

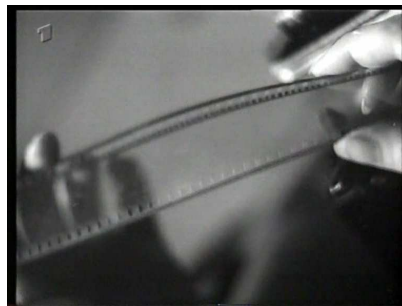
Joachim Paech

Synchronisation: Zur technischen Koppelung der Sinne¹

In einem französischen Film aus dem Jahr 1946 mit dem Titel *Etoile sans lumière* (*Chanson der Liebe*) des wenig bekannten Regisseurs Marcel Blistène wird (auch) vom technisch-apparativen Austausch der Stimmen im Film erzählt. Die Handlung ist mit wenigen Worten die folgende: Im Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm droht dem Stummfilmstar Stella Dora der Abbruch der Karriere, als ihr Manager auf die Idee kommt, ihre für den Tonfilm unbrauchbare Stimme durch die bezaubernde Stimme des einfachen Mädchens Madeleine (gespielt und gesungen von Edith Piaf) zu ersetzen. Madeleine nimmt im Studio ein Lied auf, das im Playback-Verfahren in eine Szene mit Stella Dora eingespielt wird. Der Film entfremdet sie nicht nur ihrer Stimme, sondern auch ihres einfachen Lebens und ihres Freundes Pierre (gespielt von Yves Montand). Sie versucht, eine eigene Karriere als Sängerin in einer Music Hall anzufangen, aber Stella Doras drohender Schatten hindert sie selbst dann noch daran, nachdem jene bei einem Autounfall ums Leben gekommen ist. Sie wird ihre (auch im juristischen Sinne) eigene Stimme nicht mehr zurückbekommen, am Ende kehrt sie mit Pierre in ihren Alltag zurück.

In der hier entscheidenden Szene während der Gesangsaufnahme im Filmstudio erlebt Madeleine die technische Ablösung ihrer Stimme von ihrem Körper (von sich selbst) sowie deren Übertragung und erneute szenische Koppelung für einen ‚Film im Film‘. Zunächst erfahren wir, wie der technische Vorgang der Koppelung von Filmaufnahmen mit einem externen Ton zeitgenössisch als ‚Playback-Verfahren‘ praktiziert wird. Die Aufnahme von Madeleines Gesang ist zugleich die kontinuierliche Ablösung ihrer Stimme von ihrem Körper als Verlust ihrer ursprünglichen organisch einheitlichen Natur. Sie muss zuerst ihre natürliche Scheu vor der Technik ablegen, bevor sie ihre Stimme an das Mikrofon abgeben kann. Gesang und technische Aufnahme sind räumlich und zusätzlich durch eine Glaswand getrennt, der Blick auf Madeleine wird immer mehr verstellt, bis nur noch ihre bereits (im Wortsinn) ‚übertragene‘ Stimme zu hören ist. Als nach der Aufnahme ihr Gesang ins Studio eingespielt wird, ist die technisch wiedergegebene Stimme nicht mehr ihre eigene, sie kann sie nicht mehr als die ihre wieder erkennen. Die Aufnahmetechniker zeigen ihr, dass ihre Stimme inzwischen den Ort gewechselt und zum visuell vergegenständlichten Objekt auf dem Film geworden ist: Madeleines

Stimme, das sind jetzt schwarze Punkte, Linien und Zacken auf einem Zelluloidband, unmöglich, sie als eine Stimme, geschweige denn die eigene zu erkennen. Um den Gesang als optische Aufzeichnung gleich nach der Aufnahme vorzeigen zu können, muss der Film ein wenig schummeln, denn nur eine Aufnahme auf dem Magnetband, das 1946 noch nicht verfügbar war und auf dem auch keinerlei Spur der Stimme mehr zu sehen gewesen wäre, hätte sofort abgespielt werden können, während die optische Aufzeichnung wie jede andere Fotografie erst hätte entwickelt werden müssen. Es bleibt daher auch unklar, ob der Ton für die endgültige Aufnahme in die Studio-Szene per Playback eingespielt und dort (wie auf der Theaterbühne) zusammen mit dem Bild aufgenommen oder während der Nachbearbeitung als Lichtton-Spur den Aufnahmen hinzugefügt wird. Jedenfalls wird die Filmspule mit der frischen optischen Tonaufzeichnung für die Einspielung des Gesangs während der Probe abgeholt und Madeleine dadurch räumlich weiter von ihrer Stimme getrennt, die sie förmlich verschwinden sieht². Kurz darauf taucht ihr Gesang in der anderen Szene der Anderen (Stella Dora) in neuer Koppelung wieder auf. Madeleine ist die erste, die das Ergebnis der Übertragung der Stimme zugunsten der Vollständigkeit und damit Vollkommenheit einer neuen Szene unabhängig von ihr selbst beurteilen soll: Es ist sehr schön, hat aber mit ihr nichts mehr zu tun.



Was hier im Film vorgeführt wird, ist der technische Prozess der Aufnahme und Übertragung einer Stimme mit der Absicht, sie mit dem Bild eines anderen Körpers in einer anderen Szene wieder zu verbinden und beide, Bild und Ton, für den entstehenden ‚Film im Film‘ neu zu synchronisieren. Der Film in seiner deutsch synchronisierten Fassung, der die Synchronarbeiten eines anderen ‚Films im Film‘ zeigt, hat das (berühmte) Lied der Piaf *Le Chant des Pirates*, also gerade das, was dort ‚synchronisiert‘ wurde, im französischen Original belassen, während die Dialoge ins Deutsche übersetzt, d.h. mit dem bestehenden Film sprachlich neu synchronisiert wurden. Offenbar müssen die linguistische und die mediale ‚Übersetzung‘ im Zusammenhang mit der Synchronisation unterschieden werden, denn Sprachsynchronisation (deutsch-französisch, was bei entsprechender Sprachkompetenz mit derselben Stimme desselben Sprechers hätte geschehen können) und Stimmsynchronisation (Auswechseln einer Stimme zwischen zwei Sprechern oder Sängern bei durchaus gleicher Sprache) haben unterschiedliche Konsequenzen im filmischen Verfahren, denn die Probleme der sprachlichen Übersetzung von Filmen sind gegenüber denjenigen des stimmlichen Austauschs jeweils andere, obwohl selten das eine ohne das andere der Fall sein wird. Die Veränderung der Sprache wird (wenn überhaupt) als Eingriff in die kulturelle Semantik wahrgenommen, während die andere Stimme als Zerstörung einer ursprünglichen Einheit (der Präsenz) des Körpers und ‚seiner‘ Stimme erlebt und entsprechend verurteilt wird. Aber der Körper einer Stimme im Film ist nur als dessen fotografische Reproduktion anwesend, der Schauspieler selbst ist abwesend, umso mehr wird der Stimme die ganze Last (oder Lust) der ontologisch begründeten Präsenz zugewiesen, was zum Beispiel das authentische Hier und Jetzt des Tonfilm-Realismus ausmacht. Deshalb gilt die synchronisierte andere Stimme entweder als ein Verrat an einer vermeintlich ursprünglichen Einheit des Körpers mit seiner Stimme, seiner individuellen Präsenz, oder als Auftritt eines unsichtbaren, aber deutlich hörbaren Doppelgängers, wenn die neue Verbindung nicht vollkommen gelingt. Den real abwesenden Schauspieler verkörpert der Film als Werk: Jede seiner Aufführungen gibt ihm trotz vieler Kopien, die womöglich gleichzeitig an anderen Orten gezeigt werden, die Aura des Ereignishaft-Einmaligen, Originären, dessen Originalität durch die (manipulative) Koppelung mit einer ‚fremden‘ Stimme zerstört zu werden droht.

Der Film *Etoile sans lumière* kommentiert das Synchronverfahren, das er an seinem ‚Film im Film‘ vorführt, auf zwei Ebenen und ist sich in seiner Kritik an der Synchronisation mit seinem Publikum einig: Schon die apparative Aufzeichnung der ‚eigenen‘ Stimme und ihre technische Reproduktion werden zur ‚Enteignung‘, die durch ihre erneute Aneignung durch eine andere Person noch einmal radikalisiert wird: Das Lied, das Madeleine singt, heißt nicht umsonst *Le Chant des Pirates*, weil Piraterie hier Thema ist, auch wenn der Filmproduzent einen Vertrag vorweisen kann, mit dem er die ahnungslose Madeleine betrogen hat. Kurz nach dem Zweiten Weltkrieg kommt dem Film aber eine weitere, allegorische Bedeutung zu: Indem das Mädchen aus dem Volk (der ‚Spatz von Paris‘) von abgetakelten Bourgeois und abgewirtschafteten Geschäftemachern betrogen und seiner Stimme enteignet wird, nimmt der Film auch zu den politischen Kämpfen im Nachkriegsfrankreich und zu der Gefahr Stellung, dass das Volk (vertreten durch Sozialisten und kommunistischen Gewerkschaftern) von den konservativen Kräften seiner Stimme beraubt werden könnte. Yves Montant an ihrer (linken) Seite zeigt, wo die wahren Freunde sind.

Die Sprachversion eines Films gilt als ein Eingriff in dessen ursprüngliche Originalität, auch wenn sie ein neues ‚Original‘ schaffen kann. Der Austausch der Stimme im Synchronverfahren zerstört darüber hinaus die personale Integrität und Individualität der abgebildeten sprechenden (singenden) Person, beide, Veränderung der Sprache und der Stimme, betrügen den Zuschauer um ein originäres, ursprüngliches Kunstwerk. Der Zuschauer wiederum nimmt diesen Betrug aus Bequemlichkeit in Kauf, weil er das Gesprochene in seiner Sprache verstehen möchte. Gelingt das in ihrer erneuten Verkörperung, ist die Stimme als (austauschbares) Medium unhörbar und transparent zur sprachlich mitgeteilten Bedeutung geworden, der ‚Betrug‘ funktioniert.

Aber *en passant* zeigt Marcel Blistènes Film auch, dass eine Stimme, die hier und jetzt in ihrer körperlichen Präsenz ertönt, etwas Grundverschiedenes gegenüber derselben Stimme ist, die technisch reproduziert, wo auch immer und in welchen Kombinationen auch immer, zu hören ist, beide sind beinahe so verschieden wie sich der sprechende Mensch von seinem fotografischen Abbild unterscheidet. Madeleine kann ihre Stimme jenseits ihrer Person in der fotografischen Aufzeichnung betrachten, wo es nicht mehr ‚ihre‘ Stimme ist, auch wenn sie reproduziert wie die ihre klingt, jedoch (zunehmend) am anderen Ort, zu einer anderen Zeit. Das ist nichts

Ungewöhnliches und geschieht auf jeder Schallplatte (auch ohne Aufzeichnung bei jeder Radiosendung oder beim Telefonat). Die technische Aufzeichnung einer Stimme löst sie von ihrem körperlichen Ursprung; das Problem, das in Marcel Blistènes Film verhandelt wird und mit der Synchronisation verbunden ist, besteht darin, dass diese Stimme im Bild des Films neu verkörpert wird, dass hier eine Übertragung zwischen Körperbildern stattfindet, die vom natürlichen Eigentümer der Stimme zu einem parasitären Nutzer verläuft. Im üblichen Synchronverfahren wird die Stimme des Originalbildes durch eine andere Stimme ersetzt. Der Grund dafür ist in den meisten Fällen der Austausch der Sprachen, die im Film gesprochen werden und mit den Stimmen verbunden sind. Das unterscheidet die Praxis der Synchronisation zur Herstellung von Sprachversionen von derjenigen, die in Marcel Blistènes Film Thema ist, wo tatsächlich Stimmen übertragen werden.

Madeleines leidvolle Erfahrung, dass durch den Tonfilm die Stimme eines Menschen von seinem Körper getrennt und dem Bild eines beliebigen anderen Körpers hinzugefügt werden kann, steht im Zusammenhang mit der Vorstellung vom ‚ganzen Menschen‘ und Phantasmagorien der Ablösung seiner Sinne als Partialobjekte. Alle Sinne können betroffen sein, wenn der Mensch sich in seiner Darstellung wiederholt und es in der Übertragung zu Verlusten oder Veränderungen kommt: Der Schatten löst sich vom Körper, das Spiegelbild macht sich selbständig, die Stimme tönt körperlos. Schon Narziß erkannte sich selbst im Spiegelbild der Wasseroberfläche als einen Anderen und konnte sich hören, wenn die Nymphe Echo seine Fragen wiederholte, aber was zu ihm zurückkehrte war bereits eine andere Stimme (der Anderen, Echos). Der Narzissmus der Selbstwahrnehmung ist von Anfang an gestört, die Sinne gehen ihre eigenen Wege. Die technische Aufspaltung von Körper und Stimme macht offenbar, was immer schon die illusionäre Einheit des Selbst im blinden Fleck seiner Selbstwahrnehmung bedroht hat, dass diese Einheit selbst nur eine lose Koppelung der Sinne ist mit deren Tendenz, sich in die (Um-)Welt zu erweitern. Die Medienphantasmagorien der Romantik beschäftigten sich vor dem Hintergrund der Fotografie mit den sichtbaren Verdoppelungen menschlicher Körper, die wie deren Abziehbilder auf der fotografischen Platte weggetragen werden konnten. Wie die Schatten und Spiegelbilder hatten sich ihre Fotografien selbständig gemacht und schließlich wurde auch ihre Stummheit bewusst und die Notwendigkeit, sie analog wieder mit einer Stimme zu versehen. Es reicht nicht aus, das lebende Bild einer Sängerin zu verehren, wenn nicht auch ihre Stimme mit abgebildet werden

kann (davon erzählt Jules Verne in seinem Roman *Das Schloß in den Karpaten*). Durch die Koppelung von Bild und Ton konnte sich das Begehren, das sich mit dem Schatten eines lebendigen Körpers zufrieden geben musste, an der vermeintlich sinnlichen Authentizität der Stimme des Gesanges schadlos halten. Während das fotografische Bild nur die (Licht-)Spur des Abgebildeten bewahrt, sollten die Töne als sie selbst, vollständig und immer vollkommener aufgezeichnet und in jeder Wiederholung als dieselben hörbar werden. Der Nachteil des fotografischen Bildes, nur die Spur des Realen zu sein, kann erst durch die vermeintlich wirkliche Anwesenheit der wirklichen Stimme ausgeglichen werden, was ihr den besonderen Status im technischen Abbildverfahren einräumt.³ Der Tonfilmrealismus beruht auf dieser Annahme ontologischer Eigenschaften des Tones, der nicht abgebildet oder kopiert werden kann, weil er immer er selbst und von vornherein derselbe sei. „Von der Leinwand“, sagt Béla Balázs, „spricht nämlich nicht das ‚Bild des Tones‘, sondern der Ton selbst, den der Film fixiert und nun zum Klingen gebracht hat – derselbe Ton. Der Ton hat überhaupt kein Bild. Der Ton selbst in seiner ursprünglichen Dimension, mit seinen ursprünglichen physikalischen Eigenschaften, ‚wiederholt‘ sich, spricht von neuem – von der Leinwand. Zwischen dem ursprünglichen und dem reproduzierten Ton besteht ‚kein Unterschied in der Realität‘, in der Dimension, wie er zwischen den Gegenständen und ihren Bildern besteht.“⁴ Wäre Béla Balázs zusammen mit Madeleine im Tonstudio gewesen, hätte er den fotografierten Ton auf der Tonspur sehen und seinen Irrtum einsehen können.

Diese Annahme der ontologischen Selbstidentität des Tones durchzieht konstant die filmtheoretischen Diskurse vom Anfang des Tonfilms bis heute. Sie ist sowohl eine der Ursachen für die Zurückweisung der Synchronisation und eines ihrer wesentlichen Argumente, als auch die Voraussetzung dafür, dass der Ton, solange er ‚passt‘, im filmischen Verfahren kaum als Problem wahrgenommen wird, er ist irgendwie da und begleitet das Bild als Geräusch, Musik oder Sprechen. In den 1970er Jahren erwähnt Jean-Louis Baudry in seinem eminent einflussreichen Aufsatz über den kinematographischen ‚Basisapparat‘⁵ den Ton als Bestandteil der ideologisch wirksamen Apparatur mit keinem Wort. Da der ideologische Effekt des Kinos in der Differenz zwischen den Bildern liegt, die im Schein kontinuierlicher Bewegung technisch verborgen wird, muss über den Ton, der offenbar selbst kontinuierlich und ohne Differenz operiert, jedenfalls auf apparativer Ebene nicht weiter gesprochen werden. Erst als Baudry in seinem zweiten Artikel das Kino als

Dispositiv zu Platons Höhlengleichnis in Beziehung setzt, fällt ihm auf, dass Platon auch nach der Stimme der Schatten fragt. Was wäre, fragt er, wenn einer der Schatten spräche, würden die Höhlenbewohner denken, etwas anderes rede als der eben vorübergehende Schatten? Natürlich nicht. Die Töne, Stimmen, Geräusche, verstärken den Illusionseffekt des Dispositivs der Höhle wie des Kinos, weil „man im Kino genau wie bei allen anderen sprechenden Maschinen nicht ein Bild der Töne hört, sondern die Töne selbst. Die Verfahren der Aufzeichnung und der Wiedergabe können die Töne zwar verzerren, doch diese werden reproduziert, wiedergegeben und nicht nachgeahmt. Die Illusion kann sich nur auf die Quelle ihrer Herkunft beziehen (Platon spricht von einem ‚Widerhall von drüben her‘), nicht auf ihre eigene Realität.“⁶ Immerhin, Baudry konzediert, dass Stimmen oder Töne allgemein während ihrer Übertragung Veränderungen (durch Störungen, Rauschen eben) unterliegen können, was jedoch an ihrer vermeintlichen ontologischen Selbstidentität nichts ändert. Das Irreale der Töne beginnt dort, wo sie von der Sichtbarkeit (ihrer Quelle) abgekoppelt sind, dann steckt die Täuschung oder Illusion in ihrer Beziehung zur Sichtbarkeit, nicht im ontologischen Status der Töne selbst. Solange auch die fotografischen Bilder des Films die Spur der Sache selbst aufgenommen haben, ist auch die Quelle authentischer Töne wie der Stimmen wirklicher Menschen im Bild realisiert, wenn sie sichtbar im Bild (*on screen*) als Ursache der Töne wiedergegeben sind. Nur wo sie in ihrem Ursprung sichtbar sind, tragen sie zu einer dargestellten (dokumentarischen oder fiktionalen) Wirklichkeit bei. Jenseits des Sichtbaren sind sie zwar wirkliche Töne, deren Ursprung jedoch jeglicher Manipulation ausgeliefert ist. Für die Frage der Synchronisation bedeutet das, dass Stimmen, deren Ursprung durchweg unsichtbar bleibt, also jede ‚voice over‘ oder akusmatische⁷ Stimme, leichter austauschbar ist als Stimmen, deren Sprecher oder Sänger im Bild zu sehen sind. Daher wird leichter eine Sprachsynchronisation akzeptiert, die als zweite Stimme über den nach wie vor hörbaren Originalton gelegt wurde.

Aber vielleicht liegt das Problem weniger bei der Annahme eines ontologischen Status der Töne, als bei deren Kombinierbarkeit oder Koppelung mit anderen Ausdrucksmedien. In diesem Fall spielt zwar die Selbstidentität einer Stimme eine wichtige Rolle, sie ist nun mal die Voraussetzung für die Vorstellung von der organischen Einheit des Körpers mit all seinen Sinnen. Die Stimme markiert ganz wesentlich die personale Identität eines Menschen, zu dessen Identifizierung sie beitragen kann (wie bei unserem Beispiel die Stimme der Piaf, die auch noch in der

anderen Szene der Anderen die ‚Stimme der Piaf‘ im Film ist). Aber schon die Fotografie hat die Spur der Stimme nicht mit aufgezeichnet und der Stummfilm hat die lebendigen Menschen in seinen lebenden Bildern der Stimme beraubt, die ihnen mit unzulänglichen Schallplattenaufnahmen nur in Form einer ‚losen Koppelung‘ von Apparaten wieder hinzugefügt werden konnte. Und weil Projektion und Phonograph noch nicht ‚synchronisiert‘ waren, machten sich das sichtbare Sprechen und Singen im Bild auf der einen und auf der anderen Seite die dazu gehörigen Töne immer wieder selbständig, der Ton war dann asynchron, zur Schadenfreude oder zum Verdruss der Zuschauer. Dass Bild und Ton jedes Mal zum Tonbild erst gekoppelt werden müssen, wurde bei dieser Gelegenheit überdeutlich. Die zwei Maschinen, ein Bildprojektor und ein Phonograph, verkörperten erst gemeinsam, synchron, das lebendige Bild des ‚ganzen Menschen‘ auf der Leinwand. Das Bestimmende war von Anfang an das Bild, dem ein unbestimmter, erst durch das Sichtbare des Bildes definierter Ton hinzugefügt werden könnte. Der Ehemann, der den Erfinder Edison in Villiers de Lille Adams Roman *L'ève future* (1886) bat, ihm eine neue Eva zu basteln, wollte das Bild seiner wunderschönen Ehefrau durchaus behalten, nur ihre Stimme, die als Ausdruck eines großen Geistes die dummen Reden der Vorgängerin ersetzen sollte, musste durch Implantate von Schallplatten ausgewechselt werden, weil nun mal das schöne Bild und der ‚dumme‘ Ton nicht zueinander passen wollten. Montage ist das Zauberwort des industriellen Zeitalters, das auch und am allerwenigsten nicht vor dem Menschen selbst Halt gemacht hat. Marshall McLuhan hat später die ganze Mediengeschichte als Geschichte der prothetischen Erweiterung des Menschen beschrieben. Montage löst die Einzelteile aus dem menschlichen Körper heraus und setzt sie wieder zusammen, heute mehr denn je, sogar das Herz, noch bis ins 19. Jahrhundert hinein Sitz der Seele eines Menschen, kann ausgewechselt werden. Der Film, selbst Inbegriff der Montage seiner Elemente, hat das zum Beispiel am Monster Frankensteins vorgeführt, das zwar aus unterschiedlichen Körpern zusammengesetzt war, dem aber nicht ausdrücklich eine Stimme hinzugefügt wurde. Es hat keine Sprache, aber eine Stimme, die dem Erwachen der Seele als Ausdruck des Lebens folgte, und das ist Elektrizität und ein unerklärlicher Rest. Solange der Film stumm war, hat er eine eigene visuelle Bildersprache entwickelt, indem er das vor-filmische Reale in dessen Aufzeichnung zu symbolischen Zeichen umkodierte (Jean Mitry) und syntagmatisch montiert hat, um mit Bildern Geschichten erzählen zu können. Als der Tonfilm kam, sagt

Christian Metz, hat der Film seine sichtbare Sprache verloren, aber eine hörbare Stimme gewonnen.

Film ist technisch und ästhetisch Montage; wie kann man das vergessen, wenn man gegen die Synchronisation ausgetauschter Stimmen die originäre Einheit des Films verteidigt? Zum Verdrängen der Montage trägt das Verfahren der Synchronisation selber bei, indem es wesentlich zur Vereinheitlichung disparater Elemente wie Bild und Ton verhilft. Die Vertreter eines Montageprogramms in der Kinematographie, allen voran Sergej Ejsenstein, verurteilten in ihrem Tonfilm-Manifest (1928) nicht etwa die neue Möglichkeit der Koppelung der Bilder mit Tönen, sondern deren Synchronisation zu einer neuen illusionären Einheit eines neuen Realismus der Illusion. Aber alles lief auf die Synchronität hinaus, Bilder und Töne sollten wenn möglich ‚lippensynchron‘ ein sprechendes Individuum in seiner Ganzheit repräsentieren können. Der Held von Ejsensteins erstem Tonfilm, *Alexander Nevskij* (1938), ist bereits ein solches Individuum, das ungeteilt seine propagandistische Glaubwürdigkeit aus der Verschmelzung von Körper und Stimme im Hier und Jetzt körperlichen und sprachlichen Handelns zieht.

Die Tatsache, dass Bild und Ton erst zusammengefügt werden müssen, also auch ausgetauscht werden können und daher auch Körper und Stimme zumindest produktionstechnisch erstmal etwas Unterschiedenes sind, muss in der neuen Einheit eines vollständigen, sprechenden oder singenden Menschen verdrängt werden, damit sich der Film als eine homogene Illusion und illusionäre Homogenität etablieren kann. Aufgabe der Filmavantgarden war es, diese illusionäre Homogenität immer wieder aufzulösen und den Film in seiner Heterogenität und Montage seiner Elemente sichtbar- und hörbar zu machen. Daher war es nur folgerichtig, dass die Idee eines ‚synthetischen Tons‘ aus dem Umfeld der Avantgarden kam: Rudolf Pfenninger und Oskar Fischinger haben nach dem Muster der optischen Tonaufzeichnung Töne zuerst mit der Hand ‚geschrieben‘, um sie dann, noch bevor sie jemals zu hören waren, optisch aufzuzeichnen und akustisch zu projizieren, zum Tönen zu bringen. Was mit der Ritzschrift des Phonographen nur schwer zu machen war, gelang mit der optischen Schrift des Lichttons, dessen graphische Elemente (ihrer akustischen Entsprechungen) auf diese Weise die Produktion synthetischer Töne ermöglichte. Pfenningers Idee war, sogar einen abendfüllenden Sprechfilm ausschließlich mit handgeschriebenem, synthetischem Ton herzustellen (das Problem ist bis heute, wenn uns Computer antworten, die Komplexität obertonaler

Klangmuster, die das Individuelle einer menschlichen Stimme ausmachen).⁸ Allein die Möglichkeit, dass Stimmen ertönen können ohne die Voraussetzung der ontologischen Verbindung zu menschlichen Körpern ihrer Äußerungen, sollte deutlich machen, dass Stimmen (auf der Tonspur) grundsätzlich mit den Bildern der Körper, die sie zu äußern scheinen, erst im Produktionsverfahren von Filmen gekoppelt werden, wo sie auch wieder entkoppelt und neu montiert werden können. Ihre Synchronisation ist ein filmisches Basisverfahren.



Oskar Fischinger mit Ornamentfilmen zur synoptischen Tonvermessung, 1932

Tatsächlich war und ist auch heute noch das Montageförmige des Films zwar oft unsichtbar, im Ernstfall aber unübersehbar und unüberhörbar. Bild und Ton werden zwar in der Filmprojektion selten noch asynchron erlebt, dafür ist die mechanisch-kinematographische und elektronische Technik ihrer Synchronisation zu weit fortgeschritten; aber der Umgang mit der Technik privilegiert immer noch die Erfahrung eines synthetischen Mediums gegenüber der Illusion der Einheit eines organischen Körpers, die allerdings dabei ist, sich virtuell neu zu konstituieren.

Die wirksamste Waffe gegen die – man muss sagen: Neu- oder Nachsynchronisation – von Filmen zu Sprachversionen ist so alt wie die bürgerliche Kultur und eng mit ihrem Begriff eines Kunstwerks verbunden, dessen auratische Singularität im cartesianischen und daraufhin auch künstlerischen Subjekt ihr Äquivalent hat. Beides kann man zusammenfassen im ‚Original‘. Der Künstler als Subjekt und selbstidentisches Individuum verbürgt die Originalität des von ihm hergestellten Kunstwerks (z.B. mit seiner Signatur), das er sogar selber sein kann, beide zentrieren um das Original als Ursprung und Ziel homogener Einheitlichkeit, auch wenn sie noch so fragmentiert daher kommt. Anfang der 1930er Jahre, als binnen weniger Monate die Umstellung vom Stumm- zum Tonfilm durchgesetzt wurde, war den

Zeitgenossen noch durchaus bewusst, dass dem Film mit dem Ton etwas hinzugefügt wurde, und dass eine apparative Koppelung vorlag. Rudolf Arnheim beginnt seine Philippika gegen die Nachsynchronisation ausgerechnet mit der Erinnerung an die Tatsache, dass „Bildkamera und Tonrezeptor zwei völlig getrennte Apparate (sind). (...) Der Synchronismus dient (...) dazu, Bild und Ton so zueinander zu fügen, wie sie auch in der Wirklichkeit zugleich aufgetreten sind.“ Und er fährt fort: „Aber rein technisch steht nichts im Wege, auch solche Bilder und Töne miteinander zu kombinieren, die durchaus nicht zugleich und am gleichen Ort aufgenommen worden sind. Es fragt sich nun, wie diese Eigenschaft der Apparate verwendet werden kann.“⁹ Wird sie für die Nachsynchronisation durch nachträgliches Austauschen des ursprünglichen Dialogs durch eine Stimme mit einer anderen Sprache benutzt, steht fest, „dass das Verfahren künstlerisch strikt zu verwerfen ist. (...) Dass hier die primitivsten Voraussetzungen für künstlerische Wirkungen fortfallen, ist wohl selbstverständlich. Zum mindesten erleidet dadurch die Originalform des Werkes eine grundlegende Veränderung und schon dieser Einwand sollte genügen!“¹⁰ Kein Wort dazu, dass das sog. Original selbst ein zusammengesetztes und in unzähligen Kopien im Umlauf ist. Der andere Einwand betrifft den Schauspieler der Originalfassung, der dulden muss, „dass da eine fremde Stimme eingeschmuggelt worden ist“ zu einem neuen Gesamteffekt, den er noch dazu „mit seinem Leibe decken“¹¹, d.h. als Person wieder herstellen muss. Denn, heißt es bei einem anderen Zeitgenossen, „die Stimme ist Teil der Persönlichkeit des Menschen, und man kann nicht auf Dauer dem Publikum Mary Pickford mit der synchronisierten Stimme von Fräulein Meyer zeigen oder Emil Jannings mit der spanischen Stimme irgendeines Señor.“¹² Man kann durchaus, das zeigt die erfolgreiche Geschichte der Spachensynchronisation; dass man es nicht soll, dafür plädieren die Verfechter der Originalität eines Kunstwerkes, das nicht verändert werden darf und der Individualität eines Schauspielers, der als personale Einheit für den künstlerischen Prozess seiner Darstellung, die „ursprüngliche Einheit von Spiel und Wort (...) die sich bei der Originalaufnahme von selbst herstellt“¹³ zuständig ist. Dass man gar nicht anders kann, als den Schauspieler nach Maßgabe der Apparatur, die ihn aufzeichnet, zu beurteilen, hat Walter Benjamin gezeigt: „Die Apparatur, die die Leistung des Filmdarstellers vor das Publikum bringt, ist nicht gehalten, diese Leistung als Totalität zu respektieren.“¹⁴ Was bedeutet es denn, wenn Walter Benjamin erklärt, dass ein Filmschauspieler nicht mehr wie auf der Theaterbühne

ganzheitlich vor einem Publikum, sondern für den Apparat spielt und nur noch in einer apparativ reproduzierten Form vor dem Publikum erscheint? Die Aufnahmen (Benjamin sagt ‚Stellungnahmen‘) der Kamera werden diskontinuierlich gemacht, jeder Zusammenhang wird aufgelöst, um erst in der Montage der Einzelteile zu einem apparativ induzierten Ganzen zusammengefügt zu werden, das dem Zuschauer als Zusammenhang geboten wird und das gewollt oder ungewollt auch immer wieder verändert werden kann. Die Aura, das, was das Kunstwerk ausmacht, muss in diesem Verfahren auf der Strecke bleiben.

Das Stichwort lautet ‚Kunstwerk‘. Zumal am Ende der 1920er Jahre, also zur Zeit des Übergangs zum Tonfilm, hatte der Film erreicht, was Béla Balázs und viele andere mit ihm gefordert hatten, die Anerkennung des Films als Kunst in einer Reihe mit den anderen älteren Künsten, zum Beispiel dem Theater, als *7ième art*. Die Aufnahme des Films in die ‚Institution Kunst‘ sollte ihm vor allem auf der Diskursebene (in Theorie und Kritik) Anerkennung verschaffen, was Balázs mit einer ‚Kunstphilosophie des Films‘ zu befördern hoffte. Die Filme selbst waren zu dieser Zeit nicht besser und nicht schlechter als zuvor und danach, es gab die populäre Massenware und einige ‚große‘ Filme für die Kritiker und Connaisseure. Der öffentliche Diskurs über den Film folgte indes von nun an den Kriterien, die man gewohnt war, an das traditionelle Kunstwerk anzulegen. Umgekehrt musste sich das traditionelle Kunstwerk gefallen lassen, auch nach Maßgaben der technischen Reproduzierbarkeit beurteilt zu werden. Die industrielle dekonstruktive Produktionsform der Montage wurde für (fast) alle Künste zum Ausdruck ihrer Modernität. Es wurde immer schwerer, zumindest im technischen Bild des Menschen an der ontologischen Einheit seiner Sinne festzuhalten.

Schließlich, ein Film ist immer die Kopie eines Films. Hunderte von Kopien eines Films (welche ist das ‚Original‘?) gehen um die Welt, wo ‚der Film‘ (welcher Film?) durch die Zensur verstümmelt, durch Anpassungen an den nationalen Markt verändert, durch unsachgemäße Behandlung zerrissen, geklebt, neu zusammengesetzt wird. Immer noch ist es derselbe Film. Die Nachsynchronisation für eine Sprachversion ist nur einer der vielen Eingriffe, der nur deshalb am deutlichsten ist, weil er sich z.B. schon am neuen Verleihtitel für einen nationalen Markt bemerkbar macht, aber er ist keineswegs der für die ‚Identität‘ des Films schwerwiegendste Eingriff. All das hindert jedoch den Kunst-Diskurs des Films nicht daran, vom originären Werk der Kunst zu sprechen, was dessen Singularität (oder

Originalität) voraussetzt, bezeugt durch eine Autorschaft. Konsequenterweise wurden Anfang der 1930er Jahre die ersten Museen für den Film (Film-Archive) aufgebaut; die Autorschaft wurde für den Film nach dem Zweiten Weltkrieg nachdrücklich mit einer neuen ‚politique des auteurs‘ reklamiert.

Wenn es den Film als Original geben soll, dann beginnt die ‚Fälschung‘ schon während seiner Produktion. Die Koppelung von Bild und Ton hat gerade auf dieser Ebene viel Handlungsspielraum eröffnet. Wegen der besseren Tonqualität hat sich sehr bald die Nachsynchronisation der kompletten Tonspur angeboten, wobei die Stimmen der Darsteller selbstverständlich durch andere ersetzt wurden, wenn sie ungeeignet (davon erzählt Stanley Donans *Singin' in the Rain*, 1952) oder in Koproduktionen von Anfang an fremdsprachlich waren. Es heißt, dass Claudia Cardinale als Dialektsprecherin nie ihre Parts selbst gesprochen habe - sind dann alle Filme mit ihr Fälschungen?

Weil Sprachversionen von dem Moment an, da Filme für einen internationalen Markt produziert wurden, also von Anfang an, mit dem Problem der Übersetzung konfrontiert waren, hat es verschiedene Strategien gegeben, mit dem Problem umzugehen, die je nach der soziokulturellen Einschätzung des Films andere waren. Selbstverständlich wurden die Zwischentitel der Stummfilme und oft genug auch die vielen Briefe, Telegramme etc., die in den Bildern selbst an ihrer Stelle funktionierten, übersetzt, d.h. durch andere ersetzt. Der Ton hatte seinen Ort nicht mehr zwischen den Bildern, wo die Zwischentitel ihre Dialoge zum Lesen gegeben haben, sondern neben den Bildern und war ebenso gut austauschbar wie die Schrifteinblendungen. Inzwischen war der Film zum Kunstwerk avanciert, weshalb man meinte, den Eingriff in die originäre Substanz des Films vermeiden zu müssen und die bestand nun vor allem in der Koppelung von Sprecher und Stimme und deren Ursprung in der Persönlichkeit des vor-filmischen Schauspielers. Problematisch war anfangs auch, dass für die Nachsynchronisation der Stimme die gesamte Tonspur, also auch Geräusche, Musik etc. ausgetauscht werden mussten, weil die Dialoge noch nicht auf einer eigenen Tonspur mit mehreren Kanälen separat aufgenommen und für die Synchronarbeit separat angeboten werden konnten, so, wie das heute üblich ist. Wenn man schon die ganze Tonspur für eine neue Sprachversion auswechseln musste, dann konnte man auch gleich ein Sprachen-Remake desselben Films machen. Die frühen Sprachversionen von Filmen sind nichts anderes als Remakes, die heute gang und gäbe sind, und von denen Hollywood derzeit in erster

Linie lebt, nur dass sie zu Beginn der Tonfilmzeit direkt nach einer ersten Version noch in denselben Kulissen und nicht in angemessenem Abstand, der heute immer kürzer wird, gemacht wurden (Mehrfachversionen desselben Regisseurs, zum Beispiel Hitchcocks, sind auch heute keine Seltenheit). Von der anderen Möglichkeit, die Tonspur nicht komplett auszutauschen, sondern durch einen ‚voice over‘ gesprochenen Text zu ergänzen, war schon die Rede. Die Idee der ursprünglichen Einheit von Schauspieler und Stimme bleibt dann als Hintergrundinformation erhalten, die ‚voice over‘-Stimme ist klar erkennbar eine andere, was die Vertreter des originären Kunstwerks zufrieden gestellt haben mag. Die gängigste Alternative zur fremdsprachlichen Nachsynchronisation ist die Untertitelung, d.h. das kontinuierliche Einfügen der alten Zwischentitel des Stummfilms in die Bildebene des Films selbst. Nun hört man zwar die ‚eigene‘ Stimme des betreffenden Schauspielers, sieht ihn aber weniger oder oft gar nicht mehr, wenn in mehrsprachigen Ländern Titel in mehreren Sprachen das Bild fast zudecken. Für die Analphabeten unter uns mag das ein Ansporn sein, endlich das Lesen nachzuholen. Ebenso meinte ein Feuilletonautor kürzlich in der Frankfurter Rundschau¹⁵, dass die sog. Originalversion Ansporn sein sollte, im Kino *peu à peu* durch Original-Hollywood-Filme gutes Englisch zu lernen, und Martin Körber, Filmprofessor, Filmarchivar und Filmrestaurator in Berlin, empfiehlt sogar, durch wiederholte Kinobesuche alle die Sprachen zu lernen, die der internationale Filmmarkt anbietet - binnen zwei Wochen im Kino Japanisch lernen mit Ozu sollte kein Problem sein.¹⁶

Martin Körber hat es natürlich leicht, sein ‚Lob des Originals‘ mit Hinweisen auf eine Vielzahl von zum Teil abenteuerlichen Bedeutungs- bis Sinnveränderungen der Synchrontexte zu begründen. Im Adenauer-Deutschland wurden Nazi-Verbrechen auf der Tonspur zur Drogenkriminalität umgelogen (in Hitchcocks *Notorious*, 1946) etc. Veränderungen im Dialogtext haben viele Ursachen, das reicht wie gesagt von der Zensur bis zur Anpassung an die Lippsynchronität. Und ebenso reicht die Beurteilung dieser Veränderungen von der bewussten und zu verurteilenden Fälschung bis zur akzeptablen Neufassung. Ein anderes wichtiges Argument betrifft den kulturellen Kontext, der mit einer Sprache ebenfalls gegeben ist. Die gesprochene Sprache, der spezifische Sprachgestus, gehört etwa im Japanischen wesentlich zum Verhalten der Figuren im Film, zu ihrer körperlichen Präsenz und zum kulturellen Ausdruck, der durch sie vermittelt wird. Das gilt in noch viel stärkerem Maße als bei einer literarischen Übersetzung. Aber soll jeder z.B. deutsche

Film, der teilweise in Japan spielt, an diesen Stellen im japanischen ‚Original‘ gedreht oder belassen werden? Für das Film-Museum wäre das eine glückliche Lösung - die Kinozuschauer, *lost in translation*, würden das sicherlich nicht akzeptieren.

Damit dürfte deutlich geworden sein, dass das Problem der Nachsynchronisation über die Fragen der technisch-kinematographischen Verfahren hinaus äußerst komplex ist und nicht einfach pro oder contra entschieden werden kann, sondern nur von Fall zu Fall. Was könnten die Kriterien sein? Hier sind einige Vorschläge.

Film ist für mich zunächst ein kulturell zweifach situiertes Phänomen: Es gibt den einzelnen individuellen Film mit Namen und Datum, der an Wettbewerben teilnimmt und im Feuilleton gelobt oder kritisiert wird, um schließlich Bestandteil der Filmgeschichte zu werden. Diese einzelnen Filme sind die Exemplare diskursiver Praktiken, die sich mit ‚Film‘ auseinandersetzen. Das ist die eine Seite. Aber ein Blick in eine Fernsehzeitschrift genügt, um zu erkennen, dass es unendlich viel mehr Filme gibt, die weitgehend unbeachtet das tägliche Filmbrot eines massenmedialen Publikums sind. Das war immer so, nur dass 80% aller älteren Filme, die einfach weggeworfen wurden, wenn sie verbraucht waren, nicht mehr erhalten sind. Die großen Filme von Lubitsch, Murnau, Lang etc. hat nicht zuletzt der Kunstverdacht gerettet, der am Ende der Stummfilmzeit herrschte, aber bei weitem nicht jeden Film meinte. Wenn wir über das Für oder Wider des Nachsynchronisierens Ende der 1920er, Anfang der 1930er Jahre sprechen, dann meinen wir Filme, deren verbürgte Originalität als schützenswert gilt und deshalb zum künstlerischen Original und Kunstwerk erklärt wurden, was, wie gesagt, jede Veränderung ausschließen sollte, trotz medialer Eigenschaften, die den Film als Medium der Reproduktion jenseits von Werk und Autorschaft ansiedeln. Und wir dürfen uns heute glücklich schätzen, dass uns auf diese Weise großartige Filme in bewundernswerten Versionen erhalten geblieben sind. Ironie der Geschichte: Viele verloren geglaubte Filme wurden in überseeischen Archiven, z.B. in Montevideo, wieder gefunden – in Montevideo selbstverständlich oft in spanischer Sprachversion. Viele der Filme, die als wertlos weggeworfen wurden oder in Archiven verschimmeln, weil kein Geld für sie da ist, sind leider für immer verloren, in welcher Version auch immer. Vielleicht würden sie heute mehr über die Zeit ihres Entstehens und das Publikum, das sie geliebt hat, sagen, als das mit den ‚großen‘ filmischen Kunstwerken der Fall ist.

Das Kunstparadigma wurde im selben Moment obsolet oder zum bloßen Kampfangument, als der Film zum Bestandteil der Massenmedien, d.h. des Fernsehens wurde. Als Element eines schließlich endlos fließenden Programms haben auch Filme immer mehr ihre Individualität eingebüßt, sie müssen sich an das Programmumfeld anpassen, was nicht nur ausschließt, dass sie nicht synchronisiert erscheinen, sondern was vor allem einschließt, dass ihre Darstellung unterbrochen, dass sie mit fremden Informationen durchsetzt, am Anfang und Ende kupiert werden etc.. All das ist schlimm, aber es ist möglich, weil die medialen Eigenschaften des Films (anders als bei einem Gemälde und wohl auch bei einem Musikstück) das zulassen, und deshalb wird es gemacht, wenn es den Verkauf der Ware Film oder der Film den Verkauf beliebiger Waren fördert. An dieser Stelle ist es interessanter darauf hinzuweisen, dass sich das Diskursfeld seit der Mitte der 1950er Jahre von der Kunst zum Text-Paradigma verschoben hat. Filme sind analog zu ihrer Erscheinung in den Programmen der Massenmedien Texte, bestenfalls ‚offene Kunstwerke‘ (Eco), die intertextuell vernetzt von den diversen Anschlüssen geprägt sind, die sie ermöglichen und selbst realisieren. Sprachversionen und textliche Veränderungen sind Symptome ihrer Intertextualität, die sie umso besser in andere textuelle Umfelder integrieren lassen. In unserer postmodernen Gegenwart scheinen alle Tendenzen des Films als Kunst und Text zusammen zu kommen vor dem Hintergrund der Betonung jener medialen Eigenschaften, die einzig noch den Film in den vielen Trägermedien Video, DVD, etc. als diese spezifische Form wieder erkennen lassen, bis nur noch das Format ‚Film‘ im Datenstrom des Internet adressierbar ist. Der ‚(Kino-)Film‘ ist zum archäologischen Gegenstand geworden, der in seiner ursprünglichen materiellen Gestalt (hoffentlich) in Archiven und Museen aufbewahrt und konserviert wird. Und dabei spielt schon eine Rolle, in welcher Fassung ein Film der Nachwelt überliefert wird. Es ist daher verständlich, dass diese (archäologische) Perspektive auf den Film einschließlich aller Veränderungen, die an ihm vollzogen werden (können), eine andere ist als die Sicht auf das, was gegenwärtig multimedial ‚Film‘ bedeutet und wiederum eine andere ist, als was zu anderen Zeiten jeweils aktuell ‚Film‘ bedeutet hat. Heute ist Film mehr denn je ein kulturelles Konsumgut, das schneller denn je in unterschiedlichen Medien verbraucht wird. Die teuersten Filme sind beileibe nicht die wertvollsten, und welcher Film am Ende in der Filmgeschichte überliefert wird, wird sich zeigen. Und dann wird es interessant sein, nicht nur eine, sondern mehrere ‚Original‘-

Sprachversionen eines Films aufzubewahren. Martin Körber ist leidenschaftlicher Sammler und Archivar, für ihn gilt deshalb der Anspruch, „auch die Synchronfassungen, wie immer sie beschaffen sein mögen, aufzuheben. Sie sind Dokumente unserer Kultur, wie die [sog.] Originalfassungen Dokumente der Kultur des jeweiligen anderen Landes sind“¹⁷. Unabhängig davon, wie problematisch die Rede vom ‚Original‘ eines Films ist, sollte man sich im globalisierten Kulturaustausch auf jeden Fall abgewöhnen, von diesem einen ‚nationalen‘ Original zu sprechen und Filme dort sehen, hören, lieben, hassen und sammeln, wo man sie in ihrer Sprache (immer noch am liebsten) im Kino, im Fernsehen, auf dem Videorecorder oder DVD-Player trifft.

¹ Gedruckt erschienen: Synchronisation: Zur technischen Koppelung der Sinne. In: Ulrich Meurer, Maria Oikonomou (Hg.): Übersetzung und Film. Das Kino als Translationsmedium, Bielefeld (transcript) 2012, S.45-61

² Das ist die Umkehrung einer Situation am Beginn der Geschichte der apparativen Aufzeichnung der Stimme: Weil man glaubte, dass Edison mit Bauchredner-Tricks die Wiedergabe seiner zuvor mit dem Phonographen aufgezeichneten Stimme nur vortäuschen wollte, musste er den Raum verlassen, damit seine technische Stimme - nun räumlich von ihm getrennt - ‚für sich sprechen‘ konnte. (John Durham Peters: Helmholtz und Edison, Zur Endlichkeit der Stimme, in: Friedrich Kittler, Thomas Macho, Sigrid Weigel (Hg.): Zwischen Rauschen und Offenbarung. Zur Kultur- und Mediengeschichte der Stimme, Berlin 2002, S.306).

³ Mladen Dolar : His Master’s Voice. Eine Theorie der Stimme, Frankfurt/M. 2007. Ders.: Das Objekt Stimme, in: Friedrich Kittler u.a. (Hg.): Zwischen Rauschen und Offenbarung. S.233-256.

⁴ Béla Balázs: Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kuns,. Wien 1972, S.200.

⁵ Jean-Louis Baudry: Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat (1970), in: Robert F. Riesinger (Hg.): Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte, Münster 2003, S.27-39.

⁶ Jean Louis Baudry: Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks (1975), in: Robert F. Riesinger (Hg.): Der kinematographische Apparat. S.48.

⁷ Michel Chion: Das akusmatische Wesen. Magie und Kraft der Stimme im Kino, in: Meteor, No 6, 1996, S.48-58.

⁸ Vgl. Thomas Y. Levin: ‚Töne aus dem Nichts‘. Rudolf Pfenninger und die Archäologie des synthetischen Tons, in: Friedrich Kittler u.a. (Hg.): Zwischen Rauschen und Offenbarung. S.313-355.

⁹ Rudolf Arnheim: Film als Kunst, München 1974, S.292.

¹⁰ Ebd. S.292-3.

¹¹ Ebd.

¹² Vgl. Corinna Müller: Vom Stummfilm zum Tonfilm, München 2003, S. 302.

¹³ Ebd. S.293.

¹⁴ Walter Benjamin: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/M. 1963, S.27.

¹⁵ Tobias Lehmkuhl: Missbrauch am Ohr. Hört doch mal hin: Was das Disaster-Englisch von ICE-Schaffnern mit dem deutschen Synchronisations-Wahn zu tun hat, in: Frankfurter Rundschau, 8.1.2007.

¹⁶ Martin Körber: Lob des Originals. Ein Plädoyer gegen Filmsynchronisation, in : Filmgeschichte Heft 20, Dezember 2005, S.48-52.

¹⁷ Ebd.