

Film des Monats 02/ 2012: The Artist

(Kinostart: 26.01.2012)



Filmbesprechung
The Artist

Interview
**"Im Stummfilm gibt es viel Platz für die Fantasie des
Zuschauers."**

Hintergrund
Vom Stummfilm zum Tonfilm

Hintergrund
Sound Design – Ton im Film

Anregungen für den Unterricht

Arbeitsblatt

The Artist



Frankreich 2011
Stummfilm, Tragikomödie

Kinostart: 26.01.2012

Verleih: Delphi Filmverleih

Regie und Buch: Michel Hazanavicius

Darsteller/innen: Jean Dujardin, B r n ce Bejo, John Goodman, James Cromwell, Penelope Ann Miller u.a.

Kamera: Guillaume Schiffman

Laufzeit: 100 min

Format: 35mm, Schwarzweiß

Filmpreise (Auswahl): Internationale Filmfestspiele Cannes 2011: Jean Dujardin (Bester Darsteller), Europäischer Filmpreis 2011: Ludovic Bource (Filmmusik), Golden Globes 2012: Beste Komödie (Michel Hazanavicius), Beste Filmmusik (Ludovic Bource), Bester Komödien-Darsteller (Jean Dujardin), Oscar 2012: Bester Film, Beste Regie, Bester Hauptdarsteller (Jean Dujardin), Beste Filmmusik, Bestes Kost mdesign

FSK: ohne Altersbeschränkung

Altersempfehlung: ab 14 J.

Klassenstufen: ab 9. Klasse

Themen: Filmgeschichte, Filmsprache, Technik/Neue Technologien, Liebe, Kunst

Unterrichtsfächer: Deutsch, Englisch, Kunst, Musik, Wirtschaft

Ein Film über das Ende der Stummfilm ra

"You ain't heard nothin' yet – So was habt ihr noch nicht gehört!" Mit diesen Worten brachte Al Jolson als [Der Jazzsänger](#) (The Jazz Singer, USA 1927) Hollywood das Sprechen bei und leitete das Ende der Stummfilm ra ein. Allerdings glich der Tonfilm zunächst eher einem Krächzen, da viele Produktionsfirmen ihre bereits fertig gestellten Stummfilme auf die Schnelle mit ein paar Satzsetzen versahen und als "Sprechfilm" verkauften. Es ist also kein Wunder, dass nicht jede/r an die tönende Revolution der Filmkunst glaubte und so manche/r der Stummfilm sthetik die Treue hielt.

Aus den "Silents" werden "Talkies"



Diesen tragischen Figuren setzt der französische Regisseur Michel Hazanavicius mit [The Artist](#) ein filmisches Denkmal. Bei ihm stellt sich der fiktive Stummfilmstar George Valentin beharrlich taub und steckt, als sein Studio zum Kino der "Papageien" wechselt, sämtliches Hab und Gut in ein ehrgeiziges Stummfilmabenteuer, das dann niemand mehr sehen will. Während sein Stern stetig sinkt, steigt die Statistin Peppy Miller zum Star der "Talkies" auf. Am Anfang des Films stolpert sie Valentin auf dem roten Teppich vor die Füße, am Ende ist sie beinahe die Einzige, die sich noch an ihn erinnert.

Hommage ans frühe Hollywood

Auch die Hollywood-Klassiker [Boulevard der Dämmerung](#) (Sunset Blvd., Billy Wilder, USA 1950) und [Du sollst mein Glücksstern sein](#) (Singin' in the Rain, Stanley Donen, Gene Kelly, USA 1952) handeln vom Ende der Stummfilm ra – mal als Melodram, mal als Komödie. [The Artist](#) vereint beide Genres in sich und ist zudem so stumm wie Charles Chaplins berühmter Tramp. Mit viel Liebe zum Detail lässt Hazanavicius den Stil des noch ohne gesprochene Dialoge und Ton erzählenden Kinos der 1910er- und 1920er-Jahre wieder aufleben: Der Film, an Originalschauplätzen und mit stimmiger Ausstattung gedreht, ist in Schwarz-Weiß sowie im damals üblichen Seitenverhältnis

1,33 : 1 gehalten, Dialoge werden in Zwischentiteln nachgereicht, Kamerabewegungen bleiben auf das damals technisch Mögliche beschränkt. Im Gegenzug erhalten die musikalische Begleitung und vor allem der schauspielerische Ausdruck größeres Gewicht. So beginnt der Film etwa mit der Großaufnahme eines zum Schrei weit geöffneten Munds, zu dem aber nur Musik zu hören ist. Gerade die deutliche Mimik und Gestik der Stummfilmstarsteller/innen erlaubt es, ins Innere der Figuren zu sehen und eine Geschichte beinahe ohne Worte zu erzählen. Ein Paradebeispiel für dieses visuelle Erzählen ist die wunderbare Pantomime, mit der Peppy Miller ihre Liebe zu Valentin verrät: Während sie in dessen Garderobe auf ihn wartet, lässt sie sich von seinem Frack umgarnen, als wäre dieser er selbst.

Gefühle zeigen

Ein beliebtes und aus heutiger Sicht nicht ganz unbegründetes Vorurteil über den Stummfilm lautet, dass seine Regisseure dazu neigten, die fehlende Sprache durch exzessive Handlungsmuster, etwa durch Slapstick, und große Gefühle wie im Melodram zu kompensieren. Hazanavicius greift beides in einem meisterlichen Abschnitt auf: Der ruinierte Valentin schaut seine alten Filme an – tatsächlich sieht man Ausschnitte aus [Das Zeichen des Zorro](#) (The Mark of Zorro, Fred Niblo, USA 1920) mit Douglas Fairbanks – und verbrennt sie in einem Anfall von Verzweiflung. Als er in den Flammen das Bewusstsein verliert, holt Valentins treuer Hund Hilfe und trumpft dabei auf wie die Vierbeiner zu besten Slapstick-Zeiten.

Großer Auftritt für den Ton



Frieden mit dem Ton und der eigenen Stimme.

Der heimliche technische Hauptdarsteller, der Filmton, macht sich naturgemäß rar und platzt entsprechend wuchtig in eine alptraumhafte Szene: Valentin sitzt in seiner Garderobe, als plötzlich einzelne Geräusche die Stille zerreißen und ihn mit Angst und Schrecken erfüllen. Auch das mittlerweile an die schweigsame Welt gewohnte Publikum zuckt hier zusammen. Erst im Finale, den Dreharbeiten zu einem Musical, das an die Filme von Fred Astaire und Ginger Rogers erinnert, macht Valentin seinen

Künstlerische Freiheiten

Bei so viel ansteckender Liebe zu einem künstlerisch herausragenden Abschnitt der Filmgeschichte ist es verzeihlich, dass sich Hazanavicius allerlei Freiheiten erlaubt. So wirft er die vielfältige und immerhin über dreißigjährige Geschichte des Stummfilms ziemlich bunt durcheinander und wird dessen Ästhetik mehr als einmal untreu. Am auffälligsten mit einem langen Zitat aus Bernard Herrmanns Musik zu [Vertigo](#) (Alfred Hitchcock, USA 1958), für die sich unter den Orchesterstücken der Stummfilmzeit sicherlich ein würdiger Ersatz gefunden hätte. Auch das Star- und Studiosystem von Hollywood wird etwas kurz abgehandelt. So gab es zwar eine Reihe von Stummfilmstars, die wegen stimmlicher oder sprachlicher Probleme an der Hürde des Tonfilms scheiterten. Allerdings erscheint es unwahrscheinlich, dass ein Studio seinen größten Star – und damit sein größtes Kapital – dermaßen sang- und klanglos untergehen lässt. Aber wäre Michel Hazanavicius, der mit der [OSS 117](#)-Reihe (Frankreich 2006, 2009) schon die Spionagefilme der 1950er- und 60er-Jahre parodierte, ein Purist, wäre *The Artist* wohl nur halb so bewegend und amüsant geworden.

Autor/in: Michael Kohler, Kulturjournalist und Filmkritiker, 24.01.2012

Interview

"Im Stummfilm gibt es viel Platz für die Fantasie des Zuschauers."

Ein Gespräch mit dem Regisseur Michel Hazanavicius über seinen Film *The Artist* und die Herausforderungen, einen Stummfilm zu drehen.



Der 1967 in Paris geborene Regisseur, Autor und Produzent Michel Hazanavicius begann seine Laufbahn im Alter von 21 Jahren als Sketchschreiber für den französischen Canal+. Nachdem er überwiegend für Fernsehen und Werbung gearbeitet hatte, feierte er in seiner Heimat mit den Agentenparodien *OSS 117: Le Caire, nid d'espions* (Frankreich 2006) und *OSS 117: Er ist sich selbst genug* (*OSS 117: Rio ne répond plu*, Frankreich 2009) Kinoerfolge. Sein schwarz-weißer Stummfilm *The Artist* (Frankreich 2011) wurde 2011 bei den Internationalen Filmfestspielen Cannes uraufgeführt. Hauptdarsteller Jean Dujardin, mit dem Hazanavicius bereits in der *OSS 117*-Reihe zusammengearbeitet hatte, wurde dort mit der Palme als bester Hauptdarsteller ausgezeichnet.

Herr Hazanavicius, Ihr Film *The Artist* ist ein Stummfilm in Schwarz-Weiß. Wie kamen Sie auf die Idee dazu?

Klassische Hollywoodfilme habe ich schon immer sehr geliebt. Es war jedoch mit *The Artist* nicht meine Motivation, eine Hommage an Hollywood zu drehen. Ich wollte einen Stummfilm machen, weil ich das Genre sehr attraktiv finde. Nachdem ich mit der Arbeit begonnen hatte, wurde der Stummfilm selbst Thema des Films. Wenn die Menschen an Stummfilme denken, dann fallen ihnen normalerweise die Filme ein, die von den großen Clowns geschaffen wurden: von Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd, Laurel & Hardy. Aber es gibt auch eine ganze Menge klassische Stummfilme, echte Meisterwerke – zum Beispiel von Friedrich Wilhelm Murnau, Josef von Sternberg, Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Ernst Lubitsch. Das wissen viele Leute gar nicht. Im Stummfilm gibt es sehr viel Platz für die Fantasie des Zuschauers: Es gibt keinen Ton und keine Farbe. So erschafft man sich die Stimmen oder das Geräusch des Regens selbst und so wird es dein ganz eigener Film.

Was war für Sie die größte Herausforderung bei den Dreharbeiten zu *The Artist*?

Die größte Herausforderung war, die Zeit einzuhalten, denn der Film musste in 35 Tagen abgedreht sein – was sehr kurz war. Technisch haben sich die Dreharbeiten nicht allzu sehr unterschieden von den Dreharbeiten zu einem anderen Film. Sehr anders war allerdings das Schreiben des Drehbuchs, weil man nicht dieselben Werkzeuge hat und keine Dialoge benutzen kann. Man hat nur die Bilder dafür. Das bedeutet, dass man die eigene Arbeitsweise neu erfinden muss. Ansonsten ist das Ziel bei jedem Film gleich: Man muss eine Geschichte schreiben, die die Zuschauer mit Charakteren verführt, die man mag und für die man sich interessiert.

Wie schwierig war es, eine so ungewöhnliche Produktion auf die Beine zu stellen?

Den Traum und den Wunsch, einen Stummfilm zu machen, hatte ich bereits lange. Aber ich denke, dass ich als Regisseur und Drehbuchautor noch nicht so weit war, einen Stummfilm zu drehen. Nachdem ich zuletzt mit den *OSS 117*-Filmen zwei sehr erfolgreiche Filme gedreht hatte, half das zwar sehr, einfach wurde es dadurch aber nicht, und einige Produzenten glaubten nach wie vor nicht an das Projekt. Das Kunststück bestand darin, den richtigen Produzenten zur richtigen Zeit zu treffen – und genau das ist bei *The Artist* passiert.

Wie sind Sie bei der Entwicklung des Stoffes vorgegangen?

Als ich begann, das Drehbuch zu schreiben, habe ich mir viele Stummfilme angesehen, um die Spielregeln zu verstehen. Als ich das tat, merkte ich, dass die Geschichte sehr einfach sein musste. Man kann keine allzu komplexe Beziehung zwischen den Figuren zeigen, weil man dann sehr viele Zwischentitel braucht, um das zu erklären. Das wollte ich nicht, auch wegen der Eleganz des Films. Wie komplex ein Film ist, hängt aber auch immer davon ab, was die Zuschauer selber in den Film investieren und darin sehen.

Wie unterschied sich die Arbeit mit den Schauspielern?

Aus meiner Sicht war es nicht sehr anders. Die Schauspieler selbst allerdings mussten sich der Sache anders annähern als bei einem normalen Spielfilm. Ich glaube, dass ihre Herangehensweise viel körperlicher war. Meine Hauptdarstellerin Bérénice Bejo zum Beispiel hat daran gearbeitet, sich so bewegen und so gehen zu können wie einst amerikanische Schauspielerinnen. Außerdem habe ich beim Dreh Musik laufen lassen, was die Schauspieler wirklich geliebt haben. So ließen sich sehr schnell Emotionen erzeugen, mit denen sie dann arbeiten und spielen konnten.

Autor/in: Sascha Rettig, freier Journalist und Filmkritiker, 24.01.2012

Hintergrund

Vom Stummfilm zum Tonfilm

Das Kino hat in seiner Geschichte viele Brüche und Paradigmenwechsel erlebt. Es wandelte sich vom Kino der Attraktionen zu einer narrativen Kunstform. Das Entstehen und der Niedergang des Studiosystems oder auch das Konzept des Autorenfilms haben das Kino ebenso nachhaltig verändert wie Technicolor, Cinemascope, Dolby Surround oder die Digitalisierung. Die schärfste Zäsur ereignete sich jedoch Ende der 1920er-Jahre mit dem Triumphzug des Tonfilms. Der unerwartete Erfolg des Langspielfilms [Der Jazzsänger](#) (The Jazz Singer, Alan Crosland, USA 1927) löste ein "Talkie"-Fieber aus, als dessen Folge der Stummfilm binnen weniger Jahre fast vollständig verdrängt wurde. Bereits Anfang der 1930er-Jahre waren Produktion und Abspiel in nahezu allen großen Industrieländern komplett auf Ton umgestellt. Mitte des Jahrzehnts gehörte der Stummfilm bis auf wenige Ausnahmen weltweit der Vergangenheit an.

Eine eigene Kunstform

Heute mag vielen das Ende des Stummfilms wie die Überwindung einer unvollkommenen Frühphase des Films erscheinen. Tatsächlich aber stellte die Einführung des Tonfilms keineswegs eine zwingend gebotene technologische Neuerung dar: Das stumme Kino hatte sich nach dem Ersten Weltkrieg nicht nur weltweit als populärstes Unterhaltungsmedium etabliert, sondern sich auch den Status als neue – und siebente – Kunst erkämpft. Gegen Mitte der 1920er-Jahre hatte es eine bis heute unübertroffene visuelle Ausdruckskraft erreicht, wie sie sich beispielsweise im so genannten expressionistischen Film der 1920er-Jahre zeigt. Weder Publikum noch Kritik fehlten Sprache oder Ton. Zudem waren Stummfilme nie wirklich stumm: Eine musikalische Begleitung der Vorführungen war selbstverständlich. Bei teuren Produktionen gehörte eigens komponierte Filmmusik bald zum Standard. Angesichts des erreichten Niveaus zeigten die Produzenten auch lange Zeit wenig Interesse am Einsatz neuer Tontechnologien. Dass Warner Brothers Pictures letztlich mit [Der Jazzsänger](#) die Initiative ergriff, lag nicht zuletzt an einer finanziellen Schiefelage des Hollywoodstudios, das sich von dem Projekt einen Hit erhoffte.

Film als Erlebnis

Was den Ton- vom Stummfilm unterschied, war vor allem der bildsynchroner Ton – speziell die Möglichkeit lippen-synchroner Dialoge. Und es war zweifellos dieser Aspekt, der *Der Jazzsänger*, ein Hybridfilm, der lediglich einige Tonfilmpassagen enthielt und ein bald veraltetes Tonverfahren nutzte, zu einem spektakulären Kassenschlager machte. Allein die Sensation, den Bühnenstar Al Jolson von der Leinwand herab sprechen und singen zu hören, trieb die Massen in die Kinos. Der Erfolg überzeugte die skeptischen Verantwortlichen in Hollywood davon, dass Tonfilme an der Kasse funktionieren konnten. Für die breite Einführung des Tonfilms sprachen aus Sicht der Studiobosse nicht nur das unverkennbare Interesse des einfachen Publikums, sondern auch strategische Erwägungen: Die Wirkung von Stummfilmen hing entscheidend vom Standard der Abspielstätten ab, deren Spannbreite vom luxuriösen Filmpalast mit Orchester bis zum Arbeiter/innen-Kino mit Pianobegleitung reichte. Der Tonfilm führte zu einer veränderten Filmrezeption, die diese Unterschiede weitgehend aufhob: Die Aufmerksamkeit des Tonfilm-Publikums galt nun weniger dem Erlebnisort Kino als dem Film selbst. Und das schwächte zwangsläufig die Position der unabhängigen Filmtheater gegenüber den Studios als Produzenten.

Anforderungen des Tonfilms

Der Tonfilm erforderte zunächst immense Investitionen für die Umrüstung der Kinos, den Bau schallgedämpfter Ateliers und die Anschaffung neuer Technik. Auch mussten die Produktion neu organisiert und neues Personal eingestellt werden – und das betraf auch die kreativen Abteilungen: Zahlreiche Autoren/innen, Regisseure/innen und Darsteller/innen wechselten nun vom Broadway in die Traumfabrik und ersetzten Mitarbeiter/innen, die den Anforderungen des "Sprechfilms" nicht gewachsen schienen. Auch Kinomusiker/innen waren nun nicht mehr gefragt. Doch selbst wenn der Untergang des Stummfilms einige große Hollywoodkarrieren beendete – ein Absturz wie der des George Valentin in *The Artist* (Michel Hazanavicius, Frankreich 2011) war eher die Ausnahme. In erster Linie scheiterten ausländische Stars an der Sprachbarriere, wie etwa Emil Jannings oder Pola Negri. Viele spektakuläre "Fälle" jener Jahre sind durch einen normalen Generationenwechsel zu erklären oder durch den gewandelten Publikumsgeschmack: Die Ära der Weltwirtschaftskrise brachte weniger glamouröse Helden hervor als die exotischen Melodramen und Abenteuerfilme der "wilden Zwanziger".

Abgefilmtes Theater?

Der Tonfilm stellte auch die Filmemacher/innen vor enorme Herausforderungen. Vor allem die unausgereifte Tonaufnahmetechnik und die eingeschränkte Mobilität der Kameras, die mit einer schallschluckenden Ummantelung, einem "Blimp", umschlossen werden mussten, schlugen sich anfangs in schwerfälligen Inszenierungen nieder. Während in Augen späterer Filmtheoretiker/innen das Kino erst durch den Tonfilm zur autonomen Kunst aufstieg, kritisierte etwa der Medienwissenschaftler Rudolf Arnheim den frühen Tonfilm als abgefilmtes Theater. Im Verschwinden des Stummfilms sah er das Ende des Films als visuelle Kunst. Ein Standpunkt, der sich etwa an Greta Garbos erstem Tonfilm *Anna Christie* (Clarence Brown, USA 1930) gut nachvollziehen lässt, der die mit Akzent sprechende "Göttliche" in einer ungewohnt irdischen Rolle zeigt – und in statischen Einstellungen, in denen der Star oft auffällig nahe an Vasen oder Lampen platziert ist: Dort verbargen sich die Mikrofone.

Anfangsschwierigkeiten

Anna Christie wurde seinerzeit in mehreren Sprachversionen gedreht. Eine teure Praxis, mit der die großen Studios bei einigen Produktionen ein gravierendes Problem der frühen Tonfilmära zu umgehen suchten. Denn während Stummfilme in jedem Sprachraum verständlich waren, was eine weltweite Vermarktung erleichterte, waren Tonfilme an die Produktionssprache gebunden. Bis um 1933 eine befriedigende Sprachsynchronisation möglich war, litt Weltmarktführer Hollywood deshalb unter

ungeahnten Exportschwierigkeiten. Die mangelnde Universalität war auch zentraler Kritikpunkt des vielleicht vehementesten Gegners des Tonfilms: Charles Chaplin sah durch den "Sprechfilm" die Kunst der Pantomime bedroht. In seinen Augen die ursprünglichste, alle Völker verbindende Kunst. Seine Überzeugung brachte er auch darin zum Ausdruck, dass er unbeirrt weiter Stummfilmkomödien inszenierte – wobei er die Tonspur in [Lichter der Großstadt](#) (City Lights, USA 1931) unter anderem für Geräuscheffekte nutzte, um den Tonfilm zu parodieren. Am Ende von [Moderne Zeiten](#) (Modern Times, USA 1936) ließ er dann seinen berühmten Tramp erstmals sprechen: in einem Fantasie-Esperanto.

Autor/in: Jörn Hetebrügge ist Autor und Journalist mit den Themenschwerpunkten Kunst und Film, 24.01.2012

Hintergrund

Sound Design – Ton im Film

Es gehört zu den großen Missverständnissen des Kinos, dass der so genannte Stummfilm jemals "stumm" gewesen sei. Stumm waren lediglich die Akteure/innen. Musik aber war von Beginn an ein integraler Bestandteil der Kinoerfahrung: zur Akzentuierung der Dramatik, als komödiantisches Element, aber auch als eigenständige künstlerische Darbietung. Kurz: Eine Filmvorführung ohne musikalische Begleitung war schlicht undenkbar. Das Publikum hatte das Kino lange Zeit nur als eine elaborierte Form des Theaters betrachtet. Mit der Einführung des Tonfilms sollte sich das ändern. Der synchrone Ton löste – im Gegensatz zum gestenreichen, eher abstrakten Spiel der Darsteller/innen – erstmals einen Anspruch auf Realismus ein, und veränderte damit auch die Rezeption des Kinos an sich.

Sound Design

Realismus war lange der Schlüsselbegriff, wenn es um den Ton im Kino ging. Der Begriff "Sound Design" kam zu Beginn der 1970er-Jahre auf, als der Zusammenbruch des klassischen Studiosystems jungen Filmemachern/innen die Gelegenheit gab, sich an neuen Produktionsweisen zu versuchen. Die künstlerische Sozialisation von Regisseuren wie George Lucas, Steven Spielberg oder Francis Ford Coppola war maßgeblich über die Popkultur der 1960er-Jahre erfolgt. So zeigten sie ein verstärktes Interesse an der Technologie der Musikindustrie, die der Tontechnik im Film damals um etwa zehn Jahre voraus war. Der Begriff "Sound Design" meint nichts anderes als das, was schon Fritz Lang oder Alfred Hitchcock Jahrzehnte vor den Filmemachern der New-Hollywood-Ära praktiziert hatten: einen kreativen Umgang mit den Möglichkeiten des Tons sowie die künstlerische Bearbeitung von Geräuschen für einen bestimmten dramatischen Effekt.

Der frühe Tonfilm

Fritz Lang war einer der ersten Regisseure, der einen Klang im Film motivisch benutzte. In [M – Eine Stadt sucht einen Mörder](#) (Deutschland 1931) kündigt das Pfeifen des Kindermörders eine Bedrohung an, noch bevor sein Schatten im Bild zu sehen ist. Die Melodie des Mörders ist also sein "Thema", sie stellte damals aber auch, so selbstverständlich das heute klingen mag, eine Herausforderung an die "Medienkompetenz" des Publikums dar. Anfang der 1930er-Jahre mussten die Zuschauer/innen erst noch lernen, ein "reales" Geräusch, dessen Quelle nicht erkennbar war, einzuordnen. Solche Transferleistungen bestimmten die ersten Jahre des Tonfilms, zumal der frühe Lichtton für das menschliche Ohr noch sehr blechern klang. Dieser Mangel an Realismus machte es dem Publikum zunächst schwer, sich an den Tonfilm zu gewöhnen. Der Realismus des Filmtons sollte Kritik und Filmschaffende lange beschäftigen. Noch in den 1970ern gab es in der europäischen Filmtheorie Stimmen (unter anderen Christian Metz und Jean-Louis Baudry), die dem Ton eine rein technische

Funktion zuschrieben, weil er einen vermeintlichen realistischen Eindruck vermittelte – während dem Spiel der Darsteller/innen immer eine künstlerische Qualität zugesprochen wurde.

Echte und unechte Töne

Dabei hatte Alfred Hitchcock 1963 mit [Die Vögel](#) (The Birds, USA 1963) bewiesen, dass die Vorstellung eines realistischen Filmtons veraltet war. Weil ihm echte Vogelgeräusche nicht "realistisch" und damit bedrohlich genug erschienen, suchte er nach einer Möglichkeit, das Gekreische der angriffslustigen Tiere zu imitieren, um einen stärkeren psychologischen Effekt zu erzielen. Dabei stieß er auf den Berliner Komponisten Oskar Sala, der Anfang der 1950er-Jahre das Mixturtrautonium entwickelt hatte: eine Art frühen Synthesizer mit einem völlig neuen Klangspektrum. Hierauf entstand das berühmte Vogelgeschrei, das längst in die Geschichte des (Horror-)Films eingegangen ist.

Der Foley Artist

Die Tatsache, dass der Mensch Geräusche im Kino bewusster wahrnimmt als im Alltag, hat in der Filmindustrie einen ganzen Berufszweig begründet: den Foley Artist. Der Foley Artist überhöht das "reale" Geräusch, indem er nach Klangquellen sucht, die Eigenschaften eines Geräusches verstärken, um ihm eine authentische Note zu verleihen. Schritte im Laub sind das häufigste Beispiel für die Arbeit eines Foley Artists. Sie werden in den seltensten Fällen "on location" aufgenommen, sondern in einem Tonstudio unter idealen akustischen Bedingungen aufwändig imitiert. Selbst Tierlaute in Naturdokumentationen werden häufig im Studio kreiert. Der Foley Artist muss also über viel Fantasie und ein großes Repertoire an Klangerzeugern verfügen, um die Komplexität unserer Geräuschwelt nachzuempfinden.

Geräusche in Tativille

Die Filme Jacques Tatis gehören zu den schönsten Beispielen für einen künstlerischen Umgang mit Geräuschen. In [Play Time](#) (Frankreich, Italien 1967) sind die Dialoge oft nur als Gesprächsfetzen oder Gemurmel im Hintergrund zu hören. Dafür hat Tati, der einzige Stummfilmstar des Tonfilms, eine reiche Geräuschkulisse geschaffen, in der noch der nebensächlichste Gegenstand über ein akustisches Eigenleben zu verfügen scheint. Am Pariser Flughafen läuft Monsieur Hulot, Tatis bekanntester Charakter, einer amerikanischen Reisegruppe in die Arme. Gemeinsam begeben sie sich auf eine Odyssee durch das Paris der Gegenwart, bis sie am Ende wieder zurück zum Flughafen transportiert werden. Worte fallen in den knapp zwei Stunden kaum, die Tonspur erzählt mit ihren absurden akustischen Spielereien eine ganz eigene Geschichte.

Kino als subjektive Erfahrung

Die Entwicklung des Filmtons war immer auch technologisch bedingt, von verschiedenen Kompressionsverfahren wie Dolby Stereo (1976) bis zu komplexen Surround-Systemen, mit denen erstmals ein räumliches Hörerlebnis simuliert werden konnte. Walter Murch war der erste Sound Designer, der den Mehrkanalton künstlerisch einsetzte. Für Francis Ford Coppolas [Apocalypse Now](#) (USA 1979) arbeitete er mit einer dem späteren Dolby 5.1 vergleichbaren Tonspur: Die sechs Kanäle (zwei Lautsprecher vorne, zwei hinten, einer in der Mitte plus ein sechster Subwoofer für die tiefen Töne) erzeugten eine für die damalige Zeit ungehörte Klangdynamik. Murch und Coppola beabsichtigten, den Krieg physisch und psychisch spürbar zu machen: Kino als subjektive Erfahrung. Das hypnotische Rattern der Rotorblätter, das von allen Seiten auf das Publikum einwirkte, wurde zum Markenzeichen des US-amerikanischen Kriegsfilms. "The Sound of Vietnam", wie die Kritik später schrieb.

Der Klang der Stille

Mit dem Tonfilm kam auch ein Phänomen auf, das der Stummfilm nicht gekannt hatte: die Stille. Von Robert Bresson stammt der berühmte Ausspruch, dass erst der Tonfilm

die Stille erfunden habe. Denn natürlich muss auch die Stille im Kino über einen Klang verfügen. Kelly Reichardt hat in ihrem Film [Meek's Cutoff](#) (USA 2010) eine schöne Lösung für dieses Problem gefunden. Ihr Western erzählt die Geschichte eines Trecks durch die verlassenen Geröllwüsten Oregons. Doch statt die Tonspur "tot" zu belassen, hat Reichardt den umgekehrten Ansatz gewählt. Sie füllt den Klangraum mit Geräuschen, aufgenommen von Umgebungsmikrofonen, die den reinen Umweltgeräuschen ein atmosphärisches Grundrauschen hinzufügen. Das ergibt eine klanglich reiche Tonspur, ohne dass konkrete Geräusche zu hören sind. So unterstreicht sie akustisch eine Atmosphäre der Weite und Einsamkeit. Schöner (und realistischer) hat der Wilde Westen nie geklungen.

Autor/in: Andreas Busche, Filmpublizist und Filmrestaurator, 24.01.2012

Anregungen für den Unterricht

Fach	Themen	Sozialformen und Methoden
Deutsch und Englisch	Vergleich der Filmfigur mit realen Stummfilmstars	Einzelarbeit (EA): Den Stummfilmstar Douglas Fairbanks in einem Referat präsentieren und mit der Rolle von George Valentin in The Artist vergleichen.
	Stummfilmgeschichte erarbeiten und präsentieren	Gruppenarbeit (GA): Stummfilmklassiker (zum Beispiel Metropolis oder Sonnenaufgang), berühmte Stummfilmregisseure/innen (etwa Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau, Josef von Sternberg, Alfred Hitchcock, Ernst Lubitsch) oder Stummfilmstars wie Emil Jannings oder Pola Negri mit Fotos vorstellen.
	Schauspiel im Stummfilm	Szenisches Spiel: Eine Filmszene passend zu The Artist erfinden und als Stummfilm nachspielen.
Kunst und Musik	Filmgeschichte	GA: Ein Referat über den Film Der Jazzsänger (USA 1927) und seine Bedeutung in der Filmgeschichte vorbereiten.
Musik	Filmtone	GA: In Kleingruppen jeweils einen Aspekt der Entwicklung und Bedeutung des Filmtons erarbeiten und als Text aufbereiten. Aus den Gruppenarbeiten eine Informationsbroschüre erstellen.
	Filmberuf: "Foley Artist"	GA: Das Arbeitsfeld des Berufs "Foley Artist" beschreiben und mit einfachen Mitteln anhand einer kurzen Szene eines frei gewählten Films in der Klasse praktisch vorstellen.

	Musikalische Klischees	Plenum (PL): Erarbeiten, welche Instrumente im Film oft als musikalische Klischees mit bestimmten Orten (zum Beispiel New York) oder Situationen (zum Beispiel Traum) in Verbindung gebracht werden.
Wirtschaft	Technischer Fortschritt und Filmgeschichte	EA/PL: In Kurzreferaten die Auswirkungen des Farbfilms, der Digitalisierung (computergenerierte Spezialeffekte, digitale Kameras, Digitalschnitt) und der 3D-Technik auf die Filmgeschichte beschreiben. Dabei auch auf wirtschaftliche Aspekte eingehen.

Autor/in: Stefan Stiletto, Medienpädagoge mit Schwerpunkt Filmkompetenz und Filmbildung, 24.01.2012

Arbeitsblatt

Ohne Geräusche und gesprochene Dialoge erzählt Michel Hazanavicius in [The Artist](#) (Frankreich 2011) davon, wie ein ehemals gefeierter Stummfilmschauspieler durch die Erfindung des Tonfilms zunehmend an Bedeutung verliert. Der Film ist eine Liebeserklärung an die Frühzeit des Hollywood-Kinos, die mit den Mitteln des Stummfilms jene Ära wieder auferstehen lässt und so auch auf charmante Weise anschaulich macht, wie Medien Sichtweisen und Wahrnehmungen beeinflussen und verändern.

Die Aufgaben richten sich insbesondere an Schüler/innen ab 14 Jahren und beziehen sich auf den Inhalt und die Gestaltung des Films. Sie eignen sich vor allem für den Einsatz in den Schulfächern Deutsch, Musik und Kunst ab der 9. Jahrgangsstufe.

Aufgabe 1: Vorbereitung auf den Kinobesuch

Fächer: Deutsch, Musik, Kunst

[The Artist](#) ist – bis auf zwei Ausnahmen – ein Stummfilm.

a) Sammeln Sie im Plenum Begriffe, die Ihnen zu Stummfilmen einfallen. Ordnen Sie diese den folgenden Themenfeldern zu:

- » Schauspiel
- » Dialoge, Geräusche und Musik
- » Kameraführung
- » Farb- und Lichtgestaltung
- » Kulissen und Spezialeffekte
- » Handlungen und Erzählweisen
- » Historische Zeit
- » Ihre persönliche Meinung

b) Überprüfen Sie nach dem Kinobesuch, welche Ihrer Assoziationen zugetroffen haben. Ergänzen oder korrigieren Sie gegebenenfalls Ihre Begriffssammlung.

Aufgabe 2: Vom Stummfilm zum Tonfilm

Fächer: Deutsch, Musik, Kunst

The Artist erzählt von einer Zeit, in der sich die Wahrnehmung von Filmen grundlegend ändert.

a) Zeigen Sie die Veränderungen anhand der Entwicklung von George Valentin und Peppy Miller auf und erläutern Sie, für welche Ära die beiden jeweils stehen. Recherchieren Sie, inwieweit diese Figuren auf realen Vorbildern beruhen oder beruhen könnten.

b) Führen Sie vor dem Klassenverband und in den Rollen von George, Peppy und dem Filmproduzenten ein fiktives Streitgespräch, in dem Sie über die Vor- und Nachteile von Stumm- und Tonfilm diskutieren. Bedenken Sie dabei auch, dass es eine Gesprächsleitung geben soll.

c) Stellen Sie in einer Tabelle gegenüber, wie die folgenden Aspekte sich in Stumm- und Tonfilm unterscheiden.

	Stummfilm	Tonfilm
Schauspiel		
Bildgestaltung		
Bedeutung von Sprache		
Geräusche		
Rolle der Musik		

Aufgabe 3: Arbeit mit Standfotos

Fächer: Deutsch, Musik, Kunst

Sehen Sie sich die beiden folgenden Bilder aus *The Artist* an.



- a) Welche Bedeutung kommt dem Text in den Bildern zu? Welche anderen Möglichkeiten hat der Stummfilm, Wort-Informationen zu übermitteln? Erläutern Sie diese anhand von Beispielen aus [The Artist](#).
- b) Interpretieren Sie die Aussagekraft der Kostüme:
- » Beachten Sie das Kostüm von George Valentin im linken Bild. Welches Bild des Stummfilmstars zeichnet der Film dadurch?
 - » Durch welches Gestaltungsmittel hebt sich Peppy im rechten Bild von den anderen Menschen im Bus ab?
- c) Betrachten Sie die beiden dargestellten Charaktere und schreiben Sie für beide jeweils einen inneren Monolog, in dem deutlich wird, wie sich beide gerade fühlen.

Aufgabe 4: Arbeit mit einer Filmszene

Fächer: Deutsch, Musik, Kunst

Sehen Sie sich die folgende Filmszene aus *The Artist* an. Schalten Sie dabei zunächst den Ton aus.



Ausschnitt: www.kinofenster.de/arbeitsblatt-the-artist-kf1202/

- a) Wie könnte die Musik zu dieser Szene klingen? Beantworten Sie folgende Fragen:
- » Welche Stimmung soll die Musikuntermalung beim Publikum auslösen?
 - » Welche Instrumente passen zu dieser Szene?
 - » Welches Tempo soll die Musikuntermalung haben?
- b) Stellen Sie sich vor, Sie sollen diese Szene in einem Tonstudio mit Geräuschen unterlegen.
- » Fertigen Sie eine Liste mit den Geräuschen an, die erstellt werden müssen, und überlegen Sie, mit welchen Materialien Sie diese Geräusche herstellen können.
 - » Erzeugen Sie die Geräusche parallel zu der Filmszene.

c) In dieser kinofenster.de-Ausgabe schreibt Andreas Busche im Artikel "Sound Design" zur Einführung des Tonfilms: "Der synchrone Ton löste – im Gegensatz zum gestenreichen, eher abstrakten Spiel der Darsteller/innen – erstmals einen Anspruch auf Realismus ein, und veränderte damit auch die Rezeption des Kinos an sich."

- » Beurteilen Sie, inwieweit die Filmszene "real" oder "künstlich" wirkt? Durch welche gestalterischen Mittel wird dieser Eindruck erweckt?
- » Übertragen Sie die Handlung dieser Filmszene in einen Tonfilm. Inwiefern muss der Aufbau der Szene geändert werden? Welche Regieanweisungen würden Sie dem Schauspieler, welche der Schauspielerin geben? Welche Bedeutung hätte die Tongestaltung?
- » Diskutieren Sie abschließend, ob die Szene auch mit Ton "funktionieren" und komisch wirken würde.

Autor/in: Stefan Stiletto, Medienpädagoge mit Schwerpunkt Filmkompetenz und Filmbildung, 24.01.2012

Glossar

Cadrage

Die Cadrage (frz.: le cadre; Rahmen) bezeichnet in technischer Hinsicht das Seitenverhältnis des auf der Leinwand sichtbaren Bildausschnitts (Verhältnis von Bildhöhe zu Bildbreite, z. B. Cinemascope 1:2,35), in ästhetischer die Platzierung von Gegenständen und Personen im filmischen Raum. Diese Bildkomposition beeinflusst die emotionale Wirkung von Filmbildern und Szenen.

Einstellungsgrößen

In der Filmpraxis haben sich bestimmte Einstellungsgrößen durchgesetzt, die sich an dem im Bild sichtbaren Ausschnitt einer Person orientieren: Die Detailaufnahme umfasst nur bestimmte Körperteile wie etwa die Augen oder Hände, die Großaufnahme (engl.: close up) bildet den Kopf komplett oder leicht angeschnitten ab, die Naheinstellung erfasst den Körper bis etwa zur Brust („Passfoto“). Der Sonderfall der Amerikanischen Einstellung, die erstmals im Western verwendet wurde, zeigt eine Person vom Colt beziehungsweise der Hüfte an aufwärts und ähnelt sehr der Halbnah-Einstellung, in der etwa zwei Drittel des Körpers zu sehen sind. Die Halbtotale erfasst eine Person komplett in ihrer Umgebung und die Totale präsentiert die maximale Bildfläche mit allen agierenden Personen; sie wird häufig als einführende Einstellung (engl.: establishing shot) oder zur Orientierung verwendet. Die Panoramaeinstellung zeigt eine Landschaft so weiträumig, dass der Mensch darin verschwindend klein ist.

Farbgebung

Farbwirkungen können sowohl über die Beleuchtung wie über Requisiten (Gegenstände, Bekleidung) erzeugt werden. Signalfarben lenken die Aufmerksamkeit, fahle, triste Farben senken die Stimmung.

Filmmusik

Das Filmerlebnis wird wesentlich von der Filmmusik beeinflusst. Sie kann Stimmungen untermalen (Illustration), verdeutlichen (Polarisierung) oder im krassen Gegensatz zu den Bildern stehen (Kontrapunkt). Eine extreme Form der Illustration ist die Pointierung (auch: Mickeymousing), die nur kurze Momente der Handlung mit passenden musikalischen Signalen unterlegt. Bei Szenenwechseln, Ellipsen, Parallelmontagen oder Montagesequenzen fungiert die Musik auch als akustische Klammer, in dem sie die Übergänge und Szenenfolgen als zusammengehörig definiert.

Insert

Die Aufnahme eines Gegenstandes (zum Beispiel Kalender, Brief, Schlagzeile) oder einer Schrift wird in den Film eingeschnitten, um eine dramaturgisch wichtige Information zu vermitteln.

Kamerabewegungen

Je nachdem, ob die Kamera an einem Ort bleibt oder sich durch den Raum bewegt, gibt es zwei grundsätzliche Arten von Bewegungen, die in der Praxis häufig miteinander verbunden werden: Beim Schwenken, Neigen oder Rollen (auch: Horizontal-, Vertikal-, Diagonalschwenk) bleibt die Kamera an ihrem Standort. Das Gleiche gilt für einen Zoom, bei dem entfernte Objekte durch die Veränderung der Brennweite näher herandrücken. Bei der Kamerafahrt verlässt die Kamera ihren Standort und bewegt sich durch den Raum. Beide Bewegungsgruppen vergrößern den Bildraum, verschaffen Überblick, zeigen Räume und Personen, verfolgen Objekte. Langsame Bewegungen vermitteln Ruhe und erhöhen den Informationsgrad, schnelle Bewegungen wie der Reißschwenk erhöhen die Dynamik. Eine wackelnde Handkamera suggeriert je nach Filmsujet Subjektivität oder (dokumentarische) Authentizität, während eine wie schwerelos wirkende Kamerafahrt häufig den auktorialen Erzähler imitiert.

Off-/On-Ton

Ist die Quelle des Tons im Bild zu sehen, spricht man von On-Ton, ist sie nicht im Bild zu sehen, handelt es sich um Off-Ton. Beim Off-Ton ist zu unterscheiden, ob die Geräusche, Sprache, Musik zur logischen Umgebung einer Szene gehören (Türschließen, Dialog, Radiomusik), oder ob sie davon unabhängig eingesetzt werden wie ein Erzähler-Kommentar (Voice Over) oder eine nachträglich eingespielte Filmmusik.

Production Design (dt. Ausstattung)

Das Production Design bestimmt das visuelle Erscheinungsbild eines Films. Es ist der Oberbegriff für Szenenbild, Kulissen, Dekorationen, Filmbauten und Requisiten in einem Film. Selbst real existierende Schauplätze außerhalb des Filmstudios werden oft durch Ausstattung verändert und der jeweiligen Handlungszeit des Films optisch angepasst. Dabei bewegt sich das Production Design seit jeher zwischen den Gegensätzen Realismus (Authentizität und Realitätsnähe, meist verbunden mit Außenaufnahmen) und Stilisierung (Erschaffung neuer, andersartiger Welten, insbesondere im Science-Fiction- und Horrorfilm sowie im phantastischen Film).

Filmpädagogisches Begleitmaterial

Filmtipp The Artist (2011), VISION KINO

<http://www.visionkino.de/WebObjects/VisionKino.woa/media/4775>

VISION KINO: Schule im Kino - Praxisleitfaden für Lehrkräfte

<http://www.visionkino.de/WebObjects/VisionKino.woa/1/wa/CMSshow/1109855?wosid=Kn90jwNCZMNhnhMifJHIQM>

Weiterführende Links

Website/ Trailer des Film

<http://theartist-derfilm.de/>

Kritikensammlung auf filmz.de

http://www.filmz.de/film_2012/the_artist/links.htm

Goethe.de: „Haltbarkeitsdatum unbegrenzt“ – Faszination Stummfilm

<http://www.goethe.de/kue/flm/fim/de2930009.htm>

filmportal.de: Diesseits der Leinwand. Filmgeschichte als Kinogeschichte

<http://www.filmportal.de/df/73/Artikel,,,,,,,,,0B467C24ADD5C395E04053D50B373FF8,,,,,,,,,,,,,html>

filmportal.de: Wie die Bilder sprechen lernten. Die Entstehung des deutschen Tonfilms

<http://www.filmportal.de/df/b3/Artikel,,,,,,,,,EE19A571C3738203E03053D50B377A5C,,,,,,,,,,,,,html>

filmportal.de: Materialien: Der singende Narr (1929) von Rudolf Arnheim

<http://www.filmportal.de/df/8a/Artikel,,,,,,,,,EE2E5C0D9299FF35E03053D50B372A07,,,,,,,,,,,,,html>

24.de: Tongestaltung. Hörkino. Wie der Sound zum Film entsteht

http://www.vierundzwanzig.de/24_filmschule/hoerkino

24.de: Die Stille der Karpaten. Wie Dirk W. Jacob beim Dreh von Krabat ein Second Unit-Tonteam losschickte, die besonderen Naturatmosphären der Karpaten einzufangen.

http://www.vierundzwanzig.de/tongestaltung/interview_mit_dirk_w_jacob

24.de: Der König der knarrenden Türen. Wie der Geräuschemacher Joern Poetzl jedem Film einen neuen Klang gibt.

http://www.vierundzwanzig.de/tongestaltung/interview_mit_joern_poetzl

24.de: Der Klang des Unbewussten. Wie André Bendocchi-Alves die Welt mit den Ohren entdeckt.

http://www.vierundzwanzig.de/tongestaltung/interview_mit_andre_bendocchi_alves

Mehr zum Thema auf kinofenster.de

Metropolis - Fritz Langs Leinwandepos auf der Berlinale (Hintergrund vom 27.01.2010)

http://www.kinofenster.de/themen-dossiers/dossier_bildungsarbeit_mit_filmklassikern_berlinale_02_2010/metropolis_fritz_langs_leinwandepos_auf_der_berlinale/

Spielfilmklassiker im Unterricht (Hintergrund vom 25.02.2009)

http://www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf0903/spielfilmklassiker_im_unterricht/

Der die Tollkirsche ausgräbt (Pädagogische Begleitmaterial vom 29.09.2006)

http://www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/der_die_tollkirsche_ausgraebt_film/

3D-Kino: Geschichte und Zukunft (Hintergrund vom 07.07.2010)

http://www.kinofenster.de/themen-dossiers/dossier_stereoskopie_die_dritte_dimension_im_kino/3d_kino_geschichte_und_zukunft/

Gewehr über (Pädagogisches Begleitmaterial vom 31.10.2008)

http://www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/gewehr_ueber_film/

Der General (Pädagogisches Begleitmaterial vom 31.10.2008)

http://www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/der_general_film/

Der "Musikfilm" – Facetten einer innigen Beziehung (Hintergrund vom 01.08.2004)

http://www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf0408_9/der_musikfilm_facetten_einer_innigen_beziehung/

Bal – Honig (Filmbesprechung vom 06.08.2010)

http://www.kinofenster.de/filme/neuimkino/archiv_neuimkino/bal_honig_film/

Rot wie der Himmel (Pädagogisches Begleitmaterial vom 25.05.2009)

http://www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/rot_wie_der_himmel_film/

Psycho (Pädagogisches Begleitmaterial vom 04.09.2008)

<http://www.kinofenster.de/filme/filmarchiv/psycho-film/>

Musik im Film – Eine kleine Dramaturgie (Hintergrund vom 01.08.2004)

http://www.kinofenster.de/film-des-monats/archiv-film-des-monats/kf0408_9/musik_im_film_eine_kleine_dramaturgie/

Impressum

Herausgeber:

Für die Bundeszentrale für politische Bildung/bpb, Fachbereich Multimedia, verantwortlich:

Thorsten Schilling, Katrin Willmann

Adenauerallee 86, 53115 Bonn, Tel. 0228 / 99 515 0, info@bpb.de

Für die Vision Kino gGmbH verantwortlich:

Sarah Duve, Maren Wurster

Große Präsidentenstr. 9, 10178 Berlin, Tel. 030 / 275 77 575, info@visionkino.de

Autoren/innen: Michael Kohler, Sascha Rettig, Jörn Hetebrügge, Andreas Busche

Unterrichtsvorschläge und Arbeitsblätter: Stefan Stiletto

Redaktion: Ula Brunner, Kirsten Taylor

Basis-Layout: 3-point concepts GmbH

Layout: Tobias Schäfer

Bildnachweis: The Artist (S. 1, S. 2, S. 3, S. 11, S. 12): Delphi Filmverleih; Regisseur

Michel Hazanavicius (S.4): Delphi Filmverleih.

© Januar 2012 kinofenster.de



Diese Texte sind lizenziert nach der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Germany License.