

# Vorwort

*Von Oksana Bulgakowa*

Um die Stimme zu analysieren, haben Linguisten und Philologen, Philosophen und Physiker, Physiologen und Ärzte, Psychologen und Psychoanalytiker, Theaterhistoriker, Gesangslehrer und Sprechlehrer ihre Definitionen und Beschreibungsmodelle entwickelt.<sup>1</sup> Für die Filmwissenschaftler blieb das Gebiet fremd besetzt. Die Filmhistoriker konnten sich dem Thema zwar nicht entziehen, doch mussten sie ihre Begriffe der Musikwissenschaft oder der Aufnahmetechnik entlehnen.<sup>2</sup> Die Zahl der Autoren, die sich den Filmstimmen widmen, ist nach wie vor auf wenige Namen begrenzt: Rick Altman, Michel Chion, Kaja Silverman, Barbara Flückiger.<sup>3</sup> Diese relative ›Stummheit‹ lässt sich teilweise dadurch erklären, dass die Stimme im Film ein *visuelles* Klangobjekt ist, das – allen Praktiken und Theorien des *Vocozentrismus* zum Trotz – als Teil eines komplexen Sounddesigns von anderen Tonkomponenten nicht zu trennen ist. Gleichzeitig wird die Stimme vom Bild derart absorbiert, dass dieses oft als Zu- oder Ersatz der Stimme agiert. Die Vorliebe der Filmforscher für unsichtbare Stimmen ist allzu verständlich: Im Unterschied zu komplexen visuellen Klangschöpfungen erschienen diese entkörperlichten Kreationen zunächst als ein leicht einzugrenzender Untersuchungsgegenstand mit einer langen Genealogie.

Der Film inszenierte und definierte die Grenzen der audiovisuellen Gebilde, die wir als Filmstimmen wahrnehmen, doch

hatte dieser Vorgang mit einem *überhörten* Paradoxon zu tun: Das technisierte, von der Kamera modellierte Sehen wurde für objektiver als das menschliche gehalten. Das Gehör dagegen simulierte der Film als einen quasi ›natürlichen‹ Sinn, während die Künstlichkeit der elektrischen Stimme als eine Phantomerfahrung in vielen Sujets verankert wurde. Selbst solche einfachen Begriffe wie *laut/leise*, *nah/fern* waren im Film nicht an die Stimme, sondern an Geräte und Konventionen gebunden. Die Körperlichkeit der Stimme im Film ging zugunsten des Körperbildes verloren, und oft verwandelte sich die Stimme in ein Sinnbild. Deshalb waren jene Literaturwissenschaftler, die sich mit der Stimme als Metapher in den Filmsujets auseinandersetzten, erfolgreicher als ihre Kollegen von der Filmwissenschaft, die bei der Materialität des visuellen Klangobjekts zu bleiben suchten.

Die Analyse der stimmlichen Zeit- und Identitätsbilder, der Stimmtechniken und Stimmwirkungen ›be-stimmt‹ die Sujets dieses Bandes. Ist Stimme im Film ein Signum der Individualität oder ein Phantom, ist sie ein die Tonspur dominierendes, an die Sinnvermittlung gekoppeltes Kommunikationsangebot, Teil der affektiven Schauspielermaske oder ein atmosphärischer Klang? Die Autoren suchen nach Antworten auf diese Fragen und analysieren stimmliche Stereotypen in der medialen Dimension: Genrestimmen (David Assmann); Genderstimmen (Claudia Schmöller)

## Vorwort

ders, Larson Powell); das auditive Starimage (Oksana Bulgakowa); Stimmpraktiken, die an traditionelle Kulturkonventionen (Marcus Stiglegger) oder an das symbolische System eines politischen Regimes gebunden sind (Natascha Drubek, Lilya Kaganovsky). Die visuellen Klangmasken werden von Filmforschern als komplexe Sinnschaffungen betrachtet. Nicht weniger komplex sind sie als technische Phänomene aus der Sicht ihrer Schöpfer, der Tonmeister (Ben Burt, Jim Webb). Ob als kulturelles Konstrukt oder als technische Klanggestalt, bleibt immer die Filmstimme ein Wirkungseffekt. Dabei decken die Autoren paradoxe Abweichungen auf, die der Stimme in der medialen Filmdimension widerfährt.

Die Beziehung von Stimme und Bild im Film ist zwar oft analysiert worden, doch ist das Thema keineswegs erschöpft. So zeigt Roman Mauer, dass mit der Einführung des Tons die Doppelbelichtung verschwand, die nicht nur Visionen, sondern auch die innere Stimme suggerierte. Nicht umsonst kamen bei der Erneuerung des Tonerlebnisses regelmäßig Sujets der Persönlichkeitsspaltung auf, die sich mit der Auslöschung der Subjektivität (als Komödie, Melodram oder Horrorfilm) beschäftigten. Die an die Stimme gekoppelte Individualisierung erwies sich im Film als ein Phantom, sie blieb an das Bild gefesselt. So wurde der Raub der Individualität im Film *ÉTOILE SANS LUMIÈRE* (Chanson der Liebe; 1946; R: Marcel Blistène) – gleichgesetzt mit dem Raub der Stimme – zu einem traumatischen Narrativ. Ein Provinzmädchen, gespielt von Edith Piaf, leiht einem Star mit perfektem Körper, aber ohne musikalische Begabung seine Stimme und geht daran zugrunde. Das Gespenst der verstorbenen, aber auf der Leinwand ewig lebenden Schauspielerinnen raubt der Protagonisten die

Stimmkraft. Deshalb sind die psychologischen Modelle der Bindung der Stimme an die Individualität (vorgestellt von Walter Sendlmeier) nicht ohne Weiteres auf den Film übertragbar, wie die Beispiele von Oliver Keutzer und Matthias Abel zeigen. Wenn früher in *DR. JEKYLL AND MR. HYDE* (Dr. Jekyll und Mr. Hyde; 1931; R: Rouben Mamoulian) die Stimme von Fredric March als Dr. Jekyll mit einem Filter bearbeitet wurde und seiner Stimme als Mr. Hyde der aufgezeichnete Atem eines Tiers hinzugefügt wurde, verzichtet Jeremy Irons in einer Doppelrolle in David Cronenbergs *DEAD RINGERS* (Die Unzertrennlichen; 1988) auf solche Effekte, denn nicht die Stimme bestimmt die Individualität, sondern das Bild. Es ist beredter und bestimmender, wie Kathrin Lämmle am Beispiel Alexander Kluges zeigen kann. Kluge wird zu Chions *acousmètre*, der das Bild aus dem Off lenkt und manipuliert. Doch auch diese authentische, an die reale Person gebundene Stimme ist in ihrer medialen Wirkung ein visuelles Konstrukt.

In den Anfangsjahren des Tonfilms muss die Künstlichkeit der Filmstimme stärker empfunden worden sein: Antonin Artaud, Jorge Luis Borges und der von ihnen inspirierte Rick Altman bezeichneten sie als technischen Ventriloquismus. Elektrisch aufgezeichnet und reproduziert, büßte sie menschliche Qualitäten ein und wurde zu einem elektrischen Schatten. Mit dieser Vorstellung sind auch die Phantasmen des ausgehenden 19. Jahrhunderts verbunden (Mensch/Maschine), die sich mit den Konstellationen aus der Romantik (Leben/Tod, Natur/Kultur) auseinandersetzten. Donald Crafton, Alain Boillat und Lilya Kaganovsky zeigen mit ihren Beispielen aus der Frühzeit des amerikanischen, französischen und russischen Tonfilms, wie animistische Vorstellungen von der

Belebung und Beseelung an die Stimme gebunden waren. Zur gleichen Zeit wurden jedoch auch Maschinen entwickelt, die die menschliche Stimme synthetisch generieren konnten (Andrej Smirnow). In den virtuellen Räumen der modernen Science-Fiction, in Animationsfilmen und Videospielen entstehen andere Klangbilder für Künstlichkeit oder Natürlichkeit. Das Star-Imaging auf der akustischen Ebene ist bei den Pixar-Kreaturen im vollen Gange. Diese neuen Sinnsysteme prüfen Andreas Rauscher und Sabine Nessel und decken einen Umschwung auf: Menschliche Stimmen werden nun von Maschinen generiert, Stars dagegen spielen Maschinen und Tiere, während in Tierfilmen die Protagonisten stumm bleiben.

Die unterschiedlichen, hier besprochenen Filmpraktiken zur Erzeugung inkonsistenter Filmsubjekte machen deutlich, dass die Stimme auf der Leinwand oft zu einem oszillierenden Phänomen wird, das sich nicht nur in einem Klangraum etabliert, sondern innerhalb des Bildes oder zwischen den Bildern entsteht. Die Stimme kann einen Star etablieren, doch sie kann zugleich die Etablierung eines Film-Individuums verweigern. □

## Anmerkungen

- 1 Jacques Derrida: Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls. Frankfurt (M): Suhrkamp 1979; John Lavar: The Phonetic Description of Voice Quality. Cambridge: Cambridge UP 1980; Michel Poizat: L'Opéra

- ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra. Paris: Métailié 1986; Felicia Miller Frank: The Mechanical Song. Women, Voice, and the Artificial in Nineteenth-Century French Narrative. Stanford: Stanford UP 1995; Karl-Heinz Göttert: Geschichte der Stimme. München: Fink 1998; Bettine Menke: Prosopopöia. Stimme und Text bei Brentano, Hoffmann, Kleist und Kafka. München: Fink 2000; Reinhart Meyer-Kalkus: Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin: Akademie-Verlag 2001; Friedrich Kittler / Sigrid Weigel / Thomas Macho (Hg.): Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme. Berlin: Akademie Verlag 2002; Cornelia Epping-Jäger / Erika Linz (Hg.): Medien/Stimmen. Köln: Dumont 2003; Brigitte Felderer (Hg.): Phönorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium. Berlin: Matthes & Seitz 2004; Doris Kolesch / Sybille Krämer (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt (M): Suhrkamp 2006; Daniel Gethmann: Die Übertragung der Stimme. Vor- und Frühgeschichte des Sprechens im Radio. Zürich: Diaphanes 2006; Lothar Müller: Die zweite Stimme. Vortragskunst von Goethe bis Kafka. Berlin: Wagenbach 2007; Mladen Dolar: His Master's Voice. Eine Geschichte der Stimme, üb. v. Michael Adrian, Bettina Engels. Frankfurt (M): Suhrkamp 2007 u.v.a.
- 2 Corinna Müller: Vom Stummfilm zum Tonfilm. München: Fink 1998; Donald Crafton: The Talkies. American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931. Berkeley: University of California Press 1999.
  - 3 Auf ihre Bücher wird in diesem Band mehrfach verwiesen. Vgl. auch die jüngsten Publikationen: Jay Beck / Tony Grajeda (Hg.): Lowering the Boom. Critical Studies in Film Sound. Urbana / Chicago: University of Illinois Press 2008; Maren Butte / Sabine Brandt (Hg.): Bild und Stimme. München: Fink 2010.

Auszug aus: Oksana Bulgakowa (Hg.): Resonanz-Räume. Die Stimme und die Medien. © Bertz + Fischer Verlag. ISBN 978-3-86505-394-7  
<http://www.bertz-fischer.de/resonanz-raeume.html>