

Sebastian Stoppe (Leipzig):

**Rezension zu Rabenalt, Peter:**

***Der Klang des Films.***

***Dramaturgie und Geschichte des Filmtons.***

Berlin: Alexander Verlag 2014, 272 S.

ISBN 978-3-89581324-5, 29,90 EUR.

Inhalt: Film von gestern, Film von morgen? – Attraktionen für Auge und Ohr – Filme im Kopf, Bilder aus Musik – Bilder ohne Klang – Helden ohne Sprache – Der Ton macht die Musik – Musikalische Salven eines Panzerkreuzers – Wege nach innen – Eine ungebetene Erfindung – Schritte in den Klangraum des Films – Versteckte Orchester und hörbare Gedanken – Kontra-Punkte – Klingende Komik – Polyphonie und Antithesen – Der integrierte Komponist – Der Hollywood-Sound – Die Spur des audiovisuellen Kontrapunkts – Von Konzertsaal ins Kino, das musikalische Zitat – Filmmusik, wer, warum und wozu? – Richard Wagner und kein Ende... – Der Klang der Wirklichkeit – Alle Regeln sind falsch – Ausklang.

Mit *Der Klang des Films* legt Peter Rabenalt ein Werk vor, welches dem Leser – so der Untertitel – die Dramaturgie und Geschichte des Filmtons näher bringen soll. Rabenalt ist kein Unbekannter in diesem Metier: Er ist Filmkomponist, Dozent für Ton- und Musikdramaturgie und mittlerweile emeritierter Professor für Film- und Fernseh-dramaturgie an der Hochschule für Film und Fernsehen »Konrad Wolf«.

Das Buch besteht aus 23 einzelnen Kapiteln, deren Überschriften mitunter etwas zu kryptisch geraten sind, um sich sofort orientieren zu können. Rabenalt beginnt mit METROPOLIS (D 1927, Fritz Lang) und endet mit einem Ausblick auf das digitale 3D-Kino. Warum er jedoch METROPOLIS im ersten Kapitel ausgerechnet mit AVATAR (USA 2009, James Cameron) vergleicht, bleibt dem Rezensenten ein Rätsel: James Camerons Epos ist ein bildgewaltiger Film und für eine Referenz in puncto Sounddesign gibt es

eine Vielzahl anderer zeitgenössischer Filme, die besser geeignet wären.

In den folgenden Kapiteln geht Rabenalt von METROPOLIS noch einen Schritt zurück zu den Großpanoramen des 19. Jahrhunderts (welche es nahezu unverändert auch heute noch zu bestaunen gibt, etwa in Berlin, Leipzig oder Dresden) über die ersten Kinoversuche von Skladanowsky und den Gebrüdern Lumière und das Kinetoskop von Edison bis hin zu den Originalmusik zu PANZERKREUZER POTESKIN (UdSSR 1925, Sergei Eisenstein). Ton, so deutet Rabenalt hier an, verstärkt den Realismuseindruck des bewegten (oder im Falle der Panoramen sogar des unbewegten) Bildes, es entstehen »Attraktionen für Auge und Ohr« (S. 16). Bei Rabenalt ist die Geschichte des Filmtons eigentlich die Geschichte der Filmmusik. Er verweist auf die romantische Musikepoche des 19. Jahrhunderts, bei der er in den sinfonischen Dichtungen und der Programmmusik die unmittelbaren Vorläufer der Filmmusik ausfindig macht. Filmmusik, so Rabenalt, haucht dem Film Leben ein. Jedes Kino hatte zu damaliger Zeit zumindest einen Pianisten, wenn nicht eine Kinoorgel oder gar ein eigenes Orchester, und es gab so genannte Kinotheken, aus denen die Musiker aus einer Reihe vorrangierter Stimmungsmusiken die jeweils passende auswählen konnten. Auch versuchten sich die Musiker schon früh in der Imitation von Geräuschen, indem man etwa Effektinstrumente wie die Windmaschine oder den Regenmacher verwendete. Einige Filme erhielten sogar eine Originalpartitur (wie etwa im Fall von METROPOLIS); dadurch bekam die Narration eine zusätzliche, vom Filmregisseur erstmals auch kreativ intendierte Ebene. Interessant sind hier Rabenalts Ausführungen zu der illustrativen Funktion von Musik, wenn etwa in METROPOLIS oder PANZERKREUZER POTESKIN die Handlung im Bild durch die Musik auf der Tonebene verdoppelt wird;

sei es durch die Imitation der Dampfsirene in Langs Spielfilm oder die »Geräuschk Musik« Edmund Meisels für Eisensteins Werk (die Meisel jedoch nur speziell für die deutsche Fassung schrieb). Hier zeigt sich eine funktionelle Möglichkeit von Filmmusik, die später im berühmtenberühmten *Mickey-Mousing* seinen Höhepunkt finden sollte.

Nun wäre zu erwarten, dass Rabenalt mit dem Einzug des Tonfilms auch Geräusche und Dialog in seine Tondramaturgie miteinbezieht. Er tut dies im Wesentlichen in einem Kapitel, wo er am Beispiel von *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (D 1931, Fritz Lang) nicht nur die innovativen Möglichkeiten einer eigenständigen Tonebene in Bezug auf Filmdramaturgie erläutert, die sich auf Sprache und Geräusche erweitert, sondern auch darauf hinweist, dass *M* ohne eine eigene Filmmusik auskommt und damit zeigt, dass ein Film nicht unbedingt eine eigene musikalische Ebene haben muss. Rabenalt macht deutlich, dass Filmdramaturgie eben nicht nur auf der Komposition von Bildern beruht, sondern »als audiovisuelles Medium Auge und Ohr gleichermaßen [...] für die Erzählung wie für die emotionale Erregung des Zuschauers in Anspruch nimmt« (S. 89).

Die hier angestellte Analyse ist ein zentraler Moment in Rabenalts Buch, die in der Gesamtbetrachtung positiv herausragt. Rabenalt hält fest, dass der Zuschauer nun Sprache und Geräusche »für die akustische Realität des Abgebildeten« (S. 100) hält und dass es nun einen akustisch unterscheidbaren Handlungs- und einen Darstellungsraum gibt. Doch eine detailliertere Betrachtung von Sounddesign (also die kreative und intentionale Mischung von Dialog, Toneffekten und Musik) findet bedauerlicherweise nur cursorisch statt, dabei differenziert sich das Sounddesign ja gerade nach der Erfindung des Tonfilms mit der

Erweiterung auf Stereoton und Surround-Sound immer weiter aus. Rabenalt behält stattdessen für die zweite Hälfte seines Buches seinen Fokus auf die Dramaturgie insbesondere der Filmmusik, die seiner Meinung nach ein Hybrid ist, weil sie weder dem Handlungsraum (also der filmischen Realität) noch dem Darstellungsraum (also dem Kinosaal) zuzuordnen ist.

Filmmusik ist also nach Rabenalt gewissermaßen eine Vermittlungsinstanz zwischen beiden Räumen, wobei die Musik durchaus auch kontrapunktisch eingesetzt werden kann. Rabenalt greift hier als Beispiel auf BERLIN – DIE SINFONIE DER GROSSSTADT (D 1927, Walter Ruttmann) zurück, dessen Partitur von Edmund Meisel den Film eben nicht komplementär ergänzen will, und auf die kritischen Thesen von Theodor Adorno und Hanns Eisler. Der kontrapunktischen Verwendung von Filmmusik stellt er ausführlich das *music department*-System im Hollywood der 1930er Jahre gegenüber. In einem eigenen Kapitel widmet sich Rabenalt schließlich der Verwendung von bereits existierender Musik am Beispiel von EYES WIDE SHUT (UK/USA 1999, Stanley Kubrick), 2001: ODYSSEE IM WELTRAUM (UK/USA 1998, Stanley Kubrick) und TOD IN VENEDIG (I 1971, Luchino Visconti), um schließlich die Verbindung zwischen Richard Wagner und Film – sowohl im Hinblick auf musikalische Zitate wie etwa den *Walkürenritt* in APOCALYPSE NOW (USA 1979, Francis Ford Coppola) als auch die Verwendung der Leitmotivtechnik – zu diskutieren.

Rabenalt resümiert, »die atmosphärischen Geräusche gingen eine enge Beziehung zu den bewegten Bildern [...] ein, repräsentierten reale Situationen und beförderten realistische Gestaltungsweisen« (S. 240). »So vermitteln die Sinneseindrücke von Auge und Ohr dem Zuschauer die Illusion eines ihn umgebenden endlosen Raumes« (S. 242). Sein Buch bringt dem Leser diese Möglichkeiten des Filmtons anschaulich näher, auch

wenn er hin und wieder zu sehr den bekannten Stand der Forschung rezitiert und somit dem Leser wenig neue Erkenntnisse bringt. Hinsichtlich seines Schwerpunkts auf die Filmmusik bleibt jedoch die Frage, ob das Buch nicht hätte einen anderen, präziseren Titel bekommen müssen.

### **Empfohlene Zitierweise**

Stoppe, Sebastian: Rezension zu: Rabenalt, Peter: Der Klang des Films. Dramaturgie und Geschichte des Filmtons. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 12 (2016), S. 522– 527, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2016.12.p522-527>.

*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.