

## Stimmen auf der Spur

Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film

Bearbeitet von  
Vito Pinto

1. Auflage 2012. Taschenbuch. 400 S. Paperback

ISBN 978 3 8376 1972 0

Format (B x L): 14,8 x 22,5 cm

Gewicht: 621 g

Weitere Fachgebiete > Musik, Darstellende Künste, Film > Filmwissenschaft,  
Fernsehen, Radio > Filmproduktion, Filmtechnik

schnell und portofrei erhältlich bei

  
DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung [beck-shop.de](http://beck-shop.de) ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

**Aus:**

VITO PINTO

## **Stimmen auf der Spur**

Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater,  
Hörspiel und Film

Februar 2012, 400 Seiten, kart., zahlr. Abb., 35,80 €, ISBN 978-3-8376-1972-0

Stimme, Sprache und deren technische Realisierung gehen in unserer Wahrnehmung ein komplexes, mitunter prekäres Verhältnis miteinander ein. Im Zentrum der theaterwissenschaftlichen und medienästhetischen Studie von Vito Pinto stehen Analysen verschiedener Dimensionen, Funktions- und Wirkungsweisen mikrophonierter Stimmen. Ausgehend von aktuellen Inszenierungen aus Theater (Luk Perceval), Hörspiel (Paul Plamper) und Film (u.a. David Lynch, Gaspar Noé) leisten die theoretischen und empirischen Erörterungen zu Körperlichkeit, Räumlichkeit, Zeitlichkeit und Audiovisualität erstmals einen umfassenden, medienübergreifenden Beitrag zur Stimmforschung.

**Vito Pinto** (Dr. phil.) ist Lektor, Dramaturg und Dozent der Theaterwissenschaft.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/ts1972/ts1972.php](http://www.transcript-verlag.de/ts1972/ts1972.php)

# Inhalt

---

## **Stimmen auf der Spur | 9**

Nur eine technisch realisierte Stimme... | 9

Gegenstand/Ausgangspunkt | 11

Vorgehensweisen – Materialien – Fragestellungen | 13

## **TEIL I: THEATER**

### **Technische Realisierung der Stimme im Theater | 19**

1 Verhältnis Stimme – Medientechnik: Grundlegende

Bemerkungen zur Mikrophonstimme im Theater | 27

2 Trennung der Stimme vom Körper | 44

3 Akustische Großaufnahme | 46

4 Monströse Körper – Monströse Stimmen | 52

5 (Cross-Gender-)Synchronisation | 61

### **Luk Perceval:**

**MOLIÈRE – EINE PASSION | 67**

1 Die Ausgangssituation | 67

2 Zur spezifischen Körperlichkeit der technisch realisierten Stimme:

Thomas Thiemes Arbeit am und mit dem Mikrophon | 73

3 Audiovisualität im Theater | 105

### **Thomas Ostermeier/Constanza Macras:**

**EIN SOMMERNACHTSTRAUM | 121**

1 Sonderfall I: (Cross-Gender-)Synchronisation | 121

### **Paul Plamper:**

**ARTAUD ERINNERT SICH AN HITLER UND AN DAS ROMANISCHE CAFÉ | 133**

1 Sonderfall II: Wenn Theater zum ›Live-Hörspiel‹ wird | 133

## TEIL II: HÖRSPIEL

### **Technische Realisierung der Stimme im Hörspiel** | 145

- 1 Mediale Grundbedingung der Radiophonie: einige medientheoretische und hörspielästhetische Prämissen | 151
- 2 »Lob der Blindheit«: Rudolf Arnheim revisited | 156
- 3 Hörspielstimmen als »körperlose Wesenheiten«? | 159
- 4 »Totales Schallspiel« und »Innerlichkeitshörspiel« – eine Gegenüberstellung | 164
- 5 Hörspiele als akusmatische Ereignisse | 177
- 6 Es gibt keine »körperlosen Stimmen« | 182

### **Stimmlichkeit und Räumlichkeit im Hörspiel** | 187

- 1 Sonosphäre im Hörspiel | 189
- 2 Welche Räume werden im Hörspiel inszeniert? | 191

### **Paul Plamper: RUHE 1** | 199

- 1 Eine radiophone Ausgangssituation – selbstreflexive Anordnungen | 199
- 2 Zwei Sequenzanalysen | 213
- 3 Stimme, Improvisation und szenisches Spiel im Hörspiel | 224

### **Andreas Ammer/F.M. Einheit:**

#### **CRASHING AEROPLANES (FASTEN YOUR SEAT BELTS)** | 253

- 1 Originaltonstimmen im Hörspiel | 253

## TEIL III: FILM

### **Technische Realisierung der Stimme im Film** | 267

- 1 Historische Positionen zur Stimme im Film | 267
- 2 Die Stimme in der frankophonen Filmtheorie | 276

### **Stimme im Film: Räumlichkeit, Körperlichkeit und Visualisierung** | 283

- 1 Synchrese und Sonosphäre im Film | 283
- 2 On, Off oder Over? Zum Verhältnis von Stimme, Bildfeld und Rezipient | 296

- 3 Acousmètre und Deakusmatisierung: Zur Visualisierung der Off-Stimme | 303

**Stimmen im Film. Kurzanalysen** | 309

- 1 Erzählerstimmen im Film | 310
- 2 Trennung von Stimme und Körper:  
Mediatisierte Stimmen im Film | 328
- 3 ›Ortlose‹ Stimmen: Radikale Ausprägungen der Synchronese | 343

**Schluss** | 367

Rückkopplungen: Wirkungsweisen technisch realisierter Stimmen | 367  
Ausklang | 371

**Danksagung** | 375

**Literatur- und Materialverzeichnis** | 377

Literatur | 377

Materialien | 394

Abbildungsnachweis | 396

# Stimmen auf der Spur

---

## NUR EINE TECHNISCH REALISIERTE STIMME...

Helge Schneider spricht eine Überleitung zwischen zwei Liedern in ein Mikrofon. Das ist nur wenig überraschend, da Schneider als Sänger und Musiker mit seiner Band Hardcore im BKA-Luftschloss in Berlin ein Konzert gibt. Und doch irritiert mich etwas an Schneiders Sprechen sehr, denn das Mikrofon scheint einen Wackelkontakt zu haben. Ich verstehe die Ansage kaum und nehme nur Satzfragmente und Wortfetzen wahr wie bspw. »bsschen duld muss an hab ... scheinlich chnischer ler« oder »Mozart mer Probleme geben« oder »Damals n Stromausf ... vers hl ... st do noch ... Holger lacht ... Katast ... Katas ... tophe«.

Ich bin offenbar Zeuge einer Mikrofonstörung, wodurch sich das technische Moment einer mikrophonierten Stimme ungewollt in den Vordergrund zu drängen scheint und der Performer in seiner Performance scheitert. Und doch realisiert sich in diesem vermeintlichen Scheitern wiederum das eigentliche Ziel des Komikers: Denn meine Reaktion wie die des ganzen Publikums ist die des Lachens, auch wenn es – zunächst jedenfalls – ein ambivalentes Lachen ist: schwankend, ob wir nun eine tatsächliche und damit peinliche oder aber einer souveräne, weil inszenierte bzw. virtuos improvisierte Mikrofonstörung erleben. Erst nach über einer Minute ›wendet‹ sich die vermeintlich prekäre Situation, Schneider fuchelt am Stecker des Mikrofonkabels herum und sagt schließlich: »Ach, das Kabel hat wohl einen Wackelkontakt« und macht unter dem aufbrausenden Lachen und Applaus des Publikums einfach weiter, als sei nichts Besonderes vorgefallen.

In seiner Überleitungs-Nummer *DEFEKTES MIKRO*<sup>1</sup> führt der Entertainer vor, was geschieht, wenn die technische Apparatur mutmaßlich versagt und die sprach-

---

1 Gesehen und gehört im Dezember 1999 im BKA-Luftschloss, Berlin, veröffentlicht auf der CD Helge Schneider und seine kleine Band Hardcore: *HEFTE RAUS – KLASSENARBEIT!* Universal Music, 2000.

lichen, semantischen ›Inhalte‹ nur fragmentiert und unzureichend über die Lautsprecher wahrzunehmen sind. Dass sich die vermeintliche Fehlleistung letztlich als souveräner Akt und nicht als unangenehmer Störfall erweist, zeigt sich darin, dass selbst für die Rezipienten in den ersten Reihen, für die aufgrund ihrer Nähe die Stimme im physikalischen Sinne unvermittelt verständlich ist, der Text bruchstückhaft bleibt. Schneider bedient sich also des subversiven Stilmittels der inszenierten und somit simulierten Störung, um das Publikum im Saal – zumindest für einige Momente – an der Nase herum zu führen, zu täuschen, einer ambivalenten Situation auszusetzen. Die potenzielle Fehleranfälligkeit der Technik macht er sich für einen Gag zunutze, in dem er den Ausfall des Mikrophons simuliert und damit die Verständlichkeit der Stimme im Sinne einer prothetischen Extension hinterfragt. Zudem lenkt er die Aufmerksamkeit auf den Ausfall einer in ihrem Sinn gesicherten Sprache und zugleich auf den sinnlichen Überschuss einer sprechenden Stimme.

Bereits in diesen Ausführungen klingt an, dass Stimme, Sprache, deren technische Realisierung sowie ihre Rezeption ein komplexes, mitunter prekäres Verhältnis miteinander eingehen. Dieses Verhältnis steht im Mittelpunkt der vorliegenden Studie, in der ich die unterschiedlichen Dimensionen und Funktionsweisen mikrophonierter Stimmen beleuchten werde. Dabei wird immer wieder mit Rückgriff auf eine Auswahl prägnanter Inszenierungen und Aufführungen aus den Bereichen Theater, Hörspiel und Film der Frage nachgegangen werden, wie elektroakustisch amplifizierte Stimmen jeweils inszeniert sind und wirken.

Gemäß den differenten, sich aber auch überschneidenden medialen Bedingungen der drei zu untersuchenden ästhetischen Dispositive liegt dem Forschungsvorhaben ein interdisziplinärer Ansatz zugrunde. Untersuchungsleitende Fokusse hinsichtlich des breiten Feldes technisch realisierter Stimmphänomene sind die ihnen eignenden Dimensionen der Körperlichkeit, Zeitlichkeit und Räumlichkeit. Dabei wird mit medienästhetischen, phänomenologischen bzw. theater- und kulturwissenschaftlichen Konzepten gearbeitet und ein adäquates Vokabular zur Analyse der Wirkweise dieser spezifischen Stimmen im Allgemeinen, aber auch für den jeweiligen Bereich im Besonderen erarbeitet werden. Die folgenden theoretischen wie empirischen Erörterungen sollen einen fundierten Beitrag zu einer ästhetischen Theorie der mediatisierten Stimme leisten, die in dieser hier vorgeschlagenen – medienübergreifenden – Perspektivierung noch nicht oder nur in Ansätzen vorliegt.<sup>2</sup>

---

2 Siehe zum Forschungsstand bzgl. der technischen Realisierung der Stimme in den einzelnen Medien das jeweilige Kapitel.

## GEGENSTAND/AUSGANGSPUNKT

Das für die Untersuchung grundlegende Phänomen der technisch realisierten Stimme umfasst jegliche Erscheinungsweisen der Stimme, bzgl. derer folgende elementare Konstellation vorausgesetzt wird: Es handelt sich um Stimmen, die in Kombination mit einem wie immer gearteten technischen Instrumentarium in Erscheinung gebracht werden. Zu diesem (basalen) technischen Apparat zähle ich Stimme, Mikrofon, Verstärker und Lautsprecher. Hinzu können selbstverständlich jedwede Formen elektroakustischer Effekte stoßen. Stimmen lassen sich mittels dessen vom Körper des Sprechers trennen, beliebig modifizieren und unendlich reproduzieren.

Technisch realisierte Stimmen sollen im Folgenden als körperliche Spuren verstanden werden. Diese sind Hinterlassenschaften, die zugleich auf eine Präsenz *und* eine Absenz des performativen Prozesses der stimmlichen Artikulation verweisen.<sup>3</sup> Der erklingenden Stimme eignet eine sinnliche und materielle Erfahrbarkeit, die trotz ihrer »Fluidität«<sup>4</sup> leiblich spürbar ist: einerseits weist sie asymbolische Dimensionen auf, andererseits birgt sie – als per se performatives Phänomen – einen Überschuss, der über das Semiotische hinausgeht, indem Letzteres »nicht nur konstituiert und befördert, sondern zugleich auch überschritten und unterminiert«<sup>5</sup> wird. Der Begriff der Spur lässt sich daher »gegen repräsentationa-

- 
- 3 Stimm-körperliche Artikulationen als performative Prozesse und Handlungen sind im Sinne Erika Fischer-Lichtes zunächst als nicht-referentielle Akte zu begreifen, da »sie sich nicht auf etwas Vorgegebenes, Inneres, eine Substanz oder gar ein Wesen beziehen, das sie ausdrücken sollen. Jene feste, stabile Identität, die sie ausdrücken könnten, gibt es nicht. Expressivität stellt in diesem Sinne den diametralen Gegensatz zu Performativität dar. Die körperlichen Handlungen, die als performativ bezeichnet werden, bringen keine vorgängig gegebene Identität zum Ausdruck, vielmehr bringen sie Identität als ihre Bedeutung allererst hervor« (Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004a, S. 37, vgl. außerdem Dies.: Lemma »Performativität/performativ«, in: Dies./Doris Kolesch/Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2005, S. 234-242).
  - 4 Doris Kolesch: »Ästhetik der Präsenz: Theater-Stimmen«, in: Josef Früchtl/Jörg Zimmermann (Hg.): *Ästhetik der Inszenierung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2001, S. 260-275, hier: 261.
  - 5 Sybille Krämer: »Das Medium zwischen Zeichen und Spur«, in: Gisela Fehrmann/Erika Linz/Cornelia Epping-Jäger (Hg.): *Spuren Lektüren: Praktiken des Symbolischen*. München: Fink, 2005a, S. 153-166, hier: 157.



le Bedeutungs- und Wahrnehmungsmodelle«<sup>6</sup> einsetzen. Stimmen werden dementsprechend verstanden als stimm-körperliche Spuren und zeigen sich somit im Spannungsfeld zwischen Körperlichem und Zeichenhaftem, zwischen Materialität, Präsenz und Flüchtigkeit im Ort bzw. Nicht-Ort der Verlautbarung. Sie schweben gleichsam als fluider Subtext mit jeder Artikulation durch den akustisch erfahrbaren Raum; sie generieren neue, eigene Bedeutungen und weisen infolgedessen über eine reine Übermittlungsfunktion von Text und somit von sprachlicher Bedeutung hinaus.

Ausgehend von dieser Basis lassen sich nun Formen der Kommunikation skizzieren, die mithilfe des Einsatzes elektroakustischer Geräte ganz unterschiedliche Arten der Produktion und Rezeption ermöglichen. Dadurch, dass die Stimme vom Körper des Sprechers gelöst werden und völlig unabhängig davon existieren kann, entstehen in jeweils unterschiedlichen Situationen äußerst differente Modi der Wahrnehmung solcher Stimmen. Werden bspw. diese elektroakustisch verstärkten Stimmen im Theater in der Regel im Verbund mit dem sichtbaren Körper des Sprechenden als deren eigentliche Quelle wahrgenommen, so ist die Rezeption einer Hörspielinszenierung dadurch geprägt, dass die visuelle Ebene per se fehlt, ohne dass man jedoch einen ›Mangel‹ in der Rezeption erfährt. In dieser ›radio-phonen‹ Situation eignet der Stimme eine andere Art von Körperlichkeit, die rein auditiv wahrgenommen wird und damit ganz andere Dimensionen der Stimmlichkeit aufzeigen kann als etwa diejenige in der visuell erfahrbaren Anwesenheit eines Sprecher-Körpers auf einer Bühne. Der Film kann in dieser Hinsicht gewissermaßen als Mittelweg zwischen Theater und Hörspiel gesehen werden, da vor allem über Montageverfahren das Zusammenspiel von auditiver Ebene der Stimme und visueller Entsprechung des Schauspieler-Körpers bestimmt werden kann.

Eine der Grundannahmen der vorliegenden Untersuchung ist es, dass es sich sowohl bei der auditiven als auch bei der visuellen Darstellung des Sprecher-Körpers grundsätzlich um einen medial repräsentierten handelt. Bezogen auf die Stimme und ihr Verhältnis zum visuell leiblich-anwesenden Körper (Theater), zum medial-repräsentierten Körper (Film) bzw. zum imaginierten Körper (Hörspiel) ist den drei zu untersuchenden Kunstformen gemeinsam, dass es um ein Spiel von An- und Abwesenheit, von Ver- und Entbergen, von Ver- und Entdecken geht. Dies zeigt sich bspw. in der Inszenierung von Off-Stimmen im Film oder von eingespielten Originalton-Stimmen im Hörspiel. Somit werden prägnante Spielweisen in der ästhetischen Umsetzung technisch realisierter Stimmen signifikant mit jeweils unterschiedlichen Modi der Wahrnehmung in eine Relation gesetzt. Es gilt in der Folge, Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den spezifischen Inszenie-

---

6 Erika Linz/Gisela Fehrmann: »Die Spur der Spur. Zur Transkriptivität von Wahrnehmung und Gedächtnis«, in: Epping-Jäger/Fehrmann/Linz (Hg.): 2005, S. 89-103, hier: 89.

rungs- und Rezeptionsweisen des jeweils anders erfahrbaren Stimm-Phänomens in Theater, Hörspiel und Film beschreibend und analysierend herauszuarbeiten, um letztendlich näher erläutern zu können, mit welchen Mitteln welche bestimmten Effekte erzeugt werden und welche ästhetischen Strategien sich dahinter verbergen.

## VORGEHENSWEISEN – MATERIALIEN – FRAGESTELLUNGEN

Die Untersuchung gliedert sich in drei große Teile, in denen ich mit Fokus auf die erklingenden technisch realisierten Stimmen in Theateraufführungen, Hörspielen und Filmen einen Beitrag zu einer medienübergreifenden Theorie des Audiovisuellen herausarbeiten werde.

(1) Der erste Teil – »Theater« – beleuchtet zunächst das grundsätzliche Verhältnis von Stimme und dem Einsatz von Medientechnik in einer theoretischen Perspektive. Schwerpunktmäßig werde ich hierbei einerseits die spezifischen körperlichen, audiovisuellen Eigenschaften und Wirkweisen der Mikrofonstimme im Theater erläutern, andererseits wird mit dem Begriff der Sonosphäre herausgearbeitet werden, welche besondere räumliche Konstellation die technisch realisierte Stimme im Theater aufmacht. Ich werde zudem die genuine Trennung von Stimme und Körper explizieren sowie im Speziellen und in Bezug auf Audiovisualität im Theater den Begriff der Akustischen Großaufnahme definieren. In einem Exkurs zur Monstrosität und zur monströsen Stimme werde ich auf die technisch realisierte Stimme als stimm-körperliches Grenzphänomen eingehen. Mithilfe des herauszuarbeitenden Begriffs der (Cross-Gender-)Synchronisation soll das ambivalente Verhältnis von Stimme und Geschlecht sowie von fremder Stimme und fremdem Körper als weitere Erscheinungsweisen technisch realisierter Stimmen dargelegt werden.

Nach der theoretischen Formulierung und Ausarbeitung des Begriffsapparates sollen daraufhin insbesondere drei Inszenierungen näher betrachtet und exemplarisch mithilfe von Aufführungsanalysen untersucht werden. Bei der Inszenierung *MOLIÈRE – EINE PASSION* (Schaubühne Berlin 2007, R: Luk Perceval) werde ich auf Thomas Thiemes Arbeit am und mit dem Mikrofon ausführlich eingehen; in einem Exkurs zum *Tableau vivant* werde ich zudem gesondert das spezifische Verhältnis von Auditivität und Visualität in der Perceval'schen Inszenierung betrachten. Die darauf folgende kurze Aufführungsanalyse der Inszenierung *EIN SOMMERNACHTSTRAUM* (Schaubühne Berlin 2006, R: Thomas Ostermeier/Constanza Macras) fokussiert die unterschiedlichen Ausprägungen des Verfahrens der (Cross-Gender-)Synchronisation. Der analytische Abschnitt des ersten Teils

schließt mit einer Kurzanalyse der Inszenierung ARTAUD ERINNERT SICH AN HITLER UND AN DAS ROMANISCHE CAFÉ (Berliner Ensemble 2000, R: Paul Plamper), welche die darin inszenierten Übergänge zwischen Theater und Hörspiel fokussiert und diskutiert.

Folgenden Fragen werde ich dabei im Verlauf des ersten Teils nachgehen: Welches sind die Unterschiede zwischen der Wahrnehmung unvermittelt hervorgebrachter Stimmen im Rahmen einer Face-to-Face-Kommunikation und der Wahrnehmung technisch realisierter Stimmen in der Theater-Situation? Welche Folgen für den Rezipienten hat die Trennung von visuell erfahrbarem Körper und auditiv wahrgenommener Stimme? Welche Dimensionen von Körperlichkeit implizieren technisch realisierte Stimmen? Wie wird mit der besonderen Körperlichkeit von Stimmen gespielt, wenn bspw. im Theater sogenannte Akustische Großaufnahmen eingesetzt werden, um die Stimme nicht mehr als Spur des Körpers, sondern im Gegenteil den *Körper als Spur der Stimme* in Szene zu setzen? Inwiefern findet so eine doppelte Überschreitung der Stimme bzw. des Körpers statt? Welche Konsequenzen hat dies für die intermodale Wahrnehmung zwischen auditivem und visuellem Rezeptionsmodus?

(2) Im zweiten Teil – »Hörspiel« – werde ich, nach der Bestimmung des Status' der Stimme in der Radio- und Hörspielforschung, die mediale Grundbedingung der Radiophonie anhand mehrerer konträrer medien- und theoriehistorischer Positionen diskutieren, um daran anschließend eine vermittelnde eigene Position vorzuschlagen. Ich werde dabei auf die medienästhetischen Konsequenzen der Ein-Sinnigkeit der Radiophonie eingehen und eine Kritik des Begriffs der »körperlosen Stimme« formulieren. Zudem werde ich in einem gesonderten Kapitel die Generierung von Räumen und Räumlichkeit im Hörspiel und der darin inhärenten Funktionsweisen der Stimme erörtern.

Daran anknüpfend werde ich drei Hörspiele analysieren, in denen in je eigener und besonderer Weise Stimmlichkeit, Körperlichkeit und Räumlichkeit in Szene gesetzt wird. Ich werde in einer ausführlichen Analyse des Hörspiels RUHE 1 (WDR/Museum Ludwig 2008, R: Paul Plamper) das besondere Verhältnis von Stimmen im Raum des Hörspiels darlegen und zudem auf die spezifische Form der (körperlichen) Involviertheit des Rezipienten eingehen. Nach einem Exkurs zur Improvisation werde ich die spezifischen Wirkweisen improvisatorischen Handelns der Akteure im Hörspiel RUHE 1 betrachten. Da das szenische und improvisatorische Ausagieren ein Spezifikum der Arbeiten Paul Plampers ist, wird dieses im Anschluss anhand einer Sequenzanalyse des Hörspiels HOCHHAUS (WDR 2006, R: Paul Plamper) weiter vertieft werden. Den empirischen Abschnitt werde ich mit der Erörterung des Begriffs des Originaltons sowie einer Sequenzanalyse des Originaltonhörspiels CRASHING AEROPLANES (FASTEN YOUR SEAT BELTS)

(WDR/DLR 2001, R: Andreas Ammer/F.M. Einheit) abschließen, in der u.a. dokumentarisches Stimm-Material mit nachgesprochenen Dialogen konfrontiert wird.

Folgende Fragen werden dabei für diesen zweiten Teil maßgeblich sein: Welche Dimensionen von Körperlichkeit eröffnet der Einsatz unterschiedlicher Stimmen auf der akustischen Szene des Hörspiels? Wie äußert sich das Verhältnis von An- und Abwesenheit von Stimm-Körpern, welche Konsequenzen hat dies für die Rezeption? Wie verhält sich der Wahrnehmungsmodus der Innerlichkeit zur Äußerlichkeit von Stimmen, also zu ihrer sinnlichen Erfahrung jenseits der sinnhaften Aussage eines wie immer gearteten Textes? Sind Stimmen ohne visuelle Erscheinung per se körperlos? Ist es für die Rezeption der radiophonen Situation zwingend erforderlich, eine visuelle Ebene zur akustischen zu imaginieren, um ein ganzheitliches Bild eines Stimm-Körpers zu generieren? Wie ist die Wirkweise von spontanen, improvisatorischen oder szenisch ausagierten Dialogen im narrativen Hörspiel zu beurteilen? Wie ist der besondere Status von Originaltonstimmen im Hörspiel einzuordnen?

(3) Im dritten Teil – »Film« – werde ich wie auch im vorangegangenen einen medien- wie theoriehistorischen Zugang wählen. Den Status der Stimme in der filmwissenschaftlichen Literatur bestimme ich dabei zunächst über die Gegenüberstellung mehrerer Positionen zum Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm sowie im Anschluss daran über verschiedene Ansätze insbesondere der frankophonen Filmtheorie seit Mitte der 1970er Jahre. Daran werde ich Definitionsvorschläge der für meine Analysen wichtigen Begrifflichkeiten anschließen, die sich v.a. auf die räumliche Verortung der differenten Ausprägungen der Stimme beziehen. Dabei werde ich hinsichtlich der filmischen Rezeption die Begriffe *Synchrese* (*Synthese plus Synchronisation*) sowie *Sonosphäre* in den Blick nehmen. In der Folge soll das Verhältnis der im Film erklingenden Stimmen zum Bildfeld sowie zum Rezipienten anhand der räumlichen Zuordnungsmöglichkeiten On, Off und Over dargelegt werden bevor ich, den theoretischen Abschnitt abschließend, gesondert auf das Begriffsfeld des *Acousmètre* eingehe.

Im empirischen Abschnitt werde ich die Stimme im Film anhand von zehn Einzelfallstudien respektive Sequenzanalysen hinsichtlich drei unterschiedlicher Momente fokussieren: *der besondere Gebrauch der (extradiegetischen) Erzählerstimme* wird bei *DOGVILLE* (DK/SWE/UK u.a. 2003, R: Lars von Trier), *SEUL CONTRE TOUS* (F 1998, R: Gaspar Noé) und *DAS WEISSE BAND – EINE DEUTSCHE KINDERGESCHICHTE* (D/A/F/I 2009, R: Michael Haneke) herausgearbeitet werden; drei unterschiedliche *selbstreflexive Strategien mediatisierter Stimmen* werden bei *IL POSTINO* (I/F/BEL 1994, R: Michael Radford), *LOST HIGHWAY* (F/USA 1997 R: David Lynch) und *MULHOLLAND DRIVE* (F/USA 2001, R: David Lynch) unter-

sucht werden; ›ortlose‹ Stimmen, die sich einer visuellen Zuordnung nahezu bzw. in Gänze verweigern, werden mit Blick auf HIROSHIMA MON AMOUR (F/JPN 1959, R: Alain Resnais), L'ANNÉE DERNIÈRE À MARIENBAD (F/I 1960, R: Alain Resnais), INDIA SONG (F 1975, R: Marguerite Duras) sowie »MEXICO« (UK/F/EGY u.a. 2002, R: Alejandro G. Iñáritu, Segment der Kompilation 11'09'01 – SEPTEMBER 11) erörtert werden.

Folgende Fragen liegen dabei dem dritten Teil zugrunde: Welche unterschiedlichen Möglichkeiten des Stimmeinsatzes gibt es im Film? Wie wird im Falle von Off-Stimmen mit der (zunächst) nicht vorhandenen visuellen Entsprechung eines Sprechers gespielt? Welches Spiel mit der An- und Abwesenheit ergibt sich hieraus? Welche Funktion hat die Off-Stimme, etwa diejenige eines auktorialen Erzählers, jenseits der semantischen Dimension ihrer Verlautbarungen? Zielt die Rezeption fiktionaler Filme immer darauf ab, akusmatischen Stimmen, also Stimmen ohne visuelle Entsprechung im Film, mal früher, mal später eine körperliche Quelle zuzuordnen, sogar zuordnen zu *müssen*? Welche Dimensionen der Körperlichkeit verbergen sich in vermeintlich ›körperlosen‹ Stimmen, die nach Michel Chion immer schon »einen Fuß im Bild« haben? Wann erhält die Stimme einen Körper? Inwieweit zeigen sich im Film Grenzbereiche zum Theater bzw. zum Hörspiel?

Den *Stimmen auf der Spur* zu sein, wird den Prozess meiner folgenden Ausführungen bestimmen. Denn nicht nur die unwiederholbaren Stimmen einer Theateraufführung, sondern auch die reproduzierbaren Stimmen auf der *Tonspur* des Hörspiels und des Films sind in ihrer Rezeption als flüchtige, körperliche, Räumlichkeit und Zeitlichkeit generierende Klangphänomene spürbar.