

Inhaltsverzeichnis

Teil 1	Geschichte	13
I.	Als der Kinofilm taub war (1895-1927)	14
	Geräuschlose Bewegung	14
	Das den Ton suggerierende Bild	15
	Die Geräusche zur Zeit des Stummfilms	17
	Die Live-Musik – der erste Stützpfeiler	19
	Die elastische Sprache als zweiter und der Zwischentitel als dritter Stützpfeiler	21
	Zwischentitel und Verfremdung	25
	Der Eindringling	27
II.	Geburt der Talkies oder des Tonfilms?	29
	„Singing“ oder „Talking“: Der Jazz-Sänger	29
	Der Kontext der Geburt des Tonfilms	30
	Der punktgenaue Moment, in dem die Musik schweigt	32
	Heterogenität des frühen Talkingfilms (Tonfilms)	33
	Die neue Verzückung der Synchronisation	34
	Das akusmatisch Imaginäre im Zeichentrickfilm	36
	Die dionysischen Jahre	38
	Die X ¹ -Ära	40
	Kollektive und spontane Rede	41
	Impliziert der Tonfilm Naturalismus?	43
	Eine neue Art Sprache zu filmen	44
	Klangexperimente im frühen Tonfilm	45
	2. Audio-Travelling	46
	3. Das Mikroschnitt-System von Tönen	48
	4. Der X 27-Effekt	50
	5. Wiedereinführung der Orchestergrabenmusik	51
III.	Die Vormacht des Königstextes (1935-1950)	53
	Die drei Formen der Rede	53
	1. Die Theaterrede	53

2. Die Textrede	53
3. Die Emanationsrede	54
Die Versuchung der Text-Rede	55
Der klassische Tonfilm, eine verbozentrierte Kunst	58
Eine Kunst der Kontinuität/des Kontinuums	62
Die Off-Stimme in „Laura“: nicht geschlossene Anführungszeichen	65
IV. Babel	69
Der nunmehr sprachlich verankerte Film	69
Die Frage der Filmsprache (Probleme, welche durch die im Film verwendete Sprache auftreten)	71
Der staatenlose Kinofilm	72
Das US-amerikanische Kino, ein Kino der verbalen Konfrontation	73
Der italienische Film: eine assimilatorische Sprache	74
Der französische Film: zwischen Geziertheit und naturalistischer Folklore	75
V. Wie lange braucht die Zeit, um auszuhärten? (1950-1975)	81
Technische Mobilität und Flexibilität	81
Die musikalische Einheit bricht auseinander	83
Die Musik wird zum Star	87
Rhetorische Verfahren im Fokus	88
Die Zeit wird autonom	89
Die Geburt des ritualisierten Films	93
IV. Die Wiederkehr der sensoriiellen Wahrnehmung (1975-1990)	96
Das Volk der Geräusche	96
Überarbeitung des Ton-Schnitts	97
Die Geburt der Polyrythmik	99
Eine physische Bekräftigung des Tons	102
Eine Ästhetik der beherrschten Ungenauigkeit	105
Der Ton im Dienst einer Rückkehr zu den sensorischen Dimensionen des Stummfilms und seinem Kult der Montage	108
Räumliche Probleme des frühen Dolbys	111
Der Off-Screen-Raum ist gestört	114
Eine immer gespaltenere Klangwelt	116
Der Geräusche-Kinofilm	118
Der Synchronstimmen-Kinofilm	119

VII. Die Stille der Lautsprecher	124
Ein Raum, den es zu leeren gilt	124
Gibt es eine digitale Revolution?	128
Das Zeitalter des Remix	130
Europäische Autoren und Dolby	131
VIII. Das Audio-Logo-Visuelle in mehrsprachigen Filmen jüngerer Datums (1990-2010)	133
2. Teil Ästhetik	145
Zur Begriffsbestimmung des Tonfilms	145
IX. Der Stummfilm unter dem Tonfilm	146
Melanie hört nichts	146
Ein überdeterminiertes Lied	148
1. Die Zeitliche Kontinuität	149
2. Die Unerbittlichkeit des Wartens	149
3. Die mathematische Struktur der Zeit	150
4. Die räumliche Einheit	150
6. Die Voraussetzung für einen hohlen Klang	151
Offensichtliche oder versteckte Rückgriffe auf den Stummfilm	152
Das Audio-Visuelle	154
Read me	155
Read my lips	158
Das Audio-Visuelle – eine Hochzeit der Phantome	161
Die Montage im Stummfilm und im Tonfilm	163
X. Der erträumte und der tatsächliche Tonfilm	166
„Nur eine kontrapunktische Verwendung ...“	166
Das vierfache Versagen	168
1. Vereinigung aller Töne	168
2. Das Ersetzen des Stummfilms durch eine neue autonome Ausdrucksform	170
3. Die gemeisterte Integration des verbalen Elements	171
4. Schaffung einer audio-visuellen Sprache	172
Eine Handvoll rhetorischer Effekte	173
Eine dreifach suspektete Kunst	177
Simultanität und Montage	178

XI Die Trennung	182
Der Tonfilm vollzieht die Trennung zwischen dem technischen Akt und der ästhetischen Bedeutung	182
Der Tonfilm ist nicht mehr das Werk	184
Beispiel für die Diskrepanz zwischen der Technik und dem Ergebnis:	
Die Montage	185
Die Notwendigkeit, die Geschichte der Technik zu kennen	186
Weder Klangrahmen noch Tonspur	187
Widerstandslosigkeit des Bildes gegenüber dem Ton	190
Mehr Effekt als Rhetorik	191
Entwurf einer Theorie	192
Die Mythen der Filmkritik	194
Synchrono-Cinematographisch-Audio-Logo-Visuell (SCALV)	196
3. Teil Poesie	197
Geräusche, Rede, Hörweise, Musik: Die Effekte des Tonfilms	197
XII. Der Tonfilm und die Klänge der Wirklichkeit: Das Wirkliche und das Wiedergegebene	198
Der Klang des Gewichts	198
Die Kunst der Klangwiedergabe	200
Der Klang der Stadt	202
Materialisierende Klanghinweise	205
XIII. Die drei Positionen des Tons in der Fiktion	207
Die räumliche Anziehung	207
Zwei oder drei Möglichkeiten des Verhältnisses von Ton zum Bild	208
Der dreigeteilte Kreis	209
Ein zum Tode Verurteilter ist entflohen: Zug und Straßenbahn	211
Aufgelöste Grenzen	217
Die drei Grenzen	219
XIV. Die Audiovisuelle Phrasierung, die Zeit	221
Zeitliche Linearisierung	221
Die zeitliche Fluchtlinie	224
Der Synchronisationspunkt	225
Klangliche Skandierung der Zeit	227

Der entscheidende Moment	229
Die Vorführung in der Vorführung	231
XV. Das Hören im Film	236
Der hörende Film hört schlecht	236
Die Unsichtbarkeit des Hörens und seine Effekte	238
Es gibt kein symbolisches Mikrofon im Film	239
Hörstandpunkt und subjektiver Ton	241
Von wo und wer?	243
Zwölf Ohren und keins	246
Kommunikation oder Abgrenzung zwischen diesen Hörweisen	254
Sich ein Geräusch bewusst machen und aneignen	255
Wie Frauen hören und wie Männer hören	260
Hören gegen den eigenen Willen	262
XVI. Die sichtbare Rede	265
Der schweigende Film	265
Entstehung der Sprache: „You are talking to me“	267
Computerstimmen	269
Der tatsächliche Körper als Maske des sprechenden Körpers	271
Die Stimme als Spezialeffekt	274
Die Prosopopöie und die Maske	276
Die Indiskontinuität unserer vielen Stimmen	278
Der Ton der Rede und die Welt	281
Das Timing der Rede als Bedeutungsträger im chronografischen Kinofilm	285
Das Gesicht und die Worte: Es gibt keine bedeutungslosen Worte	286
Widerstand	287
Wenn ein Wort alles durcheinander bringt	289
Worte, die auf jemanden fallen	290
Kamerarede, Leinwandrede	291
Die Oberfläche einer Lüge	293
Seite an Seite	296
Typologie des Telephemen im Film	297
Mobiltelefon und Bildtelefon	303
Der Besuchszimmereffekt	305

XVII. Das Gesagte und das Gezeigte	310
Was gezeigt und was gesagt wird	310
Die fünf Figuren der Gesagt-Gezeigt-Beziehung	311
Die verlorene Rede, der Akt, die übermittelte Rede	317
Worte ohne Handlung, Handlung ohne Worte – Über- und Unterverbalisierung	320
Die ikonogene Rede: Macht, Verführung, Koketterie	321
Nicht-ikonogene Erzählung: Nichts als Worte	324
Von der Macht zum Schicksal	328
XVIII. Die Musik im Film	330
Musik strukturiert die Zeit	330
Die Zeit-Raum-Maschine	332
Für wen die Hörner blasen	333
Die Herausforderung, den Ort von Instrumentalmusik zu filmen	335
Introvertierter und externalisierter Stil; akustischer und elektroakustischer Klang	337
Fellini und das Orchester	339
Das Lied als audiovisuelles Emblem eines Machtkampfs	340
Das Schicksal in einem Radio	342
To play, to hum, to sing	344
Empathie, Anempathie	348
Was wollen die Spieluhren von uns?	351
XIX. Das Grundgeräusch	354
Am Anfang, am Ende war ...	354
Überdecken des Projektorengeräusches	355
Der Grundton kann rhythmisch oder periodisch sein	356
Die Egalisierung	359
Anhang	364
Filmtitel	364
Namen	370
Fachbegriffe	378