

Affektive Landschaften: Zur Bedeutung der synästhetischen Wahrnehmung in der Filmvermittlung

Bettina Henzler

Wie der französische Filmtheoretiker Michel Chion in *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino* (2012) darlegt, ergänzen sich Bild und Ton im Film nicht nur, sondern bilden eine neue Einheit. Weder untermalt der Sound lediglich das filmische Bild, noch wird die emotionale Wirkung einer filmischen Szene allein durch die Filmmusik vorgegeben. Vielmehr verändert das Akustische die Wahrnehmung des Visuellen und umgekehrt. Diese Effekte beruhen auf der synästhetischen (oder auch ›multimodalen‹) Wahrnehmung des Menschen (siehe Koch 2010). Die gegenseitige Wechselwirkung der verschiedenen Sinneswahrnehmungen trägt dazu bei, dass wir uns in Filmwelten körperlich verankert fühlen *und* in ihnen imaginäre Seiten entdecken, sie führt zum Konkreten *und* zum Virtuellen hin. Sie prägt die Raumwahrnehmung und vermittelt einen Bezug zu filmischen Dingen und Figuren. Sie spricht unser Rhythmusgefühl an und vermag auch eine eigene Reflexivität zu entfalten.

Die Auseinandersetzung mit synästhetischen Phänomenen in der Filmbildung trägt somit dazu bei, die Wirkungsweise des Films zu verstehen. Darüber hinaus ermöglicht sie auch, sich – angesichts der zunehmenden Mediatisierung – mit der körperlichen Verankerung in der Lebenswelt zu befassen und ein Gespür für die sinnliche Wahrnehmung im Alltag zu entfalten. Schließlich hat sie auch eine politische Dimension, wenn synästhetisch sozial und kulturell heterogene Elemente, wenn das scheinbar Unvereinbare in der Wahrnehmung verbunden wird.

Im Folgenden werde ich in Hinblick auf die akustische und visuelle Landschaftsdarstellung in Filmen darlegen, wie eine solche Auseinandersetzung

mit synästhetischen Aspekten der Filmwahrnehmung im Unterricht erfolgen kann. Ich stütze mich dabei auf die Methode des Vergleichens von Filmausschnitten, die Alain Bergala in seinem Buch *Kino als Kunst* vorschlägt und die ich selbst umfassend theoretisch in Hinblick auf ihre pädagogischen Potentiale ausbuchstabiert habe (vgl. Bergala 2006, 81–90; Henzler 2013 und 2014). Kurz gesagt, ermöglicht das Vergleichen von Filmausschnitten, die aus kulturell unterschiedlichen Kontexten stammen und ästhetisch verschieden sind, nicht nur ein Bewusstsein für die Vielfalt der Filmästhetik zu vermitteln, sondern erfüllt auch eine grundlegende analytische Funktion, insofern gerade im Kontrast und in der Variation die Wirkung unterschiedlicher filmischer Gestaltungsmittel wahrnehmbar wird. Darüber hinaus ist es das Anliegen einer solchen Arbeit mit Fragmenten, die filmhistorische Kanonisierung – in Hinblick auf Genre, Kultur, Geschlecht usw. – aufzubrechen, und auch solche Werke in den Blick zu nehmen, die Kindern und Jugendlichen fremd sind, um den Horizont des allzu Bekannten zu erweitern.

Die im Folgenden miteinander verglichenen Filmszenen sind unter dem Gesichtspunkt zusammengestellt, in besonders prägnanter Weise eine große Bandbreite an Mechanismen der synästhetischen Filmwahrnehmung zu diskutieren. Dabei steht nicht nur die gegenseitige Wechselwirkung von Hören und Sehen, sondern auch die Ansprache anderer Sinne durch das Audio-Visuelle im Vordergrund. Anhand des Filmanfangs des Science-Fiction-Klassikers 2001 – A SPACE ODYSSEY von Stanley Kubrick (USA 1968) widme ich mich Körperempfindungen, die den filmischen Realitätseindruck begründen, aber auch eine reflexive Wirkung entfalten können. Ein Ausschnitt aus dem brasilianischen Kindheitsfilm MUTUM (2007) der Regisseurin Sandra Kogut veranschaulicht den Zusammenhang von Sinneswahrnehmung und Imagination. In der Schlusszene des bulgarischen Spielfilms ÁGA (2018, Milko Lazarov), der von der Zerstörung der indigenen Kultur Sibiriens durch die Ausbeutung natürlicher Ressourcen erzählt, wird schließlich thematisiert,

wie die emotionale Wirkung der Musik sich im Zusammenspiel mit der haptischen Spürbarkeit von Landschaftsaufnahmen entfaltet und dadurch Empathie wecken kann. Ich habe bereits in verschiedenen Vermittlungskontexten – mit Schüler*innen, mit Studierenden und mit Lehrer*innen – mit diesen Ausschnitten gearbeitet und die hier vorgeschlagene Vorgehensweise erprobt. In der Darstellung werde ich – zum Zweck der Kürze – die Vermittlungseinheit gewissermaßen selbst in meiner Analyse vollziehen. Diese geht von der grundlegenden Frage aus: Wie gestalten Bild und Ton filmische Landschaften, die die Zuschauer*innen auf ganz unterschiedlichen Ebenen ansprechen und in der filmischen Diegese situieren können?

Synästhesie und Bewegtbild

Die Auseinandersetzung mit der phänomenologischen Philosophie hat in der Filmwissenschaft in den 1990er Jahren einen Paradigmenwechsel ausgelöst. Filme wurden nicht mehr als Objekte betrachtet, die es zu dekodieren gilt, sondern als verkörperte Erfahrung begriffen, die wesentlich von unserem Sein zur Welt geprägt ist, also davon, wie wir mit unseren Körpern in der Wirklichkeit situiert sind und diese wahrnehmen (vgl. Morsch 2010). Ein wesentlicher theoretischer Ausgangspunkt dafür war die *Phänomenologie der Wahrnehmung* von Maurice Merleau-Ponty (1966). Merleau-Ponty weist in seiner umfangreichen Studie nach, dass das menschliche Denken, Kommunizieren und Handeln verkörpert ist, eingelassen in unsere Wahrnehmung. Wir sind keine autonom handelnde und abstrakt kommunizierende Subjekte, sondern als empfindende Körper situiert in Räumen, vernetzt mit den Dingen und anderen Menschen, auf die wir uns vermittelt unseres empfindenden Körpers beziehen, wobei das Körperschema jedes Einzelnen, mit dem wir uns die Welt erschließen, durch die kulturellen, sozialen und historischen Bedingungen, in denen er*sie lebt, geformt wurde:

Mein Leib ist nicht einfach ein Gegenstand unter all den anderen Gegenständen, ein Komplex von Sinnesqualitäten unter anderen, er ist ein für alle anderen Gegenstände empfindlicher Gegenstand, der allen Tönen ihre Resonanz gibt, mit allen Farben mitschwingt und allen Worten durch die Art und Weise, in der er sie aufnimmt, ihre ursprüngliche Bedeutung verleiht (Merleau-Ponty 1966, 276).

Zentral für dieses Menschenbild ist der Begriff der Synästhesie: Damit ist das – auch von der neueren Kognitionsforschung belegte – Phänomen gemeint, dass die verschiedenen Sinneswahrnehmungen nicht voneinander getrennt sind und einander auch nicht lediglich ergänzen, sondern aufeinander einwirken und eine Einheit, eine Synthese bilden. Die bei manchen Menschen besonders ausgeprägte Fähigkeit, Sinneserfahrungen zu verknüpfen, indem beispielsweise Farben eine Klangwahrnehmung hervorrufen – ist laut Merleau-Ponty in der frühen Kindheit noch bei allen Menschen vorhanden und wirkt, wenn auch in deutlich abgeschwächter Form, in allen Erwachsenen nach. Dies gilt insbesondere auch für den – im Medium Film besonders zentralen – Aspekt des Sehsinns, wie es die Filmtheoretikerin Vivian Sobchack mit Bezug auf Merleau-Ponty formuliert:

My sense of sight, then, is a modality of perception that is commutable to my other senses, and vice-versa. My sight is never only sight – it sees what my ear can hear, my hand can touch, my nose can smell, and my tongue can taste. My entire bodily existence is implicated in vision (Sobchack 1992, 78).

Sobchack und andere Filmtheoretiker*innen haben daran anknüpfend ausgeführt, dass gerade für die Filmwahrnehmung synästhetische oder auch intermodale Phänomene eine wichtige Rolle spielen (u. a. Marks 2000, Zechner 2013, Koch 2010). Demnach kann Film über das Auge und das Ohr auch andere Sinneswahrnehmungen (wie den Tastsinn oder Geschmackssinn) oder auch Körperempfindungen (wie den Eindruck, sich im Raum zu bewegen) ansprechen. Grundlegender noch, wie Sobchack es mit Bezug auf Merleau-Ponty formuliert, beruht jede Filmwahrnehmung auf der Vernetzung unserer Sinne:

In sum, the cinesthetic subject names the film viewer (and for that matter, also the filmmaker) who not only *has* a body but *is* a body, and through an embodied vision informed by the knowledge of the other senses, ›makes sense‹ of what it is to ›see‹ a movie – both ›in the flesh‹ and as it ›matters‹. [...] Thus, the cinesthetic subject touches and is touched by the screen, able to commute seeing to touching and back again *without a thought* and through sensual and cross-modal activity able to experience a movie as both here and there rather than clearly locating the site of that cinematic experience as ›on-screen‹ or ›off-screen‹ (Sobchack 2000, 20).¹

In der filmwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dieser synästhetisch fundierten Filmwahrnehmung wurde jedoch – auch von Sobchack selbst – bisher die Audiospur des Films kaum berücksichtigt.

Synästhesie und Audio-Vision

Wie Seh- und Hörsinn in der Filmwahrnehmung aufeinander einwirken, hat der Komponist und Filmtheoretiker Michel Chion in dem bereits erwähnten Grundlagenwerk *Audio-Vision* (2012) dargelegt. Er wendet sich darin gegen vorherrschende Tendenzen, den Ton nur als Begleitung oder Illustration des Bildes zu verstehen, und plädiert für eine Analyse der Wechselwirkung beider Elemente, wobei er ein ausdifferenziertes Begriffsrepertoire für synästhetische Phänomene entwickelt – ohne jedoch den Begriff selbst zu verwenden. Insbesondere schlägt er Methoden der audiovisuellen Analyse vor, die in die Filmwissenschaft wie im Bildungsbereich Eingang gefunden haben. Dazu gehört die sogenannte ›Abdeckmethode‹: Bild und Tonspur sollen zunächst getrennt voneinander wahrgenommen und beschrieben werden, um sie zu vergleichen und ihre Wechselwirkung genauer zu untersuchen (vgl. Chion 2012, 151):

Man hat so die Möglichkeit, den Ton so zu hören wie er ist, und nicht wie er durch das Bild verändert oder überdeckt wird. Zugleich kann

1 Siehe auch die Übersetzung des Textes in Ries und Kracke 2015 – ich bevorzuge hier die englische Version, da sie ›sprechender‹ ist.

man das Bild sehen, wie es ist, und nicht wie es durch den Ton neu erschaffen wird. Dafür muss man natürlich das Sehen und Hören üben, ohne auf seine Wahrnehmung das zu projizieren, was man von vorneherein schon weiß (ebd.).

Es handelt sich dabei im Kern auch um eine phänomenologische Methode, die darauf beruht, bei der Wahrnehmung anzusetzen, diese sich aber in einer Weise bewusst zu machen, dass habitualisierte Muster und voreilige Interpretationen durchbrochen werden. Solche Verfahrensweisen zielen einerseits darauf, in einem körperlich-affektiven Sinne zu verstehen, wie Filme gebaut sind und wie sie unsere Empfindungen ansprechen. Sie können aber auch ganz grundsätzlich dazu anregen, sich der eigenen Wahrnehmungsweisen bewusster zu werden, die Sinne zu sensibilisieren und zu reflektieren. Damit wohnt dieser Vorgehensweise auch ein über die Auseinandersetzung mit dem Film hinausgehendes Bildungspotential inne.

*Realismus und Körperempfindungen: 2001 – A SPACE ODYSSEY
(USA 1968, Stanley Kubrick)*

Ich beginne mit der Analyse zweier kurzer Momente aus dem Anfang von 2001 – A SPACE ODYSSEY – wobei mein Augenmerk nicht auf dem berühmten spektakulären Einsatz der Musik liegt, sondern auf der Atmo, mit der die Wüstenlandschaft und die sich darin bewegenden Affen eingeführt werden.² Es handelt sich um die Landschaftsaufnahmen kurz vor und kurz nach der Entdeckung der Waffe. Diese können zunächst – der Abdeckmethode entsprechend – nur in ihrer akustischen Wirkung verglichen werden, um dann im Anschluss nur die Bildebene zu zeigen. Möglich wäre es auch, dazu aufzufordern, sich die Landschaft zur Tonspur vorzustellen.

2 Zur Musik in 2001 – A SPACE ODYSSEY siehe Sperl 2006, Henzler 2024.

Im Vergleich der beiden Geräuschebenen deutet sich eine subtile Verschiebung an. Zu hören sind im ersten Clip flächige Windgeräusche sowie vereinzelte Vogelrufe, das Zirpen von Grillen, die den Eindruck einer weiten Naturlandschaft wecken, als würde Wind über die Ebene streifen. Deutlicher akzentuiert im Vordergrund ist ein Scharren, das möglicherweise zu einem Tier gehört. Im zweiten Clip ist die dünne Klangkulisse sehr ähnlich, allerdings verstärkt sich das prägnante Geräusch des Scharrens, dazu ein Tapsen und Gebrüll, das noch deutlicher die Vorstellung eines (Raub-)Tiers aufruft. Ein flächiges Summen erinnert an Fliegen und das Gefühl der Hitze, es ruft einen Geruch der Verwesung auf.

Betrachtet man im Anschluss die Bildebene, so scheint diese auf den ersten Blick der Tonspur zu entsprechen: Wir sehen weite, steinige Wüstenlandschaften, darin Affen. Die Leere und Weite, den Wind und die Hitze, die die Atmo suggeriert, sind auch im Bild wahrnehmbar. Bei genauerem Hinschauen fällt allerdings auf, dass diese Landschaftsaufnahmen – sieht man einmal von den Affen im Vordergrund ab – sich nicht bewegen. Es handelt sich um zweidimensionale Diaprojektionen³. Damit wird eindrücklich nachvollziehbar, wie gerade die Tonspur den Realitätseindruck des filmischen Bildes hervorbringt. Durch den Ton, den wir – im Unterschied zum Bild – dreidimensional wahrnehmen, wird der filmische Raum in die dritte Dimension erweitert, wir fühlen uns als Zuschauer*innen in diesem Raum situiert. Auch nehmen wir die Landschaft als bewegt wahr, obwohl wir keine Bewegung sehen. Chion hat solche Effekte auch als »*valeur ajoutée*« (Chion 2012, 17) bezeichnet: wenn der Ton uns im Bild etwas wahrnehmen lässt, das nicht zu sehen ist. Dieser Effekt ist in den genannten Momenten in *2001– A SPACE ODYSSEY* jedoch kein rein optischer, denn die Windgeräusche *erinnern* an das

3 Genau genommen sind es Frontprojektionen, die bei den Dreharbeiten auf das Studioret mit Darsteller*innen projiziert wurden.

Gefühl von Wind auf der Haut, daran, wie es ist, schutzlos einer winddurchstreiften Ebene ausgesetzt zu sein. Die Tonspur als Atmosphäre (Atmo) trägt wesentlich zum Realismus der Aufnahme bei, indem sie uns synästhetisch ein *Raumgefühl* weckt, als wären wir selbst *dort*.

In beiden Clips fällt zudem die Synchronität der Tiergeräusche mit den Bewegungen eines Affen ins Auge, der im zweiten Clip Fleisch in der Pfote hält und frisst. Auch hier wird dadurch der Realitätseindruck gestärkt, insofern er dazu beiträgt, dass wir die als Affen verkleideten Darsteller als Tiere annehmen. Das Summen wiederum ruft die Vorstellung von Fliegen auf, die verwesendes Fleisch umschwirren, ohne dass diese zu sehen sind. Bei Sichtung des Films in Bild und Ton wird es vermutlich gar nicht wahrgenommen, seine Wirkung ist unbewusst, ein leises Unbehagen schleicht sich ein.

Damit wird der Moment des Triumphs, den diese beiden Szenen rahmen, subtil infrage gestellt. Der Affe entdeckt einen Knochen als Instrument und Waffe, das Töten von Tieren wird durch eine schnelle ›Attraktionsmontage‹ im Sinne Sergej Eisensteins und heroische Klänge aus Richard Strauss' *Also sprach Zarathustra* (1896) als Gewaltakt *und* heldenhafte Tat inszeniert. Die subtile Veränderung der Atmo nach diesem Höhepunkt, die das Fleisch mit Tod assoziiert, subvertiert gewissermaßen die zuvor etablierte Heldenerzählung von der Geburt des Menschen. Die im Film thematisierte Ambivalenz des menschlichen Fortschritts, wird so schon in den ersten Einstellungen *spürbar*. Die nur unbewusst wirksame Atmo hat damit auch eine reflexive Funktion. Diese beruht – wie auch der Realitätseindruck – auf der synästhetischen Ansprache von Sinneswahrnehmungen und Körperempfindungen

(des Windes auf der Haut, der Hitze oder des Ekels), die uns im Raum situieren, eine Umgebung spürbar machen und unsere Affekte ansprechen.⁴

Imagination und Sinneswahrnehmung: MUTUM (Brasilien 2007, Sandra Kogut)

Wenn die durch den Ton belebte Landschaft in 2001–A SPACE ODYSSEY sich in weiten Aufnahmen erschließt, kann die Atmo auch einen Raum erschaffen, den wir nicht sehen. In dieser Hinsicht ist es aufschlussreich, zum Vergleich eine Szene aus dem brasilianischen Kindheitsfilm MUTUM hinzuzuziehen, in dem zwei Jungen sich nachts in ihren Betten liegend unterhalten. Erneut schlage ich vor, zunächst die Tonspur zu hören und diese mit den Clips aus 2001 – A SPACE ODYSSEY zu vergleichen.

Zu hören sind die Stimmen der beiden Jungen, dazu Naturgeräusche, die vor allem gegen Ende der Szene, als die beiden aufhören zu sprechen, hervortreten. Im Unterschied zu den vereinzelt, spärlichen Klängen aus A SPACE ODYSSEY wirkt die Tonspur hier deutlich dichter. Wir hören eine Vielzahl von Tiergeräuschen, die sich gegenseitig überlagern, nicht eindeutig zugeordnet und unterschieden werden können: Zirpen, Vogelgezwitscher, Kuhschreie, flatternde, hastige Bewegungen. Die vielfältigen einander überlappenden Tier- und Bewegungsgeräusche wecken den Eindruck der Lebendigkeit. Hier handelt es sich nicht um eine unwirtliche, menschenleere Weite, sondern um eine (akustisch) undurchdringliche Lebendigkeit, vielleicht einen Wald oder einen Bauernhof in einer tropischen Gegend.

4 In ihrem Buch zum Science-Fiction-Film verweist Vivian Sobchack darauf, dass im Science-Fiction-Genre zwei Klangkulissen dominieren: die Klänge der Natur – insbesondere Windgeräusche, die die Isolation des Menschen in der Welt vermitteln – und die der Maschinen (vgl. Sobchack 2004).

Bei anschließender Sichtung des Filmausschnitts fällt auf, dass wir hier – im Unterschied zu 2001 – A SPACE ODYSSEY etwas Anderes sehen als die durch die Geräuschkulisse aufgerufene Klanglandschaft: Denn der Kader umfasst nur einen engen Raum, umrissen durch zwei rechtwinklig zueinanderstehende Betten, in denen zwei Jungen liegen und miteinander sprechen. Die Aufnahmen sind eng kadriert und schwach ausgeleuchtet, die Kinder von Schatten umgeben. Abgesehen von einer Aufnahme, die einen Haufen Wäsche und darüber die Schatten der Wäscheleine zeigt, sehen wir den Außenraum nicht. Er wird allein durch die Atmo aufgerufen. In diesem Fall ist also die Extension der Geräuschebene deutlich weiter als der Bildraum, die Umgebung wird nur akustisch vermittelt.

Dabei verschiebt sich die Wahrnehmung im Verlauf der Szene: Zu Anfang bewirkt das synchron in Bild-Ton dargestellte Gespräch der Jungen, dass die Geräusche der Umgebung nur als Hintergrund, als Kulisse wahrgenommen werden. Als einer der Jungen einschläft, sehen wir den anderen in einer Nahaufnahme, den Kopf nach oben drehen, als würde er lauschen. Nun treten die Geräusche der Nacht in den Vordergrund und werden als Wahrnehmung des Jungen *subjektiviert*. Die Regisseurin Sandra Kogut hat selbst darauf verwiesen, dass sie ihre Bild- und Tongestaltung an Kindheitserinnerungen orientiert hat:

Wir haben mit sehr wenig künstlichem Licht gearbeitet, wir haben nur die Dachziegel des Hauses entfernt, um am Tag filmen zu können und die Nachtszene haben wir sehr dunkel gehalten, denn wenn ich Menschen gefragt habe: ›Was ist deine tiefgehendste, stärkste Kindheitserinnerung?‹, haben viele mir gesagt: ›Die Dunkelheit, es war sehr dunkel‹. Es gab nämlich keine Elektrizität, die gibt es bis heute nicht. In anderen Filmen sind die Nachtszenen oft zu hell erleuchtet. Im Gegensatz dazu haben wir diese Szenen wirklich sehr dunkel gemacht und wenn es ein Licht gibt, dann ist es ein richtiges Licht. Das macht einen Unterschied. Und noch einmal: Du möchtest nämlich keine Szene machen, die etwas beschreibt, sondern du möchtest das Gefühl vermitteln, wie es ist, da zu sein (Henzler 2018, 9–10).

Der synästhetische Zusammenklang von Bild und Ton vermittelt hier aber nicht nur den Eindruck in einem Raum positioniert zu sein. Da wir die Geräusche nicht zuordnen können, die Tiere und Bewegungen, die sie auslösen nicht lokalisieren, gewinnen sie eine unheimliche Dimension – als wäre die Umgebung belebt, als hätte sie ein eigenes Wesen. Das Nichtsichtbare im Off des Bildes, das in den Schatten angedeutet und durch die Klangkulisse vergegenwärtigt wird, fordert unsere Vorstellungskraft heraus: Wir fragen uns, wessen Bewegungen wir hören, stellen uns möglicherweise ein Tier oder Wesen vor, das sie hervorruft.

Damit ruft dieser Ausschnitt das von Maurice Merleau-Ponty so genannte »oneirische Bewusstsein des Kindes« auf (Merleau-Ponty 1994, 235), einen Wahrnehmungszustand, in dem nicht zwischen Objekt und Subjekt, zwischen Ich und Umgebung differenziert wird. Die Imagination ist nach Merleau-Ponty Ausdruck eines affektiven Bezugs zu den Dingen und zur Umgebung, sie antwortet auf das Gefühl mit diesen (körperlich) verflochten zu sein, diese in ihrem Eigensinn zu erspüren und dafür Bilder zu suchen. Der Filmausschnitt aus *UTUM* macht diese Lokalisierung der (kindlichen) Imagination in der Sinneswahrnehmung greifbar.

Empathie und Emotion: ÁGA (Bulgarien/Deutschland/Frankreich 2018, Milko Lazarov)

Als letztes Beispiel soll anhand der Schlusszene des Films *ÁGA* die musikalische Gestaltung einer Landschaft im Fokus stehen. In einer Vermittlungssituation könnte diesmal zunächst die Bildebene ohne Ton angeschaut werden, oder der Filmausschnitt wird direkt im audiovisuellen Zusammenhang diskutiert. Ich werde auch hier auf die Wahrnehmung eingehen und nicht genauer die musikalische Struktur analysieren.

Wir sehen in langen Panoramaaufnahmen einen Mann durch die Landschaft eines Diamanttagebaus gehen: Er wirkt winzig, an den Rand gedrängt in den weiten wüstenähnlichen Landschaften, die von Stromnetzen durchzogen und von Maschinen durchpflügt sind. In einem Steinbruch begegnet er einer Gruppe Arbeiter vor einem Kran. Die große Distanz zwischen ihm und einer Frau, die ihn offenbar erkennt und ihren Helm abnimmt, wird in einem nahen Schuss-Gegenschuss überwunden. Beide richten ihren Blick nach oben, sie beginnt zu weinen. Da wir nicht genau wissen, warum sie weint und diese Empfindung nicht teilen, wirkt die Aufnahme tendenziell voyeuristisch. Danach ist als drittes Gesicht ein Krater in Aufsicht zu sehen, aus dem sich die Kamera in einer unmerklichen Bewegung zurückzieht.

Mit der Tonebene intensiviert sich die Wahrnehmung dieser Szene merklich, wir werden emotional gepackt. Als Atmo hören wir zu Anfang noch Stimmen und leise Windgeräusche, die – ähnlich wie in *2001 – A SPACE ODYSSEY* – die weite Landschaft spürbar machen. Später sind nur noch vereinzelte Geräusche von Autos und Maschinen zu hören, die Umgebung wirkt dadurch leblos. Dazu beginnt erst sehr leise die Musik des *Adagietto* aus der *5. Sinfonie* Gustav Mahlers (1901–2) einzusetzen. Mit langsamem Tempo und flächigen melodischen Bögen schwellen die Klänge der Streicher und Harfe an, halten immer wieder unvermittelt inne, sodass eine körperlich spürbare Anspannung entsteht, eine melancholische Stimmung geweckt wird.

In Verbindung mit den Aufnahmen schreiben wir diese Affekte dem Menschen zu, der immer winziger in den riesigen leblosen Landschaften, verlassen und verloren erscheint. Besonders deutlich ist dies, als zu einem dramatischen Höhepunkt der Musik – in Tonhöhe und Lautstärke – die Großaufnahme vom weinenden Gesicht der Frau zu sehen ist, die gewissermaßen die Empfindungen *verkörpert*, die die Musik auslöst, sie als Emotion der Traurigkeit *definiert*. Das laut zu hörende Schluchzen verstärkt diesen Effekt:

Dementsprechend verliert sich der Eindruck des Voyeurismus, wird ersetzt durch ein von der Musik getragenes Mitgefühl.

Aber die starke affektive Wirkung dieses Filmausschnitts beruht nicht nur auf dem Zusammenspiel des weinenden Gesichts mit der Musik als Ausdruck von Trauer. Und er lässt sich auch nicht nur mit der erkennbaren Zerstörung der Landschaft durch den Diamanttagebau begründen. Sie liegt auch in der Art und Weise, *wie* die Landschaft gefilmt ist und wie dies mit der Klanggestalt korrespondiert. Die Aufnahmen heben im Unterschied zu den eher distanziert-bildlich anmutenden Totalen in 2001 – A SPACE ODYSSEY die Strukturen der Landschaft hervor, als könnten wir ihre vom Tagebau durchgepflügten Oberflächen ertasten. Die von Laura Marks sogenannte haptische Visualität der Aufnahmen spricht unseren Tastsinn, unsere Körperwahrnehmung an (vgl. Marks 2000). Dadurch überträgt sich der durch die Musik erzeugte Affekt auf die Landschaft selbst, der sich die flächigen, schwebenden Klänge anschmiegen: Es ist, als könnten wir ihre Wunden spüren oder – mit den Worten von Béla Balász – das zerfurchte Gesicht der Erde ertasten (vgl. Balász 2004, 53).

Auf die beiden Großaufnahmen der menschlichen Gesichter folgt als drittes Gesicht die Totale des runden Kraters in der Landschaft, dem ein weiterer musikalischer Höhepunkt gilt, diesmal durch massive Bassteine getragen, die aus der Erde hervorzugehen scheinen. Die Bewegung, mit der sich die Kamera zurückzieht und am Rand des Kraters den Blick auf eine Hochhaussiedlung freigibt, ist langsam, so unmerklich, dass der Eindruck entsteht, dieser kippe weg, als würde uns buchstäblich der Boden unter den Füßen weggezogen. Es entsteht ein leichtes Schwindelgefühl. Dieses Gefühl tritt gerade in den Momenten in Resonanz mit der Musik, wenn deren sich steigerndes Tempo innehält, sich verlangsamt, wie zu schweben beginnt, uns ebenfalls ins Bodenlose stürzen lässt. Es wird ein Entzug, ein Verlust, ein Abschied spürbar, ein Schwindel angesichts der Zerstörung.

Diese starke affektive Wirkung der Szene beruht nicht zuletzt auch darauf, dass hier in Bild und Ton geografisch, sozial und kulturell ganz unterschiedliche Kontexte zusammengeführt, ›montiert‹ werden. Gustav Mahlers 5. *Sinfonie* ist ein Hauptwerk der Spätromantik, die sich historisch im Europa zu Beginn des 19. Jahrhunderts verorten lässt und die auf die bürgerliche Kultur der Konzertsäle verweist. Die Landschaft befindet sich dagegen im Nordwesten Sibiriens, wo die indigene Kultur der Jakuten, aus der die Protagonisten stammen, unter dem Druck des Klimawandels und des Minentagebaus vom Verschwinden bedroht ist. Semiotisch betrachtet, handelt es sich also um einen Kontrast, zumal die westliche Lebenskultur ursächlich mit der Naturzerstörung in anderen Teilen der Welt verbunden ist. Affektiv wirkt es, andererseits, aber auch wie eine tröstliche Überwindung der Grenzen, eine Verbindung zwischen Menschen, die der Film zu stiften vermag. Jenseits der Identifikation mit menschlichen Emotionen wird hier somit eine Art Empathie mit der Landschaft und den ihr verbundenen Menschen, mit dem, was uns fremd bleibt, geweckt, die möglicherweise ein Nachdenken in Gang setzt.

Fazit: Synästhesie und Vermittlung

Mit der hier vorgeschlagenen Verkettung von kurzen Filmfragmenten lässt sich vermitteln, wie die Verbindung von Bild und Ton im Film synästhetisch wirksam sind. Es wird sinnlich nachvollziehbar, wie die Bild- und die Tonwahrnehmung aufeinander einwirken und dabei unterschiedliche Körperempfinden – wie Tastsinn, Raumempfinden, Rhythmusgefühl, Schwindelgefühl usw. – ansprechen. Diese Empfindungen sind grundlegend für unsere Filmwahrnehmung: Sie betreffen den Realitätseindruck, die Imagination, die Emotionen und die Sinngebung.

Im Vergleich der Filmausschnitte wird greifbar, was Ann Rutherford als eine »embodied vision« bezeichnet hat, die auf affektiven Prozessen beruhe, die

dem Verstehen und Erfassen einer filmischen Handlung vorausgehen und dieses grundieren. Rutherford fordert entsprechend von der Filmwissenschaft:

It is precisely this move that film theory needs to make from the concern with sensation or with emotion understood as sentiment organised along the axis of narrative identification, or with desire, to an understanding of embodied affect, in the theorisation of spectatorship. [...] And in so doing, to address the challenge of reconceptualisation embodied vision as inherently tactile, and thereby simultaneously affective process (Rutherford 2006, 14).

Mit ihr plädiere ich dafür, auch in Vermittlungskontexten diese grundlegende Verkörperung unserer Wahrnehmung einzubeziehen. Damit ließe sich nicht nur die affektive Wirkung von Filmen besser verstehen. In einer gesellschaftlichen Situation, in der unsere Körperbilder und -wahrnehmungen, unser Zeit- und Raumgefühl, unser Realitätsempfinden wesentlich durch mediale Umgebungen und Kommunikationsformen geprägt ist, kann so das Gespür für die eigenen Körper- und Sinneswahrnehmungen geschärft werden. Wir werden angeregt, die Welt um uns herum bewusster wahrzunehmen und anderen mit Empathie zu begegnen.

Literaturverzeichnis

- Balázs, Béla (2004) *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Orig. 1924).
- Bergala, Alain (2006) *Kino als Kunst. Filmvermittlung an der Schule und anderswo*. Marburg: Schüren.
- Chion, Michel (2012) *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*. Hrsg.: Lensing, J.U. Berlin: Schiele & Schön.
- Henzler, Bettina (2013) *Filmästhetik und Vermittlung. Zum Ansatz von Alain Bergala: Kontexte, Theorie und Praxis*. Marburg, Schüren (Bremer Schriften zur Filmvermittlung).
- Henzler, Bettina (2014) Montage als Geste der Vermittlung. In: Eckert, Lena / Martin, Silke (Hrsg.): *Filmbildung*. Marburg: Schüren, S. 19–45 (Bremer Schriften zur Filmvermittlung).
- Henzler, Bettina (2024) Bild – Ton – Montagen. Zum Einsatz präexistenter Musik im Film. In: Krettenauer, Thomas / Oberhaus, Lars (Hrsg.): *Zwischen Kinound Game-Audio. Didaktik der Filmmusik. Grundlagen – Vermittlungsaspekte – Praxisbeispiele*. Münster, New York: Waxmann (im Erscheinen).
- Bettina Henzler (2018) »Wenn du ein Kind bist, ist dein Zimmer die ganze Welt...« Gespräch mit Sandra Kogut. In: Dies.: *Filmästhetik und Kindheit*, 08.01.2018, www.filmundkindheit.de/forschung/gespraeche/henzler-kogut-regie/ (13.01.2024).
- Koch, Gertrud (2010) Vorwort. In: Curtis, Robin / Glöde, Marc / Koch, Gertrud (Hrsg.): *Synästhesie-Effekte. Zur Intermodalität ästhetischer Wahrnehmung*. München: Fink, S. 7–9, <https://doi.org/10.30965/9783846745878> (18.07.2024).
- Marks, Laura U. (2000) *The Skin of Film. Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham, London: Duke University Press, <https://doi.org/10.1215/9780822381372> (18.07.2024).
- Merleau-Ponty, Maurice (1966) *Die Phänomenologie der Wahrnehmung*, Berlin 1966 (Orig. 1945), <https://doi.org/10.1515/9783110871470> (18.07.2024).
- Merleau-Ponty, Maurice (1994) *Keime der Vernunft. Vorlesungen an der Sorbonne 1949–1952*. Hrsg.: Waldenfels, Bernhard. München: Fink (Orig. 1949–1952), <https://doi.org/10.30965/9783846729274> (18.07.2024).
- Morsch, Thomas (2001) *Medienästhetik des Films. Verkörperte Wahrnehmung und ästhetische Erfahrung im Kino*. München: Fink.
- Rutherford, Anne (2006) *What Makes a Film Tick? Cinematic Affect, Materiality and Mimetic Innervation*, Oxford, New York et. al.: Peter Lang.
- Sobchack, Vivian (1992) *The Address of the Eye. A Phenomenology of Film Experience*, Oxford: Princeton University Press, <https://doi.org/10.1515/9780691213279> (18.07.2024).

- Sobchack, Vivian (2000) What My Fingers Knew. In: *Senses of Cinema* 5, <http://www.sensesofcinema.com/2000/conference-special-effects-special-affects/fingers/> (17.07.2024).
- Sobchack, Vivian (2015) Was meine Finger wussten. Das kinästhetische Subjekt oder die Wahrnehmung im Fleisch. In: Kracke, Bernd / Ries, Marc (Hrsg.) *Expanded Senses. Neue Sinnlichkeit und Sinnesarbeit in der Spätmoderne*. Bielefeld: Transcript (Edition Kulturwissenschaft. 92), S. 43–87, <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/9783839433621-006/html> (18.07.2024).
- Sobchack, Vivian (2004) *Screening Space. The American Science Fiction Film*, New Brunswick, New Jersey, London: Rutgers University Press.
- Sperl, Stephan (2006) *Die Semantisierung der Musik im filmischen Werk Stanley Kubricks*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Zechner, Anke (2013) *Die Sinne im Kino. Eine Theorie der Filmwahrnehmung*, Frankfurt am Main: Stroemfeld.

Empfohlene Zitierweise

Henzler, Bettina: Affektive Landschaften: Zur Bedeutung der synästhetischen Wahrnehmung in der Filmvermittlung. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 18 (2024), S. 84–100, DOI: 10.59056/kbzf.2024.18.p84-100.

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.