

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 57 (2015)
Heft: 350

Artikel: Close-up : Gefühle synchronisieren
Autor: Binotto, Johannes
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863607>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.04.2025

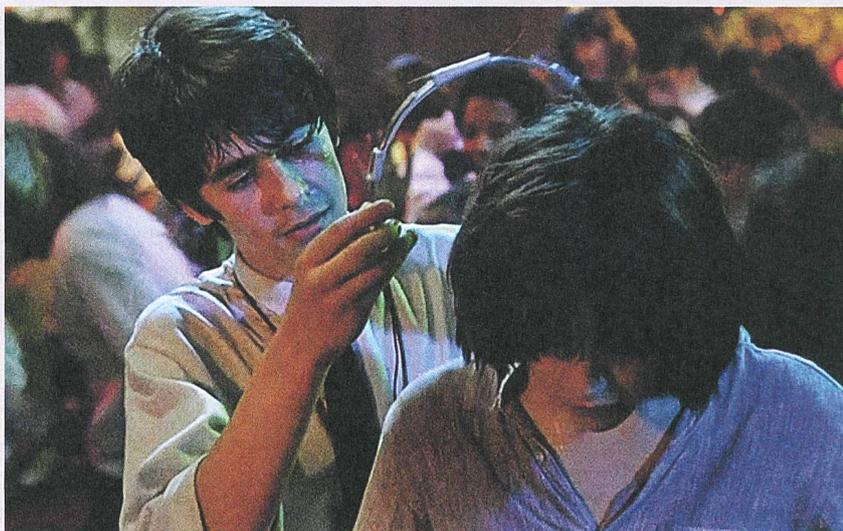
ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

La boum 00:28:45–00:29:25
Regie: Claude Pinoteau;
Buch: Claude Pinoteau, Danièle
Thompson; Kamera: Edmond
Séchan; Schnitt: Marie-Josèphe
Yoyotte; Musik: Vladimir Cosma.
Darsteller (Rolle): Sophie Marceau
(Victoire «Vic» Beretton), Claude
Brasseur (François Beretton),
Brigitte Fossey (Françoise Beretton),
Alexandre Sterling (Mathieu).
Frankreich 1980

Gefühle synchronisieren

Die gängige Praxis der Synchronisierung, in der man die Originalsprache eines Films durch eine andere ersetzt, ist dem Cinephilen zutiefst verhasst. Zu Recht erkennt er darin einen aggressiven Eingriff in die ursprüngliche Gestalt eines Films. Doch droht man dabei zu vergessen, dass der Tonfilm immer schon auf Synchronisierung angewiesen war. Bewegtbild und Tonaufnahme, obwohl beide längst erfunden, fanden bekanntlich lange nicht zusammen. Es mangelte ihnen an Synchronität. Versuche, während der Filmvorführung ein Grammophon mit dem passenden Soundtrack laufen zu lassen, waren unbefriedigend geblieben. Der Klang musste erst visuell werden, um dann als optische Tonspur mit den Bildern mitlaufen zu können (wenn auch, aufgrund der Bauweise des Projektors, immer ein wenig voraus). Die prägende Erfahrung aber, dass die Verbindung von Optik und Akustik im Kino nie eine natürliche Gegebenheit, sondern vielmehr ein Effekt von Technik war, treibt den Film auch später um. Die Synchronität von Klang und Bild bleibt fragil und damit auch weiterhin auf technische Gerätschaften angewiesen.

Das eklatante Auseinanderklaffen von Sichtbarem und Hörbarem kennen mithin auch jene, die von der Geschichte um die schwierige Geburt des Tonfilms nichts wissen. Denn Synchronisierungsprobleme gehören zur normalen Kinoerfahrung, selbst dann, wenn man sich alle Filme im Original anschaut. Im Kino gehört es zur Norm, die Handlung eines Films von Musik begleitet zu hören, die die Filmfiguren selbst offenbar nicht wahrnehmen. Extradiegetischer Ton, nennt sich dies in der Fachterminologie: ein externer



Klang aus dem Nirgendwo, jenseits der Erzählung zu uns dringend. Und doch dient gerade dieser externe Ton nicht nur zur Gefühlsverstärkung der Handlung, sondern auch zur Gefühls-synchronisierung.

In Claude Pinoteaus Kassenschlager *La boum* steht an einer der titelgebenden Partys die dreizehnjährige Vic am Buffet, um ein Glas Orangensaft zu trinken. Da nähert sich ihr von

hinten der gleichaltrige Mathieu, der schon lange ein Auge auf sie geworfen hat, und stülpt ihr den Kopfhörer seines Walkmans über. Schlagartig wird der wilde Rock 'n' Roll, zu dem alle anwesenden Teenager tanzen, von Richard Sandersons Lovesong «Reality» abgelöst, den einzig Vic hört. Und wir mit ihr. Es ist, als hätte Mathieu in diesem Moment sein Gerät auch uns Zuschauern aufgesetzt. Der Sound aus

dem Walkman nimmt nicht nur Vics Gehör, sondern die gesamte Akustik des Films in Beschlag und übertönt alles andere. So erscheint das, was wir hier hören, unversehens als extradiegetische Filmmusik und somit als zwischen An- und Abwesenheit merkwürdig schwankend, hat doch dieser externe Klang gleichwohl seine Quelle in jenem Gerät innerhalb der Filmhandlung. Das Lied kommt von hier und von nirgendwo zugleich. Da und doch nicht da – so geht es auch Vic, die, kaum hat die Musik sie umfungen, ekstatisch ins Leere starrt. Von der asynchronen Musik wird sie dem Trubel um sie herum entrückt und versinkt sogleich und vollkommen in Mathieus Umarmung. Die Songzeilen scheinen diesen ungewissen, zwischen Entrückung und Präsenz changierenden Status zusätzlich zu kommentieren: «Dreams are my reality / the only kind of real fantasy / Illusions are a common thing / I try to live in dreams», singt Richard Sanderson. Realität und Phantasie schliessen sich nicht aus. Dass die hier erlebte «real fantasy» durchaus ein übliches Phänomen, ein «common thing», darstellt, erweist sich freilich als umso treffender, als das Gerät, das in dieser Szene die eigentliche Hauptrolle spielt, nicht zuletzt dank *La boum* zum allseits begehrten Konsumprodukt werden sollte. Der Walkman, 1979 von Sony in Japan eingeführt, ist im Film von 1980 noch eine brandneue Innovation, und doch weiss der Film bereits, die Implikationen dieses Apparats luzide zu analysieren – in nur gerade mal 40 Sekunden.

Kein Wunder, nimmt *La boum* auch in Shuhei Hosokawas Aufsatz «The Walkman Effect» einen zentralen Platz ein (wengleich der Musikwissenschaftler die Szene fälschlicherweise im Nachfolgefilm *La boum 2* verortet). Für Hosokawa beweist *La boum*, wie Unrecht jene Pessimisten haben, die im Walkman vor allem ein Gerät der Isolierung sehen: «Walkman-Hörer müssen nicht unbedingt von ihrer Umgebung abgeschnitten sein (oder «entfremdet», um einen wertlastigen Begriff zu benutzen). Vielmehr vereinigen sie sich – in dem autonomen und singulären Moment – mit dem Realen.» Der Walkman schliesst Vic, gerade indem er sie aus ihrer Umgebung herausreisst, an jenen ominösen Bereich an, der noch über die vertraute Wirklichkeit hinausgeht. Das Gerät synchronisiert das Subjekt mit dem Realen.

Indes ist Hosokawas Deutung, Vic und Mathieu würden in diesem Moment in ihrer gemeinsamen Musik versinken, nicht ganz zutreffend.



Hat er übersehen, dass Mathieu seinen Kopfhörer ablegen musste, um ihn Vic überstülpen zu können? Die Musik, die das Mädchen hört, kann der Junge folglich gerade nicht hören. Höchstens kann er sie sich erinnernd imaginieren. Und folglich ist auch die Synchronisierung zwischen dem jungen Liebespaar nur eine scheinbare. Prompt wird Vic am Ende des Films, wenn sie erneut mit Mathieu tanzt, über dessen Schulter hinweg bereits zu einem anderen Jungen blicken, in den sie sich als Nächstes verliebt. Wer genau aufgepasst hat, sieht dieses ironische Ende in der früheren Szene bereits präfiguriert. Und doch ist deren bewegendes Pathos ganz und gar nicht falsch. Was wir in der Szene mit dem Walkman sehen, ist in der Tat eine geglückte Synchronisierung, die freilich etwas anders funktioniert, als Hosokawa meint. Der scheinbar naive Film ist medientheoretisch noch viel gewitzter als der Theoretiker: Während wir zuschauen, wie Vic zur Musik von «Reality» in ihrem Ohr mit Mathieu eng umschlungen tanzt, öffnet sie plötzlich ihre Augen, blickt für einen unmerklichen Moment direkt in

die Kamera und schaut uns an. Nicht Mathieu, wir sind es, die mit Vic synchronisiert sind, die dieselbe Musik wie sie hören. «Tell me that it's true / feelings that are cue»: Die Gefühle, die hier miteinander synchronisiert und aufeinander abgestimmt («cued») werden, sind jene zwischen ihr und uns. Dies ist das Reale, an das wir hier angeschlossen werden. In dieser Szene und im ganzen Film. Und es sind die technischen Geräte, die diese Synchronisierung ermöglichen. Geräte wie der Walkman. Oder der filmische Apparat.

Johannes Binotto