

---

Oksana Bulgakowa

## Authentizität, Individualität, künstliche Konstruktion: Film auf der Suche nach seiner Stimme

*Abstract: Der Film inszeniert und definiert die Grenzen des audiovisuellen Konstrukts, das wir als Filmstimme wahrnehmen. Indes hat dieser Vorgang mit einem überhörten Paradoxon zu tun: Das technisierte, von der Kamera modellierte Sehen wird als apparatives Sehen verstanden, das Gehör dagegen simuliert der Film als einen quasi natürlichen Sinn, wobei die Künstlichkeit der elektrischen Stimme als eine Phantomerfahrung in vielen filmischen Erzählungen verankert wird. Sowohl beim Übergang zum Tonfilm an der Schwelle der 1930er Jahre als auch bei der Erneuerung des Klangerlebnisses während der zweiten Tonrevolution in den 1950er Jahren kamen Sujets der Persönlichkeitsspaltung auf. Besagte Spaltung wurde in der Leinwandrealität durch die Trennung des Körperbildes von der Stimme verursacht und mit der Unfähigkeit der Protagonist\*innen verbunden, die elektrisch aufgezeichnete Stimme dem ‚richtigen‘ Körper zuzuordnen. Diese Sujets wurden in Nordamerika, Deutschland, Russland und Frankreich in verschiedenen Genres inszeniert – als Komödie, Melodram, Musical oder Horrorfilm. Der vorliegende Beitrag analysiert die inszenatorischen Differenzen im Kontext der Traditionen, die in der Geschichte und Kultur dieser Länder verankert sind.*

### 1 Natur und Technik

Die Stimme im Film ist ein *visuelles* Klangobjekt, auch wenn es zunächst galt, die Stimme durch das Gesprochene zum Hauptträger der Bedeutung im Film zu machen und von anderen Klangphänomenen zu isolieren.<sup>1</sup> Heute ist die Stimme als Teil des komplexen Sounddesigns von anderen Tonkomponenten nicht zu trennen. Gleichzeitig wird sie mitunter vom Bild derart absorbiert, dass dieses oft als Zu- oder Ersatz der Stimme agiert. Während früher in *Dr. Jekyll und Mr. Hyde* (*Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, USA 1931, R: Rouben Mamoulian) die Stimme von Fredric March als Dr. Jekyll mit einem Filter bearbeitet und seiner Stimme als Mr. Hyde der aufgezeichnete Atem eines Tiers hinzugefügt wurde, verzichtete man im Zusammenhang mit Jeremy Irons' Doppelrolle in David Cronenbergs *Die Unzertrennlichen* (*Dead Ringers*,

CAN 1988) auf solche Effekte, denn nicht die Stimme bestimmte die Individualität, sondern das Bild.

Allerdings hing der Klang der Filmstimmen von der Technik ab, von den Mikrofonen und Lautsprechern, Aufzeichnungsmaterialien und -geräten. Die Technologien verliehen der Filmstimme eine zusätzliche Färbung und Patina: Der aufgezeichnete Ton trug die Marke der Technologie.<sup>2</sup> Die Aufzeichnungsgeräte und ihr Material änderten das Timbre und den Klang der Stimme. Die multidirektionalen oder gerichteten Mikrofone reagierten unterschiedlich auf Lautstärke, Nähe und Vibration. Das Material hatte seine eigenen Qualitäten (der metallische ‚kalte‘ Klang des optischen Lichttons, die ‚warme‘ Färbung des Magnetbandes). Die Aufzeichnungsmethode konnte den Ton verstärken, deformieren und die unteren oder oberen Frequenzen abschneiden. In den 1930er Jahren waren die Mikrofone nicht dazu imstande, bestimmte Frequenzen getreu wiederzugeben. Vor allem die unteren Frequenzen der Stimmen waren ein Problem, was die Unverständlichkeit des Dialogs zur Folge haben konnte. Die Aufzeichnung der Stimme auf dem Lichtton erlaubte weder zu laute noch zu leise Töne. Deshalb wurde angestrebt, die Unterschiede zwischen Schreien und Flüstern auszugleichen, um eine Verzerrung, vor allem bei der massenhaften Anfertigung von Kopien, zu vermeiden. Hohe und melodische Stimmen wurden dabei bevorzugt.<sup>3</sup> Diese technischen Umstände bestimmten die früheren Vorstellungen von tonogenen Stimmen, nach denen die Filmindustrie suchte. Allerdings war diese Suche nicht von der Wahrnehmung der Stummfilmstars, wie sie sich in der Imagination der Zuschauer\*innen bereits gebildet hatte, zu trennen. Diese Imagination ordnete dem Körper eine bestimmte Stimme zu, und wenn die reale Stimme des Stars dem Vorstellungsbild nicht entsprach, war die Karriere oftmals beendet.

Der Ton hatte die Stimme entblößt: Im Unterschied zum Gesicht konnte sie nicht durch Licht und Bildausschnitt kaschiert werden. Die körperlichen Komponenten der Stimme statteten das illusorische Bild des Stars mit zu vielen Daten aus, die das Alter, den regionalen und sozialen Ursprung, die Erziehung und Bildung verrieten und den Star damit an die Realität banden. Wenn jemand sagte: „Ich liebe Sie“, sollte es klingen wie eine „melted mandolin“: „Now we hear a gum chewing shopgirl instead of a melted mandolin“, schrieb ein amerikanischer Kritiker.<sup>4</sup>

Die Suche nach einer medialen Filmstimme geriet zur Suche nach einem Ideal und einer Individualität. Ihre Bestimmungen waren jedoch von vielen Faktoren verursacht, die in der akustischen Dimension mit Konventionen der Repräsentation, Vorstellungen von sozialen wie geschlechtlichen Rollen, mit nationalen Stereotypen und symbolischen Systemen der politischen Regime zusammenhingen. Obwohl die in Frankreich, Deutschland, Russland und in den USA verwendete Technik dieselbe

war – elektrische Signale, die auf Metallscheiben, Wachsrollen, optischen und magnetischen Bändern aufgezeichnet wurden –, war die Mythologie der Stimme eine jeweils andere.

## 2 Literarisches Erbe, metaphorische Sujets

Die griechischen Mythen verbanden mit der Stimme einerseits animistische Vorstellungen von der Belebung und Beseelung: Orpheus wollte die stumme Eurydike aus dem Reich der Toten durch die Kraft seiner Stimme befreien. Andererseits war die magische Wirkung der Stimmen singender Sirenen von der Todesgefahr nicht zu trennen. Die mythischen Sujets gingen in die romantische Dichtung über singende Meerjungfrauen, Undinen und die Lorelei ein. Französische und deutsche Romantiker\*innen haben die Stimme mit einer ähnlichen unwiderstehlichen und ambivalenten Faszination ausgestattet, sie mit dem körperlichen Verlangen gekoppelt, aber auch mit einer gefährlichen Illusion und sexuellen Unbestimmtheit. Sie folgten der antiken Tradition, standen jedoch gleichzeitig unter dem Einfluss der Barockoper. Die Faszination für die Stimmen der Kastraten, für die diese Opern geschrieben wurden, hatte eine Verunsicherung produziert: Ein männlicher Körper war mit einer sehr hohen Stimme – der einer Frau? eines Vogels? eines Engels? – ausgestattet.<sup>5</sup> Diese Entzweiung des visuellen und akustischen Erlebnisses wurde in den französischen Romanen des 19. Jahrhunderts verarbeitet, etwa in Honoré de Balzacs *Sarrasine* (1830) oder George Sands *Consuelo* (1842-43). Der Gesang demonstrierte darin die magische Kraft der Stimme, doch war er im Sujet mit der verunsicherten Bestimmung des Männlichen und Weiblichen, Schönen und Hässlichen, des Scheins und Seins verbunden.

Im Zeitalter der Aufklärung verstand man die Stimme innerhalb der Opposition Natur/Kultur. Zusammen mit anderen Phänomenen wie Körper, Gestik und Sprache wurde sie mit Authentizität und Natürlichkeit verbunden.<sup>6</sup> In der Romantik verabschiedete man sich von dieser Idee. Der Gegensatz Natur/Kultur wurde durch einen anderen ersetzt: das Organische und das Mechanische. Die Stimme wurde als Ausdruck des Affekts gesehen und mit einer trügerischen Illusion verbunden, was auf die Entstehung mechanischer und später elektrischer Maschinen zurückzuführen war, die die Stimme simulierten und aufzeichneten. Wenn die Aufdeckung der visuellen Illusion immer zur Wahrheit führte, dann war die auditive Halluzination tödlich. Das Paradox dieser Zuschreibung wurde nicht bemerkt (das Auge kann Illusionen erzeugen, während das Hören der Orientierung dient), und die akustische Täuschung im Paar mit der tödlichen – ästhetischen und erotischen – Verführung wurde zum romantischen Topos.

Die übertragenden und aufzeichnenden Apparate, Telefon und Phonograph, haben der Stimme – im Unterschied zum vergänglichen Körper – ein ewiges Leben gesichert. Gleichzeitig wirkten die körperlosen Stimmen unheimlich und produzierten Zweifel, ob in dem mechanischen Abdruck das Leben noch erhalten blieb. Die literarische Imagination transformierte diese Situation in fantastische Sujets von singenden Automaten. Ihre Stimmen kannten, anders als das menschliche Organ, keine Schwächen und konnten den Ton unendlich lange und sauber halten. Doch die Unmöglichkeit, das Natürliche und das Mechanische, das Lebende und das Tote zu unterscheiden, führten die Protagonisten in den Wahnsinn, wie in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* (1816), die einige Jahre nach der Präsentation von Wolfgang von Kempelens Sprechmaschine (1773) publiziert wurde. Auch die Romane von Jules Verne (*Das Karpatenschloss, Le Château des Carpathes*, 1892) und Auguste Villiers de L'Isle-Adam (*Die künftige Eva, L'Eve future*, 1886), die auf die Erfindung von Edisons Phonograph im Jahr 1877 folgten, haben diese unheimliche Stimmung aufgenommen.<sup>7</sup> Kein Zufall also, dass Jacques Lacans Gedanken über die Stimme innerhalb seines Seminars über die Angst entwickelt wurden.<sup>8</sup> Das Hören wurde in seiner Konzeption als Halluzination beschrieben und der Stimme eine ontologische Substanz abgesprochen. Diese Literaturfantasien haben auch psychoanalytische und poststrukturalistische Theorien der Stimme genährt.<sup>9</sup>

In der deutschen Tradition wurde die Stimme als Verkörperung der natürlichen Essenz interpretiert, als Ausdruck des inneren Wesens, als Materialisierung der Seele, die das Transpersonale ausdrücken kann. Diese von der romantischen Tradition beeinflussten Vorstellungen waren auch im 20. Jahrhundert prägend. Richard Kolb interpretierte elektrische Signale und Radiowellen, in die die Stimme umgewandelt wurde, als spirituelle Energie, die sich über die Welt ausbreitete. In seinem okkulten Konzept war die Stimme sowohl als eine verleblichte geistige als auch eine körperlose Wesenheit verstanden.<sup>10</sup> Der Historiker der deutschen Sprechkultur, Reinhart Mayer-Kalkus, meint, dass Kolbs Theorie unter dem Einfluss von Wilhelm Wundts Psychologie entstand, vor allem Wundts Vorstellungen der psychophysischen Entsprechungen und Theorie der Ausdruckskraft, in der die Stimme des Schauspielenden als Produkt von Hypnose und hysterischer Selbsthypnose interpretiert wurde. Mayer-Kalkus entdeckt in dieser Stimmästhetik die Einflüsse des expressionistischen Theaters, das künstliche Prosodie kultivierte und die Grenze zwischen Gesang und gesprochener Stimme aufhob.<sup>11</sup> Auch später wurde im deutschsprachigen Diskurs Stimme mit einem direkten Zugang zum inneren Wesen verbunden. Es ist kein Zufall, dass deutsche Philosophen und Soziologen – Heidegger, Adorno, Sloterdijk – versuchten, das ontologische Wesen der Stimme aufzudecken und ihre Rolle bei der Schaffung der Öffentlichkeit zu definieren.<sup>12</sup>

Im englischsprachigen Raum dagegen, wo das Telefon, der Telegraf und der Phonograph erfunden wurden, verstand man die Stimme um die Jahrhundertwende als Effekt, den man durch Training und Technik verändern konnte. 1911 schrieb George Bernard Shaw unter dem Einfluss seiner Bekanntschaft mit dem Phonetiker Alexander Melville Bell das Stück *Pygmalion*, welches mehrfach verfilmt wurde (u.a. als Musical *My Fair Lady*, USA 1964, R: George Cukor). Professor Higgins trainiert die Stimme eines Blumenmädchens aus der Unterschicht und bringt ihr die Aussprache und Lexik der ‚feinen Leute‘ mit Hilfe neuer technischer Geräte bei. In diesem ‚phonetischen‘ Narrativ geht es um die soziale Mobilität, die durch Stimmtraining und Akzentauslöschung zu erreichen ist. Im kolonialen England und im Immigrationsland Amerika wurde die Stimme von den Vorstellungen der ontologischen inneren Essenz befreit; sie wurde als performative und veränderbare Maske, als situativer Ersatz der Identität verstanden und so als eine befreiende Kraft gefeiert.

Russland hatte eine unerwartete Vision dieser Motive angeboten. Unter dem Einfluss von E.T.A. Hoffmann schufen russische Schriftsteller Horrorgeschichten über beklemmende Doppelgänger, die eine unabhängige Existenz führen konnten, wie in Nikolai Gogols *Das Portrait* (*Portret*, 1835). Aber unheimliche mechanische Stimmen wurden in der russischen Imagination nicht heimisch. Lag es daran, dass die Meerjungfrau in der russischen Folklore eine ekelhafte und stimmlose Kreatur war, weit weg von der verführerischen Lorelei? Oder war dies der Tatsache geschuldet, dass Russland die Barockoper kaum rezipierte und das Nationaltheater, die russische Oper und die stimmlich bestimmte Öffentlichkeit (offene Gerichte, das Parlament, Vorträge und Lesungen) erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden? Obwohl das Land noch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von westlichen Kulturwissenschaftler\*innen und Politiker\*innen wie George Kennan oder Walter Ong als eine oral bestimmte Kultur wahrgenommen wurde,<sup>13</sup> schien die russische und sowjetische Literatur auf beiden Ohren taub zu sein. Die Stimme wurde nicht zu metaphorischen Sujets geformt. In der Prosa von Iwan Turgenjew, Iwan Gontscharow und Leo Tolstoi findet man kein Echo antiker oder romantischer Motive. Russische Schriftsteller beschäftigten sich hauptsächlich mit inneren Stimmen. Fjodor Dostojewski erreichte in seiner Fähigkeit, den inneren Monologen und Gesprächen der Toten zuzuhören, ein erstaunlich subtiles Gehör, aber diese „Stimmen waren stimmlos, als ob die Münder mit Kissen bedeckt wären“, wie der Held von *Bobok* (1873) seine auditorischen Eindrücke beschreibt. Die russischen Memoiren konzentrierten sich auf paradoxe Fälle: Politiker ohne rhetorische Fähigkeiten, Theaterexperimente mit der Unterdrückung einer kräftigen ausgebildeten Stimme, Dichter, die bewusst mit einer ausdruckslosen (weißen) Stimme ihre Verse rezitieren. Die russische Literatur und die russische Opernkritik entdeckten in der nationalen

Stimme in erster Linie die Natürlichkeit, die der Kunst und der antrainierten Meisterschaft widerstrebt. In *Krieg und Frieden* (*Wojna i mir*, 1867) pries Tolstoi Natascha Rostowas Gesang, der nach Meinung der Berufspädagogen unvollkommen war. Die Musikkritik des 19. Jahrhunderts bewunderte eher die russische singende Bäuerin, die ganz einfache Melodien wiedergab, doch darin die russische Seele offenbarte, und stellte sie über italienische Operndiven mit ihren kunstvollen Meisterstücken.<sup>14</sup> Auch im 20. Jahrhundert konnte Russland die Idee der Authentizität nicht aufgeben und ignorierte den elektrischen Doppelgänger der Stimme. Die radikale Ablehnung einer geschickten professionellen Stimme (als unnatürlich oder unaufrichtig) wurde zu einem obsessiven Topos der russischen Kultur. Die Betonung der kunstlosen Natürlichkeit, die das ‚Russische‘ verkörperte, entsprach dem Klischee der mythischen slawischen Seele, die in einem von der Zivilisation unberührten Naturreich residierte. Dieser irrationale Topos wurde auf die Stimme übertragen und nicht nur von Literatur und Theater, sondern auch von Radio und Film unterstützt. Die sich ändernde Situation der Kollision von natürlichen und elektrischen Stimmen um die Wende zum 20. Jahrhundert wurde nicht ‚bemerkt‘, ja ‚überhört‘. Auch in der elektrischen Reproduktion war die Stimme fest an die Vorstellung von der authentischen inneren Natur gebunden, zu der die Stimme einen direkten Zugang verschafft. So wurde die ambivalente Situation der Spaltung auch im russischen Film bewusst unterdrückt und nicht problematisiert.

Es ist nicht verwunderlich, dass deutsche, amerikanische und britische Autor\*innen Geschichten der nationalen Medienstimmen (der Politiker\*innen, Schauspieler\*innen und Ansager\*innen) erforschten, aber in dieser umfangreichen Literatur gibt es kein einziges Buch, das dem russischen Material gewidmet ist. Vielleicht liegt dies an der doppelten Vorsicht dieser Kultur, in der die Konzepte von Körperlichkeit, Erotik und mechanischer Illusion, der performativen Identität und des ontologischen Subjekts, mit dessen Hilfe die Stimme in westlichen diskursiven Modellen beschrieben wurde, immer problematisch waren. Die imaginative Dimension um das kulturelle Phänomen Stimme bestimmte auch die Vorstellung von Filmstimmen. Der Wechsel des Mediums setzte neue Akzente, aber die nationalen Unterschiede waren davon nicht betroffen.

### 3 Authentizität, Individualität, künstliche Konstruktion

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, apparative, von der Kamera modellierte Sehen galt dem menschlichen Sehen gegenüber als objektiver. Das Gehör dagegen wurde

im Film als ein quasi ‚natürlicher‘ Sinn postuliert, obwohl die Künstlichkeit der elektrischen Stimme als eine Phantomerfahrung in vielen Sujets verankert wurde. Selbst einfache Begriffe wie laut/leise oder nah/fern waren im Film nicht an die Stimme, sondern an Geräte und Konventionen gebunden. Mikrofone, Aufzeichnungsmaterialien und -geräte, Filter und Lautsprecher änderten die Qualität der menschlichen elektrifizierten Stimme. Die Körperlichkeit der Stimme, die Roland Barthes hervorhob,<sup>15</sup> ging im Film zugunsten des Körperbildes verloren: Oft verwandelte sich die Stimme in ein Sinnbild.

In den Anfangsjahren des Tonfilms muss die Künstlichkeit der Filmstimme stärker empfunden worden sein. Antonin Artaud und Jorge Luis Borges bezeichneten sie als technisches Bauchreden, als Ventriloquismus.<sup>16</sup> Die Stimme kam aus dem Lautsprecher, der hinter der Leinwand und in ihrer Mitte untergebracht war. Sie wurde buchstäblich auf das Bild gelegt. Elektrisch aufgezeichnet und reproduziert, büßte sie ihre ‚natürlichen‘ Qualitäten ein und wurde zu einem elektrischen Schatten. Mit dieser Vorstellung waren auch die literarischen Fantasien des 19. Jahrhunderts (Mensch/Maschine) verbunden, die sich mit den Konstellationen aus der Romantik (Leben/Tod, Natur/Kultur) auseinandersetzten. Nicht nur die technische Künstlichkeit störte, auch die psychologischen Modelle der Bindung der Stimme an die Individualität waren nicht ohne Weiteres auf den Film übertragbar. Die Stimme im Film war eine künstliche Konstruktion, auch wenn sie stets eine Authentizität und Natürlichkeit suggerierte. Es schien, dass die Einheit der Figur im Film *Dieses obscure Objekt der Begierde* (*Cet obscur objet du désir*, F/E 1977, R: Luis Buñuel) dadurch geschaffen wurde, dass die zwei Schauspielerinnen, die die Protagonistin Conchita verkörperten, von einer Stimme vertont wurden. Doch die Vorstellung von der unzertrennlichen Einheit von Stimme und Körper bzw. seines Bildes widersprach der Praxis des Films. Ein Star konnte mehrere Stimmdoubles haben. Vor der Einführung der Tonmischung Mitte der 1930er Jahre haben diese Doubles die nicht tonogenen Stars noch während des Drehs synchronisiert. Alfred Hitchcock begann *Erpressung* (*Blackmail*, GB 1929) als einen Stummfilm. Als beschlossen wurde, die Produktion in einen Tonfilm umzuwandeln, wurde die tschechische Schauspielerin Anny Ondra simultan von der Britin Joan Barry vertont, die neben der Kamera saß. Rita Hayworth sang in jedem Film mit einer neuen Stimme, doch dies schien niemanden zu stören.

Diese Praxis wurde zu einem wiederkehrenden Narrativ. Sowohl beim Übergang zum Tonfilm an der Schwelle der 1930er Jahre als auch bei der Erneuerung des Tonerlebnisses während der zweiten Tonrevolution in den 1950er Jahren<sup>17</sup> kamen Sujets der Persönlichkeitsspaltung auf, die sich mit der Auslöschung des Individuums beschäftigten. Diese Spaltung war durch die Trennung des Körperbildes und der Stimme verursacht und mit der Unfähigkeit der Protagonist\*innen verbunden,

die aufgezeichnete elektrische Stimme dem ‚richtigen‘ Körper zuzuordnen. Diese mediale Situation wurde in Hollywood, Deutschland, Russland und Frankreich in verschiedenen Genres inszeniert – als Komödie, Musical, Melodrama oder Horrorfilm. Die Genreschwankungen waren an kulturelle Traditionen gebunden. Auch wenn die Filmstimme eine technische Konstruktion ist, ist sie aus den metaphorischen Zuschreibungen nicht zu lösen (weshalb die psychologischen Modelle der Bindung der Stimme an die Individualität nicht ohne Weiteres auf den Film übertragbar sind).

Die Unheimlichkeit, die die romantischen Fantasien über die mechanische Stimme umgab, war ein Kennzeichen französischer Filme. In Julien Duviviers *Maigret kämpft um den Kopf eines Mannes* (*La Tête d'un homme*, F 1933) nach dem Roman von Georges Simenon verliebt sich ein Emigrant namens Radek in die unsichtbare Stimme, die er auf einer Schallplatte hört. Es ist die Stimme von Damia, einer berühmten französischen Chansonsängerin dieser Zeit. Radek imaginiert zu dieser Stimme den Körper einer fragilen Blondine, die er an der Seite eines amerikanischen Playboys in einer Pariser Bar sieht. Doch am Ende des Films entdeckt Radek mit Entsetzen, dass die Stimme, die ihn eroberte, einer von ihm als fett und vulgär empfundenen Prostituierten gehört (die von der echten Damia gespielt wird). In Simenons Roman (1931) gibt es keine Geschichte um die magische Stimme und Stimmhalluzinationen; es geht um ein perfektes Verbrechen. Doch Duvivier verlagerte den Fokus von der Untersuchung eines Verbrechens auf die Untersuchung der pathologischen Psychologie des Verbrechers, eines slawischen Auswanderers mit einer besonderen akustischen Wahrnehmung. Das Drehbuch wurde von dem russischen Emigranten Valéry Inkijinoff geschrieben, der auch Radek spielte. Im Film ist er in den Bars der Montparnasser Bohemiens verloren und sein Ohr fängt – wie Duviviers Mikrophon – nur Sprachfetzen auf. Als er der Erzählung eines amerikanischen Playboys über seine Armut und eine reiche Tante lauscht, sendet er ihm eine anonyme Nachricht und bietet ihm seine Dienste als Mörder an, der ein perfektes Verbrechen begehen kann. Das tut er auch, um dann den Playboy zu erpressen. Aber seine auditorische Phantasmagorie, die den Körper der Blondine mit der magischen Stimme verbindet, treibt ihn in den Wahnsinn. Duviviers Film endet nicht mit dem Tod der singenden Frau, sondern mit dem des zuhörenden Mannes, der die Tatsache nicht überleben kann, dass die verzaubernde Stimme den falschen Körper erhält. Der Regisseur stattete seinen russischen Helden mit einem raffinierten Ohr aus, verwandelte jedoch seine akustische Wahrnehmung in eine pathologische Halluzination. Das Ende des Films wirkt ambivalent: Nicht das Erscheinen der Polizei, die Radek verhaften will, sondern die Entdeckung des Körpers, der die Stimme erzeugt, treibt den Helden unter die Räder eines Busses. Das Lied von Damia, dessen Text Duvivier selbst geschrieben hat, ist übrigens die einzige Musik im Film.



Duviviers Film lässt das alte Motiv aus der Romantik wieder auferstehen. Die trügerische visuelle Illusion (ein schöner Körper) und ein Mann, der seiner akustischen Halluzination erliegt, kommentieren ironisch – mit einem tragischen Ausgang – die Technik des Tonfilms, der Körper und Stimmen frei verbindet. Nur René Clair vermochte, diesen ambivalenten, ja gefährlichen Effekt einer mechanischen Stimme im Genre einer romantischen Komödie zu gestalten, doch sein Film *Es lebe die Freiheit* (*À nous la liberté*, F 1931) war eine Ausnahme. Dort verliebt sich der Protagonist in eine Frauenstimme. Er sieht den Körper nicht und ahnt zunächst nicht, dass die Stimme von der Schallplatte kommt. Aber die Verwirrung dauert nur einen Augenblick, denn die Schallplatte hat einen Sprung; sie stockt, und der Protagonist verabschiedet sich schnell vom verwirrenden mechanischen Phantom. Clair setzt auf die Unterscheidung zwischen zwei elektrischen Doppelgängern der lebendigen Stimme, dem Grammophon und dem Film. Während das Grammophon hier als eine Maschine inszeniert wird, die die Natur in etwas Seelenloses und Totes verwandelt, ist der Film paradoxerweise mit dem Lebendigen und Organischen verbunden und wird von Clair als eine milde, weibliche Version des Elektrischen präsentiert. Die Protagonisten, die in einer Schallplattenfabrik arbeiten und seelenlose Stimm-doppelgänger produzieren, verlassen am Ende die Fabrik und werden zu Vagabunden. Sie kehren in die Natur zurück, erfüllt von Stimmen singender Vögel (die natürlich auf dem Lichtton aufgezeichnet sind). Clairs Fantasien erschienen jedoch schon damals naiv und märchenhaft.<sup>18</sup>

Diese Motive werden in einem Film von Marcel Blistène, *Chanson der Liebe* (*Étoile sans lumière*, F 1946), dramatisch und traumatisch verarbeitet. Seine Handlung ist in der Zeit des Übergangs vom Stumm- zum Tonfilm angesiedelt. Die aus der Provinz stammende Madeleine, gespielt von Edith Piaf, leiht dem Stummfilmstar Stella Dora, der jede musikalische Begabung fehlt, ihre Stimme und wundert sich über deren Wirkung auf der Leinwand, wo die Stimme dank Stellas perfektem Körper eine betörende Ausdruckskraft erhält. Madeleine wird eifersüchtig auf Stellas Ruhm, aber die erwartete Gerechtigkeit stellt sich im Film nicht ein. Stella wird von einem konkurrierenden Produzenten erpresst und stirbt bei einem Autounfall. Doch als der heimtückische Produzent beschließt, das Rätsel aufzudecken und Stellas berühmte Stimme im echten Körper zu präsentieren, scheitert Piafs Heldin. Das Gespenst der verstorbenen Schauspielerin erscheint in Madeleines Imagination bei ihrem ersten Auftritt und raubt ihr die Stimmkraft. Sie kann nicht singen und kehrt in ihr bescheidenes Leben zurück. Blistène unterstützt die mystische Geschichte mit psychologisch nachvollziehbaren, realen Begründungen. Madeleine verliebt sich in einen Toningenieur, der ihre Gefühle nicht erwidert, was sie am Vorabend des Konzerts erfährt. Stellas Ehemann bedroht sie vor der Vorstellung. Die Zuschau-

er\*innen können jedoch frei wählen, welcher Erklärung sie mehr glauben. Aus der Situation der Spaltung zwischen Stimme und Körper entsteht ein Drama darüber, wie das tote (elektrische, mechanische) Bild den lebenden Körper erobert. Die elektrische Stimme gehört nun diesem Phantom, einem toten, aber auf der Leinwand ewig lebenden Körper.

Dieser Kontext macht verständlich, warum die Sängerin aus *Diva* (F 1981, R: Jean-Jacques Beineix) sich der Aufzeichnung ihrer Stimme widersetzt. Eine während des Konzerts gemachte Raubkopie wird zum Auslöser eines Kriminalplots. Der Film bezieht sich ebenfalls auf das alte romantische Motiv, bei dem man zwischen dem Original und dem elektrischen Doppelgänger unterscheiden kann. Beineix stellt auf den ersten Blick die idyllische Konstruktion von René Clair wieder her samt der Differenz zwischen der Natürlichkeit der Filmstimme und der toten Mechanik des Grammophons (im Film ist das ein Tonbandgerät). Aber eigentlich produzieren beide Medien Kopien, die die Authentizität, Organik und Individualität imitieren und die Illusion vom ewigen Leben erzeugen. Ganz anders arbeitete Federico Fellini mit diesem Motiv in seinem *Schiff der Träume* (*E la nave va*, I/F 1983). Die Asche einer berühmten Sängerin wird im Meer verstreut, während ihre Stimme von der Schallplatte die neblige melancholische Seelandschaft belebt. Eine elektrische Meerjungfrau gewinnt ewiges Leben – ganz ohne Unheimlichkeit.

In Deutschland wurde die Vorstellung von der Stimme als einem mächtigen Instrument der Manipulation noch vor Hitlers Aufstieg zur Macht durch einen Film über den Psychoanalytiker, Hypnotiseur und Verbrecher Dr. Mabuse unterstützt (*Das Testament des Dr. Mabuse*, D 1933, R: Fritz Lang). Mabuse ist die furchterregende Verkörperung einer akusmatischen Stimme. So bezeichnete der französische Theoretiker Michel Chion die unsichtbaren, körperlosen Stimmen im Film (Chion 2003). Diesen aus der antiken Praxis entlehnten Begriff erläuterte Chion speziell am Beispiel von *Das Testament des Dr. Mabuse*. In der Antike gehörte die akusmatische Stimme einem Gott, einem Geist oder einem Lehrer und war mit einem Sehverbot belegt, damit der Hörende sich auf das Gesagte konzentrierte. Dies bezeichnete ein autoritäres Verhältnis der Hörigkeit (im doppelten Sinne) und ein gemeinschaftlich geteiltes, vollkommenes, oral übermitteltes sakrales Wissen. Im Film jedoch sind die akusmatischen Stimmen mit vampirischen Qualitäten ausgestattet; sie manipulieren und kontrollieren das Bild aus dem Off und können nur im Moment ihrer Visualisierung gezähmt werden. In *Das Testament des Dr. Mabuse* ist es die Stimme eines kriminellen Genies, eines toten Patienten, die zur inneren Stimme seines Psychiaters wird. Diese Stimme nistet sich im fremden Leib des Arztes ein, materialisiert Mabus Gedanken und regiert durch diesen Körper die Welt, den Film und die Fantasie der Zuschauer\*innen.<sup>19</sup> Sie destabilisiert die Psyche des Arz-

tes und treibt ihn in den Wahnsinn. Auf einer Schallplatte aufgezeichnet, lockt sie den Protagonisten, der versucht, Mabuses Rätsel zu lösen, in eine gefährliche Falle. Fritz Lang hob die pathologischen Klangqualitäten der halluzinierten Stimme hervor. Die innere Stimme von Mabuse, die mit der Stimme des Psychiaters verschmilzt, wird in einem suggestiven langsamen Flüstern, monoton, mit einem mechanischen Rhythmus wiedergegeben. In der auf der Schalplatte aufgezeichneten Stimme ist das Atmen nicht zu hören. Ihre Entfernung ist nicht wahrnehmbar, es gibt auch keinen Nachhall, der eine Vorstellung von der Räumlichkeit vermitteln könnte. Diese künstliche Akustik betont das Gespenstische.

Im englischsprachigen Raum dagegen wurde die Stimme als performative und veränderbare Maske, als situativer Ersatz der Identität verstanden und so als eine befreiende Kraft gefeiert. Nicht zufällig waren die Sujets um die Stimme in Hollywood von Horroreffekten befreit. Geschichten über eine Stimme, die aufgezeichnet, vom Individuum getrennt und auf den Körper eines anderen Menschen übertragen wurde, wurden nicht als traumatische Sujets des Identitätsverlusts inszeniert – weder in den 1930er Jahren noch später. Bereits im ersten Tonfilm *Der Jazzsänger* (*The Jazz Singer*, USA 1927, R: Alan Crosland) wurde Al Jolson von zwei verschiedenen Stimmen vertont: Eine war seine eigene, mit der er Broadway-Hits wie *Mammy* sang, die andere gehörte dem jüdischen Kantor Jossele Rosenblatt. Der elektrische stimmliche Doppelgänger rief jedoch nicht den Effekt des schwindelerregenden gespaltenen Bewusstseins hervor, sondern der performativen Freiheit, jede Identität nach Belieben anzunehmen und stimmlich zu erschaffen.

Später wurden die Geschichten über die elektrischen Stimmdoppelgänger als Komödien und Musicals inszeniert, wie etwa in *Du sollst mein Glücksstern sein* (*Singin' in the Rain*, USA 1952, R: Stanley Donen). Die Handlung des Films ähnelt dem Sujet aus *Chanson der Liebe*: Die unbekannte Sängerin leiht ihre Stimme dem stimmlosen Star, doch am Ende des Films wird der Zusammenfall der Stimme mit dem ‚richtigen‘ Körper als Happy End, als eine ‚glückliche Hochzeit‘ von Bild und Ton gefeiert, und ein neuer Star wird geboren. Die Wiederkehr dieses Sujets deutet an, dass das Gefühl der Medialität von Leinwandstimmen erneut eine Rolle spielte, auch dank des neuen Mediums Fernsehen. Der Regisseur Frank Tashlin spielte damit virtuos in *Der Babysitter – Fünf auf einen Streich* (*Rock-a-Bye Baby*, USA 1958) oder in *Sirene in Blond* (*Will Success Spoil Rock Hunter?*, USA 1957). Im letzteren Film kann der Held sich am Telefon stimmlich als sein Chef ausgeben.

Auch die Geschichte der Verliebtheit in eine unsichtbare Stimme, zu der ein Körper imaginiert werden muss, wurde meistens nicht als Drama über Depersonalisierung, sondern als Komödie inszeniert, wie es Vincente Minnelli in der Verfilmung des

Broadway Musicals *Bells are Ringing* (*Anruf genügt – komme ins Haus*, USA 1960) tat. Eine Telefonistin, dargestellt von Judy Holliday, gibt jedem ihrer Kunden das gewünschte Bild, da eine Stimme sich jedem Bild, jeder Vorstellung anpassen kann. Wenn Kunden darauf bestehen, sie zu treffen, muss sie ihr Aussehen diesen Erwartungen anpassen. Am Ende weiß die Heldin nicht, wer sie eigentlich ist – eine fürsorgliche Mutter, eine schöne Bohemienne oder eine romantische Geliebte –; doch das stört sie nicht. Sie improvisiert frei mit ihrer Stimme und Identität. Beide sind ein Produkt männlicher Fantasie. Eigentlich erzählt der Film das Sujet von Hitchcocks *Vertigo* – *Aus dem Reich der Toten* (USA 1958), der vier Jahre zuvor herauskam, völlig anders. Dort formt ein Mann eine Frau nach dem Bild einer vermeintlich Toten, die seine Fantasie geschaffen hat, und geht dabei fast zugrunde. In Minnellis *Anruf genügt – komme ins Haus* wird diese Geschichte auf akustischer Ebene gespielt und ist von traumatischen Erlebnissen befreit.

Nur im amerikanischen Film noir wurden die inneren Stimmen mit instabilen Persönlichkeiten verbunden. Der Protagonist in *Frau ohne Gewissen* (*Double Indemnity*, USA 1944, R: Billy Wilder) rekonstruiert das zurückliegende Verbrechen in Rückblenden und nimmt seine Beichten auf einem Diktiergerät auf. Diese narrative Technik wurde auch als Monolog eines Toten bezeichnet. Alfred Hitchcock setzte sie in *Psycho* (USA 1960) ein, in dem der Mörder mit einer gespaltenen Persönlichkeit die Stimme seiner toten Mutter halluziniert, welche ihm befiehlt, junge Frauen zu töten. Die Dekriminalisierung des inneren Monologs im Film war ein Produkt der 1960er Jahre: Alain Resnais, Marguerite Duras, Ingmar Bergman und Federico Fellini übertrugen die Verfahren des Nouveau Roman auf den Film und machten den inneren Monolog so zum Synonym der Beichte, zum Fluss des Bewusstseins. Auf akustischer Ebene wurde die Stimme maximal an das Mikrofon – und damit an das Ohr der Zuschauer\*innen – angenähert.

## 4 Raub der Stimme auf Russisch

Die kunstvolle und künstliche Praxis, ein Körperbild mit einer fremden Stimme zu kombinieren, war genauso im sowjetischen Film üblich. Maria Babanowa verlieh ihre Singstimme an Elena Kusmina im Film *Allein* (*Odna*, UdSSR 1931, R: Grigori Kosinzew und Leonid Trauberg). In *Zirkus* (*Zirk*, UdSSR 1936) konnte der männliche Hauptdarsteller Sergej Stoljarow nicht singen, sodass der Regisseur Grigori Alexandrow für ihn einsprang. Die Praxis war dieselbe wie in Hollywood und Europa, doch wurde sie nicht in ein Narrativ über den Identitätsverlust verwandelt. In den Diskussionen um die Stimme auf der Leinwand spielte sie auch keine Rolle. Erst 1982 entstand ein Film, der dieses Motiv aufgriff: *Stimme* (*Golos*, UdSSR 1982, R:

Ilja Awerbach). Seine Botschaft ist jedoch überraschend: Die SchauspielerIn Julia (Natalia Saiko) ist todkrank. Dennoch möchte sie die Vertonung ihrer letzten Rolle selbst übernehmen. Sie beginnt die Nachsynchronisation, stirbt, bevor die Arbeit abgeschlossen werden kann, und eine Kollegin leiht dem Bild der Toten ihre Stimme. Auf der Handlungsebene folgt der Film scheinbar der russischen Tradition mit ihrem Glauben an eine authentische Stimme, die die elektrische unvollkommene Aufnahme nicht vermitteln kann. Aber der Regisseur erzählt nicht, wie etwa in Fellinis *Schiff der Träume*, die Geschichte einer einzigartigen Stimme, die im Film ewig weiterleben kann, sondern betont die totale Ersetzbarkeit, die in der filmischen Technologie begründet ist: Repliken werden umgeschrieben, Stimmen, Körper und Musik ausgetauscht – trotz der Beschwörung einer einzigartigen Individualität und ihres kreativen Ausdrucks. Die SchauspielerIn bekommt ein Körperdouble und mehrere Stimmendoubles. Der Unterschied zwischen ihnen ist kaum zu hören. Ihre Repliken werden von der Stimme des männlichen Drehbuchautors gesprochen und ihr Brief wird am Ende von einer hysterischen Assistentin vorgelesen. Sogar das echte Schluchzen der Kollegin über den realen Tod von Julia geht – ohne Unterbrechung – in das gespielte Schluchzen im Tonatelier über und wird von der kraftvollen Musik unterstützt. Die Stimme kann das Bild der Toten nicht animieren. Eher wird die Unvollkommenheit der vom Film produzierten Kopien aufdringlich präsentiert, und Julias Versuch, dem Bild ihres Körpers ihre authentische Stimme zu geben und die Natürlichkeit durch ein gefundenes individuelles Wort auszudrücken, scheitert. Als die Kamera auf dem Foto der Gestorbenen schweigsam stehen bleibt, wird die Stummheit zum Ausdruck der gesuchten Authentizität, was jedoch einen Rückschritt in Bezug auf die mediale Entwicklung des Films bedeutet. Awerbachs *Stimme* geht gnadenlos mit dem russischen Topos der authentischen Stimme um. Paradoxe Weise wurde der Film zwei Jahre vor Beginn von Perestroika und Glasnost gedreht, einer neuen politischen Entwicklung, die mit der Idee des authentischen, laut ausgesprochenen Wortes (russ. glas = Stimme) verbunden wurde. Diese Wendung gibt dem Film heute einen unerwarteten politischen Kontext.

Ist Stimme im Film ein Signum der Individualität oder ein Phantom? Ob als kulturelles Konstrukt oder als technische Klanggestalt betrachtet: Immer bleibt die Filmstimme ein Wirkungseffekt und verweist einerseits auf die kulturelle Tradition, andererseits auf paradoxe Abweichungen, die diese in der medialen Dimension erfährt.

## Literatur

- Altman, Rick (1992): Sound Space. In: Sound Theory/Sound Practice. Hrsg. von Rick Altman. New York: Routledge. S. 46-65.
- Barthes, Roland (1990): Die Rauheit der Stimme. In: Roland Barthes. Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S. 269-279.
- Belton, John (1992): 1950s Magnetic Sound: The Frozen Revolution. In: Sound Theory/Sound Practice. Hrsg. von Rick Altman. New York: Routledge. S. 153-170.
- Boillat, Alain (2012): René Clair als Widerstandskämpfer gegen die synchron gesprochene Stimme. Was die ‚Sprechmaschinen‘ von À nous la liberté zu sagen haben. In: Resonanz-Räume. Die Stimme und die Medien. Hrsg. von Oksana Bulgakowa. Berlin: Bertz + Fischer. S. 21-54.
- Borges, Jorge L. (1974): Über die Synchronisation. In: Jorge L. Borges: Gesammelte Werke. Band 5/1. Essays 1932-1936. München: Carl Hanser Verlag. S. 166-167.
- Chion, Michel (1999): The Voice in Cinema. Berkeley: University of California Press.
- Chion, Michel (2003): Magie und Kräfte des ‚Acousmètre‘. In: Medien/Stimmen. Hrsg. von Cornelia Epping-Jäger; Erika Linz. Köln: DuMont Literatur und Kunst Verlag. S. 124-159.
- Crafton, Donald (1999): The Talkies. American Cinema’s Transition to Sound, 1926-1931. Berkeley: University of California Press.
- Derrida, Jacques (1979): Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dolar, Mladen (2007): His Master’s Voice. Eine Theorie der Stimme. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kennan, George (1967): Memoirs, 1925-1950. New York: Pantheon Books.
- Kolb, Richard (1932): Schicksalsstunde des Rundfunks. Berlin: Brunnen-Verlag Willi Bischoff.
- Lacan, Jacques (2009): Das Seminar. Buch X: Die Angst. 3. Auflage. Wien / Berlin: Turia + Kant.
- Liwanowa, Tamara; Protopopow, Wladimir (Hrsg.) (1967): Opernaja kritika w Rossii. Moskau: Muzyka.
- Meyer-Kalkus, Reinhart (2001): Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin: Akademie Verlag.

- Miller-Frank, Felicia (1995): *The Mechanical Song. Women, Voice, and the Artificial in Nineteenth-Century French Narrative*. Stanford: Stanford University Press.
- Müller, Corinna (1998): *Vom Stummfilm zum Tonfilm*. München: Fink.
- Ong, Walter (1987): *Oralität und Literalität. Die Technologisierung des Wortes*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Poizat, Michel (1996): *L'Opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*. Paris: Métailié.
- Schmölders, Claudia (2002): *Stimmen der Führer. Akustische Szenen 1918-1945*. In: *Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme*. Hrsg. von Friedrich Kittler; Thomas Macho; Sigrid Weigel. Berlin: Akademie Verlag, S. 195-226.
- Yampolsky, Mikhail (2004): *From Voice Devoured: Artaud and Borges on Dubbing*. In: *Antonin Artaud: A Critical Reader*. Hrsg. von Edward Scheer. New York: Routledge, S. 169-177.

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Diese Praktiken bezeichnete der französische Komponist und Theoretiker Michel Chion als *Vocozentrismus* (Chion 1999, S. 5).
- <sup>2</sup> Altman 1992.
- <sup>3</sup> Müller 1998.
- <sup>4</sup> Zit. nach Crafton 1999, S. 451.
- <sup>5</sup> Poizat 1986.
- <sup>6</sup> Meyer-Kalkus 2001, S. 21-23.
- <sup>7</sup> Miller-Frank 1995.
- <sup>8</sup> Lacan 2009.
- <sup>9</sup> Derrida 1979, Dolar 2007.
- <sup>10</sup> Kolb 1932, S. 52.
- <sup>11</sup> Meyer-Kalkus 2001, S. 251-263.
- <sup>12</sup> Schmölders 2002.
- <sup>13</sup> Kennan 1967, S. 551; Ong 1987, S. 44.
- <sup>14</sup> Zit. nach *Opernaja kritika w Rossii* (1967), S. 70.

<sup>15</sup> Barthes 1990.

<sup>16</sup> Borges 1974; Yampolsky 2004.

<sup>17</sup> Belton 1992.

<sup>18</sup> Vgl. Boillat 2012.

<sup>19</sup> Chion 2003.



Dieser Aufsatz ist lizenziert unter Creative Commons „Namensnennung – Weitergabe unter gleichen Bedingungen CC-by-sa“, vgl. <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>



---

Der vorliegende Aufsatz entstammt der Publikation

Marcus Erbe / Aycha Riffi / Wolfgang Zielinski (Hrsg.)

**Mediale Stimmwürfe**

Perspectives of Media Voice Designs

Schriftenreihe Digitale Gesellschaft NRW, Bd. 7

Kopaed Verlag, 2022

ISBN 978-3-96848-642-0

---