

Körpersprache — Übersicht

Kaja Silverman

Wie schon von anderen festgestellt wurde, betont das den "Ton angebende" System des klassischen Kinofilms Einheit und Anthropomorphismus. Die akustische wird der visuellen Spur untergeordnet, nichtmenschliche Klänge werden der menschlichen Stimme untergeordnet und "Geräusch" wird der Rede untergeordnet. Es schließt auch die menschliche Stimme in die Fiktion oder Diegese ein. Hollywood erreicht alle diese Zielsetzungen ohne weiteres durch die Synchronisation, die die Klänge an einem sofort sichtbaren Ursprung verankert, und die Aufmerksamkeit auf die menschliche Stimme und ihre diskursiven Fähigkeiten konzentriert. Diese Betonung diegetischer Sprechakte führt dazu, daß der Zuseher/Zuhörer an einem laut Stephen Heath "sicheren Platz in der Story" festgemacht wird, und so der Entstehungsort kinematischer Produktion verhüllt wird. Es handelt sich also um das klangliche Gegenstück zur Aufnahme/Rückkoppelung-Aufnahmetechnik.

Es ist jedoch weitgehend unbemerkt geblieben, daß ähnlich dem visuellen VRAISEMBLABLE — dem wahr Scheinenden — das akustische VRAISEMBLABLE sexuell differenziert wird, dahingehend, daß selbst die VERKÖRPERTE männliche Stimme mit den Attributen des kinotechnischen Apparats zu identifizieren ist, während die weibliche Stimme immer in einen hyperbolisch diegetischen Kontext gestellt wird. Im meinem Referat möchte ich versuchen aufzuzeigen, daß die Tonspur des klassischen Kinofilms erzeugt wird durch ein komplexes System von Verschiebungen, die die männliche Stimme auf den Punkt des offensichtlichen textlichen Ursprungs bringen, während die weibliche Stimme in diegetischer Einengung festgelegt wird. Ich behaupte auch, daß die Innerlichkeit im klassischen Kinofilm einen ganz anderen Status hat, als sie in der literarischen und philosophischen Tradition, die Derrida kritisiert, genießt. Weit davon entfernt, eine bevorzugte Kondition zu sein, die mit Seele, Geist oder Empfinden gleichzusetzen ist, läßt Innerlichkeit in Hollywoodfilmen auf linguistische Befangenheit und physische Gebundenheit schließen — ein Gebundensein an den Körper, an abgeschlossene Räume und an innere Handlungen. Ja, sie ist gleichbedeutend mit Kastration. Weiters behaupte ich in meinem Referat, daß der klassische Kinofilm nicht nur Züge des Freudschen Modells weiblicher Sexualität übernommen hat, sondern auch des Modells von Jones, und daß sein weibliches Subjekt daher immer im Umfeld der Konzentrität und Kastration angelegt ist.

Das Referat beschäftigt sich anfangs damit, wie die Filmtheorie den Klang begrifflich festgelegt hat, unter besonderer Berücksichtigung dessen, was man am ehesten die "Ideologie der Präsenz" nennen könnte. Anhand des Filmes SINGIN' IN THE RAIN aus den fünfziger Jahren werden die in enger Beziehung stehenden Themen von sexueller Unterschiedlichkeit und der Klang/Bildsynchronisierung vorgestellt, um zu zeigen, wie die weiblichen Charaktere strenger dieser Norm angeglichen werden als ihre männlichen Partner. Ich werde auch einen Überblick über die kodifizierten Abweichungen von der Synchronisation im klassischen Kinofilm (post-dubbing, voice-off, voice-over) geben und zeigen, wie sich das jeweils mit dem Geschlecht kreuzt.

Der Hauptteil meines Vortrags stellt einen Versuch dar, drei große Operationen aufzuzeigen, durch welche die weibliche Stimme im klassischen Filmtext auf einen hyperbolisch inneren Raum beschränkt ist, durch welche hingegen die männliche Stimme oder das männliche Ohr als ein Ort anscheinender Äußerlichkeit plaziert ist in augenscheinlicher Verbindung mit dem filmtechnischen Apparat. Jede dieser Operationen macht sich die Ambiguität im Konzept der Innerlichkeit zunutze, wodurch sie sowohl eine psychische wie auch eine diegetische Kondition darstellen kann und wodurch die erstere Kondition auch die letztere anzeigen kann.

Als Gruppe sind sie mehr oder weniger gleichbedeutend mit sexueller Differenzierung im herrschenden Spielfilm.

Die erste dieser Operationen pfercht die weibliche Stimme in einen sogenannten inneren textlichen Raum, sei es ein Gemälde, eine Tanz-und-Gesangsszene oder ein Film-im-Film. Dadurch wird die weibliche Stimme in zweifacher Weise diegetisiert, nicht nur das Kinopublikum belauscht sie heimlich, sondern auch ein oder mehrere fiktive Lauscher. Die männliche Subjektivität wird dann in Verbindung mit dieser scheinbar transzendentalen Position des Hörenden definiert und so dem filmtechnischen Apparat gleichgeordnet.

Die Psychoanalyse liefert dem klassischen Film eine zweite Taktik, um die weibliche Stimme in einem übertrieben diegetischen Raum zu plazieren. Bei dieser Taktik, die ich "Redetherapie" nennen möchte, wird die Frau durch unfreiwillige Äußerung auf eine phantasmatische Innerlichkeit festgelegt, sie muß sprechen und im Sprechen ihre "eigene" psychische "Realität" herstellen — eine Realität, die, wie man uns wissen läßt, schon die ganze Zeit über vorhanden, jedoch seit langem unterdrückt und vergessen war. Die "Redetherapie" wird mit erstaunlicher Häufigkeit und Offenheit im sogenannten "Frauenfilm" der vierziger Jahre praktiziert. Viele der Filme, die zu dieser Kategorie gehören, stellen die Interaktion zwischen einem männlichen Arzt und einer Patientin in den Mittelpunkt, und bei ihnen allen ist eine starke Faszination an einem Raum, der im Körper der Patientin sein soll, festzustellen. Doch jedesmal leitet sich die innere Ordnung von einer äußeren Quelle ab, und so stellen diese Filme genau jene Grenzziehungen in Frage, die zu ziehen sie bemüht sind.

Nun zur dritten der Operationen, die Hollywood durchführt, um den Gegensatz von diegetischer Innerlichkeit und Äußerlichkeit direkt in die Handlung einzubeziehen: der weibliche Körper wird in Form eines Akzentes, eines Sprachfehlers, eines Timbres oder eines "gewissen Etwas" in die Stimme gelegt. Diese stimmliche Verkörperlichung ist von jener zu unterscheiden, die den Äußerungen einer Mae West, Marlene Dietrich oder Lauren Bacall ihre charakteristische Eigenheit verleiht, denn bei diesen eben genannten ist es eher ein "männlicher" als ein "weiblicher" Körper, der aus der Stimme klingt. Anders gesagt, die Tiefe und Heiserkeit dieser drei Stimmen vermittelt eher Männlichkeit als Weiblichkeit, so daß die Stimme das Geschlecht des Körpers, aus dem sie dringt, zu überwinden scheint. Diese Überwindung verleiht ihr einen privilegierten Status, sowohl was die Sprache als auch die Sexualität betrifft. Dieser Kunstgriff, von dem ich da rede, bringt andererseits das Eintauschen der weiblichen Stimme in den weiblichen Körper mit sich und führt zu linguistischer Unfähigkeit und allgemeiner Verwundbarkeit.

Wenn der Schwerpunkt meines Referates auch auf dem klassischen Film liegen wird, werde ich zum Abschluß noch einiges über die weibliche Stimme in einigen experimentellen Filmen von Frauen sagen, so es die Zeit zuläßt.