

Vorwort

Bereits in der Stummfilmzeit spielte nicht nur die musikalische Rahmung bei Filmvorführungen eine gewichtige Rolle. Mitunter sorgten hinter der Bühne auch professionelle Geräuschemacher:innen für eine entsprechende akustische Begleitung der Bilder. Und gerade frühe Tonfilme – wie etwa *THE JAZZ SINGER* (1927), *SINFONIJA DONBASSA: ENTUZIAZM* (1930), *STÜRME ÜBER DEM MONTBLANC* (1930) oder *DALU* (1934) – zeugen von einer ausgeprägten Sensibilität für Geräusche und deren musikalische Qualitäten, die ja auch in der Avantgardemusik des frühen 20. Jahrhunderts ausgelotet wurden (Futurismus, Bruitismus).

Die Erforschung elektroakustischer Klänge in den Tonstudios der 1950er Jahre bereicherte den Tonfilm um eine neue Errungenschaft und eröffnete den Zuschauer:innen neue Klangerfahrungen – sowohl in den Kinosälen als auch, bald darauf, vor den heimischen Fernsehgeräten. Was zunächst als Imagination der Klänge fremder Welten und Artikulationen monströser Kreaturen die Klangenebene des Filmes betrat, durchzog bald alle denkbaren Bereiche der Tonebene des Films und ersetzte schrittweise die klassische Kunst des Geräuschemachers. Schließlich, mit der digitalen Revolution der vergangenen Jahrzehnte, dominierte endgültig die Technik der Klanggestaltung und -manipulation die Hörgegewohnheiten der Kinobesucher:innen und ging zudem mit einer totalen Beherrschung der Klangebene einher, die nicht zuletzt von den Errungenschaften der Psychoakustik als wissenschaftliche Disziplin profitierte. So, wie auch die Kunstmusik im Laufe ihrer Entwicklung die Liaison mit dem ihr vermeintlich Entgegengesetzten – dem nicht-musikalischen Geräusch – suchte, verknüpfte sich Geräusche auf neue Weisen mit Dialogen und Musik als den anderen beiden Ebenen der Tonspur.

In den meisten Fällen schafft die vorherrschende Balance aus Dialogen, Klängen und Musik, die sich mehr oder minder gleichberechtigt die Tonspur teilen, die Illusion einer realistischen Klangwelt, die uns als Zuschauer:innen (und Zuhörer:innen) vergessen lässt, wie hochgradig künstlich und kunstvoll die auditive Ebene des Filmes komponiert ist. Die technische Manipulierbarkeit der Filmgeräusche und der Tonspur insgesamt schuf aber auch neue Möglichkeiten,

die musikalisch-klangliche Gestaltung des Filmes von der Rolle als Komplettierung und Unterstützung der visuellen Ebene zu lösen und den Klang als eigenständiges Mittel filmischen Erzählens zu behandeln.

Die gewachsenen technischen Möglichkeiten für Sound Design im zeitgenössischen Film lassen uns leicht die wesentliche Rolle übersehen, die der Klangregie bereits in den frühen Jahren des Tonfilms zukam. Tatsächlich findet aber erst 1979 die Funktion des Sound Designers eigenständig Erwähnung; Walter Murchs Arbeit zu Francis Ford Coppolas *APOCALYPSE NOW* gilt gemeinhin als Geburtsstunde des modernen Sound Design.

Die Verschmelzung der Einzelelemente der Tonspur, die wir aus der jüngsten Filmgeschichte kennen und bei der phonetische Fetzen des Dialoges in die klangliche Umgebung der Protagonisten gebettet werden, Klänge und Geräusche mit narrativem Gehalt in die Musik wandern und die Filmmusik zuweilen dem Geräuschhaften nahe kommt, ist somit lediglich die Konsequenz einer Entwicklung, die die Filmgeschichte durchzieht und seit zwei Generationen für die Faktur des Filmtons zentral ist.

Dieser Band widmet sich dem Thema Sound Design im Film aus der Perspektive einer Reihe, die einen musikwissenschaftlichen Schwerpunkt hat, in der Hoffnung, neue Einsichten zu einem filmischen Phänomen zu gewinnen, das bislang aus musikalischer Perspektive wenig in Augen- (oder Ohren-)Schein genommen worden ist. Im Mittelpunkt stehen dabei die narrativen und ästhetischen Möglichkeiten der zunehmend feinkörnigen und präzisen Kontrolle, Verzahnung und Grenzverwischung von Geräuschen, Musik und Sprache im Film.

Die Herausgeber, im Juli 2023