

Anne Paech

Die Figur der Stummen im Tonfilm

Historiker und Theoretiker des Stummfilms (vgl. Mitry, 1965,II,S.92) haben sich nie so recht einigen können, wie 'stumm' der Stummfilm eigentlich gewesen ist, ob er nur 'schweigend' war und dafür gestisch-mimisch umso beredter -schließlich 'tönend' ist der stumme Film auch vor dem Tonfilm durch seine Begleitmusik immer schon gewesen. Wenn man zurecht vom Stummfilm spricht, dann ist der Film wohl stumm, nicht aber die Figuren im Film, die sprechen und sich offenbar auch verständigen können, ohne daß der Zuschauer sie hören kann. Die Rede gegenüber dem Zuschauer findet schriftlich statt. Wirklich 'stumm' kann eine Figur erst im Tonfilm sein, weil erst im Tonfilm die Abwesenheit von gesprochener Sprache 'hörbar' ist. Beispiele für die Figurationen von Stummheit oder die 'stumme Figur' finden sich daher eher im Tonfilm als im Stummfilm - allerdings dient die Figuration der Stummheit fast immer auch dazu, den Stummfilm 'im Tonfilm' zu zitieren. Michel Chion, auf den ich noch mehrfach zurückkommen werde, hat daher am Schluß seines Aufsatzes 'Le dernier mot du muet' (vgl.Chion, 1982,II,S.37) sehr schön gesagt, daß in der Figur des/der Stummen der Mythos des Stummfilms im Tonfilm weiterlebt. In den beiden im Folgenden behandelten Beispielen "The Spiral Staircase" (1946) von Robert Siodmak und "The Tinger" (1959) von William Castle wird die Figur der Stummen mit dem 'Zitat des Stummfilms' im Tonfilm in Verbindung gebracht.

Es gibt eine Reihe von Bedingungen, die eine stumme bzw. taubstumme Figur im Tonfilm erfüllen muß:

Sie muß präsent, d.h. sichtbar sein, damit gesehen werden kann, daß sie nicht hört und spricht, ihre Stummheit wird erst in der Kommunikation mit anderen Figuren deutlich. Auch muß sie präsent, d.h. sichtbar sein, um sich durch Zeichen(sprache) verständlich zu machen und andere Figuren verstehen zu können.

Sie braucht die 'Nähe', denn sie hat im virtuellen Raum (off-screen) keinen selbständigen aktiven Ort (sie kann sich nicht unmittelbar bemerkbar machen, ohne vom Beobachter im Film oder des Films gesehen zu werden); dagegen hat sie im virtuellen Raum einen 'passiven Ort', wo sie von anderen Figuren im Film gesehen und adressiert werden kann, und nur wenn sie taubstumm ist, ist nicht einmal das auf Distanz wahrscheinlich). Daher ist ihr Aktionsraum die durch Nah- bis Großaufnahmen mimischer und gestischer (Kommunikations-) Handlungen dargestellte Nähe (wo sie von den Lippen ablesen und sich mit Handzeichen etc. verständigen kann).

Sie figuriert 'szenisch', d.h. ihre Handlungen sind Darstellungen ihrer Sichtbarkeit im Rahmen von Sichtbarkeiten. Ihre Verdoppelung z.B.im Spiegel ermöglicht ihr den Selbstbezug.

Sie figuriert im Blick, d.h. die anderen Figuren und die Zuschauer nehmen sie primär im Blick wahr und sie ist selbst primär 'Blick', d.h. ihre Rolle ist die der Beobachterin, wobei Stummheit und Taubstummheit an dieser Stelle deutlich zu unterscheiden sind. Während die Stummheit den akustischen Raum eher betont, eliminiert die Taubstummheit auch die (subjektiv wahrgenommene) Ebene des Tons: Erst diese Figur rekurriert auf die 'pure Sichtbarkeit'. Entsprechend kann auch ihr inneres Erleben nur mimisch/gestisch geäußert werden und muß an den Gesichtszügen ablesbar sein, weshalb die stumme bzw. taubstumme Figur die Betonung einer expressiven bildsprachlichen Filmgestaltung motiviert.

Michel Chion sieht die stumme Figur vor allem als Beobachterin, sie ist 'ganz Blick' und daher auch häufig in der Rolle einer Zeugin, die die Wahrheit an den Tag bringen wird. Stumm wie das Grab ist sie auch Trägerin eines Geheimnisses, was ihre Umwelt im ständigen Zweifel darüber läßt, was sie wirklich weiß und vermag.

Dennoch (oder gerade deswegen?) ist die stumme Figur in ihrer aktiven Entfaltung behindert. Michel Chion sieht ihre Funktion weitgehend auf ihre dienende Rolle reduziert, d.h. sie hat in erster Linie der Erzählung zu dienen, in der sie in der Regel auch die Rolle der Dienerin innehat (man spricht auch vom 'stummen Diener', einer Art Haushaltsgerät). Ihre Stummheit weist ihr zusätzlich die Rolle der Behinderten zu. Ist das vielleicht der Grund dafür, daß vor allem Frauen in Filmen für Stummheit figurieren?

Die Geschichte der Behinderten verweist auf die Filmgeschichte des Stummfilms, dessen Stummheit aus der Sicht des Tonfilms als 'Behinderung' im Tonfilm überwunden wurde, daher wird die Stummheit einer Figur oft mit der Stummheit des Films (jedenfalls in den Beispielen, um die es hier geht) in Verbindung gebracht, die aber auch als sein Geheimnis im Tonfilm aufgehoben ist.

Die stumme Figur ist (mimisch und gestisch) 'lesbar' und gibt ihrerseits (wie der Stummfilm) schriftlich zu 'lesen'. Die stumme Figur spiegelt den Zuschauer im Kino: Der Sprechfilm hat ihn ebenso 'stumm' gemacht wie er die Figur der Stummen hat möglich werden lassen. Der Gegenpart der Stummen im Film ist der stumme Zuschauer. So, wie der Tonfilm für den Zuschauer spricht, sprechen die Figuren im Film für die stumme Figur.

Es gibt erstaunlich viele Beispiele für die Figur der Stummen im Tonfilm, die alle mehr oder weniger die oben genannten Kriterien erfüllen. In dem Drama um den alltäglichen Rassismus "No Way Out" (1950 von Joseph Mankiewicz) hat der taubstumme Bruder der rassistischen Hauptfigur die (Neben-)Rolle des beobachtenden Außenseiters. "Als beobachtender und ins Abseits gedrängter [geistig für nicht zurechnungsfähig gehaltener, behinderter] Dritter und als 'Funktionsträger des reinen Sehens' " (Sierek, 1993, 163) dient er der Kamera als diegetische Blickinstanz, die innerhalb des Films zwischen den Parteien wechselt. In Mike Newells "Vier Hochzeiten und ein Todesfall" (1993) ist es ein stummer

Bruder des verhinderten Ehemanns, der als beobachtende und lenkende Instanz dient. Ausgerechnet der Stumme ist es, der am Ende Ein'spruch' gegen das falsche 'Ja-Wort' seines Bruders erhebt und dadurch die richtigen Partner zusammenbringt. In "Jenseits der Stille" (Caroline Link, 1996) sind es nicht die taubstummen Eltern, die im Zentrum der Handlung stehen, sondern die sprechende Tochter, die zunächst den Eltern als Sprachrohr dient, um sich allmählich für eine eigene Welt der Töne und der gesprochenen Sprache von den Eltern zu emanzipieren. Noch viele andere Beispiele wären zu nennen. Den beiden folgenden Filmen ist gemeinsam, daß sie Stummheit doppelt thematisieren, indem sie das Stummfilmzitat mit der stummen Figur verbinden.

1. Beispiel: Robert Siodmak: "The Spiral Staircase" (1946)

Der Film beginnt seine Geschichte zu erzählen, indem er sowohl 'als Film' wie 'im Film' die Stummfilmgeschichte 'zitiert'. Allein die Tatsache, daß in der Romanvorlage mit gleichem Titel von Ethel Lina White Stummheit keine Rolle spielt, zeigt, daß Siodmak diesen Aspekt in seiner doppelten Funktion (für den Film und im Film) bewußt hinzugefügt hat.

Die ganze erste Sequenz des Films, die die Projektion eines Stummfilms in einem Kinosaal zeigt, bleibt ohne gesprochene Sprache. Stattdessen werden Blickkonstellationen inszeniert, in denen Behinderung, Stummheit und Stummfilm in einen 'sichtbaren' Zusammenhang gebracht werden: Der voyeurhafte Blick durch den Vorhang geht dem Eintritt in den Kinosaal voran, wo der 'Stummfilm im Film' und die Figur der (wie sich später herausstellt) stummen Heldin im Dispositiv eines Blick-Scenarios einander konfrontiert sind. Der Mord, der sich gleichzeitig zur Filmprojektion im Zimmer über dem Kino abspielt, wird in derselben Blickkonstellation gezeigt: Durch einen Vorhang sieht ein voyeurhafter Blick auf eine behinderte Frau, die mit ihrem Bild auf der 'Leinwand des Auges' ihres Mörders konfrontiert ist.



Abb.1 Helen im Stummfilmkino



Abb.2 Das Auge des Mörders

Die Verbindung zwischen beiden 'Szenen' der Stummheit wird durch den Blick der als Filmzuschauerin und durch Behinderung stummen Protagonistin auf den Stummfilm, den

voyeuristischen Blick des Mörders und den Blick des stummen Zuschauers des Siodmak-Films hergestellt, dessen Stummheit durch das Theater der Blicke, das ihn seinerseits zum Voyeur macht, vollkommen kompensiert ist. Dieses 'Theater der Blicke' konstituiert einen symbolischen Raum der Nähe, wo die Großaufnahme der stummen Heldin vor der Kinoleinwand und das Auge des Mörders mit dem Bild seines Opfers unmittelbar aufeinander bezogen. Man kann sagen, daß an diesem Filmanfang 'Stummheit' in Siodmaks Film sowohl in der Figur der stummen Heldin, als auch in der 'sichtbaren Stummheit' der Bilder des Films figuriert. Am Ende des Films werden die Heldin und der Film die Sprache wiedergewonnen haben.

Bis dahin jedoch ist die folgende Sequenz besonders aufschlußreich: Helen, so heißt die stumme (nicht aber taubstumme) Heldin, wird als Hausmädchen(!) zur bettlägerigen Dame des Hauses gerufen; die Kamera folgt ihr auf der Treppe bis zum großen Spiegel auf dem Treppenabsatz, vor dem sie stehenbleibt und im Spiegel den Mund stumm bewegt; Stummheit ist für sie etwas Sichtbares, das ihrem Gegenüber im Spiegel anhaftet, d.h. sie konfrontiert sich mit ihrem stummen Bild, das für ihre Stummheit 'figuriert'. Dieses Bild ihrer Behinderung wird für ihren mörderischen Beobachter zur Projektionsfläche seiner Wahrnehmung ihrer Person, d.h. auch er 'sieht' ihre Stummheit, symbolisch überhöht durch den ausgewischten Mund, in einem Bild, das zu seiner krankhaften EinBILDung wird. Die 'stumme Figur' der Dienerin dient ihrerseits dazu, das eigentliche Thema des Films, die 'Figuration der Stummheit' in ihrer (stummfilm-)bildhaften Sichtbarkeit im Spiegel (und auf der 'Leinwand') in einer Inszenierung der Blicke, des Beobachtens und des Beobachtetwerdens zu exponieren.



Abb.3 Der Mörder sieht die stumme Helen mit ausgewischem Mund

Die Wiederholung dieser Szene gegen Ende des Films bedeutet ihre Differenz zur vorangehenden: Jetzt wird die Stummheit von ihrem Bild abgelöst, d.h. sie wird im Spiegel nicht mehr 'sichtbar' und wird stattdessen 'ausgesprochen', benannt. Der Ton wird gegenüber dem Bild selbständig, bis die stumme Figur und damit der Film sich die Rede angeeignet haben werden. Der Ort und das Medium der wiedererlangten Rede ist das Telephon, d.i. die

apparativ verselbständigte Stimme, die apparative Tonspur gewissermaßen. Das Telefon schließt Stummheit radikal aus, weil es die gegenseitige Sichtbarkeit der Sprecher ausschließt. Der Film wahrt in dieser SchlußEinstellung gegenüber der nicht mehr stummen Sprecherin anfangs noch die szenische Nähe; weil er die Kommunikationssituation jedoch bereits strikt aus der Szene hinaus in den virtuellen Raum, der nur dem Tonfilm zugänglich ist, geöffnet hat, zieht sich auch die Kamera aus der Nähe des Sehens in den nun erweiterten Hörraum zurück.

Resumée: Stummheit figuriert in Siodmaks Film als personale und mediale Repräsentation eines Mangels an gesprochener Sprache, der auf beiden Ebenen am Ende aufgehoben wird. Die Figur der Stummen ist mit der Stummheit des Films auf eine Weise verbunden, daß deren Narration zugleich einen gleitenden Übergang von einer Überbetonung der Sichtbarkeit, der Blicke und der Beobachtung zur Hörbarkeit und zur gesprochenen Sprache bedeutet und damit die Auflösung der Figur der Stummen in den Tonfilmdiskurs vollzieht. Man kann sagen, daß in diesem Tonfilm die 'Figuration von Stummheit', d.h. ihr durchgängig im Film und auch an der 'stummen Figur' wirksames Motiv, solange das heimliche Thema ist, bis der Name der Heldin von ihr selbst ausgesprochen wird: Künftig wird es die Sprache sein, die zwischen dem Subjekt und seinem Bild vermittelt.

2. Beispiel: William Castle: "The Tingler" (1959)

Der Anfang des Films von William Castle markiert nur scheinbar den völligen Gegensatz zum Beispiel Siodmaks: Von Anfang an dominiert der Diskurs der gesprochenen Rede, wenn sich der Regisseur selbst vor dem Vorhang an seine Zuschauer im Kino wendet. Aber diese Anrede an den Zuschauer steht förmlich vor dem Anfang des Films, der damit beginnt, daß der Regisseur vor die Leinwand tritt, um seine Zuschauer vor dem Film, den sie gleich sehen werden (und natürlich bereits sehen) zu warnen und ihnen Verhaltensmaßregeln zu ihrem Schutz zu geben: Wenn sie sich fürchten, sollen sie kräftig schreien, denn nur lautes Schreien kann sie vor dem tödlichen Einfluß des Tinglers bewahren.



Abb.4 William Castle vor der Leinwand

Dieser Anfang des Films findet zeitlich und räumlich vor dem Film statt: Er zitiert vorfilmische Traditionen des Varieté und der Music Hall, in denen die Zuschauer zur Interaktion mit der Bühne, vor allem zum Mitsingen aufgefordert wurden, bevor der Film diese Interaktion unterbunden und der Tonfilm die Zuschauer endgültig zum Schweigen gebracht hat. Der Regisseur wendet sich also an die 'stummen' Zuschauer 'seines' Films und auch das im doppelten Sinne, denn einmal handelt es sich um die jeweils aktuellen Zuschauer *vor* seinem Film und zum anderen wird es sich um Zuschauer handeln, die *in* seinem Film im Kino während einer Vorführung von Henry King's 'Tol'able David' (1921, Stummfilm!) vom Tingler bedroht werden und sich nur durch Schreien retten können. Das deutet schon darauf hin, daß der Film auch räumlich 'vor dem Film', d.h. vor der Leinwand, also im Kino spielt.

Die stumme Figur des Films ist wiederum eine Frau, Martha, die zusammen mit ihrem Ehemann Ollie ein Stummfilmkino führt. Martha ist taubstumm, was spezifische Konsequenzen für die Darstellung ihrer Behinderung im Film hat: Da es für sie nur Sichtbarkeit und keinerlei Hörraum gibt, ist ihre Handlungsebene auf die pure Präsenz eingeschränkt; was ihr nicht unmittelbar vor Augen geführt wird, nimmt sie nicht wahr. Das Theater der Blicke (für das Siodmaks Helen aus der Distanz herbeigerufen werden konnte) setzt ihre Präsenz ebenso voraus wie es sie zu dessen stummer Beobachterin oder Zuschauerin macht. Martha, die ein Stummfilmkino leitet, ist die ständige stumme Zuschauerin ihrer lautlosen Umwelt, die dadurch einem Kino, in dem ausschließlich Stummfilme laufen, ähnlich wird (daß es sich um eine graue Stummfilmwelt handelt wird später dadurch deutlich, daß in einer Farbsequenz vorübergehend die Farbe als sinnliche Bedrohung ihrer reduzierten Sinne eingeführt wird).

Und so wird Martha durch ihren Ehemann Ollie, einem Arzt, der dem Tingler auf der Spur ist, vorgestellt und damit auch uns, den Zuschauern des Films: Martha befindet sich im Kassenhäuschen, der Box ihres Office, das sie zusätzlich gegen die geräuschvolle Umwelt abschließt und nur durch Glasscheiben der Sichtbarkeit zugänglich ist. Sie steht vor der Rückwand mit dem Rücken zu Ollie, der auf sich aufmerksam macht, indem er seinen Schatten vor Martha auf der Rückwand bewegt.



Abb.5 Ollie macht seine taubstumme Frau Martha im Box-Office auf sich aufmerksam

Auf dieses Schattenkino reagiert sie und antwortet mit der Sprache ihrer Hände. In der Wohnung nimmt sie Veränderungen wie den Besuch des Arztes nur wahr, wenn sie ihr vor Augen gestellt werden. Der enge Radius der Sichtbarkeit wird bis auf die Detaileinstellung eingegrenzt, wenn Martha entsetzt sieht, wie Blut aus einer Schnittwunde fließt, die sich der Arzt zugezogen hat. Die rote Farbe des Blutes schreit, nur Martha kann nicht schreien, sie drückt den Schrei in der Geste ihrer Ohnmacht, eines 'kleinen Todes' aus.

Die Taubstummheit von Martha macht sie zur Zuschauerin einer Welt, von der sie durch ihre Fernsinne bis auf das Sehen getrennt ist. Das Stummfilmkino ist also eine Metapher für ihre Realitätswahrnehmung. Wieder figuriert die Stummheit zugleich personal und medial, und es ist das Medium, daß die Zuschauer auf der anderen Seite der Leinwand zu ihren Leidensgenossen mit ebenfalls auf den Blick reduzierten Sinnen macht, auch sie sind stumm bis zu dem Augenblick, in dem sie sich -anders als Martha- durch Schreien vor der Gefahr des Tinglers retten können. Denn nur für Martha wird ihre Stummheit (im Stummfilm) zur tödlichen Falle.

Sämtliche Bedingungen der Figuration von Stummheit wie extreme Sichtbarkeit, Nähe, Konfigurationen der Blicke, lesbare Zeichen werden aktiviert, wenn der mörderische Ehemann Ollie seiner taubstummen Frau Martha nun einen stummen 'Horrorfilm' vorführt, indem er die Welt von Martha selbst, die sie von vornherein wie einen Stummfilm erlebt, mit entsetzlichen Masken und erhobenen Beil zum Horrorfilm macht. Am Ende ist es nicht schon ihr Totenschein, den sie in der Innentür des Apothekerschränkchens liest, sondern der 'Schrei' der roten Farbe, der ihr auch die letzten Sinne raubt: Aus einer mit Blut gefüllten Badewanne erhebt sich vor ihren entsetzten Blicken ein schrecklicher Arm. Die panische Angst läßt den 'kleinen Tod' der Ohnmacht zum vollkommenen Tod werden, vor dem sie sich nicht schützen kann, weil sie unfähig ist zu schreien. (Und 'stirbt' nicht auch der Stummfilm selbst am 'Schock' der Töne und der Farbe künftiger Kinofilm-Entwicklungen?)



Abb.6 Ollies Horrorkino erschreckt Martha zu Tode

Die Todesursache ist dieselbe Angst, vor der zu Beginn der Regisseur die Zuschauer seines Films und seine Zuschauer in seinem Film gewarnt hat. Martha stirbt an der Angst, die sie als Zuschauerin 'ihres' stummen Horrorfilms erleidet. Aber Angst ist so lange unsichtbar, wie dafür nicht ebenfalls wieder ein sichtbares Äquivalent gefunden wird, das kein Symbol, sondern ein agierendes Etwas sein muß: Die Angst, das ist der Tingler, der wie ein großer Tausendfüßler aussieht und bei seinen Opfern den Rücken hochkriecht und sich in der Wirbelsäule festbeißt. Erst wenn das Opfer 'vor Angst' schreit, läßt der Tingler ab und kriecht weg. Und weil Martha nicht schreien kann, konnte Ollie sie mit dem Tingler, ihrer Angst also, ermorden.

Der Film endet doppelt: Auf der einen, der Zuschauerseite, kann der Tingler durch das Schreien des Publikums vertrieben werden. Die Zuschauer geben ihre Stummheit auf und interagieren mit dem Film nach Anweisung des Regisseurs. Sicherlich nimmt hier William Castle interaktive Filmspektakel wie die "Rocky Horror Picture Show" (Jim Sharmen, 1974) und schließlich das Ende des Kinofilms im künftigen interaktiven Fernsehen, Video und elektronischen Kino vorweg, indem er an vergangene theaterähnliche Elemente der Vor-Kinozeit des Jahrmarkts erinnert. Das postmoderne Horrorkino unserer Tage wird diese Exzesse der Ängstigung in fiktionalen interaktiven Dramaturgien seiner Spielfilme zum Äußersten treiben (und dadurch zugleich parodieren, vgl. Joe Dantes "Matinée", 1992).

Am anderen Ende seiner fiktionalen Handlung ist der Film konsequent in das Stummfilmkino, das er in der Figur der Taubstummen immer schon zitiert hat, zurückgekehrt: Die tote Martha 'rächt' sich an Ollie, indem sie ihm nun ihrerseits eine Horrorshow vormacht, die Ollie wortwörtlich 'sprachlos' macht. So sind beide am Ende in ihrem gemeinsamen Stummfilm verstummt und kommen am Tingler, ihrer Angst also, die sie nicht schreiend, d.h. tönend bewältigen können, um. Das schreiende Publikum im Film läuft aus dem Kino und einer multimedialen, interaktiven Medienzukunft entgegen, während die beiden

Stummfilmkinobesitzer an ihrer, d.h. der Stummheit ihres Films ersticken. Für die aktuellen Filmzuschauer, die einen Film wie den "Tingler", wenn überhaupt nur noch im Fernsehen zu sehen bekommen, ist ein nostalgischer Spaß am Entsetzen zu Ende gegangen.

Literatur: Jean Mitry: Esthétique et psychologie du cinéma, T.2, Paris 1965 (Rôle et sens du dialogue, S.92-116); Michel Chion: Le muet dans le cinéma parlant: Le dernier mot du muet, in: Cahiers du Cinéma, No 330, 1981 Teil 1, S.5-15; No 331, 1982, Teil 2, S.31-37; Michel Chion: La voix au cinéma, Paris 1982; Karl Sierek: Der beobachtende Dritte. Zur Dialektik des Blicks in 'No Way Out', in ders. Aus der Bildhaft. Filmanalyse als Kinoästhetik, Wien 1993, S.161-184

Filme: Robert Siodmak: "The Spiral Staircase" (1946); William Castle: "The Tingler" (1959); Joseph Mankiewicz: "No Way Out", (1950); Mike Newell: "Vier Hochzeiten und ein Todesfall" (1993); Caroline Link: "Jenseits der Stille" (1996); Jim Sharmen: "The Rocky Horror Picture Show" (1974); Joe Dante "Matinée" (1992)