

PDF hosted at the Radboud Repository of the Radboud University Nijmegen

The following full text is a publisher's version.

For additional information about this publication click this link.

<http://hdl.handle.net/2066/170545>

Please be advised that this information was generated on 2021-10-23 and may be subject to change.

FILM DIENST

Das Magazin für Kino
und Filmkultur

09
2017

www.filmdienst.de



LUISE BRINKMANN

Mit »Beat Beat Heart« drehte die junge Regisseurin eine fesselnde Dramödie um Liebe, Lust und Enttäuschungen. Ein Gespräch über ihre Ansprüche ans Kino.

FRANZ KAFKA

Hanns Zischler veröffentlichte eine erweiterte Neuauflage seines Buchs »Kafka geht ins Kino«. Dabei sind nun Stummfilme zu entdecken, die auch Kafka damals sah.

JONATHAN LITTELL

Mit dem Roman »Die Wohlgesinnten« sorgte der Schriftsteller vor zehn Jahren für Aufsehen. Jetzt drehte er einen Dokumentarfilm über Kindersoldaten in Uganda.

MASCHINEN MENSCH

Maschinenmenschen prägen den neuen Science-Fiction-Film – wie in »Alien: Covenant« mit Michael Fassbender. Und das Kino erfindet für sie eine besondere Klangsignatur: den Sound der Roboter.



27. April 2017
€ 5,50
70. Jahrgang

DER SOUND

Im Genre des Science-Fiction-Films zeichnet sich wieder einmal ein thematischer Wandel ab. Immer häufiger stellt sich die Frage: Wie werden in Zukunft die Begegnungen zwischen Menschen und intelligenten Maschinen aussehen, und wie werden sie inszeniert? Dabei scheint die geografische Nähe zwischen der Traumfabrik Hollywood und dem Silicon Valley – dem Tal der digitalen Visionen – auch den Sound des »American Dream« vom neuen Zeitalter der künstlichen Intelligenz zu beeinflussen: Dem Klang und der Musik kommt dabei eine ganz besondere Bedeutung zu.

DER ROBOTER

**MASCHINENMENSCHEN
PRÄGEN DEN NEUEN SCIENCE-
FICTION-FILM – UND DAS KINO
ERFINDET FÜR SIE EINE BESONDERE
KLANGSIGNATUR**

VON FRANK MEHRING

»Westworld« (2016), die neue HBO-Erfolgsserie, ist ein beeindruckendes Beispiel für so genannte posthumanistische Szenarien. Die Geschichte dreht sich um menschenähnliche Roboter, die es den zahlungskräftigen Besuchern eines Vergnügungsparks ermöglichen, jedwede Gewalt- und Sex-Fantasie auszuleben. Doch bei einigen Robotern löscht der anschließende »Reset« nicht alle Erinnerungen an die Erniedrigungen – und



langsam kommt ein bemerkenswerter Prozess der Selbstwahrnehmung in Gang. Bereits die Titelsequenz der Serie stellt nicht nur bildhaft, sondern vor allem auch musikalisch die philosophische Kernfrage nach dem, was menschliches Bewusstsein von der Selbstwahrnehmung von Maschinenmenschen unterscheidet. Die bestechende Ästhetik visualisiert die Kreation von künstlichem Leben, indem ein gigantischer 3D-Drucker filigrane Fäden zu einem künstlichen Menschen verwebt. Die Bilddramaturgie suggeriert, dass die Sehnen der im Entstehen begriffenen Maschinenmenschen wie zarte Saiten über ein Klavier gezogen werden. Musik, so wird sich zeigen, avanciert zu einem multimedialen Schlüssel, um die Türen zum Bewusstsein bei Menschen und Menschmaschinen zu öffnen.

Die Verbindung von synthetischen Flächensounds mit einem Klaviermotiv positioniert die vertrauten analogen Klänge des klassischen Instruments in einer künstlichen Umgebung. Im weiteren Verlauf der Serie spielt der Komponist virtuos mit der musikalischen Erinnerung der Zuschauer: Er versteckt Hinweise auf den digitalen Code des Bewusstseins in subtil

verfremdeten Versatzstücken der Klassik (etwa Georges Bizets »Carmen Suite«, Claude Debussys »Rêverie« oder Frédéric Chopins »Nocturnes«) sowie der Pop-Musik (von den Animals via Rolling Stones bis Radiohead und Soundgarden). Wie verändern sich die Narrative und Affekte, mit denen das Kino das spannungsgeladene Verhältnis von Mensch und Maschine auslotet? Wenn die Tonspur die Hälfte des filmischen Erlebens bestimmt, gibt es dann einen bestimmten Sound, eine Art Klangsignatur der Maschinenmenschen?

DIE DNA DER MASCHINENMENSCHEN

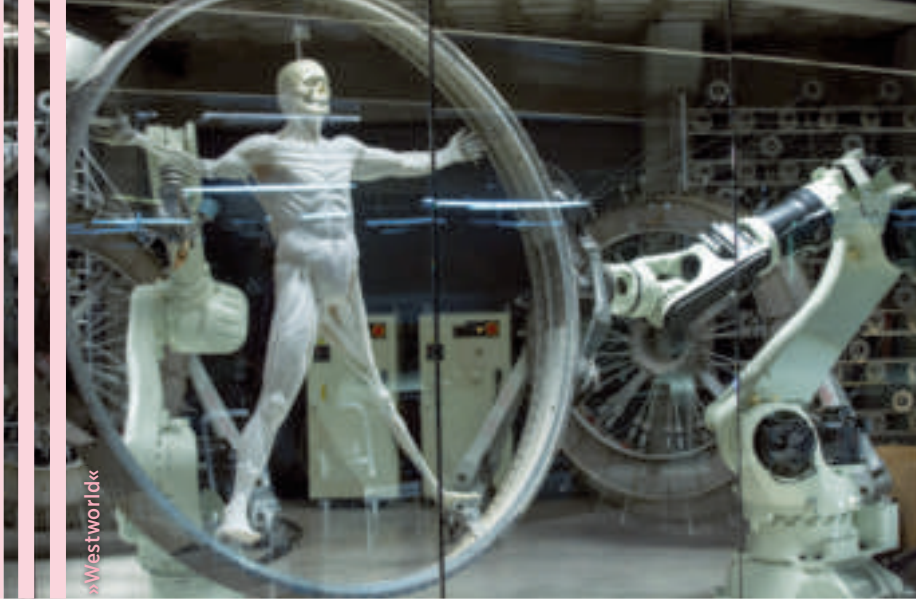
Im Science-Fiction-Film bricht sich die Sehnsucht nach Entgrenzung von Raum und Körperlichkeit Bahn. Zwischen den hyperrealen Bildern des »Wilden Westens« und den Klanggewittern des Aufstands der Maschinen liefert das

Im Kino brach sich die digitale Revolution mit »Tron« (1982) neue Bahnen – in Form vermenschlichter Software-Programme, die in Vektorlandschaften des Computerinneren agieren – sowie mit »Blade Runner« (1982) – der Verselbstständigung von Maschinen dank künstlicher Intelligenz. Computergesteuerte Spezialeffekte befreiten die Kamera und ermöglichten bis dahin ungeahnte visuelle Illusionen. Diese Zäsur fiel mit der Verbreitung posthumanistischen Denkens zusammen: Menschen müssten sich ihrer biologischen Determiniertheit eines evolutionären Zufallsprozesses von Variation und Adaptationen entledigen, um eine neue Stufe als Spezies zu erreichen. Biotechnologie, Biomedizin und künstliche Intelligenz versprechen eine schöne neue Welt der Entgrenzung. Solche Visionen brach Paul Verhoeven in »RoboCop« (1987) noch ironisch, indem er seine Dystopie auf einen US-amerika-



Hollywood-Kino die globale Narrative für Utopien wie auch für Dystopien. Was die genretypischen Variationen der Begegnung des Menschen mit seinem künstlichen Gegenüber betrifft, fand bereits zu Beginn der 1980er-Jahre eine Zäsur statt, die bis heute nachwirkt. In der Literatur öffnete William Gibson mit »Neuromancer« das Tor zum Cyberpunk, digitale Spielkonsolen traten ihren weltweiten Siegeszug an, Steve Jobs und Bill Gates begannen mit der Konstruktion von Computern für jedermann.

nischen Law-and-Order-Staat, der von Großkonzernen und intelligenten Polizeirobotern kontrolliert wird, mit Werbeclips ad absurdum führte. Hier wurden künstliche Organe wie Konsumartikel mit hohlen Botschaften inklusiver sofortiger Finanzierungsangebote beworben: »You pick the heart!« Was passiert, wenn wir unsere sinnliche Begegnung mit unseren künstlichen Doppelgängern von der Macht der Bilder separieren? Um der Frage nachzugehen, inwieweit Hollywood seine Zuschauer emotional auf das post-



Film ist insofern revolutionär, als er die Empathie des Zuschauers zunächst auf den Blade Runner Rick Deckard (Harrison Ford) lenkt, der eine erotische Beziehung zur Replikantin Rachel aufbaut. Um dieser Interaktion den Stachel eines christlichen Tabubruchs zu nehmen, griff Scott auf die vertraute Ästhetik des Film-Noir-Genres zurück und inszenierte die Begegnung des zynischen Antihelden Deckard mit Rachel als Affäre zwischen einem stereotypen Antihelden und einer Femme fatale. Musikalisch griff Komponist Vangelis auf Ambient-Klänge zurück. Die Schlüssel-szene, in der sich Deckard und Rachel lieben, betitelt er als »Blade Runner Blues«: Über den flächigen Sounds aus dem Synthesizer bricht sich ein klagendes Saxofon Bahn und verleiht dem Sex mit der Maschine eine betont menschliche Note. Zuvor ließ Rachel ihre Finger auf eine Klaviertaste nieder, um zusätzlich eine Klangverbindung zur Sinnlichkeit von Menschen herzustellen.

Ridley Scott fertigte 1990 einen leicht modifizierten Director's Cut von »Blade Runner« an, der die Vermutung vieler Zuschauer bestätigte, dass der menschliche Sympathieträger Deckard selbst ein Replikant sei, dessen programmierte Erinnerungen ihm (und dem Kinopublikum) eine menschliche Scheinidentität vorspielten. Demnach sah man im Jahr 1982 eine der ersten emphatisch aufgeladenen Liebeszenen, in der zwei Maschinen sexuelle Intimität und Befriedigung erleben. Höchst suggestiv wob der »Blade Runner Blues« dazu den leidenschaftlichen Kampf

humanistische Zeitalter einstimmt, lohnt eine Analyse der musikalischen DNA von Maschinenmenschen im Kino.

UNBEQUEME KLÄNGE FÜR DEN ZUSCHAUER

In Zukunftsvisionen fungiert der Computer nicht selten als Mutterfigur, als sexuelles Lustobjekt oder auch als Partner. Ridley Scotts »Alien – Das unheimliche Wesen aus einer fremden Welt« (1979) ist paradigmatisch für die Dystopie solcher Rollenspiele. Komponist Jerry Goldsmith inszenierte das All, das Raumschiff »Nostromo« und die Begegnung mit dem techno-organischen Alien als eine Alpträum-Version von Stanley Kubricks »2001 – Odyssee im Weltraum« (1968). Der Film eröffnet mit einer Klangskulptur, die sich maßgeblich vom C-Dur-Akkord von »Also Sprach Zarathustra« (1896) in »2001« unterscheidet: Statt harmonischer Dreiklänge schichtet Goldsmith verminderte Terzen übereinander, was eine unangenehme, irritierende Dissonanz erzeugt. Später identifiziert er das Alien mit dem Tritonus, einem extremen Missklang, den Komponisten der Romantik als so genannten Teufelsklang vermieden, bevor er gegen Ende des 19. Jahrhunderts kreativ als Effekt eingesetzt wurde – etwa von Camille Saint-Saëns in seinem Klanggedicht »Danse Macabre« (1874). Die Werbezeile auf dem US-amerikanischen »Alien«-Filmpublikum lautete: »Im Weltall kann dich niemand schreien hören« – aber man hört den sich anbahnenden Terror in der Filmmusik.

In »Alien« sind der Roboter und das außerirdische Wesen musikalisch miteinander verbunden. Sie werden sonisch dissonant mit Gefahr besetzt. Ähnlich

geschieht dies in der »Terminator«-Serie, ebenso in »I, Robot« sowie bei den Borg aus »Star Trek«. Ennio Morricone beschrieb die erweiterten klanglichen Möglichkeiten der Dissonanz und des Polyrythmus in einem anderen Zusammenhang mit dem Hinweis auf Gewalt, Gefahr und Exzess: »Je drastischer, blutiger und brutaler die Bilder sind, desto mehr verlangen sie nach einer dissonanten Musik. Da akzeptieren die Zuschauer ausnahmsweise auch mal unbequeme Klänge.«

DER »BLADERUNNER BLUES«

Ridley Scott widmete sich 1982 dem Thema »Maschinenmenschen« und der Frage, welche Konsequenzen die Ausbildung eines künstlichen Bewusstseins für die Interaktion von Mensch und Maschine bedeutet. Im Los Angeles der Zukunft gibt es so genannte Blade Runner, die nur noch durch ausgeklügelte Befragungstests einen »Replikanten« (so die Chiffre für Maschinenmenschen mit künstlicher Intelligenz) identifizieren können. Scotts



nach individueller Freiheit in einen synthetischen Klangteppich ein – wobei die Verbindung von technologischer Klangerzeugung und der Suche nach Erlösung in den Zwischentönen der »Blue Notes« des Jazz die Geburt einer neuen Klangsprache bewirkte. So erzählt die Musik oft mehr über die posthumanen Lebensbedingungen als man wahrhaben will.

DER SOUND ENTKÖRPERLICHTER MASCHINEN

Einen weiteren innovativen Weg der Inszenierung von Mensch-Maschinen-Symbiosen beschriftet Spike Jonze mit »Her« (2003). Wie »Hal« (in »2001«) oder »Mutter« (in »Alien«) zeigt sich der Computer auch hier nicht als humanoide Form, sondern als abstraktes Betriebssystem »Samantha«, das dem User (und Kinobesucher) nur über die sinnliche Stimme (in der



»Ex Machina«

Originalfassung) von Scarlett Johansson fassbar wird. Der Protagonist verliebt sich in einen Algorithmus, der es ihm erlaubt, sämtliche Stufen einer intimen Partnerschaft vom ersten Flirt über eine erotische Annäherung sowie gemeinsame Momente leidenschaftlicher Verliebtheit bis zur tränenreichen Trennung zu durchleben. Der entkörperlichte Computer ist liebende Mutter, verständnisvolle Freundin und Projektionsfläche sexueller Fantasien zugleich. Die akustische Rahmung verrät viel über die Veränderungen in der filmischen

Stilisierung des Posthumanismus, wenn die Musik statt auf extreme Dissonanzen auf betont einfache, warme Klänge von Saiteninstrumenten zurückgreift. In einer Szene in »Her« spielt Protagonist Richard Twombly (Joaquin Phoenix) auf einer Ukulele und improvisiert ein elegisches Liebeslied mit dem Betriebssystem. Daraus entsteht ein geradezu magischer Moment, der an die nostalgisch verklärte Tradition von Singer-Songwriter-Duetten wie Bob Dylan und Joan Baez mit »We

Shall Overcome«, Sonny & Cher oder Robbie Williams und Nicole Kidman bei »Something Stupid (like I love you)« erinnert. Stimmen und Instrument haben eine besonders natürliche, organische Klangsignatur, die akustisch die innige Erotik zwischen Mensch und Betriebssystem weniger absurd, verstörend oder unangenehm erscheinen lässt als dies nüchtern betrachtet der Fall sein mag. Mit Apples Siri oder Amazons Alexa liefert Silicon Valley in der Nachbarschaft von Hollywood genau jene entkörperlichten



»Prometheus – Dunkle Zeichen«

Maschinen, denen das Kino kurze Zeit zuvor den Stachel des Dämonischen gezogen hat.

SILICON WESTWORLD VALLEY

Die aktuelle Serie »Westworld« lotet aus, wie viel Autonomie Menschen den Robotern zuerkennen müssen, damit sie eine täuschend realistische Persönlichkeit entwickeln und selbstständig Entscheidungen treffen, die über die in der Software angelegten Spielräume hinausreicht. Letztlich stellt sich die Frage, inwieweit Menschen Roboter kontrollieren wollen oder können, ohne ethisch-moralisch schuldig zu werden – eine Schuld, die sich im Prozess der Bewusstwerdung der eigenen Identität rächen könnte. Denn der nächste evolutionäre Schritt bedeutet, dass Roboter selbstbestimmt über ihre Reproduktion und das Schicksal ihrer eigenen Spezies entscheiden werden, wie dies beispielsweise Mamoru Oshii's »Ghost in the Shell« (1995) nahelegte.

So geht es in »Westworld« auch darum, ob eine biomechanische Spezies das posthumane Zeitalter prägen wird. Musikalisch greift die Serie virtuos die Suggestion von »Blade Runner« auf, dass intelligente Maschinen auch wunderbar musizieren können – etwa wenn in der Eröffnungssequenz unfertige Roboterhände am Flügel das Leitmotiv der Serie spielen. Jeder kennt die Macht der Musik, wenn sie plötzlich eine Lebenserinnerung aktiviert, uns unmittelbar mit Erlebnissen und Gefühlen unsere Biografie konfrontiert.

Musikalisch versinnbildlicht die Serie diese Erinnerungsbrücke mit dem im



Western-Saloon positionierten Playerpiano, einer Apparatur des 19. Jahrhunderts, die anhand von Lochbändern selbstständig musiziert. Die mechanisch bewegten Klaviertasten bringen Pop-Klassiker wie »Paint it Black« oder »Fake Plastic Trees« als altmodisches Bar-Geklimper zu Gehör. Solche popkulturellen Referenzen sind mehrfach kodiert, wenn beispielsweise Amy Winehouses »Back to Black« erklingt. Das nach einigen Momenten einsetzende Wiedererkennen schafft einen fragilen Zwischenraum, indem der Zuschauer sich selbst als Mensch mit Erinnerungen und Gefühlen erkennt, der sich in der Fiktion von »Westworld« als Teil eines komplexen Spiels mit Grenzüberschreitungen von Bewusstseinszuständen wiederfindet. Wem nun die Song-Zeilen »I died a hundred times / You go back to her / I go back to black« in Erinnerung kommen, der erkennt die kreative Dopplung in der Handlungssequenz im Western-Saloon. Der afroamerikanischen Prostituierten Maeve kommen immer wieder traumatische Bilder in den Sinn, die zeigen, wie

sie ihre Tochter verlor und von einem in schwarz gekleideten Besucher brutal in den Unterleib gestochen wurde. Als Maschine starb sie – im Einklang mit dem musikalischen Zitat von Amy Winehouse – gefühlte hundert Mal. Gleichzeitig markiert die Szene (in der Mitte der achten »Westworld«-Episode) jenen Moment, in dem sich ein Maschinenmensch seiner Erinnerungen bewusst wird und sich als Bestandteil einer Erzählung begreift. Diese Bewusstseinswerdung erlaubt es Maeve nun, das Skript wie ein menschlicher Programmierer zu verändern. Später knallt sie den Deckel des Playerpianos barsch zu, um sich von den perfiden narrativen Spielen der menschlichen Schöpfer zu befreien.

HOMOROBOTICUS

Während sich im Hollywood-Kino Maschinen ihrer Unabhängigkeit vom Menschen bewusst werden, begreift sich der Mensch selbst immer mehr als eine Symbiose aus organischen und nichtorganischen Bestandteilen. Sind wir nicht längst schon Cyborgs mit »wearable technology«, mit künstlichen Hüftgelenken aus Titan und dem Smartphone als quasiorganische Erweiterung unserer Sinne? Die emotional manipulative Tonspur verringert das Künstliche zugunsten des Kunstvollen und der Sinnlichkeit einer posthumanen Erfahrungswelt. Die Klangsignaturen von Filmen wie »A.I. Artificial Intelligence« (2001) oder »Her« verweisen ebenso die einst so scharfen Trenn-

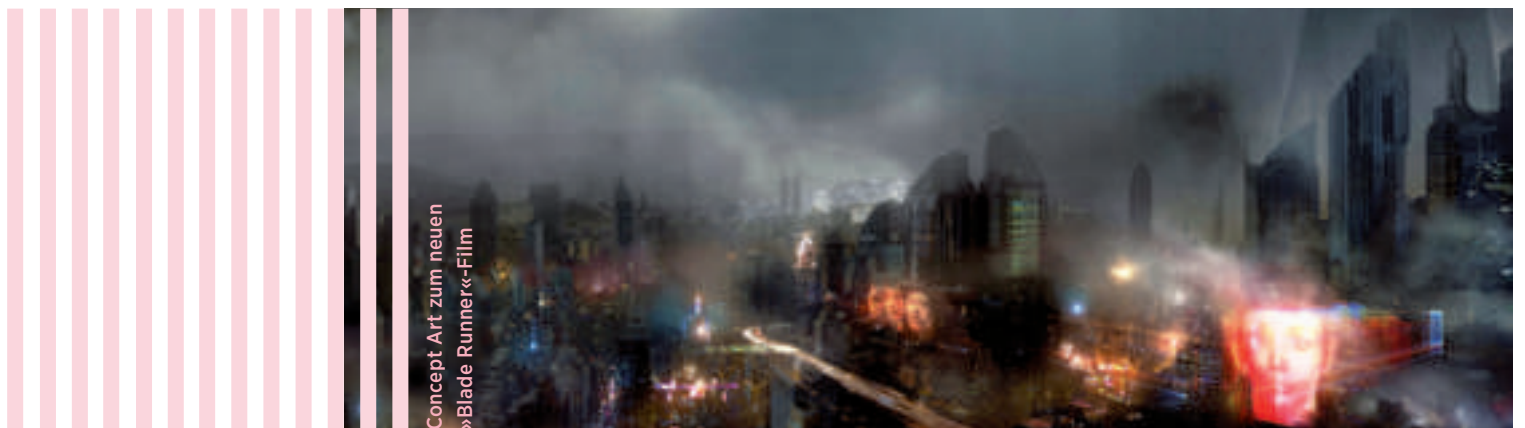
linien zwischen Mensch und Maschine wie die musikalischen Zitate der »Westworld«-Serie oder die musikalische Rahmung des Roboters David in »Prometheus« (2012) und »Alien: Covenant« (2017). Die jüngste Generation von Hollywoods Maschinenmenschen hat alles Monströse abgelegt. Was an Monstrosität bleibt, sind die Abgründe, zu denen die menschliche Natur fähig ist. Maschinenmenschen avancieren zum »besseren Menschen«. Wenn die Musik nicht nur ein Echo unserer Kultur ist, sondern eine emotionsgeladene Antizipation der Zukunft, dann zeugt der analoge Sound der künstlichen Intelligenz von einem neuen Zeitalter: der Koexistenz von Maschinenmenschen und Menschmaschinen, von homo sapiens und homo roboticus.

FILMSTARTS

»Alien: Covenant« von Ridley Scott (mit Katherine Waterston und Michael Fassbinder) startet am 15. Mai in den Kinos. Kritik in der nächsten Ausgabe.
 »Blade Runner 2049«, die Fortsetzung von Ridley Scotts »Blade Runner«, inszenierte Denis Villeneuve. Kinostart: 5. Oktober.

Die Science-Fiction-Western-Serie »Westworld«, basierend auf dem Roman von Michael Crichton und dessen gleichnamiger Verfilmung aus dem Jahr 1973, ist hierzulande in der deutschsprachigen Fassung seit Februar auf Sky Atlantic HD zu sehen. Eine zweite Staffel soll 2018 ausgestrahlt werden.

Fotos: Home Box Office (HBO)/Warner Home/ Twentieth Century Fox/Universal/Columbia Pictures



Concept Art zum neuen »Blade Runner«-Film