

DIPLOMARBEIT

TROUBLED MEANING

Instabile Audio-Visionen bei John Smith

Zur Erlangung des akademischen Grades Magister artium
in den Studienrichtungen

Kunst und Kommunikative Praxis und Deutsche Philologie

Lehramt

eingereicht an der

Universität für angewandte Kunst Wien

am Institut für Kunstwissenschaften, Kunstpädagogik und Kunstvermittlung

bei

Univ.-Prof. Mag. Dr.phil. Gabriele Jutz

vorgelegt von

Johannes Mandorfer

Wien, im Mai 2016

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	1
1. Ontologische Konflikte.....	7
1.1 Kunst und Sprache.....	9
1.1.1 Die Kluft zwischen Material und Bedeutung.....	9
1.2 Film und Sprache.....	11
1.2.1 Linguistische Verfahren in der Filmwissenschaft.....	11
1.2.2 Negierte Materialität.....	13
1.3 Symptome in Diskurs und Filmpraxis.....	14
1.3.1 Was ist Film?.....	15
1.3.2 Film als Mimesis – Sound als Komplement.....	16
2. Sound on Screen – ein filmhistorischer Überblick.....	19
2.1 Zur Kritik am Tonfilm.....	20
2.1.1 Die Vorherrschaft des <i>Natural Sync-Sound</i>	23
2.2 Avantgardistische Gegenstrategien.....	24
2.2.1 Gegenstrategie <i>Isolation</i> : Bild oder Ton.....	24
2.2.2 Gegenstrategie <i>Fusion</i> : Bild und Ton.....	27
2.3 Chions <i>Audio-Vision</i>.....	32
2.3.1 <i>Added Value</i>	34
2.3.2 <i>Synchresis</i>	36
2.3.3 <i>Active</i> und <i>Passive Offscreen Sound</i>	37
2.4 Überleitung.....	38
3. John Smith.....	40
3.1 Biographisches.....	41
3.2 Zur Filmauswahl.....	45
4. The Girl Chewing Gum.....	47
4.1 Filmhandlung und narrative Besonderheiten.....	47
4.1.1 Die Negation filmischer Mittel.....	48
4.1.2 Zeitliche und räumliche Bruchstellen.....	49
4.1.3 Das Voice-Over.....	51
4.1.4 Analogien zwischen Filmgenese und Poetik.....	53
4.2 Bild-Ton-Beziehungen in <i>The Girl Chewing Gum</i>.....	54

5. Om.....	57
5.1 Filmhandlung	57
5.2 Bild-Ton-Beziehungen in <i>Om</i>	59
6. The Black Tower	63
6.1 Filmhandlung und narrative Besonderheiten.....	63
6.1.1 Black Screen/Black Wall.....	65
6.1.2 Abstraktheit und Materialität	67
6.1.3 Die Primärfarben im kunsttheoretischen Kontext	72
6.2 Bild-Ton-Beziehungen in <i>The Black Tower</i>	74
6.2.1 „Komische“ Audio-Visionen.....	74
6.2.2 Spielerische Quellentreue	76
6.2.3 Das Voice-Over	78
6.2.4 It doesn't „make sense“	81
7. Eine Poetik John Smiths.....	84
7.1 Poetologische Querverbindungen	85
7.2 Selbstreferenzialität.....	87
7.3 Smiths sieben „main areas of concern“	89
7.4 Die aktive Rolle der Audio-Spectators.....	93
8. Resümee	97
Bibliographie	101
Online-Quellen	103
Filmographie.....	105
Abstract	107

Vorwort

Die vorliegende Arbeit setzt den Fokus auf das Œuvre des englischen Experimental-Filmemachers John Smith, der seit den 1970er-Jahren, insbesondere über die formalästhetische Eigenwilligkeit seiner Filme und Videos, zu breiterer Aufmerksamkeit gekommen ist. Während der Begriff des Eigenwilligen herkömmlicherweise Konnotationen des Widerspenstigen und Unzugänglichen erzeugt, wird das Filmschaffen Smiths dem Terminus in Form einer produktiven Verschränkung von ästhetischer Autonomie und medienreflexiver Gewitztheit gerecht. Seine Filme durchdringt eine markante audiovisuelle Verspieltheit, die ihn einerseits als vermeintlichen Humoristen den Avantgarden kennzeichnend enthebt. Seine leichtfüßigen Verfahren unterlaufen jedoch andererseits – durchaus in avantgardistischer Absicht und Manier – konsequent das abbildrealistische Primat des *Classical Hollywood Cinema*. Die Absicht der angewandten Perspektive und weiteren Darstellungen besteht vor allem darin, Smith vor dem Hintergrund klassischer Filmformen als medienbewussten Deserteur erkennbar zu machen und in weiterer Folge seine Präzisionsarbeit in dieser Position im Detail zu erörtern. Dabei haftet das spezifische Interesse am betont spielerischen Umgang mit etablierten Konstruktionsmechanismen von Bedeutung im Film. Smith verunsichert mit Vorliebe die Annahmen über das vermeintlich Faktische und lässt Bedeutung in seinen Filmen zumeist gezielt entstehen, nur um sie im nächsten Moment zu destabilisieren. Sie bleibt damit etwas stetig Fließendes, Dynamisches und offenkundig Manipulierbares. Die Prozesse dahinter führen nicht selten auch an das Medium selbst und seine illusionsbildenden Funktionsweisen heran.

Smiths Verfahren – und dies wird zentral sein – ziehen ihre Wirkungen dabei weitgehend aus innovativen Bild-Ton-Beziehungen. Er konstruiert Audio-Visionen, welche die Konstituenten Sound und Image als gleichberechtigt wirksam erfahrbar machen. Der weiter ausgeführte Kontext wird zeigen, inwiefern Smiths Filmpraxis damit als Reaktion auf ein medienspezifisch brisantes Versäumnis, ja eine ontologische Konfliktstellung, zu verstehen ist.

Das Medium Film wird seiner audiovisuellen Natur zum Trotz weithin als rein visuelles begriffen und konzeptualisiert. Sowohl im allgemeinen Verständnis als auch im filmwissenschaftlichen Diskurs wurde die Rolle von Sound über lange Zeit hinweg marginalisiert. Das Repräsentations-Kino Hollywoods vermittelte Irritation als Tabu und in den daraus hervorgehenden, beinahe ausschließlich mimetischen Filmwirklichkeiten verläuft Sound, als Element, zumeist derart weit außerhalb der aktiven Wahrnehmung, dass die verkürzte Auffassung von Film als visuelles Medium letztlich nicht verwundert. Das einleitende Kapitel „Ontologische Konflikte“ will sowohl die Genese als auch die Tragweite dieses Umstands nachzeichnen.

Dafür wird ein Exkurs in die Filmgeschichte unternommen, der in der Chronologie ihrer Ereignisse vor allem an jene Zeitabschnitte und Praktiken heranführt, die für die Beziehungen zwischen Filmbild und Ton richtungsweisend geworden sind. Dieser fokussierten Übersicht bedarf es, um den ontologisch problematischen Grund greifbar zu machen, vor dem die künstlerische Praxis John Smiths als hochinteressante Gegenstrategie erkennbar wird. Bevor sich die Perspektive jedoch auf das Medium Film schlüssig verengen lässt, müssen bestimmte Grundanlagen von menschlicher Wahrnehmung wie auch westlicher Kulturtradition in den Fokus gelangen. Mit den Fortentwicklungen hin zu den gegenwärtigen Problemfeldern innerhalb der Filmhistorie stehen diese schließlich in teils direkter Verbindung.

Anhand eines richtungsweisenden Essays von Susan Sontag wird sich zunächst eröffnen, wie wir zwanghaft interpretativ an Kunstwerke herantreten, sie versprachlichen und, auf der unablässigen Suche nach Bedeutung, die sinnliche Erfahrung der konkreten Beschaffenheit des Kunstwerks konsequent geringschätzen. Das Moment des Verstehens ist zum gemeinhin wohl höchsten Akt der Kunsterfahrung geworden. Dies bringt rhizomartige Konsequenzen für den vorliegenden Kontext mit sich, denn die Dominanz abbildrealistischer Formen und mimetischer Bild-Ton-Beziehungen im Film ist zweifelsohne als Nachwirkung dieser traditionsreichen Gier nach Lesbarem wie auch Sagbarem zu verstehen. Die stetige Suchbewegung scheint sich von der Kunsterfahrung auf das junge Medium Film lediglich übertragen zu haben und jenes, durch Sontag konstatierte, Desinteresse an der tatsächlichen Beschaffenheit eines Kunstwerks hat im Bereich des Films, indirekt, in einer weitgehenden Verkennung seiner Audiovisualität resultiert.

Des Weiteren werden Genese und Wirkung der engen Beziehung von Filmwissenschaft und Linguistik zu einem wichtigen Bestandteil in der Herleitung der grundlegenden Problematik. Indem Film seit den 1960er-Jahren zunehmend als Sprache angesehen und analysiert worden ist, hat sich die Annahme, Film müsse vornehmlich Bedeutung und wirklichkeitsähnliche Konstruktionen anbieten, zusätzlich verstärkt. Die potenziell vielen Interaktionsmöglichkeiten von Bild und Ton haben sich dadurch auf wenige reduziert. Immer wieder finden sich jedoch in dieser Historie auch avantgardistische Vorstöße gegen diese Verknappung der eigentlichen Möglichkeiten des Mediums. Und interessanterweise wird sich in vielen dieser Gegenmanöver zeigen, wie der Weggang von der Vorherrschaft von Bedeutung und Inhalt über eine Betonung der „anderen Seite“, von Materialität und Form, gelingt. Der kulturwissenschaftlich konditionierte Akt der Trennung von Material und Bedeutung wird demzufolge als problematisches Konzept präsent bleiben.

Wie limitiert sich unter den umrissenen Prämissen auch das sprachliche Instrumentarium der Kritik entwickelt hat, verdeutlicht etwa die Begegnung mit audiovisuell komplexeren Konstrukten, wie sie die Filme John Smiths anbieten. Das allgemeine Versäumnis Sound als inhärenten und wirksamen Bestandteil filmischer Welten zu begreifen, bringt den Umstand ein, dass es für innovativere Audio-Visionen an wissenschaftstauglichen Termini prinzipiell mangelt. Es wird sich in den späteren Ausführungen zeigen, wie sich die real bestehenden Begrifflichkeiten zur Kategorisierung von Filmsound nur in stetiger Abhängigkeit vom Filmbild entwickelt haben, und man damit progressiveren Tonverwendungen konsequenterweise auch mit progressiverem Sprachgebrauch begegnen müsste. Vor diesem Hintergrund, und mit Ausblick auf die Filme John Smiths, wird die im Diskurs um Filmsound bahnbrechende Konzeptualisierung durch den französischen Medientheoretiker Michel Chion von Bedeutung sein. Eine Auswahl einzelner Konzepte und Begrifflichkeiten sei als Überleitung zu Smith auch detaillierter erschlossen und wird in den Analysen einzelner Filmbeispiele als fruchtbare Schablone zur Erkenntnis und Benennung dienen.

Aus dem Filmschaffen Smiths gelangen drei Filme in den Fokus: *The Girl Chewing Gum* (1976) gilt durch seinen spielerischen, humorvollen Duktus nicht nur als exemplarisch für seinen Autor, sondern zeichnet auch für seinen breitenwirksameren

Erfolg in der Kunstszene verantwortlich. Weiters wird sich der Kurzfilm *Om* (1986) als regelrechtes Kondensat bestimmter audiovisueller Verfahren Smiths erweisen. Der dritte Beispielfilm, *The Black Tower* (1985–87), bildet den abschließenden und überdies ergiebigsten Analysegegenstand. Dieser Film konfrontiert nicht nur mannigfaltig mit progressiven Audio-Visionen, sondern erlaubt zudem, anhand seiner Rezeptionsgeschichte, einen kunsttheoretisch hochinteressanten Brückenschlag zurück zu unserer Einleitung und Eröffnung des problematischen Diskursfeldes. Denn die öffentlichen Reaktionen auf einige der formalästhetischen Eigenheiten aus *The Black Tower* führen ein weiteres Mal vor Augen, wie bedeutungsgierig der Kunst gemeinhin begegnet wird. Der verweigerte oder aufgeschobene Sinn, er resultiert nicht selten in Irritation und Rebellion.

Um den eröffneten Kontext zu schließen, folgt den detaillierten, kontextfokussierten Analysen der ausgewählten Filme der Versuch einer konzeptuell querdenkenden Zusammenfassung. Denn die jeweils anders funktionierenden Audio-Visionen Smiths lassen der Unterschiedlichkeit der Einzelbeispiele zum Trotz auch bestimmte Schnittmengen und Berührungspunkte ihrer Verfahren erkennen. Vor allem bei gezielter Erweiterung des Blickwinkels von der vorliegenden Auswahl auf Smiths Gesamtwerk.

Obwohl sich im ersten Kapitel die Verwobenheit von Filmwissenschaft und Linguistik als problematisch verdeutlichen wird, werden im weiteren Textverlauf autorenspezifische Verfahrensweisen im Bereich des Films unter dem literaturwissenschaftlichen Begriff der „Poetik“ verhandelt. Hierfür seien zwei begründende Referenzen angeführt: Der Sprachwissenschaftler Roman Jakobson beschreibt in seinem Text „Linguistik und Poetik“ (1960) sechs Hauptfunktionen von Sprache, von denen eine die *poetische Funktion* ist. Dabei ist „die Ausrichtung auf die Botschaft um ihrer selbst willen“¹, und damit die strategische Beschaffenheit der sprachlichen Äußerung, von zentralem Interesse. „Die poetische Funktion projiziert das Prinzip der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination“² fasst Jakobson zusammen. Das Auswahlverfahren einzelner Wörter (Selektion) übertrage darin seine Kriterien – Ähnlichkeit und Verwandtschaft – auf

¹ Jakobson, Linguistik und Poetik, 1960, S. 92.

² Ebenda, S. 94.

den Gesamtkontext der sprachlichen Äußerung. Dieser Akt des Querdenkens steht für ein ausgeprägtes Bewusstsein für Form und ganzheitliche Wirksamkeit, was gleichermaßen die Filme John Smiths als vordergründiges Merkmal durchzieht. Darüber hinaus hat sich der Begriff der Poetik seit dem späten 18. Jahrhundert semantisch transformiert. Als ursprünglich normativer Begriff eingeführt, hat er sich als Bezeichnung für autorenspezifische Verfahren etabliert. Wo früher Reglement und Norm waren, bezeichnet Poetik seither autonome, individuelle Verfahrensweisen.³ Auch darin sei der Begriff als legitime Fassungsmöglichkeit für die filmischen Eigenarten John Smiths evident.

Die vorliegende Diplomarbeit versteht sich zudem als sprachlich bewusst andere Diskurspraxis und versucht die im gegebenen Kontext problematisch erscheinenden Begrifflichkeiten angemessen zu ersetzen. Insbesondere Bezeichnungen für Wahrnehmungsakte sind in ihren semantischen Details oftmals als sprachlicher Rückhalt für die entstandenen Problemfelder zu begreifen. Ist etwa von der „Rezeption“ von Kunstwerken die Rede, oder auch vom „Rezipienten“ oder von der „Rezipientin“, so bedient man sich damit eines Fachbegriffs, der durch seinen vorwiegenden Gebrauch in der Kommunikationsforschung konnotiert ist. Die adressierte, empfangende Instanz ist darin durch Passivität geprägt und der Vorgang an sich eine *Botschaftsübermittlung*. Die Übernahme in das Feld der Kunst bestärkt damit jene problematische Grundannahme, dass das Kunstwerk zwangsläufig Sinnvolles, Lesbares beherbergen würde. Anstelle dessen sei hier der verwandte Begriff der „Perzeption“ eingeführt, der einen unbedarfteren Modus des sinnlichen Erfahrens bezeichnet. Auch im Englischen reduziert der weithin etablierte Terminus „Spectator“ die Kunsterfahrung sprachlich auf lediglich *eine* Möglichkeit sinnlichen Wahrnehmens. Und besonders im Angesicht der aufgezeigten Problemfelder bedarf es hier konsequenterweise einer durchgängigen Substitution, wofür in weiterer Folge der von Chion eingeführte Begriff „Audio-Spectator“ dienen wird.

Diese Diplomarbeit verfolgt letztlich zwei kategorial unterschiedliche Anliegen: Formal positioniert sie sich als sprachbewusst adjustierte Diskurspraxis, welche die mangelhafte begriffliche Angemessenheit im Kontext der aufgezeigten Problemfelder

³ Vgl. Jung, Poetik, 2007, S. 11 f.

zu thematisieren und auszugleichen sucht. Inhaltlich verschreibt sie sich gänzlich der Fassung und Kontextualisierung jener poetologischen Essenzen in Smiths Filmkunst, die vor dem Hintergrund, der zu Beginn als ontologisch konflikthaft begriffen wird, filmtheoretisch besonders brisant wie relevant erscheint. Über die Eigenschaft, konsequent instabile oder bewegliche Bedeutungskonstruktionen filmisch zu inszenieren und, in diesen Prozessen, die eigentlich mannigfachen Potenziale von Film als Audio-Vision erfahrbar zu machen, manifestiert sich Smiths Sonderstellung. Sie wird nach und nach, in einem stetigen erhellenden Wechselspiel zwischen Kontext und Werk, zwischen Diskurs und Praxis, in ihren Besonderheiten greifbar werden.

1. Ontologische Konflikte

Das Verhältnis von Medien und Gesellschaft entwickelt sich seit jeher in wechselseitiger Beziehung. Darin sind Medien und ihre Hervorbringung einerseits als Symptome bestimmter gesellschaftlicher Bedürfnisse und Zeitumstände zu verstehen; andererseits bringt jede etablierte Medienform unweigerlich auch Veränderungen in den Gesellschaften und Kulturen mit sich. Im Besonderen sind es Medien und menschliche Wahrnehmung, die sich in ihren Möglichkeiten und Unmöglichkeiten im Dialog und in stetiger Interaktion gegenseitig bedingen und verändern. Diese allgemeine Einsicht wird die folgenden Ausführungen und die detailliertere Auseinandersetzung mit der Medienform des Films als Grundauffassung tragen.

In einer Vielzahl verschiedener Spielarten haben sich konkret audiovisuelle Ereignisse derart breit und wirksam in die kulturelle Gegenwart integriert, dass sich eine Lebenswirklichkeit ohne sie kaum noch denken lässt. Zu Phänomenen wie etwa Film und Fernsehen haben sich in der Allgegenwart der Auseinandersetzungen mit diesen zwangsläufig perzeptive Routinen und Automatismen eingestellt. Diese erlauben zwar, über ihre alltägliche Anwendung, ein geübtes und zügiges Verständnis der vermittelten Inhalte, jedoch nicht ohne den Preis bestimmter toter Winkel und blinder Flecken, die sich andernorts über die Unbewusstheit, mit der diese Verstehensprozesse ablaufen, auch ergeben. Es scheint Medien ganz allgemein eigen zu sein – ihre Entwicklungsgeschichten zeigen dies wiederholt – im Zuge ihrer gesellschaftlichen Etablierung bestimmte Lesarten zu fördern oder gar entstehen zu lassen. Damit einher geht jedoch auch jenes ontologisch Konflikthafte, das dieses einführende Kapitel übertitelt und in weiterer Folge am Medium Film als markant zutage treten wird.

Was durch automatisierte Wahrnehmungsformen in besagte tote Winkel abgeleitet, ist das Medium an sich. Was seine Materialität und die seiner konstituierenden Komponenten anbelangt, wird sich im Folgenden zeigen, wie die menschliche Wahrnehmung unweigerlich dazu neigt diese auszublenden und zu übergehen, auf der, anthropologisch gesehen, vielleicht sogar ureigenen Suche nach etwas, das angeblich dahinter liegt: etwas Immaterielles, Eigentliches, Sinnhaftes.

Wir hören nicht Luftschwingungen, sondern den Klang der Glocke; wir lesen nicht Buchstaben, sondern eine Geschichte; wir tauschen im Gespräche nicht Laute aus, sondern Meinungen und Überzeugungen, und der Kinofilm läßt gewöhnlich die Projektionsfläche vergessen. Medien wirken wie Fensterscheiben: Sie werden ihrer Aufgabe umso besser gerecht, je durchsichtiger sie bleiben, je unauffälliger sie unterhalb der Schwelle unserer Aufmerksamkeit verharren.⁴

Medien sind Werkzeuge, die vornehmlich zur Vermittlung abstrakter, eben immaterieller, Inhalte dienen. Sie existieren vermeintlich nur, um auf etwas zu referieren, das nicht sie selbst sind; so ließe sich ihr allgemeines Schicksal theoretisch herunterbrechen. Mehr als die Beschaffenheit der Mittel zählt, was sie Immaterielles übermitteln – der Sinn „dahinter“, die Bedeutung „davon“. Der allgemeine Sprachgebrauch suggeriert bereits mittels seiner Bildhaftigkeit, dass das Ziel jeder Medienerfahrung sich jenseitig des Materials befindet.

Dieses Auseinanderklaffen von Material und Bedeutung liegt nicht im Naturell der Medien begründet. Als zentraler Mechanismus beruht es vielmehr auf einer langen abendländischen Tradition, die über philosophische und ästhetische Entwicklungen seit der Ideenlehre Platons zunehmend und vor allem im Umfeld der Kunst „Stofflichkeit als Last“ etabliert hat.⁵ Es existiert ein kulturgeschichtlich vorbelasteter Grund, auf dem sich bis in die Gegenwart herauf auch das Verständnis von Medien im Allgemeinen und Film im Besonderen zu entwickelt hatte. Um die bestehende ontologische Konfliktstellung in der Medienrealität des Films benennen zu können, wird es zunächst notwendig sein den Grundriss der Problematik in einem erweiterten Kontext nachzuzeichnen. Dafür ist es lohnend bei der Frage anzusetzen, wie Kunst im Allgemeinen begegnet wird und welche Erwartungen wir an sie haben. Es bedarf also einer anfangs bewusst breiteren Perspektive auf bestimmte medien- und kunsthistorische Vorbedingungen.

⁴ Krämer, Das Medium als Spur und als Apparat, 1998, S. 74.

⁵ Vgl. Jutz, Cinéma brut, 2010, S. 79.

Aber nicht nur Kultur und Tradition, sondern auch die Grundanlagen menschlichen Seins und Wahrnehmens überhaupt treten in der darzustellenden Historie als treibende, vielleicht zentrale Kräfte auf. Die bereits erwähnte „ureigen“ anmutende Suche nach sinnvollen Zusammenhängen und Orientierung steht mit der Separation von Material und Bedeutung in direkter Beziehung.

Es wird sich im weiteren kunst- und filmtheoretischen Abriss zudem eine verhängnisvolle Vernetztheit mit Sprache und Sprachwissenschaft offenbaren. Eine Beziehung, die, ob ihrer Verbindungslinien in die Gegenwart herauf, noch häufig in den Fokus der weiteren Auseinandersetzungen vordringen wird. Denn Sprache dient keineswegs allein zur Kommunikation. Sie bildet allem voran auch das vorwiegende Mittel die Welt zu „lesen“ und zu fassen. Sie ist als hauptsächliches mentales Verstehensmodell zu begreifen, das die menschliche Wahrnehmung entscheidend mitbestimmt. So weit, dass sie den Blick auf die Welt verändert und Dinge etwa nicht wahrgenommen oder ausgeblendet werden, die sich durch Sprache nicht fassen lassen.⁶

1.1 Kunst und Sprache

Bevor die gegenwärtig relevanten Nachwirkungen abendländischer Kunstbetrachtung und des darin problematischen Verständnisses von der Materialität des Kunstwerks für die Filmwissenschaft benannt werden können, müssen die dafür verantwortlichen Antriebe innerhalb dieser Kulturtradition näher untersucht werden.

1.1.1 Die Kluft zwischen Material und Bedeutung

In ihrem 1964 publizierten und berühmt gewordenen Essay „Gegen Interpretation“ greift die amerikanische Kritikerin und Erzählerin Susan Sontag historisch weit zurück, um darzustellen, wie die griechische Theoriebildung um Mimesis und Repräsentation die Kunst im westlichen Verständnis „verteidigungsbedürftig“⁷ hat werden lassen. Ein Prozess, in dem sich die ominöse Kluft zwischen Material und Bedeutung zu einem chronischen Symptom der kulturellen Gegenwart entwickelt hat.

⁶ Vgl. Ernst, Germanistische Sprachwissenschaft, 2004, S. 261 f.

⁷ Vgl. Sontag, Gegen Interpretation, 1964, S. 12.

Da Sontag den spezifischen Bezug zur Kunst herstellt, spricht sie in ihren Ausführungen zu dieser Trennung von „Form“ – als Ausdruck künstlerisch organisierten Materials – und „Inhalt“.

[...] diese Verteidigung der Kunst wiederum ist es, die zu der merkwürdigen Betrachtungsweise führt, die das, was wir als „Form“ zu bezeichnen gelernt haben, scharf trennt von dem, was man uns „Inhalt“ zu nennen gelehrt hat, und die überdies dem Inhalt die wesentliche, der Form hingegen nur beiläufige Bedeutung zuerkennt.⁸

Mit der brisanten Aufspaltung einher geht also auch eine verhängnisvolle Hierarchisierung, deren Tragweite für diesen Kontext kaum zu überschätzen ist. Denn man könne niemals mehr „jenen Stand der Unschuld vor aller Theorie wiedererlangen“,⁹ in dem die Hoheit des Inhalts über die Form wieder ungültig wäre. Die damit erzeugte Notwendigkeit, sich über eine „Aussage“ als Kunstwerk zu „identifizieren“ und zu „rechtfertigen“, beweist alleine durch die Vertrautheit dieser Begriffe aus Gerichtssaal und Rechtspruch, wie vergangen und unmöglich die Unschuldigkeit der Kunstbetrachtung nunmehr ist. Sontag zufolge ist Kunst regelrecht zum Inhalt geworden und in der Interpretation scheint sich dieser Akt sinnbildlich zu wiederholen, indem man über das Kunstwerk die sprachliche Äußerung stellt. Sontag ortet in der westlichen Kultur eine „Hypertrophie des Intellekts auf Kosten der Energie und der sensuellen Begabung“.¹⁰ Die Allgegenwart und Unbedingtheit der Interpretation vergifte das Empfindungsvermögen regelrecht, sie zähme und manipulierte die Kunst, deren vormalige Eigenschaft es war, nervös zu machen.¹¹ „Interpretation [...] ist die Rache des Intellekts an der Welt. Interpretieren heißt, die Welt arm und leer machen – um eine Schattenwelt der ‚Bedeutungen‘ zu errichten. Es heißt, *die* Welt in *diese* Welt verwandeln“,¹² resümiert sie und bedauert, wie irreversibel die Fähigkeit abhanden gekommen ist, Kunstwerke als das

⁸ Sontag, *Gegen Interpretation*, 1964, S. 12.

⁹ Ebenda.

¹⁰ Ebenda, S. 15.

¹¹ Vgl. ebenda, S. 15 f.

¹² Ebenda [Hervorheb. i. O.].

anzunehmen, was sie schlichtweg *sind*. Stattdessen wird immerfort Hand angelegt, die konkrete, singuläre Erscheinung beiseite gedrängt und mit Vorliebe bewiesen, wie das Irritationspotenzial des Kunstwerks sprachlich zu überwältigen ist. Nicht nur die Kunst im Allgemeinen, sondern auch Film und Sprache haben sich über die vergleichsweise kurze Filmgeschichte hinweg auf vielfältige Weise miteinander in Beziehung befunden, was weniger den Umgang mit Sprache, als das gegenwärtige Verständnis von Film nachhaltig verändert hat. Eine Entwicklung, die sich bereits in der Frühphase des noch jungen Mediums abgezeichnet hat und am ontologischen Konflikt, der hier behauptet wird, gewiss einen Anteil trägt. Im Diskurs um das Wesen des Films haben etwa die Filmsemiotik Christian Metz' und der Einfluss der strukturalistischen Theoriebildung durch Ferdinand de Saussure Spuren hinterlassen.

1.2 Film und Sprache

Der englische Filmwissenschaftler und Sound-Artist Andy Birtwistle berührt in seinem Buch *Cinesonica* (2010) viele der von Sontag aufgezeigten Punkte, in einem jedoch filmspezifischen Kontext. Analog dazu verengt sich auch der kurzzeitig erweiterte Fokus dieser Arbeit wieder von der allgemeinen Kunsterfahrung auf jene des Films, um zu fragen, welche Entsprechungen der scharfsinnigen Betrachtung der Kunstwelt durch Sontag im Diskurs um Film spürbar sind. Birtwistle zeigt in *Cinesonica* auf, wie das Medium durch Implikationen einer bedeutungsfokussierten Grundhaltung in seinen möglichen Wirkungsweisen limitiert wird. Interessanterweise spielt beim Unterfangen, die Genese der grundlegenden Problematik darzulegen, auch bei ihm Sprache eine entscheidende Rolle.

1.2.1 Linguistische Verfahren in der Filmwissenschaft

Birtwistle entwirft das Bild einer im Grundsatz verarmten Filmrezeption überhaupt vor dem Hintergrund der disziplinären Verandelung von Filmwissenschaft und Linguistik. Seit den Anfängen des Mediums hat die Zeitlichkeit, die ihm als Kunstform inhärent ist, dafür gesorgt, dass Film sich vor allem im Dienst des Erzählens weiterentwickelt hat. Schon der Terminus der „Filmsprache“ referiert auf jene enge Verbundenheit filmwissenschaftlicher und linguistischer Verfahren, die in

der linguistisch orientierten Filmsemiotik der 1960er-Jahre kulminierte. Vertreter wie der italienische Literat, Philosoph und Semiotiker Umberto Eco oder auch der französische Filmwissenschaftler Christian Metz praktizierten darin die teils bare Inkorporation strukturalistischer Methoden der Linguistik in die Filmwissenschaft. Film wurde dabei vordergründig als „Zeichensystem“ begriffen und kam dadurch in ein Nahverhältnis zu Sprache, das in der Realität des Mediums schlichtweg nicht besteht.

Bindet man die Kernsubstanz des Strukturalismus, der als weitverzweigtes linguistisches Großprojekt des 20. Jahrhunderts gilt, in die bisherige Kritik mit ein, so fällt auf, dass unter seiner Initialisierung durch Ferdinand de Saussure eine konzeptuell frappant ähnliche Trennung erfolgt ist, wie Susan Sontag sie für das westliche Kunstverständnis als folgenschwer markiert hat. Was bei ihr in „Form“ und „Inhalt“ auseinanderbricht, heißt in den sprachwissenschaftlichen Theorien Saussures „Ausdruck“ und „Inhalt“. Zentral darin ist die *Arbitrarität* ihrer Beziehung, das willkürliche Verhältnis zwischen *Signifikant* (Ausdruck) und *Signifikat* (Inhalt). Denn die Zeichenkonstruktionen der Sprache weisen keine phänomenologische oder visuelle Verwandtschaft auf zu den Dingen, die sie bezeichnen. Die Verbindung zwischen ihnen beruht auf *Arbitrarität* einerseits und, folglich, Konvention andererseits.¹³

Film beruht als Medienform auf gänzlich anderen, nicht-sprachlichen Zeichensystemen. Während Sprache als *symbolisches* Zeichensystem operiert, fusionieren sich im Film die semiotischen Kategorien *ikonischer* (Bild) und *indexikalischer* Zeichen (Spur). Das Medium bildet einerseits ab, und stellt damit Ähnlichkeitsbeziehungen zur Wirklichkeit her, andererseits ist der Bezug zur Wirklichkeit auch als Hinweis und Spur zu verstehen.¹⁴

¹³ Vgl. Ernst, Germanistische Sprachwissenschaft, 2004, S. 52.

¹⁴ Objektbeziehungen in Zeichensystemen wurden einst vom amerikanischen Semiotiker Charles Sanders Peirce konzeptuell dreigeteilt in *Symbol* (Abstraktion), *Ikon* (Ähnlichkeit, Abbild) und *Index* (Hinweis, Spur).

1.2.2 Negierte Materialität

Für den vorliegenden Kontext entscheidend ist der Umstand, dass Saussures Sprachbetrachtung und ihre systemische Logik auf dem Konzept der Differenz beruht und er sich infolgedessen zwangsläufig klare, sauber trennbare Gegenstände für seine Analysen wählen musste. Birtwistle hakt an diesem Punkt ein, um aufzuzeigen, wie diese Tatsache in der Medienerfahrung zu einer fortlaufenden Problematisierung von Materialität geführt hat. Man fühlt sich unweigerlich zurückerinnert an die Nervosität und Erotik, die sich Sontag für die Kunst zurückwünscht,¹⁵ wenn Birtwistle zu seiner Kritik an diesem differenzbasierten Modell ausholt.

Central to this approach to language is the distinction made between what is knowable and what is unknowable, which then maps onto modal distinctions between notions of essence founded upon differentiation, individuation, and abstraction, and phenomena which are noisy, chaotic, unruly, unmasterable and ultimately unknowable. The tension between these conceptual and ontological modalities reveals itself in the way in which Saussure removes the troubling presence of sound from the study of linguistics, the subsequent eschewal of speech in favour of language, and the modelling of language through writing.¹⁶

Saussures Statement „language is a form and not a substance“¹⁷ erzeugt dieselbe abgewandte Haltung gegenüber Materialität und konkreter Beschaffenheit, die Sontag hinter dem unablässigen Drang zur Interpretation ortet. Egal ob Zeichen oder Kunstwerk, ihre reale Substanz ist nicht von Wert. Oder, wie Birtwistle resümiert: „The clear inference here is that matter does not matter“.¹⁸ Saussures konzeptuelle Trennung zwischen Signifikant und Signifikat funktioniert als hochabstrahiertes Modell. Der Versuch, Film mit dieser linguistischen Methode zu erschließen, wie dies unter Eco und Metz geschehen ist, führt zu den toten Winkeln und blinden Flecken, welche den Weg des Mediums säumen. Die Parallelsetzung von Film und Sprache

¹⁵ Vgl. Sontag, *Gegen Interpretation*, 1964, S. 16, 22.

¹⁶ Birtwistle, *Cinesonica*, 2010, S. 20.

¹⁷ Saussure, *Course in General Linguistics*, 1964, S. 122.

¹⁸ Birtwistle, *Cinesonica*, 2010, S. 5.

resultiert im Fokus auf die Funktion, Bedeutungen herzustellen, und erreicht nicht die ontologische Realität des Mediums. Dieser Umstand ignoriert das Wesen von Film in zwei konkreten Punkten: „[...] firstly, that film is a material assemblage, and secondly that the cinematic event possesses concrete temporal and spatial dimensions.“¹⁹ Die Rolle der Materialität in den strukturalistischen Theorien ist eine höchst undankbare. Birtwistle zufolge bestehe ihre Daseinsberechtigung allein darin, Differenz herzustellen. Ist dies erreicht, werde das Material augenblicklich nichtig und überlasse ehrfürchtig dem konzeptuellen Wesen des Strukturalismus den Fortlauf der Operationen. Nichtsdestotrotz habe die Unterdrückung des Materials seine Grenzen und seine problematische Präsenz könne weder dauerhaft noch glaubwürdig aus der Debatte getilgt werden.²⁰

1.3 Symptome in Diskurs und Filmpraxis

Die Konsequenzen dieser Vorgeschichte reichen weit in das allgemeine Verständnis von Film hinein und erzeugen darin bestimmte Annahmen und verfestigte Rollen. Allem voran bestärkt das wirksam gewordene Nahverhältnis zwischen Film- und Sprachbetrachtung die Auffassung, Film müsse im weitesten Sinne wie Sprache informieren oder wie Literatur erzählen und, in weiterer Folge, zwangsläufig etwas bedeuten. Sprache hat ihre eigene Struktur und Logik. Sie hat jedoch über ihre Omnipräsenz und als vornehmliches Mittel, die Welt zu fassen – oder nach Sontag, zu „zähmen“²¹ – Wahrnehmungsveränderungen mit sich gebracht, die sich vielerorts nur scheinbar funktionell übertragen. Denn schließlich hat auch Film seine medial eigene Struktur und Logik. Seine simultan multisinnlichen Wahrnehmungsmöglichkeiten sind jedoch etwa dadurch eingeschränkt, dass „die Linearität der Schriftzeile, die Hintereinanderfolge von Zeichen auch eine Hintereinanderfolge von Erfahrungen suggeriert“.²² Es wird zunehmend deutlich, wie Medien die menschliche Wahrnehmung formen und wie die Vorrangstellung von Schrift und Sprache teils

¹⁹ Birtwistle, *Cinesonica*, 2010, S. 14.

²⁰ Vgl. ebenda, S. 34.

²¹ Sontag, *Gegen Interpretation*, 1964, S. 15.

²² Meyer, *acoustic turn*, 2008, S. 19.

sinnlich beschränkend zu konditionieren vermag. Dies steht mit den Ausführungen zur Hoheitsposition der Bedeutung in der Kunst in zweifelsohne enger Verbindung und führt direkt hinein in die ontologischen Konfliktfelder, von denen eingangs die Rede war. Damit gelangt unweigerlich die wesentliche Frage der Filmwissenschaft ins Zentrum der Betrachtung.

1.3.1 Was ist Film?

Dass das Wesen von Film schwierig zu fassen ist, beweist nicht zuletzt die weite Verzweigung seiner Theorien und Praktiken über das 20. Jahrhundert hinweg. Zwar ist seine Zusammensetzung aus aufgezeichneten Bild- und Tonspuren gemeinhin bekannt. Die Fragestellungen aber, die sich dazwischen – aus den realen und konzeptuellen Verhältnissen dieser Konstituenten zueinander – ergeben, winden sich seit jeher aus glaubwürdigen Schlusspunkten und einem letztgültigen Wissen um das Wesen des Mediums heraus. Dies scheint vorrangig für das filmhistorisch zur Kerndebatte aufgestiegene Verhältnis zwischen Film und Wirklichkeit zu gelten, das in der weiteren Erschließung dieses Kontexts mehr als einmal noch wiederkehren wird. Was aber hat es spezifisch mit der Wirklichkeit *von* und der Wirklichkeit *im* Film Problematisches auf sich? Und inwiefern könnte dieses Verhältnis für eine ontologische Konfliktstellung mitverantwortlich sein?

Wirklichkeit ist Film nur materiell, nicht aber die Welt, die dieses Material als real suggeriert. Er ist zudem Wirklichkeit als Ereignis, als Projektionssituation, die zwischen den Extremen Licht/Dunkelheit und Ton/Stille entschieden wird. Wahrscheinlich führt kein anderes Beispiel seiner Mediengeschichte diese Tatsache so anschaulich und konsistent vor wie Peter Kubelkas *Arnulf Rainer* (1960), der in radikaler Ausschließlichkeit aus den hektischen Variationen dieser Extreme besteht. Man kann sich in der Gegenwart seiner Projektion nicht einmal mit zugehaltenen Augen und Ohren der blendenden, krachenden Tatsache entziehen, dass Film lichtetes Bild und schallender Ton ist – denn *Arnulf Rainer* ist ein derart radikales filmisches Ereignis, dass die ontologische Basis des Mediums durch unsere Augenlider und bedeckten Ohren unweigerlich hindurchdringt und intensiv seine Audiovisualität

behauptet.²³ Begreift man künstlerische Produktionen auch als Zeichen ihrer Zeit, so stellt sich in diesem Kontext die Frage, welcher historischen Substanz es denn bedarf, dass eine medienspezifisch puristische Antwort wie diese entstehen mag?

Wie es sich als problematischer Zusammenhang historisch verdeutlicht hat, ergibt sich aus der Unbedingtheit der Interpretation von Kunstwerken eine gewisse Zähmung ihrer eigentlichen Wirksamkeit – ein Akt, der sich weitgehend über sprachliche Mittel realisiert. Film entkommt dieser unserer Grundhaltung nicht, und ist, wie die Kunst im Allgemeinen, in die Knechtschaft eines abbildrealistischen Primats gelangt. In der zentralen Unterscheidung der Wirklichkeit *von* und der Wirklichkeit *im* Film lässt sich eine nämlich ungleiche Wertigkeit dieser beiden Realitätsformen diagnostizieren. An dieser Stelle verknüpfen sich die Beobachtungen Sontags mit den Ausführungen Birtwistles, die Verhältnisse von Sprache zur Kunst und Sprache zum Film.

Die Gier nach Interpretation und wie durch diese, Sontag zufolge, der Inhalt historisch Oberhand über die Form erlangte, stellt als spätere und logische Konsequenz die Wirklichkeit *im* Film über die materielle Wirklichkeit *von* Film. Die Inhalte, die möglichst säuberlich nachgeahmte Wirklichkeit, sie drängen sich in den Vordergrund des allgemeinen Filmverstehens sowie – als Resultat davon – des allgemeinen Filmschaffens. Birtwistles Kritik am linguistisch durchfärbten Blick auf das Medium wird dabei so verständlich wie auch fatal relevant. Die Wirklichkeit des Mediums, seine Materialität und die Gemachtheit seiner dynamischen Illusionsarbeit treten hinter den Wert der Illusion zurück. Dies führt vor allem zu einer eminenten Vorherrschaft von *Audio-Visionen*, die Wirklichkeit säuberlich nachahmen.

1.3.2 Film als Mimesis – Sound als Komplement

Die Triebfedern der problematischen Entwicklung haben sich also verdeutlicht. Der menschliche Wille zu Sinn und Lesbarkeit hat diese *eine* Möglichkeit von Kunst, etwas Sagbares zu vermitteln, zu einer Funktion von absoluter Hoheit werden lassen. Unter dieser Vorherrschaft kommen nicht nur viele der eigentlichen Potenziale von Film zum Erliegen, sondern unter ihr entsteht auch ein Filmverständnis, das durchaus

²³ Vgl. Brakhage, Über Peter Kubelka, 1967, S. 157.

ontologisch verquer erscheint, was sich im Folgekapitel noch weiter definieren wird. Die Dominanz abbildrealistischer Filmkunst hat sich über eine stetige Wechselwirkung noch verstärkt: Der prinzipielle kulturelle Hunger nach sinnvollen Arrangements und Bedeutung hat ein Übergewicht klassischer Filmformen mit sich gebracht, das die Möglichkeiten kritischer Betrachtung, teils auf ein Abtasten hinsichtlich ihrer Tauglichkeit als Repräsentationen, verkürzt hat. Die breite Etablierung einer solchen Kritik wirkt naturgemäß zurück auf die künstlerische Praxis und verdrängt die eigentliche Vielfalt an Interaktionsmöglichkeiten zwischen Filmbild und Ton in den Bereich der Avantgarde. Innovativere Filmkunst wie Kubelkas *Arnulf Rainer*, der als mögliches Zeichen seiner Zeit eingeführt wurde, zeigen einer auf mimetische Filmformen gestützten Kritik jedenfalls ihre Begrenztheit auf. Die Poetik des österreichischen Avantgarde-Filmmachers scheint sich überdies in einem entscheidenden Punkt stimmig mit Sontags nostalgischem Wunsch nach einer gegenwartsbezogenen und dem Bedeutungszwang abschwörenden Kunst zu berühren. Denn konsequenterweise besteht der hohe Wert von Kubelkas Filmen in eben jener Position der Eigentlichkeit und Unbedarftheit, in der Eigenschaft, dass sie sind, was sie sind.²⁴ Die absolute Reduktion der Mittel in *Arnulf Rainer* bedingt die Begegnung mit der ontologischen Basis, ja der kruden Materialität des Mediums. Mangels konkreter Inhalte zeigen sich darin gleichzeitig die Grenzen einer einfachen Versprachlichung des Kunstwerks. Dies erscheint insofern als künstlerisch legitimer Konter, als Kubelka der allgemeinen Auffassung, Film müsse auf etwas Anderes, Bedeutungsvolles und Wirklichkeitsnahes referieren, die nackte Selbstreferenz gegenüberstellt; ohne Abbild und Sinn dahinter. Dem allgemein verkürzten Verständnis des Mediums setzt das Radikalbeispiel *Arnulf Rainer* das Eigentliche des Mediums in Reinform entgegen: Licht/Dunkelheit sowie Ton/Stille.

Kubelka selbst weist das Kino mit der Bezeichnung „Seh- und Hörmaschine“²⁵ als explizit audiovisuell aus. Warum es einer Betonung der Audiovisualität des Mediums theoretisch und in der künstlerischen Praxis wiederholt bedarf, wo doch angeblich die Zusammensetzung von Film aus Bild- und Tonspuren gemeinhin klar wäre, wird im weiteren Kontext deutlich. Aus dem Primat des Abbildrealismus ergeben sich

²⁴ Vgl. Brakhage, Über Peter Kubelka, 1967, S. 156.

²⁵ Kubelka, Invisible Cinema, 1973, S. 40f.

bemerkenswerte Implikationen, und sie wirken in die Beziehung zwischen den filmischen Konstituenten, Bild und Ton, hinein. Das ontologisch Konflikthafte des Filmdiskurses scheint sich vornehmlich aus jener verdrängten Position zu nähren, die Sound unter diesem Primat einnehmen hat müssen. Technisch entwickelte dieser sich fortwährend, aus einer ästhetisch-künstlerischen Perspektive jedoch kaum. Sound leidet in den Bereichen von Filmtheorie und -praxis gleichermaßen an einer höchst vernachlässigten Rolle: „More important still, sound itself is most often treated as if it were an ideal conveyor of linguistic or musical information“, ²⁶ fasst etwa Filmtheoretiker Rick Altman diese untergeordnete Position, mit Verweis auf die Hoheit linguistischer Verstehensmodelle, zusammen. Sound wurde sein Wirkungspotenzial derart effizient abgesprochen, dass Film gemeinhin als visuelles Medium gehandelt wird. Und abermals entlarvt der allgemeine Sprachgebrauch die Wirklichkeit dieses ontologischen Missverständnisses, denn man erzählt von Filmen, die man „(an)gesehen“ hat.

²⁶ Altman, Sound Theory – Sound Practice, 1992, S. 1.

2. Sound on Screen – ein filmhistorischer Überblick

„We gestate in Sound, and are born into Sight. Cinema gestated in Sight, and was born into Sound.“²⁷ Mit diesem vielzitierten Satz beginnt Walter Murch seine Einleitung zu Michel Chions richtungsweisendem Werk *Audio-Vision*, und neben ihrer inhaltlichen Aussage vermitteln diese knappen Sätze in ihren Seitenlinien auch eine Charakteristik der zuweilen verqueren Debatte, die um „Sound on Screen“²⁸ geführt wird. Murchs Darstellung erzählt in seiner Bildhaftigkeit indirekt etwas über eine im Grundsatz problematische Begegnung – über verkehrte Verhältnisse, ja eine im Wesen begründete Opposition zwischen Kino und seinen Audio-Spectators. Die Gegenüberstellung von Gegenstand und seiner Perzeptionsinstanz als diametral gegenläufige Biographien erzeugt den unmittelbaren Eindruck einer womöglich dilemmatischen Situation, eines durch Andersartigkeit grundgelegten Risikos der Missverständlichkeit. Etwas scheint in den Auffassungen über das Wesen von Film nicht zu stimmen, was vermutlich auch der Tatsache zu schulden ist – und darauf referiert die Geburtsmetapher Murchs auch – „[...] that cinema, in relation to other art forms, is in fact still in its infancy.“²⁹

Das junge Medium hat seit dieser Geburt zweifelsohne bemerkenswerte Weiterentwicklungen durchlaufen, wovon die verzweigten Entwicklungen zum Tonfilm um 1927 als die mitunter folgenreichsten gelten. Dass Film in seinen Anfängen ein tatsächlich stummes Ereignis gewesen wäre, ist durch die Forschungsarbeit zu den frühen Aufführungspraktiken zur Genüge widerlegt.³⁰ Dennoch entfachen sich seit jeher am offenbar ureigens audiovisuellen Wesen des Films hitzige Debatten. Nicht nur das Medium selbst, sondern auch der filmwissenschaftliche Diskurs um Sound im Film hat bis heute beides vorzuweisen; sowohl bemerkenswerte Entwicklungen – insbesondere über scharfsinnige Beiträge wie jene Michel Chions – als auch hartgesottene Problemfelder. Die in der Geburtssymbolik vorbelastete Rolle von Sound besteht hauptsächlich in jener

²⁷ Chion, *Audio-Vision*, 1994, S. VII.

²⁸ Der Untertitel zum angeführten Werk Chions.

²⁹ Apprich, *Born into Sound*, 2015, S. 2.

³⁰ Vgl. Jutz, *Not Married*, 2009, S. 68.

konsequenten Verknennung, die sich am Ende des vorherigen Kapitels bereits ansatzweise eröffnet hat.

Given the medium's fundamentally audiovisual nature, logic suggests that sound should make a substantial contribution to the effects and meanings created by cinema. However, the cultural bias towards the image has resulted in the mistaken belief that film is a visual rather than an audiovisual medium.³¹

Bild und Ton existieren im Film als gleichzeitig wirksame Spuren und dennoch offenbart die genaue Befragung ihrer jeweiligen Rollen ein frappant ungleiches Verhältnis. Die führenden Stimmen in der Theoriebildung und Fortentwicklung dieser ehemals filmwissenschaftlichen Grauzone kommen in ihren Bestandsaufnahmen zu auffallend ähnlichen Urteilen. Michel Chion etwa führt dazu aus: „Ontologically speaking, and historically too, film sound is considered as a ‚plus‘, an add-on. [...] A film without sound remains a film, a film with no image, or at least without a visual frame for projection is not a film.“³² Und bei Rick Altman wird Filmsound konzeptualisiert als „an unproblematic extension of the image, within a comfortably unified text.“³³

2.1 Zur Kritik am Tonfilm

Für die untergeordnete Rolle von Sound sprechen überdies auch die Begrifflichkeiten, unter denen er wissenschaftlich kategorisiert und erfasst wird. Dass Ton im Film etwa aus dem On oder Off stammen kann (abhängig davon, ob seine Quelle innerhalb oder außerhalb des Filmbildes liegt) und als diegetisch oder nicht-diegetisch beschrieben wird (die Tonerzeugung ist oder ist nicht Teil der filmischen Welt), zeigt, inwiefern Eigenschaften der Tonebene selbst in der Filmwissenschaft in stetiger

³¹ Birtwistle, *Cinesonica*, 2010, S. 1.

³² Chion, *Audio-Vision*, 1994, S. 143.

³³ Altman, *Sound Theory – Sound Practice*, 1992, S. 10.

Verhältnismäßigkeit zum Filmbild formuliert werden.³⁴ Diese fachsprachliche Prämisse unterstützt jenen Kampf um Vorherrschaft, der sich längst auch in die dominierende Sprachsymbolik des Diskurses übertragen hat: „Abhängigkeit und Dominanz, Illustration und Untermalung, Kontrapunkt und Konflikt“ kommen auffällig häufig darin vor.³⁵ Die Begrifflichkeiten verstärken jenes Bild der Debatte, das bereits Walter Murch sprachlich als vorprogrammiert konflikthaft symbolisiert hat. Eine überaus differenzierte Betrachtung der bestehenden Hierarchien stellen die Schriften Chions dar, in denen er im Detail befragt, welche konkreten Funktionen Ton im Kontext der Bilder erfüllt.

The most widespread function of film sound consists of unifying or binding the flow of the images. First, in temporal terms, it unifies by bridging the visual breaks through sound overlaps. Second, it brings unity by establishing atmosphere [...] a „heard space“ in which the „seen“ bathes. And third, sound can provide unity through nondiegetic music: because this music is independent of the notion of real time and space it can cast the images into a homogenizing bath or current.³⁶

Worauf Chion damit auch verweist, ist neben der hierarchisch klaren Ordnung ein gewisser medialer Mehrwert, der durch Sound für unsere Wahrnehmung entsteht. Neben der früh ausgerufenen Gefahr, zur baren Illustration der Bilder zu verkommen, sind bereits aus der Zeit des frühen Tonfilms ähnliche Hinweise auf erweiternde Wirkungen nachzulesen: „Das Akustische vervollkommnet die Illusion so, dass sie komplett wird. Und sogleich ist auch der Bildrand kein Rahmen mehr, sondern die Begrenzung eines Loches, eines Theaterraums: – der Ton macht die Filmwand zur räumlichen Bühne.“³⁷ Für Rudolf Arnheim ist dies jedoch ein störendes Phänomen, welches das ursprüngliche und für ihn so wertvolle Doppelspiel von flächigem Bild versus Figuren im Raum schlichtweg aufhebt.³⁸ Film als eigenständige Kunstform

³⁴ Vgl. Chion, Audio-Vision, 1994, S. 67 f.

³⁵ Vgl. Elsaesser/Hagener, Filmtheorie zur Einführung, 2007, S. 170.

³⁶ Chion, Audio-Vision, 1994, S. 47.

³⁷ Arnheim, Der tönende Film, 2004, S. 68.

³⁸ Vgl. ebenda.

wäre dadurch zunehmend gefährdet der Hegemonie abbildrealistischer Formgebung zu unterliegen³⁹ – eine damals sorgenvolle Vorahnung, die im eröffneten Kontext als längst etablierte Praxis verhandelt wird.

Seit den 1980er-Jahren ist das Corpus an Literatur zu Filmsound zu einem Umfang angewachsen, der mittlerweile nicht mehr grundsätzlich daran zweifeln lässt, dass *Sound* eine ernstzunehmende, ja essentielle Rolle im Erzeugen filmischer Wirklichkeit zukommt.⁴⁰ Bemerkenswert bleibt jedoch, dass der allgemeinen Aufwertung zum Trotz die Verfahrensweisen, Filmsound zu konzeptualisieren, vergleichsweise unbeweglich geblieben sind.⁴¹

Echoing the model of sound proposed by industrial processes of film production, writers tend to analyse the soundtrack according to its commonly accepted constituent elements – music, dialogue and sound effects – sometimes including silence, and quite often focusing exclusively on the role played by music. Unfortunately, in considering these elements of the soundtrack in isolation, the tendency is to neglect their interrelatedness, and more importantly, their changing relationships with one another and with the images on screen.⁴²

Wie verfährt jedoch eine rudimentäre Praxis der Kritik, wie sie hier beschrieben ist, mit progressiveren Audio-Visionen und den avantgardistischen Angriffen auf die heile Welt des naturalistischen Illusionskinos? Welche dieser isolierenden Perspektiven bleiben noch fruchtbar, wenn die Herkömmlichkeit der Formensprache ausbleibt, und sich, wie etwa bei Sergej Eisenstein, ein Sägegeräusch übergangslos zu einem menschlichen Lachen und weiter zu einem Tiergeschrei transformiert?⁴³

³⁹ Vgl. Elsaesser/Hagener, *Filmtheorie zur Einführung*, 2007, S. 169.

⁴⁰ Vgl. Birtwistle, *Cinesonica*, 2010, S. 2.

⁴¹ Vgl. ebenda.

⁴² Ebenda.

⁴³ Vgl. Meyer, *Sehgewohnheiten durch neue Hörweisen ändern*, 2008, S. 631.

Eine Kritik, die audiovisuell komplexeren Konstruktionen sprachlich beikommen möchte, wird nicht um eine tiefgreifende Auseinandersetzung mit sowohl den Eigenschaften seiner Konstituenten als auch mit den potenziell mannigfachen Wechselbeziehungen zwischen diesen umhinkommen. Die bestehende Diskurswirklichkeit vermittelt diese Ambition keineswegs. Denn nicht nur, dass ihre Gegenstände durch die Hoheiten von Sprache und Bedeutung wesentlich, und am konkreten Resultat verkannter Audiovisualität, leiden – auch das sprachliche Instrumentarium des Diskurses ist derart von linguistischen und visionszentrierten Termini durchdrungen, dass für innovativere Formen der Kritik es einer grundlegend neuen Konzeptualisierung bedarf.

2.1.1 Die Vorherrschaft des *Natural Sync-Sound*

Arnheims ausgesprochene Sorge um die schwindende Eigentlichkeit der Kunstform „Stummfilm“ hat bei ihm noch zur schlichten Absage an den Tonfilm geführt. Nach dessen weitgehender Etablierung hat sich diese Sorge jedoch kurzerhand auf den neuen Status Quo übertragen. Auch die Eigentlichkeit des Tonfilms, als neuer Kunstform, sah man auf Seiten der Avantgarde früh als gefährdet an, da die Umwälzungen naturgemäß nicht frei von industriebedingten Mechanismen waren. Die tatsächlichen Möglichkeiten des Tonfilms mussten im Licht der jungen Voraussetzungen erst neu verhandelt werden. Es schien in diesen Prozessen viel vom Möglichen rasant durch Verfahrensweisen der dominierenden Produktionsstätten verdrängt zu werden und sich auf wenige übliche Formen beschränkt zu halten. Die Vorahnung, das öffentliche Gewicht kommerzieller Filmformen würde, das audiovisuelle Potenzial auf den „sicheren Hafen“ der Repräsentations- und Illusionsbildung herunterbrechen, wurde bald schon verhasste Wirklichkeit für die zeitgenössische Filmavantgarde. Abbildrealismus wurde Programm, und die avantgardistische Auflehnung dagegen bestätigt eine kunsthistorisch vertraute Logik.

Die Einführung des Lichttonsystems, das Bild und Ton als sogenannten „Married Print“ erstmals auf *einem* Medium speichert,⁴⁴ festigt überdies die absolute Vorherrschaft des *Natural Sync-Sound*. Eine seiner beiden Grundbedingungen, die

⁴⁴ Vgl. Jutz, *Not Married*, 2009, S. 68.

Synchronizität, findet im neuen System seine technisch manifestierte Absicherung gegen die Horrorvorstellung Hollywoods, während der Projektion „out of sync“ zu laufen. Für die andere Grundbedingung, jene der Quellentreue, gibt es keine technische Entwicklung, die ihre Einhaltung versichert. Es existiert nicht mehr als ein unverbindlicher Kodex, der innerhalb der Diegese eine unbedingte Plausibilität der Beziehungen zwischen Sound und der sichtbaren Quelle einfordert. Wirklichkeit muss als Illusion schlichtweg funktionieren, und die Künstlichkeit der Handgriffe dahinter dürfe deshalb nie in den filmischen Vordergrund gelangen.

2.2 Avantgardistische Gegenstrategien

Im Folgenden gelangen avantgardistische Gegenstrategien zum *Natural Sync-Sound* in den Fokus. Die vorliegende Auswahl wird in ihrer ahistorischen Kategorisierung veranschaulichen, wie erstaunlich unterschiedlich die Verhältnisse zwischen Sound und Image dabei ausgefallen sind. Es ist den Beispielen jedenfalls gemeinsam – und darin liegt ihre Relevanz begründet – dass sie auf die eine oder andere Weise für eine jedenfalls extreme Begegnungsform mit dem Kino der Repräsentationen stehen. Interessanterweise führten aber die auf ähnlichen Motiven begründeten Kampfansagen gegen Hollywood nicht zwangsläufig auch zu Erzeugnissen, die Sound tatsächlich als wirksames Element führen.

2.2.1 Gegenstrategie *Isolation*: Bild oder Ton

Einige avantgardistische Strategien lassen sich, ihren Verfahrensweisen zufolge, als bewusste oder unbewusste Isolationen von Bild und Ton kategorisieren. Obwohl sie damit auf unterschiedliche Weise dem Potenzial ihrer sinnlichen Verschränkung abschwören, sind sie dennoch als Gegenstrategien zum etablierten *Natural Sync-Sound* zu verstehen und erweitern, als beispielhafte filmhistorische Abrisse, die Biographie eines problematisch gewordenen Wesens.

Der Structural (Materialist) Film

Der *Structural Film* wie auch der durch Peter Gidal formulierte *Structural Materialist Film* teilen zwar die Auflehnung gegen die etablierte Filmsprache des *Classical*

Hollywood Cinema, das Resultat davon waren jedoch keineswegs produktiv andersartige Bild-Ton-Beziehungen. Als Politikum entstanden und praktiziert, verstand sich der *Structural (Materialist) Film* allem voran als ‚a pursuit of ‚film as film‘, demanding an active viewer situated in opposition to the passive consumer of mainstream cinema [and] designed to resist the psychological manipulation of the viewer that was [...] central to the operation of classical cinema‘.⁴⁵

Dass hier, wie in der Filmwissenschaft allgemein verbreitet, wiederholt vom ‚viewer‘ die Rede ist – wohingegen Chion den Begriff ‚Audio-Spectator‘ etabliert – verdeutlicht, dass dieser Teilbereich der Avantgarde in der Auseinandersetzung mit der Eigentlichkeit des Films ebensowenig vor toten Winkeln in seiner Theoriebildung bewahrt blieb. Die hervorgegangenen Verfahren haben infolgedessen eine unbewusste Isoliertheit der filmischen Konstituenten bewirkt.

[...] one of the shortcomings of deconstruction, both as a filmmaking practice and as a conceptual frame in which to situate that practice, is that in reducing cinema to what it takes to be its constituent elements, it effectively severs sound from image.⁴⁶

Die vermeintliche Dekonstruktion des *Structural (Materialist) Film* war, in seiner exklusiven Orientierung am Visuellen, allzu häufig pure Destruktion und führte keineswegs zur Aufwertung audiovisueller Beziehungen. Möchte man Film jedoch in seinem realen, ganzheitlichen Wesen in eine medienkritische Praxis überführen, so müssen audiovisuelle Mechanismen und Verschränkungen mitberücksichtigt werden. Echte Dekonstruktion muss demzufolge – der Bezeichnung entsprechend – zwangsläufig von kreativen Akten der Konstruktion begleitet werden, und so zwischen Filmbild und Ton neuartige Beziehungen anbieten, anstatt diese aufzulösen.⁴⁷

Der *Structural Film* und der *Structural Materialist Film* nehmen gemeinsam eine, im gegebenen Kontext, widersprüchliche Position ein. Gemessen an den eigenen

⁴⁵ Birtwistle, *Cinesonica*, 2010, S. 36.

⁴⁶ Ebenda, S. 52.

⁴⁷ Vgl. ebenda, S. 52 f.

Ansprüchen und angesichts ihrer offiziellen Vorhaben, eine medienbewusste Filmerfahrung zu ermöglichen, erscheinen ihre Erzeugnisse, ironischerweise, nicht medienbewusst genug. Ihre Konzentration auf visuelle Codes war schlicht Teil des Programms⁴⁸ und die Vernachlässigung von Sound damit impliziert. Das Abtrennen oder Übergehen auditiver Phänomene war hier problematischerweise ein unbewusster Akt. In der Filmgeschichte tauchen jedoch auch Stationen auf, welche diese Praxis der Trennung von Bild und Ton absichtsvoll betrieben haben. Dieser bewusste Umgang mit dem Material gilt interessanterweise vorrangig für jene Beispiele, die Sound zentral setzen.

„Hörfilme“ und die akusmatische Dimension

Dem Fokus auf das Visuelle lassen sich Positionen gegenüberstellen, die Filmsound in unterschiedlichen Formen der Isolation und teils baren Selbstreferenzialität inszeniert haben. Barry Bermange etwa bietet mit seinem *Mirage Kino* von 1998 eine Spielweise von Film an, die genau genommen nicht mehr Film ist: Die entkontextualisierte, aus mehreren Filmfragmenten collagierte, Audiospur wurde als Hörspiel im Radio gesendet, und bietet in diesem medial anderen Umfeld eine autonome Erfahrung an, die nichtsdestoweniger das Bewusstsein für die Funktionsweisen von Film zu schärfen vermag.⁴⁹ In diesem Zusammenhang sind auch Walter Ruttmann und Derek Jarman zu nennen. Im Gegensatz zum *Mirage Kino* erfüllen Ruttmanns *Weekend* (1930) wie auch Jarmans *Blue* (1993) die Rolle und Definition als Film gerade noch. Durch die Präsenzen eines blank schwarzen *Screens* in *Weekend* und Jarmans tief dunklem Blau – bei gleichzeitig jedoch ablaufendem Audio-Narrativ – schlagen die Filmemacher in die filmtheoretisch selbe Kerbe, die gleichzeitig den unmittelbaren Grenzbereich des Mediums markiert. Kunstgriffe dieser Art lenken die Aufmerksamkeit gezielt auf die Abhängigkeiten und Codes, die zwischen Bild- und Tonebene bestehen. Vor allem verweisen sie darauf, wie sehr Sound oftmals nur Bindeglied für die Schnitte und damit Handlanger der Bilder bleibt.⁵⁰

⁴⁸ Vgl. Birtwistle, *Cinesonica*, 2010, S. 36.

⁴⁹ Vgl. Meyer, *Sehgewohnheiten durch neue Hörweisen ändern*, 2008, S. 619.

⁵⁰ Vgl. Chion, *Audio-Vision*, 1994, S. 47.

Ruttmanns *Weekend* mag zudem, durch die “[...] Montage akustischer *objets trouvés* nichtmusikalischer Herkunft [...]” als Verläufer für die spätere Theoriebildung durch den Franzosen Pierre Schaeffer verstanden werden.⁵¹ Von Jérôme Peignot als ein Begriff griechischen Ursprungs entdeckt, hat Pierre Schaeffer in den 1950er-Jahren als Vertreter der *Musique Concrète* das Adjektiv “akusmatisch” etabliert, um Situationen zu beschreiben, in denen man hört, während man der Klangquelle uneinsichtig bleibt.⁵² Die Bezeichnung stammt aus dem Pythagoreismus, und darf man der Legende glauben, so ließ Pythagoras, als Maßnahme zur äußersten Konzentration auf die Lehrinhalte, einen Vorhang zwischen sich und seinen Schülern einziehen, sodass diese allein seiner Stimme, ohne die körperliche Präsenz ihrer Quelle, ausgesetzt waren.⁵³

Chion, Vertrauter und Assistent Schaeffers, führt den Begriff als *Acousmètre* in die Filmtheorie ein und bezeichnet damit Tonelemente, die filmisch nicht „[...] accompanied by the sight of its source or cause [...]“⁵⁴ auftreten. Sie haben ihren Ursprung demzufolge offscreen. Chions Konzept gibt damit nicht nur der audiovisuellen Grundkonzeption von Ruttmann und Jarman einen Namen; die Wirkungsmöglichkeiten dieser „akusmatische Dimension“ werden in weiterer Folge, vor allem in der Kontextualisierung der Filme John Smiths, noch von Bedeutung sein.

2.2.2 Gegenstrategie *Fusion*: Bild und Ton

Neben diesen und anderen Unternehmungen, die illusionsbildenden Mechanismen von Film zu unterlaufen, tauchen in der Geschichte des Mediums jedoch auch Verfahren auf, die ihre Effekte nicht unter bewusster oder unbewusster Isolation seiner Konstituenten zu erzielen suchen. Sowohl im früheren als auch im späteren 20. Jahrhundert finden sich Beispiele, welche die Ebenen von Bild und Ton außerhalb repräsentativer Funktionsweisen innovativ verschränken und ihre tatsächlichen Interaktionmöglichkeiten in das Zentrum ihrer Filmpraktiken vorlassen.

⁵¹ Vgl. Jutz, *Not Married*, 2009, S. 73.

⁵² Vgl. Schaeffer, *Traité des objets musicaux*, 1966, S. 91.

⁵³ Yalcintepe, *An der Schwelle zum Sichtbaren*, 2010, S. 22.

⁵⁴ Chion, *Audio-Vision*, 1994, S. 72.

Die Russische Filmavantgarde

Im Russland der späten 1920er-Jahre etwa verwirklichte man den künstlerischen Wunsch, Film nicht als Abbildrealismus zu praktizieren, in absichtsvoll andersartigen Konstruktionen und Montagen. Sergej Eisenstein, der zuvor im Kontext einer offenkundig limitierten Praxis der Kritik eingeführt wurde, spielt darin eine zentrale Rolle. Fälschlicherweise wurde dessen, gemeinsam mit Wsewolod Pudowkin und Grigorij Alexandrow verfasstes, „Manifest zum Tonfilm“ (1928) zuweilen zur generellen Absage an den Tonfilm, zugunsten einer puristisch visuellen Montage, verkürzt rezipiert. Die formulierte Haltung war jedoch keineswegs Verweigerung, sondern lediglich die offengelegte Warnung vor einer Weiterentwicklung „[...] auf dem Wege des geringsten Widerstandes [und] der Befriedigung einfacher Neugier“.⁵⁵ Denn das Resultat einer solchen Entwicklung, wäre in letzter Konsequenz tatsächlich abzulehnen, als eine Tonverwendung, die exklusiv „naturalistisch“ bleibt und „[...] eine gewisse Illusion sprechender Menschen oder hörbarer Objekte [...] vermittelt“.⁵⁶

Eisenstein und seine Mitstreiter forderten eine gezielt kontrapunktische, asynchrone Verwendung von Sound.⁵⁷ Statt Wirklichkeit zu imitieren, gelte es, Wirklichkeit zu schaffen und in mutigen Verfahren die audiovisuellen Möglichkeiten auszuschöpfen.⁵⁸ Trotz konzeptueller Differenzen zu Eisenstein, ist auch Dziga Vertovs *Donbaß-Sinfonie* in seiner Verwendung „[...] heterogener Klangmaterialien, Manipulationen und Verzerrungen des Materials [...]“ aus ebenjener Grundhaltung hervorgegangen – als „Sinfonie der Geräusche“, wie er sie selbst unter Verweis auf die Absicht affektiver Montage auch nannte.⁵⁹

Die Russische Avantgarde nimmt damit ein Verständnis des Mediums vorweg, das sich im Fortlauf der Filmhistorie, und vor allem auch im gegebenen Kontext, als seiner Zeit voraus erweisen wird.

⁵⁵ Eisenstein/Pudowkin/Alexandrow, Manifest zum Tonfilm, 2003, S. 55.

⁵⁶ Ebenda.

⁵⁷ Vgl. ebenda, S. 56.

⁵⁸ Vgl. Meyer, Sehgewohnheiten durch neue Hörweisen ändern, 2008, S. 632.

⁵⁹ Vgl. Meyer, Audio-Visionen, 2008, S. 480.

Die Österreichische Filmavantgarde

Der Blick auf die Filmavantgarde Österreichs eröffnet gleichermaßen bemerkenswert fortschrittliche Audio-Visionen, die als Gegenstrategie auf Fusion basieren. Ebenso kunst- wie absichtsvoll realisiert sich diese avantgardistische Haltung in Filmen von Lisl Ponger oder auch Peter Kubelka. Im Aneinanderhalten ihrer künstlerischen Positionen setzt sich die bewusst ahistorische Perspektive fort, denn Kubelka gehört der ersten, Ponger jedoch der dritten Avantgarde-„Generation“ an. Über den zeitlichen Abstand hinweg verbindet sie jedoch, als kontextrelevantes Merkmal, eine überaus bewusste Tonverwendung in ihren Filmen. Auch wenn ihre ästhetischen und poetologischen Interessen im Allgemeinen nicht kongruent erscheinen, so verschränken sich ihre Verfahren dennoch in medientheoretisch bedeutsamen Punkten.

Einer dieser Berührungspunkte ergibt sich zwischen Pongers *Passagen* (1996) und Kubelkas *Unsere Afrikareise* (1966). Nicht Teil des gegebenen Kontexts sind die gesellschaftspolitische Tragweite und die postkolonialen Implikationen, in denen sich die Filme ebenfalls ähnlich sind. Im Vordergrund der Parallelbetrachtung steht vor allem die vergleichbare Charakteristik ihrer audiovisuellen Montage. In beiden Filmen sind die schnellen Schnitte des Bildmaterials, aus teils fernen Ländern, durch ein dauerhaftes Voice-Over begleitet, das aus dem Nacheinander vieler Stimmen besteht. Es setzt sich zusammen aus den Kommentaren mehrerer Personen, die zwar niemals ins Bild kommen; ihre Erzählungen aus dem Off greifen jedoch wiederholt auf eigenwillige Weise mit den Filmbildern, lose sinnstiftend, ineinander. Zumindest suggeriert die verinnerlichte Erwartungshaltung, dass es diese „passenden“ Momente gibt. Beide Filme erfüllen momenthaft sowohl die Merkmale willkürlicher Collage als auch absichtsvoller Montage, und erzeugen darüber ein dynamisches, anregendes Spiel des Verstehens und Verstehen-Wollens.

Peter Kubelka selbst empfiehlt vor der Aufführung von *Unsere Afrikareise* sich gewissermaßen von der Vorstellung von Film als Abbild des Wirklichen zu befreien, um das audiovisuelle Ereignis *wirklich*, in seiner gesamten sinnlichen Eigenheit,

erfahren zu können.⁶⁰ Ebenso betont Stan Brakhage für den Fall Kubelka, dass „[...] jeder seiner Filme ist, was er ist [...]“⁶¹ und reiht ihn damit in die Tradition jener Filmavantgarden ein, die das Medium in die Position transferieren möchten, Wirklichkeit zu sein, anstatt sie zu imitieren.

Kubelkas *Unsere Afrikareise* und Pongers *Passagen* sind sich ähnlich im fließenden und nur vermeintlich zufälligen Zu- und Ineinander der Bild- und Tonspuren, über das sie sich selbst als eigenständige Wirklichkeiten positionieren. Ein anderer Film Pongers, *Phantom Fremdes Wien* (1991–92), zeigt überdies eine interessante Querverbindung zur späteren Theoretisierung der Filme John Smiths. Der poetologische Ansatz Lisl Pongers führt zuweilen nahe an eine Offenlegung der konkreten Produktionsbedingungen von Film heran, und im Kontext von Smiths *The Girl Chewing Gum* wird man sich unweigerlich an spezifische audiovisuelle Konstellationen in *Phantom Fremdes Wien* zurückerinnert fühlen.

Ponger arbeitet darin mit ihrer eigenen Stimme, die aus dem Off kontinuierlich Gedanken zur Genese des Films äußert, zu seiner inhaltlichen Strukturiertheit, technischen Entscheidungen und Details des Produktionsprozesses. Sie bietet am Ende visuell und anhand ihrer deskriptiven Kommentare sogar mehrere Optionen an, den Film enden zu lassen. Vor allem thematisiert der Film aber auch die zeitliche und räumliche Distanz zwischen den Aufzeichnungen von Bild und Ton. So erzählt die Stimme etwa, dass sie die versäumte Tonaufzeichnung bei einer türkischen Hochzeit ein Jahr später bei einer anderen nachholt und referiert damit auf die potenzielle Austauschbarkeit filmischer Wirklichkeiten. Die audiovisuelle Wahrhaftigkeit der gezeigten Feierlichkeiten in *Phantom Fremdes Wien* wird zunehmend brüchig und kollabiert wenig später. Als gegen Ende des Films ein Mann zu sehen ist, der in regelmäßigen Abständen hörbar seine große Trommel anschlägt, setzt das Voice-Over zu einem medientheoretisch allgemeineren Statement an: „Wenn der Hintergrundton, der Synchronon und das Bild übereinstimmen, ergibt sich eine filmische Einheit. Eine konstruierte Realität. Die Bilder sind bei der Friedenspagode [in Wien] aufgenommen.“ Der Mann im Bild trommelt weiter, während der Trommelsound aus-

⁶⁰ Peter Kubelka, im Rahmen von *Film als Ereignis, Film als Sprache, Denken als Film* (2011) [siehe Filmographie].

⁶¹ Vgl. Brakhage, Über Peter Kubelka, 1967, S. 156.

und die Stimme wieder ansetzt: „Die Hintergrundtöne stammen aus dem *BBC*-Archiv. Es sind Töne vom Ufer der Themse, und die Trommelschläge sind nachvertont.“ Ponger wie auch Kubelka erzeugen in ihren spezifischen audiovisuellen Setzungen und den neuartigen Beziehungen, die darin entstehen, bewusst anfällige Wirklichkeiten. Aus solchen Prozessen der Destabilisierung tritt die Materialität des Mediums in den Vordergrund.⁶² Autoreflexive Filmpraktiken wie diese vermögen die Routinen der Wahrnehmung zu durchbrechen und sind deshalb von zentraler Bedeutung.

Häufig wird ein Medium in einem anderen inszeniert, werden verschiedene mediale Inszenierungsebenen in ein Wechselspiel gebracht, so dass sie einander überlagern oder durchdringen und ein ungewöhnlicher Wahrnehmungsmodus generiert werden kann. Der Prozess medialer Formgewinnung wird vorgeführt, Grenzen zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem [...] werden verschoben. Wahrnehmungsbewusstwerdung der Darstellungsordnungen und medienspezifische Erfahrungsweisen [...] werden ebenso möglich wie ein prozessuales Umschlagen von der Form des Mediums in das Medium als Form.⁶³

In der Filmgeschichte sind folglich durchaus Beispiele hervorzuheben, die zwischen Bild und Ton eine Filmpraxis gleicher Berechtigung herstellen. Gerade in den vorliegenden Beispielen aus den Filmavantgarden Österreichs und Russlands existieren die filmischen Konstituenten weniger in Abhängigkeitsverhältnissen als in dynamischen Spielen und Beziehungen. Die Wirkungen aufeinander ergeben etwas anregend Neues, sobald von der Prämisse abgesehen wird, Wirklichkeit lediglich imitieren zu wollen. Diesen Ansatz, die prinzipielle Möglichkeit auf dieses anregend Neue in audiovisuellen Konstellationen, hat insbesondere Michel Chion umfassend und erhellend zu theoretisieren vermocht. Für eine fundiertere Auseinandersetzung mit der besonderen Filmpraxis John Smiths werden ausgewählte Aspekte daraus im Detail beleuchtet.

⁶² Vgl. Birtwistle, *Cinesonica*, 2010, S. 34.

⁶³ Meyer, *Sehgewohnheiten durch neue Hörweisen ändern*, 2008, S. 612 f.

2.3 Chions *Audio-Vision*

In den frühen 1970er-Jahren hatte Pierre Schaeffer, als Leiter des *Office de Radiodiffusion Télévision Française*, zwei Forschungsgruppen installiert, die sich der Erforschung einerseits auditiver und andererseits visueller Phänomene separat widmen sollten.⁶⁴ Als Assistent Schaeffers war Chion damals Teil der Musikforschungsgruppe, der *Groupe de Recherches musicales*. Der institutionellen Trennung entgegen, vermittelt das Werk Chions jedoch ein stetiges Zusammendenken mit der anderen Fraktion, der *Groupe de Recherches images*. Der hohe Wert von Chions Recherchen liegt in der bewussten Abkehr von isolierten Betrachtungen. Er konzeptualisiert das Dazwischen und die gegenseitigen Einflussnahmen der Konstituenten aufeinander. In *Audio-Vision: Sound on Screen* heißt es einleitend und programmatisch:

The objective of this book is to demonstrate the reality of the audiovisual combination – that one perception influences the other and transforms it. We never see the same thing when we also hear; we don't hear the same thing when we see as well. We must therefore get beyond preoccupations such as identifying so-called redundancy between the two domains and debating interrelations between forces [...].⁶⁵

Es ist das wesentliche Anliegen Chions, das verkappte Verständnis von audiovisuellen Erscheinungsformen aufzubrechen. Solange das Selbstverständnis von „Betrachter“ oder „Betrachterin“ aufrechterhalten bleibt, werden Filme stets auch nur „angesehen“ und es verbleibt im Unbewussten, wie der Soundtrack wesentlichen Einfluss auf unsere Filmerfahrung nimmt.⁶⁶ Chion tritt entschieden gegen ein solches Verständnis auf und plädiert für präzisere Begrifflichkeiten ebenso wie für ein erweitertes Verständnis von Audio-Vision als eigenständigen Wahrnehmungsmodus: „And yet films, television, and other audiovisual media do not just address the eye.

⁶⁴ Cahen, *L'entr'aperçu/Dazwischenwahrgenommenes*, 2008, S. 603.

⁶⁵ Chion, *Audio-Vision*, 1994, S. XXVI.

⁶⁶ Vgl. ebenda.

They place their spectators – their audio-spectators – in a specific perceptual mode of reception, which in this book I shall call *audio-vision*.⁶⁷

Ironischerweise greift Chion, um das Verständnis für diesen perzeptiven Modus zu schärfen, auf einen Vergleich mit dem menschlichen Sehapparat zurück. Der Prozess, der in unserem Gehirn dafür sorgt, dass sich die Einzelinformationen, die vom linken und rechten Auge kommen, sinnlich zu etwas Neuem, Mehrdimensionalem verschränken, wäre, so Chion, dem Wahrnehmungsmodus von audiovisuellen Ereignissen ähnlich. Die Elemente Bild und Ton würden nicht in Isolation voneinander wahrgenommen. Wie die Bildinformationen von linkem und rechtem Auge könne das Gehirn die unterschiedlichen Perzeptionsebenen nicht additiv vereinen. Es finde seinen Ausweg „[...] in the concept of depth. By adding its own purely mental version of three-dimensionality [...] that is not actually present in either image but added as the result of a mind trying to resolve the differences between them.“⁶⁸ Das Konzept, das Chion damit anbietet, ist insofern von Bedeutung, als es sich eine gewisse Neutralität und Unbedarftheit vorbehält. Sein Filmverständnis beugt sich nicht der Vorstellung, Bedeutung müsse darin zwangsläufig vorhanden sein. Das Modell bleibt aufgrund seiner überaus differenzierten Betrachtung des Mediums auch für seine experimentellsten Grenzgänge anwendbar. Es nimmt Sound als jeden möglichen Sound, und Bild als jedes mögliche Bild an, und lässt sich in beiden Positionen nicht auf die Limitierung ein, dass weder die jeweilige noch die gleichzeitige Erfahrung sinnstiftend sein müsse.

Chion installiert eine ungemein wertvolle, weil freiere Perspektive auf den Diskurs um Film und Sound, zeigt jedoch gleichzeitig jene Wahrnehmungsmechanismen auf, aus denen es mittels unserer sinnlichen Grundausstattung tatsächlich kein Entkommen gibt. Sosehr es vor diesem Hintergrund auch zentral erscheint, Film nicht allein nach Inhalten und Bedeutungen abzufragen, kommt man beispielsweise nicht um das grundlegende Prinzip umhin, gleichzeitig wahrgenommene Bild- und Tonebenen sinnlich zu verschränken. Zwischen Bild und Ton besteht eine perzeptive

⁶⁷ Chion, *Audio-Vision*, 1994, S. XXV [Hervorheb. i. O.].

⁶⁸ Ebenda, S. XXf.

Anziehungskraft, die Chion als „magnetization of sound by image“⁶⁹ benennt, womit auch eine vorherrschende Fließrichtung in der Wahrnehmung markiert ist. Ist Chions Absicht damit grob umrissen, so gilt es aus der beeindruckend weiten Verzweigung seiner Auseinandersetzung einzelne Aspekte herauszugreifen, welche für den spezifischen Kontext noch von Relevanz sein werden. Chions Schriften über Film und Sound bringen – verbunden mit seinen präzisen Analysen, die sich immer wieder auch an konkreten Filmbeispielen abarbeiten – vor allem auch neue Begrifflichkeiten in den Diskurs mit ein. Damit ist auch festgestellt, dass es wiederkehrende Phänomene in Bild-Ton-Beziehungen gibt, die sich außerhalb der aktiven Wahrnehmung abspielen, und erst mittels Chions Theoretisierung in ein allgemeineres Bewusstsein gelangen. Mit Hinblick auf die spätere Kontextualisierung der Filme John Smiths verengt sich der Fokus in den nachfolgenden Unterkapiteln auf Chions Begriffe der *Synchresis*, dem breiteren Feld des *Added Value* und der von ihm vorgenommenen Unterscheidung zwischen *Active* und *Passive Offscreen Sound*.

2.3.1 *Added Value*

Die Mechanismen etablierter Codes in der Filmkunst bilden das Zentrum der Recherchen Chions. Er erkundet dabei jene Formen im Detail, die in Bild-Ton-Beziehungen filmsprachlich manifest geworden sind, und es kehrt wiederholt dabei die Frage wieder, welche spezifischen Effekte vonseiten der Tonebene erzielt werden. Mit dem Überbegriff des *Added Value* behauptet Chion einen bestimmten Mehrwert und ein grundsätzlich verkanntes Potenzial von Sound:

By *added value* I mean the expressive and informative value with which a sound enriches a given image so as to create the definite impression, in the immediate or remembered experience one has of it, that this information or expression „naturally“ comes from what is seen, and is already contained in the image itself. Added value is what gives the (eminently incorrect) impression that sound is unnecessary, that sound merely duplicates a meaning which in reality it brings about, either all on its own or by discrepancies between it and the image.⁷⁰

⁶⁹ Chion, *Audio-Vision*, 1994, S. 70 [Hervorheb. i. O.].

⁷⁰ Ebenda, S. 5.

Chion unterscheidet dabei zwischen „value added by text“ und „value added by music“, worin er zudem einen *Verbozentrismus* des Films ortet.⁷¹ Nicht nur Dialoge haben demnach zwischen den unterschiedlichen Sound-Ebenen von Film eine privilegierte Position (*Vocozentrismus*) Sprache hat generell, ob ihrer Eignung in Klarheit Bedeutung zu generieren und vornehmlich zu erzählen, eine gewisse Hoheit inne. Innerhalb der audiovisuellen Routinen des Kinos herrscht der Grundsatz eindeutiger Codierung jedoch nicht nur zwischen den unterschiedlichen Ebenen von Text, Musik und Umgebungssounds; selbst letzterer, mitunter am wenigsten wahrgenommener Bereich unterliegt diesem Prinzip. Denn auch „die Erzeugung von Sound-Räumen im Film unterliegt der Vorgabe des ‚Ein Eindruck von ...‘.“⁷² Es handelt sich somit auch bei Geräuschkulissen nur in Ausnahmefällen um den *Direct Sound*, bezogen aus dem spezifischen Setting. Zumeist handelt es sich um ein, auf das funktionierende „Als-ob“ verkürztes, Repräsentativ. Die Codes, die sich innerhalb der Sprache des Films etabliert haben, wiederholen also auf allen Ebenen die zuvor aufgezeigte Kluft zwischen Material und Bedeutung. Sie unterdrücken reale Beschaffenheit zugunsten repräsentativer Wirksamkeit und trüben das Bewusstsein für das tatsächliche mediale Ereignis.

Dieser Kontext führt in weiterer Konsequenz an eine ebenso brisante wie auch herkömmlich gewordene Tatsache der Filmproduktion heran, die insbesondere in der Poetik Smiths spielerisch vorgeführt wird: „[...] sound that rings true and sound that is true are two different things. In order to assess the truth of sound, we refer much more to codes established by cinema itself.“⁷³ Walter Murch verweist in diesem Kontext auch darauf, dass die Produktion von Filmsound oftmals den Versuch bedeutet, Sound realer als die Realität erscheinen zu lassen: „[...] walking on cornstarch, for instance, records a better footstep in snow than snow itself“,⁷⁴ bezieht er dafür als Beispiel in das Vorwort zu *Audio-Vision* mit ein. Die Wirkungsmöglichkeiten dieser Tatsache werden durch Chion unter dem Begriff der *Synchresis* verhandelt.

⁷¹ Vgl. Chion, *Audio-Vision*, 1994, S. 5 ff.

⁷² Hofmann, *Sound und Film*, 1996, S. 248.

⁷³ Chion, *Audio-Vision*, 1994, S. 107.

⁷⁴ Ebenda, S. XIX.

2.3.2 *Synchresis*

Was Chion als „magnetization of sound by image“ benennt, steht für die Unausweichlichkeit auditive und visuelle Phänomene, die synchron stattfinden, sinnlich zusammenzuführen. Die Wahrnehmung scheint darauf konditioniert, räumlich-physikalische Veränderungen und gleichzeitige Geräusche oder Klänge als prinzipiell kausal verknüpft anzunehmen, und oftmals unterbricht auch im Alltag das plötzliche Auseinanderfallen von fälschlichen Verknüpfungen den Fluss unserer Wahrnehmung. Für dieses Phänomen der automatisierten sinnlichen Verschränkung führt Chion den Begriff *Synchresis* ein, ein Akronym, das sich aus den englischsprachigen Termini „Synchronism“ und „Synthesis“ zusammensetzt. Die Filme Smiths arbeiten bewusst *mit* und *an* dieser magnethaften Beziehung und fordern im Besonderen das weithin verbreitete Verständnis von Sound als kausale Konsequenz des Sichtbaren heraus. Dieser magnethafte Mechanismus hinter der sinnlichen Verschränkung von Filmbild und Ton ist tatsächlich weithin wirksam, und hat eine Hegemonie des *Sound-Source Model* in der Filmindustrie bewirkt. Sound wird darin als prinzipiell objektgebunden und natürlich inszeniert, und kann sich demzufolge auch nur innerhalb des Reglements des *Natural Sync-Sound* gestalten.

In ganz alltäglichen Phänomenen wird oftmals deutlich, mit wieviel Kulanz unsere Wahrnehmung Unstimmigkeiten in diesem Bereich zu tilgen vermag, um die Wahrhaftigkeit dieses Modells aufrechtzuerhalten. So kann man bei nachsynchronisierten Filmen etwa den Fokus der Wahrnehmung „[...] entweder auf die immer wieder aufbrechende Kluft zwischen den Mundbewegungen des Schauspielers und dem gehörten Dialog richten oder sie zugunsten der audiovisuellen Illusion und der dramatischen Wirkung bewusst vernachlässigen.“⁷⁵ Es fällt auf Dauer keineswegs schwer, das offensichtliche Auseinanderfallen der Bild- und Tonebenen, in solchen Fällen etablierter Filmpraxis, zu ignorieren. Es scheint hier – mit nicht weniger magnethaftem Charakter – ein bestimmter Wille zum Sinn zu bestehen, der Kausalität und Sinnhaftigkeit als prinzipielles Setting in unser Denken implementiert hat.

⁷⁵ Wedel, Risse im „Erlebnis-Sytem“, 2013, S. 312.

2.3.3 *Active und Passive Offscreen Sound*

Im Kontext der akusmatischen Dimension zeigt sich in den Filmen Smiths wiederholt jene Kategorie von Sound, die Chion als *Passive Offscreen Sound* bezeichnet. Es handelt sich um eben akusmatische Tonelemente, deren Quelle unsichtbar bleibt und die zwangsläufig die Fragestellung involvieren, womit wir es denn zu tun haben. Wir fragen uns neugierig was passiert und was es ist.⁷⁶ *Active Offscreen Sound* hingegen „stabilizes the image, without in any way inspiring us to look elsewhere or to anticipate seeing its source.“⁷⁷

Smith bedient sich wechselseitig beider Kategorien, um sein medienbewusstes Spiel zu entfalten. Seine Filmwelten bedingen im Kontext der akusmatischen Dimension zudem eine Begegnung mit unseren unbewussten und eigentlich höchst präzisionsfähigen Möglichkeiten Sound zu charakterisieren und zu analysieren. Auch Altman verweist auf diesen bereichernden Umstand:

What our ears are doing is a form of narrative analysis. They are analyzing the narrative produced by sound pressure, in all of its complexity, in order to ascertain how, by whom, and under what conditions that sound pressure was produced. [...] some people have ears that are better trained in this process [...] but we *all* have developed over the years a great deal of expertise in this area.⁷⁸

Die vielfältigen akusmatischen Momente in Smiths Filmen werden interessanterweise eine andere Tiefe in ihren Analysen erlauben. Das zeitweilige Zurückgeworfen-Sein auf auditive Phänomene rückt ihre Materialität und Eigenheit weit ins Zentrum der Wahrnehmung herein und bedingt eine Begegnung und Auseinandersetzung mit den vernachlässigten Anteilen der ontologischen Basis des Mediums. Es wird sich zeigen, wie dies die Filmerfahrung entschieden erweitert, und zudem darin ein narrativ überaus effektvolles Potenzial verborgen liegt.

⁷⁶ Vgl. Chion, *Audio-Vision*, 1994, S. 85.

⁷⁷ Ebenda.

⁷⁸ Altman, *Sound Theory – Sound Practice*, 1992, S. 22 [Hervorheb. i. O.].

2.4 Überleitung

Es hat sich in der historischen Übersicht verdeutlicht, wie sich über weite Verzweigungen der Kunst- und Filmgeschichte hinweg, und über sprachliche wie auch medienspezifische Routinen, ein verhärtetes und verkürztes Verständnis von Bild-Ton-Beziehungen eingestellt hat. Das frappante Ungleichgewicht in dieser Beziehung verlangt nach einem wesensbewussteren Umgang mit dem Filmmaterial an sich, um die tatsächlichen Interaktionsmöglichkeiten reicher zu berühren. Andy Birtwistle und Susan Sontag betonen wiederholt das Problem limitierter Erfahrungsräume, die sich durch ein folgenschwer gewordenenes Nahverhältnis von Kunst und Sprache ergeben haben. „Statt sich an seinen Platz zu drängen [...]“, müsse die Kritik am Kunstwerk andere Begegnungsformen finden, die ihm „dienen“ anstatt es zu substituieren.⁷⁹ Insbesondere Film würde über Formen seiner Versprachlichung an allzu starren Fassungskmöglichkeiten leiden, und die tatsächliche Beweglichkeit von Bild-Ton-Beziehungen bleibt weitgehend ignoriert.

Accordingly, any consideration of audiovisuality must necessarily respond to the fluid nature of the film text, and to the fact that the relationship between sound and image is never of a single, stable and continuous type, but is instead marked by constant flow and flux. In time-based media like film and video, the changes that take place *within* both sound and image necessarily create a constantly changing relationship between these two elements.⁸⁰

John Smith reagiert auf vielen Ebenen auf die Forderung nach neuer Beweglichkeit in einem starr gewordenen System. Seine Position wurde eingangs bereits als prinzipiell oppositionell behauptet. Bemerkenswert an Smith bleibt jedoch, dass er die Rolle des Gegenpols nicht konsequent erfüllt. Sowohl der Filmemacher selbst als auch seine audiovisuellen Erzeugnisse vertreten eine bestimmte Beweglichkeit und Poetik des Ephemeren. Smith praktiziert keine Verweigerung klassischer Filmformen; vielmehr beansprucht er für sich eine bewusst dynamische Haltung und filmische

⁷⁹ Vgl. Sontag, *Gegen Interpretation*, 1964, S. 20.

⁸⁰ Birtwistle, *Cinesonica*, 2010, S. 19 [Hervorheb. i. O.].

Eigenwilligkeit, die hochgradig wesensbewusst und ungewöhnlich verspielt sich kaum einer Kategorisierung beugt. Smith behält auf sehr vielen Ebenen die Dinge in Bewegung, und dies wird vordergründig in den Verhältnissen von Filmbild und Ton im weiteren Verlauf von Interesse sein.

Die bewusst dynamischen Audio-Visionen Smiths irritieren die Versprechungen von narrativer Sinnhaftigkeit der Images und Sounds. Die Folgerichtigkeit und Eindimensionalität, die Möglichkeit am Ende vielleicht eine Aussage reformulieren zu können – all das bieten Smiths Filme nicht an. Bedeutung schält sich darin nicht erhellend aus dem Medium heraus. Sie wird aber auch nicht verweigert, oder in willkürlicher Collage dem Zufall oder dem Unbewussten übertragen. Viel eher bleibt Bedeutung bei Smith etwas bewusst Getriebenes, ja ein so flimmernd dynamisches Ereignis wie die Sounds und Images an sich. Indem Smith bedeutungsgenerierende Konstruktionen konsequent destabilisiert, beginnt auch ihre Hoheit in der eigenen Wahrnehmung zu wanken, und die Aufmerksamkeit für Inhalte schwenkt zurück auf das Medium ihrer Vermittlung. Er berührt darin konzeptuell auch jenen zentralen Hinweis Birtwistles, dass Bedeutung als lediglich ein Effekt neben vielen anderen zu begreifen wäre.⁸¹ Beziehungen zwischen Bild und Ton können möglicherweise um Vieles mehr. Was die Medienreflexivität der Filme Smiths kennzeichnet, ist die vergleichsweise tragende Rolle, die Sound darin einnimmt. Dies macht seine Poetik vor dem Hintergrund der nachgezeichneten Problematik besonders relevant, denn bis heute verläuft die potenzielle Vielfalt audiovisueller Beziehungen im Schatten realer Einfachheit. Smith begegnet diesem Umstand mit Verfahren, die sich nicht nur mit Vorliebe aus innovativen Interaktionen zwischen Filmbild und Ton nähren, sondern darüber hinaus auch in aller Klarheit aufzeigen, welche affektive Wirksamkeit darin verborgen liegt, lässt man nur einmal die Komponenten einander auf Augenhöhe begegnen.

⁸¹ Vgl. Birtwistle, *Cinesonica*, 2010, S. 51 f.

3. John Smith

Das Filmschaffen John Smiths vermittelt nicht nur besagte, kontextrelevante Ephemierität ihrer inszenierten Wirklichkeiten, sondern es entzieht sich auch dem Versuch einer schlüssigen Einordnung in bestehende Kategorien. Sowohl was die avantgardistischen als auch die kommerziellen Strömungen in der zeitgenössischen Filmkunst anbelangt, erfüllen seine Filme neben dem jeweiligen Reglement konsequent auch den Bruch damit. Smith wird beschrieben als „that particular beast“, „an awkward case in British experimental film“,⁸² und daran heften sich durchaus gute Gründe. Sein Œuvre macht dem Publikum eine so konzise wie eloquent erschaffene Welt der medialen Selbstreflexion vorstellig, die sich aber in ihren Offenlegungsmechanismen eine eigenständig anmutende Haltung des „Dazwischen“ bewahrt. Während nämlich das Momentum der Selbstreferenzialität ganzen Bewegungen im Feld der puristischen Tendenzen von Film und Kino in den 1960er- und 1970er-Jahren ein allgemeines Merkmal ist, behaupten seine eigenen Filme auch *eigene* Verfahren. Zwischen den illusionistischen Tendenzen des kommerziellen Kinos und den zuweilen demonstrativen Gegenstrategien der Avantgarde, befindet sich die Position Smiths in einer vielleicht etwas kühnen Schwebelage.

Bevor in weiterer Folge anhand ausgewählter Filmbeispiele zunehmend poetologische Fragestellungen in den Fokus gelangen, folgt ein kurzer Abriss zu Smiths Positionierung und Entwicklung im Umfeld des *Royal College of Art*⁸³ – zumindest in jenem Ausmaß, das es später ermöglicht die Spezifik seiner poetologischen Konturen zu markieren. Aus einer öffentlichen und etwas pauschalisierenden Perspektive gilt Smith als Vertreter dieser Londoner Filmschule, und es stimmt seinen eigenen Aussagen zufolge, dass er gewisse Grundsätze in sein Filmschaffen integriert hat. Dennoch zeigen sich klar auch jene Punkte, an denen sich die Interessen des jungen Studenten vom Konsens seines Umfelds scheiden.

⁸² Vgl. O’Pray, John Smith, 2002, S. 43.

⁸³ In weiterer Folge als R.C.A. abgekürzt.

3.1 Biographisches

Als John Smith in den frühen 1970er-Jahren sein Studium am *R.C.A.* beginnt betritt er damit einen akademischen Boden, der weitestgehend politisierte Perspektiven auf Film anbietet. Im Kontext der Gegenstrategie *Isolation* wurde dies bereits angedeutet. Peter Gidal – in der Theoriebildung des *Structural Materialist Film* federführend – ist zu dieser Zeit für Smith einflussreicher Tutor. Er vertritt einen radikalen Anti-Illusionismus, der sich unter anderem einer marxistischen Argumentationslogik bedient. Vornehmliche Absicht ist es aufzuzeigen, wie ein auf Repräsentationen verkürztes Kino kapitalistische wie patriarchale Tendenzen in der Gesellschaft zu stützen und zu streuen vermag.⁸⁴ Dieser Brechtsche Zugang zu den Dingen bleibt Smith als ästhetische Grundhaltung in seinem eigenen Filmschaffen erhalten. Folgt man seinen Ausführungen dazu, wohnt dem durchaus etwas Dogmatisches inne.

The notion of making the process clear in the work is kind of political in relation to Brecht and use of alienation and these sorts of things. When I look back on it I also think it's kind of quite religious in a way. You were sort of taught these things [...] and I kind of took these things onboard totally. And I sort of completely believe in them – I have to make work which acutally refers to its process in some way.⁸⁵

Die Teilnahme am wöchentlichen Seminar Gidals bedeutet für Smith eine intensive Auseinandersetzung mit zeitgenössischem Experimentalfilm. Dabei handelt es sich überwiegend um nationales wie auch nordamerikanisches Beispielmateriale, das seine Perspektive auf Film in kurzer Zeit merklich auszuweiten vermag.⁸⁶ Als vielleicht stärkste Einflüsse aus dieser Zeit erinnert sich Smith an Michael Snows *Wavelength* (1967), wie auch *Zorns Lemma* (1970) von Hollis Frampton. Insbesondere durch das narrative Grundgerüst in *Wavelength* fühlt sich Smith in seinem Denken und seiner Vision von filmischer Montagearbeit künstlerisch bestätigt. Er kann sich mit Snows Arbeitsweise richtiggehend identifizieren: „I think that before even seeing Snow's

⁸⁴ Vgl. Birtwistle, *Cinesonica*, 2010, S. 36 f.

⁸⁵ John Smith, Vortrag an der Canterbury Christ Church University, Canterbury, 14. Oktober 2005; zit. n. Birtwistle, *Cinesonica*, 2010, S. 49 f.

⁸⁶ Vgl. Frye, John Smith, 2003, S. 36.

films I was making films on my own which had a narrative element and also a formal element, and the tension between those two things is exactly what comes about in *Wavelength*.⁸⁷

Anders als es aus vielen Darstellungen eher dogmatischer Produktionsverhältnisse am *R.C.A.* hervorgeht, gab es laut Smith hinter den lauterer Stimmen aus dem Institutionsvordergrund auch entschieden andere Haltungen, die ob ihrer Zurückhaltung schlichtweg nicht in eine öffentlichere Wahrnehmung gelangten. Es solle sogar eine bemerkenswerte Vielfalt an Zugängen zu Film vorgeherrscht haben. Den dogmatisch reklamierten Merkmalen einer „guten“, anspruchsvollen Filmsprache durch Gidal standen die andersartigen Produktionen von Filmemachern wie David Larcher fast diametral entgegen.⁸⁸ Smiths eigenem Wortlaut zufolge wäre das überlieferte Bild des *R.C.A.* „[...] much more severe, linear and single-minded than it actually was.“⁸⁹ Dennoch zeigen Smiths Arbeiten einen klaren Einfluss dessen, was, offensichtlich verkürzt, als geistiger Konsens dieser Institution gehandelt wird. Gemeinsam scheint ihnen das zentrale Anliegen zu sein, die trügerisch gewordene Geschlossenheit filmischen Erzählens strategisch bloßzustellen. Zur Haltung Peter Gidals gegenüber Smiths frühen Filmen und den Abweichungen vom vermeintlichen Konsens des *R.C.A.* erzählt Smith anekdotenhaft:

Although I use narrative, the work is anti-illusionist, without a doubt. It deals with it in a different way, though. I guess a lot of purists would say, „Oh no, you can't do that.“ But interestingly, Gidal has shown my work in programs along with his own.⁹⁰

Im allgemeinen Verständnis gilt Smith dem Feld des Experimentalfilms zugehörig, selbst wenn seine Filme sich auch durch markant kommerziellere Spielarten auszeichnen. Was seine Poetik oberflächlich kennzeichnet, wären etwa die ausgeprägte Komponente des Humors, seine Nähe zum *Low-Key Cinema* und sein

⁸⁷ Vgl. Frye, John Smith, 2003, S. 36 f.

⁸⁸ Vgl. ebenda, S. 39.

⁸⁹ Vgl. ebenda.

⁹⁰ Ebenda, S. 38.

augenfälliges Interesse an narrativen Strukturen. Ästhetisch rückt er damit häufig in die Nähe von Mainstream-Kino und Fernsehen und widersteht hauptsächlich darin einer schlüssigen Einordnung in avantgardistische Konzepte.⁹¹ Die Methodik seines avantgardistischen Umfelds erschöpft sich teils im Verbleib als bloße Entgegnungs- und Verweigerungspolitik klassischer Erzählformen. Smith geht es jedoch nicht um eine vehement andere Gepoltheit seiner narrativen Strukturen. Illusion wird bei ihm nie ein Gegenstand zur bloßen Demontage – weit eher zollt er der Macht illusionsbedingender Filmtechniken seinen Tribut.

I guess it wasn't that I was resistant to it, it was that it wasn't all there was for me. I have always been fascinated in or attracted to illusionism in cinema: being drawn into a surrogate, substitute experience. But also what really makes that work for me is being able to pull out of it, so that the films are kind of interplay ... between looking at the stuff as material and moving in and being immersed in it. It's that kind of edge that I'm interested in, between immersion and distance.⁹²

Smiths Filme treten dadurch als die kritische Stimme aus dem Systeminneren heraus auf. Er spricht mit einer, über komplexe Routinen, herkömmlich gewordenen Sprache des Films über diese Sprache selbst. In diesem Prozess wird Illusion niemals gänzlich getilgt oder verweigert. Im Gegenteil – sie tritt in seinen Filmen als absichtsvolles Zwischenstadium auf, bewusst und präzise erzeugt, nur jedoch um in ihrer Geschlossenheit und Folgerichtigkeit wiederholt irritiert zu werden. Für die anschließenden Filmanalysen relevant ist eine Anekdote aus Smiths Jugend: Es handelt sich um eine seiner ersten Erfahrungen mit Film als Material. Als er sich, 16-jährig, für Bands laienhaft als Visual Artist zu engagieren beginnt, ist seine Begegnung mit der freien Kombinierbarkeit des Materials – so lässt es sich retrospektiv behaupten – eine ungemein folgenreiche. Nach ersten mechanischen Eingriffen in das Material nämlich, stellt Smith völlig unbedarft fest, wie er gleichsam auch an immaterielle Parameter von Film unbewusst Hand angelegt hatte:

⁹¹ Vgl. Birtwistle, Cinesonica, 2010, S. 36.

⁹² John Smith, interviewt von Andy Birtwistle, Leytonstone, London, 5. März 2002; zit. n. Birtwistle, Cinesonica, 2010, S. 37.

I got interested in film mainly through discovering that you could make a film without making a splice, by projecting loops of different material either superimposed on or next to each other. And I was immediately struck by how meanings came out of nowhere, and how many coincidences you get when you just put two pieces of film together.⁹³

Wie Birtwistle wiederholt betont, sind bei Smith insbesondere die Prozesse von *Signification* – das bedeutungsgenerierende Ineinander des audiovisuellen Spielraums – in stetigem Fließen begriffen.⁹⁴ Dem Potenzial von Sound wird dabei eine weitaus zentralere Rolle beigemessen als etwa im *Structural Materialist Film*, der für eine formalästhetische Auseinandersetzung mit hauptsächlich visuellen Codes entsteht.⁹⁵ Smith ortet darin ein grobes Versäumnis oder gar Missverständnis der Materie. Seine eigene künstlerische Praxis findet ihren Schlusspunkt nicht im Szenario demontierter Bestandteile einer aufgeschlüsselten Illusion, sondern thematisiert momenthaft deren Montiertheit und führt zumeist in weitere temporäre Illusionen über. Die Filmbeispiele werden zudem zeigen, dass die Irritation von Bedeutung nicht über die ausdrückliche Fremdheit rhematischer Phänomene und Irritationen entsteht, sondern neue Elemente stets ein auditives oder visuelles Konnexionspotenzial zur Diegese aufweisen. Ist die Illusion auch ramponiert, so lässt sich dennoch nachvollziehen, was passiert und welche neuen Beziehungen sich, mehr oder weniger sinnstiftend, anbieten. Oftmals ist dies realisiert in einer merklich sanften Eingliederung dieses Neuen in bisherige Annahmen darüber, was wir sehen, hören, und dadurch vermuten.

Sound und Image gehen bei Smith nur zeitlich begrenzte Beziehungen ein, und es wird zum Charakteristikum seiner Bedeutungskonstrukte, dass ihnen eine gewisse Instabilität anhaftet. Dies scheint vor allem *eine* zentrale Annahme zu untergraben: Dass Film – als Medium, in dessen Rezeption wir uns tatsächlich auf eine Pluralität von Komponenten einlassen – singuläre Bedeutung zu generieren hätte. Der Eindruck

⁹³ Frye, John Smith, 2003, S. 34.

⁹⁴ Vgl. Birtwistle, Cinesonica, 2010, S. 36, 51.

⁹⁵ Vgl. ebenda, S. 36.

säuberlich nachgeahmter Wirklichkeit bedeutet faktisch einen bemerkenswerten Aufwand technischer Verfahren, der üblicherweise hinter der betonten Natürlichkeit im filmischen Vordergrund unsichtbar werden soll. Mechanismen der Transparentmachung dieser Tatsache erzeugen eine Perspektive auf Film, die ihm eine Nähe zum Trugbild einbringt. An diesen Eindruck schließt Smith poetologisch in mehrfacher Hinsicht an.

3.2 Zur Filmauswahl

Das Werk Smiths berührt in vielen seiner filmischen Eigenheiten zentrale Aspekte der filmwissenschaftlichen Debatte um Bild und Ton. Es zentriert die Möglichkeiten ihrer Interaktion auf eine Weise, die nicht nur ihresgleichen sucht, sondern die vor den aufgezeigten Versäumnissen von Diskurs und Praxis an Bedeutung gewinnt. In seinem poetologisch aufschlussreichen Text „Real Fiction“ fasst Smith selbst seine zentralen Anliegen als wiederkehrende Programme zusammen,⁹⁶ die er in sieben Punkten benennt:

- I. The borderline between representation and abstraction
- II. The manipulation of meaning
- III. The interaction of natural progressions and filmic systems
- IV. The exoticization of the mundane
- V. Humour
- VI. The subversion of genre
- VII. The foregrounding of construction

Diese überschaubare Liste zentraler Aspekte dient als eine zunächst noch unspezifische Schablone für die folgenden Filmanalysen. Sie vermittelt ein nützliches erstes Grundgerüst an Begriffen, das erst im poetologisch orientierten Schlusskapitel im Detail erörtert wird. Nicht alle sieben Punkte sind von gleicher Relevanz und den Begriff „Sound“ sparen sie gänzlich aus. Es wird sich zeigen, wie Ton

⁹⁶ Vgl. Smith, Real Ficiton, 1997, S. 1 ff.

nichtsdestotrotz als integraler Bestandteil in diesen filmischen Strategien wirksam wird.

Im Folgenden werden drei seiner Filme genaueren Analysen unterzogen. Sie sind beispielhaft für Smiths Verfahren, Film vornehmlich in seiner semantischen Beweglichkeit und Konstruiertheit vorzuführen. Der vorliegenden Auswahl ist gemeinsam, dass es sich um jeweils frühe Filme, aus der ersten Dekade seines Schaffens, handelt. *The Girl Chewing Gum* wie auch *The Black Tower* zählen überdies zu seinen bekanntesten und meistgezeigten Werken. *Om* stellt dagegen, in seiner Spieldauer von vier Minuten, ein hochinteressantes Kondensat charakteristischer Strategien Smiths dar. Die Auswahl ist auch darin begründet, dass diese Filme auf jeweils andere Weise brisante audiovisuelle Konstellationen inszenieren. Es gelangen in dieser Auswahl tatsächlich jeweils andere und unterschiedlich relevante Beziehungen zwischen Bild und Ton an die filmischen Oberflächen. Den differenten Funktionsweisen der ausgewählten Filme zum Trotz, zeigen sich auch offenkundige Schnittstellen, die im Schlusskapitel zu Smiths poetologischen Verfahren aufgezeigt werden. Die Verweise auf weitere Filme Smiths, in denen einzelne dieser Verfahrensweisen wiederkehren, dienen abschließend dazu, den Begriff einer Poetik tatsächlich geltend zu machen. Neben der Frage, woraus Smiths Poetik im Detail besteht, wird unter stetiger Bezugnahme auf den bisherigen Kontext auch geklärt, in welchen spezifischen Aspekten sie für den Diskurs um Film und Filmsound von Bedeutung ist.

4. The Girl Chewing Gum

Obwohl *The Girl Chewing Gum* (1976) Smiths Frühwerk angehört, handelt es sich dabei bis heute um seinen bekanntesten Film. Ein Faktenpaar, das der Filmemacher selbst als „mixed blessing“⁹⁷ bezeichnet. Ein Grund für diese Popularität mag in der leichten Zugänglichkeit und dem ausgesprochen humoristischen Gestus des Films begründet liegen. Von Beginn an wird darin mit der Annahme gespielt, man würde sich in einer Position hinter den Kulissen eines Filmdrehs befinden. Ein Setting, das unterschwellig ein Moment des ungeschönt Wirklichen vermittelt. Zunehmend beginnt Smith jedoch, über teils absurd-komische Wendungen, diesen Eindruck zu sabotieren. Die Einschätzung der Situation dreht sich mehrere Male, bevor die montagebedingte Unnatürlichkeit der erzählten Welt schließlich offenliegt.

4.1 Filmhandlung und narrative Besonderheiten

The Girl Chewing Gum bietet keinerlei einführende Elemente in die Filmhandlung an. Der Titelschrift folgt unmittelbar eine statische Einstellung, die urbanes, lebhaftes Geschehen an einer Straßenecke in Dalston, East London,⁹⁸ zeigt und von einem markanten dauerhaften Alarmklingeln übertönt wird. Über den hintergründigen Straßenlärm legt sich das Voice-Over – eine männliche Stimme, die vermeintlich Regie führt und fortlaufend Kommandos in die Straßenszene hineinruft. Sofort ergibt sich zwischen den Anweisungen der Stimme und dem Geschehen auf der Straße der sinnhafte Konnex, es handle sich um eine Szene am Filmset selbst und das gesamte Geschehen unterliege der lautstarken Regie aus dem Off. Noch bevor diese Wirklichkeit anhand einzelner filmischer Interventionen ramponiert wird, drängt sich bereits zunehmend die Frage nach der Intention und tatsächlichen Handlung des Films auf, da die statistenhaften Auf- und Abgänge unzähliger Figuren über lange Zeit kein Ende nehmen.

⁹⁷ John Smith, im Rahmen von *unusual Red cardigan* (2011). Zit. n. Leighton/Meyer, 2013, S. 163.

⁹⁸ Vgl. ebenda.

Die Anleitungen zeigen sich anfangs mit den schnelllebigen Handlungen in kausal anmutender Beziehung: „Now I want the old man with white hair and glasses to cross the road. Come on, quickly“, lässt den alten Mann tatsächlich in den Laufschrift wechseln. Sehr bald jedoch mischt sich ein absurdes, humoristisches Moment hinzu: „I want everything to sink slowly down as the five boys come by“, fordert die Stimme mit dem ausgeprägt britischen Akzent. Als die fünf Kinder daraufhin die Szene tatsächlich betreten, schwenkt die Kamera nach oben zu einer Uhr an der Spitze des Gebäudes. Dass die gesamte Welt absinke, ist gleichermaßen absurde wie auch plausible Lesart dieser Bewegung der Kamera.



Abb. 1: *The Girl Chewing Gum*, 1976, Filmstills.

4.1.1 Die Negation filmischer Mittel

Der Regieanweisung an die Uhr sich anzunähern folgt ein einfacher Zoom auf diese und die Stimme gibt dem kleinen und großen Zeiger Anleitung, wie sie sich zu bewegen hätten. Das absurde Spiel setzt sich fort: „Now two pigeons fly across and everything comes up again until the girl chewing gum walks across from the left“. Auch das passiert gemäß Diktat, solange man sich die lustvolle Naivität erhält und die vorgeschlagene Lesart zulässt. Sie vermittelt eine Welt, in der sich weit eher der gesamte Erdboden verrückt, als dass es (das Wissen um) eine Filmkamera gäbe.

Trotz der suggerierten Position hinter der Illusionsmaschinerie werden hier filmische Mittel innerhalb der Diegese demonstrativ negiert. Die Instanz des Voice-Over scheint überdies in mehrfacher Hinsicht allwissend zu sein: Obwohl der Film gänzlich in Schwarz-Weiß gehalten ist, dirigiert die Stimme ein „red car“ durch das Filmbild und vermittelt damit, narrativ beiläufig, seine reale Anwesenheit am Schauplatz. Neben der realen Beschaffenheit innerdiegetischer Objekte scheint der Erzähler zudem die medienbedingte Begrenztheit dieser Welt zu kennen. Er benennt Dinge teils in ihrer Beschnittenheit durch die Bildränder, wenn er etwa einen „car roof“ durch die Szene bittet und daraufhin tatsächlich nur jenes Fahrzeugfragment die Perspektive durchkreuzt.

Mit weiterem Verlauf der Handlung verändert sich allerdings der Charakter dieser Sätze aus dem Off. Von der eindeutigen Rolle des Anweisers ausgehend, häufen sich gegen Filmende hin Brüche im narrativen Gestus. Die Kamera schwenkt mit einer Gruppe Kinder mit nach rechts, was konsequent noch als „everything else moves to the left“ eingefordert wird und den Eingang eines Kinos in Dalston ins Bild setzt. „In the cinema cue I wanna see a boy and his mother. The boy will be about eight years old and his mother about thirty-two.“ Diesem Wunsch folgt kein weiterer Zoom und besagte Figuren sind in der Menschenmenge nicht eindeutig zu identifizieren.

4.1.2 Zeitliche und räumliche Bruchstellen

Wieder zurückgeschwenkt zur Straßenecke erfolgt ein zentraler Bruch der Filmhandlung. Als die Stimme einer Frau mit zwei Kindern befiehlt bei der Straße anzuhalten, setzt mit „They stop“ abrupt der Orinigalton gänzlich aus, während die Filmbilder weiterlaufen. Die Stimme setzt nach kurzer Pause alleine an: „And now they cross the road.“ Straßenlärm und Alarmglocke kehren damit augenblicklich zurück. Die Geschlossenheit der filmischen Welt erholt sich jedoch bis zuletzt nicht mehr. Der Erzähler versucht zwar weiterhin sein Allwissen zu behaupten, nennt Berufe und nächste Ziele der querenden Personen, wechselt dabei allerdings über von seiner direktiven Haltung in eine deskriptive.⁹⁹ Er beginnt über Hausfassaden zu sprechen, über Beschriftungen von Werbetafeln wie auch über den hohen

⁹⁹ Vgl. Frye, John Smith, 2003, S. 43.

Migrantenanteil des Viertels. Beinahe etwas beiläufig brechen seine Schilderungen plötzlich mit dem bisherigen Eindruck des Unmittelbaren und Gegenwärtigen, als das Voice-Over mit „However, a few weeks ago [...]“ auch die Vergangenheit des Filmgeschehens eröffnet. Weiter und weiter von der ursprünglichen Rolle abkommend, zieht im Besonderen ein Satz die Aufmerksamkeit auf sich. In Tonfall und klanglicher Charakteristik völlig unverändert, beginnt der Erzähler damit eine spatiale und temporale Zerrüttung in die Erzählung zu inkorporieren: „I am shouting into a microphone at the edge of a field near Letchmore Heath, about fifteen miles from the building you’re looking at.“

Er setzt fort mit der Beschreibung dieses ländlichen Umfelds, während der Originalton der Straßenszene leiser wird und schließlich verschwindet. Dadurch ist erstmals die Stimme in ihrem wirklichen, atmosphärisch anderen Kontext zu hören – einem ereignisarmen Rauschen einer tatsächlich stadtfernen Umgebung. Erstmals fallen hier Bild und Ton in frappierender Ähnlichkeit zu Lisl Pongers nachvertontem Trommelspieler aus *Phantom Fremdes Wien* radikal auseinander, und legen auf diesem Weg die Tatsache ihrer räumlich und zeitlich getrennten Aufzeichnung offen.

Die Dramaturgie in der Enhüllung des audiovisuell speziellen Konstrukts hat hierin ihren Höhepunkt, nicht aber ihr Ende. Immer noch verharret die Perspektive am öffentlichen Leben dieser Straßenecke in Dalston. Ein Mann betritt die Szene, und nachdem er mehrere Male umherblickt, schwenkt die Kamera abermals nach rechts mit ihm mit. Das Voice-Over kehrt in diesem Moment von der Beschreibung des ländlichen, realen Schauplatzes seiner Aufzeichnung zurück zur Straßenszene:

This young man has just robbed the local post office and is tempting to appear inconspicuous. He is trying to remain calm, but his hand is sweating as he grips the butt of his revolver in his right coat pocket even harder. He is wondering whether the woman in the window would recognise him if she saw him again. The burglar alarm is still ringing.

Entgegen der naheliegenden Vermutung, mit dem Wort „burglar alarm“ würde der Originalton der Straße samt der dauerhaft tönenden Glocke zurückkehren, verbleibt lediglich das sanfte Rauschen der Tonaufzeichnung aus dem Feld in Letchmore

Heath. Die Kamera verharrt an der Kinoschlange. Während darin zu sehen ist, dass einzelne Personen den Filmdreh bemerken und Kinder sich zu scherzenden Gesten hingerissen fühlen, vergeht auf der Tonebene langsam das Geräusch eines passierenden Flugzeugs. Die Stimme aus dem Off kehrt nicht mehr zurück, der Erzähler hustet jedoch kleinlaut in die ruhige Klangatmosphäre hinein, was für die Ungeschöntheit und Durchgängigkeit dieser zweiten Tonspur spricht. Fast eine Minute lang werden Einstellung und der *Direct Sound* aus dem offenen Feld belassen.



Abb. 2: *The Girl Chewing Gum*, 1976, Filmstills.

Als die Kamera von den Menschen in der Warteschlange wieder hinauszoomt, werden Bild und Ton der unterschiedlichen Drehorte umgekehrt. Mit einem abrupten Schnitt kehren Alarmglocke und Straßengeräusche wieder, während erstmals der Schauplatz im freien Feld zu sehen ist. Die Kamera schwenkt langsam durch diese nebelige Landschaft nach rechts und zieht so eine gesamte, gleichmäßige Runde, sodass man des gesamten Umfelds einsichtig wird: grasende Pferde, Baumalleen, ein Auto auf der Landstraße, wenige Häuser und Strommasten. Mehr ist nicht zu sehen. Einiges davon lässt sich aber zumindest, aus der vorangegangenen Beschreibung dieser Umgebung durch den Erzähler, erinnern. Mit dem Originalton von der East Londoner Straßenecke und dem abgeschlossenen Schwenk über 360° endet der Film schließlich tonlos im Black Screen.

4.1.3 Das Voice-Over

Als expiziten Anstoß für die Grundkonzeption von *The Girl Chewing Gum* nennt Smith François Truffauts *La Nuit Américaine* (1973), in dem sich ihm erstmals die Tatsache eröffnet hat, dass auch Nebenhandlungen im Film zumeist strenger Regie unterliegen. Smith interessierte sich dafür, was passiert, würde die Regie in die

Narration integriert werden. Erste Versuche brachten ihm poetologisch zentrale Erkenntnisse ein. In der Auseinandersetzung mit seinem eigenen aufgezeichneten Material wurde er auf die effektvollen Wechselspiele zwischen Bild- und Tonebene aufmerksam und es offenbarte sich im Arbeitsprozess mit dem Voice-Over etwas, das für sein weiteres Filmschaffen – und im Besonderen auch für *The Black Tower* – formalästhetisch einflussreich werden sollte:

While editing the soundtrack I became very interested in the authority of the voice-over. [...] I discovered a „wish to believe“ on the part of viewers which gave a kind of credibility [...] to the implausible scenario presented on the screen. This discovery became an impetus to develop the voice track to encompass description – I created imaginary characters and destinations for the passers-by and played upon notions of truth and lies. [...] I realised just how powerful and potentially dangerous the voice-over in conventional documentary could be, in that images could have their meanings distorted or even totally reconstructed by words.¹⁰⁰

Es scheint vor diesem Hintergrund wenig verwunderlich, dass im filmwissenschaftlichen Diskurs auf das Voice-Over zuweilen auch mit „the voice of God“ referiert wird.¹⁰¹ Als audiovisuelle Konstellation längst etabliert, erschien Smith diese Form der Beeinflussung und Lenkung der Wahrnehmung wie eine Offenbarung.¹⁰² Es entspricht tatsächlich einem göttlichen Gehabe, wenn die Stimme nicht nur einzelne Charaktere anweist, sondern mit „I want everything to move to [...]“ die Welt als Ganzes zu dirigieren sucht. Die Anmaßung dieser Haltung wird jedoch durch die humorvolle Weise aufgehoben, in der dieser Akt sich letztlich vollzieht. Mediales Bewusstsein und Weltwissen lassen über diesen Trick schmunzeln, weil es sich hier jemand allzu einfach macht, göttlich zu sein und zu handeln. Dass die Regieanweisungen und die innerdiegetischen Reaktionen das Verhältnis von Ursache und Wirkung lediglich imitieren, ist schnell offensichtlich.

¹⁰⁰ Smith, *Real Ficiton*, 1997, S. 7.

¹⁰¹ Vgl. Birtwistle, *Cinesonica*, 2010, S. 41.

¹⁰² Vgl. Smith, *Real Ficiton*, 1997, S. 7.

Genauer betrachtet jedoch erfüllen die Anweisungen aus dem Off eine doppelte Funktion: Unter der Prämisse des Humors leitet das Voice-Over die vermeintlich Schauspielenden an. Begibt man sich jedoch in eine Metaebene der Betrachtung, welche die Filmwahrnehmung selbst in den Fokus nimmt, so wird die Funktion transformiert, und die Stimme lenkt den Blick wie auch die mentale Mechanik der Bedeutungskonstruktion.

Zwischen den Querenden, denen die Erzählerstimme Aufträge erteilt, durchlaufen auch immer wieder andere Menschen die Szene. Details ihres Äußeren könnte man wohl kaum nacherzählen, während bei direkt angesprochenen Figuren – teils über den Sprechtext selbst – solche Einzelheiten in den Bereich unserer aktiven Wahrnehmung gelangen. Die Stimme lenkt den Blick und darüber hinaus die Bewegungen des Verstehens und Vermutens. Die Klimax erreicht dies in den gotthaft-prätenziösen Aufträgen an „everything“, denn auch hier ist man versucht den Kameranäherung tatsächlich als Bewegung der Welt als Ganzes zu lesen. Eine Möglichkeit, die man ohne die Ansagen aus dem Off schlichtweg nicht erwägen würde. Es zeigt sich darin ein Gestus „[...] with the antic wit of Monty Python or The Goons, as if to say: these seemingly distinct hemispheres might be connected too. Everything is, or can at least appear that way.“¹⁰³

4.1.4 Analogien zwischen Filmgenese und Poetik

Eine interessante Rolle im Filmschaffen Smiths nimmt auch das Gegensatzpaar von Kalkül und Zufall ein. Der Filmemacher selbst gibt diesbezüglich immer wieder erhellende Einblicke in die Genesen seiner Filme. In einem Interview mit Brian Frye für das *Millenium Film Journal* äußert sich Smith dazu, wie offen sein Konzept vor Drehbeginn von *The Girl Chewing Gum* eigentlich noch war:

I'd never had much of a narrative element in my films up to that point. I think *The Girl Chewing Gum* is the first film I made in which you see a person, more or less anyway. [...] I thought, „Okay, I'm going to film on a streetcorner, and I'll use a 400 foot roll of film, and I'll film what happens on the street, and then I'll direct it later.“ [...] I went and set up

¹⁰³ Herbert, *Mediate the Immediate*, 2013, S. 6.

the camera, and there were a couple of things that were planned, like I deliberately set up in a place with a clock because I wanted to direct the hands of the clock. Also, it was great to film by a cinema, because the cinema appearing in the shot becomes a reference to this imaginary space that the audience is occupying. Just by coincidence [...] the film that's showing in the cinema is *The Land That Time Forgot*, which is great, really fortuitous.¹⁰⁴

Zur Reputation einer Filmpraxis höchster Präzision gesellt sich hiernach ein gewisses Zufallsmoment. Smith filmte *The Girl Chewing Gum* wie auch *The Black Tower* in einer Gegend nahe seiner eigenen Wohnung in East London. Er verschreibt sich mit dieser Zugangsweise einer Ästhetik des Unmittelbaren – dem, was schlichtweg seine Umgebung bildet. So verwendet er beispielsweise auch als Voice-Over mit Vorliebe seine eigene Stimme, und hat, ähnlich wie in den Dreharbeiten zu *The Girl Chewing Gum*, auch in anderen Fällen unvorhergesehene Wendungen in Material oder Umgebung in seine Produktionen integriert.¹⁰⁵ Seine Konzeptionen und Verfahren scheinen folglich derselben Offenheit zu unterliegen, die seine Konstruktionen von Bedeutung in Unruhe bewahrt. Auch die markante Alarmglocke, welche die klangliche Kulisse dieses ersten Beispielfilms schrill erfüllt, war ein schlichtweg zufälliges Ereignis, „[...] which I found very annoying at the time, but I just had to shoot it then. [...] So I had to make it a burglary, with a boy robbing the post office. So I fit all of those accidental things into the scenario, because I'm fascinated by accidents.“¹⁰⁶

4.2 Bild-Ton-Beziehungen in *The Girl Chewing Gum*

Wenn es spezifisch um die Frage nach den Beziehungen zwischen Sound und Image geht, so fällt auf, in welchem hohem Maß in *The Girl Chewing Gum* Effekte über das Voice-Over erzielt werden. Es hat sich bereits verdeutlicht, wie neben den

¹⁰⁴ Frye, John Smith, 2003, S. 41 f.

¹⁰⁵ Vgl. ebenda, S. 44.

¹⁰⁶ Ebenda, S. 42.

vermeintlichen Akteuren vor allem auch die eigene Wahrnehmung aus dem Off heraus angeleitet wird. Man sieht oder übersieht Dinge, macht oder unterlässt Rückschlüsse allein auf Basis von Informationen, die von der geisterhaften Präsenz einer körperlosen Stimme vermittelt werden. Zwangsläufig findet sich diese Instanz mit Zuschreibungen des Göttlichen konnotiert und steuert die Wahrnehmung der Bilder. Die Verwendungsweise des Voice-Overs in *The Girl Chewing Gum* berührt überdies zentrale medienspezifische Aspekte wie etwa die Debatte um die Unsichtbarkeit der kinematographischen Mittel. In „Real Fiction“ schreibt John Smith diesbezüglich: „The voice track draws attention to the artifice of cinema by pointedly avoiding any reference to cinematic processes.“¹⁰⁷ Es handelt sich im vorliegenden Fall um eine gewollt überzeichnete Form der Vermeidung, was einerseits ein humoristisches Moment erzeugt, andererseits jedoch erneut verdeutlicht, wie manipulierbar sich Betrachtung und Interpretation von Filmbildern bei gleichzeitigem Kommentar aus dem Off erweisen. Klarerweise ist es eine absurde Interpretation, der Zoom entspreche dem Näherkommen des gesamten Szenarios, und das vorbeiziehende Autodach wäre nicht auch gleich Teil eines ganzen Vehikels. Dennoch sind diese entrückten Lesarten funktionierende Möglichkeiten, die erst durch den Erzähler als solche zugänglich gemacht werden.

The Girl Chewing Gum stellt in seinen audiovisuellen Konstellationen ein zugleich filmtheoretisch aufgeladenes wie auch humorvolles Beispiel für die Wirkungsmacht des Voice-Overs dar. Sosehr der Film diese auch demonstriert, so führt er ihre Funktion gleichzeitig ad absurdum. Erste Zweifel entstehen zunächst an der Seriosität des Erzählers wie auch am narrativen Setting, bis schlussendlich die gesamte mediale Wahrhaftigkeit der erzählten Welt bricht. Die Vermutungen über die Einheitlichkeit von Ort und Zeit und den Erzähler als körperliche Präsenz am Straßenrand lösen sich auf in der Tatsache zweier zeitlich und räumlich getrennter Aufnahmen.

Auf einer hintergründigeren, subtileren Ebene berührt der Film punktuell auch noch andere Perzeptionsmöglichkeiten zwischen Filmbild und Ton, die in der Analyse eines weiteren Films von Smith noch von Bedeutung sein werden: In jenem entscheidenden Moment als mit dem „Stop“-Befehl durch das Voice-Over nicht nur

¹⁰⁷ Smith, Real Fiction, 1997, S. 6.

die Frau mit den Kindern haltmacht, sondern auch der Originalton der Straße verstummt, bleibt etwas Atmosphärisches hörbar. Es handelt sich um den sogenannten „Ground Noise“ – jene unvermeidbar rauschende Basis, die auch bei ereignislosen Tonaufzeichnungen wahrnehmbar bleibt. Dieses Detail ist darin relevant, dass es die Präsenz einer ablaufenden Aufzeichnung bestätigt, und ein temporäres Stummschalten der Audio-Spur damit ausschließt. In der konkreten Szene entlarvt es die parallele Existenz zweier Tonspuren, noch bevor dies am Filmende durch die audiovisuell verkreuzte Montage der beiden Schauplätze und ihrer klanglichen Kulissen offensichtlich wird.

Im folgenden Filmbeispiel kommt eine solche audiophile Annäherung an das Filmmaterial ebenfalls zum Einsatz. Nicht aber um die Tatsache der abermals fragilen Sinnkonstruktion evident zu machen, sondern um die tatsächlichen Identitäten der Tonspuren aufzuklären. Smiths *Om* (1986) verzichtet gänzlich auf die Verwendung sprachlich eindeutiger Versatzstücke, was sowohl die Strategien in den audiovisuellen Verfahren selbst als auch den Fokus auf diese anders zu lagern vermag. Es rückt hingegen der bereits thematisierte Aspekt der Quellentreue ins Zentrum der weiteren Annäherungen an Smiths innovative Audio-Visionen vor.

5. Om

Dieser nächste Film veranschaulicht auf beeindruckende Weise die Neigung Smiths, die Mittel seiner Diegese auf Wesentliches zu reduzieren und darin einer Diffusion durch andere, potenziell effektvermengende Elemente vorzubeugen. *Om* stellt eine zeitlich wie auch motivisch überaus verknappte Welt dar. Schwarz hinterlegt leuchtet zu Beginn der Filmtitel in einem gelblich-orangen Farbton auf, und augenblicklich wird die Schrift stufenlos abgelöst von einem porträthaften Shot. Er zeigt uns einen jungen Mann mit kurzgeschorenem Haar, dessen Kleidung den Farbton der Titelschrift assoziativ übernimmt. Es eröffnet sich damit ein gut dreieinhalb-minütiges Spiel der Annahmen über das, was in diesem abstrakt gehaltenen Raum vermeintlich eindeutig vor sich geht, aber stetig revidiert werden muss. Das Spektrum reicht dabei von der Auffassung, man betrachte einen buddhistischen Mönch in Meditation, hin zur ganz anderen Wirklichkeit eines Skinhead, der sich – der Bezeichnung getreu – maschinell das kurze Kopfhair rasieren lässt. Es wird sich jedoch herausstellen, dass selbst diese Auflösung markante Zweifel offenlässt. Die Glaubwürdigkeit des medialen Konstrukts wird wiederum über die Ebene des *Sounds* sabotiert und kann sich davon bis zuletzt nicht mehr erholen. Im Besonderen eine audiophil präzise Annäherung an diesen Film wird im Folgenden zeigen, wie in *Om* schlussendlich keine Möglichkeit mehr auf eine heile Welt der Repräsentative bestehen bleibt.

5.1 Filmhandlung

Das grundsätzliche Setting in *Om* bildet eine dauerhaft und bestimmt abstrakt gehaltene Umgebung. Der schwarze Bildhintergrund überdauert den eingeblendeten Filmtitel und das Mitte der 1980er-Jahre noch unvermeidbare „Rauschen“ der Bildaufnahme durchflimmert latent den unbekanntem Protagonisten, wie auch bis zuletzt das immateriell anmutende Schwarz dahinter. Die Räumlichkeit der Szene bleibt auch mangels klanglicher Charakteristika innerhalb dieses Umfelds gänzlich undefiniert. Interessanterweise herrscht für Sekunden eine sozusagen technische Stille, denn auch die tontechnische Entsprechung des „Bildrauschens“ – der bereits erwähnte Ground Noise – bleibt für die ersten Filmsekunden gänzlich aus.

Die der Einstellung und Handlung zentrale Figur, ein Mann mittleren Alters, starrt regungslos aus der Aufnahme heraus und es bleibt Zeit, die wenigen Elemente der Diegese zu erschließen. Das gelb-orange-farbene Tuch, das sich um seinen Hals mantelt, lässt mangels anderer Kontextualisierung an das Aussehen fernöstlicher Mönche denken. Ein zweites visuelles Element unterstützt diese Idee, so man der Quelle zwar nicht einsichtig wird, aber jedenfalls Rauch von unten nach oben in die Einstellung hineinsteigt. Unvermittelt öffnet der vermeintliche Mönch den Mund, um das prototypische Bild auf der Sound-Ebene zu ergänzen: Er stößt ein stimmhaftes „Om“ aus. Während dieser Akt sich noch innerhalb des Regelments des *Natural Sync-Sounds* abspielt, und dieser Stimmlaut dem Mann zugehörig scheint, stellt sich ein erstes unnatürliches Moment ein, als dauerhaft jedwede Merkmale einer körperlichen Reaktion oder Anstrengung in seiner Mimik ausbleiben. Es zeigt sich keine äußerliche Regung der Gesichtszüge und zum Vergehen der Zeit analog wachsen die Zweifel an der filmisch erzeugten Einheit von Körper und Stimme. Aufgefangen wird dies von einem zweiten Anlauf des Protagonisten, der – unterbrochen durch kurze Stille – eine sprachliche Wendung in die Kamera spricht, die als „Tidelibomm“ gehört werden kann und abermals als summender Laut länger gehalten wird. Dies geschieht jedoch in anderer Tonhöhe, einem höheren „Pitch“ dieser männlichen Stimme.

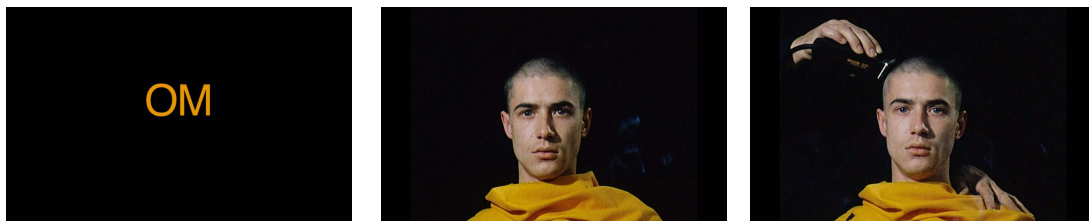


Abb. 3: *Om*, 1986, Filmstills.

Noch während des ausgehaltenen Lautes wird die Diegese um eine Figur erweitert, die allerdings bis zum Ende hin anonym bleibt. Durch den oberen Bildrand im Brustbereich beschnitten, betritt ein unbekannter Mann die Szene und rasiert maschinell den Kurzhaarschnitt des sitzenden Mannes langsam zu einer Glatze. Die Anonymität der Figur wird überdies gesteigert durch die schwarze Kleidung, die sich dergestalt mit dem Hintergrund verbindet, dass der Eindruck entsteht, es wäre lediglich ein Paar Hände am Verrichten dieser pragmatischen und in kommentarloser Ruhe verrichteten Arbeit. Die Kameraeinstellung bleibt bis zum Ende eine beinahe

konsequent statische, unterbrochen durch eine einzige Nahaufnahme des oberen Kopfbereichs. Sie führt uns näher und audiovisuell detailreicher an einen – wie sich zeigen wird – zentralen semantischen Schwenk der Filmhandlung heran. Zur statischen Einstellung zurückgeführt, beschließt die so abstrakt gehaltene, zweite Figur den Akt mit einem markanten „Klick“-Laut, audiovisuell inszeniert als das Ausschaltgeräusch des Rasierapparats. Beendet wird *Om* mit einem materiellen wie auch immaterialen Enthüllungsakt: Die Maschine beiseite gelegt, greift der Mann nach einer Bürste und poliert die Kopfhaut des Protagonisten mit wenigen, geübten Handbewegungen, bevor er das semantisch so entscheidende Tuch von Hals und Schultern abwickelt, und über den linken Bildrand abgeht. Alleingelassen macht der enthüllte Skinhead daraufhin wenige Gesten des Überprüfens, welche die Annahme erzeugen, die Kameralinse wäre sein Spiegel. Er greift aus dem unteren Bildrand hinaus, und der zuvor spirituell inszenierte Rauch entpuppt sich als brennende Zigarette, an der er abschließend genüsslich zieht und deren Rauch er geräuschlos ausbläst.

5.2 Bild-Ton-Beziehungen in *Om*

Wie bereits mehrfach angedeutet, stellt *Om* ein exemplarisches Kondensat einiger charakteristischer Filmstrategien Smiths dar. Einerseits bedient sich der Film an audiovisuell herkömmlichen Formen der Bedeutungskonstruktion, evoziert andererseits jedoch eine unruhige, nomadenhafte Bewegung des Verstehens und Identifizierens. *Om* zeigt einen Umgang mit Illusion, der durch Fluss und Dynamik markiert ist und in seiner audiovisuellen Komposition ein teils sprunghaftes Denken und Imaginieren abverlangt. Der Sound-Ebene kommt in diesen Prozessen eine ungemein tragende Rolle zu. Bis in ihre Details hinein, und besonders im Bereich klanglicher Charakteristik, liegen Wahrnehmungsmöglichkeiten, welche die Annahmen über das Filmgeschehen mitbestimmen. Es ist beispielsweise nicht Chions *Synchresis* allein zu schulden, dass die Vorstellung entsteht, das ausgehaltene „Om“ wäre die Stimme des Mönches und er sinngemäß die sichtbare Quelle dieses einzigen Tonelements. Denn wohl auch vom Filmbild gänzlich isoliert erlaubt allein die sonore Beschaffenheit den Sound als menschliche respektive männliche Stimme zu identifizieren. Wie erwähnt entstehen erste Zweifel am Protagonisten als faktischer

Quelle mit der schlichtweg unrealistisch langen Dauer des ausgehaltenen Tons. Dieses Misstrauen steigert sich durch ein tontechnisches Detail, das sich – erst einmal wahrgenommen – nicht mehr so leicht ausblenden lässt. Noch bevor der Zeitpunkt überschritten ist, an dem es unhaltbar wird, die entspannte Mimik der kraftvollen Stimme zugehörig zu behaupten, treten in der Audiospur, in regelmäßigen Abständen, wellenartig tiefere Frequenzbereiche auf. Klangqualitativ erinnern diese an Atemgeräusche, tontechnisch an ein einfaches Loop-Verfahren, das in der Wiederholung gleicher Zeitabschnitte eine solche Regelmäßigkeit des Materials bedingt. Auf dieser audiophilen Ebene der Analyse ist gewissermaßen preisgegeben, dass es sich tatsächlich um eine Menschenstimme und ihr begrenztes Atemvolumen handelt. Andernfalls hätte das technische Behelfsmittel schlichtweg keine Notwendigkeit.

Als der vermeintliche Mönch das zweite Mal ansetzt, um in angehobener Tonhöhe das Spiel wiederaufzunehmen, bleibt klangcharakteristisch der Eindruck einer echten Stimme erhalten – wenn auch bereits unterbaut von den Zweifeln am Schein dieser Welt. In diesem zweiten Anlauf kippen die entstandenen Annahmen jedoch erst mit dem Auftritt des anonymisierten Friseurs und seinem Akt der Kahlrasur. Auf der Sound-Ebene thematisiert dieser einen für diesen Kontext zentralen Punkt, nämlich wie wir zugunsten von Prozessen der Identifikation und dem darauf begründeten *Sound-Source-Model* auf jedwede weiterführende Unterscheidung auditiver Feinheiten eigentlich verzichten. Das summende Kontinuum der Audio-Ebene bedient als „treue Quelle“ potenziell beides, die neu eingeführte Haarschneidemaschine wie auch den sitzenden Mönch. Würde der Film mit der Frisörszene beginnen, so wäre die Zusammengehörigkeit von Apparat und Tonspur wohl kaum in Frage gestellt. Die spezifische Dramaturgie Smiths jedoch – die Einführung einer Quelle, die uns zunehmend fragwürdig erscheint, abgelöst von einer zweiten, funktionierenden – ruft statt der Frage nach der Wahrheit des Geschehens, vielmehr jene nach den Parametern seiner Wirkung auf. Die „wirkliche“ Ordnung erscheint als Konstrukt, die filmische Welt wird filmisch präzise entlarvt.

Smiths *Om* ist allerdings auch als Wandlung von einer möglichen Sinnkonstruktion zur nächsten nicht hinreichend beschrieben. Es halten einander alte und neue Rückschlüsse über das Filmgeschehen hinweg produktiv in Bewegung. Schließlich

füllt auch die handliche Maschine die Rolle als Klangquelle nicht glaubwürdig aus. Es erweckt Misstrauen wahrzunehmen, dass die latenten Veränderungen im Pitch der stimmhaften Tonspur mit dem neuen Ansetzen und der Scherbewegung des Apparats nicht einhergehen, wie es in der Natur dieses Vorgangs begründet liegt und als unbewusstes Wissen vorliegt. Diesem zumindest im Detail präsenten Auseinanderfallen von Bild und Ton wird von Smith jedoch ein Merkmal durchaus intakter Filmwirklichkeit beigelegt: Im selben Moment, als die Kameraeinstellung das einzige Mal für kurze Zeit wechselt, wird mit ihrer perspektivisch sprunghaften Annäherung in einen Close-Up, hin zum Kopf der Figur, ein markanter Anstieg der Lautstärke mitgemacht. Während sich also einerseits die Folgerichtigkeit dieser Welt bereits punktuell beschädigt findet, wird absichtsvoll technischer Mehraufwand betrieben, um andererseits den Eindruck einer funktionierenden Wirklichkeit weiterhin zu behaupten.



Abb. 4: *Om*, 1986, Filmstills.

Ein abschließendes, auf der Tonebene entscheidendes Moment stellt der Schluss-„Klick“ des Rasierapparats dar. Latent unnatürlich erscheinen seine helle Klangfarbe und die Lautstärke dieser in Wahrheit doch eher fragilen Mechanik, die darüber hinaus auch noch jene „technische Stille“ wiederherstellt, die den Film eingeleitet hat. Der Protagonist zieht an einer, aus dem unteren Bildrand heraufgehobenen, Zigarette, ohne dass auditiv auch nur irgendetwas dazu angeboten würde. Während also in der Stimme selbst kleinste Veränderungen in den Feinstrukturen der Schwingungen im Mund- und Rachenraum hörbar waren, sind am Filmende ähnlich subtile Handlungen – im akustisch selben Setting – schlichtweg unhörbar. Man findet sich folglich konsequent konfrontiert mit audiovisuell frappanten Dissonanzen.

Was an *Om* bemerkenswert bleibt, ist, wie konzis Smith seine Mittel innerhalb der kurzen Laufzeit von etwa vier Minuten einzusetzen vermag. Anders als in *The Girl*

Chewing Gum und auch in *The Black Tower* verzichtet er in *Om* gänzlich auf ein Voice-Over, das in den anderen Beispielen jeweils dazu dient, handfeste Erzählungen zu entwickeln, die mit den Filmbildern mehr oder weniger funktionierende Wirklichkeiten bilden. Es gibt zudem keinerlei zeitliche und örtliche Disruptionen, und die Kameraperspektive wechselt ein einziges Mal. All dies heißt jedoch nicht, dass *Om* nicht auch ein Narrativ darstellt. Es vollzieht sich lediglich über andere Mechanismen. Die Rückschlüsse über das Geschehen entstehen hier auf überaus basaler filmsprachlicher Ebene, denn selbst die wenigen Laute des Protagonisten werden nicht zu lesbarem Material. Statt der Begegnung mit dem semantisch Eindeutigen bleibt man in *Om* unweigerlich zurückgeworfen auf ein Spiel mit Konnotationen, sowohl was die Ebene von Sound als auch jene der Filmbilder angeht. Viel vom Humor des Films scheint auch in Smiths Motivwahl begründet, denn der Eindruck fernöstlicher Spiritualität und jener diegetischer Wahrheit zerbrechen schlussendlich analog zueinander. In einer überaus kurzen Vorführung veranschaulicht der Filmemacher seine Einsicht: „Ultimately a film is only ‚true‘ materially, as a physical object.“¹⁰⁸

Die in *Om* so detaillierte Auseinandersetzung mit der Qualität und Charakteristik von Geräuschen wird in der folgenden und gleichzeitig letzten Analyse eine ähnlich brisante Rolle einnehmen. Die enge Konfrontation mit der Materialität filmischer Elemente wird darin jedoch richtiggehend zum Prinzip erhoben, so sie sich als Verfahren nicht auf die Ebene des Filmtons beschränkt hält, sondern sich auch auf die visuelle Formensprache ausweitet.

¹⁰⁸ Smith, *Real Ficiton*, 1997, S. 10.

6. The Black Tower

In dieselbe Schaffensperiode wie *Om* fällt auch Smiths breit rezipierter Film *The Black Tower* (1985–87), der in seiner spezifischen Umsetzung mehrere poetologisch bedeutsame Punkte berührt. In einem filmisch überaus komplex erzeugten Narrativ verwirklicht Smith sein Bekenntnis zur bewussten Vordergründigkeit der Verfahren.¹⁰⁹ Die gleichermaßen dramatisch wie leichtfüßig inszenierte Ereigniskette konfrontiert zwar mit kohärenten Inhalten, diese nehmen jedoch – für Smith charakteristisch – stets den Platz hinter den Mitteln ihrer Inszenierung ein.¹¹⁰ *The Black Tower* fordert seine Audio-Spectators mittels gekonnt antizipierter und bedacht erzeugter Bedingungen heraus, die in weiterer Folge vornehmlich in ihrer audiovisuellen Beschaffenheit aufgeschlüsselt werden.

6.1 Filmhandlung und narrative Besonderheiten

The Black Tower wird erzählt vom Voice-Over des Protagonisten, der bis zu seinem mysteriösen Tod gegen Ende des Films nicht zu sehen ist. Für die weitere Filmanalyse nicht relevant, handelt es sich wie auch schon in *The Girl Chewing Gum* um Smiths eigene Stimme. Sie schildert einen zunehmend bedrohlich werdenden Alltag in East London, bedingt durch das wiederholte und rätselhafte Erscheinen eines schwarzen Turms, der den Erzähler durch verschiedene Teile der Stadt unerbittlich zu verfolgen scheint. Sehr schnell wird deutlich, dass es sich um einen paranoia-ähnlichen Geisteszustand handelt, so der Protagonist erfährt, dass er mit der Wahrnehmung dieser geisterhaften Architektur gänzlich alleine ist und sich daraufhin zunehmend von der Außenwelt isoliert. Nach aufreibenden Visionen, Traumerzählungen und dem darauf folgenden stationären Spitalsaufenthalt erscheint ihm der Turm erneut während seiner Rehabilitation bei Freunden am Land. Kurz darauf leitet sein unaufgeregter, abstrakt inszenierter Tod ein narrativ überaus eigenwilliges Filmende ein:

¹⁰⁹ Vgl. Smith, *Real Ficiton*, 1997, S. 12.

¹¹⁰ Vgl. Frye, *John Smith*, 2003, S. 39.

Die letzten Sätze aus dem Off werden plötzlich von einer Frauenstimme vorgetragen, die sich anhand ihrer Erzählung über „his death“ als mit dem Verstorbenen in Beziehung ausweist. Sie beschließt die Filmhandlung mit beinahe demselben Wortlaut, mit dem der Protagonist in diese komisch-dramatische Wirklichkeit zu Beginn eingeführt hat: „I closed my eyes and felt the warm sun on my face. When I opened them again, I found myself staring at the tower. Surprised I hadn't noticed it before I wondered what it was, then forgot about it for a few weeks.“ Diese in letzter Minute noch geänderte Erzählinstanz und das zyklische Moment, das darin sprachlich angedeutet wird, sind jedoch keineswegs die einzigen narrativen Besonderheiten in *The Black Tower*. Im grundgelegten Narrationskonzept spiegelt sich jedenfalls Smiths Faszination für die Macht von Sprache.¹¹¹ Der Stimme aus dem Off haftet ein unweigerlich persuasiver Charakter an, ist sie in dieser Form doch vor allem aus dem Bereich des Dokumentarfilms bekannt, der schon in seinem Wesen den Anspruch des Faktischen, Wahrhaftigen erhebt.¹¹² Man begegnet diesem Element mit einem bestimmten Grundvertrauen und stellt die Wirklichkeit des Erzählten nicht prinzipiell in Frage, solange dazu über Widersprüchlichkeiten und Brüche in der Diegese kein Anlass gegeben ist – doch zu einer solchen Ruhe kommt *The Black Tower* kaum.

Gerade vor dem Hintergrund der brisanten Beziehung zwischen *Voice-Over* und Filmbild gewinnt John Smiths programmatisches Statement, „The determining power of language makes impossibility a filmic fact“,¹¹³ an Bedeutung. Tatsächlich finden sich mit fortlaufender Handlung jene Momente gehäuft, die in die Annahme, Film müsse für Wirklichkeit repräsentativ sein, offenkundige Unmöglichkeiten einschleusen. Die Konstruktionsprozesse sinnhafter Verbindungen von Bild und Ton werden von Smith spielerisch desavouiert, und das wachsende Misstrauen in die erzählte Wirklichkeit verläuft überdies auffällig analog zur Entwicklung des geschilderten Geisteszustands; ein narrativ durchaus absichtsvoll erzeugter Effekt.

[...] it is intended that *The Black Tower* should also operate on the edge of illusionistic immersion in the narrative. Though often comic, the narrative has

¹¹¹ Vgl. Frye, John Smith, 2003, S. 38.

¹¹² Vgl. Birtwistle, Cinesonica, 2010, S. 41.

¹¹³ Smith, Real Fiction, 1997, S. 13.

an undeniable dramatic effect which invites identification. [...] The intention is that the viewer should have some psychological investment in the narrative, but that the film's „drama“ should come primarily from the dynamics of its construction and the tension between representation and material, and that between actuality and imagination.¹¹⁴

6.1.1 Black Screen/Black Wall

Nachdem zu Filmbeginn, begleitet durch ein untergründiges und klangfarblich helles Rauschen, der Titel von unten nach oben den schwarzen Hintergrund durchläuft, reduziert sich das Geräusch auf den technisch bedingten Ground Noise. Sogleich findet man sich mit der audiovisuellen Basisstruktur von *The Black Tower* konfrontiert: Über eine gänzlich schwarze Bildfläche legt sich die Stimme des Erzählers. Als diese zur Beschreibung einer ersten Sichtung des Turms kommt, ist erstmals *Real Footage* zu sehen, ein statischer Shot der mysteriösen Architektur.



Abb. 5: *The Black Tower*, 1985–87, Filmstills.

Auf visueller Ebene wird strategisch vorenthaltene und unklare Information regelrecht zum Charakteristikum.¹¹⁵ Die Diegese findet sich wiederholt unterbrochen von Black Screens aber auch von monochromen Farbflächen. Anders als diesen haftet jedoch der schwarzen Bildfläche zudem ein filmwissenschaftlich besonderer Status an, „[...] rather like that of silence on the soundtrack, marking either a temporary suspension of the film or its cessation.“¹¹⁶

¹¹⁴ Smith, *Real Fiction*, 1997, S. 13 f.

¹¹⁵ Meyer, John Smith's *The Black Tower*, 2013, S. 21.

¹¹⁶ Birtwistle, *Cinesonica*, 2010, S. 41.

Die abstrakt gehaltenen Bildflächen werden jedoch auf unterschiedliche Weise nach und nach aus ihrem bedeutungsvagen Raum in die Filmerzählung einbezogen.¹¹⁷ Die monochromen Farbfelder werden mit Fortaluf der Handlung ebenso als tatsächliche Objekte der Diegese enthüllt, wie sich auch die *Black Screens* über die suggestive Kraft des *Voice-Overs* zunehmend als die tiefschwarze Bausubstanz des Turms anbieten. Ein Verfahren, das einen filmwissenschaftlich bedeutsamen Diskurs eröffnet:

The tower doubly explodes our view: when the picture turns dark, we can never be sure whether we see unexposed footage or a close-up of the black surface of the tower. That puts us right in the centre of the debate over film as a material construction as opposed to a representation of reality.¹¹⁸

Eine erste Vorahnung davon, dass es sich um die tatsächliche Bausubstanz des rätselhaften Gebildes handeln könnte, keimt bereits in einer frühen Traumerzählung. Der Protagonisten schildert darin seine Gefangenschaft im Turminneren und stellt fest, dass es sich beim Schwarz vor seinen Augen nicht allein um die Raumdunkelheit seines Gefängnisses handelt, sondern um dessen Gemäuer. Interessanterweise hängt im Gegenzug auch dem Schwarz in den diegetischen Turmansichten etwas ungemein Unwirkliches, konturlos Flächiges und Immaterielles an. Die Silhouette des Turms erscheint gleich einer Bildausnehmung. Nicht lange nach dieser kurzen Traumsequenz beginnen diese Black Screens sich nicht nur erzählerisch, sondern auch visuell mit ihrem filmischen Umfeld in Verbindung zu zeigen. Es folgen dem Traum mehrfach schwarze Bildkader, die zu den Bildecken hin geometrisch unterschiedlich unterbrochen sind. Das immaterielle Schwarz wird kontaminiert mit himmelähnlich blauen Formen, die in ihrer Variation etwas perspektivisch Sprunghaftes erzeugen und gedanklich wegführen von der Rolle als Nicht-Bild.

¹¹⁷ Vgl. Smith, *Real Fiction*, 1997, S. 12.

¹¹⁸ Meyer, John Smith's *The Black Tower*, 2013, S. 22.

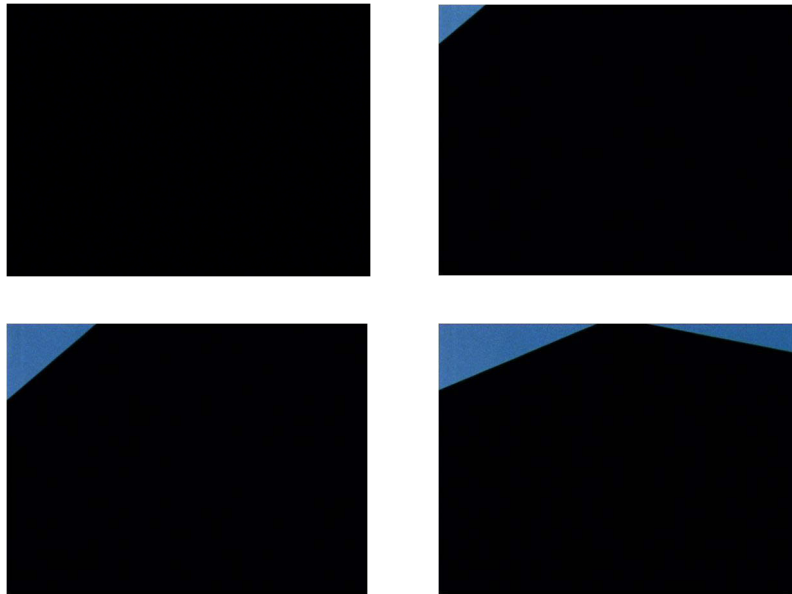


Abb. 6: *The Black Tower*, 1985–87, Filmstills.

Die Verunsicherung über das Schwarz im Bild wird schließlich schlagend mit der Schilderung des Protagonisten vom Turm als regelrecht körperliche, materielle Bedrängnis: „I got home and collapsed onto the bed, but when I closed my eyes I saw the black walls of the tower staring back at me. They got darker and darker and the mass of the tower seemed to press against my forehead, forced the back of my head into the pillow.“

6.1.2 Abstraktheit und Materialität

Diese erst verspätet wahrnehmbare Verbindung der abstrakten Black Screens zur Diegese bildet eine markante Strategie in *The Black Tower*, die sich zudem auf das weitere Verfahren mit den farbigen Monochromen überträgt. Denn Smith lässt sein Publikum, gezielt und filmisch präzise angeleitet, einen verlängerten Prozess des Identifizierens durchlaufen, der sich nach Andy Birtwistle und Kathrin Meyer in drei Stufen gliedern lässt. In jeder treten die Monochrome in bestimmten Reihenfolgen auf, setzen sich jedoch in den drei Sequenzen jeweils unterschiedlich zum Audio-Kontext in Beziehung. In den ersten beiden Durchgängen zwar noch nicht als sinnstiftende Ereignisse, sondern vielmehr als per *Synchresis* lose verbandelte Wirklichkeiten. Die dritte Sequenz jedoch stellt einen direkten, materiellen Zusammenhang zur Diegese her.

Sequenz 1

Auffällig innerhalb dieser ersten Iteration durch Blau und unterschiedlich dunklem Rot und Gelb ist, dass zu ihrem Erscheinen und Wechseln synchron, alltäglich anmutende Umgebungssounds zu hören sind. Ganz im Gegensatz zur Dimensionslosigkeit der baren Farben transportieren diese einen Eindruck von Räumlichkeit, der sich allerdings, angesichts der visuellen Verkettung von Abstrakta, jeweils nur als isoliertes Additiv anbietet. Die sinnstiftende Verschränkung von Bild- und Tonebene wird hier noch vorenthalten. Diese Konstellation bedingt eine neugierige Konzentration auf die atmosphärische Qualität der Tonspur, so darin hörbar Entwicklung stattfindet, Zeit vergeht. Der filmisch erzeugten, akusmatischen Situation folgt man gewissermaßen gierig etwas zu erfahren:

In this first monochrome sequence the relationship between sound as signifier and its meaning is loosened, if not lost altogether; and when sound is severed of its source, the listener is forced to engage with its materiality. [...] we are compelled to listen closely to each sound, observing its morphological development over time, searching for features that might resolve its ambiguity and anchor its meaning.¹¹⁹

Dieser ersten Sequenz liegt eine audiovisuell konzise Aufbereitung zu Grunde, die das unumstößliche Verlangen nach sinnhaften Zusammenhängen herauszufordern vermag. Birtwistle schlüsselt die Sequenz in *Cinesonica* in der Synchronizität von Monochromen und Umgebungssounds im Detail auf:

Shot number	Image	Sound
1	black screen/monochrome	hissing
2	dark red monochrome	buzzing
3	black monochrome	footsteps
4	bright red monochrome	birds, hum of distant traffic
5	black monochrome	crackling
6	yellow monochrome	watery sounds
7	light brown monochrome	hiss and bubbling
8	blue monochrome	watery movement

Abb. 7: Birtwistle, *Cinesonica*, 2010, S. 43.

¹¹⁹ Birtwistle, *Cinesonica*, 2010, S. 43.

Der Mangel an visueller Information, der besagte akusmatische Dimension aufruft, wird in einem so rätselhaften wie auch demonstrativen Gestus audiovisuell exerziert und bedingt die Vorahnung einer verspäteten Einlösung und Enthüllung. Es entsteht die latente Annahme, Teil eines Spiels geworden zu sein. Die audiovisuellen Konstellationen verwehren sich einerseits nicht nur der Eindeutigkeit und Repräsentation, sondern andererseits auch – und dieser Balanceakt scheint für Smith charakteristisch – der Beliebigkeit. Lose Konnexionen und Vermutungen werden ermöglicht, jedoch nur auf Zeit. Sie werden in einem Zustand kontrollierter Unruhe behalten.

Sequenz 2

Die Monochrome durchlaufen im direkten Anschluss an die erste Sequenz ein zweites Mal ihre Reihenfolge, bei jedoch veränderter Hinzubringung auditiver Elemente. Über die wechselnden Farbflächen legt sich nun das Voice-Over des Protagonisten, und behauptet einen merklich kausaleren Zusammenhang; diesmal zwischen dem jeweiligen Monochrom und bestimmten Signalwörtern aus den lakonischen Sätzen der Erzählung.

Shot number	Image	Voice-over
1	black monochrome/ screen	The Teasmade woke me up at eight- thirty . . .
2	dark red monochrome	and I jumped out of bed and rushed across the room to switch it off.
3	black monochrome	It had rained again during the night but I drew open the curtains to discover that the morning sky was bright and clear.
4	bright red monochrome	Shivering, I quickly put on my clothes . . .
5	black monochrome	and lit the fire.
6	yellow monochrome	In the kitchen, I poured myself some fruit juice . . .
7	light brown monochrome	and made porridge. While waiting for it to cook I . . .
8	blue monochrome	did the washing up from the night before.

Abb. 8: Birtwistle, Cinesonica, 2010, S. 44.

Das Generieren sinnvoller Zusammenhänge wird mittels *Synchresis* lediglich formal suggeriert. So bieten die neuen Elemente der Erzählung zwar jeweils neue Bilder. Wie zuvor jedoch die Alltagsgeräusche nicht mit plausiblen Quellobjekten audiovisuell einhergingen, so findet auch die Erzählung in den fortlaufenden Monochromen keineswegs ihre schlüssige Bebilderung. Dennoch stellt sich mit dieser zweiten Sequenz die Vorahnung einer geschlossenen Diegese in Aussicht. Während viele der Sounds aus der ersten Iteration eine lose, vielleicht beliebige Verbundenheit zur Narration behielten, reagieren die Schnitte nun auf die Erzählerstimme selbst. Sie vollziehen filmsprachlich einen Schritt hin zu narrativer Konnexion, wenn auch auf rein formaler Ebene.

Sequenz 3

Die dreimalig jeweils anderen Kontextualisierungen der schwarzen, roten, gelben und blauen Screens ereignen sich im Filmgeschehen früh und ohne zeitliche Unterbrechung. In der dritten Sequenz verändert sich das Verhältnis von Bild und Ton jedoch entscheidend, denn es erreicht in diesem letzten Durchgang den hinausgezögerten Charakter handfester Repräsentation. Dieser realisiert sich über eine Kombination von Sounds der ersten Iteration, mit einer Kette visueller Enthüllungen der Monochrome als materielle Bestandteile der erzählten Welt. Es werden dabei erneut die indefiniten Farbflächen gezeigt, denen sogleich die symbolisch anmutenden Akte von Erleuchtung, Aufdeckung und Herstellung widerfahren, realisiert als konkrete Filmhandlungen: Das alarmhafte „Buzzing“ (Abb. 7) ertönt aus einem Black Screen heraus und der „Teasmade“ leuchtet auf. Der Sound bleibt, ändert jedoch mit der Umblende auf Dunkelrot seine räumliche Charakteristik. Dieses Monochrom wird beiseite gezogen, und gibt – identifiziert als die Schlafdecke des Protagonisten – einen kurzen Blick auf dessen Körper frei. Auch das hellere Rot wird per Handgriff als Stoffdecke über Kleidungsstücken entfernt. Nachdem das satte Gelb, auditiv vermittelt, mit Flüssigkeit „befüllt“ ist, wird es als Tasse aus dem Bild genommen. Der hellere Gelbton¹²⁰ enthüllt sich zwar nicht, bleibt aber über Erzählung und Montage verknüpft mit „Porridge“. Auf das Blau wird eine schaumtriefende Tasse aus dem Abwaschbecken gestellt.

¹²⁰ In der Tabelle Birtwistles als „light brown“ vermerkt.



Abb. 9: *The Black Tower*, 1985–87, Filmstills.

Smiths audiovisuelles Vorgehen mit den primärfarblichen Monochromen markiert, mit Chion gedacht, einen schrittweisen Übergang von *Passive* zu *Active Offscreen Sound*. Lediglich das immaterielle Schwarz behält sich dabei seine sonderbare, potenziell polysemische Rolle. Es erschließt sich nicht als der aufleuchtende „Teasmade“ allein, sondern wird einmal als Vorhang beiseite gezogen, wenig später entlodert ihm langsam das Kaminfeuer im Zimmer, dessen Knistern bereits aus dem ersten Durchgang der Monochrome erinnerlich ist. Dem Black Screen tritt auf diese Weise zu seiner herkömmlichen Rolle als schlichte Unterbrechung der eigentlichen Filmbilder, jene innerdiegetischer Dunkelheit hinzu. Dies beginnt nicht erst mit der aufgeschlüsselten Sequenz, welche die Abstrakta als konkrete Materialien bemerkt. Die Rolle der Dunkelheit entsteht bereits, als der Protagonist von seinen ersten Beobachtungen der mysteriösen Architektur heimkehrt: „I decided to take another look at the tower near my house when I get back, but at the time I got there it was dark. [Black Screen] There was no moon and I couldn’t see over the roof tops.“

6.1.3 Die Primärfarben im kunsttheoretischen Kontext

Interessanterweise bedeutet die Auswahl der Monochrome, teils in Abstufungen ihrer Helligkeitsgrade, eine Versammlung der Primärfarben Rot, Gelb und Blau. Aus kunsttheoretischer Perspektive betrachtet, will es sich dabei kaum um Zufall handeln, hat sich an diesen doch eine weitreichende Debatte um Abstraktion und Materialität in der Malerei des 20. Jahrhunderts entfacht. Das Werk Piet Mondrians etwa erforscht die Primärfarben in ihrer Rolle als materielle Schlusspunkte einer absoluten Reduktion der Welt, und darin als Basis für potenziell alles andere, das uns in der Außenwelt begegnen kann. Diese Perspektive erhebt Mondrians Werk in den Status einer künstlerischen Auseinandersetzung mit dem Universalen.¹²¹ Formal konsequent zeigt sich darin eine Verweigerung jedweder Räumlichkeit zugunsten betonter Flächigkeit und Konkretheit des Farbauftrags.

Barnett Newmans Serie *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* zeugt von einer künstlerisch anderen Kontextualisierung der Primärfarben. Als Gemälde sind sie ebenso monochrome Flächen, verstehen sich aber dennoch als künstlerischer Gegenpol zu den Arbeiten Mondrians: Bei Newman handelt es sich nämlich nicht um das Ende einer puristischen Suchbewegung, vielmehr bieten sich seine Bilder als Ausgangspunkt kontemplativer Versenkung und transzendentaler Weltabkehr an. „Durchgeistigung“ und das „Erhabene“ kreisen als Begriffe um Newmans Werk. Und so war es auch dezidierte Absicht des Künstlers, im musealen Kontext eine allzu große Betrachtungsdistanz zu den Gemälden architektonisch zu verunmöglichen, um das Einlassen auf die Feinstrukturen dieser großflächigen Farbräume – oftmals als eine Art Landschaft rezipiert – zu unterstützen.¹²²

Aus der Distanzlosigkeit zu den Objekten, und dem damit erzeugten Wechselspiel von Materialität und Abstraktheit, nährt sich strategisch auch *The Black Tower*. Die Enthüllung der Monochrome als Close-Ups häuslicher Utensilien aus dem Apartment eröffnet die kunsttheoretisch so weitreichende Debatte nicht nur, sondern sie wird zudem mit den medienspezifischen Möglichkeiten des Films aufgegriffen. Das Verfahren mit den Monochromen und fortwährende Wechselspiel zwischen Materialität und Abstraktion bestätigt Smiths medienbewusste Beweglichkeit

¹²¹ Vgl. Meyer, John Smith's *The Black Tower*, 2013, S. 24.

¹²² Vgl. Werkner, *Kunst seit 1940*, 2007, S. 28 f.

zwischen den Extremen: Illusion und Anti-Illusion stehen sich in *The Black Tower* nicht exklusiv gegenüber, sondern interagieren, um die Filmwahrnehmung in jener für Smith so charakteristischen Spannung zu halten, die zwischen Täuschung und *Ent*-Täuschung entstehen mag. Neben dem gezielten Einsatz von Close-Ups ist *The Black Tower* auch noch von anderen visuellen Charakteristika geprägt – etwa durch eine beinahe konsequent statische Kamera. Über den gesamten Film hinweg stehen der ruhenden Perspektive lediglich drei Schwenks als Ausnahmen gegenüber. Im bedachten Einsatz beider visueller Verfahren ortet Smith bedeutsame Effekte:

There are many ways in which my films don't give you things. The point about the fixed frame is that you wonder what is going on outside of it. [...] The movement tells you that you're going somewhere important. Static framings have equal importance, you have to make your own value judgements.¹²³

Es geht dabei um ein absichtsvolles Triggern der Vorstellungskraft und den Übertrag narrativer Teilbereiche an die mentalen Fähigkeiten seiner Audio-Spectators. In diesem Prozess bekommen Close-Up und Fixed Frame eine entscheidende Funktion zugewiesen. Das Naturell beider betont die Rolle des *Out-Of-Fields*¹²⁴ – jenes unsichtbaren Bereichs außerhalb der Bildränder, der sich besonders über *Passive Offscreen Sound* bis hin zum Unheimlichen aufzuladen vermag. Nicht zufällig referiert Smith in diesem Kontext auf das Horror-Genre, um auf den zuträglichen Spannungseffekt des Nicht-Sichtbaren zu verweisen: „The monster in the horror film is always less frightening when you see it.“¹²⁵ Meyer konstatiert *The Black Tower* etwa auch einen „extreme use of rarefaction“¹²⁶ und einen herausfordernden Mangel an Kongruenz zwischen Bild, Ton und Narration.

¹²³ Elwes, *Trespassing Beyond the Frame*, 2001, S. 15.

¹²⁴ Vgl. Meyer, *John Smith's The Black Tower*, 2013, S. 29.

¹²⁵ Elwes, *Trespassing Beyond the Frame*, 2001, S. 15.

¹²⁶ Meyer, *John Smith's The Black Tower*, 2013, S. 28.

6.2 Bild-Ton-Beziehungen in *The Black Tower*

Anders als das Vorgehen mit den Monochromen zieht ein Gutteil der innerfilmischen Irritationsmomente seine Effekte aus Veränderungen der auf der Tonebene. Zwar geht es bei Smith zweifelsohne um das absichtsvolle, effektive Ineinander der Konstituenten; die zentralen semantischen Schwenks jedoch entstehen zumeist durch die Veränderung von jeweils einem, Bild oder Ton. In *The Black Tower* findet sich tatsächlich eine bemerkenswerte Dichte audiovisueller Besonderheiten, welche jenseits glatter Repräsentationen Aufmerksamkeit auf sich ziehen und die sich wiederholt mit den thematisierten Konzepten aus Chions *Audio-Vision* verbinden.

6.2.1 „Komische“ Audio-Visionen

Wie bereits im Kontext der Traumsequenz angedeutet, erschöpft sich die Bedeutung des Black Screens, im Gegensatz zur Enthüllung der Monochrome, nicht in einem singulären Identifikationsprozess. Jene schwarzen Bildflächen etwa, welche die geometrisch alternierenden Himmelsfragmente aufweisen und darin ihren immateriellen Status verlieren, beginnen im weiteren Handlungsverlauf auf Wendungen in der Erzählung des Protagonisten zu reagieren. Zunächst erscheinen sie als Perspektiven auf den Giebel des Turms, die synchron zu den geschilderten Vorfällen auf der Straße wechseln. Je bedrohlicher dem Erzähler sein Eindruck aber wird, von dieser Architektur geisterhaft verfolgt zu sein, desto direkter gestaltet sich die Verbindung von Klangereignis und Schnitt. So verbindet sich der hörbare Laufschrift seiner Flucht rhythmisch mit paarweise hin- und herspringenden Aufnahmen des Turms, und kreierte darin, wiederum auf Basis von *Synchresis*, ein innovatives Stück Audio-Vision. Die panische Choreographie des Mannes, seine Laufbewegung, wird quasi in filmsprachlich basalster Form – der Abwechslung zweier Frames – wiederholt. Ein leichtfüßiges Spiel, das Smith im weiteren Filmverlauf nochmals aufnimmt: Eine gänzlich weiße Einstellung stellt zunächst eine formalästhetische Verwandtschaft zu den Monochromenthüllungen her, indem sie, zur Erzählung analog, von einer schreibenden Hand als Papier identifiziert wird. Den handschriftlichen Text verknüpft Smith unmittelbar mit denselben Schrittlauten, und beinahe magisch blinkt die Handschrift durch Ein- und Ausblende im Laufrhythmus.

Eine weitere dieser „komischen“ Sound-Interventionen wurde in den bisherigen Beiträgen und Kommentaren zu *The Black Tower* geflissentlich übergangen, und es liegt die Vermutung nahe, dass dabei die Schwierigkeit, ihre audiovisuelle Konstruktion sprachlich zu fassen, wirksam geworden ist: Der verspäteten Enthüllung der Monochrome folgt eine ergebnislose Suche des Protagonisten nach Indizien für die Existenz des schwarzen Turms, bis ihn die Auskunft eines Verkäufers in den Glauben bringt, der Turm wäre in der vorangegangenen Woche abgerissen worden. Die Zeitung, die er dort kauft, trägt er durch Regenwetter zurück in sein Apartment und stellt fest, dass das nasse Papier die Schriften der Vorder- und Rückseiten visuell vermenget: „It had gotten very wet and the pages were stuck together. I found it very difficult to read as the reverse type on the back of each page was almost as clear as the front. I layed the paper out in front of the fire and fell asleep in the arm chair.“ Der erschwerte Lesefluss des Protagonisten findet synchron zu seiner Schilderung aus dem Off eine humorvolle Entsprechung in einer zusätzlichen Tonspur. Die durch das transparent gewordene Papier bedingte Überlagerung der Textzeilen, in und entgegen westlicher Leserichtung, wird tontechnisch adaptiert. Während der Erzählung ist präzise dieser Wortlaut als „Reverse“, als zeitlich umgekehrte Tonaufnahme, zu hören. Dies wiederholt formal die spezifische Beeinträchtigung der Lesbarkeit auf der Ebene des Tons.

Rückwärts abgespielte Sprache eröffnet uns keine Information, sondern bewegt sich am Rand zur *Non-Identity*, zum Geräusch.¹²⁷ Man ist dadurch nicht imstande informativen Gewinn oder erhellende Einsicht in die Filmhandlung zu gewinnen, allerdings lässt sich ausmachen, worum es sich handelt. Die Identifikation der Spur ist durchaus möglich, während der tontechnisch umgekehrte Sinn der Sprachäußerung uns verwehrt, semantische Schlüssigkeit herzustellen. Die direkte Übersetzung von der visuell realen Beschaffenheit eines erzählten Objekts auf ein formales, tontechnisches Verfahren bringt letztlich weder lesbare Bedeutung noch reine Irritation. Über audiovisuelle Besonderheiten wie diese steht *The Black Tower* jedoch für jenes „mind-teasing engagement“,¹²⁸ das für Smiths innovative Verfahren mit Bild und Ton charakteristisch geworden ist.

¹²⁷ Vgl. Birtwistle, *Cinesonica*, 2010, S. 127 f.

¹²⁸ Houghton, *East Enders*, 1988, S. 22.

6.2.2 Spielerische Quellentreue

Ähnlich wie *Om dringt* auch *The Black Tower* bewusst in die Randbereiche dessen vor, was unter *Natural Sync-Sound* als herkömmlich gewordener Kodex Hollywoods eingeführt wurde. In ihren Verfahrensweisen teilen sich die Filme einerseits zwar den weitgehenden Erhalt der Synchronizität visueller und auditiver Ereignisse und erfüllen damit eine der beiden verbindlichen Bedingungen, andererseits fordern sie den Begriff der Quellentreue wiederholt heraus. In der vorab beschriebenen Szene etwa werden die konforme und die umgekehrte Erzählstimme unterschwellig noch von einem anderen, diffuseren Geräusch unterlegt. Es beginnt etwas an der Grenze zur Wahrnehmung dauerhaft zu knistern. Die statische Außenaufnahme – eine ländliche Szenerie, fern der bisherigen Schauplätze – die diese Erzählung visuell stützt, lässt momenthaft Shots aufblitzen, die nur beinahe ident sind. Sie zeigen einen Gebäudeblock in derselben Umgebung, jedoch anderer Jahreszeit. Als das Gebäude dann dauerhaft im Bild verbleibt, folgt das Geräusch seiner Sprengung. Der Turm kollabiert auf seine etwa halbe Höhe, und es irritiert nicht weiter, dass das knisterhafte Geräusch zurückkehrt, als langsam auch der Rauch der Sprengung über den Bäumen im Bildvordergrund aufsteigt. Die Stimme aus dem Off legt sich über die fortwährend sich ausbreitende Staubwolke: „I was woken up by the smell of burning and opened my eyes to see the rising smoke. I stomped out the flaming edge of the newspaper and my eyes focused on an article about the tower block demolition [...].“



Abb. 10: *The Black Tower*, 1985–87, Filmstills.

Der Aspekt der Quellentreue wird in dieser Szene insofern zu einer fruchtbaren Schablone, als deutlich wird, wie die unbedingt plausible Beziehung zwischen Sound und Source doch einen bestimmten Spielraum gewährt. Das wiedergekehrte Knistergeräusch überträgt sich hier bruchlos von der glaubwürdigen Rolle als zusammenbrechendes Baumaterial in jene des brennenden Zeitungspapiers, angeleitet allein durch den Erzählfortgang. Erneut fallen dadurch, wie es für Smith

charakteristisch ist, filmische Verfahren in die Handlung ein und ziehen die Aufmerksamkeit auf sich. Es wird nebensächlich, dass sich die gezeigte Sprengung durch den angebrannten Zeitungsartikel gleichzeitig als die enttäuschte Hoffnung erweist, der schwarze Turm wäre für immer aus der Wahrnehmung des Protagonisten entfernt worden. In den Vordergrund der Filmerfahrung drängt sich hingegen Smiths Praxis einer bewusst spielerischen Quellentreue. Generell werden viele der isoliert auftretenden Sounds, wie etwa Motorengeräusche oder Straßenlärm, nur durch ein zumeist nachträglich klärendes Erzählen als annähernd kohärenter Geschichtskörper zusammengehalten.

Schon den einführenden Sätzen zu Filmbeginn folgen stetig wiederkehrende, vermutlich maschinell erzeugte, Geräusche, die sich über das weitere Erzählen als Fehlzündungen eines Autos herausstellen. Dieselbe Tonspur kehrt in einer späteren Sequenz und einem gezielt anderen Kontext wieder: Als der Protagonist nämlich nach den anhaltenden Phantasien von Verfolgung und Bedrängnis sich in seinem Apartment sozial abschottet, wird ihm sein Fenster der einzig übrige Bezugspunkt zur Außenwelt. Die Aussicht aus diesem konfrontiert mit einer audiovisuell höchst dysfunktionalen, fragmentarischen Wirklichkeit. Dem Baum vor dem Fenster, positioniert in der Bildmitte, kommt dabei in mehrfacher Hinsicht eine Schlüsselposition zu. Nicht nur weil seine sprunghaft anderen Erscheinungen das Vergehen vermutlich mehrerer Monate miterzählen, sondern die fortwährenden Wechsel zwischen Close-Ups der gänzlich dichten Baumkrone und Shots aus der Perspektive des Fensters nehmen das begonnene Spiel mit der Quellentreue wieder auf – abermals in einer Sequenz äußerster Verspieltheit. Als etwa das Geräusch der Fehlzündungen wiederkehrt, zeigt sich das Setting mit geparkten Autos im Winter, und es verstummt wieder mit der Nahaufnahme des dichten, grünen Blätterdachs. Diese Einstellungen wechseln sich solange ab, bis sich über das Close-Up noch andere Geräusche legen, die wie klangliche Imitation der Fehlzündungen des Autos wirken. Nach einer weiteren kurzen Rück- und Vorblende, markieren fallende Äste die Tonspur als Säegeräusch. Wir sehen in weiterhin sprunghafter Montage den Abtransport des Baumbeschnitts. Der freigelegte Stamm in der Bildmitte übernimmt eine von hier an beinahe geisterhafte Rolle.

In der unmittelbar folgenden Sequenz, die in schnellen Schnitten die mäßige Belebtheit von Fahrbahn und Trottoir repräsentiert, führen die Bild-Ton-Setzungen reihenweise Brüche von Raum und Zeit vor: Autos verschwinden im Baum oder entfahren ihm andererseits, und nicht weniger irritierend verhält es sich mit den Passanten, Kindern und Katzen. Mit abrupten Einspielungen der vermeintlich zugehörigen Sounds tauchen sie auf und verschwinden wieder. Entweder durch die Bildränder, durch schnelle Schnitte oder, geisterhafter, durch besagten Baumstamm im Bildzentrum. Geräusche treten dabei nicht nur demonstrativ vordergründig und klar auf, sondern zeigen wiederum eine nur strittige, lapidare Treue zu ihren Quellen. So durchfährt beispielsweise ein Auto das Setting gänzlich stumm, während ein Kind am Fahrrad lautstark hindurchdröhnt.

Das Spiel mit innerfilmischen Ereignissen und ihren mehr oder weniger glaubwürdig zuordenbaren Klängen nährt sich zu einem guten Teil aus dem filmtechnisch ungemein geflissentlichen Umgang mit dem Aspekt der *Quellentreue*. Der Parameter der Plausibilität wird bis zum Komischen hin überdehnt und die innerdiegetischen Quellobjekte wechseln ihre Sounds teils untereinander aus. In enger Verwandtschaft zu den audiovisuellen Verfahren in *Om*, entstehen auch in *The Black Tower* zunächst schlüssige Konstruktionen, nur um sie mittels neuer oder auch wiederkehrender Elemente in eine überraschende Mehrdimensionalität umspringen zu lassen. Dieses Spiel kann sowohl auf der visuellen wie auch der Audio-Ebene aufgenommen werden. Einerseits halten Sounds per se einen gewissen Spielraum bereit, was potenziell stimmige Quellen anbelangt. Andererseits erlauben aber auch visuelle Ereignisse, bei Erhalt der Synchronizität, unterschiedliche Möglichkeiten plausibler Klänge *von*, *aus* oder auch *zu* ihnen. In diesen Freiräumen, die sich über Smiths humorvolle Komponente teils noch bis hin zum Regelwerk von Comic und Cartoon erweitert finden, mäandert die Wahrnehmung stetig zwischen vermeintlicher Erkenntnis und ihrer Revision.

6.2.3 Das Voice-Over

Durch das Voice-Over ergibt sich in *The Black Tower* noch ein weiterer Verhandlungsraum für mehrdimensionale Bild-Ton-Beziehungen. Anders als letztgenannte Beispiele arbeitet dieser nicht mit dem *Sound-Source-Model*. Hierfür sei

auf die Sequenz der Gebäudesprengung rückverwiesen. Diese demonstriert nämlich nicht nur einen absichtsvoll gelockerten Umgang mit dem Parameter der Quellentreue, sondern die Wahrnehmung wird auch noch auf einer anderen Ebene – der Interaktion von Filmbild und Voice-Over – irritiert: In genannter Szene greifen auch die Erzählung vom aufsteigenden Rauch im Apartment und die sichtbare Schuttwolke der Sprengung auf potenziell kausale Weise ineinander. Sie bilden für Augenblicke die Möglichkeit eventueller Kongruenz, ja tatsächlich geographischer Nähe der beiden Orte. Bis zu jenem Moment, als klar wird, dass Rauch und Brandgeruch sich doch allein innerhalb der Narration aus dem Wohnungsinneren entwickeln und zwischen dem angebrannten Zeitungsartikel und den Aufnahmen der Sprengung sowohl zeitliche wie auch räumliche Distanz besteht.

Auf Konstruktionen dieser Art greift *The Black Tower* mehrfach zurück. Der Hauptteil der lakonischen Schilderungen besteht nicht aus Handlungsdetails, sondern aus Beschreibungen der Wahrnehmung des Protagonisten und wie sich diese dramatisch zuspitzt. Allzu gerne wird dabei angenommen, die Filmbilder illustrieren, was sprachlich synchron vermittelt wird. Die zeitweilige Brisanz des Narrativs nährt sich weitgehend aus ebendieser Annahme: „The narrator’s voice makes a promise that the pictures fail to keep“, charakterisiert Meyer das Verhältnis von Erzählung und Filmbild, und knüpft daran die provokative Frage: „Or is it the other way around?“¹²⁹

Insbesondere die inszenierten geistigen Stadien von Traum, Erschöpfung und Paranoia gehen mit audiovisuellen Konstruktionen einher, welche die Filmwahrnehmung mit diesen verfremdenden Zuständen in ein interessantes Nahverhältnis bringen. In der Diegese mehren sich temporale und spatiale Brüche, und es gelangen Gegenwart und Vergangenheit audiovisuell in teils derart willkürlicher Weise ineinander, wie sie der gesunde und wache Körperzustand nicht zulässt. Der Geisteszustand des Protagonisten und die Plausibilität der audiovisuellen Beziehungen leiden analog zueinander. Beiden gegenüber wird man zunehmend misstrauisch.

¹²⁹ Meyer, John Smith’s *The Black Tower*, 2013, S. 21.

Diese Skepsis setzt sich nach dem Zeitungsbrand fort, als mit einem neuerlichen Black Screen überraschend lateinamerikanische Gitarrenmusik in eine nächste Erzählsequenz überleitet. Es folgen Beschreibungen eines Mexikaners, den der Erzähler in einem Zustand der Ermüdung als definitive Erscheinung beschreibt. Mit den überkreuzten Beinen würde dieser an der Raumdecke sitzen. Die Bilder zeigen hingegen lediglich einen Ausschnitt alten Stucks. Der Deckenschmuck an sich wäre keinesfalls in dieser Selbstverständlichkeit als Mexikaner identifizierbar, nichtsdestotrotz ist eine bestimmte Ähnlichkeit zur beschriebenen Figur und Körperhaltung vorhanden. Selbst der große Hut ist in der Stuckform nachvollziehbar, aber eben nicht in jener Unmissverständlichkeit, die das Voice-Over zu vermitteln sucht. Es bleibt als Bindeglied zwischen Stuck und Erzählung die Halluzination zu vermuten.



Abb. 11. *The Black Tower*, 1985–87, Filmstill.

Auch als zum ersten Mal die Ansicht einer schwarzen Wand den Protagonisten in seinen Träumen aufsucht, leitet seine Schilderung zu einem Nachvollziehen an, das sich visuell nicht einlöst: „That night I dreamt I was imprisoned in the tower. My body was paralyzed and only my eyes could move. At first I thought I was in complete darkness, but after a while I noticed a greyish speck, which remained in the same place when I moved my eyes.“ Die Suche nach dem gräulichen Fleck in der schwarzen Bildfläche ist vergeblich – und dennoch setzt die Stimme an, um den Verdacht zu erhärten: „I realized that I was facing a flat, black wall.“ Von dieser frühen Nachtsequenz an und über den Narrationsverlauf hinweg, bleibt es bemerkenswert, welche Vielfalt an Rollen innerdiegetischer Materialien und Zustände der Black Screen alleine darüber zu adaptieren vermag, was das Voice-Over glauben macht. Neben die herkömmliche Rolle als Nicht-Bild reihen sich da die mondlose Nacht in den Straßen, die Dunkelheit des Apartments, die Innen- sowie die Außenwände des Turms, und – damit in direkter Verbindung stehend – der schlussendliche Tod des Protagonisten: „I opened the door [Pause] and stepped into the darkness.“

6.2.4 It doesn't „make sense“

Eine interessante Anekdote, die wiederholt in Beiträgen zu *The Black Tower* auftaucht, setzt sich aus mehreren Meldungen zusammen, die bei *Channel 4* eingingen, als der Film am 19. Dezember 1988 ausgestrahlt wurde.¹³⁰ Sie stehen repräsentativ für eine offensichtlich breitere Reaktion der Empörung, die sich vom Verlangen nach einer Vorwarnung hin zur verzweifelt nüchternen Erkenntnis erstreckt, es mache keinerlei Sinn.

What is this? Is there something wrong with the programme? When advised, demanded to know why no warning was given out.

What's going on, I can't understand this at all.

I've watched this upside down and sideways, but I can't make head or tail of it. Doesn't make sense.¹³¹

Der Wortlaut der Beschwerden verdeutlicht nicht nur eine teils aggressive Reaktion, sondern spiegelt darin auch ein allgemeineres Verständnis von Film und dessen idealerweise irritationsfreier Lesbarkeit wider. Dass *The Black Tower* als bares Imitat von Wirklichkeit schlichtweg nicht dient, empört auf die eine oder andere Weise. Und dieser Affekt steht in zweifelsohne enger Verbindung mit jenem Gerüst perzeptiver Routinen und Konventionen, in dem audiovisuelle Konstellationen bevorzugt Funktionsweisen des „Wirklichen“ repräsentieren, und für Sinn und Lesbarkeit einstehen. Es scheint ein generelles Phänomen zu sein, dass künstlerische Produktionen, die sich nicht vordergründig über einen leicht zugänglichen „Sinn dahinter“ als Kunstwerk qualifizieren, oftmals verständnislose bis angriffige Reaktionen hervorrufen. Insbesondere sind es Werke der Malerei, die in Museen immer wieder öffentlichen Attacken ausgesetzt sind und sogar beim Schnitt in die Leinwand enden können. Für diesen Kontext interessant ist vor allem die Tatsache, dass es sich bei den Zielen solch ikonoklastischer Übergriffe in der Mehrzahl der

¹³⁰ Vgl. Meyer, John Smith's *The Black Tower*, 2013, S. 21 f.

¹³¹ Zit. n. Birtwistle, *Cinesonica*, 2010, S. 40.

Fälle um Monochrome handelt. Es scheint folglich ein direkter Zusammenhang zu bestehen, zwischen künstlerisch radikalen Abstraktionsformen und ihrer sprachlichen oder tätlichen Disqualifikation durch ihre konsumkonditionierten Gegenüber.¹³² Es lässt sich in diesem Kontext auf die Unbedingtheit der Interpretation, die Susan Sontag festgestellt hatte, rückverweisen. Insbesondere monochrome Farbflächen verwehren uns schlichtweg den Akt einer problemlosen Versprachlichung des Kunstwerks. Angesichts der wiederholten Vorfälle um die Werke Barnett Newmans bekommt dessen Frage im Titel der Serie *Who's afraid of Red, Yellow and Blue* eine drastisch reale Relevanz. Die Exemplare III und IV wurden in Amsterdam und Berlin von unterschiedlichen Tätern durchschnitten, „dreimal, Farbe für Farbe, [als] das Ritual des Ikonoklasten.“¹³³

Ähnlich wie *The Black Tower* – jedoch zum formalästhetischen Extrem zugespitzt – setzt Derek Jarman, im bereits thematisierten Film *Blue* (1993), der gesamten Off-Erzählung einen durchgängig blauen Screen unter. Auch hier ist der Einblick in die Kommentarwelt in Online-Foren reich an Polarisierungen. Von der Ikonisierung als „Masterpiece“ reichen sie über die detailaffine Beschwerde, über ein „much more vivid, cerulean, electric blue“ in Fernsehen und Kinosaal, bis hin zum Film als Beweismaterial für den engültigen Tod der Kunst: „What? Not even any actors? No action? Nothing? This is stupid no wonder art is ded [sic].“¹³⁴

Es gäbe im Kontext von *The Black Tower* noch andere nennenswerte Referenzen aus dem Experimentalfilmbereich, wie etwa die *Flicker Films* von Paul Sharits und Tony Conrad.¹³⁵ All diese Beispiele nehmen jedoch in ganz spezifischen und jeweils anderen Weisen an der kunsttheoretisch und filmwissenschaftlich so zentral gewordenen Debatte um Repräsentation, Abstraktion und Materialität des Mediums teil. Die Besonderheit von *The Black Tower* scheint vor diesem Hintergrund darin begründet zu liegen, dass nicht nur all diese aufgeladenen Begriffe zu wirkungsvollen Komponenten des Films werden, sondern sie auch auf beiden Ebenen, sowohl visuell

¹³² Vgl. Lipphoff, *Die Angst vorm Abstrakten*, 1998, abgerufen am 11. 03. 2015.

¹³³ Ebenda.

¹³⁴ Vgl. https://www.youtube.com/all_comments?v=3RoasUMmV9Y, abgerufen am 08. 08. 2015.

¹³⁵ Vgl. Birtwistle, *Cinesonica*, 2010, S. 43.

als auch auditiv, zu ihren medienspezifischen Entfaltungsmöglichkeiten kommen. Sie verbinden sich wiederholt auf perzeptiv anregende Weise miteinander.

Was sich in den vorgelegten Filmbeispielen und der genauen Auseinandersetzung mit ihrer medientheoretischen Tragweite erkennen lässt, ist ein höchst eigenwilliger, zuweilen gewitzter, jedoch jedenfalls bewusster Umgang mit der allgemein vernachlässigten Beziehung zwischen Filmbild und Ton. Wie kaum ein anderer Filmemacher schafft Smith es, die Wirkungspotenziale, die zwischen Sound und Image oftmals unberührt bleiben, in unzuverlässige Wirklichkeiten zu übersetzen. Die Poetik Smiths hält nicht nur dazu an, zwischen der Wirklichkeit *von* Film und der Wirklichkeit *im* Film – und in derselben Bewegung – zwischen Materialität und Bedeutung gewissenhaft zu unterscheiden, sondern zieht die Eigenständigkeit seiner Position weitgehend aus der filmischen Verschmelzung dieser brisanten Differenzen. Vor allem dafür scheint dieses Werk mit seinen poetologischen Grundpfeilern einzustehen.

7. Eine Poetik John Smiths

Die perzeptive Wirkung von Film ist zweifelsohne kaum je ein Produkt von Zufall, denn hinter jeder filmischen Oberfläche steckt ein gewisses Maß an Kalkül vonseiten der Autorenschaft. Die Frage, in welcher Weise man davon emotional oder intellektuell getriggert wird, eröffnet zumeist eine unbestimmte Breite unterschiedlicher Rezeptionswirklichkeiten, bringt jedoch im Regelfall, neben dem Moment von Diversität, auch einen bestimmten Konsens ein. Eine Diskussion über perzeptiv geteilte Wirkungen führt näher heran an die Verfahrensweisen dahinter, an die konkreten Handgriffe und Schnittmengen, und damit an die Poetik eines Werkes.

Wie bereits im einleitenden Kapitel erwähnt, wird hierbei die Konzeptualisierung des Poetikbegriffs durch Roman Jakobson zu einem wichtigen Gedankengerüst: Jakobson beschreibt mit der *poetischen Funktion* von Sprache, wie eine Nachricht in ihrer Gemachtheit und effektorientierten Gesamterscheinung wirksam wird. In sprachlichen Äußerungen würde bei jedem Wort nach dem Prinzip von Äquivalenz selektiert und dabei zwischen verwandten Optionen gewählt. Die *poetische Funktion* lege dieses Prinzip um, von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination, auf jene des Arrangements. Phänomene werden darin in ihrem Nebeneinander betrachtet, in den Querrelationen, die ihnen Effekt und Charakter einbringen.¹³⁶

Dass in dieser Perspektive die Bedingungen für erzeugte Aufmerksamkeit in der Eigenart und Konkretheit des Arrangements geortet werden, macht die Anwendung von Jakobsons Konzept auf die Filme John Smiths zu einer stimmigen Konstellation. Demzufolge wird als erster Schritt der Fokus gezielt auf Querverbindungen und konzeptuellen Äquivalenzen in seinem Filmschaffen gesetzt. Auf den bisherigen Analysen aufbauend wird im Folgenden auch auf weitere Filme referiert – einerseits um Smiths poetologische Verfahren zu konturieren, andererseits aber um sie überhaupt als solche gültig zu machen.

¹³⁶ Vgl. Jakobson, *Linguistik und Poetik*, 1960, S. 92 ff.

7.1 Poetologische Querverbindungen

Es finden sich in anderen Filmen Smiths mehrfach Momente markanter audiovisueller Verwandtschaft zu den bisher aufgezeigten Verfahren. Sie gelangen dadurch vom Status des wirksamen Einzelphänomens in den Verdacht Strategie zu sein. Es kommt darin auch zum Ausdruck, dass Smith einige Aspekte von Anbeginn konsequent fasziniert haben und in seiner eigenen Praxis begleitet haben. Vom überaus ergiebigen Filmbeispiel *The Black Tower* etwa, lässt sich eine Verbindungslinie zum Beginn seiner Karriere ziehen. Smiths *Associations* (1975) eröffnet mit derselben Grundkonstellation in Form von Black Screen und einem isolierten Voice-Over, das Fragmente aus dem Text „Word Associations and Linguistic Theory“ von Herbert H. Clark vorträgt. Die wenigen Filmbilder treten darin als Illustrationen des Textes auf, werden jedoch als *Found-Footage Stills* in stetiger Provokation von Wortwitz und Wortspiel nur blitzhaft eingeblendet. Bei der hohen Schnittgeschwindigkeit in diesem Assoziations-Spiel ignorieren die Wahrnehmungsmechanismen kurzerhand „[...] the meaning of the stimulus and produce ‚clang responses‘, words that sound like or rhyme with the stimulus.“¹³⁷ In *Associations* geschieht dies etwa – und das erinnert an die abgehandelte Szene mit dem Mexikaner aus *The Black Tower* – als das Bild eines Akkordeonspielers mit zugehöriger Musikeinspielung erscheint und das Voice-Over in direkter Ablöse das filmisch inszenierte Spiel mit den Assoziationen wieder aufnimmt: „According to [...]“.

Auch in *Shepherd's Delight* (1980–84), das Smith mit „An analysis of humour“ untertitelt, finden sich solche *Puns*, deren Analyse sogar zentraler Bestandteil der Diegese wird. Es scheint in Grundkonzeption und Gestus *Associations* durchaus verwandt zu sein und operiert darüber hinaus mit audiovisuelle Konstellationen, die für die bisherigen Analysen bereits relevant waren: Bei Minute vier etwa scheinen jene Autos aus *The Black Tower* die Sicht zu durchkreuzen, deren Motorensound an ihre blitzhaften Bildpräsenz audiovisuell gekoppelt ist. Wiederum entfaltet sich darin Smiths bewusster Umgang mit den *Out-Of-Fields* seiner inszenierten Wirklichkeiten. Gegen Ende von *Shepherd's Delight* wird man auch an *Om* zurückerinnert, als in

¹³⁷ Einleitendes Textzitat in Smiths Film *Associations*, 1975.

einer kurzen Einstellung Regen auf eine Straße prasselt, während bei Fortlauf der Tonspur plötzlich auf ein brutzelndes Ei in einer Pfanne umgeblendet wird.

Als weiteres Beispiel für die Verwobenheit seiner Verfahren kehrt in seinem Kurzfilm *Gargantuan* (1992) eine Manier der Off-Stimme wieder, die bereits in *The Girl Chewing Gum* eine absichtsvoll absurde Lesart der Filmbilder evoziert hat. Der Film, als lediglich einminütiges Ereignis, konzentriert sich, wie weitgehend auch *Om*, auf ein spezifisches audiovisuelles Verfahren. Zum Close-Up eines echten Molchs ist, mit jeweils kurzen Pausen, Smiths Stimme aus dem Off zu hören: „Gargantuan amphibian ... enormous amphibian ... huge amphibian.“ Mit abnehmender Größe, welche die Adjektive vermitteln, beginnt auch die Kamera langsam aus dem Tier hinauszuzoomen und erzeugt darin eine sprech- und filmsprachliche Analogie.¹³⁸ Smiths beschwörende „singsong voice“¹³⁹ dirigiert den Zoom hinaus und dazu analog die sich wandelnde Wahrnehmung dieser „Schrumpfung“ des Molches von „big“ über „medium“, „average“ zu „scanty“, „tiny amphibian“, und einige Abstufungen mehr.



Abb. 12: *Gargantuan*, 1992, Filmstills.

Als der Zoom hinaus schließlich Smiths Stimme als innerdiegetisch ausweist, indem der Filmemacher neben dem Molch ins Bild gelangt, liegt die Querverbindung der Verfahren zwischen den beiden Filmen offen. Wie in *The Girl Chewing Gum* erfüllt die Stimme hier in gleicher Weise eine filmtheoretisch hochbrisante Funktion: „The voice-over draws attention to cinematic illusion by denying its existence, treating representation as absolute reality.“¹⁴⁰

¹³⁸ Vgl. De Seife, John Smith and His Gargantuan Newt, 2013, S. 37.

¹³⁹ Ebenda.

¹⁴⁰ Smith, Real Fiction, 1997, S. 7.

Es zeigen sich folglich in Smiths Werk durchaus bestimmte Kontinuitäten und Schnittmengen an filmische Strategien, welche die Verfahren aus den analysierten Filmbeispielen dem Bereich des Einzelphänomens entheben und in den Bereich der Poetik verschieben.

7.2 Selbstreferenzialität

Der Versuch Smiths Praktiken zu charakterisieren führte bisweilen häufig dazu, dass sein Werk auf den ausgeprägt humoristischen und spielerischen Aspekt verkürzt wird. Ebenso wie seine Filme belustigen, vermitteln sie jedoch gleichzeitig die Nebensächlichkeit dieses Moments. Denn auch wenn Smith selbst Humor im weiteren Verlauf als poetologischen Grundpfeiler benennt, so bleibt dieser stets ein organisch entstandenes Nebenprodukt:

I'm interested in the ambiguity of meaning, how things can mean different things when they are presented in different ways, and how one can use the context of a film to change meaning. Naturally, from that kind of exploration humor arises.¹⁴¹

Sein Humor ist keineswegs Selbstzweck, sondern entsteht im Umfeld der zentralen medienreflexiven Verfahren seiner Filme. So erscheint Smith mitunter in der Manier der Marx Brothers oder Buster Keatons, ist ihnen doch gemeinsam, dass sie zwei Momente simultan erzeugen: „a profound understanding and playful subversion of the film medium itself.“¹⁴² Die Filme stellen eine medienspezifische Exploration dar – eine intelligente Vorführung der eigenen Mittel – und auch Birtwistle beschreibt ihren poetologischen Gestus, ihr vornehmlich selbstreflexives Moment der Dekonstruktion, als ein „subtle undoing of cinema itself.“¹⁴³

¹⁴¹ Frye, John Smith, 2003, S. 39.

¹⁴² O'Pray, Johns Smith, 2002, S.43.

¹⁴³ Birtwistle, Cinesonica, 2010, S. 47.

Film und Moderne waren über eine ungewöhnlich lange Zeitspanne hinweg lediglich punktuelle und zumeist oberflächliche Begegnungen möglich. Dies ist der späten Hervorbringung des Mediums ebenso zu schulden wie den politischen moderne-abgewandten Entwicklungen der 1930er-Jahre und der darauf folgenden Vorrangstellung Hollywoods.¹⁴⁴ Medienreflexivität musste in diesem System lange Zeit eine hintergründige Position einnehmen, die sich aber in einer verspäteten modernistischen Besinnung auf die ontologische Basis des Mediums realisiert hat. Filmpraktiken wie jene Smiths befriedigen in ihrer formalästhetischen Präsenz das modernistische Verlangen nach Selbstanalyse, das in enger Verbindung zu Konzepten von Reinheit und Eigentlichkeit verhandelt wird:

Die Konzentration auf seine Besonderheiten befähigt das Kunstwerk zur Selbstanalyse mit seinen eigenen Mitteln, ein Prozess, aus dem es „purifiziert“ hervorgehen könne. „Rein“ werde ein Kunstwerk aber nicht bloß durch die Negation aller externen Bezüge, sondern zuallererst dadurch, dass es sich seiner ontologischen Voraussetzungen besinnt. [...] In dem Maß, wie es seine Verfahren offenlegt, schwinde auch die referenzielle Illusion.¹⁴⁵

Smith wird vor diesem Hintergrund mehrstimmig eine überaus intelligente Form der Subversion bescheinigt. Zu deren Gegenstand erhebt sich stets das Naturell des Kinos, in seinen routinierten Prozessen, Bedeutung zu konstruieren.¹⁴⁶ Dieser zentrale Aspekt vollzieht sich in seinem Werk hauptsächlich über Momente von medienspezifischer Selbstreferenz. Seine Anliegen und poetologischen Prinzipien bestehen aber, wie sich im folgenden Abschnitt zeigen wird, nicht darin allein.

¹⁴⁴ Vgl. Jutz, *Cinéma brut*, 2010, S. 93.

¹⁴⁵ Ebenda, S. 84.

¹⁴⁶ Vgl. Birtwistle, *Cinesonica*, 2010, S. 47.

7.3 Smiths sieben „main areas of concern“¹⁴⁷

An dieser Stelle lässt sich das bisher noch unspezifische Gerüst der zentralen künstlerischen Programme des Filmemachers wieder aufgreifen. Dieses wurde vor den Filmanalysen als Liste von sieben Aspekten eingeführt, die Smith als „main areas of concern“ bezeichnet, und die er in „Real Fiction“ im Detail darlegt. Der formalen Trennung entgegen sind diese poetologischen Aspekte dicht miteinander verwoben und bedingen einander teils wechselseitig.

I. *The borderline between representation and abstraction*

Obwohl Smith betont, dass es sich sowohl beim Bild- als auch beim Audiomaterial seiner Filme stets um *Real Footage* handelt, so erfüllt dieses dennoch keine einseitig repräsentativen Funktionen. Vielmehr tritt aus seinen Verfahren die Intention hervor, über Montage die Grenzen zwischen den Extrempolen von Repräsentation und Abstraktion in stetiger Unruhe zu bewahren. So inszeniert Smith auf unterschiedlichen Wegen Momente höchster Abstraktion, und entlarvt sie in weiterer Folge als verschleierte Repräsentationen. Im Gegenzug wird die Authentizität funktionierender Repräsentationen konsequent korrumpiert und die handwerkliche Konstruktionsarbeit dahinter offenlegt.¹⁴⁸

II. *The manipulation of meaning*

Es handelt sich im gegebenen Kontext, gemeinsam mit Punkt VII, um den mitunter wichtigsten Aspekt, obwohl sich der gesamte Umfang seiner poetologischen Wirksamkeit nur in Berührung mit den sechs weiteren denken und begreifen lässt. Smith dringt mit seiner manipulativen Absicht allerdings in beinahe jede Wirkungsmöglichkeit des Mediums ein:

¹⁴⁷ Smith, *Real Fiction*, 1997, S. 1.

¹⁴⁸ Vgl. ebenda.

Potential ambiguities are exploited wherever possible. Codes are developed which initially suggest one meaning but ultimately lead to another – initial readings are subverted as new information is introduced [...] It is vital to me that recorded events are seen only as ingredients in a particular recipe and that it is apparent that all manner of other meanings could be produced by reorganizing the same material.¹⁴⁹

Was Smith in seinen eigenen Ausführungen dazu nicht explizit benennt, ist, in welcher bedeutenden Anteilen diese Manipulationen – die Illusionen und ihre Wendungen – sich spezifisch aus den präzise editierten Beziehungen zwischen Bild und Ton nähren. Darin spielt die bereits thematisierte Macht des Voice-Overs ebenso eine Rolle wie die potenzielle Mehrdeutigkeit von Sound-Aufzeichnungen.¹⁵⁰ Letztere kommt in Smiths Filmen häufig als absichtsvolle Irritation quellentreuer Bild-Ton-Relationen zum Einsatz. Birtwistle greift den Zusammenhang von Sound und Bedeutungskonstruktion im Kontext zweier einbezogener Filme ebenfalls auf.

Smith's work with sound in *Om* and *The Black Tower* centres on polysemy, shifts in meaning, the attribution of meaning and the deferral of meaning [...]. In this way Smith's work engages directly in a destabilisation of the model of sound-image relations that informs much of classical film practice.¹⁵¹

III. *The interaction of natural progressions and filmic systems*

Ebenfalls als Kontinuum in Smiths Œuvre erweist sich seine Neigung Veränderungen von natürlicher oder architektonischer Umgebung in den Filmen zu thematisieren und nicht selten auch in die Narration zu integrieren. Die Verfallserscheinungen des schwarzen Turms etwa oder die Anzeichen wechselnder Jahreszeiten in den statischen Einstellungen aus dem Zimmer

¹⁴⁹ Smith, *Real Fiction*, 1997, S. 1 f.

¹⁵⁰ Vgl. ebenda.

¹⁵¹ Birtwistle, *Cinesonica*, 2010, S. 47.

seines vermeintlichen Opfers wären hier als Beispiele zu nennen. Auch Veränderungen von Licht und Schatten bezieht Smith oftmals in die Gestaltung seiner filmischen Welten mit ein.¹⁵²

IV. *The exoticization of the mundane*

Dieser vierte Punkt seiner Poetik wurde im Zuge der analytischen Betrachtung von *The Girl Chewing Gum* bereits am Rande thematisiert. Es geht dabei um Smiths Neigung, sein unmittelbares Umfeld, Schauplätze in East London oder gar sein eigenes Zuhause als Drehorte zu wählen, um jedweden dramatischen Effekten abzuwenden. Er inszeniert das Alltägliche. Wenn darin überhaupt Dramatik entstehen mag, dann allein über seine filmische Konstruktion: „The films are based upon the premise that pro-filmic events are secondary to filmic construction in the creation of meaning and that all meanings can ultimately be found or produced close to home.“¹⁵³

V. *Humour*

Die Spezifizierung des Humors als Nebenprodukt stammt von Smith selbst, der ihn präziser als „[...] by-product of [his] investigations into ambiguity“¹⁵⁴ bezeichnet. Er spricht in diesem Zusammenhang wiederholt von einer dennoch bedeutsamen Funktion: Humor diene ihm auch dazu, seine Filme für ein breiteres und nicht filmwissenschaftlich affines Publikum zugänglich zu machen. Das Zulassen von witzigen, leichtfüßigen Momenten verleihe seiner Filmpraxis ein bestimmtes Maß an Universalität und hat dadurch für den Filmemacher einen mitunter zentralen Stellenwert in seiner Poetik bekommen.¹⁵⁵ Das Genre der Komödie etwa unterliegt prinzipiell narrativ zumeist höchst präziser Komposition und Kontrolle. Ein Merkmal, das auch

¹⁵² Vgl. Smith, *Real Fiction*, 1997, S. 2.

¹⁵³ Ebenda.

¹⁵⁴ Ebenda.

¹⁵⁵ Vgl. ebenda, S. 2 f.

Smiths Filme auffällig durchzieht. Selbst wenn die Absicht dahinter keineswegs allein im Unterhaltungswert begründet liegt.

VI. *The subversion of genre*

Etwas, das Smith gewiss aus seiner Zeit am *R.C.A.* mitbringt, ist der stetige Drang, bestehenden Formen und Kategorien von Film mit einer grundsätzlich misstrauischen Geste zu begegnen:

I am highly sceptical of the accepted genre distinction between „fiction“ and „documentary“. Leaving aside philosophical arguments concerning the concept of „fact“, all film is fiction in that it is literally „made up“ from controlled representations of selected interpretations of phenomena which are ordered selectively to construct meanings.¹⁵⁶

Smith untergräbt in vielen seiner Filme die scharfe Trennung bestehender Filmgenres, indem er sie bewusst collagiert. Vor allem der Wahrheitsanspruch im Dokumentarfilm kommt wiederholt ins Kreuzfeuer seiner Verfahren. Dabei ist seine entfremdete Verwendung des Voice-Overs zentral, die man mit Verweis auf die Theoriebildung John Griersons gewiss als „creative treatment of actuality“¹⁵⁷ bezeichnen darf. Seine Verfahren erscheinen zumeist demonstrativ im Gestus ihrer audiovisuellen Sinnstiftung und erzeugen darin ein durchaus didaktisches Moment – auch was die Vermittlung genrespezifischer Formensprachen anbelangt. Er verfährt darin in ähnlicher Weise, wie er Bedeutungen suspekt macht: Stets werden bestimmte Merkmale von Genres und daran gekoppelte Erwartungshaltungen bewusst erzeugt, nur um sie in weiterer Folge per Einführung neuer Elemente und Kontexte gezielt zu unterlaufen.¹⁵⁸

¹⁵⁶ Smith, *Real Fiction*, 1997, S. 10.

¹⁵⁷ Marcus, *The Creative Treatment of Actuality*, 2009, S. 189 f.

¹⁵⁸ Vgl. Smith, *Real Fiction*, 1997, S. 3.

VII. *The foregrounding of construction*

Es handelt sich bei diesem letzten Punkt seiner Erläuterungen zu den eigenen filmischen Verfahren und Intentionen um „[...] perhaps the most important and consistent concern.“¹⁵⁹ So stellt Smith selbst es dar. Ein guter Grund dafür mag in der Tatsache begründet liegen, dass dieser letzte Aspekt gemeinsam mit Punkt II als eine Art vermittelnde Achse zwischen den anderen funktioniert. Als ein wesentlicher Aspekt dieser Debatte lässt sich die veränderte Rolle der Audio-Spectators hervorheben, die unter Querverweisen zu anderen avantgardistischen Filmpraktiken noch beleuchtet wird. Smith behält sein Publikum zumeist in einer eigenwilligen Schwebelage:

The films often operate on the edge of illusionistic involvement, allowing a degree of identification to take place and then reemphasizing the material nature of the work. For me, it is the tensions created between representational and materialist readings which give the films their dynamic.¹⁶⁰

Die in diesem Kontext vorgenommene Filmauswahl verwirklicht die aufgezeigten sieben Ideen auf vielfältige Weise. Zentral bleibt, dass sie die Pole von funktionierender Repräsentation und anti-illusionistischer Vorführung ihrer Mittel und Materialität gleichermaßen umfassen. Bedeutung inszenieren sie humoristisch, lustvoll, als veränderbares Konstrukt und damit als potenziell dynamischen Effekt von Montage.

7.4 Die aktive Rolle der Audio-Spectators

Durch Smiths „main areas of concern“ scheint zudem eine auffällig erzieherische Absicht hindurch. Jede seiner Filmwelten realisiert konsequent den Versuch „that the information it presents should be made suspect and its construction should be made

¹⁵⁹ Smith, *Real Fiction*, 1997, S. 3.

¹⁶⁰ Ebenda.

evident.“¹⁶¹ Die Rolle der Audio-Spectators ist darin von eminenter Bedeutung. Man wird angehalten automatisierte Wahrnehmungsprozesse zu pausieren und konsequent in Frage zu stellen, was da filmisch als „wirklich“ angeboten wird und auf welchen „Handgriffen“ es beruht. In einem Interview mit Catherine Elwes äußert sich Smith zu ebendieser Haltung des Publikums, die er gewissenhaft zu evozieren sucht: „I’m interested in work that invites us to question what we are told. It’s to do with engagement rather than consumption.“¹⁶² Es geht demzufolge durchaus um eine bestimmte Vorstellung eines idealen perzeptiven Typus, der als Wunsch- und Erziehungsgedanke hinter diesen Verfahren steckt. Eine unbedingt bewusste und kritisch hinterfragende Haltung zum Medium selbst tritt als allgemeines Ziel hervor.

In John Smith’s films, the [audio-]spectator is a producer as well as a consumer of meaning, bound in to the process but simultaneously distanced from the „naturalness“ of the film dream. This feature alone marks off John Smith’s films from the lure of cinema (to which his richly visual images nonetheless allude) and locates him firmly as an artist-filmmaker, who turns the codes of the film medium into a continual questioning of film truth.¹⁶³

Betrachtet man *The Girl Chewing Gum*, *Om* und *The Black Tower* genauer, so wird deutlich, dass Smith den modernistischen Glauben an die prinzipielle Offenheit von Bedeutung nicht teilt.¹⁶⁴ Seine Filme, „like all humorous work, are highly controlled and quite precise in their effect. [...] There is no room for wandering off or projecting subjective meanings.“¹⁶⁵ Birtwistle betont ebenso das wiederkehrende Phänomen, als Audio-Spectator bei Smith in eine zwar ungemein gegenwartsbezogene und aktive Rolle zu kommen, jedoch eine, die sich nur innerhalb präzise erschaffener Parameter entfalten darf.¹⁶⁶ Die Wahrnehmung dieser filmischen Welten oszilliert zwischen Partizipation und Anleitung. Diese Dynamik nährt sich aus einer „tactic of delayed

¹⁶¹ Elwes, *Trespassing Beyond the Frame*, 2001, S. 13.

¹⁶² Ebenda.

¹⁶³ Rees, *Associations*, 2002, S. 30.

¹⁶⁴ Vgl. O’Pray, *Johns Smith*, 2002, S. 43.

¹⁶⁵ Ebenda.

¹⁶⁶ Vgl. Birtwistle, *Cinesonica*, 2010, S. 50.

resolution to articulate the relationship between sound and source, signifier and signified.“¹⁶⁷ Generell scheint der hohe Diskurswert der Filme Smiths in ihrer audiovisuellen Beweglichkeit begründet zu liegen:

Rather than grounding acts of signification in notions of „universal“ abstract meaning, Smith’s work foregrounds the transitory and contingent nature of the production of meaning, thus offering a „deconstructive“ audiovisuality that signals the flow of sound-image relations, rather than the static individuation of constituent terms [...]. What is needed is an approach to sound that is not bounded by the dynamics of individuation, differentiation and specificity, but embraces forms of blurring, combination, contamination, fusion, synthesis and the coming together of the senses.¹⁶⁸

In diesem bewusst erzeugten Aktivierungsprozess der Perzeptionsinstanz, des wahrnehmenden Gegenübers, scheinen sich die unterschiedlichen Interessen der Filmavantgarden, den aufgezeigten Differenzen zum Trotz, zu verbinden. Das geteilte und entscheidende Ziel ist eine ganzheitliche und umfassende Bewusstwerdung der Audio-Spectators; ein Bewusstwerden sowohl der Macharten kinematographischer Illusionen, als auch der Konditionen ihrer gegenwärtigen Wahrnehmung als Projektion.

[...] the oscillation set up between meaning and materiality has the effect of making the viewer self-aware, conscious of the perceptual and cognitive contribution they make to cinematic experience. Thus, the viewer becomes a witness to their own desire to invest the untranslatable and the material with significance, and to the ease with which this process takes places.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Birtwistle, *Cinesonica*, 2010, S. 42.

¹⁶⁸ Ebenda, S. 52.

¹⁶⁹ Ebenda, S. 42.

Smiths Filme bieten diese Möglichkeiten der Einsicht in die Funktionsweisen des Mediums an. Sie verlangen dem Publikum ein ungewohnt hohes Maß an Aufmerksamkeit und Aktivität ab. Seine narrativ und audiovisuell präzise Konstruktionsarbeit verwirklicht letztlich auch die didaktische Absicht, die Wahrnehmung zu einem verständigen und kritischen Sensorium zu erziehen. Der Weg dorthin scheint notwendigerweise an zeitweilig ramponierten Filmwirklichkeiten vorbeizuführen.

8. Resümee

Die autonome Poetik John Smiths hat sich an ausgewählten Beispielen bis in ihre audiovisuelle Detailarbeit hinein erschlossen und es hat sich im Zuge dessen ein tiefer Einblick in sein Verständnis des Mediums eröffnet. Es können abschließend die bestehenden Querverbindungen zum einleitenden Kapitel und der grundlegenden Problematik hervorgehoben werden. Hierfür gilt es zusammenzufassen, in welchen konkreten Punkten Smiths Filmpraxis als künstlerisch relevante wie auch wirksame Gegenstrategie zu erkennen wäre – zu nämlich jener Hegemonie klassischer Filmformen, die vorab in ihrer kultur- und filmhistorischen Weitläufigkeit markiert wurde. Im Gegensatz zu vielen anderen avantgardistischen Strategien, die sich als Gegenpositionen zum *Classical Hollywood Cinema* realisiert haben, arbeiten Smiths Filme nicht mit Formen der reinen Destruktion und einer vermeintlich trotzigem Vordergründigkeit jeweils anderer Extremformen. Er begegnet der Tatsache verkannter Bereiche der Filmkunst – insbesondere der vernachlässigten Rolle von Filmsound – auf bemerkenswert konstruktive Weise. Seine Filme setzen sich mit dem offenkundig verkürzten Verständnis des Mediums und den eindimensional gewordenen Beziehungen zwischen Bild und Ton auf überaus vielschichtige Weise auseinander.

Es wurde der Prozess aufgezeigt, wie die menschlichen Verstehenskonzepte, die von Sprache und dem Willen Sinnvolles zu erkennen durchdrungen sind, eine grundsätzlich problematische Haltung gegenüber Kunst und Medien erwirkt haben. Das vorwiegende Interesse für vermittelte Inhalte hat die Beachtung realer Beschaffenheit und Materialität aus den Wahrnehmungsprozessen weitgehend verdrängt. Die vorliegende Poetik verwirklicht in vielen der hervorgehobenen Verfahren eine Umkehrung dieser Bewegung: Smith setzt bei der Eigentlichkeit und Materialität des Mediums an und schöpft wesensbewusst seine Potenziale aus. Er bedient sich funktionierender Illusionen, ebenso wie er ihre Gemachtheit offenlegt. Im Umspringen oder im Wiederholen einzelner Elemente in unterschiedlichen Kontexten werden sowohl die einfache Versprachlichung als auch die säuberliche Vermittlung des Filmgeschehens verwehrt.

Der zentralen Trennung der Wirklichkeit *von* und der Wirklichkeit *im* Film begegnet Smith mit leichtfüßiger Vermengung. Die vermittelten und die stofflichen Realitäten seiner Filme geraten häufig ineinander, was es schlichtweg verunmöglicht rein inhaltlich zu „lesen“ und zu verstehen. Es eröffnet sich dagegen ein Verständnis von Film, das diesen als Erfahrungsraum begreift und künstlerisch neu positioniert – ein Raum, der letztlich beides vorführt: stabile, sinnhafte Filmwirklichkeiten ebenso wie auch deren materielle Angreifbarkeit. Das Immaterielle der Bedeutungen inszeniert Smith als direkt beeinflussbar von Eingriffen in das negierte Materielle. Über seinen freieren Umgang mit den grundlegenden Komponenten der Filmkunst gelangt ihre Materialität in den Fokus.

Bild und Ton gehen in den Konstruktionsprozessen Smiths Beziehungen ein, die sie als Konstituenten gleichen Ranges wirken lassen. Vor allem in diesem Punkt zeigt sich seine Relevanz für den vorliegenden Kontext, in dem sich Film als ontologisch konfliktbesetzt erwiesen hat. Der allgemeinen Wahrnehmung von Film als vornehmlich visuellem Medium stellt sich die faktische Effektivität von Sound in Smiths Poetik eindrucksvoll entgegen. Auf das Diktat klassischer Filmformen, Sound müsse mit dem Visuellen unbedingt versöhnlich sein und darin für die Wirklichkeit repräsentativ wirken, antwortet Smith so humorvoll wie medientheoretisch eloquent. Das Verhältnis zwischen Sound und Image rückt bei ihm über gezielt andersartige Verfahren, als sie das Mainstream Kino unterschwellig praktiziert, ins Zentrum. Daraus treten Bild-Ton-Konstruktionen hervor, die mehrdimensional und dynamisch sind und sich von Formen durchgängig glatter Narration bewusst fernhalten.

Smiths audiovisuelle Konstruktionen entziehen sich der Annahme, sie wären lediglich die Summe ihrer Teile, denn ihr „Flow“ und „Flux“ kennzeichnet eine tiefenwirksame Interaktion und Dynamik ihrer Beziehung zueinander.¹⁷⁰ Sie wird schlagend im Umspringen der eigenen Annahmen und Interpretationen. Sosehr diese normalerweise ermöglichen Filmhandlungen gedanklich lustvoll zu folgen, zu antizipieren und mitzuerleben, so verblüfft auf nicht weniger anregende Weise die Begegnung mit ihrer Brüchigkeit. Was Smith damit unter anderem anschaulich werden lässt, ist die

¹⁷⁰ Vgl. Birtwistle, *Cinesonica*, 2010, S. 51 f.

interessante Feststellung Birtwistles, Bedeutung wäre schlichtweg überschätzter Effekt:

What this play in the relationship between sound and image also makes clear is that meaning is an effect like any other; it is the product of a coming together of sound and image, and simply needs to take its place alongside other effects, rather than dominating critical consideration of the film event to the exclusion of all else.¹⁷¹

Es scheint tatsächlich in Kritik und Praxis einer Erweiterung der Perspektive auf das Feld von Film und Sound zu bedürfen, um dem Medium in seiner ontologischen Wirklichkeit angemessen zu begegnen. Was sich zu Beginn dieser Arbeit als ontologische konflikthaft verdeutlichen ließ, nährt sich aus teilweise bewusst tot gehaltenen Winkeln von Film und Diskurs. Es ist darin wohl auch ein gewisser künstlerischer Mut zu erkennen, dass Smiths Filmschaffen nicht vor der Begegnung mit ebenjenen Formen von „blurring, combination, contamination, fusion [and] synthesis“¹⁷² zurückscheut. Möglicherweise haftet ihm deshalb, durch den konsequent verfolgten Eigensinn seiner Produktionen, zuweilen der Ruf des Widerspenstigen an. Letzen Endes führt dies jedoch auch zu der künstlerisch stimmigen Konstellation, dass sowohl für den Filmemacher wie auch für seine Produktionen etwas gleichermaßen zu gelten scheint: dass sie nämlich der herangewachsenen Starrheit ihrer umgebenden Systeme, den Verhärtungen in Diskurs und Praxis um Film und Sound, und letzten Endes auch der vermeintlichen Unbedingtheit, etwas bedeuten zu müssen, so entschieden ephemere begegnen.

¹⁷¹ Birtwistle, *Cinesonica*, 2010, S. 51 f.

¹⁷² Ebenda, S. 52.

ANHANG

Bibliographie

- Altman, Rick: *Sound Theory – Sound Practice*. Routledge, New York, 1992
- Arnheim, Rudolf: Der tönende Film. In: *Die Weltbühne*, Nr. 42, 1928, S. 601-604; wiederabgedruckt und zit. n. Arnheim, Rudolf und Diedrichs, Helmut H. (Hg.): *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk*. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 2004
- Birtwistle, Andy: *Cinesonica: Sounding Film and Video*. Manchester University Press, Manchester/New York, 2010
- Brakhage, Stan: Über Peter Kubelka. In: Jutz, Gabriele und Peter Tscherkassky: *Peter Kubelka*. PVS Verleger, Wien, 1995
- Cahen, Robert: L'entr'aperçu/Dazwischenwahrgenommenes. Komponierte Bilder und musique concrète. In: Meyer, Petra Maria: *acoustic turn*. Wilhelm Fink Verlag, München, 2008
- Chion, Michel und Claudia Gorbman (Hg.): *Audio-Vision: Sound on Screen*. Columbia University Press, New York, 1994
- De Seife, Ethan: John Smith and His Gargantuan Newt. In: Leighton, Tanya und Kathrin Meyer: *John Smith*. Mousse Publishing/Sternberg Press, Berlin, 2013
- Deifel, Valerie: *Narration und Illusion. Experimentalfilme und Videos von John Smith*. Universität Wien, 2007
- Eisenstein, Sergej M. mit Wsewolod I. Pudowkin und Grigorij W. Alexandrow: Manifest zum Tonfilm. Aus dem Russ. Von Dieter Prokop. In: Prokop, Dieter (Hg.): *Materialien zur Theorie des Films. Ästhetik – Soziologie – Politik*. Hanser, München, 1972, S. 83-85. Zit. n. Albersmeier, Franz-Josef: *Texte zur Theorie des Films*. 5., durchgesehene und erweiterte Auflage, Reclam, Stuttgart, 2003
- Elsaesser, Thomas und Malte Hagener: *Filmtheorie zur Einführung*. Junius Verlag, Hamburg, 2007
- Elwes, Cate und A. L. Rees: *John Smith. Film and Video Works 1972–2002. Picture This Moving Image and Watershed Media Centre*, Bristol, 2002
- Elwes, Cate: *Trespassing Beyond the Frame*. *Filmwaves magazine*, Issue 15, Autumn 2001
- Ernst, Peter: *Germanistische Sprachwissenschaft. Eine Einführung in die synchrone Sprachwissenschaft des Deutschen*. Facultas Verlag, Wien, 2004
- Frye, Brian: John Smith. In: *Millennium Film Journal*, No. 39/40, New York, 2003

- Herbert, Martin: Mediate the Immediate: On John Smith. In: Leighton, Tanya und Kathrin Meyer: John Smith. Mousse Publishing/Sternberg Press, Berlin, 2013
- Hofmann, Frank: Sound und Film. In: Behrens, Roger: Sound. Testcard – Beiträge zur Popgeschichte #3, Ventil Verlag, Mainz, 1996
- Houghton, Nik: East Enders. Stratford Film Festival at the Tom Allen Centre, Saturday 16th January. In: Independent Media, 1988
- Jakobson, Roman: Linguistik und Poetik. 1960, In: Jakobson, Roman und Elmar Holstein (Hg.): Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971. 2. Auflage, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1989
- Jung, Werner: Poetik. Eine Einführung. Wilhelm Fink Verlag, München, 2007
- Jutz, Gabriele: Cinéma brut. Eine alternative Genealogie der Filmavantgarde. Springer, Wien/New York, 2010
- Jutz, Gabriele: Not Married. Bild-Ton-Beziehungen in der Filmavantgarde. In: Cosima, Rainer (Hg.) und Manuela Ammer: See this sound: Versprechungen von Bild und Ton. Walther König, Köln, 2009
- Jutz, Gabriele und Peter Tscherkassky: Peter Kubelka. PVS Verleger, Wien, 1995
- Krämer, Sybille: Das Medium als Spur und als Apparat. In: Krämer, Sybille (Hg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien. Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1998
- Kubelka, Peter: Invisible Cinema. In: Schlemmer, Gottfried (Hg.): Avantgardistischer Film 1951–1971: Theorie. Hanser Verlag, München, 1973
- Marcus, Laura: „The creative treatment of actuality“: John Grierson, Documentary Cinema and ‘Fact’ in the 1930s. In: Bluemel, Kristin: Intermodernism: Literary culture in mid-twentieth-century Britain. Edinburgh University Press, 2009
- Meyer, Kathrin: John Smith’s The Black Tower. Close-Up Views of What Cannot Be Shown. In: Leighton, Tanya und Kathrin Meyer: John Smith. Mousse Publishing/Sternberg Press, Berlin, 2013
- Meyer, Petra Maria: Audio-Visionen. Aspekte eines filmischen acoustic turn. In: Meyer, Petra Maria: acoustic turn. Wilhelm Fink Verlag, München, 2008
- Meyer, Petra Maria: Sehgewohnheiten durch neue Hörweisen ändern. In: Meyer, Petra Maria: acoustic turn. Wilhelm Fink Verlag, München, 2008
- O’Pray, Michael: John Smith. Film and Video Works 1972–2002. Art Monthly magazine, November 2002

- Rees, A. L.: Associations: John Smith and the Artists' Film in the UK. In: Elwes, Cate und A. L. Rees: John Smith. Film and Video Works 1972 – 2002. Picture This Moving Image and Watershed Media Centre, Bristol, 2002
- Saussure, Ferdinand de: Course in General Linguistics, Peter Owen, London, 1964
- Schaeffer, Pierre: Traité des objets musicaux. Éditions du Seuil, Paris, 1966
- Smith, John: Real Fiction. Dissertation, London, 1997
- Sontag, Susan: Gegen Interpretation. 1964, ins Deutsche übersetzt von Mark W. Rien, wiederabgedruckt in: Sontag, Susan: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1982
- Wedel, Michal: Risse im „Erlebnis-System“. Tonfilm, Synchronisation, Audiovision um 1930. In: Kassung, Christian und Thomas Macho: Kulturtechniken der Synchronisation, Wilhelm Fink Verlag, München, 2013
- Werkner, Patrick: Kunst seit 1940. Von Jackson Pollock bis Joseph Beuys. Böhlau Verlag, Wien, 2007
- Yalcintepe, Elif: An der Schwelle zum Sichtbaren. *Off-Töne im Film am Beispiel der Filme *Breaking the Wave* [sic] (DK, 1996) und *Stalker* (RU, 1979).* Universität Wien, 2010

Online-Quellen

- Apprich, Fran: Born into Sound. Comment on Walter Murch's Foreword to Audio-Vision: Sound on Screen. (M. Chion).
<https://www.qub.ac.uk/sites/QUEST/FileStore/Filetoupload,52394,en.pdf>
 abgerufen am 12. 08. 2015
- Lipphoff, Petra: Die Angst vorm Abstrakten. Barnett Newman – Portrait eines Künstlers aus zwei Publikationen. Zeit Online, 19. März 1998,
http://www.zeit.de/1998/13/Die_Angst_vorm_Abstrakten
 abgerufen am 11. 03. 2015

Filmographie

In Reihenfolge der Erwähnungen.

John Smith

ASSOCIATIONS – GB, 1975, 16mm, Farbe, 7 Min.
GARGANTUAN – GB, 1992, 16mm, Farbe, 1 Min.
OM – GB, 1986, 16mm, Farbe, 4 Min.
SHEPERD'S DELIGHT – GB, 1980–84, 16mm, Farbe, 35 Min.
THE BLACK TOWER – GB, 1985–87, 16mm, Farbe, 24 Min.
THE GIRL CHEWING GUM – GB, 1976, 16mm, s/w, 12 Min.

Barry Bermange

MIRAGE KINO – GB, 1998, 33 Min.

Walter Ruttmann

WEEKEND – D, 1930, 11 Min.

Derek Jarman

BLUE – GB, 1993, 35mm, Farbe, 79 Min.

Dziga Vertov

ENTUZIAZM/SIMFONIJA DONBASSA – SU, 1930, 35mm, s/w, 65 Min.

Lisl Ponger

PASSAGEN – AT, 1996, 35mm (Blow Up Super 8), Farbe, 12 Min.
PHANTOM FREMDES WIEN – AT, 1991-92, 35mm (Blow Up Super 8), Farbe,
27 Min.

Peter Kubelka

ARNULF RAINER – AT, 1960, 35mm, s/w, 6 Min.
UNSERE AFRIKAREISE – AT, 1966, 16mm, Farbe, 13 Min.
FILM ALS EREIGNIS, FILM ALS SPRACHE, DENKEN ALS FILM. Ein Vortrag
mit Beispielen, gehalten im Österreichischen Filmmuseum am 10. November 2002
im Rahmen des Symposiums Film/Denken. DVD, Hoanzl, 2011, Farbe, 173 Min.

Michael Snow

WAVELENGTH – USA/CAN, 1967, 16 mm, Farbe, 45 Min.

Hollis Frampton

ZORNS LEMMA – USA, 1970, 16mm, Farbe, 60 Min.

Abstract

Deutsch

Den englischen Experimentalfilmemacher John Smith ummantelt eine eigenwillige wie auch filmtheoretisch brisante Poetik. Seine Filme zeichnen sich durch bewusst instabile oder bewegliche Konstruktionen von Bedeutung aus und sind darin als autonome Gegenstrategie zum Repräsentations-Kino Hollywoods zu verstehen. Ihre Autonomie besteht vor allem in der Koexistenz und produktiven Fusion klassischer wie auch avantgardistischer Ästhetiken – illusionsbildender Narration und ihrer medienreflexiv bedingten Brüchigkeit. Die Destabilisierung des konstruierten Scheins, die Beeinträchtigung filmisch erzeugter Bedeutungen, sie vollziehen sich bei Smith hauptsächlich über innovative Bild-Ton-Beziehungen. Er reagiert auf die Vorherrschaft des *Natural Sync-Sound* mit oftmals anti-naturalistischen, audiovisuell verspielten Konstruktionen. In diesen kommt Sound eine markant aufgewertete Rolle zu, und Smith verschränkt Bild und Ton gleichwertig wirksam zu den instabilen, ephemeren Filmwirklichkeiten, die für ihn charakteristisch sind.

Das spezifische Interesse dieser Diplomarbeit besteht darin, Smiths Filmpraxis in zwei zentralen Aspekten – der Poetik desavouierter Bedeutung einerseits und innovativer Audiovisualität andererseits – als filmwissenschaftlich bedeutsam zu begreifen. Smith reagiert mit der poetologischen Vordergründigkeit dieser Aspekte auf zwei historisch bedingte und miteinander kausal verwobene Tatsachen: Zum einen ist unsere Kunsterfahrung getrieben vom Verlangen nach lesbarer Bedeutung im Kunstwerk, dem „Sinn dahinter“. Zum anderen hat dieser Umstand im jungen Medium Film eine Vorherrschaft repräsentativer Filmformen und mimetischer Bild-Ton-Beziehungen bewirkt. Sound hat dadurch eine derart untergeordnete Rolle eingenommen, dass Film seiner audiovisuellen Natur zum Trotz bis heute weitgehend als visuelles Medium begriffen wird. Smith begegnet diesen limitierenden Prämissen mit beispielloser, medienreflexiver Gewitztheit, der sich diese Diplomarbeit bis in ihre poetologischen Details hinein widmet.

Abstract

Englisch

The English experimental filmmaker John Smith is surrounded by explosive idiosyncratic poetics. His films are marked by intentionally unstable and dynamic constructions of meaning in film and can be seen as an autonomous counter-strategy to *Classical Hollywood Cinema*. This autonomy consists of an unconventional, yet productive co-existence of both classical and avant-garde aesthetics – illusionistic narration and its disruption. The destabilised illusion, the troubled meaning – both result mainly from Smith's progressive relations between sound and image. He reacts to the supremacy of *Natural Sync-Sound* with anti-naturalistic and sensorial playful constructions in which sound plays an enhanced role to the images and contributes equally to the ephemeral film realities of John Smith.

The specific intention of this diploma thesis is to acknowledge Smith's particular film practice in two highly significant aspects: his poetics of „troubled meaning“ on the one hand and his innovative sound-image relations on the other. With these, Smith reacts to two historically fabricated norms that are causally interlinked. One, is that our perception of Art is steeped in the longing for legible meaning beyond the material presence. The other – as a result of this – is the hegemony of representative forms and natural relations between sound and image in film. Under these premises, the subsidiary importance of sound, led to the fatal misunderstanding of film as a visual rather than audiovisual medium – which it is by nature. Smith's films handle this limiting misconception through individual and media-reflective cunning, that this diploma thesis seeks to explore into its poetological details.

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit,

dass ich die Diplomarbeit selbstständig verfasst, keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel benutzt und mich auch sonst keiner unerlaubten Hilfen bedient habe.

dass diese Diplomarbeit weder im In- noch Ausland (einer Beurteilerin/einem Beurteiler zur Beurteilung) in irgendeiner Form als Prüfungsarbeit vorgelegt wurde, und dass dieses Exemplar mit der beurteilten Arbeit übereinstimmt.

Wien, am 31. Mai 2016

Johannes Mandorfer

Danksagung

Ich möchte an dieser Stelle meinen persönlichen Dank
an einige Personen aussprechen:

An Gabriele Jutz.

Für ihre wirklich hervorragende Betreuungsarbeit,
für ihr hochpräzises Feedback und ihr feinfühliges Verständnis
für meine Lebensumstände und Umwege.

An Irene Lindorfer.

Für die genaue Durchsicht und den guten Zuspruch.

An Helmut Rainer.

Für sein spürbar ehrliches Interesse
an meinen künstlerischen und persönlichen Schritten,
für seine ungeschönte Kritik und herzliche Bestärkung.

An Barbara Putz-Plecko.

Für ihre Aufmerksamkeit und ihre tatkräftige
Unterstützung meiner/unserer Vorhaben.

An meine Familie.

An meine Großeltern, meinen Bruder Dominik
und meine Eltern, Ingrid und Josef Mandorfer,
ohne die ich niemals hätte studieren können,
und denen ich tief dankbar bin für ihr offenes Ohr,
ihre Geduld, ihren Verzicht, ihr Wohlwollen
und ihre liebevolle Unterstützung.

Und an meine Freundinnen und Freunde.

Wir teilen und wir bilden besagte Umwege.

Danke.

„Umwege erhöhen die Ortskenntnis.“
Kurt Tucholsky