

Wie sich die Fernsehserie zu Gehör bringt

Interpunktionen auf der Tonspur von FARGO

Ariane Hudelet

Sucht man nach medienspezifischen Elementen in Fernsehserien¹ – noch ohne die Spezifik langer Serien zu beachten –, so ist es schwierig, audiovisuelle Techniken auszumachen, die sie vom Kinospielefilm unterscheiden. Großaufnahmen, extreme Großaufnahmen, Kamerafahrten, Crosscutting und subjektive Einstellungen haben ihren Ursprung im Kino, werden jetzt aber auch in vielen anderen Spielarten dessen eingesetzt, was Victor Burgin (2007) als «kinematische Heterotopie» und Lipovetsky und Serroy (2007) als «Hypercinema» bezeichnen – womit sie die Verbreitung filmischer Formen auf vielen anderen Medien und Plattformen meinen, von der Fernsehserie bis zu YouTube, vom Experimentalfilm bis zum Videospiel. In den letzten zwanzig Jahren hat sich die technische und künstlerische Angleichung von Kino und narrativem Fernsehen noch weiter verfestigt, insbesondere bei den Serien. Wie Ken Dancyger erklärt, werden die gleichen Kameras, Beleuchtungssysteme oder dieselbe Schnitt-Software für Spielfilme wie für TV-Serien verwendet, eine Entwicklung, die sich dem «digital turn» verdankt (2002, 413). Die wachsende Größe und HD-Qualität von Fernsehapparaten und Heimkinos ebenso wie die steigenden Budgets der Fernsehserien erlauben es den Kameraleuten und Regisseuren, eine größere Bandbreite an Einstellungen und Bildkompositionen zu verwenden und das expressive Potenzial von Schärfentiefe oder Tiefenkontrastierung auszuloten (vgl. Nevins 2018).

1 Vgl. z.B. Caldwell 1995; Esquenazi 2010; 2017; Cardwell 2006; Dunleavy 2009; Butler 2010; Brundson 2012; Jacobs/Peacock 2013; Mittell 2015; Kelleter 2017.

Daher sollte man nach medienspezifischen Elementen in den Fernsehserien Ausschau halten, dies allerdings weniger hinsichtlich einer bestimmten audiovisuellen Technik als vielmehr mit Blick auf das neue ästhetische Potenzial, das die bisherigen Ausdrucksmittel um die lange episodische Struktur ergänzt. Einer der Aspekte, die nach wie vor die Fernsehserie vom Kino unterscheiden und über die steigende Konvergenz beider Formen hinausgehen, ist ja die Ausführlichkeit und lange Dauer der Serien. Dieser temporale Aspekt ist zwar schon als narratologisches Phänomen untersucht worden,² kaum jedoch unter dem Gesichtspunkt der Audiovisualität. Formale filmische Basiseinheiten der *Mise en Scène*, der Kameraarbeit, des Tondesigns oder des Schnitts differieren wenig von der Praxis des Kinofilms, aber der Prozess der Wiederholung, der Interpunktion oder der Variation verleihen ihnen im Zuge der Serienerzählung eine starke phänomenologische Aufladung.

Um das spezifische Verhältnis der Serie zur Zeitstruktur zu verstehen, empfiehlt sich eine Analyse des Schnitts. So wie er als grundlegendes Charakteristikum der filmischen Form identifiziert wurde (oder, in der Formulierung Godards, «die einzige Erfindung des Films» darstellt),³ so bestimmt er auch das besondere Verhältnis zur Zeit, das die Fernsehserie eingeht. Obwohl Schnitt und Assemblage Filmen und Serien gleichermaßen eignen, erlauben es die lange Dauer der Serie und ihre episodische Form, eigene Strategien der Variation, der Wiederholung und der rhythmischen Brüche zu entwickeln, welche die ästhetischen Möglichkeiten des Schnitts erweitern, und zugleich eine visuelle wie musikalische Logik zu generieren, die mit ihrem emotionalen Potenzial verbunden ist.

Man könnte verschiedene Ansätze wählen, um die möglichen Unterschiede zwischen Filmschnitt und Fernsehschnitt zu untersuchen.⁴ Eine quantitative Studie wäre zweifellos interessant, etwa nach Art von Barry Salts Untersuchungen.⁵ Ein Makroansatz, bei dem der

2 Vgl. Allrath/Gymnich 2005; Mittell 2010; Guilbert/Wells-Lassagne 2014; Gaudreault/Jost 2017 [1990]; Esquenazi 2017.

3 Godards Statement bildet den Ausgangspunkt für Jacques Aumonts *Le Montage, la seule invention du cinéma* (2015).

4 «Kino» und «Fernsehen» stellen allerdings nicht mehr die einzigen Möglichkeiten dar: Viele Serien werden von SVoD-Plattformen wie Netflix, Amazon oder Hulu ausgestrahlt.

5 Vgl. Salt 2009 [1983], seine Studie durchschnittlicher Einstellungslängen eines bestimmten Korpus aus Filmen und Shows, sowie seine Analyse narrativer Bytes – vgl. die *Cinematics*-Webseite.

Schnitt diverser Serien analysiert würde, könnte sich darauf richten, ob und wie die lange Dauer einen eigenen Rhythmus hervorbringt, der sich von dem des abendfüllenden Spielfilms unterscheidet. Für den vorliegenden Beitrag möchte ich jedoch einen qualitativen, phänomenologischen Mikroansatz wählen und mich darauf konzentrieren, was die lange Dauer und die episodische Form für das expressive Potenzial des Schnitts erbringen – insbesondere des Tonschnitts – sowie für das, was Dancyger (2002, 379) den «kreativen Ton» nennt. Noah Hawleys Serie FARGO (FX seit 2014) als Variation der filmischen Quelle (des gleichnamigen Kinofilms von Joel und Ethan Coen, USA 1996) eignet sich besonders für eine Fallstudie. Die Serie erzeugt durch ihre anthologische Form immer weitere Variationen. Jede Staffel führt eine neue Geschichte ein sowie neue Charaktere, die jeweils auf nichtlineare Weise in unterschiedlichen Zeitperioden präsentiert werden (Staffel eins spielt 2006, Staffel zwei 1979 und Staffel drei 2010),⁶ während Überschneidungen mit dem ursprünglichen Kinofilm sowie seine Gesamtchronologie als Konzept erhalten bleiben.⁷ Die Serie ist weder eine Adaption noch ein Remake, sondern vielmehr eine Variation in der musikalischen Bedeutung des Begriffs: Sie funktioniert wie die Transformation einer Melodie oder eines Themas, deren Harmonie und Rhythmus sich wandeln. Die Melodie der Serie ebenso wie ihre narrative Form entstehen am Schneidetisch, was sich in der genauen Analyse von wiederkehrenden Details des Tonschnitts zeigen lässt, welche die erste und zweite Staffel interpunktieren.

I. Modulationen: Schlittenglöckchen bimmeln ...

Die berühmte Titelsequenz der Filmversion von 1996 zeigt eine Straße in der kahlen Winterlandschaft von Minnesota. Carter Burwells Partitur, eine langsame, melodramatische Melodie «fragiler Soloinstrumente», verleiht der Szene eine «seelenvolle Traurigkeit».⁸ Eine lange Brennweite lässt die Perspektive flach erscheinen, während ein Auto sich uns in Zeitlupe auf der langen, geraden Straße nähert. Es verschwindet für ein paar Augenblicke in einer Senke, und als es wieder auftaucht, verrät uns ein Crescendo auf der Tonspur, dass dieses Auto und sein Insasse

6 Eine vierte Staffel sollte 2019 gesendet werden, ist jedoch noch nicht in Produktion, vgl. Otterson 2018.

7 Für weitere Details vgl. Grubbs 2014.

8 Es handelt sich um Harfe, Celesta und Hardangerfidel, ein skandinavisches Instrument, das die «seelenvolle Traurigkeit» perfekt vermittelt: «Burwell's notes»; http://www.carterburwell.com/projects/_projects_OLD/Fargo.shtml

eine substanzielle Rolle im kommenden Drama spielen werden. Ein besonderer Toneffekt interpunktiert nun das Crescendo: durcheinander gewirbelte hohe Töne und das stetige, rhythmische Bimmeln der Glöckchen eines Schlittens. Dieses Bimmeln, das man unschwer als ikonisches Weihnachtsgeräusch identifizieren kann, erzeugt hier die für die Coen-Brüder typische dunkle Ironie. Ein Ton, der mit der Geborgenheit der Festtagswelt assoziiert ist, in der ein gütiger Santa Claus in seinem Schlitten Geschenke bringt, dient hier als Kontrapunkt zum Noir-Universum des Films, einem Universum voller Verbrechen, Verrat, Blut und Betrug. Hier fährt nicht der Weihnachtsmann mit seinen Gaben vor: Vielmehr bringt Jerry Lundgren den beiden Männern, die seine Ehefrau entführen sollen, ein neues Auto.⁹

Die Schlittenglöckchen aus Burwells Partitur werden als Tonzitat in der ersten Staffel der Serie aufgegriffen – überhaupt enthalten alle drei Staffeln unzählige Echos, Anklänge und Zitate aus diversen Coen-Filmen (vgl. Murray 2017). Die Musik der Serie stammt von Jeff Russo und erinnert insgesamt unüberhörbar an Burwells Partitur. In Staffel eins sind die Glöckchen bereits den Texttafeln unterlegt, die wie im Film dem Titel vorausgehen und den identischen Text und dieselbe Typografie aufweisen wie die Tafeln in FARGO.¹⁰ In ihrer Funktion als Interpunktion hören wir sie dann zum ersten Mal, als wir von der Außensicht des Autos in sein Inneres wechseln, um mit der Verkörperung des Bösen in Gestalt von Lorne Malvo (Billy Bob Thornton) konfrontiert zu werden.¹¹

Aber während sich das Glockenspiel im Kinofilm gänzlich auf die Partitur beschränkt hatte, löst die Serie es allmählich aus seinem Kontext in einem Prozess, den wir als Modulation im musikalischen Sinne verstehen können (mit Emphase und Tonhöhe, um Bedeutung zu vermitteln, und Übergängen von einer Tonart in eine andere). Es sind zwar dieselben Töne, die wir wiederholt hören, doch die neuen Kontexte, in denen sie auftreten, verwandeln sie in eine leicht asynchrone Interpunktion oder aber ein Signal, das ästhetisch und narrativ mit

9 Die Titelsequenz findet sich hier: <https://www.youtube.com/watch?v=yw-juxQ5Sj4>

10 Der Text lautet: «Dies ist eine wahre Geschichte. Die gezeigten Vorfälle ereigneten sich 1987 in Minnesota [respektive, je nach Staffel, 2006, 1979, 2010]. Auf Verlangen der Überlebenden wurden die Namen geändert. Aus Respekt vor den Toten wird der Rest genauso erzählt, wie er sich ereignet hat.»

11 Eine noch offensichtlichere Hommage an die Anfangsszene des Films, die Film und Serie am deutlichsten verbindet, ereignet sich in S1E4: Sie beginnt mit einer sehr ähnlichen Einstellung, spielt jedoch am helllichten Tag und leitet die Rückblende ein, in welcher der junge Stavros das Geld findet, das von Carl Showalter unter dem roten Eiskratzer im Schnee vergraben wurde.

Handlungselementen interagiert. Der Autor der Serie, Noah Hawley, erwähnt in seinem Kommentar zur Pilotepisode, dass diese Idee vom Komponisten Jeff Russo stammt, der die «simply drei Klänge» der Schlittenglöckchen in ein «Malvo-Instrument» verwandelt habe, um damit «Gefahr oder einen Wendepunkt» anzukündigen.¹² Der Ton gehört hier zu dem, was Michel Chion einen «audiovisiogenen Effekt» nennt, der durch Assoziationen zwischen Ton und Bild entsteht, so dass der Ton das Bild um «zusätzliche Valeurs» bereichert (Chion 1998, 226–234).

Die musikalische Modulation tritt erstmals in der Szene auf, in der sich die Hauptfigur Lester Nygaard (Martin Freeman) im Krankenhaus behandeln lässt, nachdem er von Sam Hess, seinem brutalen ehemaligen High-School-Mitschüler, zusammengeschlagen wurde. Dort lernt er Malvo kennen, der, wie wir in der Eingangssequenz beobachten konnten, beim Autounfall verletzt wurde. Hier treffen zwei radikale Gegensätze aufeinander. Der kaltblütige Killer rückt dem Verlierer/dem Opfer allmählich näher. Schon die ersten Augenblicke ihrer Begegnung sind vielsagend: Zunächst sitzen sie sich in einiger Distanz gegenüber und unterhalten sich über belanglose Dinge. Doch ihr Gespräch führt zu einer Art faustischer Klimax, als Malvo, der spürt, was für eine Person er vor sich hat, im Stuhl neben Lester Platz nimmt, wobei die Kamera zu einer nahen Einstellung wechselt. Er redet Lester zu, nicht länger die Opferrolle zu spielen, und er bietet sich, Sam zu beseitigen. In diesem entscheidenden Augenblick hört man die Schlittenglöckchen exakt an dem Punkt, als der Schnitt erfolgt. Sie werden so zum Tonsignal für den Pakt mit dem Teufel, den Lester im Begriff ist einzugehen, und alle späteren Vorkommen werden uns an diesen zündenden Moment und seine Konnotationen gemahnen. Die Tonmodulation scheint mit einem ironischen Sprung auf die mythische Figur zu korrespondieren, die hier heraufbeschworen wird. Im Wechsel eines einzigen Buchstaben, eines einzigen Stuhls und eines einzigen Tons wird Santa zu Satan.

Von diesem Augenblick an wird derselbe Ton immer wieder auftreten, die Handlung an entscheidenden Momenten interpunktieren und jeweils ein Gefühl des Verhängnisses erzeugen, das mit Malvo und seiner teuflischen Präsenz assoziiert ist (etwa beim Schusswechsel im Schneesturm in S1E6).¹³ Das Gebimmel der Glöckchen sorgt dabei

12 DVD, Audiokommentar zur Pilotepisode, bei 04'28".

13 Ein ähnliches Stilmittel kommt durch das laute Rumpeln der defekten Waschmaschine zum Einsatz, das die Spannungen zwischen Lester und seiner Frau zu Beginn von Staffel eins untermalt.

für eine Tonbrücke, welche die Staffeln verbindet. In S1E9 zum Beispiel unterhalten sich Malvo und Lou in dessen Coffee Shop. Lou spürt die drohende Gefahr, die hinter den vermeintlich belanglosen Worten seines Gesprächspartners lauert. Wie so oft in FARGO wechselt hier jemand das Thema, statt eine Frage zu beantworten, indem er auf eine Geschichte anspielt, die als Parabel fungiert: «Ich hatte damals, im Jahr 1979, diesen Fall. Ich könnte Ihnen Details erzählen, aber das würde so klingen, als hätte ich sie erfunden.» Zwischen Malvos Frage und Lous Antwort steht eine kurze Pause, die durch dreimaliges Bimmeln (bei 35'18) gekennzeichnet ist. Das Ereignis, das Lou erwähnt, dient als narratives Bindeglied zur zweiten Staffel: Es ist das Massaker von Sioux Falls, der Höhepunkt von S2E9. Wenn das Glockenspiel auch eine geringere Rolle auf der Tonspur dieser Staffel spielt, so baut dieser besondere Augenblick doch eine Brücke zwischen beiden Orten und Zeiten. Seine punktuelle Wiederkehr lässt an späterer Stelle ein früheres Motiv wieder auferstehen, das sich ebenfalls in weiteren Variationen entwickelt, wie ich im Folgenden zeigen werde. Dieses Auferstehen erinnert an die Gefühle, die sich mit den ominösen, bösen, «tierischen» Charaktereigenschaften Malvos aus Staffel eins verbinden.

Nicht nur die Tonspur, auch Drehbuch und Mise en Scène tragen wesentlich dazu bei, die ironische Film-Noir-Atmosphäre zu erzeugen, welche die Serie kennzeichnet und mit der Stimmung des Ursprungsfilms verbindet. Doch das spezifische Tonpattern bringt diese Stimmung besonders verdichtet und komplex zum Ausdruck¹⁴ und wirkt auf unsere Sinne wie Musik – es «synthetisiert die menschliche Emotion» (Dancyger 2002, 187) auf rohe, unmittelbare Weise.

II. Variationen: Aufzugsklingeln und Schreibmaschinentöne

Der ikonische Einsatz des Tonmotivs wird auf interessante Weise variiert, als Lester sich mehr und mehr und ohne Gewissensbisse in seine neue Identität und verbesserte Lage einfindet. Der Symbolismus der Schlittenglöckchen, die mit einem mythischen, fast magischen Kontext assoziiert sind, entwickelt sich und mutiert im Verlauf von Staffel

14 Jeff Russo erinnert sich an seine Arbeit mit Noah Hawley: «Noah wollte, dass der Ton kalt und einsam und karg klingt – so wie man es von dieser Landschaft erwartet. [...] Doch wichtig sind auch der emotionale Aspekt und die melancholische Stimmung» (zit. in Chagollan 2014).

eins zu einer kälteren, stromlinienförmigen Version. Dies geschieht zum ersten Mal am Anfang von S1E3 in einem Großraumbüro, in dem ein Mann nervös auf etwas zu warten scheint. Die Spannung steigt, als der Aufzug klingelt und die Ankunft einer weiteren Person signalisiert, und die nächste Einstellung zeigt auch unmissverständlich Malvos ominöse Silhouette am Ende des Korridors (später wird offenbar, dass es sich um eine Rückblende handelt und der Mann im Büro derjenige ist, der sich zu Beginn in Malvos Kofferraum befand).

Der Status des Tonsignals ändert sich, wenn das Aufzugsklingeln die Funktion des Glockenspiels übernimmt. Das Glöckchen hatte ja zunächst als Musikinstrument innerhalb der Partitur fungiert, um dann als symbolische Interpunktion weiterverwendet zu werden. Es ist, wie der Komponist Jeff Russo erklärt, auch zutiefst mit der Landschaft und dem Klima von Minnesota verbunden,¹⁵ ohne aber direkt von einer diegetischen Quelle zu stammen, denn weder ein Schlitten noch ein Weihnachtsmann sind hinter der nächsten Ecke zu erwarten. Dagegen ereignet sich das Aufzugsklingeln erstmals als diegetischer Ton aus dem Off, ein «Element akustischer Platzierung» (Chion 1990). Es ist jetzt zweierlei: einerseits «räumlicher audiovisiogener Effekt» in der Begrifflichkeit Chions (ibid., 48 f.) – es macht die Szene konkreter, erweitert sie über die Bildgrenzen hinaus (in der Tat stellen wir uns in S1E3 einen Aufzug vor, dem Malvo entsteigt); und andererseits ein «phrasierender audiovisiogener Effekt», da er zur Skandierung der Szene beiträgt, einen Moment im Dialog betont oder, in einer Art allgemeiner Überdeterminiertheit, eine Blickrichtung unterstreicht.

Tatsächlich bleibt die materielle, konkrete Quelle des Tons meistens im Off. So zum Beispiel in der infamen Szene, als Malvo ein Massaker veranstaltet, das man nicht sieht, weil die Kamera zunächst lateral außen am Gebäude entlang streicht, in dem er sich bewegt, dann mit einem Kran parallel zu seiner mutmaßlichen Aufzugsfahrt hochsteigt. Sie vollzieht den Weg des Killers im Gebäude nach, lässt uns das entstehende Chaos aber lediglich auf dem Soundtrack imaginieren: Schnipsel gedämpfter Dialogs, Geschrei, Schüsse und der Klingelton des Aufzugs, ein «Ping», das wie eine Totenglocke wirkt. Da wir weder den Killer sehen noch ins Innere des Gebäudes blicken können, steht der Ton metonymisch für das ganze Blutbad und dient als akustische Manifestation der Superpower des Erzverbrechers.

15 «Schlittenglocken eignen sich, um die Kälte, den Schnee, die Einsamkeit zu unterstreichen. Da die Region, die man sieht, mitspielt, ist es wichtig, sie wie eine Figur zu behandeln» (Russo zit. in Galas o.J.).

Das «Ping» des Fahrstuhls gehört zu einer urbaneren Welt als die Schlittenglöckchen, was das Gefühl von Dehumanisierung im Kern der FARGO-Serie noch verstärkt. Das Fahrstuhl-Motiv ist im Kino beliebt wegen seines starken visuellen und dramatischen Potenzials, von Billy Wilders *THE APARTMENT* (USA 1960) zu Alfred Hitchcocks *NORTH BY NORTHWEST* (USA 1959) oder Louis Malles *ASCENSEUR PAR L'ÉCHAFAUD* (F 1957), sowie in Horror- und Katastrophenfilmen (*DE LIFT*, Dick Maas, NL 1983; *THE TOWERING INFERNO*, John Guillermin, USA 1974; *THE SHINING*, Stephen King USA 1980; *SPEED*, Jan de Bont, USA 1994) und populären TV-Serien wie *MAD MEN* (AMC 2007–2015), *GREY'S ANATOMY* (ABC 2005 ff.) oder *THE GOOD WIFE* (CBS 2009–2016).¹⁶ Die Filme beuten das Potenzial der engen neutralen Kabine aus: Die Charaktere befinden sich in erzwungener Nähe zueinander und die Kamera, als sei sie für einen Augenblick aus Zeit und Ort genommen, ist mit Einsteigen und Aussteigen konfrontiert wie im Theater, da die mechanischen Türen sich wie ein Vorhang öffnen und schließen. Doch im vorliegenden Fall geht es weniger um die Kabine als um die akustische Manifestation des Aufzugs.

Die Orchestrierung der Ton-Interpunktion durch Einzeltöne wird in der zweiten Staffel noch verstärkt und komplexer gestaltet. Die Staffel spielt, wie gesagt, in den späten 1970er-Jahren. Die Glockentöne, die wir hier hören, sind genauestens auf die konkrete materielle Vergangenheit ausgerichtet: etwa auf die obsoleete Technologie des Klingelns, wenn der Schreibmaschinenwagen zurückfährt.¹⁷ Dieses Geräusch ertönt erstmals als Teil der Ästhetik der Schrifttafeln vor der ersten Sequenz. Nach einer kurzen Eröffnung erfolgt eine Montage aus Archivmaterial der späten 1970er-Jahre und dazwischen geschnittenen Aufnahmen der Protagonisten. Die Texte («Dies ist eine wahre Geschichte...») wirken wie direkt auf die Leinwand getippt; sie sind in der entsprechenden Courier-Type gehalten und mit dem Klacken der Tasten unterlegt. Nach jedem Satzende ist das unverwechselbare Klingeln der Schreibmaschine zu hören, als ob es jeweils den geschriebenen Punkt akustisch markierte. Es ist in die Ästhetik der Anfangscredits eingebunden, ein sinnliches Signal, das uns unmittelbar zurück in eine vergangene Zeit transportiert.

16 Für einen schnellen, verspielten Überblick vgl. «23 Best Film and Television Moments in an Elevator»; <https://www.vanityfair.com/hollywood/photos/2014/12/23-film-tv-elevator-moments>.

17 Der Toncutter Nick Forshager hat darauf hingewiesen, dass man in Staffel zwei sehr darum bemüht war, «die diegetische Welt, die damals viel mechanisierter war als heute, auf der Tonspur zu vermitteln» (in Walden 2016).

Obwohl ab und zu Schreibmaschinen ins Bild kommen, wird der Klingelton in dieser Staffel paradoxerweise nur selten diegetisch eingesetzt¹⁸ und ist meist auch nicht mit den gezeigten Ereignissen verbunden. Wir hören ihn zum Beispiel mehrmals in S2E1, als die Richterin Mutt das Gerichtsgebäude verlässt und stehen bleibt, während Rye Gerhardt sie beobachtet. Zusammen mit den verstörenden Schwarzblenden und dem seltsamen elektrischen Summen, das der Szene unterlegt ist, lässt die Interpunktion durch das Klingeln wieder ein Gefühl ominöser Schicksalhaftigkeit entstehen, indem es den Fortgang der Handlung fragmentiert. Es markiert auch den Anfang der dreifachen Mordsequenz, da die Szene im Waffellokal ebenfalls verzerrt und durch sinnliche Überpräzision gekennzeichnet ist, was die Irrealität der Einstellung mit der Richterin fortsetzt.¹⁹

Kinofilme haben schon lange vor der FARGO-Serie das Klacken der Tasten, das Geräusch des zurückfahrenden Transportwagens oder das Klingeln bei jedem Zeilenumbruch als Metapher für das Erzählen von Dramen und Komödien eingesetzt. Von dem nervtötenden, überlauten Tippen Jack Nicholsons in Stanley Kubricks *THE SHINING* (USA 1980) bis zu Jerry Lewis, wenn er in *WHO'S MINDING THE STORE* (Frank Tashlin, USA 1963) den Tipprrhythmus imitiert, oder der Eröffnungssequenz von *ATONEMENT* (Joe Wright, USA 2007), wo die ganze Geschichte aus der allmählichen Orchestrierung des Tippens zu entstehen scheint,²⁰ sind die expressiven Geräusche der Schreibmaschine immer wieder genutzt worden. Doch die lange Dauer der Serien erlaubt es, die Orchestrierung des Geräuschs als expressives musikalisches Instrument einen Schritt weiter zu treiben, weil es nun an viel mehr Stellen als wiederkehrendes Stilmittel eingesetzt werden kann: in Split-Screen-Sequenzen, wie sie öfters am Anfang oder Ende der Episoden vorkommen, oder an Wendepunkten der Narration. Split

18 Eine auffällige Ausnahme findet sich bei 23'10" von S2E2, als Mike Milligan Skips Schlipps in die Schreibmaschine einspannt und zu tippen beginnt, wodurch Skip immer weiter in Richtung Maschine gezerrt und zum Auspacken aller Informationen gezwungen wird.

19 Dies dank Zeitlupe und Weitwinkel sowie exzessiver Lautstärke einiger Töne wie der Glocke der Registrierkasse oder der Türklingel. Es gipfelt in der disharmonischen Blechbläser-Passage, welche die Sequenz beschließt, in der Rye die Kellnerin tötet und von Peggys Auto erfasst wird.

20 Noch ähnlicher ist wohl die Eröffnungssequenz von *ATONEMENT*, in der das Tippgeräusch zunächst diegetisch ertönt, als die junge Briony ihr Theaterstück in die Maschine schreibt. Dann findet der Ton in einen musikalischen Rhythmus, der die Anfangskrise auf den Punkt bringt, als Briony ihrer Schwester den falschen Brief überbringt.

Screens dienen in FARGO als ›historisierendes‹ Mittel (in Anlehnung an Filme der 1960er- und 1970er-Jahre wie THE THOMAS CROWN AFFAIR von Norman Jewison, USA 1968), bestätigen aber auch den Umstand, dass der *digital turn* dem Stilmittel neues Potenzial geben und dazu geführt hat, dass es in den letzten beiden Dekaden wieder häufiger zu sehen ist.²¹ Das Klingeln verleiht der Split-Screen-Technik eine akustische Interpunktion nicht nur, indem es das Satzende auf den Schrifttafeln markiert, sondern auch als merkliches Signal zwischen zwei Einstellungen, bei Änderungen der Perspektive oder des Kamerawinkels.

Die hier aufgezählten Modulationsbeispiele und Variationen des Glockentons beschreiben zwar nur eine kleine Auswahl aus ihrem tatsächlichen Vorkommen, erlauben es aber, im Folgenden ein paar Funktionen dieses Stilmittels innerhalb der Serie zu skizzieren.

III. Funktionen

Die Variationen und Modulationen dienen zunächst narrativen und symbolischen Zwecken. Dank ihrer Kürze und sinnlichen Intensität können die Zuschauer (bewusst oder unbewusst)²² die wichtigsten Vektoren und Spannungsbögen der Handlung verstehen und verarbeiten. Die Töne bauen Verbindungen zwischen den verschiedenen Charakteren und Momenten auf – Verbindungen, die zwar schon im Drehbuch vorgesehen waren und in der *Mise en Scène* verwirklicht wurden, die aber der Tonschnitt noch passgenauer und schneller zum Ausdruck bringen kann. Vom Schlittenglöckchen bis zum Klingeln des Aufzugs oder des Schreibmaschinenwagens, vom Diegetischen zum Nichtdiegetischen, vom Narrativen zum Symbolischen kann der Tonschnitt mithilfe spezifischer Geräusche das erratische Schicksal der Charaktere markieren und die Mischung aus Tragödie und Komödie, und damit die Stimmung der Serie, zum Ausdruck bringen. Die symbolischen Interpunktionsgeräusche verbinden sich zu einem eigenen Strang auf der Tonspur, der tragisch und ironisch die ominösen Schicksale der Figuren einläutet. Anstelle von Kirchenglocken (einem traditionelleren Stilmittel der Tragödie) lassen uns die modulierenden technologischen Variationen der Schlitten/Aufzug/

21 Mit Ausnahme der Kinofilme REQUIEM FOR A DREAM (Darren Aronofsky, USA 2000), SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD (Edgar Wright, USA 2010), KILL BILL (Quentin Tarantino, USA 2003) oder der Fernsehserie 24 (FOX 2001–2010).

22 Es gibt sogar eine Reddit-Webseite zur Präsenz der Schlittenglocken in Staffel eins: https://www.reddit.com/r/FargoTV/comments/24cqc0/dae_notice_sleigh_bells_after_a_random_sentence/.

Schreibmaschinen-Töne erkennen, dass das Leben der Charaktere mehr und mehr einer weitgehend technologischen, enthumanisierten Logik ausgeliefert ist. Diese Form des Tonschnitts widersetzt sich der Systematik: Immer dann, wenn sie zum System werden könnte, ändert sie sich. Das Klingeln des Wagenrücklaufs verschwindet zum Beispiel an den Übergängen der zweiten Staffel. Und in der dritten Staffel, die ohnehin mehr auf Musik setzt als auf wiederkehrende Geräusche, kommt gar keine vergleichbare Toninterpunktion mehr vor.

Außerdem, und das ist noch wichtiger, lässt sich das subtile Spiel von Modulation und Variation auch als selbstreflexives Muster betrachten, das sich auf die philosophische Reflexion bezieht, welche die Serie um die Konzepte von Zeichen und Zeit konstruiert. FARGO reflektiert ja über die Nicht-Verbindung von Signifikat und Signifikant, über die potenzielle Manipulation der Zeichen und über Probleme der Kommunikation. Zeichen werden in der Serie als flüchtig und instabil präsentiert: Staffel zwei zum Beispiel endet mit Hank Larsons utopischem Traum von einer universellen Sprache, welche die Mängel gegenwärtiger Kommunikationsmethoden vermeidet, da sie Missverständnisse, Konflikte und Gewaltausbrüche nicht zu verhindern vermochten. Seit seinem Einsatz im Zweiten Weltkrieg war Hank besessen von der Idee, dass alles Unglück dieser Welt aus «Fehlkommunikation» resultiere; er begann eine neue symbolische Sprache zu entwickeln, die an einfache menschliche Instinkte appellieren und dazu beitragen sollte, die Menschen einander näher zu bringen.²³ Dazu passt, dass manche Augenblicke äußerster Gewalt mit unsinnigen Sprachfetzen einhergehen oder mit Missverständnissen – so wenn Mike Milligan vor einer Mordtour JABBERWOCKY zitiert (S2E6) oder die Richterin Mutt die Beziehung zwischen Hiob und dem Teufel beschwört, bevor Rye sie im Waffelokal tötet – eine Anspielung, die ihrem Gesprächspartner ein Rätsel bleibt (S1E9). Die meisten Episodentitel der zweiten Staffel beziehen sich auf Texte, die mit Existenzialismus und Absurdität zu tun haben und hinterfragen, ob Wahrheit und Sinnhaftigkeit überhaupt möglich sind.²⁴ In der dritten Staffel gipfelt dies in der Darstellung von akuter Entmenschlichung der Konzerne, wie Vargas Rede zu Beginn von S3E6 klarmacht. Er erinnert uns daran, dass der Konkurs der Lehmann

23 Und wer weiß, vielleicht auch Aliens, da die Serie immer wieder auf Ufos verweist und auf außerirdisches Leben, das die Erde infiltrierte.

24 *Rhinocéros* von Ionesco; *Waiting for Dutch*, das Beckets *Waiting for Godot* evoziert; «Vor dem Gesetz», eine Geschichte aus Kafkas *Der Prozess*; *Le Mythe de Sisyphe*, eine Hommage an Camus usw. Einen umfassenden Überblick gibt Cobb 2017.

Brothers daher rührte, dass «die Wahrnehmung der Realität zur Realität wird» – eine Mischung aus der Kritik dessen, was Baudrillard (1981) «Simulacra» nennt, mit Verschwörungstheorien (wie die Landung auf dem Mond, die in Wirklichkeit auf einer Tonbühne in New Mexico gedreht worden sei). Die allmähliche Lösung der Töne aus ihrem ursprünglichen Kontext sowie die Tatsache, dass sie von ihren realen oder imaginierten Quellen getrennt werden («akusmatisch» werden, um Chions Ausdruck zu verwenden), verbindet sich mit dem Thema der Trennung des Signifikanten von seinem Signifikat. Indirekt werden diese Modulationen und Variationen zu ästhetischen Manifestationen des Themas, wie es bereits im Drehbuch angelegt ist.

In zeitlicher Hinsicht erzeugt der Tonschnitt etwas, das man eine Art «alternative Continuity» nennen könnte (Amiel 2001), die sich über die komplexe Zeitstruktur der Serie legt. In der Tat entwickelt jede Staffel einen anderen Umgang mit der Zeit und findet in einer anderen Dekade statt – die weder jener des Coen-Films entspricht noch der Gegenwart der Zuschauer, da sich alle Geschichten vor 2014 ereignen, dem Jahr, in dem die erste Staffel ausgestrahlt wurde. Auch die Zeitstruktur innerhalb der Staffeln ist von vielen Rückblenden und Vorausblenden, Zeitlupen, schnellem Vor- oder Rücklauf sowie Traumsequenzen geprägt.²⁵ Die Serie webt so auf subtile Weise verschiedene Zeitstränge ineinander, sowohl auf der Ebene der Episoden wie auf jener der Staffeln und der Serie insgesamt (und des Ursprungsfilms, nicht zu vergessen). Der Umstand, dass einmal eine Mastererzählung imaginiert wird, in der alle diese Geschichten zusammenkommen könnten (Barton Brixbys *History of True Crime in the Midwest* kommt in S2E9 als Buchrücken ins Bild), unterstreicht das Konzept komplexer Temporalitäten, die aufeinander antworten, ohne in eine simple Teleologie zu münden. Die Serie wendet sich ständig vorwärts und rückwärts, wie der Titel «Palindrome» von S2E1 zu suggerieren scheint.

25 Zum Beispiel in S1E3 (die mit einem Flashback zu einer Szene beginnt, die unmittelbar vor Beginn der Staffel stattgefunden hat); S1E4 (beginnt mit einem Flashback zu Stavros' Jugend) und S1E5 (beginnt damit, dass Lester seine Schusswaffe holt); S2E3 (ist ein Flashback zu Hanzees Kindheit); S2E4 (eröffnet 1951 mit Dodd als Kind); S2E8 (kehrt zu Peggy und Dodd in den Keller zurück); S2E9 (enthält Betsys Traum über die Zukunft ihrer Familie); S3E1 (beginnt 1988 mit einer Sequenz, die merkwürdig unverbunden mit dem Rest der Staffel daherkommt); S3E3 (ist ein langer, verwirrender Flashback und ein narrativer Umweg über die Geschichte von Thaddeus Mobley); S1E6 bietet ebenfalls eine zeitlich komplexe Eröffnung, wenn sich Gus im Krankenhaus nach Molly erkundigt: Die Szene läuft rückwärts und erweist sich im Gefüge der Episode als Flashforward.

Dies wird noch betont durch Mike Milligans Ausspruch: «Die Zukunft kann genauso wenig zur Vergangenheit werden wie die Vergangenheit zur Zukunft» (S2E7). In einer Diskussion mit Lou Solverson und Ben Schmidt lässt er sich – wie so oft – hinreißen, in philosophische Betrachtungen abzuschweifen: «Manchmal ist die Antwort so offensichtlich, dass man sie nicht findet, weil man zu angestrengt nach ihr sucht. Versteht ihr, wir können nicht weggehen, weil wir die Zukunft sind und sie die Vergangenheit. Die Vergangenheit kann genauso wenig zur Zukunft werden wie die Zukunft zur Vergangenheit.» Ironischerweise wird dieser Satz durch eben das System der Serie widerlegt, Staffel zwei 1979, also zeitlich vor Staffel eins anzusetzen, die 2006 spielt. Die Hin-und-her-Bewegung in der Zeit, womit die Serie arbeitet, lässt sie wie eine fiktionale Zeitmaschine erscheinen, die es möglich macht, den temporalen Verlauf umzukehren, und uns darauf hinweist, dass die gleichen Ereignisse immer und immer wieder geschehen, wenn auch in unterschiedlicher Form (gleichsam als würden sie moduliert und variiert). Auch die zeitliche Spannung am Ende der dritten Staffel mit ihrer unaufgelösten Fokussierung der Uhr und der dauernden Ungewissheit führt uns zurück zu diesem ständigen Dialog zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Als Gloria Burgle Varga verhört, erklärt er ihr, das habe alles keinen Sinn, weil seine Macht und sein Einfluss sicherlich zu seiner Entlassung führen würden – eine Gewissheit, die er in zeitlichen Begriffen formuliert: «Die Zukunft kommt bestimmt, und wenn sie kommt, werden Sie merken, dass man Ihre Position in der Welt infrage stellen wird.» Während beide schweigen und warten, geht das Licht aus, so dass nur noch seine Silhouette zu sehen ist. Die Kamera fokussiert den leeren Raum hinter ihm und die Tür mit der Uhr darüber, was ein Gefühl von Unentrinnbarkeit erzeugt und das Ende der ganzen Staffel in Ungewissheit taucht.

Man könnte nun glauben, im vorliegenden Beitrag gehe es lediglich um ein triviales Detail des Tonschnitts. Auch sind die evokativen und expressiven Möglichkeiten der akustischen Interpunktion schon in vielen Filmen genutzt worden, und man hat verschiedene Klassiker daraufhin analysiert: Dancyger (2002, 339) erwähnt zum Beispiel den Schrei in Alfred Hitchcocks *39 STEPS* (GB 1935), der sich mit den Fahrgeräuschen des Zuges mischt, oder das Trappeln der Pferdehufe in Akira Kurosawas *SHICHININ NO SAMURAI* (*DIE SIEBEN SAMURAI*, J 1954), das während des Angriffs auf das Dorf in Donner umschlägt. Das Beispiel der Serie *FARGO* demonstriert auf einer quasimikroskopischen Ebene, wie das Zeitgefühl, das durch die Wiederkehr eines bestimmten Tontypus vermittelt wird, mit dem emotionalen Gedächtnis der

Zuschauer verbunden ist und mit der Erinnerung an Elemente der Serie. Die Zuschauer hören sich ein in diese kreative Tonspur, die mehr an die Sinne appelliert als an den Intellekt.

Für Dancyger (2002, 413) ist der «gegenwärtig hohe Stellenwert der Technologie – ob bei Ton, Bild oder Spezialeffekt» von besonderer Relevanz, und er erklärt, dass diese Emphase «sich vor allem an die Sinnesempfindung richtet». Für ihn geht es am Schneidetisch um «die sinnliche Erfahrung von Ton und Bild». In FARGO ist die Technologie buchstäblich in den Tonschnitt eingebettet, im Wechsel vom Bimmeln der Glöckchen zur Aufzugsklingel, im Fokus auf die Welt der Geräusche einer vergangenen Zeit in Staffel zwei und auf die gedämpfteren Töne der gegenwärtigen digitalen Technologie in Staffel drei. Dank dieses Prozesses der Modulation und Variation laden sich die Toninterpunktionen allmählich mit den Geschichten früherer Episoden auf, und zwar bis zurück zum Kinofilm der Coens von 1996. Dziga Vertov (1973) hat mithilfe eines musikalischen Begriffs konstatiert, dass «Intervalle» der Schlüssel zur filmischen Montage sind, unabhängig davon, ob sie räumlich (Distanzen zwischen zwei Punkten), zeitlich (Dauer zwischen zwei Momenten) oder musikalisch sind (Verhältnis von zwei tonalen Ebenen zueinander). In der langen episodischen Form der Serie spielen diese Intervalle etwa im Abstand zwischen zwei Toninterpunktionen eine Rolle. Das Klingeln der Schreibmaschine bei seinem letzten Vorkommen in Staffel zwei hört sich für uns nicht genauso an wie in der ersten Episode. Vielleicht interpretieren wir es nicht bewusst oder verbinden es mit dem Aufzugsklingeln oder Glöckchengebimmel – die Prozesse der Modulation und Variation trainieren aber unsere Sinne kontinuierlich in einer gewitzten Kombination aus Pawlowscher Erwartung und Proutscher Erinnerung.

Aus dem Englischen von Christine N. Brinckmann

Literatur

- Allrath, Gaby / Marion Gymnich (Hg.) (2005) *Narrative Strategies in Television Series*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Amiel, Vincent (2001) *Esthétique du montage*. Paris: Armand Colin.
- Aumont, Jacques (2015) *Le Montage, la seule invention du cinéma*. Paris: Vrin.
- Baudrillard, Jean (1981) *Simulacres et simulations*. Paris: Gallimard.
- Brundson, Charlotte (2012) «It's a Film»: Medium Specificity as Textual Gesture in RED ROAD and THE UNLOVED. In: *Journal of British Cinema and Television* 9,3, S. 457–479.

- Burgin, Victor (2007) *Possessive, Pensive and Possessed*. In: *The Cinematic*. Hg. v. David Company. London: Whitechapel, S. 198–209.
- Butler, Jeremy (2010) *Television Style*. New York/London: Routledge.
- Caldwell, John Thornton (1995) *Televisuality: Style, Crisis and Authority in American Television*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Cardwell, Sarah (2006) *Television Aesthetics*. In: *Critical Studies in Television* 1,1, S. 72–80.
- Chagollan, Steve (2014) *FARGO* Composer Jeff Russo Finds Strength in the Silence. In: *Variety*, 12.06.2014 [<http://variety.com/2014/music/news/fargo-composer-jeff-russo-finds-strength-in-the-silence-1201219645/>] (zuletzt aufgerufen 07.05.2018)].
- Chion, Michel (1990) *L'Audiovision*. Paris: Nathan. [Dt.: *Audio-Vision. Ton und Bild im Kino*. Berlin: Schiele & Schön 2012.]
- Chion, Michel (1998) *Le Son: Traité d'acologie*. Paris: Nathan.
- Cobb, Kayla (2017) Pay Close Attention to the Episode Titles in *FARGO*. In: *Decider*, 04.05.2017 [<https://decider.com/2017/05/04/fx-fargo-episode-titles-are-important/>] (zuletzt aufgerufen 07.05.2018)].
- Dancyger, Ken (2002) *The Technique of Film and Video Editing*. Woburn, MA: Focal Press.
- Dunleavy, Trisha (2009) *Television Drama: Form, Agency, Innovation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Esquenazi, Jean-Pierre (2010) *Les Séries télé, l'avenir du cinéma?* Paris: Armand Colin.
- (2017) *Éléments pour l'analyse des séries*. Paris: L'Harmattan.
- Galas, Marjorie (o.J.) *Composer Jeff Russo Brings New Sounds to FARGO*. In: *LANY 411* [<https://lany411.com/article/composer-jeff-russo-brings-new-sounds-to-fargo-4129082/>] (zuletzt aufgerufen 22.10.2018)].
- Gaudreault, André / Jost, François (2017) *Le Récit cinématographique* [1990]. Paris: Nathan Université.
- Gilke, Chloe (2016) Don't You Forget about Will Gardner. In: *Michigan Daily*, 04.04.2016 [<https://www.michigandaily.com/section/arts/chloe-gilke-will-gardner-good-wife-column>] (zuletzt aufgerufen 07.05.2018)].
- Grubbs, Jefferson (2014) *FARGO* the TV Show is Connected to *FARGO* the Film – But How? In: *Bustle*, 10.06.2014 [<https://www.bustle.com/articles/27483-fargo-the-tv-show-is-connected-to-fargo-the-film-but-how>] (zuletzt aufgerufen 07.05.2018)].
- Guilbert, Georges-Claude / Wells-Lassagne, Shannon (Hg.) (2014) *Television Series and Narratology: New Avenues in Storytelling*. In: *Graat Online*, 15 [<http://www.graat.fr/backissuenvnarratology.htm>] (zuletzt aufgerufen 07.05.2018)].
- Jacobs, Jason / Peacock, Steven (Hg.) (2013) *Television Aesthetics and Style*. New York: Bloomsbury.

- Kelleter, Frank (Hg.) (2017) *Media of Serial Narrative*. Columbus: Ohio State University Press.
- Lipovetski, Gilles / Serroy, Jean (2007) *L'écran global. Culture-médias et cinéma à l'âge hypermoderne*. Paris: Seuil.
- Loring, Allison (2015) TV Show vs. Movie: The Music of FARGO. In: *FilmSchoolRejects*, 29.05.2015 [<https://filmschoolrejects.com/tv-show-vs-movie-the-music-of-fargo-f57b182e2bd4/>] (zuletzt aufgerufen 07.05.2018)].
- Mittell, Jason (2015) *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. New York: NYU Press.
- Murray, Noël (2017) FARGO: A Guide to the Show's Coen Brothers References. In: *Rolling Stone*, 20.04.2017 [<https://www.rollingstone.com/tv/news/fargo-a-guide-to-the-shows-coen-brothers-references-w477546>] (zuletzt aufgerufen 07.05.2018)].
- Nevins, Jake (2018) Aesthetic Excellence: How Cinematography Transformed TV. In: *The Guardian*, 01.03.2018 [<https://www.theguardian.com/tv-and-radio/2018/mar/01/tv-that-doesnt-look-like-tv-how-cinematography-relit-the-small-screen>] (zuletzt aufgerufen 07.05.2018)].
- Otterson, Joe (2018) FARGO Season 4 Expected to Air in 2019. In: *Variety*, 05.01.2018 [<http://variety.com/2018/tv/news/fargo-season-4-premiere-date-fx-1202654498/>] (zuletzt aufgerufen 07.05.2018)].
- Robinson, Joanna (2014) 23 Best On-Screen Elevator Moments. In: *Vanity Fair*, 05.12.2014 [<https://www.vanityfair.com/hollywood/2014/12/best-onscreen-elevator-moments>] (zuletzt aufgerufen 07.05.2018)].
- Rosenbloom, Etan (2015) The Lonesome, Crowded Midwest: Jeff Russo's Music for FARGO. In: *The American Society of Composers, Authors and Publishers (ASCAP)*, 10.04.2015 [<https://www.ascap.com/playback/2014/04/radar-report/jeff-russo-fargo-expo.aspx>] (zuletzt aufgerufen 07.05.2018)].
- Salt, Barry (2009) *Film Style and Technology: History and Analysis* [1983]. 3. Aufl. London: Starword.
- Barry Salt's Database. In: *Cinematics* [<http://www.cinematics.lv/satldb.php>] (zuletzt aufgerufen 07.05.2018)].
- Stanhope, Kate (2014) THE GOOD WIFE'S Best Elevator Scenes. In: *TV Guide*, 21.10.2014 [<http://www.tvguide.com/news/good-wife-elevator-scenes-1088372/>] (zuletzt aufgerufen 07.05.2018)].
- Vertov, Dziga (1973) *Schriften zum Film*. Hg. v. Wolfgang Beilenhoff. München: Hanser.
- Walden, Jennifer (2016) MPSE Awards: Supervising Sound Editor Nick Forshager on FARGO Season 2. In: *Sound & Picture*, 26.02.2016 [<https://soundandpicture.com/2016/02/mpse-awards-supervising-sound-editor-nick-forshager-on-fargo-season-2/>] (zuletzt aufgerufen 07.05.2018)].