

## Einleitung

Das Verhältnis von Film und Geschichte hat im Laufe der Zeit sehr unterschiedliche Ausprägungen erfahren. Bereits im Verlauf des 20. Jahrhunderts zeichnete sich ab, dass die Deutungsdiskurse um politische und zeitgeschichtliche Ereignisse zunehmend auch mithilfe des Mediums Film geführt wurden.<sup>1</sup> In diesem Kontext hat das filmische Erzählen von Geschichte die Filmproduktion im 20. Jahrhundert auf vielfältige Weise beeinflusst und dabei die »klassische« Geschichtsschreibung und insbesondere ihren Vermittlungsauftrag immer wieder herausgefordert. Dokumentarische Foto- und Filmaufnahmen flankieren seither die Geschichtsschreibung, während fiktionale Filme populäre Adaptionen historischer Darstellungen unternehmen und damit die Vorstellungen von vergangenen Zeiten modellieren.

Insbesondere das Bild rückte in den letzten Jahren in den Fokus des Interesses. blieb die spezifische Ästhetik in der historiografischen Betrachtung von Bildern als Quelle lange Zeit unbeachtet, so stellt der Historiker Gerhard Paul diese mit seinem Ansatz der *Visual History* ins Zentrum der Forschung.<sup>2</sup> Bei dem sich darin ankündigenden Paradigmenwechsel von der Dominanz der Schrift zur Dominanz der Bilder handelt es sich insbesondere um eine Adaptierung des *Pictorial Turns*<sup>3</sup> oder um Anknüpfungen an den Kunsthistoriker Erwin Panofsky.<sup>4</sup> Der Historiker Bernd Roeck beschreibt Bilder in diesem Kontext als »Stabilisatoren«, die einen übermächtigen Einfluss auf unsere Vorstellungen von der Vergangenheit hätten, gleichzeitig aber verschieden gedeutet werden könnten.<sup>5</sup>

Unter der Voraussetzung, dass historisches Wissen medial gefasst ist,<sup>6</sup> fungieren Filme als ästhetische und narrative Modellierungen von Geschichte; sie setzen nicht nur große historische Themen oder Biografien historischer Persönlichkeiten in Szene, sondern vermitteln historisches Wissen audiovisuell, gestalten auf diese Weise Weltbilder und prägen Sichtweisen. Das Medium Film tritt damit in Konkurrenz zur verbürgten Geschichtsschreibung wie auch zu anderen kulturellen Techniken des Erinnerns<sup>7</sup> und erweist sich als bedeutender Machtfaktor im Konkurrenzkampf um die gesellschaftliche Deutungshoheit.

Gleichwohl fand der Film in der Geschichtswissenschaft lange Zeit kaum Beachtung. Zwar beschäftigten sich bereits seit 1898 Historiker wie Boleslas Matuszewski mit der Frage, inwieweit Filme als historische Quelle relevant sein könnten,<sup>8</sup> in den meisten Fällen wurde das Medium jedoch bestenfalls als Zeugnis seiner Entstehungszeit aufgefasst oder im Sinne einer ästhetisch aus-

gerichteten Filmgeschichtsschreibung historiografisch erfasst. Ferner gab es in der Nachfolge von Siegfried Kracauers Buch *From Caligari to Hitler* (1947)<sup>9</sup> immer wieder Versuche, gesellschaftliche und historische Entwicklungen wie den politischen Siegeszug des Nationalsozialismus Anfang der 1930er Jahre durch die Analyse zeitgenössischer Filme zu verstehen. Dennoch wurde der Film und mit ihm die Filmgeschichtsschreibung keineswegs als legitimer Reflexionsraum der Geschichtswissenschaft anerkannt. Erst Mitte der 1970er Jahre gab Marc Ferro den entscheidenden Impuls, jeden Film als Dokument der Geschichte, als Lesart seines Themas und seiner Entstehungsumstände zu erfassen.<sup>10</sup>

Die auditive Ebene des Films wird dabei bis in die Gegenwart vernachlässigt, obwohl sie ein integrativer Teil von Film und Video ist. Thomas Lindenberger fordert folglich in seinem Aufsatz *Vergangenes Hören und Sehen* (2004)<sup>11</sup> die Aufwertung der Audiovision zum gleichberechtigten, historischen Forschungsgegenstand neben der Schrift. Dass er im Sinne der *Visual History* von einer Gesellschaft der »Mitsehenden« aber auch ganz ausdrücklich der »Mithörenden« spricht, unterstreicht nur, welch große Forschungslücke hier zu schließen ist. Analog zu »bildgenerativen Kräften«,<sup>12</sup> mit deren Hilfe der aktive Anteil der Geschichtsgestaltung betont wird, müssen also auch *soundgenerative Kräfte* in den Fokus genommen werden. Einen ersten Vorstoß wagt abermals Gerhard Paul. Im umfangreichen Band *Sound des Jahrhunderts* (2013)<sup>13</sup> versammelt er gemeinsam mit Ralph Schock Texte zur Medien- und Kulturgeschichte des Tons, zur Klanggeschichte des Politischen und zur erinnerungsgeschichtlichen Relevanz des Auditiven im 20. Jahrhundert. Allerdings wird die Spezifik des Audiovisuellen – insbesondere des Films – trotz einiger Verweise weitgehend ausgeklammert. Ähnliches gilt für erste Studien zur Geschichte des Hörens als Sinneswahrnehmung und zur Relevanz des Sounds in politischen, sozialen und kulturellen Kontexten.<sup>14</sup>

Seit den 1970er Jahren findet ein flankierender Wandel in der Filmwissenschaft statt. Dort wurden seither verschiedene Versuche unternommen, die Filmgeschichtsschreibung zu reformulieren. In den 1980er Jahren wurden diese kritischen Erweiterungen unter dem Begriff »New Film History«,<sup>15</sup> später »New Cinema History«<sup>16</sup> und inzwischen auch »Media Industry Studies«<sup>17</sup> zusammengefasst. Im Allgemeinen versteht man hierunter die Ergänzung der ästhetisch orientierten Filmgeschichtsschreibung um Aspekte der Ökonomie, Filmaufführung und Verleihpraktiken, Medienzensur, Technikgeschichte, Soziologie, Zeitgeschichte etc. sowie die Ergänzung der herkömmlichen methodologischen Ansätze – zum Beispiel Forschung in staatlichen Archiven und bei Zensurbehörden bis hin zu ethnografischen Langzeitstudien unter Filmproduzenten oder sogar »Below the line«-Freelancern.<sup>18</sup> In diesem Zuge wurde auch aus der Filmwissenschaft heraus ein differenzierteres und komplexeres Verständnis von Geschichtsschreibung angemahnt.

Die Annäherungen zwischen Filmwissenschaft und Geschichtswissenschaft bilden eine Voraussetzung für die Untersuchung des Filmtons und seine Bedeutung für die Produktion von Geschichte. Ein wichtiger Impuls hierfür war der *Linguistic Turn*. Insbesondere Hayden Whites vieldiskutierte Annahme, dass Geschichtsschreibung notwendigerweise narrativ sein muss, basiert sie doch auf der Strukturierung von Daten, schärfte auch den Blick für filmische Formen des Erzählens.<sup>19</sup> In der Folge hat Robert Rosenstone eine neue Form der Geschichtsschreibung im Medium Film selbst verortet und eine multimediale Geschichtsschreibung in Aussicht gestellt.<sup>20</sup> Robert Burgoyne vertritt eine ähnliche Auffassung, wenn er den (historischen) Film als kritischen Dialog zwischen Gegenwart und Vergangenheit beschreibt, während Vivian Sobchack nach dem Stellenwert von historischen Ereignissen fragt, die wesentlich durch das Anschauen und Miterleben von Film- und Medienbildern konstruiert werden.<sup>21</sup> Auch im Kontext der Forschungen zum Dokumentarfilm wurden diese Konstellationen von Film und Geschichte kritisch reflektiert.<sup>22</sup> Hermann Kappelhoff hingegen fasst das moderne Kino als einen Ort historischen Bewusstseins, der anstelle eines Abbildes historischer Ereignisse die Sinnlichkeit vergangener Zeiten greifbar mache.<sup>23</sup> Dieser Befund unterstützt nicht nur Ferros These, dass Filme »die verborgenen Funktionsmechanismen einer Gesellschaft« darstellen könnten. Er eröffnet auch weitreichende Perspektiven zur Erforschung der audiovisuellen Beschaffenheit der filmischen Bildräume, die wiederum von weiteren Untersuchungen gestützt werden.<sup>24</sup>

Trotz der beschriebenen Annäherung zwischen Filmwissenschaft und Geschichtswissenschaft ist bisher kaum auf die Bedeutung des Filmtons für die Produktion von Geschichte eingegangen worden, noch wurde sie explizit zum filmischen Erzählen von Geschichte<sup>25</sup> und zu den Ansätzen der *Visual History*<sup>26</sup> ins Verhältnis gesetzt. Eine Ausnahme bildet hierzu die aktuelle Studie *Nazi Soundscapes* (2012)<sup>27</sup> von Carolyn Birdsall. Am Beispiel der Stadt Düsseldorf untersucht Birdsall die kulturellen Implikationen des Sounds und des Hörens im Nationalsozialismus – und bezieht auch explizit die Filmproduktion mit in ihre Überlegungen ein. Darüber hinaus finden sich vor allem punktuelle, gegenstandsgebundene Annäherungen wie etwa die Überlegungen zum *acousmètre* in den Filmanalysen bei Simon Rothöhler.<sup>28</sup>

Zwar hat sich die Forschung zum Ton seit den 1980er Jahren immer stärker zu einem relevanten Forschungsfeld in der Filmwissenschaft entwickelt.<sup>29</sup> Gleichwohl bleibt sie weitgehend auf Untersuchungen zur Ästhetik, Film- und Technikgeschichte begrenzt,<sup>30</sup> zum Teil werden diese allerdings elaboriert in den Kontext einer kulturellen Geschichte medialer Tonaufzeichnung gestellt.<sup>31</sup> Solche Untersuchungen liegen mittlerweile auch in Form des Dokumentarfilms vor.<sup>32</sup>

Eine ganze Reihe von Studien untersucht die medialen Dimensionen und Ausprägungen der Stimme. Der Schwerpunkt liegt jedoch auf medien-ästhetischen<sup>33</sup> und technisch-narratologischen Überlegungen,<sup>34</sup> dem Verhältnis zum Bild<sup>35</sup> oder psychoanalytisch-feministischen Ansätzen.<sup>36</sup> Generell werden Verbindungslinien zwischen Film und Geschichte mit Bezug auf die Stimme nur in den wenigsten Fällen gezogen – etwa in Oksana Bulgakowas Aufsatz zur Veränderung des Klangs filmischer Stimmen in den 1950er Jahren, in dem sie historisch, kulturell und sozial bedingte Sprechnormen, die technisch bedingte Aufzeichnungspraxis und Kunstkonventionen in den Blick nimmt; oder in Richard Dyers Studie *In the Space of a Song* (2008, 2012), in der er unter anderem die Karriere der afroamerikanischen Sängerin Lena Horne in Hollywood untersucht und in kulturhistorischer und gesellschaftspolitischer Perspektive die Ästhetik der Stimme Hornes in den Blick nimmt.<sup>37</sup>

Ähnliches lässt sich für die Forschungen zur Filmmusik<sup>38</sup> und zum Sound Design<sup>39</sup> des Films konstatieren. Diese Forschungen lassen sich als Produktionsgeschichten der klanglichen Gestaltung des Films beschreiben; historische Referenzen der akustischen Dimension werden dabei aber bisher kaum eigens herausgestellt. Lediglich zum Bereich Filmmusik gibt es in der eingeschränkten Perspektive von Einzelanalysen erste Ansätze, so beispielsweise in Annette Kreuziger-Herrs und Rüdiger Jantzens Untersuchung des Authentizitätsstrebens in Miklós Rózsas Musik zu Historienfilmen wie *QUO VADIS* (1951; R: Mervyn Leroy, Anthony Mann) oder in Stephen C. Meyers Studie zu *Music in Postwar Hollywood Biblical Films* (2015).<sup>40</sup> Auch die *Sound Studies*, die sich explizit mit der Erforschung von Klängen und Geräuschen und ihrer Kulturgeschichte beschäftigen, haben trotz der Verkündung eines *Acoustic Turns*<sup>41</sup> in Bezug auf den Film bisher kaum wegweisende Arbeiten publiziert.

Die Untersuchung von Tonaufnahmen für den Film und ihr Verhältnis zur Zeitgeschichte, der Stellenwert des Filmtons bei der Erzeugung von Historizität sowie die Untersuchung der Diskurse zur Filmrezeption und -vermarktung verzeichnen gleichwohl bisher nur wenige Forschungsergebnisse. Die Befragung des Filmtons und seines Verhältnisses zur Geschichte steht damit erst am Anfang. Der vorliegende Band *Audio History des Films* setzt hier an und erschließt ein Forschungsgebiet, das als fehlendes Bindeglied zwischen den Ansätzen der Filmwissenschaft, der *Sound Studies* und der Geschichtswissenschaft fungiert. Das Ziel einer solchen *Audio History des Films* ist es, auszuloten, wie der Filmtone Geschichte auditiv generiert, modelliert und erfahrbar macht. Hierbei sind sowohl die ästhetische Dimension und ihr Potenzial zur Hervorbringung von Geschichte relevant als auch die materielle, technische und kulturelle Dimension der Filmtoneproduktion im Hinblick auf geschichtliche Modellierungen. Schließlich sind auch die Diskurse zur Rezeption des Filmtons unter Berücksichtigung empirischer Zuschauerstudien und im Hinblick auf die Deutung von Geschichte

von großer Bedeutung. In diesem Buch werden drei unterschiedliche Zugänge zur *Audio History des Films* vorgestellt, die sich in ihren Ansätzen und Methoden unterscheiden, aber in ihrem Anliegen zusammenwirken und im Sinne einer Multiperspektivität das Forschungsgebiet zu erschließen suchen.

Im ersten Kapitel *Sonic Icons. Hervortretende Momente der filmischen Selbstreflexion* untersucht Winfried Pauleit im Anschluss an Michel Chion und Brian Currid hervortretende Momente in der filmischen Selbstreflexion.<sup>42</sup> Dabei handelt es sich um Momente oder kurze Phasen im Film, deren Hervortreten wesentlich vom Ton bestimmt wird, ohne dass man Sonic Icons auf diese Ebene reduzieren könnte. Sie sind vielmehr gekennzeichnet durch eine Vermischung von Ton, Bild und Text. Initiiert werden solche Momente zum Beispiel durch die Präsenz von Mikrofonen, Tonaufnahmegeräten oder Grammophonen, die ein selbstreflexives Potenzial erzeugen, das in der Filmrezeption auf die Herstellung des Tons und seine Wiedergabe zurückweist. Damit wird der Filmtone als Produkt aus prä-filmischen Klängen, deren Aufnahme und weiteren Bearbeitung gekennzeichnet. Diese Form der Selbstreflexion liefert – oftmals jenseits der Filmhandlung – historische Zeugnisse oder Modelle von den Apparaturen der Filmtoneproduktion und den performativen Prozessen der Arbeit mit ihnen. In den hervortretenden Momenten der Sonic Icons – so die Hypothese – wird der Filmtone gleichzeitig als Teil der Ästhetik des Films und der Zeitgeschichte erfahrbar.

Die Analyse der Sonic Icons knüpft an das Verständnis des modernen Films an, welches die Eigenständigkeit von Bild und Ton als ästhetisches Spiel charakterisiert, in welchem der Ton scheinbar asynchron oder unabhängig vom Bild hörbar werden kann.<sup>43</sup> Indem der moderne Film diese Prozesse als Differenzverhältnis zur Anschauung und zu Gehör bringt und in einigen Fällen auch diskursiv bearbeitet, stellt er die Bedeutung des Tons als Teil der Filmästhetik heraus. Die Sonic Icons sind folglich in erster Linie ästhetische Figurationen, die allerdings von zeithistorischen Einschreibungen markiert beziehungsweise durchkreuzt sind. Das Kapitel untersucht diesen Zusammenhang von ästhetischer Produktion und historischer Einschreibung, um damit die Grundzüge einer *Audio History des Films* auszulegen. Es diskutiert dabei auch das Verhältnis des Filmtons zur Indexikalität. Diese Bezüge werden allerdings jenseits eines naiven Abbildrealismus des Tons verortet und vielmehr im Sinne einer Unzugänglichkeit von prä-filmischen Klangereignissen gefasst.<sup>44</sup> Auf dieser Basis wird eine *Audio History des Films* denkbar, die sich ausgehend von exemplarischen Filmen und ihren Diskursen nicht einfach durch aufmerksames Zuhören unmittelbar erfahren, aber gleichwohl indirekt erschließen lässt.

Für die Ausarbeitung dieser Überlegungen werden Filme aus sehr unterschiedlichen Genres und Zeiten herangezogen, die sich auf zentrale Umbruchphasen der Tonfilmgeschichte beziehen. Ausgehend von den Auftritten von Grammophonen und Phonografen werden unterschiedliche Gebrauchsweisen

von Schallplatten ins Zentrum gerückt, beginnend mit Robert Siodmaks und Edgar Ulmers Stummfilm *MENSCHEN AM SONNTAG* (1930) über Howard Hawks' *A SONG IS BORN* (Die tollkühne Rettung der Gangsterbraut Honey Swanson; 1948), Agnès Vardas *SALUT LES CUBAINS* (1963) und *LES PLAGES D'AGNÈS* (Die Strände von Agnès; 2008) bis hin zu Tom Hoopers Historienfilm *THE KING'S SPEECH* (2010).

Im zweiten Kapitel *Auditive Histosphäre. Sound Design und Geschichte* untersucht Rasmus Greiner die Rolle des Sound Designs in der audiovisuellen Konstruktion des Geschichtsfilms.<sup>45</sup> Das diesen Überlegungen zugrunde liegende Konzept von Filmerfahrung schließt an Vivian Sobchacks Arbeit zur Phänomenologie des Films an.<sup>46</sup> Sobchack geht von einer verkörperten Filmerfahrung aus, die die synästhetische Organisation unseres Wahrnehmungsapparates anspricht. Das filmische Erfahrbarmachen von Geschichte basiert demzufolge nicht nur auf affektintensiv erlebten Filmbildern, sondern auch auf der synästhetischen Kombination mit der auditiven Ebene. Um die Rolle des Filmtons in diesem komplexen Prozess besser beschreiben zu können, entwickelt Greiner das Modell der *auditiven Histosphäre*.<sup>47</sup> Der Ton trägt diesem Ansatz zufolge aktiv zur Konstruktion eines filmischen Raum-Zeit-Gefüges bei, welches eine lebendige historische Welt modelliert und erfahrbar macht. Die auditive Histosphäre oszilliert hierbei zwischen der vermeintlich objektiven Außensicht und dem subjektiven Erleben. Analysiert man unter diesen Vorzeichen die Tonspur, ist vor allem die elaborierte künstlerische Tongestaltung – das Sound Design – von Bedeutung. Die theoretischen Grundlagen für die weitergehenden Untersuchungen bilden hierbei erste Überlegungen zur auditiven Konstruktion von Realität und Geschichte. Im Anschluss daran fragen drei Filmanalysen nach den verschiedenen Dimensionen des Verhältnisses von Sound Design und *auditiver Histosphäre*: Anhand von Tom Hoopers *THE KING'S SPEECH* wird das auditive Modellieren von Geschichte im Hinblick auf Raum, Zeit und Figuren untersucht. Die Analyse von Francis Ford Coppolas *APOCALYPSE NOW* (1979) soll Aufschluss über das auditive Erfahren von Trauma und leidvoller Geschichte bringen. Das Sound Design wird in diesem Zusammenhang mit filmischen Strategien der Subjektivierung und Formen der Erinnerung in ein Verhältnis gesetzt und in seiner Funktion als emotionale Textur von Geschichte hinterfragt. Ari Folmans Animationsfilm *VALS IM BASHIR* (Waltz with Bashir; 2008) dient abschließend als Analysebeispiel für das auditive Reflektieren des Verhältnisses zwischen traumatischen Erlebnissen, Erinnerung und Geschichte. Die Untersuchung der auditiven Histosphäre wird hierbei um Überlegungen zu einem spezifischen Rezeptionsmodus des reflexiven Hörens, zu intra- und interfilmischen, reflexiven Verknüpfungen und zu einer mediatisierten Geschichtsschreibung erweitert.

Im dritten Kapitel *Authentizitätsgefühl. Sprache und Dialekt im Geschichtsfilm* untersucht Mattias Frey die Wechselwirkung zwischen Geschichte und Ton in der

bei weitem meistkonsumierten Form der Geschichtsschreibung: dem Geschichtsfilm, auch häufig als Historienfilm bezeichnet. Exemplare dieses Genres ernten im Feuilleton der *Zeit* oder des *Guardian* regelmäßig Spott, gleichwohl kommen solche Filme bei der breiten Masse äußerst gut an. In 49 der letzten 86 Jahre erhielt ein Geschichtsfilm den Oscar in der Kategorie »Bester Film«; jedes Jahr locken Historienfilme Millionen Zuschauer in die Kinos und stehen an der Spitze der Listen der meistbesuchten Filme. Eine herausragende Rolle spielt bei diesem Genre vor allem die Authentizität – ein ästhetisches Bemühen um »Genauigkeit« und »Wahrhaftigkeit«, aber vielmehr noch ein Diskurs, der dies verspricht (vonseiten der Filmemacher in Interviews oder der Werbung) beziehungsweise der dies erwartet (vonseiten des Publikums und vieler Kritiker). Frey erarbeitet das Konzept eines Authentizitätsgefühls. Die Authentizität, der wichtigste Maßstab der Laienzuschauerrezeption, ist letztendlich eine gefühlte, verkörperte Geschichtlichkeit, die erfolgreiche Bestätigung einer subjektiven Vorstellung der historischen Realität.

Um sich diesem gesellschaftlichen Phänomen kritisch zu nähern, zerlegt Frey systematisch die ästhetischen Strategien der Authentizität. Diese Diskussion legt einen verstärkten Fokus auf die entscheidende – und weniger erforschte – Bedeutung des Tons. Obwohl das Authentizitätsgefühl sicherlich durch Kostüme und Requisiten, Szenenbau und Schauplätze, Casting und Make-up, Datumsangaben, Texttafeln und sonstige visuelle Belege bekräftigt wird, haben Musik, Dialog, Soundeffekte und Stille – die vier Hauptelemente des Filmtons – nicht weniger damit zu tun. Hier werden Aspekte des Dialogs – vor allem der Sprache und des Dialekts – besonders hervorgehoben. Darüber hinaus untersucht Frey anhand von Interviews mit Regisseuren, Werbung, Rezensionen, Internetforen und empirischen Studien zu den Zuschauern von Geschichtsfilmen die Diskurse, die das Authentizitätsgefühl mitbestimmen. Auch hierbei steht der Filmtone im Mittelpunkt, indem zum Beispiel danach gefragt wird, was Zuschauer vom Ton im Geschichtsfilm erwarten, wie sie Dialekte in ihren subjektiven Interpretationen einzelner Exemplare deuten usw.

Auf diese Weise entwickelt Frey eine Methodik, bei der sich die Analyse textueller, kontextueller, paratextueller und extratextueller Elemente ergänzen und gegenseitig verstärken. Das heißt, durch das Einbeziehen unterschiedlicher Datenquellen, Ansätze und Methoden – ästhetisch-formaler Analyse aber auch Diskursanalyse,<sup>48</sup> Media Industry Studies,<sup>49</sup> Fan Studies<sup>50</sup> und empirischer Zuschauerforschung,<sup>51</sup> paratextueller Analyse<sup>52</sup> usw. – werden die Qualität, Zuverlässigkeit und Aussagekraft der Forschungsergebnisse bekräftigt und erhöht. Der letzte Teil des Kapitels enthält schließlich drei kurze Fallstudien zeitgenössischer Geschichtsfilme: ZODIAC (2007; R: David Fincher), THE KING'S SPEECH und DAS WUNDER VON BERN (2003; R: Sönke Wortmann) – Versuche, eine

polyvalente *Audio History des Films* unter Berücksichtigung einer solchen Methodik zu skizzieren.

Mit dieser multiperspektivischen Herangehensweise geht es uns ausdrücklich nicht darum, die Tonspur des Films vom Bild abzutrennen und auf ihren Bezug zu Geschichte hin gesondert zu untersuchen. Es geht auch nicht darum, den Film in eine generelle Geschichte der Tonaufzeichnungen und Tonproduktionen einzureihen, wie es die *Sound Studies* versuchen. Wir verstehen die *Audio History des Films* vielmehr als ein Forschungsfeld, in dem wir ausgehend vom Ton das Verhältnis von Film und Geschichte neu befragen. Das heißt es geht uns neben den Tonspuren auch um die Visualisierungen und Erzählungen einer *Audio History* im Film, also um die komplexe Ästhetik des Films, wie schließlich auch um die Diskurse der Filmrezeption sowie andere Paratexte wie die Filmvermarktung und -werbung, bei der wir die Rolle des Tons in den Vordergrund rücken, weil wir beobachtet haben, dass das Verhältnis von Geschichte und Film vornehmlich über andere Zugänge adressiert wird.

Im Zuge der wissenschaftlichen Arbeit an der *Audio History des Films* stehen wir zudem vor epistemologischen Fragen: So kann die spezifische Form und Ausgestaltung des Filmtons – ganz wie das Bild – nicht hinreichend textuell wiedergegeben werden. Der Leser kann sich nur auf seine eigene Erfahrung verlassen, sich eventuell an ähnliche Klänge erinnern und auf dieser Grundlage spekulieren, wie der beschriebene Klang tatsächlich klingen mag; denn: »[d]ie Beschreibung des Klangs und seine Vermittlung sind stets nur eine Umschreibung, ein Umranden des Klangs.«<sup>53</sup> Erschwerend kommt hinzu, dass es auf akustischer Ebene kein Pendant zum Standbild gibt. »Der Ton kann also nur durch aufmerksame Lektüre im Vorbeiziehen wahrgenommen werden; er befindet sich immer in Wandlung zwischen Auftauchen und Verschwinden«,<sup>54</sup> wie der Sound Designer Daniel Deshays erklärt. Erst die Digitalisierung ermöglicht eine Genauigkeit der Soundanalyse, die den Zugriff auf den Ton an jeder Stelle punktgenau erlaubt und das Isolieren von Tonfragmenten vereinfacht.

*Audio History des Films* versucht diese Prozesse der ständigen Weiterentwicklung zu berücksichtigen und in die Theoriebildung zu integrieren. »Der Film verändert sich, und der Einfluss des Tons ist einer der Hauptgründe für den Wandel«,<sup>55</sup> bringt Rick Altman es auf den Punkt. Ontologische Aussagen über die Tonspur und ihren Beitrag zur filmischen Produktion von Geschichte bergen somit das Risiko der unzulässigen Verallgemeinerung und Simplifizierung. Unser Projekt der *Audio History des Films* verfolgt also keine Ontologie des Filmtons, sondern eine kritische Untersuchung von spezifischen Arbeitsbereichen mit dem Ziel, diese multiperspektivisch aufeinander zu beziehen. Den Analysen von *THE KING'S SPEECH* kommt dabei eine Schlüsselstellung zu, insofern dieser Film von allen drei Autoren mit unterschiedlichen Fragestellungen und Methoden untersucht wird.

Winfried Pauleit, Rasmus Greiner, Mattias Frey



## Anmerkungen

- 1 Siehe Stephen Lowry: *Pathos und Politik. Ideologie in Spielfilmen des Nationalsozialismus*. Tübingen 1991; Gerhard Paul: *Das Jahrhundert der Bilder. Die visuelle Geschichte und der Bildkanon des kulturellen Gedächtnisses*. In: Stephen Lowry (Hg.): *Das Jahrhundert der Bilder*. Bonn 2008, S. 14–39.
- 2 Gerhard Paul: *Von der Historischen Bildkunde zur Visual History. Eine Einführung*. In: G.P. (Hg.): *Visual History. Ein Studienbuch*. Göttingen 2006, S. 7–36; G.P.: *Visual History, Version: 2.0*. In: *Docupedia-Zeitgeschichte. Begriffe, Methoden und Debatten der zeithistorischen Forschung*. 2012. [https://docupedia.de/zg/Visual\\_History\\_Version\\_2.0\\_Gerhard\\_Paul?oldid=85578](https://docupedia.de/zg/Visual_History_Version_2.0_Gerhard_Paul?oldid=85578).
- 3 Siehe William J. Thomas Mitchell: *Bildtheorie*. Frankfurt am Main 2008.
- 4 Siehe Jens Jäger: *Geschichtswissenschaft*. In: Klaus Sachs-Hombach (Hg.): *Bildwissenschaft. Disziplinen, Themen, Methoden*. Frankfurt am Main 2005, S. 185–195.
- 5 Vgl. Bernd Roeck: *Gefühlte Geschichte. Bilder haben einen übermächtigen Einfluss auf unsere Vorstellungen von Geschichte*. In: *Recherche. Zeitung für Wissenschaft*, 2, 2008. [www.recherche-online.net/bernd-roeck.html](http://www.recherche-online.net/bernd-roeck.html).
- 6 Siehe Hayden White: *Das Problem der Erzählung in der modernen Geschichtstheorie*. In: Pietro Rossi (Hg.): *Theorie der modernen Geschichtsschreibung*. Frankfurt am Main 1987, S. 57–106; Eva Hohenberger / Judith Keilbach (Hg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit. Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte*. Berlin 2003.
- 7 Siehe Siegfried Kracauer: *Die Photographie [1927]*. In: S.K.: *Das Ornament der Masse*. Frankfurt am Main 1994, S. 21–39; Jacques Rancière: *Die Geschichtlichkeit des Films*. In: Hohenberger/Keilbach 2003, a.a.O., S. 230–246; Paul 2008, a.a.O.
- 8 Siehe Boleslas Matuszewski: *Une nouvelle source de l'histoire*. Paris 1898.
- 9 Siegfried Kracauer: *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film*. New York 1947.
- 10 Siehe Marc Ferro: *Cinema and History*. Detroit 1988.
- 11 Thomas Lindenberger: *Vergangenes Hören und Sehen. Zeitgeschichte und ihre Herausforderung durch die audiovisuellen Medien*. In: *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History*, 1:1, 2004. [www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Lindenberger-1-2004](http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Lindenberger-1-2004).
- 12 Paul 2012, a.a.O., o.S.
- 13 Gerhard Paul / Ralph Schock (Hg.): *Sound des Jahrhunderts. Geräusche, Töne, Stimmen 1889 bis heute*. Bonn 2013.
- 14 Siehe Mark Smith: *Listening to Nineteenth-century America*. Chapel Hill 2001; Richard Cullen Rath: *How Early America Sounded*. Ithaca 2003; Nora M. Alter / Lutz Koepnick (Hg.): *Sound Matters. Essays on the Acoustics of Modern German Culture*. New York 2004.
- 15 Siehe Thomas Elsaesser: *The New Film History*. In: *Sight and Sound*, 55:4, 1986, S. 246–251; Knut Hickethier: *Filmgeschichte zwischen Kunst- und Mediengeschichte*. In: K.H. (Hg.): *Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden*. Berlin 1989, S. 7–23; Paul Kusters: *New Film History. Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft*. In: *montage AV*, 5:1, 1996, S. 39–60; James Chapman / Mark Glancy / Sue Harper (Hg.): *The New Film History. Sources, Methods, Approaches*. Basingstoke 2007.
- 16 Siehe Richard Maltby / Daniel Biltereyst / Philippe Meers (Hg.): *Explorations in New Cinema History. Approaches and Case Studies*. Chichester 2011.
- 17 Siehe Jennifer Holt / Alisa Perren (Hg.): *Media Industries. History, Theory, and Method*. Chichester 2009.
- 18 Siehe Hans Jürgen Wulff: *Revisionistische Filmgeschichtsschreibung*. In: *Lexikon der Film-begriffe*. 2011. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=311>;

- Vicki Mayer: *Below the Line. Producers and Production Studies in the New Television Economy*. Durham, NC, 2011; John Thornton Caldwell: *Production Culture. Industrial Reflexivity and Critical Practice in Film and Television*. Durham, NC, 2008.
- 19 Siehe White 1987, a.a.O.; Hayden White: *Metahistory*. Frankfurt am Main 1991.
  - 20 Siehe Robert A. Rosenstone: *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge, MA, u.a. 1995.
  - 21 Siehe Robert Burgoyne: *The Hollywood Historical Film*. Malden, MA, 2008; Vivian Sobchack (Hg.): *The Persistence of History. Cinema, Television and the Modern Event*. New York 1996.
  - 22 Siehe Hohenberger/Keilbach 2003, a.a.O.; Judith Keilbach: *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*. Münster 2008.
  - 23 Siehe Hermann Kappelhoff: *Realismus. Das Kino und die Politik des Ästhetischen*. Berlin 2008.
  - 24 Vgl. unter anderem Carolyn Birdsall: *Nazi Soundscapes. Sound, Technology and Urban Space in Germany, 1933–1945*. Amsterdam 2012; Michael Wedel: *Der deutsche Musikfilm. Archäologie eines Genres*. München 2007; Michael Wedel: *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld 2011.
  - 25 Siehe Rosenstone 1995, a.a.O.; Burgoyne 2008, a.a.O.; Rasmus Falbe-Hansen: *The Filmmaker as Historian*. In: *Point of View*, 16:12, Film & Politics, 2003. [http://pov.imv.au.dk/Issue\\_16/section\\_1/artc12A.html](http://pov.imv.au.dk/Issue_16/section_1/artc12A.html).
  - 26 Siehe Paul 2006, a.a.O.; Paul 2008, a.a.O.; Paul 2012, a.a.O.
  - 27 Birdsall 2012, a.a.O.
  - 28 Simon Rothöhler: *Amateur der Weltgeschichte. Historiographische Praktiken im Film der Gegenwart*. Zürich 2011, S. 35–37, 59f.
  - 29 Siehe Rick Altman (Hg.): *Sound Theory, Sound Practice*. New York u.a. 1992; Michel Chion: *La voix au cinéma*. Paris 1984; M.C.: *Le son au cinéma*. Paris 1985; M.C.: *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*. Berlin 2012; Barbara Flückiger: *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. Marburg 2001.
  - 30 Siehe Michel Chion: *Film, a Sound Art*. New York 2009; Rick Altman: *Silent Film Sound*. New York 2004; Peter Rabenalt: *Der Klang des Films. Dramaturgie und Geschichte des Filmtons*. Berlin 2014; Harro Segeberg / Frank Schätzlein (Hg.): *Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien*. Marburg 2005.
  - 31 Siehe Ute Holl: *Medien der Bioakustik: Tiere wiederholt zur Sprache bringen*. In: Sabine Nessel / Winfried Pauleit u.a. (Hg.): *Der Film und das Tier. Klassifizierungen, Cinephilien, Philosophien*. Berlin 2012, S. 97–114.
  - 32 Siehe Eric Lange / Serge Bromberg: *Les premiers pas du cinéma. A la recherche du son*. Frankreich: *lobsterfilms* 2003 (DVD, 52 min).
  - 33 Siehe Cornelia Epping-Jäger / Erika Linz (Hg.): *Medien/Stimmen*. Köln 2003.
  - 34 Siehe Chion 1984, a.a.O.
  - 35 Siehe Maren Butte / Sabina Brandt (Hg.): *Bild und Stimme*. Paderborn 2011.
  - 36 Siehe Kaja Silverman: *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington, Indianapolis 1988.
  - 37 Siehe Oksana Bulgakowa (Hg.): *Resonanz-Räume. Die Stimme und die Medien*. Berlin 2012; Richard Dyer: *Singing Prettily. Lena Horne in Hollywood*. In: Sabine Nessel / Winfried Pauleit u.a. (Hg.): *Word and Flesh. Cinema Between Text and the Body*. Berlin 2008, S. 126–135; Richard Dyer: *In the Space of a Song. The Uses of Song in Film*. London 2012.
  - 38 Siehe Thony Thomas: *Filmmusik. Die großen Komponisten. Ihre Kunst und ihre Technik*. München 1995; Anselm C. Kreuzer: *Filmmusik. Geschichte und Analyse*. Frankfurt am Main 2001; James Wierzbicki: *Film Music. A History*. New York 2009.
  - 39 Siehe Flückiger 2001, a.a.O.; Jay Beck: *Designing Sound. Audiovisual Aesthetics in 1970s American Cinema*. New Brunswick, NJ, 2016.

- 40 Christoph Henzel: *Geschichte – Musik – Film*. Würzburg 2010; Caryl Flinn: *The New German Cinema. Music, History, and the Matter of Style*. Berkeley 2004; Annette Kreuziger-Herr / Rüdiger Jantzen: *Mittelalter in Hollywoods Filmmusik*. Miklós Rózsa, *Ivanhoe* und die Suche nach dem Authentischen. In: Henzel 2010, S. 31–58; Stephen C. Meyer: *Epic Sound. Music in Postwar Hollywood Biblical Films*. Bloomington 2015.
- 41 Siehe Thomas Porcello: *Three Contributions to the »Sonic Turn«*. In: *Current Musicology*, 83, 2007, S. 153–166; Petra Maria Meyer (Hg.): *Acoustic Turn*. München 2008.
- 42 Chion 2012, a.a.O., S. 170; Brian Currid: *A National Acoustics. Music and Mass Publicity in Weimar and Nazi Germany*. Minneapolis 2006.
- 43 Siehe Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2* [1985]. Frankfurt am Main 1991; Ulrich Gregor / Enno Patalas: *Geschichte des modernen Films*. Gütersloh 1965; Christian Metz: *Sprache und Film*. Frankfurt am Main 1973.
- 44 Siehe Rick Altman: *Viereinhalb Trugschlüsse* [1992]. In: Volko Kamensky / Julian Rohrhuber (Hg.): *Ton. Texte zur Akustik im Dokumentarfilm*. Berlin 2013, S. 36–48.
- 45 Der Begriff Geschichtsfilm meint Spielfilme, die mit einem größeren Diskurs der Geschichte interagieren und in denen dokumentierbare historische Ereignisse die Ästhetik und Dramaturgie grundlegend beeinflussen, vgl. Burgoyne 2008, a.a.O., S. 3f.; Robert Rosenstone: *History on Film / Film on History*. Harlow 2006, S. 46.
- 46 Siehe Vivian Sobchack: *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*. Princeton 1992.
- 47 Siehe Rasmus Greiner / Winfried Pauleit: *Sonic Icons and Histospheres. On the Political Aesthetics of an Audio History of Film*. In: Leif Kramp u.a. (Hg.): *Politics, Civil Society and Participation*. Bremen 2016, S. 311–321.
- 48 Siehe Ruth Wodak / Michael Meyer (Hg.): *Methods of Critical Discourse Studies*. Los Angeles 2015 (3. erw. Aufl.).
- 49 Siehe Holt/Perren 2009, a.a.O.
- 50 Siehe Matt Hills: *Fan Cultures*. London 2002.
- 51 Siehe Martin Barker: *From Antz to Titanic. Reinventing Film Analysis*. London 2000.
- 52 Siehe Vinzenz Hediger / Patrick Vonderau (Hg.): *Demnächst in Ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Marburg 2005; Jonathan Gray: *Show Sold Separately. Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York 2010.
- 53 Frieder Butzmann / Jean Martin: *Filmgeräusch. Wahrnehmungsfelder eines Mediums*. Hofheim 2012, S. 22.
- 54 Daniel Deshays: *Film hören*. In: Kamensky/Rohrhuber 2013, a.a.O., S. 319.
- 55 Altman 2013, a.a.O., S. 38.