

18 Es erklinge die Herrschaft der Handlanger! Die akustische Weltsicht der Gebrüder Quay

Announc'd by Nasal Telegraph, in come the Twins...
*Thomas Pynchon*¹

In den eineiigen Zwillingen Stephen und Timothy Quay hat der Animationsfilm seine Königskinder gefunden. Ihr mit vornehmer Entsagung erzeugtes Oeuvre ist schmal und jeder einzelne Filme oft nur wenige Minuten lang, aber die fehlende Quantität wird, *noblesse oblige*, durch Qualität spielend wett gemacht. In vielem quer zu den aktuellen Entwicklungen stehend, ist ihre technische Meisterschaft bemerkenswert frei von der derzeitigen Sucht nach Spezialeffekten. Und so ist eine der klügsten Erneuerungen der Quays, mit denen sie die Ausdrucksmöglichkeiten des Mediums bereichert haben, denn auch eine stilistische: der subjektive Blick einer Maschine auf die Welt. Die Kamera fungiert dabei wie eine Art dritte Person oder „third puppet“, wie die Gebrüder selbst die besondere Rolle, die sie dem Kamera-Auge in ihren Animationen zuteilen, zu nennen pflegen.² Maschinen registrieren nun mal anders als wir Menschen, denn nur entsprechend dressiert wirft eine Kamera überhaupt jenen Quasi-Blick auf die Wirklichkeit, der dem unseren so trügerisch ähnelt. Somit muss ein Gerät, das überwiegend in seiner für einmal nicht ins Allzumenschliche abdriftenden Registrierungsaufgabe belassen wird, zwangsläufig neuartige Erzählweisen hervorbringen. Die Folge: Was einer Maschine noch recht simpel erscheinen mag, wirkt in unseren Augen bereits zünftig rätselhaft, und bald dünkt uns das Resultat so hermetisch verschlossen wie eine gnostische Offenbarung. Ein filmisches Universum jenseits unserer Erfahrung tut sich auf, und die Souveränität, mit der sich hier ein observierendes Etwas behutsam von unseren Sehgewohnheiten emanzipiert, zieht wie ein sanfter Wahnsinn durch das Werk der Zwillinge. Die seltsamen Verläufe, die deren Filme nehmen, sind für unsereins noch am ehestens mit der eigentümlichen Logik musikalischer Prozesse zu vergleichen. Und wenn ich es recht bedenke, ist es tatsächlich immer wieder die Tonspur, die die optische Recherche mit ihren Lockrufen erst recht ins Unvorhersehbare ruft.

18.1 Lockrufe

Loin du bruit du soleil
*Giachinto Scelsi*³

Am Anfang von *Rehearsal for Extinct Anatomies* (1987) begleiten mechanische Schaltvorgänge der einfachsten Art ein erstes bildliches Aufrüsten der Ausrüstung, und tatsächlich sind dabei nur kurze, trockene Schläge zu hören, wie wenn Gelenkstangen aufeinander treffen. Zufällig anmutende Schärfeverlagerungen und ähnliche, wie auf Verdacht vorgenommene Kamerabewegungen finden statt, als erhielt die filmische Apparatur anfänglich zu geringe Information, um gezielter vorzugehen (Filmbeispiel 18.1). Alleingelassen, schießt das Objektiv mehrmals über das Ziel hinaus und wird paradoxerweise dadurch erst fündig! Statt, wie nahe liegend, etwa auf ein ins Bild geratenes Zielrohr zu fokussieren, rutscht der Schärfeppunkt der Linse ungebremst weiter und visiert von ungefähr ein Objekt an, das wie eine eingesperrte Fliege *klingt*, sich dann aber überraschenderweise als ein Auge zu erkennen gibt, als es in den Fokus gerät und kurz zur Ruhe kommt. Und wir sehen buchstäblich, dass die Kausalität in dieser Fahndungsmaschine eine höchst lockere ist. Unter uns

¹ Thomas Pynchon, *Mason & Dixon*, London 1997, S.7

² Siehe dazu etwas detaillierter: Kapitel 19, ‚Eine Ökonomie der Verschwendung‘.

³ [Giacintha] Scelsi, *Le poids net* (1949), ‚Loin de moi‘, Rom 1988, S. 18



Filmbeispiel 18.1: *Rehearsal for Extinct Anatomies*

gesagt, diese Mechanik benimmt sich reichlich unmechanisch. Doch wie schon David Hume bemerkte: „We fancy, that were we brought on a sudden into this world, we could at first have inferred that one Billiardball would communicate motion to another upon impulse; and that we needed not to have waited for the event, in order to pronounce with certainty concerning it. Such is the influence of custom, that, where it is strongest, it not only covers our natural ignorance.“⁴

Demnach machen die Klänge in den Quay-Filmen ihre ersten Schritten oft als Waisenkinder. Dazu ein weiteres Beispiel: Während eine bewusst schäbige Musik, die klingt, als käme sie aus einer lädierten Spieldose, gerade eine Generalpause einlegt, entsteht – nach sechs Minuten Spieldauer im gleichen Film und erneut in einem Bildraum, der zu größeren Teilen in der Unschärfe verharrt – eine akustische Aktivität, die nicht recht zu den optisch angedeuteten zu passen scheint (Filmbeispiel 18.2). Wo die Vagheit der Bilder aus ihrer Unschärfe resultiert, ist die Vagheit der Klänge durch ihre Entstehung bedingt: Man sieht einfach nicht, was man hört. Weder zu der angedeuteten Schreibhand rechts noch zum Zitterbällchen im Hintergrund will die geschäftige Geräuschemixtur aus Reiben und Tuttern so recht passen. Ohne Zweifel, die eh schon lädierte Adaptionsbereitschaft der Bilder scheint hier auf den Nullpunkt gesunken. Aber was wäre, wenn die ‚wahre‘ Klangquelle jetzt mir nichts, dir nichts, ins Bild geraten würde? Hätten wir etwa Freude an einer erneuten Inthronisierung der Kausalität, jener Spielverderberin alles Magischen?⁵ Na, sehen Sie!

Zum Glück eignen sich Klänge schlecht als Instrumente einer solchen Entnüchterungskur. Buchhaltung betreibt die Kunst durchaus – gerade der Animationsfilm erfordert eine pingelige Be-

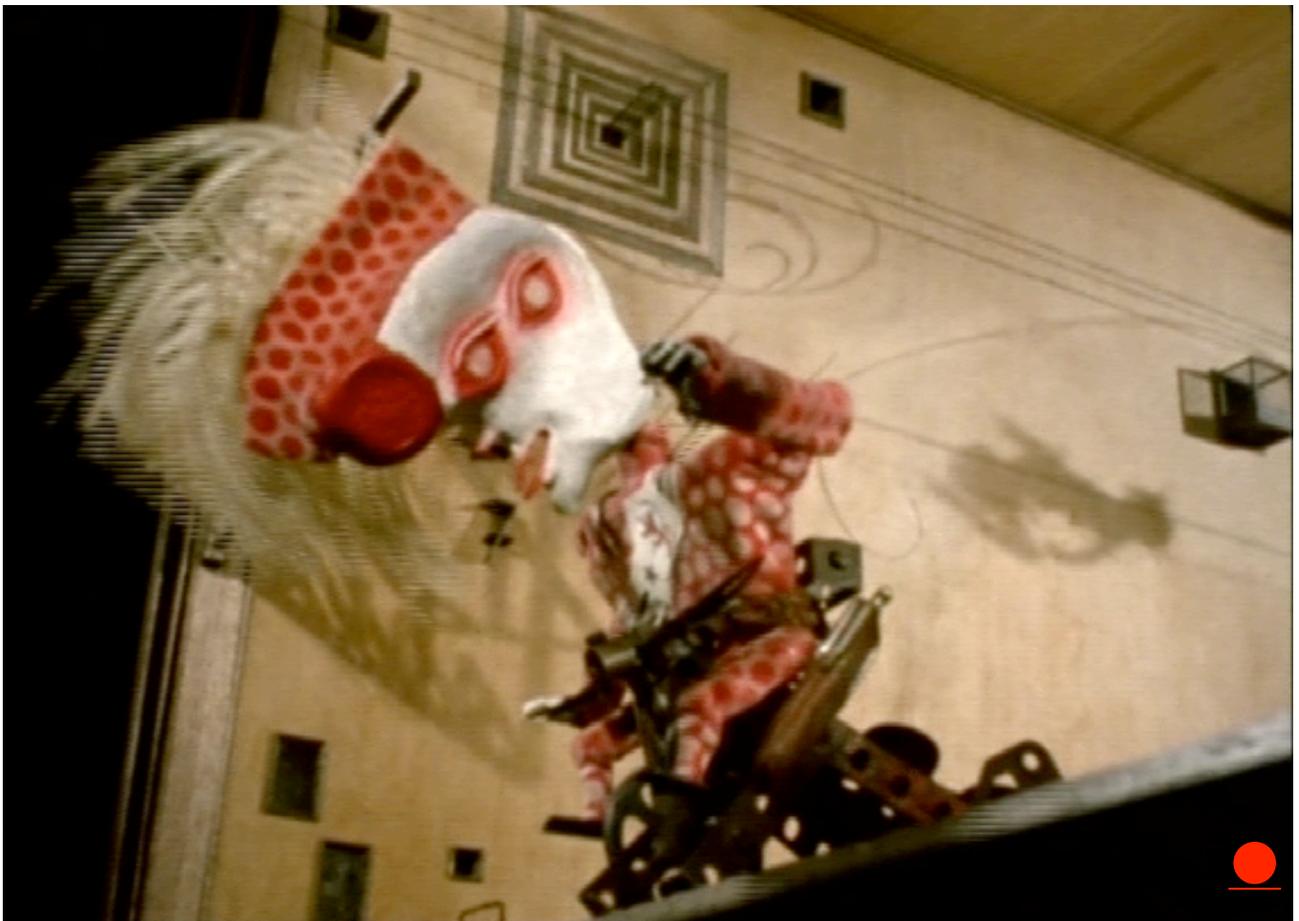
⁴ David Hume, *An Essay concerning Human Understanding*, Hrsg. Peter Nidditch, Oxford, 1975, S. 28-29

⁵ Und tatsächlich, als das Geräusch eines ‚getutterten Reiben‘ nach etwa anderthalb Minuten aufhört, hat sich im Bild zwar Einiges an möglichen Klangquellen angeboten, aber keines davon wirklich qualifiziert, sodass der Klang ohne eine visuelle Auflösung zu erhalten, unverrichtete Dinge wieder aus dem Film verschwindet. Es hat in Mitten des visuellen Angebots nur ein bisschen Magnet gespielt.



Filmbeispiel 18.2: *Rehearsal for Extinct Anatomies*

triebsführung –, aber wenn schon, dann bitte im Versteckten. In *This unnameable little Broom* (1985) fliegt offenbar ein Flugzeug vorbei, doch zu sehen bekommen wir es nie (Filmbeispiel 18.3).



Filmbeispiel 18.3: *This unnameable little Broom*

Es ertönt nur, damit die Tiefe eines Abgrunds, der sich da in einer Szene auftut, besser erahnt werden kann. Verstehen Sie? Letztlich ist das alles eine Sache der kinematographischen Präsenzbildung: Etwas sieht erst dann richtig tief aus, wenn man die Fallhöhe auch hören kann.

Was aber sehen wir, wenn die Quays die Bilder dann doch mal in den Schärfbereich der Klänge ziehen? Nun, nicht selten entstehen dann aus der Vermählung von Bild und Ton eine Art von Bastarden. Zumindest in den Filmen der beiden Brüder produziert die Vereinigung immer wieder verwegene Kreuzungen, als würden Metallobjekte, wenn sie in Bewegung geraten, tatsächlich das Geräusch schleifender Steine erzeugen – so in *Street of Crocodiles* (1987), oder als klänge ein gestärkter Hemdkragen erwiesenermaßen wie ein schlecht geöltes Holzscharnier (so in *Institute Benjamenta*). Eine derartige Vorgangsweise macht auch das Selbstverständliche prekär, und das wiederum erlaubt dem Ton, den Zuschauer als souverän unzuverlässiger Fremdenführer durch das Reich der Bilder zu lotsen.

Dabei dürfen die Klänge zur Abwechslung durchaus auch selber mal unscharf werden. In solchen Momenten entsteht dann ein Rumoren, das die Gerüchteküche nur so brodeln lässt, wie etwa in der zehnten Minute von *Street of Crocodiles*, wo ein leises Lispeln von Frauenstimmen dem Gemunkel der Narration tüchtig Aufwind verleiht. ‚Mir schwant da was‘, dünkt es eine Windharfe dunkel in *The Comb*, und im gleichen Film macht sich an einigen Stellen gar ahnungsvoll Flügelgefalter breit. So wird der Ton zum wahrhaft verschlagenen Vorboden des Noch-Nicht-Sichtbaren. Er wird zum Verkündiger dessen, was uns spannungsgeladen vorenthalten wird. Vorläufig vorenthalten, demnach? Wer weiß. Auf jeden Fall findet alles Nichtgezeigte garantiert Unterschlupf beim Klang, diesem Hospiz alles hoffungsvoll Wartenden. Im filmischen Off steht die Welt immerzu bereit, nervös scharrend vor Bühnenfieber, gespannt wie ein Flitzbogen, angestrengt horchend, ob nicht inmitten dieses Waisenchors der Geräusche jenes einzige Signal ertönt, das als Stichwort für den eigenen Auftritt verabredet wurde.

Umgekehrt scheint jeder Klang auf der Suche nach seiner Quelle zu sein, als fühle er sich, derart herumirrend im Raum, wie ein Adoptivkind bei der Suche nach seinem wahren Erzeuger. Und den kann er nur und ausschließlich als Tongeber im Reich des Sichtbaren finden. Doch auch hier heißt es: Irren ist klanglich, und so kommt es des Öfteren zu akustischen Analogieschlüssen. Denn gehören die hochfrequenten Geräusche in *Nocturna Artificiala* (1979) wirklich zu jener dazu vorbeiziehenden Straßenbahn, oder täuscht deren maschineller Puls die Familienbande bloß vor? Jeder Tongeber kann sich unversehens als Tonangeber entlarven, und so tritt neben den akustisch beglaubigten Stammbaum die filmische Travestie. Kein Zweifel, wir bewegen uns hier im Reich der Findlinge, dessen Machtapparat nicht selten mit dem Notrecht der Suggestion regiert. Zumal sich die Quays immer wieder die Freiheit herausnehmen, ihre Aktionen frech mit Musikinstrumenten zu synchronisieren, sodass es zu pikanten Formen von Mickey mousing kommt, wie in *Street of Crocodiles*, wo an einer bestimmten Stelle ein Duo aus einem Violoncello und einer sehr hoch geführten Geige die sichtbaren Aktivitäten imitiert (Filmbeispiel 18.4).

Ich habe bereits erwähnt, dass einer der Reize dieser Filme darin besteht, den Eindruck zu vermitteln, eine Maschine würde einem ihre subjektive Sicht auf die Welt freigeben. Und so ist es nicht mehr als logisch, dass auch die Selbstreferenzialität der filmischen Apparatur klanglich in ‚Erscheinung‘ tritt, und sei es nur, indem sich die Kamerabewegungen, wie wir bereits vernommen haben, knarrend bemerkbar machen können. Denn erst dies erzeugt, buchstäblich im Einklang mit den betont mechanisch durchgeführten Schwenks und Schärfziehungen, die Faszination dieser Bildwelt. Es kündigt von einer Interessenlage, die sich von der unsrigen deutlich unterscheidet, etwa, wenn die Kamera nach links fährt, während unseres Erachtens das Geschehen rechts im Bild doch wesentlich ...



Filmbeispiel 18.4: *Street of Crocodiles*

Versuchen wir doch, unsere Befunde auf eine etwas mehr theoretische Ebene zu verlagern, und ziehen wir ein erstes Fazit.

Es gibt im Bereich der Filmmusik einen englischen Fachausdruck, der, von der Einfach seiner Aufgabe befreit, uns gute Dienste erweisen könnte: *Source music*. Der Ausdruck besagt an sich nicht mehr, als dass die Quelle einer Klangproduktion im Bild erscheint: Man hört einen Wetterbericht, und dazu passend erscheint ein Radiogerät. Und sofort erkennen wir, dass genau dieser gemeinhin nicht groß hinterfragte Kausalbezug in den Filmen der Gebrüder Quay in jeder Hinsicht problematisiert wird. Wenn etwas erklingt, ist nicht von vornherein klar, *was* da erklingt. Von einer Folge auf ihre Ursache zu schließen, ist in diesen Filmen, ja im Film an sich, immer eine heikle Angelegenheit. Zu einer bestimmten optischen Aktion könnte durchaus ein Geräusch angelegt worden sein, das, obwohl adäquat wirkend, in Wirklichkeit eine ganz andere Tonquelle hat. So benützen Geräuschemacher gern Staubtücher, um den Flügelschlag von Vögeln zu imitieren. Sobald aber im Film der Rückbezug auf eine Quelle nicht länger unreflektiert und als selbstverständlich vollzogen wird, eröffnet sich ein weites Feld von inszenierten Annäherungen, Verschiebungen, Verwerfungen und Verfehlungen. Und all das darf, ja muss mitunter bis zum Betrug gehen, etwa, wenn eine Aktion mit einem Klang synchronisiert wird, der so gar nicht zu ihr zu passen scheint. Was als Pilgerfahrt eines Klangs zurück zu seiner Quelle erscheint, funktioniert in Wirklichkeit über einen Appell an unsere Neugierde. Weniger der Ton, als vor allem wir, die Zuschauer, machen uns auf die Suche nach der Ursache von dem, was wir da hören (*we simply can't help it, Mr Hume*). Das setzt erstens voraus, dass der Klang dabei nicht augenblicklich erkannt wird, denn das Startgeräusch eines Autos

etwa wird uns kaum größere Recherchennöte abverlangen. Und zweitens muss die Qualität des akustischen Phänomens so beschaffen sein, dass es unsere Aufmerksamkeit genügend in Bann schlägt, dass wir uns überhaupt die Mühe machen, ihm nachzugehen.

Filmästhetisch wird damit ein weiterer wesentlicher Schritt getan, denn die mutwillige Entkoppelung eines für selbstverständlich genommenen Kausalbezugs, zusammen mit dem sich quasi verselbständigenden Reiz eines akustischen Ereignisses, erzeugt etwas, was ich vorher bereits als Magie bezeichnet habe; eine Magie allerdings, in der durchaus etwas an die Tricks eines Matineezaubers anklingen soll.

18.2 Erspähte Geräusche

It's this inner music of objects that we want to release.
*The Brothers Quay*⁶

Natürlich geht es auch mit vertauschten Rollen, und halten sich umgekehrt Töne irgendwann in der Bildwelt versteckt. Dann muss man richtiggehend Ausschau nach Klängen halten. Wie jene Puppe in *Street of Crocodiles* es tut, die beobachtet, wie das Antriebseil einer Maschine in die undurchdringliche Finsternis zwischen zwei Gebäuden verschwindet, und wie von dort Seltsames ertönt



Filmbeispiel 18.5: *Street of Crocodiles*

⁶ André Habib, 'Through a Glass Darkly – Interview with the Quay Brothers', <http://archive.sensesofcinema.com/contents/01/19/quay.html>

(Filmbeispiel 18.5). Was genau da erklingt, werden weder die Puppe noch wir je erfahren. Manchmal hüten die Klänge das Geheimnis ihrer Entstehung; ohne identifizierbare Quelle erkennen wir einzig das Banalste wieder. Dadurch steigert sich die Macht des Akustischen, und entsprechend plustern sich die Töne auf. Ihre fast taktile Präsenz kann es in solchen Fällen durchaus mit den Objekten im Bereich des Sichtbaren aufnehmen. So gelingt es ihnen hin und wieder, die Dingwelt in jenes filmische Schattenreich zu verweisen, wo gemeinhin die Klänge die Boxenplätze besetzt halten.

Aber Sie vermuten zu Recht: Das kann auch böse ins Auge gehen. Etwa, wenn ein solch aufdringliches Getöse bloß winzige optische Folgen zeigt. Wir befinden uns immer noch in *Street of Crocodiles*: Bei 6'30" setzt eine markante Klangfolge ein, die als einziges Ereignis auf der Tonspur lange Zeit alle Aufmerksamkeit auf sich zieht (Filmbeispiel 18.6). Sie besteht aus einem hallenden Schlag, der von einem kurzen, rhythmischen Nachvibrieren begleitet wird. Der Eindruck, dass wir auf die Suche nach der Ursache dieses markanten Schallphänomens geschickt werden, verstärkt sich einerseits durch die relative Ereignislosigkeit im Visuellen, andererseits durch eine Kamera, die unablässig, wie auf der Suche, herumfährt. Fast eine halbe Minute dauert es, bis wenigstens ein Teil der Verursachung gefunden scheint. Zwei baumstrunkartige weiße Stämmchen, die einander waagrecht gegenüber liegen, sind mittels eines elastischen Drahts verbunden. Wenn die beiden Äste mechanisch auseinandergezogen werden, spannt sich der Draht. Sobald eine Überspannung auftritt, springen die Ruten zurück, was jeweils mit jenem Rhythmus des Ausvibrierens synchronisiert wird. Jetzt bleibt noch die Ursache jenes hallenden Schlags zu eruieren, der, zumindest akustisch, das



Filmbeispiel 18.6: *Street of Crocodiles*

Nachvibrieren erst auszulösen schien. Und sieh an, da schießt doch einige Sekunden später ein naddünnere Stab von unten senkrecht auf die Stelle zu, wo sich die beiden Stämmchen fast berühren, und treibt sie dadurch erneut auseinander. Der Schlag ertönt zeitlich eine Spur vor dem eigentlichen Hochschiessen, sodass die Nadel wie abgeschossen wirkt. Dennoch steht die Schwere des Schlages in merkwürdigem Widerspruch zur Fragilität des Vorgangs. Diese Diskrepanz wird noch dadurch verstärkt, dass dies nicht das einzige optische Ereignis ist, das mit dieser hallenden Attacke synchronisiert wird. Bereits ganz zu Beginn des Klangostinatos wird nämlich derselbe Schlag mit dem Aufprall eines clownesken Puppenkopfes gegen das Innere eines Schaufensters gleichgezogen; ein Vorgang, bei dem sich Bild und Ton übrigens weit glaubwürdiger verbinden als bei der quasi hochgeschossen Nadel, die sich erst noch hinter einem weiteren Schaufenster verbirgt. Anders gesagt: Was, rein akustisch betrachtet, als ein in sich geschlossenes Klangereignis erscheint – ein Schlag bewirkt eine kurze Nachvibration –, kann hier auf zwei völlig voneinander getrennte optische Geschehnisse zurückgeführt werden; ein kausaler Patt entsteht. Die Irritation wird noch gesteigert dadurch, dass die beiden als Alternative präsentierten Quellen nur äußerst kurz und ziemlich nebenbei gezeigt werden und die Kamera auch nachher noch lange auf der Suche nach der womöglich ‚eigentlichen‘ Klangquelle zu sein scheint. Zumal diese Recherchehaltung de facto wiederum im Widerspruch zur äußerst frühen Auflösung des Rätsels in Form jener Kopfnuss der Clownpuppe steht, die sich bereits nach wenigen Sekunden präsentiert. Da scheint sowohl in der logischen Chronologie des Ereignisses als auch bei deren Verortung einiges absichtlich strapaziert zu werden.

Aber nicht nur hier kehrt sich das übliche audiovisuelle Machtgefüge im Film um und mutiert das Bild zum Schattenwurf der Töne. Kaum ziehen Ohr und Auge nicht länger am gleichen Strick, beginnt die Waage der Wahrnehmung zwischen zwei Zuständen von Präsenz hin und her zu pendeln, und die übliche Synthese einer gedoppelten Anwesenheit wird – nun, vielleicht nicht gerade die Ausnahme, aber der ästhetische Reiz hängt eindeutig aufs Engste mit der Problematisierung dieser Präsenz-Beziehung zusammen.

Und wie lautet diesmal das Fazit?

Bild und Ton wirken in diesen Filmen wie zwei Relaisstationen, zwischen denen die Funken hin und her springen. Und oft hat man den Eindruck, dass, je größer der Abstand, desto mächtiger die elektrischen Entladungen zwischen beiden. Was dabei freigesetzt wird, nähert sich jäh jenem den Realitätsbedingungen weitgehend enthobenen Phänomen an, das wir gemeinhin Musik nennen. Kein Wunder, sprechen die Quays selber denn auch gern von „this inner music of objects“.

Wie Wagner seinen Helden keck Leitmotive ans Bärenfell nähte, so versehen die Gebrüder ihre animierten Gegenstände mit Leitklängen. Denen fehlt allerdings jene symbolische Schwerkraft, die bekanntlich das Kapital des Bayreuther Meisters bildet. Die Gegenstände bei den Quays mimen vielmehr jene Klänge, als spielten sie nach Noten. Damit aber solche Leitklänge auch richtig haften (und nicht in programmatischer Mimikry verhaften), umgibt sie, wie Klebstoff, so etwas wie eine akustische Schmutzschicht. Kein sauberer Instrumentalton, sondern ein Kratzen und Scheppern sorgt für die Haftung. So wird die Grenze zwischen Synchrongeräusch und Musik auf geradezu neuartige Weise durchlässig. In *The Comb* (1990) legt sich über das Schlafzimmer der träumenden Heldin ein leises Klangband, das diesem Raum genauso Ambiente verleiht wie der abgeblätterte Farbanstrich des Mobiliars (Filmbeispiel 18.7). Dieses Ortsrauschen könnte aber durchaus instrumental hergestellt worden sein, von einem geräuschvoll gestrichenen Cello etwa oder von einer Bratsche. Und so kommt es, dass der Klang sachte laviert zwischen einer akustisch erzeugten Atmosphäre und einem vormusikalischen Gestus. Etwa eine Minute später zeigen die Arpeggien einer Gitarre denn auch keine Mühe, diesen Raumton musikalisch zu einer halbwegs melodischen Bewegung zu erwecken, die jetzt eindeutig einer Bratsche übergeben werden kann. (Gewitzt korreliert



Filmbeispiel 18.7: *The Comb*

übrigens das Gitarregeplänkel mit dem Zucken der Finger der schlafenden Frau, so, als würde sie eine Luftgitarre zupfen.)

Aber das ist nur die eine Seite des Quay'schen Raffinements. Das Ganze erweist sich nämlich auch sonst gehörig von dialektischem Witz durchdrungen. Anscheinend zu Handlangerarbeiten genötigt, ist es doch gerade die Musik, die hier, um ein Wort von Karl Marx zu strapazieren, die Verhältnisse zum Tanzen bringt. Im gleichen Moment, wo die Musik den *Foley Artist*⁷ mimit, scheint sie ganz im Gegenteil die Bilder überhaupt erst hervorzulocken, der sie da so untertänigst Klang verleiht. Und so setzt eine Gitarre, suggestiv von den Fingern der jungen Frau hervorgezaubert, zusammen mit einer Bratsche, die sich daraufhin vom Ambiente ablöst, deren Traum erst frei.

18.3 Das Aufladen der Leere

Approaching the cinema he became conscious, that there was a strange excitement in the air, a kind of fever.

*Malcolm Lowry*⁸

Doch machen wir kurz einen Schritt zurück. Wir vernahmen also, wie jenseits der Objekte sich etwas hörbar macht, das sich *Ambiente* nennt. Was immer da klingen mag, es verleiht dem Raum Charakter. Durchaus möglich, dass, wie in *Street of Crocodiles*, erst das Rattern einer (selbstredend nie im Bild erscheinenden) Nähmaschine den filmischen Ort festigt, weil der Klang ihn unverwechselbar macht. So ein Racketakke prägt das Nur-dort wie eine Staubablagerung. Aber kaum wird der Klang komplexer und mehrschichtig, entsteht sofort so etwas wie akustische Erzählung: Was tut sich da, außerhalb unsere Sichtweite? Das frühe *Nocturno Artificialia* (1979) stellt genau diese Fra-

⁷ So nennt man in der englischen Fachsprache den Geräuschemacher beim Film.

⁸ Malcolm Lowry, *Under the Vulcano*, London 2000, S. 29

ge ins Zentrum, denn in diesem Film dringen über lange Strecken nur die Klänge einer seltsamen Außenwelt in das Zimmer eines einsamen Mannes (Filmbeispiel 18.8). Einige davon scheinen von einer Straßenbahn herzurühren, die regelmäßig durch das Viertel kreuzt. Aber die Vorgänge hören sich wesentlich komplexer an als ein vorbeiratterndes Tram. Kurz entschlossen geht der Puppenschnitt im Zimmer auf die Suche, schaut hinaus, späht durch Spalten und Lücken. Und siehe an, hin und wieder werden winzige Details dieses ominösen, die längste Zeit nur akustisch wahrnehmbaren Außengeschehens sichtbar. Nicht etwa, dass uns das beim Lösen des Rätsels groß helfen würde. Aber womöglich ist uns die Quay'schen Marionette bereits einen Schritt voraus. Lange schaut sie aus dem Fenster, als würde sie die Quelle des Lärms betrachten. Nur uns wird dieser Blick nie vergönnt. Dafür geraten Teile des Interieurs in Fluss. Bestandteile des Sets setzen sich in Bewegung, als wären sie Teile eben jener Straßenbahn, die da stetig am Haus vorbeizieht. Die Bauteile des Innenraums gleiten bald wie auf Schienen durchs Bild, Bestandteilen eines Wagens gleich. Der Vorgang ist bemerkenswert. Der Klang eines Außengeschehens bemächtigt sich des Interieurs, so dass dieses sich plötzlich benimmt, als wäre das Innere ein Außen. Die Tatsache, dass unserem Auge ein nur akustisch präsent Geschehen so lange vorenthalten wird, führt am Ende wie zwangsläufig zu einer optischen Entladung. Denn ein Bild will nur eines: erscheinen. Und so siegt auch hier am Ende der innere Drang, sichtbar zu werden. Aber solche Verzögerungen zahlen sich dennoch aus. Denn wäre alles immer sofort sichtbar, wüssten wir nie, über wie viel Energie das Sicht-

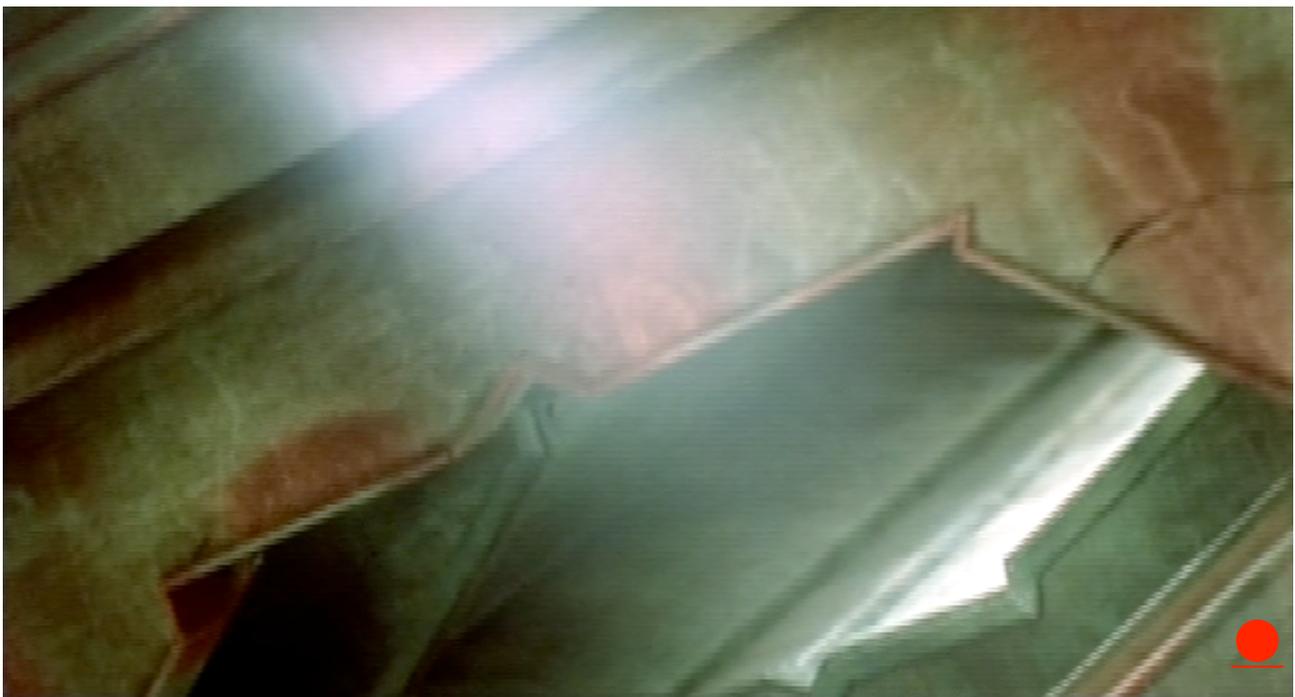


Filmbeispiel 18.8: *Nocturno Artificialia*

barwerden tatsächlich verfügt. Wahrlich, der Ton legt sich im Film mit einem fürchterlichen Partner an. Aber ist er dem auch wirklich gewachsen? Und wenn ja, was stellt er ihm entgegen?

Immerhin verfügt die Tonspur über zwei Trümpfe: den Trumpf der Verkündigung – ‚da kommt etwas heran‘ – und den Trumpf der Präsenzbildung – ‚da ist etwas schier greifbar da‘. Wie oft zerrt der Klang die Dingwelt aus den Kulissen des Offs vors Volk und befindet dann reichlich selbstherrlich darüber, in welchem Masse die Dinge wirklich, wie anwesend wirken. Denn etwas, was auf den Ton verzichten muss, ist ja auch optisch weniger präsent. Geräuschlose Auftritte sind wahrlich eine halbe Sache. Zum Spuk wird das bloße Erscheinen und erschreckt so die Leute unnötig. Klänge steuern demnach wesentlich das Präsenzgefälle im Film und tragen bei zu jenem ‚Hallo, da bin ich‘-Gefühl. Nicht umsonst behandeln die Quay-Brüder ihre Werke wie frühe Tonfilme. Auch dort bildet der Synchronon die Ausnahme, weil vieles klanglos auftritt und nur hin und wieder, quasi als Bonus, einen passenden Klangkontur bekommt.

Fazit: Etwas ist nur halb da, wenn es bloß sichtbar da ist. Erst der Klang nimmt den Bildern die letzte Entrückung. In *The Comb* kriecht mehrmals eine isolierte Puppenhand einsam an einer Leiter hoch, surreal wie ein Traumbild (Filmbeispiel 18.9). Doch erst, wo akustisch das Rutschen und Knarren des Vorgangs hinzutritt, bekommt der Vorgang plötzlich Präsenz und zeigt nicht länger den Aufstieg irgendeines immateriellen Flirrwesens, sondern ein fast greifbares Geschehen jenseits der Wahrscheinlichkeit. Für die Glaubwürdigkeit, sprich Taktilität, unserer Träume ist letztlich die Tonspur zuständig.



Filmbeispiel 18.8: *The Comb*