der Regel als eine *Tonmischung* verschiedener Spuren unterschiedlichen Ursprungs.

Um einen Einblick in das Vokabular des Filmtone zu ermöglichen, möchten wir einige der wichtigsten Begriffe erläutern. Mit ihnen wird ansatzweise deutlich, wie verschiedene Konzeptionen der Klangquelle sich terminologisch niederschlagen. Wie wir im Weiteren sehen werden, hat dabei der Begriff der *Atmo* besondere Bedeutung. Dieser in den deutschen und britischen Sprachbereichen gebräuchliche Ausdruck für Hintergrundgeräusche leitet sich aus dem griechischen *atmós* (Dunst) ab und beschreibt einen Klangteppich aus allgemeinen Geräuschen, die lediglich einen Raumeindruck, Umweltgeräusche oder Sprachfetzen darstellen. Bei letzteren sollte nach Möglichkeit der Inhalt des Gesprochenen nicht verständlich sein, um nicht weiter von der im Vordergrund

stehenden Sprecherstimme abzulenken.⁴ Entsprechend zu den Atmos verwendet man im Amerikanischen den Begriff der *ambiance*, wobei dieser im Gegensatz zur Atmo häufig schon eine deutlichere Tendenz zu einer psychischen Wirkung des Klanges hat und sich weniger stark an einen möglichen Ort der Aufzeichnung oder der Repräsentation orientiert. Von der Konnotation her steht *ambiance* der meist visuell oder emotional verstandenen ‚Atmosphäre‘ näher als die akustische Atmo.

Die spezielle akustische Charakteristik eines Raumes wird nun innerhalb der englischen Tontechnik über den Begriff *room tone* deutlich. Hiermit ist dessen spezifischer Klang ohne besondere Klangereignisse gemeint, also so etwas wie der Grundklang eines Raumes im Ruhezustand. Ein weiterer Ausdruck, der sich auf Eigenschaften von Geräuschen im Film bezieht, ist *presence*. Dabei liegt die inhaltliche Betonung stärker auf einer realistischen Empfindung eines Hintergrundgeräusches, welches sich als besonders deutlich erweist und nah an einem schon erwarteten Klangeindruck ist. Mit den gleichen Kategorien lässt sich anschließend auch der *characteristic sound* verstehen. Er beschreibt solche Geräusche, die sich ausschließlich durch ihre Nähe zu einer bestimmten Vorstellung von einem Klang auszeichnen. Dabei ist irrelevant, wie der tatsächliche Klang am Aufnahmeort gewesen sein mag. Erhofft wird dabei, dass sich die (angenommene) Erwartung des Publikums von einem passenden Klang erfüllt. Der Begriff *hyper-real sounds* zielt dagegen auf eine Überzeichnung von charakteristischen Klangeigenschaften ab, die sich zugunsten eines intensiven Klangerlebnisses der tatsächlichen Beschaffenheit der dargestellten Klangereignisse nur noch entfernt verpflichtet fühlt.

4 Ein weiterer gebräuchlicher Begriff für den gleichen Sachverhalt ist der des *territory sound*, der deutlicher auf eine Verbindung zwischen einem abgegrenzten räumlichen Bereich und seinem spezifischen Klang abzielt.

In der entgegengesetzten Richtung zum *hyper-real sound* ist der so genannte *natural sound* zu finden. Der *natural sound* bezieht sich auf eine als tatsächlich angenommene Quelle, deren Geräusche aufgezeichnet wurden. Dabei kann der Fall eintreten, dass er nicht den Erwartungen entspricht, die man an das dargestellte Ereignis hat. Obwohl es sich um die tatsächlich vor Ort gemachte Tonaufnahme handelt, muss sie unter Umständen durch eine charakteristischere Archivaufnahme oder ein künstlich erzeugtes Geräusch ersetzt werden. *Natural sounds* sind Teil der *production sounds*. Unter diesen versteht man die Menge aller während des Filmdrehs aufgezeichneter Tonaufnahmen im Gegensatz zu weiteren möglichen für den Film eingesetzten Tonaufnahmen aus drehortfremden Quellen. Weitere im Englischen gebräuchliche Begriffe sind deswegen auch *on-location sound* und *direct sound*. Im Deutschen werden diese Begriffe meist mit O-Ton oder dem Originalton übersetzt.⁵

Auffällig ist, dass die hier genannten Begriffe zur Beschreibung von Ton im Film fast ausschließlich aus dem Spielfilmbereich stammen und sich überwiegend aus technischen Fragestellungen oder zumindest aus praktischen Notwendigkeiten der Spielfilmproduktion heraus entwickelt haben. Einige der Begriffe lassen sich auf den Dokumentarfilm übertragen, allerdings scheint sich dabei ihre Bedeutung zu verschieben, wie später deutlich wird. Somit ergibt sich zur Beschreibung der Funktion von Ton im Dokumentarfilm ein erstaunlich reduziertes und wenig präzises Vokabular, das in keiner Weise den begrifflichen Möglichkeiten zur Diskussion von Bildkonzepten im Dokumentarfilm entspricht. Der reflexive Dokumentarfilm⁶ scheint sich bislang ausbündig mit kritischen Fragestellungen zur Herkunft und Stellung seines Bildes beschäftigt zu haben, ohne diese

5 Auch wenn der Begriff des *O-Tons* zugleich in der Fernsehberichterstattung zur Bezeichnung eines kurzen Ausschnitts aus einem Interview verwendet wird.

6 Vgl. Bill Nichols, *Introduction to Documentary*, Bloomington 2001, S. 125 ff.

allerdings in einem annähernd ähnlich gründlichen Maße auf die Tonspur zu übertragen. So gibt es im Dokumentarfilm eine ausgeprägte selbstreflexive Kultur, die das zugrunde liegende Bildkonzept offen zur Diskussion stellen und sogar den Entstehungsprozess der gezeigten Filmbilder sogleich mitdokumentieren möchte. In der Folge findet man auch beim Publikum ein breites Interesse an kritischen Fragen bezüglich der Aufnahmesituation der Bilder und der Glaubwürdigkeit des jeweiligen Settings. Betrachtet man hingegen die Tonspur, so werden z.B. additiv verwendete Tonquellen oder Montagen innerhalb des Tons nicht nur nicht thematisiert, sondern häufig geradezu vertuscht. Techniken der Überblendung, des Filterns, Pitchens, Ersetzens, Loopens und Collagierens sind auf der Tonspur im Dokumentarfilm selbstverständlich; ohne explizite Rechtfertigung wären hingegen entsprechend tief greifende Veränderungen auf der Bildebene weitestgehend undenkbar. Die *Atmo* und die ihr zugrunde liegenden *Geräusche* bilden eine Schlüsselstelle für das Verständnis des filmischen Realismus, weshalb wir uns anhand dieser Begriffe an die Problematik des Tons im Dokumentarfilm annähern wollen.

Geräusch und Atmo

Sowohl im Spielfilm als auch im Dokumentarfilm kommt dem Geräusch eine eigentümliche Rolle zu: Es scheint mit der Ereignishaftigkeit dessen, was vor der Kamera geschieht, untrennbar verbunden zu sein. Aus alltäglicher Erfahrung kennt man das Geräusch als Resultat von materiellen Reibungen, Schlägen, Widerständen, kurz von Masse, Beschleunigung und Arbeit im physikalischen Sinn, es verbindet die zeitliche Ebene der Veränderung mit der Aktualisierung des Gewichts. Damit bekommt es im Tonfilm die Rolle eines glaubwürdigen Zeugen, der die Quelle der Wirkungen der physikalischen Welt verbürgt. Und

selbst in der Klanglichkeit der Stimme verbirgt sich ein Echo dieser Investition, die auf versteckten Wegen von der inneren Bewegung, oder zumindest von der körperlichen Präsenz der Sprechenden zeugen soll.

Welche besondere Funktion mag nun der als Atmo bezeichnete Klangteppich eines Filmes haben? Wie wir Eingangs festzuhalten versucht haben, handelt es sich bei den Atmos um Geräusche, die einen Raumeindruck oder die akustische Stimmung eines Ortes vermitteln und somit dem Eindruck einer realistischen Verortung einer Filmszene zuarbeiten sollen. Für gewöhnlich bestehen diese aus einer Summe von unterschiedlichen klanglichen Ereignissen, die gegebenenfalls auch auf eine eindeutig ursächliche Wirkung zurückgeführt werden können (das Vogelgezwitscher, das vorbeifahrende Auto, das Rauschen des Windes etc.). Darüber hinaus enthält die Atmo akustische Informationen, die Rückschlüsse auf Entfernung und Beschaffenheit der jeweiligen Schallquellen erlauben, ebenso wie auf die Beschaffenheit des Raumes, in dem die klanglichen Ereignisse stattfinden.

Nachdem offenbar all diese nichtmusikalischen und nichtverbalen Elemente einen starken Bezug zur materiellen Situation des Raums zu haben scheinen, drängt sich schon an dieser Stelle die Frage nach deren Funktion innerhalb des Dokumentarfilms auf. Diese Frage kann nicht ausreichend mit dessen Funktion in der *Herstellung* einer Evidenz beantwortet werden, bei welcher der Ton ausschließlich eine Absicherung und Bestätigung des Filmbildes bewirken soll, die alsdann nicht weiter diskutiert werden möchte. Dies dürfte in großen Bereichen der Spielfilmproduktion erwünscht sein, wo es vorrangig um die effiziente Generierung von Natürlichkeit als Effekt geht. Falls der Dokumentarfilm als eine der Laborsituationen verstanden werden kann, unter der Modelle von Wirklichkeit und Automatismen des Wahrnehmungsapparates diskutiert und abgebildet

werden können, hat wohl auch der blinde Fleck des Tons und insbesondere des Geräuschs eine genauere Untersuchung verdient. *Natürlichkeit* im Bezugssystem Dokumentarfilm wäre somit nicht eine selbstverständliche Grundlage oder gar Ressource, sondern zumindest Teilgegenstand der Untersuchung. Um diesen Zusammenhang zu klären, unterscheiden wir zunächst zwischen der *Filmsituation* und der *gefilmten Situation*.

Filmsituation und gefilmte Situation

An den Unterschieden in den Konventionen des Spielfilms zu denen des Dokumentarfilms zeigen sich verschiedene Auffassungen von dem, was man sich unter einer glaubwürdigen Darstellung des jeweiligen Sujets vorstellen kann. Wie sich im Folgenden zeigen wird, verkörpern sie letztendlich verschiedene Anordnungen von Gegenständlichkeit.

Doch zunächst: wie unterscheiden sich diese Anordnungen? Was bedeutet es jeweils, objektiv richtig darzustellen? Um zu verhindern, dass sich sofort das Bild einer transparenten Übertragung zwischen Original und Abbild einstellt, ist es notwendig, zunächst einmal die Situationen zu untersuchen, die den Raum dieser Gegenständlichkeit aufspannen. Die innere Logik dieses Raums, der Situation des Films, findet gleichermaßen in zwei verschiedenen Anordnungen ihre Bedingungen, in deren Abstand und Anforderungen sich nicht zuletzt auch die teils widersprüchlichen Begriffe des Filmtons niederschlagen. Auf der einen Seite stehen die Notwendigkeiten der Aufnahmesituation am Drehort. Sie wirken sich aus in den Einflüssen und Verwicklungen des Films in die *gefilmte Situation*. Auf der anderen Seite stehen die Anforderungen der innerfilmischen Anordnung, z.B. die Bedingungen der Kontinuität der Handlung oder die Einheit des filmischen

Ortes. Die *Filmsituation* ist daher nicht von der gleichen Logik wie die gefilmte Situation. Während aber im Spielfilm die gefilmte Situation, der Drehort, ein Teil des Apparats ist, den man benötigt, um die Filmsituation herzustellen, geht der Dokumentarfilm davon aus, dass diese im Wesentlichen schon⁷ außerhalb seiner Apparatur existiert. Ist also die Glaubwürdigkeit des Spielfilms von einer möglichst vollständigen Kontrolle über die gefilmte Situation bedingt, muss man sich die des Dokumentarfilms in umgekehrter Anordnung vorstellen. Hier soll gerade die Auswirkung des Apparats auf das Abgebildete vermieden werden; eine objektive Darstellung hängt hier davon ab, dass die Apparatur zwar getreu aufzeichnet, nicht aber ausschließlich sich selbst. Des Weiteren, dass sie vollständig abbildet, aber nicht das Abgebildete in Eigenregie produziert. So gilt es außerhalb des Bereichs der Dokumentation in der Regel als unproblematisch, Gegenstände auf die Perspektive der Kamera auszurichten, oder Schuss und Gegenschuss in verschiedenen Räumen zu filmen. Der gefilmte Raum kann hier gerne zersplittert und verzögert sein, solange diese Anordnung der Einheit des filmischen Ortes zuarbeitet, solange sie also der Intentionalität des Films entspricht. Eine ähnliche Vorgehensweise würde im Dokumentarfilm sofort die Frage aufwerfen, was dabei denn eigentlich dokumentiert werden soll. Wir leiten daraus ab: Die Prämisse der objektiven Dokumentation impliziert gleichermaßen einen im Filmraum erkennbaren *Mangel an Kontrolle* über einen autonomen gefilmten Ort wie die *Sichtbarkeit des Eingriffs* in dessen Bedingungen⁸, während die Glaubwürdigkeit

7 Dabei ist das Wort ‚schon‘ symptomatisch. Der reflexive Dokumentarfilm würde behaupten, dass sich durch den Akt des Filmens die Situation verändert, aber dass diese gefilmte Situation trotzdem mit derjenigen, möglichen, Situation eine enge Verbindung hat, die geherrscht hätte, wenn nicht gefilmt worden wäre. Dieses könnte als ‚vorfilmische Situation‘ verhandelt werden (im zeitlichen oder aber nur im fiktiven kausalen Sinn).

8 In Ansätzen des reflexiven Dokumentarfilms, die sich explizit für die *Bedingungen* von Authentizität interessieren, zeigt sich das Anliegen, auch diese Situation selbst evident zu machen.

des Spielfilms in der Regel von der *Unsichtbarkeit* seiner Produktion abhängt und die Spuren zu verwischen versucht, die diese hinterlässt.

10

Atmo und Anwesenheit

Indem sich eine umfassende Dokumentation nicht auf die Feststellung von Tatsachen beschränkt, sondern sich darüber hinaus für das Geflecht von Ursachen und Wirkungen interessiert, die diesen zugrunde liegen, setzt sie voraus, dass sich Ereignisse aus der gefilmten Situation mehr oder weniger direkt im diegetischen Raum der Filmsituation niederschlagen. Der Spielfilm hingegen interessiert sich nicht für diese Kausalbeziehung, für diesen besteht das Interesse lediglich darin, den Verursachungen innerhalb des diegetischen Raums zu folgen.⁹ Das lässt sich leicht an einem Beispiel illustrieren: Selbst wenn ihre Quelle selbst nicht ins Bild kommt, würden Laufgeräusche der Filmkamera die Glaubwürdigkeit eines Spielfilms im allgemeinen grundlegend stören; die aufwändige akustische Isolierung des Motors und Verfahren des Tonschnitts erlauben den Ausschluss dieser Störung. Im Dokumentarfilm (so beispielsweise im frühen *direct cinema*) könnte die gleiche Störung gegebenenfalls sogar zu einer Steigerung der Glaubwürdigkeit des Bildes beitragen, zeugt sie doch von der Integrität des Bildes.

Untersucht man die Wirklichkeitskonzeptionen, die dem Akustischen im Film zugrunde liegen, wird allerdings zunehmend klar, dass sich das Bestreben sowohl des Spiel- als auch des Dokumentarfilms gleichermaßen auf dem Hintergrund einer Einheit, oder allgemeiner, einer inneren Gesetzmäßigkeit des *jeweils*

⁹ Im Gegensatz dazu interessiert es die Filmwissenschaft natürlich schon, wie sich beispielsweise die Produktionsbedingungen eines Studios auf die Struktur einer Filmhandlung auswirken.

gemeinten Ortes abspielen. Was für den Spielfilm die Einheit seiner fiktiven Welt ist, ist für den Dokumentarfilm die des Realen. Es wird dabei gerne vergessen gemacht, wie sehr die Glaubwürdigkeit einer Szene auf der getreuen Abbildung einer Unzahl minimaler physikalischer Wirkungen beruht. Diese Glaubwürdigkeit steht in Beziehung zu Erfahrungen des Alltags, bei denen sämtliche Handlungen und Ereignisse von diesen physikalischen Wechselwirkungen begleitet zu sein scheinen. Der Eindruck des Realen strahlt von den materiellen und strukturellen Widerständen aus, von der körperlichen Orientierung, welche den Bewegungen Schwerkraft und Trägheit aufprägt. Dieser Zusammenhang zeigt sich, wie wir im Weiteren sehen werden, vor allem in der Rolle, die dem Geräusch im Film zukommt. Ein Räuspern, das Anspringen eines Motors, das Rauschen — die filmische Gegenwart ist unterlegt mit einem akustischen Teppich von ständigen Vergegenwärtigungen. Die einzelnen Geräusche erfüllen dabei in ihrer Mischung namens *Atmo* die Funktion einer feinen Imprägnierung, welche sämtliche Risse und Lücken der vorhandenen Tonschnipsel umspült und das Stückwerk des Filmschnitts zu einem lückenlosen Ganzen zusammenfügt. Im Gegensatz zur Filmmusik, die ähnlich verbindende Kräfte zu entfalten vermag, gelingt es der *Atmo* idealerweise, akustisch im Hintergrund zu bleiben, und so gut wie unerkant eine wie selbstverständlich anmutende Natürlichkeit zu generieren. Dabei ist es für die Empfindung vollkommen irrelevant, ob es sich bei dem zugrunde liegenden Tondokument um eine durchgängige Originaltonaufnahme einer vorgefundenen akustischen Situation handelt oder nicht. Tatsächlich ist dem in der Regel nicht so: bereits die *Atmo* selbst besteht aus einzelnen Tonaufnahmen, die mehr oder weniger feinfühlig montiert, überblendet, geloopt oder gepitcht sind (um nur die gängigsten Eingriffe in der Tonbearbeitung zu nennen). Der relativ geringe Lautstärkenpegel, auf dem sich die klanglichen Ereignisse der *Atmo* in der Regel abspielen, trägt bestimmt dazu bei, dass man dieser Ebene so geringe Beachtung schenkt und sich folglich der konstruierte Charakter

nicht vermittelt. Viel ausschlaggebender dürfte aber unsere Gewohnheit sein, auch den uns im alltäglichen Leben umgebenden Klangteppich nicht genauer wahrnehmen zu wollen und unterschiedlichste akustische Überlagerungen als gegeben anzunehmen. Dabei ist nicht ausschlaggebend, was sich klanglich vermischt und was sich darbietet, sondern nur die Tatsache, dass dies passiert. Die plötzliche Abwesenheit des akustischen Teppichs dagegen würde eine irritierte Aufmerksamkeit auf sich ziehen.

Die Atmo kann somit verschiedene Funktionen übernehmen. Zum einen ist sie Übermittlerin von wahrnehmbaren und deutlich unterscheidbaren akustischen Informationen (eine klassische Großstadt-Atmo, enthält neben Fahrgeräuschen von Autos auch Sprachfetzen, Getrappel von vorbei eilenden Schritten und im Falle von New York gerne auch jaulende Sirenen). Der akustische Informationsgehalt einer Atmo kann dabei so aussagekräftig sein, dass er die Funktion der Bildtotalen und insbesondere des *establishing shots* komplett übernimmt. Gerade bei hoch aufgelösten Tonmischungen mit mehrkanaligen Abspielmöglichkeiten wie dem *Dolby Surround* ist diese Entwicklung zu beobachten. Dabei wird das Geschehen auf der Bildebene ausschließlich über sehr nahe Einstellungen erzählt und der räumliche Zusammenhalt der Szene, sowie inhaltliche Zusammenhänge zwischen einzelnen Aktionen als auch Akteuren, lediglich über die Tonebene erzeugt.¹⁰

Zum anderen kann sie aber durchaus auch auf deutliche Unterscheidungen verzichten und über einen fast schon diffus anmutenden Klangteppich behaupten: hier ist die Welt! Im Extremfall genügt ein unspezifisches Rauschen, um den aufkommenden Verdacht zu unterdrücken, es könne etwas fehlen und man habe es nur mit Stückwerk zu tun. Das Rauschen ist dabei nicht lediglich ein Hilfsmittel um lästige Lücken zu verdecken, sondern gleichzeitig ein diffuser Hintergrund

10 Michel Chion, *L'audio-vision*, Paris 1990, S. 128

aus dem jederzeit etwas Konkretes hervortreten könnte. Ein Hintergrund, der somit alle denkbaren und möglichen Ereignisse fortwährend bereithält und — da ja immer alles schon da gewesen zu sein scheint — über diese Latenz plötzlich auch unwahrscheinliche Vorgänge in den Vordergrund spielen kann. In diesem Sinne darf die Atmo auch als akustischer Fluchtpunkt verstanden werden, in dem alle Ereignisse sowohl verschwinden als auch aus ihm hervortreten können.

Der akustische Guckkasten

Bei genauerer Betrachtung sowohl der gebräuchlichen Begriffe aus dem Bereich des Filmtons als auch der Verhältnisse dieser Begriffe zueinander, zeigt sich eine auffällige Symmetrie zu den Begrifflichkeiten des Filmbildes, welche sich wohl zwangsläufig durch den Gebrauch der Aufnahmeapparatur Kamera auf die zentralperspektivische Abbildung eines Raumes beziehen. So werden die optischen Ebenen und Grenzen des Guckkastens direkt auf den dargestellten akustischen Raum übertragen. Die Bildebenen aus Vorder-, Mittel- und Hintergrund finden ihre Entsprechung in folgender Grundkonstellation: Sprecher im Vordergrund, Klangereignis im Mittelgrund und allgemeine Atmo als Hintergrund. Somit entsteht eine mitunter vielfältige Schichtung der Tonebenen, die scheinbar ohne Widerspruch wie Kulissen einer Bühne des 17. Jahrhunderts montiert werden können. Eine Form der Assemblage, die im dokumentarischen Bild sofort als unzulässige Fiktion verworfen werden würde.

Alternative Modelle der Tonanordnung sind im dokumentarischen Film schwer zu finden und dort, wo sie sich abzeichnen, scheinen sie eher Ausdruck eines Arrangements mit den Gegebenheiten der Aufnahmesituation als eine konzeptuelle Entscheidung zu sein. So nahm Jeffrey Ruoff zufolge das *observational cinema*

der 1960er Jahre die schwierige Verständlichkeit eines unbearbeiteten *location sounds* hin: Geräusche drängen sich in einer „virtuellen Kakophonie“ auf dem engen Band der Mono-Tonspur, unsichtbare Geräuschquellen kommen unvermittelt in den Vordergrund, ohne vom Bild „verankert“ zu werden und „unterminieren die kommunikative Intention dieser Filme.“¹¹ Indem Geräusche von ihrer Verknüpfung mit Objekten getrennt werden, treten diese in ihrer „phänomenologischen Materialität [...] wieder an die Oberfläche.“¹² Ruoff klärt nicht, was er mit einer solchen phänomenologischen, auf subjektive Erfahrung bezogenen Materialität meint, die im beobachtenden Film zum Vorschein käme. Die Vorstellung einer unmittelbaren Affizierung durch eine gefilmte Situation, die so charakteristisch für das Geräusch ist, bleibt offenbar trotzdem erhalten.

Hors-champ

Womöglich kommt an dieser Stelle eine Schwierigkeit ins Spiel, die bei der scheinbar vollkommenen Übereinstimmung von Ton und Bild ausgeblendet bleibt: Es ist nicht mehr entscheidbar, ob die Klangursache Teil der Welt ist, die der Film zum Gegenstand hat, oder sie sich von anderer Seite her aufdrängt. Ausgehend von der Beschäftigung mit solchen nichtvisualisierten Klangursachen,

¹¹ „Indeed, listening to many of the scenes of observational films without watching the screen can be a dizzying experience. Without recognizable sources in the image to anchor the sounds, we hear a virtual cacophony of clanging, snippets of dialogue and music, and various unidentifiable sounds almost an experiment in concrete music. Freed from their associations to objects, the sounds resurface in their phenomenological materiality.” Jeffrey Ruoff, *Conventions of Sound in Documentary*, in: *Cinema Journal* 32(3), Austin 1993, S. 28.

¹² Ebd. S. 27

teilt Michel Chion die unsichtbare akustische Welt des Films¹³ dementsprechend in *hors-champ* und *off* ein¹⁴. Geräusche, deren Ursachen sich nicht auf potenziell Sichtbares zurückführen lassen, sind demnach außerhalb des diegetischen Raums — also desjenigen Raums, der ‚im Film‘ seinen Platz hat — verortet.¹⁵

Für den Dokumentarfilm besteht dieses Problem noch deutlicher: da hier das Diegetische in einer nervösen Spannung zwischen Filmsituation und gefilmter Situation changiert, bergen unsichtbare Wirkungen das Risiko, dass die Grenze hin zur psychischen Dimension der Beobachtung überschritten wird. Die Tatsache, dass ein unvermitteltes Abschalten des Tons bei einer Filmvorführung einen traumartigen Eindruck erzeugt (während das Ablenden des Bildes einfach unter geschlossene Augen oder ausgeschaltetes Licht subsumiert werden kann) ist ein Hinweis darauf, dass für die reale Präsenz einer Außenwelt das Akustische entscheidend ist. Für den Spielfilm löst Chion dieses Problem, indem er den Gesamttraum des Films über die Ebene des Diegetischen hinaus zum Nichtdiegetischen ergänzt und abschließt. Hier soll eine glaubhafte Darstellung ja gerade die vollständige Fiktionalität (mit allen Spielarten der möglichen Interpretation als ‚aus dem Leben gegriffen‘) behaupten und die Kontrolle über die Welt (sowohl die filmische wie die gefilmte) nicht verleugnen.

13 In Anlehnung an die *musique concrète* bezeichnet Michel Chion die rein akustische Seite der Filmwelt als *zones acousmatiques*. Vgl. Michel Chion, *L'audio-vision*, Paris 1990, S. 63 ff.

14 In der englischen Übersetzung: *offscreen* (*hors-champ*) und *non-diegetic* (*off*)

15 Michel Chion, *L'audio-vision*, Paris 1990, S. 73.

Das kausale Milieu des Films, das zwischen Bild und Tonspur herrscht, bestätigt sich unentwegt im zeitlichen Zusammentreffen von sichtbarer Ursache und hörbarer Wirkung – diese Verbindung ist es eigentlich, könnte man sagen, welche die Ebene der Gegenständlichkeit darstellt.¹⁶ Jede Auslassung führt hier zu einer Ablösung von der Realität des Ortes, der ja auch in konventioneller Auffassung nicht einfach Raum, sondern Masse, Handlung und Widerstand beherbergt. Solange dieser allgemeine *audiovisuelle Vertrag*,¹⁷ eingehalten wird, können Zweifel an der Darstellung selbst leicht abgewiesen werden. Wenn es auch auf den ersten Blick einfach scheint, seine Bedingungen zu erfüllen – die Synchronisation von Bild und Tonspur stellt heute kein wesentliches technisches Problem dar – zeigt sich dennoch, dass die Glaubwürdigkeit des Tonfilms auf ein viel komplizierteres Geflecht von Konventionen, Gewohnheiten und strukturellen Zwängen verweist.

Die vielfältigen Begrifflichkeiten des Tonfilms lassen auf Zwänge schließen, die gleichzeitig den Gesetzmäßigkeiten zweier unterschiedlicher Mengen von Konventionen, und zweier verschiedener Räume genügen müssen. Am Vokabular des Tonfilms kann man diese Doppeldeutigkeit des Tons gut ablesen. Einerseits fällt nämlich auf, dass sich ein Großteil der Definitionen an dessen *Quelle* orientiert – sei es *O-Ton*, *production sound*, *room tone* oder *natural sound* – immer verweist das Klangereignis auf den Ort der Aufnahme. Andererseits wird schnell klar, dass es nicht nur ganz verschiedene Aufnahmetechniken erfordert,

16 Den Begriff des *kausalen Milieus* führt Alfred Gell ein. Er bezeichnet die Sphäre von Wirkungen, die alle möglichen sozialen und materialen Akteure umgibt, in der sich sowohl Handeln als auch behandelt Werden durchkreuzen und bedingen. Vgl. A. Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, New York, 1998.

17 Michel Chion, *L'audio-vision*, Paris 1990, S. 6 ff.

sobald man versucht, eine der Wahrnehmung von alltäglichen Situationen entsprechende Klangwelt zu rekonstruieren, sondern, dass auch innerhalb des diegetischen Raums des Films selbst sich eine ganze Reihe von spezifischen Schwierigkeiten in der Begrifflichkeit niederschlägt. Michel Chion, der anstrebt, der notorischen Verdrängung des Akustischen im Film eine differenzierte Terminologie entgegenzusetzen, zeigt mit Hilfe seiner Untersuchung der Bedingungen von *Synchrese* (der Synthese des Filmbilds durch Synchronizität zwischen Gesehenem und Gehörtem), dass die scheinbar selbstverständliche audiovisuelle Einheit das Produkt einer aufwändigen Arbeit ist.

Anders gesagt, diese Verdichtung ergibt sich nicht einfach aus einer mechanischen Synchronizität, sondern muss auf die innere Logik des Films bezogen sein; sie ist, wenn sie eine Einheit des Ortes versichern soll, zwischen Afferenzen und Efferenzen, also zwischen Wahrnehmung und Bewegung verstrickt. Deleuze setzt in seinem Werk zum Kino an diesem Punkt an. Indem er die Bergsonsche Bildtheorie auf das Kino anwendet, zeigt er, wie die verschiedenen Momente der Auflösung des sensomotorischen Bands den Film zu einer Philosophie werden lässt, die nicht mehr länger an der reproduzierenden Bestätigung der Konventionen einer organischen Zeitauffassung interessiert ist. Nicht erst auf der Ebene der großen Verknüpfungen der Filmhandlungen, sondern am Punkt der Dauer selbst gehen Bild und Ton ganz andere Verknüpfungen ein, sobald sie sich gegenüberreten.¹⁸

Wie steht es nun aber in diesem Zusammenhang um den Dokumentarfilm? Die Funktionen der Atmo scheinen zunächst auch hier gleich denen des Spielfilms verteilt zu sein. Auch hier bezeugt das Geräusch das auf der Bildebene gezeigte Ereignis, behauptet eine über den Bildrand hinaus existente Wirklichkeit und

18 Gilles Deleuze, *Das Zeit-Bild (Kino II)*, Frankfurt am Main 1991, S. 355 ff.

dient als Fluchtpunkt möglicher Ereignisse. Jedoch ist die vertragliche Grundlage eine vollkommen andere als im Spielfilm: Vom Dokumentarfilm möchte das Publikum mitnichten getäuscht werden. Vielmehr geht es davon aus, dass sämtliche Bauelemente des Films als verbürgt angenommen werden können, d.h. dass jede einzelne Information als ein Dokument betrachtet werden darf. Selbstverständlich weiß auch das Dokumentarfilmpublicum, dass z.B. die Filmtitel oder etwa die Musik ein Ergebnis der Postproduktion sind und somit von den Autoren des Films nicht im Moment der Filmaufnahme aufgezeichnet, sondern wesentlich später hinzugefügt sind.

Bei den Atmos hingegen geht das Publikum davon aus, dass es sich um verbürgte Informationen handelt, die im Moment der restlichen Bild- und Tonaufzeichnungen angefertigt wurden. Da das dokumentarische Bild eine vorgefundene Wirklichkeit zu repräsentieren vorgibt und der Ton diese visuelle Zeugenschaft wiederum absichert, wird zwangsläufig von einer Synchronität dieser Medien schon im Moment der Aufnahme ausgegangen. Dass dem nicht so ist, zeigt schon ein flüchtiger Blick in die Praxis der Tonaufzeichnung im Dokumentarfilm, wo sich für gewöhnlich die mit dem Bild synchronisierte Tonaufzeichnung auf das Mitschneiden der Aussagen der Hauptprotagonisten beschränkt. Dabei wird eine Mikrofoncharakteristik gewählt, die nach Möglichkeit ausschließlich die gesprochene Sprache aufzeichnet und alle anderen klanglichen Ereignisse vernachlässigt. Dies ist häufig schwer genug, da sich Ton aufgrund seiner omnidirektionalen Ausbreitung förmlich aufdrängt und die Sprachaufzeichnung insofern behindert, dass andere klangliche Ereignisse das gesprochene Wort überlagern. Dabei genügt oft schon ein im Hintergrund vorbeifahrendes Auto, um die Sprachaufzeichnung unbrauchbar zu machen, da auf der Tonspur ganze Sätze unter Umständen nicht mehr verständlich sind, die vor Ort noch verständlich waren. Denn im Gegensatz zur Wahrnehmung einer Tonaufnahme

gelingt es bei beidohrigem räumlichem Hören, unerwünschte Schallquellen zu unterdrücken und sich jeweils auf diejenigen Quellen zu konzentrieren, die von Interesse sind. Bei diesem auch als *Cocktailparty-Effekt* bezeichneten Phänomen gelingt es dem Hörer durch gezielte Aufmerksamkeit, die Gespräche bestimmter Personen wesentlich deutlicher wahrzunehmen als die Gespräche anderer direkt benachbart stehender Personen. Tonmann und Cutter versuchen nun, diesen Effekt zu imitieren, indem sie für die Filmttonspur einzelne Geräusche auswählen, die sie deutlich leiser im Hintergrund abspielen, als sie vor Ort aufgezeichnet worden waren. Bis hier mag man die Vorgehensweise als eine legitime Imitation komplexer Hörvorgänge interpretieren und könnte darauf verweisen, dass auch auf der Bildebene z.B. über die Kadrierung ähnlich selektiv mit den Informationen verfahren wird und man somit davon ausgehen könne, dass dies dem Rezipienten durchaus auch geläufig sein dürfte.

Mindestens ein Problem wird bei einer solchen vorschnellen Argumentation übergangen. Wir wollen es an dieser Stelle aufgreifen, da es nicht nur Aufschluss über den Dokumentarfilm geben kann, sondern auch über genau jene Wirklichkeit, die der Dokumentarfilm schon vor seiner eigenen vermutet und von der er berichten möchte. Die *Natürlichkeit* der Wahrnehmung kann hier aber genauso wenig vorausgesetzt werden wie eine Natürlichkeit dessen, was sie zum Inhalt hat. Im Folgenden sollen deshalb die wechselhaften und paradoxen Zustände des Dokumentarfilms zwischen Momenten des Eingriffs und der Passivität näher betrachtet werden.

Obwohl es so scheint, als wäre es ein Ziel der Dokumentation, ein Geschehen so unmittelbar wie möglich darzustellen, ist der Aufwand, den sie dazu betreibt, bezüglich ihres Gegenstands immer in gewissem Sinne randständig oder äußerlich: Denn um vertrauenswürdig vermitteln zu können, so die Prämisse, muss man sich heraushalten. Um die Entwicklungen der gefilmten Welt im Zentrum zu halten, macht der Dokumentarfilm den Unterschied kenntlich, welcher das Abbild vom Geschehen trennt. Folglich entgeht die Filmwelt nur dann der Fiktionalität, wenn sie die Spur der Ereignisse der gefilmten Welt als Spur sichtbar macht. Wenn im reflexiven Dokumentarfilm die Intervention des Filmens unmittelbar Thema ist, so wird auch in der konventionellen Fernsehdokumentation die zur Produktion notwendige Arbeit mit eingeschlossen. Die Reise, die Witterung und die Entbehrungen des Teams, all dies ist notwendig, um der Zeugenschaft des Dokuments Rechnung zu tragen. Indem sich hier der Apparat präsentiert, ohne den die Übertragung nie stattgefunden hätte – sei es die Übertragung einer schwer zugänglichen Situation, oder auch die konservatorische Überbrückung der Zeit – indem also die Überwindung von Schwierigkeiten sichtbar werden muss, kann ein Dokumentarfilm gleichzeitig sein Abbildungsverfahren und seinen Gegenstand in den Blick nehmen, kommt aber dennoch nicht umhin, die Grenze zwischen den beiden an irgend einem Punkt deutlich werden zu lassen. Hier inszeniert sich die Dokumentation als entscheidend passiv. Es bleibt dabei, dass die Darstellung, um überhaupt glaubwürdig zu sein, um die Möglichkeit der Einmischung der Interessen Dritter nach Möglichkeit auszuschließen und auf eine reale Welt bezogen zu bleiben, ihre Arbeit als Aufwand des Nichteingreifens ersichtlich machen muss. Das gilt auch gerade dann, wenn der infrastrukturelle Aufwand gering ist und eher die Zufälligkeit einer anwesenden Videokamera oder die versehentlich laufen gelassene Tonaufnahme entscheidend sind. Der

Widerstand der realen Situation, ihr Gewicht und ihre unerwartete Dynamik prägt die Darstellung, sie soll jedoch nicht vom darstellenden Eingriff ausgehen, sondern vielmehr soll diese sich (auf welche Weise auch immer) von selbst zeigen. Dokumente benötigen unwillkürliche Wirkungen. So wie ein Zeuge nur dann glaubhaft ist, wenn er freiwillig aussagt, besteht die Sorge des beobachtenden Films darin, dass sich ihm sein eigener Eingriff hinterrücks entzieht und seine Zeugen besticht.

Betrachten wir nochmals die Praxis der Tonaufnahme während des Dokumentarfilmdrehs. Aus leicht nachvollziehbaren logistischen Gründen ergibt sich die Konvention, die Atmo getrennt von den synchronen Sprachaufnahmen aufzuzeichnen. Der Tonmann bittet also das Filmteam und die Protagonisten nach den Filmaufnahmen nochmals um absolute Ruhe, um einen so genannten *Nur-Ton* aufzuzeichnen. In diesem Fall ist das also zunächst eine atmosphärische Aufnahme des Ortes, die Aufschluss über dessen akustische Beschaffenheit ergibt (*room tone*). Falls diese Aufnahme ihm nicht ausreichend charakteristisch erscheint, wird er versuchen, prägnante Schallquellen einzeln aufzuzeichnen (z.B. vorbeifahrende Autos, Schritte, Gespräche im Hintergrund) in der Absicht, aus diesen im Tonschnitt eine aussagekräftige Atmo zu bauen. Falls auch dies nicht gelingen sollte, wird man sich unter Umständen dazu entscheiden, ähnliche klangliche Ereignisse an benachbarten Orten aufzuzeichnen, an denen die technischen Bedingungen vorteilhafter sind. Unter Umständen bietet sich aber nicht einmal diese Situation und so wird man gegebenenfalls auf schon bestehende Aufnahmen aus Tonarchiven zurückgreifen, um die passende Atmo zu erzeugen. Schritt für Schritt entfernt man sich so von den als gegeben angenommenen synchronen Bild/Ton-Verschmelzungen. Überraschend ist das zunächst, da es ja genau diese Momente der Synchronese sind, in denen sich der Wirklichkeitsanspruch des Dokumentarfilms manifestieren möchte.

Haben wir weiter oben im Text versucht, Hintergrundgeräusche als durchgängig anwesende Zeugen der gezeigten Geschehnisse zu verstehen, so müssen wir sie nun gleichzeitig als Komplizen wahrnehmen, die zum einen jeden aufkommenden Verdacht eines Mangels vorab zu unterdrücken versuchen und zum anderen, rückwirkend jede neu entstandene Ungereimtheit des Films als immer schon anwesend behaupten. Denn Unmittelbarkeit annehmen und Geräusch mit seiner Ursache in eins zu setzen führt dazu, dass sich der Aufwand des Dokumentarischen an dieser Stelle nicht offen zeigen darf, ohne die Passivität des Dokuments in Frage zu stellen. Wie bereits gesagt, mag diese Mischung aus Hinterlist und vorsätzlicher Täuschung für das Selbstverständnis des Spielfilms nicht weiter von Belang sein, da dieser die Täuschung voraussetzt. Das Publikum eines Spielfilms weiß, dass es sich um eine Illusion handelt und willigt mit dem Betrachten des Films ein, sowohl optisch als auch akustisch getäuscht zu werden. Es verlangt förmlich danach, möglichst geschickt und vielseitig getäuscht zu werden und darf sich beschweren, wenn die Hersteller des Films dies nicht ausreichend raffiniert bewerkstelligen. Für den Dokumentarfilm bedeutet dies: Wenn die Bestätigung der visuellen Information durch eine akustische Entsprechung nur in Ausnahmesituationen als ein verbürgtes Ereignis verstanden werden kann, muss im Allgemeinen davon ausgegangen werden, dass hier ein visuelles Dokument mit einem mehr oder weniger zufällig passenden akustischen Pendant unterlegt wird und somit der vermeintliche Zeuge – in diesem Fall das Tondokument – zwar ein Ereignis bezeugt, aber unter Umständen ein ganz anderes als das aktuell verhandelte.¹⁹

¹⁹ Interessant ist hier auch die Parallele zum *Knallzeugen*, einem Begriff aus der Rechtsprache, der einen Zeugen beschreibt, der ein Ereignis (z.B. den Zusammenstoß zweier Autos) zwar akustisch als *Knall* wahrgenommen, nicht aber gesehen hat. Allerdings rekonstruiert er unwillkürlich aus dem gehörten Knall das Ereignis und meint den Unfallhergang auch selbst gesehen zu haben.

Interessanterweise stellt Chion fest, dass dem Filmtone jede Form von Grenze oder Untergrund fehlt, die der Kadrierung des Filmbildes entspricht.²⁰ Somit wird das Akustische zu einer wandernden Instanz, die sich dem Visuellen mal annähert, dann wieder entzieht. Den gemeinsamen Raum, den *onscreen* und *offscreen*²¹ akustisch ausfüllen, muss man sich als einen ‚Luftraum‘ (*on-the-air*) vorstellen, der nur teilweise durch die Bildkadrierung erfasst wird. Hier wird also nochmals klar, inwiefern die Tonebene mit ihren Geräuschen Ereignisse in der Welt bezeugt: indem wir hören, was wir nicht sehen können, verdichtet sich das Hören dessen, was wir sehen, zur Gewissheit der Existenz. Mit Bezug auf die Tradition der französischen *musique concrète* nennt Chion nun all das, was im Film hörbar, aber unsichtbar ist, das *Akusmatische* – ein anderer Raum, der sich vom *hors-champ* aus (wo die Ereignisse unsichtbar, aber im Film sind) jenseits der Grenze des erzählten, diegetischen Raums hinweg in den nichtdiegetischen Raum erstrecken (wo die Ereignisse ein im Film Eingeschlossen-Ausgeschlossenes bilden). Das Geräusch kann also in diesem Modell, anders als das Bild, vom Bereich der dem Film eigenen objektiven Verursachung, der sich bei Chion mit dem Luftraum deckt, in einen ‚extrinsischen‘, ‚äußerlichen‘ Filmraum wandern. Dieser deckt sich in einer konventionellen Anordnung meist mit dem Ort der nichtdiegetischen Filmmusik (also der begleitenden *pit-music* aus dem Orchestergraben) oder einer Sprecherstimme.

Es fällt auf, dass dieses Modell, ohne dies weiter zu thematisieren, die Vereinigungsmenge aus diegetischem und nichtdiegetischem Raum als Gesamtheit der audiovisuellen Existenz behandelt. Indem es die im konventionellen Spielfilm impliziten Bedingungen explizit macht und den großen

20 Michel Chion, *L'audio-vision*, Paris 1990, S. 65 ff.

21 Im Original: *in* (onscreen) und *hors-champ* (offscreen), in Abgrenzung zu *off* (non-diegetic).

Aufwand zeigt, mit dem der Eindruck einer glaubwürdigen Filmrealität überhaupt erst erreicht wird, tritt es Tendenzen entgegen, das Akustische als bloßes Beiwerk oder als selbstverständliche, unmittelbare Abbildung von Realität abzutun. Die Möglichkeiten, die sich aus dieser übersichtlichen Darstellung ergeben, sind tatsächlich überraschend und vielfältig. Allerdings müssen wir an der Lückenlosigkeit dieses Modells zweifeln, insbesondere wenn es für den Tonfilm im Allgemeinen gelten soll. Wir fragen uns, was die Entsprechung des diegetischen Raums im Dokumentarfilm sein könnte. Anders als im Spielfilm ist dies nicht einfach der Raum des Films, sondern ein von ihm verschiedener Ort. Man kann eher davon sprechen, dass sich hier das Filmische und das Gefilmte, oder auch die filmische Situation und die gefilmte Situation, der Ort, der es dem filmischen Realismus hier angetan hat, gegenüberstehen. Dieser Ort ist nun offensichtlich unsichtbar in der Konstellation Chions. Womöglich verschwindet er deshalb, weil die Glaubwürdigkeit des konventionellen Spielfilms gerade darin besteht, seine Produktionsmittel zum Verschwinden zu bringen. Die Wahrheit des Films ist hier identisch mit einem Raum, der sich aus diegetischen und nichtdiegetischen Teilen zusammensetzt. Würde man behaupten, es gebe nichts als diesen einen, in zwei Teile gegliederten und durch den Ton verbürgten Raum, so würde man das objektive Bestreben des Dokumentarfilms nur als mögliche Welt beschreiben, die letztendlich immer auf den Autor oder eine filmische Fiktion zurückfällt. Wir geben Lindsay Hair Recht, wenn sie diese Konzeption als Einschränkung des Dokumentarischen beurteilt, und einer Tradition zuordnet, die sie mit Alain Badiou als *konstruktivistische Orientierung* des Denkens bezeichnet.²² Indem gemäß einer solchen Orientierung nichts außerhalb dessen existiert, was zur Sprache kommen kann, bezieht sie jede Realität immer auf die Konstruktion einer subjektiven Äußerung. Das schwierige, aber selbst für den

²² Lindsay Hair, *Ontology and Appearing: Documentary Realism as a Mathematical Thought*, in: *Cosmos and History, The Journal of Natural and Social Philosophy* 2(1-2), New York 2006.

konventionellen Dokumentarfilm zentrale Verhältnis zwischen der Situation des Filmens und der Situation des Films, sowie den Verstrickungen der Autoren mit seinen Protagonisten (seien es Personen oder Sachverhalte) kommt darin nicht vor. Anders gesagt, man reduziert damit den Dokumentarfilm auf den Spielfilm und seine Praxis auf die Inszenierung. Wir hoffen, dass zukünftige Untersuchungen des Akustischen im Dokumentarfilm Genaueres in Erfahrung bringen werden. Vermutlich wird sich die Bedeutung des eingeschlossenen Außen, zu dem auch das akustisch Ununterscheidbare gehört, dabei als Möglichkeit erweisen, die Spannung zwischen Fakt und Fiktion im Realen zu halten und nicht in sich zusammenfallen zu lassen.

Das gespaltene Verhältnis des Dokumentarfilms zum Ton hingegen muss man nicht durchweg als Mangel der Mittel deuten, welche unfähig wären, eine reale audiovisuelle Einheit abzubilden. Denn würde er behaupten, dass auch seine Bilder reine Konstruktionen, Fassaden und Montagen wären, würde der Ton eben auch als künstlich verursachte Quelle thematisiert. Eine solche Auffassung ginge am zentralen Problem vorbei, welches dieses Genre definiert. Die Schwierigkeit besteht vielmehr darin, dass die Abbildung einer Situation gegenübersteht, die weder schon präsent ist, noch von sich aus eine Einheit zur Verfügung stellen würde.

Als Symptom der paradoxen Evidenz, die dem Geräusch zugeschrieben wird, soll eine Konstellation betrachtet werden, in der sich die beiden Teilungen unvereinbar gegenüberstehen: *nichtdiegetisch* und *diegetisch* auf der einen Seite sowie *filmisch* und *gefilmt* auf der anderen. Die Kreuzung, die sich aus dem dokumentarischen Realismus ergibt, betrifft nicht nur die Position des filmischen Blicks (und, nun eben auch des mikrophonischen Gehörs) sondern auch die Frage, inwieweit sein Geschehen durch den Film erzwungen ist. Wenn der

Dokumentarfilm behauptet, nur einen Teil der Wirklichkeit zeigen zu können, aber eben doch einen Teil, innerhalb dessen er eine stimmige Gesamtheit abbildet, kommt er nicht umhin, die Ebene des Akustischen so zurechtzumachen, dass sie das Gesamtbild nicht in Frage stellt. Oder aber, er ist genötigt, Ton und Bild so ineinander zu verzahnen, dass sie sich die Arbeit teilen, und auf die Einheit des audiovisuellen Raumes verweisen.

Umgekehrt wirft der entgegengesetzte Ansatz, der versucht, der Unvereinbarkeit auf immer anderen Wegen gerecht zu werden, ganz andere Probleme auf, die den grundsätzlichen Fragen des filmischen Realismus viel näher sind. Man stößt sich hier am Widerstand der Darstellung, nicht etwa weil das Werkzeug ungeeignet ist, sondern weil die Grenzen zwischen *natürlich* und *künstlich* tatsächlich nicht von vornherein geklärt sind. Vielmehr artikuliert sich der Gegenstand erst im Prozess, der sowohl konstruiert wie vom Geschehen affiziert wird. Daher verliert nun das Geräusch seine immanente Präsenz. Es ist eben nicht der Bote einer selbstverständlichen Einheit des Raums, sondern macht kenntlich, dass es längst schon in der Argumentation des Realen verstrickt ist.

Das hier geschilderte Problem des Dokumentarfilms bezüglich der Glaubwürdigkeit seiner akustischen Absicherung über Hintergrundgeräusche stellt sich unter diesem Gesichtspunkt somit weniger als ein immanentes Problem des Dokumentarfilms, sondern vielmehr als ein generelles Problem unserer Auffassung von Realität dar. Unter Umständen scheitert der Dokumentarfilm in diesem Punkt sogar äußerst produktiv, und zwingt uns, die argumentative Lücke, welche sich durch die Unvereinbarkeit von visuellem und akustischen Ereignis auftut, als konstituierend für genau jene Wirklichkeit zu begreifen, über die wir ja gerade mittels des Mediums Dokumentarfilm richtige Aussagen treffen wollen. Kurz: das Problem des Dokumentarfilms ist ein Problem der Wirklichkeit,

von der er berichten möchte. Nicht das *Akustische* an sich gibt Aufschluss über das Reale, sondern vielmehr die Uneinheitlichkeit der Situation, in dem es sich entfaltet. Insofern ist das Medium Tonfilm mit seinen fortwährenden Synchronisierungsversuchen ein außerordentlich geeignetes Instrument, um im Detail die Lücken zwischen den Argumentationen des Visuellen und des Akustischen aufzuspüren. Wie eine zukünftige Kultivierung der Leerstelle *Atmo und Geräusch* im Dokumentarfilm aussehen könnte, bleibt abzuwarten.

Der vorliegende Text entstand im Rahmen der Veranstaltung *Kunst des Forschens dazwischen #4* in Kollaboration mit INTERCUT an der Zürcher Hochschule der Künste Anfang März 2008. Ein von den Autoren gehaltenen Vortrag unter dem Titel *Walla walla walla* am gleichen Ort diente als Ausgangspunkt für die hier festgehaltenen Überlegungen. Der Vortrag dokumentierte den Versuch, zu einem geeigneten Vokabular für die unterschiedlichen Funktionen des Tons im Tonfilm zu finden. Besonderes Augenmerk wurde dabei auf die Hintergrundgeräusche gelegt.

Diese begriffliche Auseinandersetzung speiste sich wiederum aus der gemeinsamen Arbeit am Dokumentarfilmprojekt *Alles was wir haben* (2004), welches als kritische Auseinandersetzung mit dem Bezugssystem Dokumentarfilm verstanden werden kann und Fragen nach der Konstruktion von Dokument und Geschichte nachzugehen versucht. Dabei wurde besondere Aufmerksamkeit auf die Funktion des Tons im Dokumentarfilm gerichtet, indem auf den unterschiedlichsten Ebenen wie Tonquelle, Tonmischung und Tonerzeugung sowohl die technischen Standards als auch die Konventionen der Rezeption strapaziert wurden.

IMPRESSUM

dazwischen #4: Die Kronzeugen. Geräusch und Atmo im Dokumentarfilm
Kunst des Forschens, Zürcher Hochschule der Künste, 2008

Herausgeber: Elke Bippus, Frank Hesse, Institut für Gegenwartskünste

Text: Volko Kamensky, Julian Rohrhuber

Lektorat: Alberto de Campo, Karolin Meunier

Gestaltung: Frank Hesse

Druck: Inka Druck AG, Zürich

Dank an: Fred Truniger, Irene Weingartner