

## **Rick Altmans *Sound Theory / Sound Practice***

Barbara Flückiger

Nach einer Dekade wesentlicher Entwicklungen in der Domäne des Sound Designs und der Tontechnologie gab Rick Altman 1992 den Band *Sound Theory / Sound Practice* heraus. Damit verabschiedete er sich von einer textbasierten, semiotischen Herangehensweise und stellte seine Betrachtungen wie auch die Texte der beteiligten Autoren in den Kontext einer *New Film History*, die neben Fragen der Bedeutungserzeugung auch das kinematische Dispositiv, die institutionellen Bedingungen sowie die Rezeption in ihren historiografischen Horizont integriert. Er war vielleicht einer der ersten, der die materiellen Bedingungen einer sich rasant entwickelnden Technologie verstand und technische Faktoren nicht nur teleologisch im Hinblick auf eine zunehmende Perfektionierung begriff, sondern ihre Komplexität im Netzwerk verschiedener Kräfte thematisierte.

Im Unterschied zum Bild, das materiell in einer kristallisierten, auf der zweidimensionalen Ebene des Filmstreifens fixierten Form zugänglich bleibt und sich daher wie durch ein Vergrößerungsglas betrachten lässt, war Ton schon immer ein flüchtiges Element, das sich nur in der Zeit und im dreidimensionalen Raum entfaltet. Deshalb richtet Altman in seinem Band den Fokus auf den Ton in seiner zeitlich-räumlichen Manifestation als Ereignis mit performativem Charakter und daher a priori multipler Ausgestaltung. Es sei nicht zielführend, die Geschichte der technischen Innovation losgelöst vom kulturellen und gesellschaftlichen Kontext zu verstehen. Vielmehr akzentuiert er die mehrfache Diffusion von Ideen, Konzepten und Technologien zwischen Film und anderen massenkulturellen Phänomenen, wie sie insbesondere in der Filmmusik offensichtlich wird. So habe doch die popkulturelle Entwicklung von Musical bis Rockmusik oder Hip Hop entscheidend zu einem medienübergreifenden Austauschprozess

beigetragen, was die Vermarktung wie auch die Konsumtion von Filmen betrifft.

Altman tritt an, einige der maßgeblichen Schwächen bisheriger Diskurse und Theorien zu Sound zu dekonstruieren. Eine der hartnäckigsten und für die Theoriebildung wie auch für die Analyse schädlichsten Schwächen hat er – sehr treffend – in der angeblichen Transparenz des Filmtons ausgemacht. Mit Transparenz sind zwei Dimensionen gemeint, die unterschiedlichen Denktraditionen zuzuordnen sind. Erstens die abbildungstheoretische Debatte, welche Transparenz als eine ontologische Dimension versteht. In dieser Perspektive, die von vielen Theoretikern wie Béla Balázs, Stanley Cavell oder Christian Metz vertreten wurde, ist die Abbildung des Tons vom ursprünglichen akustischen Ereignis nicht zu unterscheiden. Es handle sich – so diese Auffassung – um eine Reproduktion. Diesen Mythos bauen Altman und James Lastra aus verschiedenen Perspektiven ab, nicht zuletzt aus einer Untersuchung von filmtechnologischen und produktionellen Praktiken heraus. In der zweiten Perspektive – und diese war genauso schädlich – hatte Transparenz die Bedeutung, dass die Tonspur lediglich ein das Bild unterfütternder Zusatz sei, der die Rezeption nur marginal mitbestimme. In dieser an die essenzialistischen Positionen der klassischen Filmtheorie anschließenden Auffassung manifestiert sich eine auch kulturell geprägte okulozentristische Perspektive, welche die auditive der visuellen Wahrnehmung unterordnet. Es ist das Verdienst von Theoretikern der frühen 1990er-Jahre – neben Altman besonders Michel Chion, der als Autor ebenfalls im Band vertreten ist – diese Hierarchie aufzubrechen und vielmehr die dynamische Interaktion zwischen den beiden Modi zu beachten.

Diese komplexe Interaktion wird nicht zuletzt in der räumlichen Konfiguration der Diegese wirksam, wie Altman im Kapitel «Sound Space» anhand der Diskussion um die Gestaltung der Tonperspektive im frühen Tonfilm aufzeigt. Dabei zeigte sich schnell, dass der menschliche Körper nicht als Modell für die Übertragung in die technische Domäne taugt, sondern dass vielmehr ein multifaktorielles Zusammenspiel von medialen und wahrnehmungstheoretischen Gegebenheiten zu beobachten ist. Diese Argumentation führt John Belton in einem Kapitel zu magnetischen Mehrspurformaten der 1950er-Jahre weiter, die nach einem knappen Jahrzehnt mehrheitlich wieder verschwanden, aber ebenso kulturellen Dimensionen zwischen Spektakel und Realismus wie auch produktionellen und ökonomischen Faktoren ausgesetzt waren. Zu diesem Perspektivenwechsel gehören auch Thematiken, die traditionell als marginal bewertet wurden, nämlich

die im Abschnitt «Neglected Domains» diskutierten Aspekte des *World Cinema*, der weiblichen Stimme oder nicht-fiktionaler Genres.

Wenn man den Beitrag von Altmans Buch zur filmwissenschaftlichen Forschung zur Tonspur aus fünfundzwanzig Jahren Distanz einordnet, lässt sich ohne Zögern sagen, dass sich hier ein Wendepunkt zeigt. Dabei tritt ein viel zu lange vernachlässigtes Gebiet in den Vordergrund, das nun als *Sound Studies* nicht nur den Film, sondern auch weitere mediale und performative Ausprägungen erfasst. Rund fünfzehn Jahre nachdem mit dem Konzept des Sound Designs und dem souveränen Klangobjekt auch ästhetisch die Subordination der Tonspur unter das optische Regime aufgebrochen wurde, war es an der Zeit, einen Perspektivenwechsel einzuläuten, der bis heute noch an Bedeutung zugenommen hat.

### **Literatur**

Altman, Rick (1992) *Sound Theory / Sound Practice*. London: Routledge.

Chion, Michel (1990) *L'Audio-vision. Son et image au cinéma*. Paris: Nathan.