

**Rezension zu: Meredith C. Ward: *Static in the System. Noise and the Soundscape of American Cinema Culture.***

(= California Studies in Music, Sound, and Media 1)

Oakland, California: University of California Press 2019. 256 S.

ISBN-10: 978-0-520-29948-1; ISBN-13: 978-0520299481

Konstantin Jahn (Berlin)

In *Static in the System. Noise and the Soundscape of American Cinema Culture* interpretiert Meredith C. Ward das Kino im Sinne der ›Screen Practice‹ Charles Musses: Kinogeschichte ist demnach die Geschichte der (öffentlichen) Projektionskunst. Sie schließt Seit-, Vor- und Nachfolgemedien des Kinos von der Laterna Magica bis zum Smartphone mit ein. Darüber hinaus ist das Kino für Ward ein Foucaultsches Dispositiv. Es kann neben Architekturen, Technologien und Institutionen akustische und soziale Verhaltensnormen, ökonomische und ästhetische Einstellungen, Praktiken und Handlungen umfassen. »«

Wie dieser Apparat dem Kinobesucher ein möglichst intensives Eintauchen in die filmische Welt ermöglichen kann, ist Wards zentrale Frage. Im Idealfall wird der Betrachter/Hörer vom Leinwandgeschehen visuell und aural komplett absorbiert. Für diesen Diskurs hat sich im anglophonen Sprachraum der Begriff ›Immersion‹ etabliert. Ward präsentiert Kinogeschichte also als die Ermöglichung von (auraler) Immersion. Dabei wird die Frage nach »noise« – was hier weniger Lärm als Stör- oder Fremdgeräusch meint – essentiell: Will das Kino eine filmische Soundsphäre präsentieren, die eine »real-life sonic

experience« (110) simuliert, müssen nicht zum Film gehörige Störgeräusche ausgeblendet werden. Im Sinne der Immersion muss - metaphorisch gesprochen - der Rahmen verschwinden, dass das Bild lebendig werden kann. Dieses Eliminieren von Neben- und Störgeräuschen erfasst Ward in einem sprunghaften historischen Abriss von der Musikkultur des 19. Jahrhunderts über Dolby Surround Atmos bis zum Smartphone.

Ward beschreibt, wie die bürgerliche Konzertkultur des 19. Jahrhunderts das ehemals lärmende, sich selbst produzierende und aufmerksamkeitsheischende Auditorium audiopolitisch zu disziplinieren sucht. Nicht zuletzt unter dem Eindruck von Arthur Schopenhauers Philosophie und Richard Wagners Theatralik wird ein kontemplatives Hören propagiert, das komplette Aufmerksamkeit und inwendiges Wahrnehmen erfordere. In der Konzeption des Festspielhauses in Bayreuth – vom Grundriss über das verdunkelte Auditorium zum »mystischen Abgrund« – manifestiert sich diese Bewusstseinsveränderung als Architektur. Da Bayreuth die Selbstvergessenheit des Theaterbesuchers, eben die Immersion, zum Ziel hat, beeinflusst es die Kinoarchitektur im 20. Jahrhundert. So beschäftigt sich die gesamte amerikanische Filmbranche mit der idealen Akustik: Störgeräusche von Lüftungssystemen, Projektoren etc. mussten gedämpft werden. Die Oberflächen des Dekors (Samtvorhänge, Teppiche etc.) sollen unerwünschten Nachhall schlucken. Zu »trockene« Räume müssen vermieden werden. Der Hall der Tonaufnahme muss mit dem Nachhall des Raumes ausbalanciert werden, die Lautsprecher müssen richtig positioniert werden etc. Alle vom Filmsound ablenkenden auralen Impressionen müssen eliminiert werden. Die Besucher sollen in ihre »private imaginary capsules« (93) transportiert werden, sie sollen sich in »transzendente Beobachter«

verwandeln. In den 1970er Jahren realisiert Peter Kubelkas kurzlebige Invisible Cinema diesen Gedanken im Extrem, indem es den Kinobesucher in eine Art Black Box sperrt.

Ward zeigt auch, wie wesentlich das Ausschalten von Störgeräuschen für die Selbstkonstituierung des Studiosystems in Hollywood gewesen ist. Als zwischen 1929 und 1931 die Umstellung zum Tonfilm erfolgt, gründet die Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMPAS) eine eigene Forschungs-, Experimentier- und Lehrinstitution. Die School of Sound Fundamentals erforscht Interferenzphänomene in Elektronenröhren und Schaltkreisen, beschäftigt sich mit Tonangeln, Mikrofonen und Richtcharakteristiken, sucht nach Möglichkeiten, um das Summen der Kohlebogenlampen zu kaschieren, entwickelt Dämpfungsmaterialien oder Rollkästen und Blimps für Kameras etc. Dahinter steckt eine letztlich erfolgreiche ökonomische und politische Strategie der Major-Studios: Mit eigener Forschung, Entwicklung und Ausbildung gelingt es den Big Five den Einfluss großer Elektronikkonzerne (AT&T, Bell Labs etc.) in Hollywood zu beschneiden.

Ward betrachtet den Umgang mit Lärm und Störgeräuschen nicht nur unter technischen Gesichtspunkten: Die Screen Practice ist für sie audiopolitische Machtausübung. Im 19. Jahrhundert idealisiert das Bürgertum öffentliche und soziale Ruhe. Es steuert über akustische Verhaltensnormen und Etikette den Ein- und Ausschluss sozialer Schichten. In Theatern und Konzertsälen zielt die Beschneidung der Publikumsouveränität auf die Passivität einkanaliger Kommunikation: Das Publikum als lärmende Masse soll durch den ein

einzelnen, auf sich selbst reduzierten Betrachter ersetzt werden. Diese Forderungen nach akustischer Selbstdisziplin in der Öffentlichkeit korrespondieren mit dem biedermeierlichen Rückzug ins Private. Das frühe Kino aber fügt sich nicht in diese Befriedigung des öffentlichen Raumes. Es ist sozialer Treffpunkt für die lärmende Arbeiterschaft, die aus den respektablen Kulturtempeln der Bourgeoisie vertrieben wird. In der vielfach belegten »promiskuitiven« (vgl. 39) Soundsphäre des frühen Kinos mischt sich der Lärm der Ballyhoo-Musikanten mit dem Rattern der Filmprojektoren und dem mit Anzüglichkeiten gespickten Spiel der Musiker. Das Publikum singt oder spricht mit, bekundet lauthals Jubel oder Missfallen, im dunklen Auditorium gedeihen sexuelle Promiskuität und Prostitution. Zwischen 1907–1913 machen Filmproduzenten und Kinobetreiber – unterstützt vom Branchenblatt *Moving Picture World* – gegen die lärmende Publikumsbeteiligung und die grassierende »Unmoral« mobil. Via Lichtbilderprojektionen werden Schweigegebote propagiert, die Filmmusikpraktiken werden standardisiert. Gleichzeitig wandelt sich, wie Tom Gunnings beobachtet hat, das »cinema of attractions« zum narrativen Kino. Wieder wird das Publikum auf den idealen, isolierten Betrachter bzw. Hörer zurecht gestutzt. Ward deutet dies als realisierte biopolitische Körperkontrolle und als Instrument zur Steuerung sozialer Teilhabe: Das »ungezügelter« Proletariat soll durch bürgerliches Publikum ersetzt werden.

Die Frage nach sozialer Teilhabe beherrscht auch Wards kleine Kulturgeschichte des Smartphones. Der Film- bzw. Musikkonsum auf mobilen Endgeräten sei nun nicht mehr von der Suche nach Immersion geprägt, sondern von der Aushandlung zwischen Privatheit und Öffentlichkeit. Smartphone-User

regulieren selbst das Verhältnis von Teilhabe am öffentlichen Raum und dem Rückzug in ihre private Klangblase. Im Smartphone als Gerätschaft realisiere sich der von Roland Barthes und Michel de Certeau (vgl. 148f.) angedachte Wandel vom Autoren- zum Leserkino: Der Konsument eignet sich die audiovisuellen Produkte an und entzieht dem Produzenten die Kontrolle über Modi und Konstituenten eines (vermeintlich) adäquaten Konsums. Diese Aneignung und die selbstermächtigenden Ein- und Austritte in den öffentlichen Raum verändern die Regeln sozialer Interaktion. Sie ermöglichen Einzelnen die graduelle Kontrolle ihrer sozialen akustischen Umgebung. Das Individuum verinnerlicht jetzt die Regeln des Ausblendens, Aussperrens oder Akzeptierens von Lärm und Störgeräuschen, die in der Institution Kino entwickelt wurden. Die mobilen Geräte ermöglichen auch aktive Selbstermächtigungen: Mit Boomboxes, Soundsystems und »sodcasting« kann akustisch öffentlicher Raum angeeignet werden. Das Publikum kann »seine(n)« Musik/Film in die Öffentlichkeit transportieren, kommentieren, sich distanzieren oder identifizieren. Nicht selten ist dies, wie Ward zeigt, eine Strategie sozial Deklassierter.

Im Sinne ihrer Immersions-Prämisse unterscheidet Meredith Ward nicht wesentlich zwischen Film und Musik, Oper und TV, Leinwand und Smartphone. Auch legt sie die Methoden der Screen-Practice-Forschung sehr großzügig aus und ihre Arbeit zerfällt in vier disparate Kapitel. Daher entwickelt sie letztlich keine stringente Argumentation, die sich durch das gesamte Buch ziehen würde. Doch gerade wegen dieser Breite ihrer Argumentation gelangt sie zu klugen Einsichten und neuen Querverbindungen, entwickelt methodische Ausblicke und entfaltet ein durch die Sound-Forschung

vertieftes Panorama der Kinogeschichte, das im deutschsprachigen Raum seinesgleichen sucht. Ihr pragmatischer und interdisziplinärer Forschungsansatz vermeidet kulturpessimistische oder ideologisch verbrämte Restriktionen und entwickelt neue Perspektiven auf Zusammenhänge von Gerätschaften und Handlungen, Institutionen und Praktiken. Darüber hinaus ist der Text erfrischend unakademisch zu lesen. Der Quellenapparat ist beeindruckend und ermöglicht Zugang zu bisher wenig berücksichtigten Dokumenten aus Hollywoods neuralgischer Zeit zwischen 1929 und 1931. Wards Sozial- und Kulturgeschichte der Kinoakustik ist eine aufschlussreiche Untersuchung zu den Mechanismen der Bewusstseinsbildung, gerade weil sie ökonomisch, sozial, technologisch und ästhetisch nicht die Inhalte, sondern die Medien, nicht die Filme, sondern das Kino untersucht.

### Empfohlene Zitierweise

Jahn, Konstantin: Rezension zu: Meredith C. Ward: Static in the System. Noise and the Soundscape of American Cinema Culture. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 15 (2020), S. 295–301; DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2020.15.p295-301>.

*Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.