

Silke Martin: Die Sichtbarkeit des Tons im Film. Akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er Jahren

Marburg: Schüren 2010, 304 S., ISBN 978-3-89472-696-0, € 29,90.

Silke Martin widmet sich in *Die Sichtbarkeit des Tons im Film. Akustische Modernisierungen des Films seit den 1920er Jahren* einem sehr ergiebigen und bisher in der medien- und filmwissenschaftlichen Forschung weitgehend vernachlässigten Analysegegenstand: der Heterogenität, Differenz und Interaktion von Bild und Ton im Film in evolutionärer Perspektive. In dieser Orientierung entwickelt Martin ein systematisches Ordnungssystem von akustischen und visuellen Parametern, im Kontext filmästhetischer Gestaltungsprinzipien, die sie in die evolutionäre Film- und Technikgeschichte gekonnt einzuordnen versteht. Durch die zu Grunde gelegte präzise Erarbeitung von drei spezifischen Ordnungsprinzipien, 1) die szenatorische Ordnung von Bild und Ton im klassischen Film, 2) die diskursive Ordnung von Bild und Ton im modernen Film und 3) die allusive (also anspielende und verweisende) Ordnung von Bild und Ton im postmodernen Film und im Film der Zweiten Moderne, gelingt ihr die Verortung einer validen Tontheorie des Akustischen: „Beruht der klassische Film tendenziell auf einem Zusammenspiel von Bild und Ton im Kontext der Geschichte, so äußert sich der moderne Film eben in einer Trennung von Akustischem und Visuellem. Ist der klassische Film visuell, so wird der moderne Film audio-visuell. Wird die Asynchronie von Bild und Ton im klassischen Film vermittelt dargestellt, so bricht der moderne Film

die narrative Verbindung von Akustischem und Visuellem auf [...]. Nach einer Herausstellung des Akustischen im postmodernen Film führt der Film der Zweiten Moderne schließlich, so meine These, in eine Gleichzeitigkeit von Harmonisierung und Dissonanz von Akustischem und Visuellem. Wahrnehmbar wird dies insbesondere in der Vermittlung von Bild und Ton unter Beibehaltung der Differenz, d.h. ohne sie zu synthetisieren und in einen Dritten aufgehen zu lassen. Indem Bild und Ton zusammenspielen und dennoch autonom sind, werden die klassische und die moderne Form, Narration und Reflexion, im Film der Zweiten Moderne konfrontiert und zusammengeführt“ (S.29).

Das Verhältnis von Bild und Ton zeigt sich im klassischen Film demnach narrativ verklammert und Elemente wie Off-Stimmen oder Filmmusik bleiben stets auf das visuelle Geschehen bezogen. In der szenischen Ordnung des klassischen Films steht die „Interaktion und narrative Vermittlung von Akustischem und Visuellem“ (S.153) im Mittelpunkt. Die diskursive Ordnung des modernen Films strukturiert hingegen ein durch Trennung und Differenz gekennzeichnetes Verhältnis von Bild und Ton. In dieser Perspektive durchbricht er die szenischen Ordnung und konstituiert selbstreflexive Bedeutungsbeziehungen, er „entlarvt [...] die Abstimmung von Akustischem und Visuellem als künstlich und gemacht und reflektiert in der Kluft zwischen Bild und Ton sich selbst, seine Konventionen und seine Geschichte“. (S.177) Die alltative Ordnung des postmodernen Films und des Films der Zweiten Moderne folgt als evolutionäre Weiterentwicklung filmischer Tonästhetik dem schöpferischen Paradigma des *anything goes*. Die alltative Bezugnahme erlaubt gleichermaßen das Anspielen und Verweisen auf die szenische und diskursive Ordnung und etabliert die Macht des Akustischen über das Bild: „Das Hervortreten des Akustischen zeigt, dass das postmoderne Kino nicht nur ein Kino der Schauwerte, des visuellen Exzesses und der optischen Dichte ist, sondern auch als ein Kino der Hörwerte, des akustischen Exzesses und der auditiven Dichte bezeichnet werden kann.“ (S.210) Während die alltativen Bezüge im postmodernen Film jedoch weitestgehend unterscheidbar bleiben, „durchmischt der Film der Zweiten Moderne hingegen die gegenläufigen Ästhetiken bis zur Ununterscheidbarkeit, indem er diese auf vielfältige Weise miteinander verwebt und einander infizieren lässt“. (S.211)

Die notwendige Grundbedingung für ein alltatives Ordnungsgefüge von Bild und Ton zeigt sich in der technischen Entwicklung von Dolby Stereo, so Martin. Durch diese technische Innovation wurden die apparativen Wechselwirkungen von Bild und Ton dynamisiert und einem „Raum mit fluiden Grenzen“ (S.146) überantwortet, so dass die Dimension des Akustischen in den Vordergrund rücken kann. Um das „Hervortreten der Tonspur im postmodernen Film theoretisch zu fassen“ (S.146), argumentiert Martin für die Etablierung eines neuen Arbeits-Begriffs, welcher sich prinzipiell vom Primat des Visuellen lösen lassen muss: das hors-son. Martin begreift das hors-son als „akustisches Pendant zum hors-champ“ (S.146) und etabliert damit eine Kategorie zur Beschreibung eines Außerhalb des Tons.

Dieser Gegenentwurf orientiert sich einerseits an Michel Chions Terminologie des *hors-champ* „für außerhalb des Bildes“ (S.147) und andererseits an dessen Konzept des *superchamp*, einem „ausgedehnten Raum, der sich außerhalb des bloßen *hors-champ* befindet und der das Bild umhüllt“ (S.146). Um sich jedoch von Chion adäquat zu distanzieren, da dieser im Konzept des *superchamp* eine Machtsteigerung des Bildes konstatiert, plädiert Martin für die Etablierung des *hors-son* als „Umkehrung und Weiterführung des *hors-champ*“ (S.146). Im *hors-son* zeigt sich die im postmodernen Film beginnende akustische Macht über das Bild, als „Äußerlichkeit oder Umfeld des Tons, auf die sich nun auch das Bild bezieht. Ebenso wie sich nicht sichtbare Bilder im *hors-champ* befinden, können sich nicht sichtbare Bilder im *hors-son* befinden die, vom Ton hervorgebracht, sichtbar werden können“ (S.147).

Das *hors-son* fungiert demnach als generatives Prinzip des Akustischen zur Offenlegung von „Generierungs- und Hierarchieprozessen“ (S.147) evoziert durch Dolby Stereo. Die Technik des Dolby Stereo verändert das kinematographische Dispositiv durch den „Raumklang [...], der die Positionierung einzelner akustischer Ereignisse im Kinoraum möglich macht“ (S.148). Im Gegensatz zum Monoton, dessen Lautsprecher hinter der Leinwand einen eindeutig zum Bild gehörigen Ton generieren, gewährleistet das Dolby-System ein freies und variables Spiel des Akustischen vor, neben und hinter den Köpfen der Zuschauer. Das besonders geeignete und von Martin angeführte Beispiel für die Entstehung eines *hors-son* ist der Vorspann von *Star Wars: Episode IV*: „Hört man die Raumschiffe zunächst nur von hinten, so kommen sie, nachdem sie akustisch über die Köpfe der Zuschauer geflogen sind, schließlich von oben ins Bild. Die Raumschiffe werden also erst, nachdem sie zu hören sind, auch sichtbar. Das heißt, nicht sichtbare Bilder, die sich im *hors-son*, im Außerhalb des Tons, befinden, werden, initiiert vom Ton, sichtbar“ (S.147).

Martins präzise Argumentation liefert neben einer detailgetreuen Film- und Technikgeschichte der Bild-Ton-Interaktion neue Impulse zur Kategorisierung des Films als multimodales Phänomen. In dieser Orientierung zeigt Martin die evolutionäre Entwicklung filmtechnischer Tonästhetik auf und bietet damit zahlreiche Ansatzpunkte, um diese in das Feld einer rezeptionsorientierten Wirkungsforschung zu übertragen. Vor allem das Konzept des *hors-son* erscheint geeignet, um die multimodale Struktur filmischer Akustik in empirischer Perspektive zu bestimmen und somit neue und tiefere Einblicke in die filmischen Bedeutungsprozesse zu ermöglichen.

Lars Grabbe (Kiel)