

Rezension zu: Beck, Jay: *Designing Sound. Audiovisual Aesthetics in 1970s American Cinema.*

New Brunswick, NJ: Rutgers University Press 2016, 262 S., zahlr. Ill.

ISBN 978-0-8135-6413-5.

Sebastian Stoppe (Leipzig)

Inhalt: Acknowledgements – 1. Introduction: The State of the Art – Part One: General Trends (1965-1971) – 2. The British Invasion – 3. TV and Documentary's Influence on Sound Aesthetics – 4. New Voices and Personal Sound Aesthetics, 1970-1971 – Part Two: Director Case Studies (1968-1976) – 5. Francis Ford Coppola's American Zoetrope and Collective Filmmaking – 6. Robert Altman's Collaborative Sound Work – 7. Martin Scorsese's Dialectical Sound – Part Three: The Dolby Stereo Era (1975-1980) – 8. The Sound of Music: Dolby Stereo and Music in the New American Cinema – 9. The Sound of Spectacle: Dolby Stereo and the New Classicism – 10. The Sound of Storytelling: Dolby Stereo and the Art of Sound Design – Notes – Selected Bibliography – Index.

Obgleich die Einführung des Tonfilms einen Paradigmenwechsel in der Filmgeschichte einläutete, wurde die Bedeutung des Sounddesigns für die synästhetische Wirkung des Mediums Films systematisch unterbewertet und ist zum Teil bis heute unterschätzt. Dies zeigte sich auch in der Wertschätzung der Kollegenschaft: Zwar wird ein Academy Award für die beste Tonmischung (Sound Mixing) seit 1930 vergeben, die Kategorie für Sound Editing jedoch erst seit 1963 und ununterbrochen sogar erst seit 1981. Auch war diese Kategorie mit »Best Sound Effects« und später »Best Sound Effects Editing« überschrieben, was unterstreicht, dass es hier im

Wesentlichen zunächst »nur« um in der Postproduktion hinzugefügte Toneffekte ging, während der Begriff des Sound Editing stärker auf das gesamte Sounddesign eines Films – also die geplante und gezielte Anordnung aller Tonelemente in einem Film – abzielte. Konsequenterweise ist heute neben dem Sound Editor auch ein Sound Designer ein möglicher Oscarpreisträger in dieser Kategorie. Allein die wechselvolle Geschichte dieser Preiskategorie zeigt, dass in den letzten Jahren also nicht nur eine ausgewogene Endmischung zwischen Dialogen, Toneffekten und Musik, sondern auch das Tondesign eines Film einen erheblichen Bedeutungszuwachs erlebt hat.

In diesem Kontext ist der nun vorliegende Band von Jay Beck zu sehen, der es unternimmt, dem Leser eben diesen Wandel in der Betrachtung von Sound Design am Beispiel des US-amerikanischen Kinos der 1970er Jahre zu zeigen. Der Autor teilt dabei sein Werk in drei große Abschnitte auf, die sich in jeweils drei weitere Unterkapitel gliedern.

Im ersten Teil unternimmt es Beck, die generelle Veränderung in der Herangehensweise der Tongestaltung zu beleuchten. Becks Ausgangspunkt ist dabei sein Argument, dass der Filmtone im Gegensatz zum Bild relativ wenig fortentwickelt wurde und bis in die 1960er Jahre in den Konventionen der Vorjahrzehnte verhaftet blieb. Die beginnende Erneuerung macht er an drei veränderten Rahmenbedingungen fest. Erstens gewannen Regisseure der British New Wave in den 1960er Jahren vermehrt an Bedeutung in Hollywood. Diese »British Invasion« brachte auch einen anderen Umgang mit Ton hervor: In Großbritannien war ein Stil prägend, der Dialog auf Kosten der Toneffekte, *Ambient Sounds* und der Musik in den Vordergrund stellte. Meist wurde dies damit erreicht, dass die Schauspieler ihre Zeilen im Synchronstudio noch einmal neu aufnahmen – und damit eine

weitaus klarere Tonqualität als bei der Aufnahme vor Ort erzielt wurde. Eine entgegengesetzte Strömung war jedoch zugleich, dass in dieser Zeit viele Jungregisseure in Amerika ihre Wurzeln zunächst im Dokumentarfilm und im Fernsehen hatten (nicht zuletzt Steven Spielberg begann seine Karriere ja mit einem Fernsehfilm). Diese Generation an Künstlern prägte den verstärkten Umgang mit vor Ort aufgenommenem und möglichst unverfälschtem Ton, dem so genannten Direct Sound. Schließlich – so Beck – waren es neue persönliche Vorlieben, die zu Experimenten mit dem Filmtone führten. Der Autor untersetzt seine Argumentation dabei nicht nur in diesem, sondern in allen weiteren Kapiteln mit eigens abgesetzten Analysen einzelner Filme. So entstand aus der Zusammenarbeit von George Lucas mit Walter Murch bei seinem Film THX 1138 (USA 1971) eine neue Tonästhetik, die das Ziel hatte, die Narration des Films zu unterstützen.

Im zweiten Teil des Buches führt Beck nun seine begonnene Argumentation mit drei Fallstudien zu den Regisseuren Francis Ford Coppola, Robert Altman und Martin Scorsese weiter aus. Beck gelingt es dabei anschaulich aufzuzeigen, dass ein kreativer – über Konventionen hinausgehender – Einsatz von Ton in Filmen eine neue ästhetische (und vom Bild einerseits abstrahierende, andererseits jedoch zugleich unterstützende) Ebene verleiht. Der Ton löst sich von der bisher praktizierten Unterordnung unter dem Filmbild und wächst zu einem mitunter gleichberechtigten Element für das Medium Film heran. Für die Fallstudien zieht der Autor sowohl einem breiten Publikum bekannte Filme wie THE GODFATHER (USA 1972, Francis Ford Coppola) oder TAXI DRIVER (USA 1976, Martin Scorsese) als auch weniger bekannte Filme wie IMAGES (USA 1972, Robert Altman) heran.

Zentrale Figur für Coppolas künstlerische Herangehensweise an den Filmtone ist abermals Walter Murch. Für THE RAIN PEOPLE (USA 1969) war

Murch als *Sound Editor* federführend für die Entwicklung des Tons. Einerseits – so Beck – vertraute Coppola auf Murch und sein Team »to allow a team to develop his ideas« (88). Andererseits wollte Murch auf Soundbibliotheken verzichten und nahm somit jeden Ton im Film selbst auf. Das Ergebnis ist eine Form von »audio vérité« (88), die einen sehr realistischen Ton ergibt. »In the process Murch was relying on the codes of realism drawn from documentary filmmaking [...] for audiences to develop a direct attachment to the characters in the story« (89). Einen ähnlichen Ansatz sieht Beck bei Scorsese in TAXI DRIVER: »In general the sound effects and ambiances in the film are used to reinforce and even heighten its gritty realism« (143). Doch Beck weist auf einen interessanten Fakt hin: »The sound of the cab Travis drives is generally absent, and the lack of cab sounds makes his nocturnal rounds seem more ethereal« (143). Sounddesign greift hier also bewusst in die Filmrealität ein und betont Travis‘ psychisch-labile Verfassung. Ähnlich wirkt der Einsatz von Voiceover: Travis ist zugleich Teil der Diegese und der Extradiegese. Nach Beck schafft Scorsese damit allein durch das Sounddesign einen Kontrapunkt zum Filmbild, erlaubt somit dem Zuschauer einen Einblick in das Geistesleben der Hauptfigur: »Overall Scorsese constructed a system in the film whereby the standard codes of cinema were warped and modulated to mark the changes in Travis’s mental state. [...] The sound effects and the sound mix of the film also work to ground these changes in diegetic realism« (148).

Die Erfindung des Tonsystems Dolby Stereo ist Gegenstand des abschließenden dritten Teils von Becks Buch. Dolby Stereo versetzte Sound Designer nun endgültig in die Lage, Ton als kreativen Teil eines Films zu begreifen. Bei der Vorführung von Filmen war bis zur Einführung von digitalen Tonformaten das Lichttonverfahren maßgeblich für die Übertragung von Toninformationen. Beim Lichtton wird die Wellenform der

endgültigen Tonmischung auf der Filmkopie seitlich neben dem Filmstreifen kopiert. Mittels eines optischen Tonabnehmers war es so möglich, den Filmtton synchron zum Bild zu halten. Zwar wurden insbesondere mit dem Aufkommen des Filmmusicals Anfang der 1930er Jahre auch andere mehrspurige Tonformate entwickelt, die sich jedoch als teuer und fehleranfällig erwiesen, sodass die Mehrzahl der Kinos bis in die 1970er Jahre hinein nur einen optischen Monoton wiedergeben konnten. Die Dolby-Stereo-Technologie behielt die optische Tonspur bei, erweiterte sie jedoch zum einen auf zwei Spuren (für Stereophonie) und zum anderen durch ein Rauschunterdrückungsverfahren, was sich in einer verbesserten Tonqualität niederschlug. Eine radikale Innovation stellte jedoch die Möglichkeit dar, in der Stereospur mittels Matrixkodierung zwei weitere monaurale Tonspuren unterzubringen: Einen Centerkanal, der vornehmlich für Dialogwiedergabe vorgesehen war, und einen Surroundkanal, der nun Toneffekte jenseits des leinwandorientierten Links-Mitte-Rechts-Spektrums wiedergeben konnte. Dabei war das Verfahren vollständig rückwärtskompatibel bis hin zu einer herkömmlichen Monowiedergabe.

Beck sieht in dieser bahnbrechenden Erfindung einen Paradigmenwechsel im Tondesign. Die Aufweitung des Tonraums ermöglichte nun den Sound Designer eine völlig neue Ästhetik auszuprobieren, die vergleichsweise einfache und zuverlässige Implementation des Systems sorgte nun aber für eine flächendeckende Verbreitung: Ein hochwertiges Tondesign war nun nicht mehr auf nur einzelne Kinos mit entsprechender Ausstattung beschränkt. Mit STAR WARS (USA 1977) als einem der ersten Filme, der diese neue Möglichkeit ausgiebig erkundete, zeigt sich, wie mächtig Mehrkanaltonsysteme die Schaffung eines Film-Gesamtkunstwerk unterstützen können.

Der Autor vermag es, in seinem Werk eine stringente Argumentationslinie von den späten 1960er-Jahren bis in die frühen 1980er-Jahre zu ziehen, durch die deutlich wird, dass in dieser Ära der Filmtone eine signifikante Aufwertung und Neubewertung in der Filmkunst erfuhr. Seine eingestreuten Filmanalysen sind dabei stets fundiert und belegen die Argumente des Autors. Damit zeigt sich, dass in dieser Zeit sowohl technologisch als auch kreativ die Grundlagen für die heutige Nutzung digitaler Tonformate mit mehreren, unabhängig zu bespielenden Kanälen gelegt wurden.

Empfohlene Zitierweise

Stoppe, Sebastian: Rezension: Beck, Jay: Designing Sound. Audiovisual Aesthetics in 1970s American Cinema. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 13 (2017), S. 157–163, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2017.13.p157-163>.

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.