

## Ton im Animationsfilm

Stefan Stratil 2009

Ende der zwanziger Jahre des vorigen Jahrhunderts gab es mit dem Wechsel vom Stumm zum Tonfilm ein einschneidendes Ereignis, das dazu geeignet schien, eine wesentliche künstlerische Weiterentwicklung der ganzen Filmgattung zu ermöglichen.

Diese Erweiterung des technischen Reproduktionsverfahrens um die Tonebene, brachte den Filmtheoretiker Bela Balazs auf die Idee einer neuen Kunstform, die weit über das reine Hinzufügen von Dialogen, Geräuschen und Musik zum bewegten Bild hinausgehen würde.

Er schrieb im Jahr 1929 in der Zeitschrift Arbeiterbühne, dass es einstweilen eigentlich keinen "Tonfilm" gäbe, sondern nur Film mit Ton. Das heißt Filme mit "Geräusch-untermalung" und mit Musik, Gesang oder Dialogeinlagen. Der Ton diene nur einer Verstärkung einer optisch wahrgenommenen Handlung und Dramaturgie. Balazs stellte sich als Erweiterung einer Filmgattung vor, die in umgekehrter Weise eine akkustische Begebenheit, ein Geräusch, eine Komposition durch die Bildebene dramatisch erfassen und darstellen könnte. Er erwartete sich z.B. durch die optische Interpretation von Alltagsgeräuschen auf Basis von Tonmontage und durch sogenannte akkustische Grossaufnahmen, dass der Regisseur unser Ohr führen und auf diese Weise gestalten und deuten können würde wie der Regisseur des optischen Films unser Auge führt.

Gewissermaßen hat Balazs so im Jahr 1929 das Musikvideo vorweggenommen, wo jedenfalls die Ton- bzw. die Musikebene im Vordergrund steht, die durch die Bildebene ergänzt wird. Vor allem in der Frühzeit der Musikvideos, in den frühen 1980er Jahren entstanden so durchaus innovative Konzepte, die eine Klanginterpretation durch die Bildebene zuließen, einerseits begünstigt durch die experimentierfreundliche Kurzfilmlänge, andererseits behindert durch den offensichtlichen Druck, die Interpreten der Musikstücke zu zeigen und zu promoten.

Im Spielfilmbereich hat sich eigentlich bis heute an der hauptsächlich das Bild, die Handlung und die Dramaturgie unterstützenden Funktion der Tonebene in den meisten Filmen nichts geändert. Auch tontechnische Verfeinerungen wie das Dolby Surround Verfahren bewirkten per se keine Vertiefung der Bild-Toneinheit. Der Raumton ist heute Standard im kommerziellen Spielfilm, die konsequente Umspülung mit einer perfekt gestylten Geräuschwelt und Aufmerksamkeitssignale aus allen räumlichen Richtungen werden weiterhin meistens nur zur Unterstützung des optischen Filmgeschehens genutzt, Geräusche und andere akkustische Signale bilden auch nur selten ein zentrales Ereignis, dem die optische Ebene folgt.

Im allgemeinen herrscht im kommerziellen narrativen film die tendenz zur schweren überladung der tonspur. Sogar die konventionelle unterstützungsfunktion der filmmusik funktioniert nicht mehr, wenn diese sich unpassend in den vordergrund drängt. Ein beispiel: ich hatte einmal einen auftrag für einen spiefilm eine kurze animationssequenz, eine traumszene zu realisieren. Zur besseren einföhlung in das projekt bekam ich den halbfertigen film als rohschnittversion zu sehen. auch die halbfertige tonspur wirkte bereits sehr ansprechend: die wenige musik kam meist von der o-tonebene, also von im film sichtbaren geräten wie radio oder plattenspieler, einzelne passagen waren überhaupt noch stumm. Die relative ruhe im film liess angenehmen freiraum zur interpretation von charakteren und handlung. Der fertige film hörte sich dann allerdings ganz anders an. Fast alle szenen waren mit einer aufdringlichen musik unterlegt und zusätzlich gab es eine unmenge von redundanten offtexten, die auch im mainstreambereich einfach zu viel waren.

Dabei ist die offstimme eines erzählers, bekannt aus dem film noir, eigentlich eines der stilmittel, die akkustische signale in den vordergrund der dramaturgie stellen. regisseure wie ernst lubitsch oder rené clair wiederum erzielten auf höchst kreative weise durch die kontrapunktartige verwendung von sprach- und bildebene synergetische effekte. Die fantasie des publikums war auf amüsante weise gefragt, wenn man zb durch eine schaufensterscheibe sehen konnte, dass sich zwei menschen in einem hochinteressanten gespräch befanden, man aber auf grund der glasbarriere nicht verstehen konnte – und dadurch interpretieren musste, worum es ging, oder umgekehrt zwar ein dialog akkustisch deutlich vermittelt wurde, die dazugehörende optische information dem zuschauer aber durch die alleinige sicht auf eine geschlossene türe verwehrt wurde. Lubitsch wurde von seinen stars, die sich so um ihre grossaufnahmen geprellt fühlten, mitunter als regisseur bezeichnet, der lieber türen filmte als schauspieler.

Fast ganz ohne sprache, dafür mit einer ausserordentlichen betonung der geräuschebene gestaltete der ausnahmeregisser jaques tati seine bemerkenswerten filme.

In einer geradezu demokratischen art der kadrierung, die keine grossaufnahmen kannte, zeigt tati in einer anfangssequenz seines meisterwerks „playtime“ aus dem jahr 1967 die menschengefüllte ankunftshalle eines flughafens. Trotz des flirrenden optischen geschehens richtet sich bald die ganze aufmerksamkeit des zuschauers - bzw in diesem fall des zuhörers – auf ein seltsames, flatterndes geräusch, dessen konsequenz zur suche nach seinem ursprung zwingt: nämlich ein kartonettiket an einem koffer, das im gehwind seines trägers wirbelt, während er sich, von reportern umschwirrt, offenbar auf dem weg zu einem wichtigen ereignis befindet. Die relativierung, die diese honorige persönlichke durch die starke präsenz des von ihm erzeugten profanen geräusches erfährt, ist komisch. Das

geräusch, in den vordergrund gerückt, ist für das verständnis der szene massgeblich, die ganze sequenz ist darauf aufgebaut.

Noch weiter als diese innovativen spielfilmer ging allerdings ein anderer personenkreis. Es waren animationsfilmer, die teilweise die von bela balacz eingeforderte umkehr der dominanz des bildes über den ton noch zu übertreffen trachteten. Angestrebt wurde nichts weniger als eine gleichwertige synthese von bild und ton im film.

Auf der basis der einzelbildaufnahme und der möglichkeit, die tonspur in teile zu sequenzieren, denen die einzelnen animationsphasen dann zugeordnet werden konnten, hatten filmkünstler wie zb. walter ruttman, hans richter, viking eggeling oder oskar fischinger versucht mit ihren abstrakten, der klassischen moderne verhafteten filmexperimenten das neue element des filmtons zu untersuchen und zu interpretieren. Die abstrakten formen der bildebene bildeten ein äquivalent zur abstrakten – weil instrumentalen tonebene. Und beide ebene entsprangen einer kompletten künstlerischen neuschöpfung, ohne das etwa ein setting mit schauspielern, dialoge, o-töne etc. präfabrizierte elemente in den schaffensprozess einbringen konnten, was die enorme erneuerungskraft im umgang mit bild und ton begünstigte.

als hauptvertreter dieser abstrakten bildmusik-filmgattung kann man ohne zweifel Oskar Fischinger benennen. Fischinger arbeitete über 30 Jahre lang auf dem gebiet der abstrakten animation. Interessiert an klassischer musik und literatur, näherte er sich dem animationsfilm ca 1920 durch die grafische analyse von zwei literarischen werken von Shakespear bzw. von Fritz von Unruh, im rahmen eines referats in seinem literaturklub. Auf grossen blättern stellte er den dramatischen verlauf der werke als kurven entlang einer horizontalen linie dar. das ergebnis fiel nicht zufriedenstellend aus und Fischinger erkannte das fehlende element der bewegung. Ersten filmischen versuchen mit zeichentrick folgten filmaufnahmen mit einer selbsterfundenen wachsschneidemaschine, die tomografische scheiben von einem verschiedenfarbig durchkneteten wachsblock mit einer rotierenden klinge hauchdünn absäbelte. Die jeweils neugeschnittene oberfläche des blocks wurde fotografiert und die einzelbilder als animationsphasen kombiniert. Um weitere filmexperimente zu finanzieren, verkaufte er das patent dieser maschine an Walter Ruttman, dessen filme opus 1-4 er kannte und bewunderte. fischingers erste, studien genannte filme, die bild und ton synchronisierten, wurden 1925 in düsseldorf projiziert, um die bewegung zu den farbeindrücken der neu erfundenen farborgel von Walter Laszlo beizusteuern. In den folgenden filmen, die von einem kontemplativen minimalismus seiner zeichnungen ebenso geprägt waren wie von der ausdrucksstarken dynamik seiner animationen, verfeinerte er seine technik der abstrakten animation zu jazz und klassischer musik immer weiter.

Fischinger strebte nach nichts weniger als nach einer kompletten audiovisuellen harmonie, als würde man den soundtrack optisch projizieren, während man ihn akkustisch anhört.

Neben seinen freien künstlerischen experimenten arbeitete er auch für kommerzielle filmprojekte, wie zb für fritz lang bei dem film „die frau im mond“ , produzierte werbefilme, wie den berühmten „Muratti greift ein“, in dem er eine zigarettenarmee aufmarschieren lässt.

1936 ging Fischinger nach Hollywood, machte im dortigen Studiosystem aber eher enttäuschende erfahrungen. für paramount gestaltete er eine farbenprächtige sequenz in einem musicalfilm. als das studio entschied, den film in schwarz-weiss herauszubringen, kaufte fischinger die komplette sequenz zurück und verliess das studio. seine arbeiten für Walt Disney's "fantasia" erschienen im fertigen film in zwar noch als fischinger-sequenz erkennbarer, aber dennoch schwer verstümmelter form. schliesslich wurde er in den 1940er jahren von Orson Welles engagiert, aber der film über das leben von Louis Armstrong, an dem Fischinger mitwirken sollte, kam schlussendlich nicht zur Verwirklichung.

Er kehrte zu seinem persönlichen Filmschaffen zurück und erschuf unter anderem 1947 sein hauptwerk "motion picture no. 1", wo er sich von der strengen verbindung des bildes mit der musikalischen basis etwas löste zugunsten einer freieren, malerischen formendynamik. der film wurde mit ölfarben auf grosse plexiglasscheiben gemalt und zeigt eine ungeheure vielfalt abstrakter ausdrucksweisen von bewegung, ausgeführt mit grossem handwerklichem können. farbe und form wurden zu elementen unseres empfindens von bewegung. an manchen teilen arbeitete fischinger bis zu fünf monate, täglich, ohne unterbrechung, ohne das ergebnis auf film sehen oder überprüfen zu können.

spätere werbefilme und ideen für einen drei d film mit in drei d-technik gemalten bildern konnten dann an den höhepunkt von "motion picture no. 1" nicht mehr anschliessen.

Ein weiterer wichtiger animationskünstler, dessen werk mit der spezifischen verbindung von bild und ton in zusammenhang steht, ist der in neuseeland geboren und in england arbeitende Len Lye. Mit filmen wie „colour box“ von 1935, oder „trade tattoo“ von 1937, deren abstrakte muster direkt auf den filmstreifen gezeichnet oder gemalt, oder in diesen gestanzt wurden, die also ohne kamera hergestellt wurden, hatte er eine eigene, neuartige filmmethode entwickelt. Die hochexpressiven, auf der kinoleinwand radikal vergrösserten bewegten einzelbilder verknüpften sich in ihrer leuchtkraft und expressivität auf eindrucksvolle weise mit den dazugeschnittenen musikstücken, oft populäre volksmusik.

anders als seine vorgänger benützte len lye verschiedene methoden der synchronisation seiner filme. Oft im selben streifen wechselte er zwischem klassischem tonschnitt und der verwendung vorentworfener muster, denen

der schnitt folgte. Mit seiner im vergleich zu den vorgängern freieren arbeitsmethode erzielte er eine erstaunlich tiefe verbindung von bild und ton, seine filme seien mit und für den ton gemacht, sagte er, ohne ton wirken sie schrecklich.

Weitere, speziell mit der bild-ton verknüpfung befasste animationsfilmer sind zb mary ellen bute und vor allem norman mc laren, der unter anderem auch im vorcomputerzeitalter an synthetischem ton arbeitete, in form von gezeichneten tonspuren, wie auch andere künstler wie zb john whitney oder wieder oskar fischinger.

Insgesamt scheint das erreichen einer guten bild-ton einheit ganz besonders vom künstlerischen gefühl in form des richtigen timings abzuhängen. Beim konventionellen narrativen animationsfilm herrschen die gleichen bedingungen wie beim spielfilm, ergänzt durch die notwendigkeit des lip-syncs zur übereinstimmung von sprache und lippenbewegungen der charaktere. Mehr bild-ton-kreativität war da beispielsweise bei der klassischen trickfilmvertonungsmethode des sogenannten micky-mousings von nöten, wenn ein ganzes orchester gemeinsam mit soundspezialisten einen dicht gedrängten effektscore live zu vertonen hatte. Besonderheiten waren auch die klassischen us-studioanimationsfilme von tex avery oder chuck jones, deren bugs bunny- droopy oder roadrunnerfilme auch auf der tonebene von einer derartigen kreativen dichte beherrscht waren, dass sie stumm abgespielt, relativ witzlos blieben, mit ton aber zu den meisterwerken der animationsfilmgattung zählen. Auch dramaturgisch und thematisch wurde hier auch des öfteren die beziehung zwischen ton und bild verwendet, etwa wenn im tex avery streifen „slap happy lion“ die winzige maus mit ihrer extrem tiefen basstimme den nervenschwachen löwen, obwohl körperlich um ein vielfaches grösser, zu einem ängstlichen nervenbündel degradiert.

Auch im disneyfilm „Three Caballeros“ spielt die bild – tonthematik eine wichtige rolle, wenn donald mitsamt mexikanischen musikinstrumenten in das grafische mahlwerk der optischen tonspur rutscht und die unglaublichsten modernistisch-abstrahierenden deformationen über seinen comicfigurenkörper ergehen lassen muss. Ähnliches passiert auch donalds konkurrenz daffy duck in einem genauso grossartigen chuck jones film, als er in einer schleuderbewegung den vorgesehenen aufenthaltort im bildteil des 35mm-filmstreifens verlässt und in den bereich der gezackten lichttonspur hinüberraht.

diese verschiedenen beispiele zeigen, dass es in unterschiedlichen filmischen bereichen möglichkeiten für eine kreative, dem bild gleichwertig eingesetzte tonebene gibt, dabei offenbar in der geschichte des animationsfilms und verwandten filmgattungen am weitersten erforscht. Die ergebnisse dieser

historischen versuche sind als vorbilder im relativ jungen bereich des digitalen films und der computeranimation genauso gültig.

Ähnlich wie bela balacz am beginn der tonfilmära auf die erneuerung der kunstgattung film gehofft hatte, könnte man jetzt, im laufe der technischen umwälzungen der digitalen revolution am film und am tonsektor hoffen, dass sich eine echte erweiterung des filmkünstlerischen spektrums ergeben wird, die der tonebene im film den stellenwert einräumen wird, die ihr zusteht, oder darüber hinaus neue, virtuelle filmische kunstgattungen ermöglicht werden, von denen wir jetzt noch keine vorstellung haben.

Die im folgenden gezeigten filme sind grösstenteils österreichische animationsfilme, die einen jeweils spezifischen umgang mit der tonebene repräsentieren.

#### Visualisierung der tonspur

Das sein und das nichts  
Bady Minck, 2007, 8´30

Gewisse ähnlichkeit mit der arbeitsweise oskar fischingers, wenn Der Dirigent und Komponist Beat Furrer und die Musiker des Klangforum Wien in den Momenten ihres jeweiligen musikalischen Einsatzes auf den Notenlinien sichtbar werden und so eine fantastische Reise ins Innere einer Partitur visualisieren. Wie oft bei Bady Minck spielen nicht die menschlichen darsteller und ihre welt die hauptrolle, sondern hier eine musikalische bearbeitung eines Schumann-stückes, die partitur und die musikalische ausführung.

Gugug  
Sabine groschup

Direkt auf den filmstreifen gezeichnet, bildtechnisch also in der tradition len lyes, zu den archivierten erzählungen der grossmutter, die aus grosser zeitlicher entfernung durch eine freejazzartige, wilde geräusch und musikspur eher weiter entfernt und verfremdet und dem publikum wie aus einer anderen welt vermittelt werden.

#### Digitale klänge

Don't touch me when i start to feel save  
Brigitta bödenauer 2003, 5´00

Elektronischer Soundtrack, dazu in einer gefühlvollen Verbindung subtile, digital manipulierte Bilder abstrahierend verzerrter Maschinen- und Körperperformen.

I'm a star!

Stefan Stratil, 2002, 4min50

Ein Film, der den Zuschauer auf mehrere thematische Ebenen führt, die Entstehung einer Comicfigur, öffentliches Image und Privatperson, die tragische Liebesgeschichte von Frank Sinatra und Ava Gardner. Der komplexe, vielschichtige digitale Soundtrack mit dem Sinatra-kompatiblen Croonergesang von Louie Austen wird mit der Bildwelt verwoben, indem jedem Instrument, jedem Ton ein spezifisches Bildsignal und sei es auch nur in einer von vier übereinanderlagernden Belichtungsschichten der komplett analog hergestellten Bildebene zugeordnet wird.

Popmusik

Die Geburt der Venus

Moucle Blackout 1970/71, 5'00

Ein echter Avantgardefilmklassiker, gleichzeitig entspannter Musikfilm im Geist der Sixties, über die Beatlesnummern der Tonspur locker rhythmisierend zwischen Aktionismus und sexueller Revolution.

Copyright slavery

Der Plan/Moritz Reichelt, 2004, 4'20

Ein Musikvideo der postpsychedelischen Artpopgruppe Der Plan thematisiert das in Künstlerkreisen ungebrochen aktuelle Thema von Urheber- und Verwertungsrecht.

Quellen:

Béla Balázs, Schriften zum Film, zweiter Band „Der Geist des Films“, Artikel und Aufsätze 1926-1931, Carl Hanser Verlag

Experimental animation, origins of a new art, Robert Russett and Cecile Starr, 1976, Litton Educational Publishing

Links:

<http://www.oskarfischinger.org/>

<http://archive.sensesofcinema.com/contents/directors/07/lye.html>

