

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 58 (2016)
Heft: 353

Artikel: Close-up : Stimmen hören
Autor: Binotto, Johannes
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-863363>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 30.03.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

Suddenly, Last Summer 01:43:41–01:44:14

Regie: Joseph L. Mankiewicz; Buch: Gore Vidal nach dem Theaterstück von Tennessee Williams; Kamera: Jack Hildyard; Schnitt: William Hornbeck, Thomas Stanford; Musik: Buxton Orr. Darsteller: Elizabeth Taylor (Catherine Holly), Katherine Hepburn (Violet Venable), Montgomery Clift (Dr. Cukrowicz). USA 1959

Stimmen hören

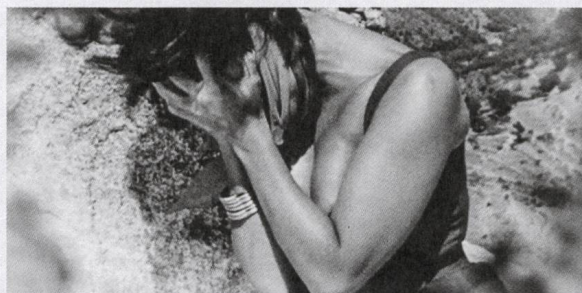
Was gemeinhin als Hinweis auf eine psychische Störung gilt, ist im Kino nichts weniger als der normale Fall: Stimmen hören, von ungewissem Ursprung; Stimmen hören, die sich verselbständigen und von jenen Körpern losgelöst haben, die sie ursprünglich hervorgebracht hatten – solche frei flottierenden Stimmen hört nicht nur der Schizophrene in seinen akustischen Halluzinationen, sondern jeder Kinobesucher. Denn auch im Kino kommen die Worte nicht aus dem Mund der Personen, die wir als Schemen auf der Leinwand sehen, sondern von woanders her: aus den Lautsprechern vor, neben und um uns herum. Im Kino bleibt die Audio-Vision immer durch einen Riss gespalten. Bild und Ton sind unterschiedliche Apparate, ihnen sind verschiedene Schicksale vorbehalten. So bilden Stimmen und Körper im Kino immer nur scheinbar eine natürliche Einheit, tatsächlich müssen sie durch beträchtlichen technischen Aufwand gekoppelt werden. Mit mehr oder weniger überzeugendem Resultat, wie man sich in Filmen wie Stanley Donens *Singin' in the Rain* bis Francis Ford Coppolas *The Conversation* überzeugen kann.

Spätestens dort aber, wo das Bild gar nicht mehr so tut, als halte es die Quelle der Stimme bereit, nähern sich Filmbetrachtung und Psychose einander irritierend an. «Acousmètre» hat Michel Chion, der Theoretiker des Filmtons, diese Stimmen ohne sichtbaren Urheber genannt, die gerade aufgrund ihrer Autonomie so mächtig wirken.

Stimmen wie jene des Dr. Mabuse, von Norman Bates' toter Mutter oder dem Computer HAL aus Kubricks *2001* – sie nehmen uns gefangen, weil sie zu hören bedeutet, selber mit den Ohren in jenem Wahnsinn zu stecken, von dem sie künden.

Indes sind nicht nur diese aussergewöhnlichen, sondern schlechthin alle Off-Stimmen, die das Bild kommentieren, ihren eigenen Ursprung aber nicht im Bild sehen lassen, solche «acousmètres». Voice-over, der Fachausdruck für solche Kommentare aus dem Off, sagt schon alles: Die Stimme ist nicht verankert. Sie flottiert frei über dem Geschehen. Der Irrsinn nimmt so seinen hörbaren Lauf.

In *Suddenly, Last Summer* kulminiert das Drama um eine Psychiatriepatientin, der die angeblich wahnhaften Erinnerungen an den Tod ihres Cousins mittels Lobotomie buchstäblich aus dem Hirn geschnitten werden sollen, in einer langen Voice-over-Sequenz. In Anwesenheit ihres Nervenarztes sowie der Mutter des verstorbenen Cousins wird aufgedeckt, wie dieser zu Tode kam;

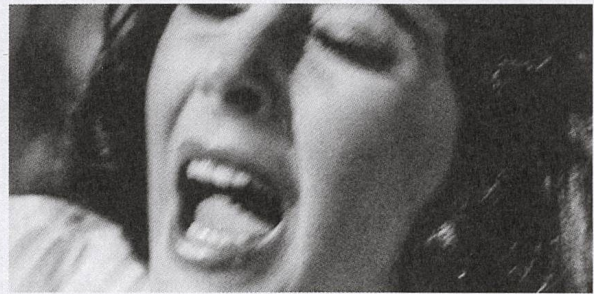


wie der junge Mann in den Ferien mithilfe seiner Cousine junge Männer angelockt und zu homosexuellen Liebesspielen verführt hat, um schliesslich in einem Akt kannibalischer Lust von seinen Liebhabern auf einem Hügel ermordet, zerfleischt und verschlungen zu werden. «They had devoured parts of him. Torn or cut parts of him away with their hands or knives or maybe those jagged tin cans they made music with, they had torn bits of him away and stuffed them into those gobbling fierce little empty black mouths of theirs. There wasn't any sound any more ...» So liest sich das im Einakter von Tennessee Williams, der dem Film als Vorlage diente. Der Film zeigt diesen grausigen Akt des Menschenopfers indes nicht im Bild, sondern verlagert die Gewalt auf die Tonspur. Was sie getan habe, hören wir die Stimme des Psychiaters seine Patientin fragen. Sie stammelt: «Then I..., I..., then I...» und dann zerreisst ein markerschütternder Hilfeschrei den Film. Vielleicht der schrecklichste Schrei der Filmgeschichte. Der Schrei scheint, unmenschlich verzerrt, klirrend und hallend, von überallher und nirgendsher zu kommen.

Er ist sowohl Klang aus der Vergangenheit, akustischer Überrest des traumatischen Erlebnisses von einst und Schrei in der Gegenwart der Nacherzählung, markerschütternder Ausdruck einer Retraumatisierung. Die Trennungen kollabieren. Vergangenheit und Gegenwart, Voice-over und Direct Sound, innerer und äusserer Ruf, menschlicher und maschineller Klang – es ist, als würden alle diese sonst so sauberlich getrennten Ebenen sich in diesem Schrei wie in einem geometrischen Punkt schneiden. An dieser Stelle zerbricht der Film, löst sich auf, wird zerrissen, genauso wie der Körper des jungen Homosexuellen von den Händen seiner Liebhaber.

Im reinen Schrei, der nichts mehr sagt, sondern alles niederreisst, zeigt sich indes nichts anderes als das, was die Stimme an sich ist. Denn will man die Stimme für sich betrachten, schreibt der Philosoph Mladen Dolar in seinem grandiosen «His Master's Voice. Eine Theorie der Stimme», dann ist sie das, was übrig bleibt, wenn man die Worte, die Inhalte, also all das, was man auch mit anderen Mitteln ausdrücken könnte, eliminiert, bis nur noch der schiere materielle Träger übrig bleibt. «Die Stimme ist das, was nichts zur Sinnggebung beiträgt. Sie ist das materielle, bedeutungsresistente Element, und sofern wir sprechen, um etwas zu sagen, ist die Stimme genau das, was nicht gesagt werden kann.»

Stimmen zu hören, hat also insofern mit der Psychose eng zu tun, als dass die Stimme in ihrer reinen nackten Form zu hören jenen Moment bezeichnet, in dem alle Sinngebäude einstürzen, alles Sagen und Bedeuten seinen Geist aufgibt. Der reine und dadurch auch zwangsläufig unmenschliche Schrei am Höhepunkt von *Suddenly, Last Summer* markiert diesen Punkt des psychotischen Zusammenbruchs: den Einbruch der Stimme.



Aushalten kann der Film das nur fünf Sekunden lang, dann greift der Psychiater bereits wieder ein, will weitergehen: «And then...? And then...?» Nur schnell weg von hier. «Ein *cri pur*, ein reiner Schrei», heisst es bei Mladen Dolar, «verwandelt sich in einen *cri pour*, einen Schrei nach jemandem. [...] In dem Moment, da der Andere sich durch den Schrei gefordert und gemeint fühlt, in dem Moment, da er auf ihn antwortet, verwandelt sich der Schrei rückwirkend in einen Appell, der interpretiert wird, der bedeutungshaltig ist, verwandelt sich in eine Rede, die sich an den Anderen wendet.» So wird auch der tatsächlich markerschütternde Schrei in *Suddenly, Last Summer* sogleich wieder unter Worten zugedeckt. Der psychotische Riss, den er verursacht hat, muss sofort wieder gekittet und hinter sich gelassen werden. «And then...?»

Der Psychiater aber wird von keinem anderen als *Montgomery Clift* gespielt, jenem Schauspieler, der selbst mit seiner Tablettensucht und seiner Homosexualität gerungen hat, die ja von der American Psychiatric Association erst 1973 aus ihrem Krankheitenkatalog, dem Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders, gestrichen wurde. In der Filmhandlung, in deren Zentrum die Geschichte eines sich selbst zerstörenden, ob seiner Homosexualität verfolgten und gequälten Mannes steht, spiegelt sich unversehens auch die ausserfilmische Realität jenes Schauspielers, der zum Zeitpunkt der Dreharbeiten schon gar nicht mehr richtig spielen konnte und den Mankiewicz mehrmals ersetzen wollte. Auch so gesehen markiert der Schrei in *Suddenly, Last Summer* den heiklen Schnittpunkt von vormals getrennten Ebenen: Filmhandlung und Drehbedingung, Rolle und Akteur – in der entfesselten Stimme prallen und brechen sie zusammen.

Johannes Binotto