

Julian Hanich

Suggestive Verbalisierungen im Film

Wenn Sprache die Imagination des Zuschauers weckt

*«Das Aussprechen eines Wortes
ist gleichsam ein Anschlagen einer Taste
auf dem Vorstellungsklavier.»¹*

Ludwig Wittgenstein

Einleitung²

Beginnen wir mit einem markanten Beispiel aus Ingmar Bergmans *PERSONA* (1966): Die Schauspielerin Elisabeth Vogler (Liv Ullmann) liegt auf ihrem Bett ausgebreitet und raucht (Abb 1). Währenddessen erzählt ihr die Krankenschwester Alma (Bibi Andersson), gefilmt in langen Schwarzweiß-Einstellungen, mit erotisch aufgeladener Stimme von den ausschweifenden Erlebnissen eines heißen Junitages. Sie lag damals mit einem fremden Mädchen namens Katharina nackt am Strand, als sich zwei Jungen näherten: «Plötzlich hörte ich Katharina sagen: ›Du! Du, Junge, komm mal her.‹ Und sie nahm ihn bei der Hand und half ihm, die Jacke und die Jeans ausziehen. Und mit einem Mal lag er auf ihr. Sie zeigte ihm *wie* und hielt

¹ Wittgenstein 2003 (1953), S. 15.

² Für hilfreiche Hinweise und Diskussionen danke ich Markus Kuhn, Kerstin Stutterheim und John Bateman. Ein besonderer Dank geht an Natalie Voß Contreras von der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, deren Nachfragen und Anregungen in einem Hauptseminar zum Thema «Film und Imagination» zur Schärfung meiner Argumente beigetragen haben.



1



2

ihn am Hintern fest. [...] Ich hörte, wie Katharina dem Jungen etwas zuflüsterte und lachte. Ich konnte sein Gesicht von Nahem sehen. Es war ganz rot und geschwollen. Plötzlich drehte ich mich um und sagte: «Willst Du nicht auch mal zu mir kommen?» Und Katharina sagte: «Du musst jetzt zu ihr gehen.» Also ging er von ihr weg und fiel über mich her wie wild. Er packte eine meiner Brüste. Ah, das hat so weh getan! Alles war vorbei, bevor ich überhaupt zur Besinnung gekommen war. Ich wollte gerade sagen: «Pass auf, dass ich kein Kind bekomme.» Aber da war's schon vorbei.»

Ein zweites Beispiel stammt aus John Carpenters HALLOWEEN (1978): Darin betreten ein Sheriff (Charles Cyphers) und ein Psychiater namens Loomis (Donald Pleasance) nachts ein heruntergekommenes Haus, um nach Michael Myers zu suchen, den monströsen Serienkiller des Films (Abb. 2). Plötzlich bemerkt der Polizist jenseits des Bildes etwas Ungewöhnliches. «Look!» sagt er. «What?» fragt der Psychiater. – «What is that?» – «It's a dog.» Die beiden Männer nähern sich der Kamera und blicken besorgt ins Off. Der Sheriff bemerkt: «It's still warm.» «He got hungry,» antwortet Loomis mit Bezug auf seinen flüchtigen Patienten Michael Myers. «Could have been a skunk», mutmaßt der Sheriff. «Could have», entgegnet Loomis. «Come on. A man wouldn't do *that*.» – «This isn't a *man*.» Der tote, noch blutig-warme und offenbar völlig entstellte Hund ist dabei kein einziges Mal zu sehen (vgl. Hanich 2010, S. 117f.).

Oder nehmen wir als drittes Beispiel diese Szene aus Stanley Kubricks THE KILLING (1956): Fünf düster dreinblickende Männer sitzen im Halbdunkel um einen Tisch. Sie trinken Whiskey und rauchen. Dabei besprechen sie die Details eines Überfalls auf eine Pferderennbahn, den die Bande demnächst durchführen will. Johnny Clay (Sterling Hayden), der Kopf der Gruppe, schildert mit schneller und

eindringlicher Stimme Details über die Sicherheitsvorkehrungen und den Ablauf des Geldtransportes (Abb. 3). Die Wachmänner der Rennbahn kämen gewöhnlich in einem gepanzerten Wagen: «That car arrives about five o'clock and parks directly in front of the main entrance to the club house. Two men stay in it: one at the wheel, the other with a machine gun at the turret. Two others enter the office to collect the dough. Now, they're armed, of course, and so are the track detectives who cover them from the car to the office and back.»



3

Die drei Beispiele illustrieren unterschiedliche Aspekte eines filmischen Stilmittels, das ich *suggestive Verbalisierung* nennen möchte. Durch anschauliche und lebhaftige Sprache regen suggestive Verbalisierungen den Filmzuschauer dazu an, sich *nicht gezeigte* Ereignisse, Zustände und Dinge vorzustellen. Sie sind deshalb für die Frage nach der Imagination des Zuschauers von großer Bedeutung, wurden darin aber von der Forschung bislang unterschätzt oder ganz übersehen.³ Ich möchte deshalb das ästhetische Stilmittel der suggestiven Verbalisierung in diesem Aufsatz näher beleuchten.

Dabei gehe ich in vier Schritten vor. Zunächst definiere ich, was ich unter suggestiver Verbalisierung verstehe. Anschließend werde ich einige Unterschiede zu verwandten Konzepten zweier Vertreter der Filmnarratologie (Markus Kuhn) und der Sound Studies (Michel Chion) herausarbeiten. Im dritten Teil stelle ich anhand von Beispielen eine Typologie verschiedener Formen der suggestiven Verbalisierung vor: Vergangenheitsverbalisierung, Gegenwartsverbalisierung, Zukunftsverbalisierung und Generalitätsverbalisierung. Im letzten Abschnitt widme ich mich schließlich einigen Funktionen der suggestiven Verbalisierung.

3 Die zentrale Rolle der *Imagination* wiederum scheint in der (film-)wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit (Bewegt-)Bildern ebenfalls noch nicht ausreichend gewürdigt. So schreiben beispielsweise Bernd Hüppauf und Christoph Wulf (2006, S. 11): «Ohne die Einbildungskraft als die andere und ebenso notwendige Seite der wissenschaftlichen Theorie anzuerkennen und zu untersuchen, lässt sich kein selbstbestimmtes Verhältnis zu Bildern und zum Regime des Sichtbaren entwickeln. In der Produktion und Rezeption von Bildern ist die Einbildungskraft ein konstitutives Element und muss als eine komplementäre Dimension respektiert werden.»

Auch wenn sich meine Diskussion vorwiegend auf Erzählfilm mit diegetischer Welt bezieht, bedeutet das keineswegs, suggestive Verbalisierungen spielten in anderen filmischen Modi keine Rolle. Ganz im Gegenteil: Im Dokumentarfilm sind sie von kaum zu überschätzender Bedeutung. Das gilt schon aus *pragmatischen* Gründen. Denn die Kamera kann beim entscheidenden Ereignis häufig nicht dabei gewesen sein, weshalb dieses im Film durch Erinnerungen und Zeugenaussagen präsent gemacht werden muss. Jüngere Beispiele wären die detaillierten und vielstimmigen Erinnerungsrekonstruktionen von Verbrechen oder Todesfällen in amerikanischen Dokumentationen wie *CAPTURING THE FRIEDMANS* (2003), *DEAR ZACHARY* (2008) oder *RESTREPO* (2010). Das gilt aber auch aus *ethischen* Gründen, da sich das Zeigen oder Inszenieren mancher Ereignisse schlichtweg verbietet. Claude Lanzmann hat seinen Film *SHOAH* (1985) nicht ohne Grund aus sprachlich vermittelten Erinnerungen montiert. Und auch im Experimentalfilm lassen sich zahlreiche Beispiele für suggestive Verbalisierungen finden. Denken wir nur an die vielen Schilderungen und Beschreibungen in Derek Jarman's *BLUE* (1993).

Definition

Was genau verstehe ich unter suggestiven Verbalisierungen? Durch die anschauliche und lebhaftige Sprache der suggestiven Verbalisierung wird der Zuschauer dazu eingeladen, herausgefordert, ja gelegentlich sogar dazu gezwungen, etwas *audiovisuell Nicht-Präsentes* visuell, auditiv, olfaktorisch, gustatorisch oder haptisch zu *imaginieren* – sich das Nicht-Präsente also sinnlich vorzustellen. Um sprachlich zu evozieren, was *nicht präsentiert* wird und mithin audiovisuell *absent* bleibt, kommen sämtliche Formen von Sprache im Film in Frage: Figurenreden, Voice-over-Erzählungen, Inserts, diegetische Schriftstücke wie Briefe, Zeitungen oder Bücher, Zwischentitel oder die Ausführungen eines Kinoerzählers. Filmhistorische Veränderungen liegen hier auf der Hand: Während Sprache im Stummfilm nur über Zwischentitel oder einen Kinoerzähler suggestiv eingesetzt werden konnte, kamen mit dem Tonfilm Voice-over-Erzählungen auf, die im amerikanischen Kino der 40er Jahre einen Höhepunkt erlebten (vgl. Kozloff 1988). Besonders häufig wird suggestive Sprache durch monologische oder dialogische Figurenrede vermittelt. Auf sie werde ich mich in diesem Aufsatz konzentrieren. Dabei befindet sich die Figur meist *im Bild*; sie kann aber von *aufserhalb des Kadens* als Voice-off zu hören sein. Außerdem kann dabei *eine* Figur monologisieren; es können aber auch *mehrere* Personen abwechselnd schildern und beschreiben. Sind mehrere Personen beteiligt, bringen sie den Zuschauer entweder per *Dialog* oder aber durch eine *Monolog-Montage* zum Imaginieren (wie in den oben genannten vielstimmigen Erinnerungsrekonstruktionen des Dokumentarfilms). Darüber hinaus unterscheiden sich suggestive Verbalisierungen anhand ihrer Geschlossenheit: Wird die

Verbalisierung *an einem Stück* vorgebracht oder gibt es dazwischen Fragen und Ausrufe anderer Figuren?⁴ Besteht eine Einheit von Ort und Zeit oder finden sich dazwischen räumliche Sprünge und zeitliche Lücken?

Ähnlich wie der Film mal gleitend, mal abrupt aus der Narration ins Spektakel umschlägt, von der Absorption zur Theatralität wechselt, vom voyeuristischen zum exhibitionistischen Modus übergeht, verändert er auch in Momenten suggestiver Verbalisierung vorübergehend das Register. Oder vielleicht besser: Er verlagert das Gewicht. Der Film wechselt vom audiovisuellen Präsentieren zum sprachlichen Evozieren, vom *showing* zum *telling*, vom Direkt-Anschaulichmachen zum Indirekt-Veranschaulichen, vom *shown* zum *said*.⁵ Dieser Wechsel kann sehr abrupt und schnell erfolgen und geradezu zwischen den Modi oszillieren. Folglich gibt es deutliche Unterschiede, wie *lange* eine suggestive Verbalisierung ausfällt. Einerseits gibt es Gewichtsverlagerungen, die andauernd-prägnant bleiben: Eine

sexuell explizite Schilderung am Anfang von Jean-Luc Godards *WEEK-END* (1967) dauert knapp neun Minuten. Andererseits lassen suggestive Verbalisierungen das Nichtgezeigte häufig nur kurz in der Imagination des Zuschauers aufflackern. Man denke



4

an eine Szene aus David Finchers *SE7EN* (1995), in der Detective Mills (Brad Pitt) am Tatort des ersten Serienkiller-Opfers einen Eimer findet. Er beugt sich darüber, leuchtet mit seiner Taschenlampe hinein und suggeriert mit seinem angeekelten Ausruf, was uns der Film visuell vorenthält: «Fucking vomit!» (Abb. 4) Gerade weil suggestive Verbalisierungen oft derart momenthaft-flüchtig bleiben, werden sie vom Radar des reflektiven Bewusstseins nicht immer bemerkt, wenngleich sie auf einer präreflexiven, impliziten Bewusstseinssebene ihre Wirkung hinterlassen.

Wenn der Film in diesen Momenten den Schwerpunkt vom Audiovisuellen auf die Sprache verlagert, könnten bei sprachskeptischen Filmtheoretikern, Medienpuriisten und dogmatischen Praktikern die Alarmglocken klingeln. Die Sprachskepsis hat in der Filmtheorie eine lange Tradition, die nicht erst bei Balázs und Arnheim

- 4 Man denke an Claude Chabrol's *BLOOD RELATIVES* (1978): Darin sagt ein verletztes 15-jähriges Mädchen (Aude Landry) in einer polizeilichen Vernehmung über einen Überfall aus, bei dem ihre Cousine getötet wurde. Sie wird dabei mehrfach von den beiden Polizisten (Donald Sutherland, Ian Ireland) durch Nachfragen unterbrochen.
- 5 Michel Chion (2009, S. 386) unterscheidet «said» und «shown» folgendermaßen: «I call the said in a film that which belongs to the verbal sphere (words read or heard, uttered by a diegetic or heterogetic voice); the shown consists of the seen and concretely heard elements...»

beginnt und bei Kracauer noch nicht endet (Balázs 1924; Arnheim 1938; Kracauer 1960; vgl. dazu auch Kaes 1987 und Elliott 2003).⁶ Um nur eine Position stellvertretend zu zitieren: «In a movie you don't tell people things, you show people things», so der Drehbuchautor William Goldman (zit. nach Kozloff 1988, S. 13). Ohne hier vorbehaltlos für die Sprache im Film Partei ergreifen zu wollen, scheint mir zumindest im Fall der suggestiven Verbalisierung ein entscheidender Vorzug ausgeblendet: ihr Appell an die Imaginationsleistung des Zuschauers.

Denn die Zuschaueraktivität verändert sich in Momenten suggestiver Verbalisierung auf entscheidende Weise: Das Publikum wechselt von einer betont *wahrnehmungsorientierten* Erfahrung in eine stärker *imaginationsorientierte* Erfahrung. Die audiovisuelle Wahrnehmungstätigkeit verliert ihre dominante Stellung und schafft Raum für die visuelle, auditive, olfaktorische, gustatorische oder haptische Imaginationstätigkeit. (Ich sage «dominante Stellung», denn natürlich ist der Zuschauer in Momenten der Perzeption ebenso imaginativ beteiligt, wie er in Momenten der Imagination perzeptiv tätig ist. Was sich verlagert, ist lediglich der Schwerpunkt.) Wenn beispielsweise der Lehrer in *DAS WEISSE BAND* (2009) bei einem Ausflug mit der Kutsche zu seiner Geliebten sagt: «Da hinten im Wald ist ein kleiner Teich, sehr hübsch. Da können wir ein Picknick machen. Ich habe einen Korb mit Essen mitgebracht.», dann finden wir uns durch Ausdrücke wie «Wald» «kleiner Teich» «sehr hübsch» «Picknick» oder «Korb mit Essen» für einen flüchtigen Moment herausgefordert, das Nicht-Gezeigte zu visualisieren. Der Zuschauer reichert seine nun *weniger dominante* Wahrnehmung des audiovisuellen Mediums Films durch eine – wie auch immer prägnante – mentale Visualisierung an.

Der Begriff «suggestive Verbalisierung» verbindet dabei zwei entscheidende Aspekte. Erstens verweist das Wort «Verbalisierung» auf die *Sprache* als zentrales Element. Denn es gibt suggestive Andeutungen auch ohne Sprache, wie die Geräusche eines galoppierenden Pferdes im Off oder der Glockenschlag des Big Ben. Ich ziehe dabei «Verbalisierung» dem Begriff der «Erzählung» oder des «Erzählens» vor, denn suggestive Verbalisierungen können das *Schildern* von Ereignissen und Handlungen ebenso umfassen wie das *Beschreiben* von Zuständen und Dingen. Hierin werden wir im nächsten Abschnitt einen zentralen Unterschied zu vergleichbaren Begriffen aus der Filmnarratologie und den Sound Studies finden, die sich auf das Erzählen konzentrieren. Wenn beispielsweise eine Figur etwas im Off Verborgenes

anschaulich beschreibt, muss es sich dabei keineswegs um eine Erzählung handeln. In Ingmar Bergmans *VARGTIMMEN/DIE STUNDE DES WOLFS* (1968) fordert Frau von Merkens (Gudrun Brost) den Künstler Johan Borg (Max von Sydow) auf, ihr beim Ausziehen ihrer Strümpfe zu helfen. Mit der einladenden Bemerkung «Schauen Sie auf meine Füße, verehrter Künstler» dirigiert sie die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf etwas, was außerhalb des Kaders im unteren Off bleibt, von ihr aber anschaulich beschrieben wird: die Form und Schönheit ihrer Füße. Diese Beschreibung wird jedoch keiner Minimalanforderung an eine Erzählung gerecht.

Zweitens deutet das Adjektiv «suggestiv» auf einen bestimmten Imaginations-effekt hin und bringt damit sogleich den Adressaten der Andeutung ins Spiel: den Zuschauer. Der qualifizierende Zusatz «suggestiv» ist schon deshalb entscheidend, weil die Sprache den Zuschauer nicht notwendigerweise in den Rezeptionsmodus des visuellen, auditiven, olfaktorischen, gustatorischen oder haptischen Imaginierens versetzt (man denke an einen Satz wie «Die Zahl 13 ist eine Primzahl.»). Nicht jeder Film, in dem viel gesprochen wird, wirkt daher sinnlich evozierend. Wenn Filme die Sprache kommentierend, argumentativ, verhandelnd einsetzen, fehlt die suggestiv-imaginierende Dimension möglicherweise komplett. Wie stark die Sinne des Zuschauers angesprochen werden, hängt daher nicht von der Quantität der Sprache ab – sie ist eine Frage der Anschaulichkeit und Lebhaftigkeit der Verbalisierung. Oder um es mit Begriffen der klassischen Rhetorik zu sagen: der *enérgeia* und der *enárgeia* bzw. *evidentia*.⁷ Mit *enérgeia* ist ein dynamischer Sprachstil der Verlebendigung und Bewegung gemeint: Das Abwesende wird suggestiv vergegenwärtigt, indem es gleichsam energetisch, vitalisiert und in voller Wirksamkeit sprachlich vorgeführt wird. Der Begriff *enárgeia* hingegen verweist auf einen anschaulichen und detailreichen Stil. Das Abwesende wird plastisch gemacht durch ausmalende Beschreibung, die deutlich und klar ist. In beiden Fällen haben wir es mit Techniken des «Vor-Augen-Stellens» zu tun.⁸ Abhängig vom Suggestionsgrad sind hier sehr unterschiedliche Intensitäten der Imagination zu erwarten.

Wichtig scheint mir dabei: Um im vollen Maße suggestiv wirksam zu sein, darf das Erzählte oder Beschriebene nicht gleichzeitig *als* Filmbild oder *im* Filmbild zu sehen sein. Das zu Vergegenwärtigende sollte eine bildliche Unbestimmtheitsstelle

6 Kracauer schreibt noch 1960 (S. 148 und 152): «Tonfilme entsprechen dem ästhetischen Grundprinzip nur, wenn ihre wesentlichen Mitteilungen von den Bildern ausgehen.» Oder: «Alle erfolgreichen Versuche, das gesprochene Wort mit einzubeziehen, haben eines gemeinsam: sie reduzieren den Dialog, um dem Bild seine Bedeutung zurückzugeben». Sarah Kozloff (1988, S. 9) fragt zu Recht: «What was – or is – so very threatening about words in movies? [Rick] Altman argues that the condemnation of dialogue stems from the need to divorce film from the theater, its parent and competitor, and his explanation is supported by the omnipresent expressions of fear that if speech is given free rein, film will regress to «canned theater.»» Gegen einen Medienpurismus und die These einer *medium specificity* des Films wendet sich Carroll (2008, S. 35–52).

7 «Als *terminus technicus* der klassischen Rhetorik bezeichnet *evidentia* ausschließlich *Mittel*, die auf nicht-diskursive Weise, nämlich im Wege der Veranschaulichung, zur Einsicht führen. Dabei benennt E[videntia] meist keine einzelne Figur, sondern dient als Oberbegriff für eine ganze Reihe von Techniken des Vor-Augen-Stellens und wird besonders dort verwendet, wo eine Darstellung auf ihre Erlebnisqualität hin ausgezeichnet werden soll. [...] Aufgrund der lautlichen und der graphematischen Ähnlichkeit der griechischen Termini *enérgeia* und *enárgeia* sind sowohl diese Leitbegriffe als auch die ihnen nachgeordneten Figuren oftmals vermischt worden» (Kemman 1996, S. 39f.).

8 In diesem Aufsatz werde ich der Frage «Wie schaffen es Filme qua Sprache, besonders intensiv zu suggerieren?» nicht nachgehen können. Zu anschaulichem und lebendigem Sprachstil, siehe unter anderem den Abschnitt 9 in Meyer 1990 und Scarry 1999.

bleiben, die erst durch die Ergänzungstätigkeit des Zuschauers konkretisiert wird. Denn stellt der Film dem Zuschauer illustrierende Bilder zur Verfügung, behindern diese den Akt des Imaginierens oder blockieren ihn gar.⁹ Das suggestive Potenzial der Verbalisierung verpufft.¹⁰ Ich kann nicht ein und dasselbe intentionale Objekt gleichzeitig wahrnehmen *und* dieses auch noch imaginieren – darauf haben schon Philosophen wie Wittgenstein oder Sartre hingewiesen.

Suggestive Verbalisierungen sind kein exklusiv dem Film vorbehaltenes ästhetisches Stilmittel. Auch wenn sie im Film durch Großaufnahmen, Zooms oder andere Stilmittel auf eine spezifische Weise eingesetzt werden können – sie sind transmedial verbreitet und überall dort zu finden, wo Sprache eine ästhetische Rolle spielt. Da die Filmwissenschaft meines Wissens bislang wenig zu suggestiven Verbalisierungen geforscht hat, muss es nicht verwundern, dass diese transmediale Verbreitung übersehen wurde. Ein Beispiel wäre Michel Chion, der einen spezifischen Effekt des *Kinos* zu erkennen meint, wenn die Worte einer Figur nicht visuell «illustriert» werden: «when *the screen doesn't show* what the words evoke, and instead the camera remains exclusively with the talking face of the storyteller and the reactions of onscreen listeners, this becomes an event itself, a specifically cinematic one.» (Chion 2009, S. 399f., Hervorhebung im Original) Chion unterschlägt jedoch, dass dieses ästhetische Stilmittel in Form des Botenberichts so alt ist wie die westliche Literatur. Man denke an die Dramen von Aischylos (*Die Perser*) oder Euripides (*Medea*) (vgl. zuletzt Zeppezauer 2011). Und auch eine zweite Form der suggestiven Verbalisierung, auf die Chion nicht zu sprechen kommt, spielt schon in Homers *Ilias* und später im antiken Drama eine wichtige Rolle: die Mauerschau oder Teichoskopie.

Aber auch in anderen Fächern scheint der Blick über die Mauern der eigenen Disziplin nicht immer zu gelingen. So schreibt beispielsweise der Theaterwissenschaftler Peter Eversmann in einem Aufsatz über Botenbericht und Teichoskopie:

9 Mit Blick auf vergleichbare Fälle im *Theater* hält auch Christopher Collins fest: «perceptual and verbal data both lay claim to visuality: what we see on stage and what actors' words evoke in our minds compete for visual attention. They are not merely concurrent; they are counteractive. Perceptual presence and imaginal absence, when they overlap, create a condition that psychologists term «interference.» (Collins 1991, S. 2)

10 Illustrieren audiovisuelle Filmbilder die Verbalisierung, mindert das die suggestive Wirkung und damit die Imaginationsleistung. Das bedeutet aber nicht, dass die Verbalisierung in diesen Fällen keinen Effekt auf die Filmbilder hätte. Die begleitende Verbalisierung, oft als redundant gescholten, lenkt die Aufmerksamkeit auf die von ihr sprachlich hervorgehobenen Aspekte des Filmbildes. Wie ein Suchscheinwerfer erhellt sie bestimmte Teile; andere sinken ins nicht-beschriebene Dunkel ab. Die Bilder «bedrohen» die Imaginationsleistung – und die Verbalisierung übt Macht über die Autonomie des Bildes aus.

«The specific ontological status of messenger reports and teichoscopies in the theatre – told and not shown – merits by itself a somewhat closer look at these phenomena. But there appears to be even more: in the [...] novel and in the film we do not find these kind of stories. [...] not even with film adaptations of theatre plays.»

(Eversmann 2005, o.S.)

Auch das ist nicht korrekt: Botenbericht und Teichoskopie spielen im Theater und in der erzählenden Literatur, aber auch in anderen narrativen Medien eine wichtige Rolle – wie ich im Folgenden zeigen werde, können sie als Unterkategorien der Vergangenheits- bzw. Gegenwartsverbalisierung auch im Film vorkommen.

Zunächst aber scheint es mir wichtig, den Begriff der suggestiven Verbalisierung von verwandten Konzepten zweier Vertreter der Filmnarratologie und der Sound Studies zu unterscheiden: Markus Kuhns «sprachlicher Erzählinstanz» und Michel Chions «noniconogenic narration».

Die Nähe zur Filmnarratologie und den Sound Studies

In seiner präzisen und äußerst detailreichen Studie *Filmnarratologie* schlägt Markus Kuhn vor, bezüglich der filmischen Erzählinstanz (*cinematic narrator*) zwischen der *visuellen* Erzählinstanz (VEI) und einer oder mehreren fakultativen *sprachlichen* Erzählinstanzen (SEI) zu unterscheiden. Aus naheliegenden Gründen interessieren mich hier lediglich die sprachlichen Erzählinstanzen. «Von einer sprachlichen Erzählinstanz (SEI) im Film kann man immer dann sprechen, wenn auf irgendeine Weise sprachlich mindestens eine Minimalgeschichte erzählt wird», so Kuhn (2011, S. 95).¹¹ Sprachliche Erzählinstanzen können durch szenische Figuren, Voice-over, Textinserts/Texteinblendungen oder Schrifttafeln/Zwischentitel realisiert sein. Dabei unterscheidet Kuhn zwischen *extradiegetischen* SEI wie Voice-over, Schrifttafeln/Zwischentitel oder Textinserts und *intradiegetischen* SEI wie szenische Figuren oder Schriftstücke (Briefe, Zeitungen, Bücher). Ein paradigmatischer Fall wäre eine «Erzählerfigur» wie die Krankenschwester Alma aus dem *PERSONA*-Beispiel. Sie erzählt der Schauspielerinnen Elisabeth Vogler die Erlebnisse jenes anfangs erwähnten heißen Junitages an einem schwedischen Strand. Kuhn spricht in vergleichbaren Fällen von einer anthropomorphisierten intradiegetischen SEI (Kuhn 2011, S. 275).¹² Almas Binnenerzählung – Kuhn würde in Anlehnung an Gérard Genette den Ausdruck «Metadiegesen» benutzen – bleibt rein sprachlich,

11 Kuhn (2011, S. 87) spricht von «sprachlichen» statt «verbalen» Erzählinstanzen lediglich, um sich mit den Abkürzungen nicht ins Gehege zu kommen.

12 Kuhn nennt auch Verhörs- oder Geständnisszenen aus Gerichts-, Whodunit- oder Kriminalfilmen wie *PHILADELPHIA* (1993), *12 ANGRY MEN* (1957) oder *LA FILLE SUR LE PONT* (1999) (Kuhn 2011, S. 277f.).

wird also zu keinem Zeitpunkt visuell illustriert. Doch Metadiegesen wie Erinnerungen, Geständnisse, Traumerzählungen, Beichten etc. kommen in verschiedenen Formen vor: Sie können entweder rein sprachlich erzählt, nur visuell gezeigt oder beides sein (Kuhn 2011, S. 84). In Anlehnung an Kuhns Begriff der *visuellen Metadiege* (einer bildlich illustrierten Binnenerzählung) könnte man in Fällen nicht-visueller, also rein sprachlicher Binnenerzählungen von *mental zu visualisierenden Metadiegesen* sprechen, da diese vom Zuschauer imaginiert werden.

Die Nähe der beiden Konzepte «sprachliche Erzählinstanz» und «suggestive Verbalisierung» ist nicht von der Hand zu weisen. Dennoch weicht mein hier vorgeschlagenes Konzept in zwei Punkten deutlich von der kuhnschen Narratologie ab. Erstens geht es Kuhn im Gegensatz zum Kognitivismus, zur Rezeptionsästhetik oder zur Filmphänomenologie nicht um Zuschaueraktivität, ästhetische Wirkung und die Beschreibung der Filmerfahrung. Seine Filmnarratologie argumentiert werkimmanent und schlägt eine deskriptive Analyse von Erzählstrukturen vor. Der Zuschauer taucht daher allenfalls sporadisch auf, beispielsweise als *Adressat von Informationen* in einem klassischen Sender-Empfänger-Kommunikationsmodell.¹³ Das Spezifische am Begriff der «suggestiven Verbalisierung» liegt aber gerade im Verweis auf die sinnliche Ergänzungsleistung des Zuschauers, der etwas sprachlich Präsentes und audiovisuell Absentes visuell, auditiv, olfaktorisch, gustatorisch oder haptisch imaginiert. Zweitens ist die Narratologie *per definitionem* am Erzählen interessiert. Wie oben bereits angedeutet, umfasst mein Konzept der suggestiven Verbalisierung aber dezidiert auch anschauliche Beschreibungen von Zuständen und Dingen.¹⁴ Diese deskriptiven Passagen könnte man auch als *Ekphrasis* bezeichnen, sofern man diesen klassischen Ausdruck in einem erweiterten Sinne versteht und nicht auf Beschreibungen von Kunstwerken einengt.¹⁵ Der Begriff der suggestiven Verbalisierung würde dann sowohl die *Erzählung* als auch die *Ekphrasis* umfassen.

13 So schreibt Kuhn (2011, S. 109) über die intradiegetische sprachliche Vermittlung von Geschichten, «in ihr gelte wie im Drama die Doppelfunktion der Informationsvermittlung im Dialog: Die *intradiegetische SEI* erzählt dem *intradiegetischen Adressaten* eine Geschichte, die gleichzeitig der *extradiegetische Adressat* und der *reale Zuschauer* vermittelt bekommen».

14 Aus diesem Grund ersetze ich auch den Begriff der «Erzählerfigur», wie ihn Kuhn verwendet, durch den Ausdruck «Figurenrede»: Eine Figur kann durchaus suggestiv verbalisieren, ohne dabei im engeren Sinne zu erzählen. Die Beschreibung einer Landschaft im Off wäre ein Beispiel (vgl. Kuhn 2011, S. 275).

15 In einem einflussreichen Aufsatz unterscheidet auch W. J. T. Mitchell (1994, S. 152f.) zwischen zwei Formen der Ekphrasis: (1) Ekphrasis als literarisches Genre, in dem Gedichte visuelle Kunstwerke beschreiben und (2) Ekphrasis als genereller Oberbegriff für alle verbalen Repräsentationen von visuellen Repräsentationen, die dazu dienen, Personen, Plätze, Bilder et cetera vor das geistige Auge zu stellen. Die Ekphrasis wäre demnach eine von der Narration zu unterscheidende *Textform*, die dem Leser, Zuhörer oder Publikum nicht erzählend, sondern beschreibend Dinge und Zustände vor Augen stellen soll, während *enérgeia* und *enárgeia* die *rhetorischen Mittel* bezeichnen, die dazu dienen, diese Wirkung hervorzurufen.

Zumindest der zweite der beiden Einwände lässt sich auch auf die begrifflichen Vorschläge des französischen Filmtontheoretikers Michel Chion übertragen. Chion hat in seinem beeindruckenden Buch *Film, a Sound Art* in gewohnt glänzender Rhetorik an die evokative Kraft der Worte im Film erinnert. Darin unterscheidet Chion zwischen der «iconogenic narration» und der «noniconogenic narration». Unter «iconogenic narration» fallen Szenen, in denen die Worte einer Figur ihre eigene Visualisierung verursachen, hervorrufen, evozieren, ins Leben rufen, heraufbeschwören (Chion benutzt die Verben «to cause», «to evoke», «to suscite» und «to conjure up») (Chion 2009, S. 396, 397, 399 und 478). Man denke an den klassischen Fall einer Kamerafahrt auf eine erzählende Figur, die einen Flashback einleitet. Die anfänglich verbale Schilderung oder Beschreibung wird entweder durch die folgenden Bilder verdoppelt; oder der Film wechselt komplett in den zeigenden Modus, indem er die Stimme verstummen lässt. Der Begriff fällt daher mit derjenigen Form der kuhnschen Metadiege zusammen, die sowohl sprachlich als auch visuell umgesetzt ist.

Die «noniconogenic narration» bezieht sich hingegen auf Situationen, in denen Figuren eine Geschichte erzählen und dabei nur der Erzählende und die Zuhörer zu sehen sind. Es kommt mithin keine visuelle «Illustration» ins Spiel; die Erzählung wird nur über Sprache vermittelt (Chion 2009, S. 481). Auch Chion greift zur Veranschaulichung auf das prägnante Beispiel der erotischen Figurenrede aus *PERSONA* zurück. Darüber hinaus nennt er eine Reihe von anderen Filmen, in denen Figuren explizit und nachdrücklich über Sex sprechen, ohne dass dieser gezeigt würde: *CARNAL KNOWLEDGE* (1971), *UNE SALE HISTOIRE* (1977), *THE DECLINE OF THE AMERICAN EMPIRE* (1985), *KIDS* (1995), *SALÒ* (1975) und *LA LECTRICE* (1988). Ergänzend hinzufügen könnte man aus jüngerer Zeit Filme wie *NATHALIE* (2003) und, in manchen Passagen, *CHLOË* (2009). Im Gegensatz zu Kuhn, der einen rein werkimmanenten Fokus wählt, erwähnt Chion in seiner Diskussion wirkungsästhetische Effekte. Auf sie werde ich weiter unten zurückkommen. An dieser Stelle sei lediglich darauf hingewiesen, dass auch Chion die «noniconogenic narration» durch unsere eigenen individuellen Imaginationen begleitet sieht (Chion 2009, S. 401). Damit wird die Nähe zum Begriff der «suggestiven Verbalisierung» besonders deutlich. Dennoch fällt auch bei Chion die Beschränkung auf das Erzählen auf, wodurch das anschauliche und lebhaft Beschreiben aus dem Blick zu geraten droht. Problematisch scheint mir darüber hinaus die normative Betonung im Begriff der «noniconogenic narration»: Da Chion die Negativ-Vorsilbe «non» benutzt, setzt er die visualisierende Narration bewusst oder unbewusst als Norm und wertet somit den verbalisierenden Modus ab.

Typologie der suggestiven Verbalisierung

Wie lassen sich nun in der Gesamtmenge aller suggestiven Verbalisierungen kategoriale Unterschiede festmachen? Ich schlage vor, suggestive Verbalisierungen anhand ihrer *zeitlichen Bezugnahme* zu unterscheiden und sie in vier Kategorien zu unterteilen. Die entscheidende Frage bei der kategorialen Zuordnung lautet: Verweist die suggestive Verbalisierung auf etwas bereits Vergangenes, gleichzeitig Ablaufendes, in der Zukunft liegendes oder auf etwas «Überzeitliches», das entweder beständig anhält oder regelmäßig wiederkehrt? Anders ausgedrückt: Bringt die suggestive Verbalisierung den Zuschauer dazu, etwas zu imaginieren, was vom Zeitpunkt der Beschreibung oder Erzählung aus gesehen in der Vergangenheit, in der Gegenwart oder in der Zukunft liegt oder dauerhaft beziehungsweise regelmäßig gültig ist? Damit orientiere ich mich am Beispiel der beiden dramentheoretischen Kategorien Botenbericht und Mauerschau, die sich ebenfalls in ihrem zeitlichen Bezug unterscheiden: Während der Botenbericht eine Handlung oder einen Zustand aus der Vergangenheit vergegenwärtigt, macht die Mauerschau gegenwärtig Absentes anschaulich. Um sowohl diese historischen Wurzeln als auch den transmedialen Charakter der suggestiven Verbalisierung erkennbar zu machen, weise ich gelegentlich auf die Begriffe Botenbericht und Mauerschau als Unterkategorien der Vergangenheits- und Gegenwartsverbalisierung hin. Doch die beiden Begriffe decken weder das gesamte Spektrum der Vergangenheits- und Gegenwartsverbalisierung ab; noch umfassen sie jene suggestiven Verbalisierungen, die auf die Zukunft oder auf Allgemeingültiges verweisen. Ich führe daher die vier genannten Kategorien neu in die Diskussion ein.

Vergangenheitsverbalisierung: Das Imaginieren des Gewesenen

Im Fall der Vergangenheitsverbalisierung weist der Zeitvektor – vom Moment des Verbalisierens aus gesehen – zurück in die Vergangenheit: Der Zustand, der von einem «Boten» beschrieben, die Handlung, die von ihm oder ihr geschildert wird, ist bereits abgeschlossen. Dazu gehören Geständnisse, Zeugenaussagen, Selbstoffenbarungen, Beichten, Geschichten, Traumschilderungen oder auch tatsächliche Botenberichte. Dabei muss die Figur oder der Erzähler nicht selbst Zeuge gewesen sein, sondern kann etwas wiedergeben, was ihm selbst auf irgendeine Weise vermittelt wurde oder was er investigativ herausgefunden hat. Man denke an den Kommissar am Ende eines *Whodunit* oder den Anwalt im Schlussplädoyer eines Justizdramas, wie in *A TIME TO KILL* (1996). Die suggestive Verbalisierung beantwortet die Frage: *Wie war es?* Die dominante grammatikalische Zeit-Form ist daher meist das Imperfekt oder Perfekt.

Von den vier Hauptformen der suggestiven Verbalisierung ist die Vergangenheitsverbalisierung die häufigste. Vergangenheitsverbalisierungen haben meist erzählenden Charakter, weshalb die Nähe zu rein sprachlichen Metadiegesen im Sinne Kuhns und der von Chion diskutierten «noniconogenic narration» besonders groß ist. Die Beispiele sind Legion. In manchen Fällen handelt es sich dabei um beinahe klassische Botenberichte, wie sie seit der antiken Tragödie bekannt sind. Die Figur übernimmt eine Zeugenfunktion und berichtet Gesehenes. Dabei stellt die Schilderung des Augenzeugen Vergangenes «vor Augen». Hier wäre die grausam-drastische Schilderung der Krankenschwester Pat Archer (Cara Seymour) in *HOTEL RWANDA* (2004) zu nennen, in der sie von Gräueltaten berichtet, die sie im ruandischen Bürgerkrieg zu beobachten gezwungen wurde. Denken wir auch an die Szene in *PULP FICTION* (1994), in der Vietnamveteran Captain Koons (Christopher Walken) in einem aberwitzigen Monolog die Nachricht von den seltsamen Irrwegen einer Uhr durch die amerikanischen Kriege des 20. Jahrhunderts überbringt. Oder der Bericht von Ethan Krusemark (Stocker Fontelieu) in *ANGEL HEART* (1987), in dem er eine blutige und kannibalische Voodoo-Zeremonie schildert, die in einem Hotelzimmer stattgefunden hat: «The boy was bound naked on a rubber mat. There were complicated incantations and stuff in Latin and Greek. A pentacle was branded on his chest. Margaret handed Johnny a virgin dagger. And he sliced the boy clean open. And he ate his heart. He cut it out so quickly, the heart was still beating when he wolfed it down.»

Vielfach berichten Figuren auch, was ihnen *selbst* zugestoßen ist. Man denke an die ausgedehnte Schilderung, die Signora Vaccari (Hélène Surgère) von ihrer Entjungferung in Pier Paolo Pasolinis *SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA* (1975) vorträgt. Man denke an eine drastische Szene in Peter Greenaways *THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER* (1989), in der Georgina Spica (Helen Mirren) darüber berichtet, wie sie von ihrem Mann verprügelt, gedemütigt und sexuell missbraucht wurde. Oder man denke an die neunminütige, hochgradig erotische Schilderung der unglücklich verheirateten Corinne (Mireille Darc) in *WEEK-END*. Halbnackt auf dem Schreibtisch ihre Psychoanalytiker und Liebhabers sitzend, schildert sie ihm detailreich ein ausschweifendes sexuelles Erlebnis, das sie mit dem frisch verheirateten Paar Paul und Monique einige Tage zuvor hatte. Zur Kategorie der Vergangenheitsvisualisierung gehören aber auch Schilderungen von Träumen. Beispiele wären der erotische Alptraum von Alice Harford (Nicole Kidman) in *EYES WIDE SHUT* (1999) oder der horrende Alptraum von Miranda Grey (Halle Berry) in *GOETHIKA* (2003).

Im Vergleich zweier Traumschilderungen – Ernas prophetischer Traum in *DAS WEISSE BAND* und der mysteriöse Traum von Sheriff Bell (Tommy Lee Jones) am Ende von Ethan und Joel Coens *NO COUNTRY FOR OLD MEN* (2007) – lässt sich verdeutlichen, was für alle Formen suggestiver Verbalisierung gilt: Es können



5

erhebliche Unterschiede im Grad der Anschaulichkeit und Lebhaftigkeit bestehen. Erna (Janina Fautz), die in ihrer Traumschilderung zweimal vom Lehrer (Christian Friedel) unterbrochen wird, sagt lediglich: «Ich hab geträumt, dass dem Karli – das ist der komische Bub

von der Hebamme...» – «Ich weiß.» – «...das dem was ganz schlimmes passiert.» – «Was ganz schlimmes? Was denn?» – «Das weiß ich nicht. Sowas wie dem Sigi damals. Aber noch viel schlimmer. Und der ist doch so lieb und tut niemandem was.» (Abb. 5)

Der Sheriff erzählt hingegen prägnant:

«I was on horseback goin' through the mountains of a night. Goin' through this pass in the mountains. It was cold and there was snow on the ground and he [my father] rode past me and kept on goin'. Never said nothin' goin' by. He just rode on past... and he had his blanket wrapped around him and his head down and when he rode past I've seen he was carryin' fire in a horn the way people used to do and I could see the horn from the light inside of it.» (Abb. 6)



6

Sheriff Bells Schilderung enthält Elemente, die typisch sind für den Stil von Cormac McCarthy, dessen Roman dem Film zugrunde liegt: der Warm-Kalt-Kontrast von winterlichem Bergpass und wärmerer Decke, die der

Vater um sich gewickelt hat oder der Hell-Dunkel-Kontrast der nächtlichen Berglandschaft und des Schnees. Wichtig noch: Beinahe jeder Satz enthält Verben der Bewegung (viermal «going», dreimal «riding»), die der Schilderung Lebhaftigkeit verleihen. Und schließlich taucht in Bells Traumbericht mit dem Kontrast einer beweglichen Lichtquelle vor dem dunklen Hintergrund der Nacht ein Element auf, das die Philosophin Elaine Scarry als «radiant ignition» bezeichnet und das sie als besonders zuträglich für das Imaginieren von Bewegung ansieht: «What is extraordinary about radiant ignition is the ease with which a point of light can be moved in one's mind, and the fact that by pairing this easily moved object with a

solid object – a person or a horse say – we are able to move the latter mentally» (Scarry 1999, S. 89). Während Ernas Traum karg und abstrakt bleibt, lässt sich der Traum des Sheriffs aufgrund der präzisen Schilderung von Licht, Bewegung und Kälte sinnlich imaginieren.

Gegenwartsverbalisierung: Das Imaginieren des Offs

Der zweite Typus der suggestiven Verbalisierung versucht, dem Zuschauer Imaginationen von etwas *gerade* Nicht-Sichtbarem zu entlocken. Die Gegenwartsverbalisierung, nimmt folglich Bezug auf nicht gezeigte Ereignisse, die gleichzeitig ablaufen, oder konkrete Dinge und Zustände im Off, die gerade von Bedeutung sind. Als eine bekannte Unterkategorie wäre die klassische Teichoskopie zu nennen. Bei der Gegenwartsverbalisierung ist der ontologische Status des gerade Nicht-Gezeigten unerheblich: Es kann sich um Ereignisse oder Dinge handeln, die innerhalb der Diegese *tatsächlich existieren*, aber im Off verborgen sind – ebenso denkbar sind aber auch *immaterielle* Visionen, Tagträume, Halluzinationen oder Drogenräusche, die eine Figur gerade erlebt und beschreibt. Entscheidend ist lediglich, ob die Verbalisierung eine Antwort auf die Frage gibt: Wie *ist* es gerade? Der Zeit-Vektor verweist auf die diegetische Gegenwart. Das grammatikalische Tempus ist daher das Präsens. Nicht selten werden Gegenwartsverbalisierungen von *deiktischen Ausrufen* wie «Da liegt er!» (MÜNCHHAUSEN, 1943) oder *Blickaufforderungen* wie «Look!» (HALLOWEEN, 1978) eingeleitet. Diese richten sich sowohl an andere diegetische Figuren als auch den Zuschauer.

Wo lassen sich die nicht gezeigten Dinge und Ereignisse finden, die für den Zuschauer in Gegenwartsverbalisierungen beschrieben oder geschildert werden? In einem vielzitierten Aufsatz unterteilt Noël Burch das filmische Off in sechs Segmente (Burch 1981; vgl. Adachi-Rabe 2005). Dazu gehören zunächst die Räume jenseits der vier Ränder des Bildkaders: rechts, links, oben, unten. Das fünfte Segment stellt der Raum «hinter der Kamera» dar. Das sechste Off befindet sich schließlich hinter dem Set oder einem Objekt innerhalb des Kaders: eine Figur geht durch eine Tür, verschwindet hinter einer Straßenecke, wird durch eine Requisite verdeckt oder eine andere Figur versperrt den Blick auf sie. In diesem Fall liegen die Dinge oder Ereignisse nicht mehr außerhalb des Bildes, sondern verschwinden scheinbar innerhalb des Kaders. Darüber hinaus nennt Burch verschiedene Arten, wie Filmemacher das Off bestimmen können: (1) durch Betreten des Kaders oder durch Abtreten aus dem Bild; (2) durch Figuren, die ihren Blick ins Off richten; (3) durch Personen oder Gegenstände die über den Kader hinausragen; (4) durch Töne, deren Quellen im Off liegen, ob Geräusche, Musik oder Stimmen; (5) durch leere Einstellungen, die dem Auge des Zuschauers zu wenig «bieten» und deshalb die Aufmerksamkeit auf das Off wandern lassen; (6) durch Kamerabewegungen,



7-8

die unvermeidlich etwas vorher im Off liegendes in den Kader hereinholen (und umgekehrt). Interessanterweise vergisst Burch jedoch, *Schilderungen* und *Beschreibungen* des Offs zu erwähnen.

Im Gegensatz zum Theater fällt es dem Film vergleichsweise leicht, mit Strategien der Sichtblockade zu arbeiten und dadurch dem Zuschauer auch Dinge *im* Bild zu verbergen (vgl. die Diskussionen zur Tiefeninszenierung und zum Blockieren des Blickes in Bordwell 1998 und 2001, Kapitel 6, S 158–271). Beschreibungen oder Schilderungen von Gegenständen oder Ereignissen im sechsten Off stellen daher eine entscheidende Erweiterung des klassischen Teichoskopie-Begriffs dar. Zu diesen Fällen könnte man die Ekphrasis im engen Sinne rechnen, also die Beschreibung eines Kunstwerkes, das zwar im Bild präsent, von dem aber nur die Rückseite zu sehen ist. Hier wären Bildbeschreibungen aus Guy Ritchies ROCKNROLLA (2008), FALLEN ANGELS (1995) von Wong Kar-Wai, AN AFFAIR TO REMEMBER (1957) (Abb. 7) von Leo McCarey oder die Henry-James-Verfilmung THE INNOCENTS (1961) (Abb. 8) von Jack Clayton zu nennen. Oder denken wir an VARGTIMMEN/DIE STUNDE DES WOLFS (1968): Darin zeigt der Maler Johan Borg (Max von Sydow) seiner Frau Alma (Liv Ullmann) den Inhalt seines Zeichenblocks und beschreibt die einzelnen Blätter, die zwar für seine Frau und ihn, nicht aber für den Zuschauer zu sehen sind. Die Figuren auf den Zeichnungen, ein bizarres Schauerkabinett, werden dabei in unterschiedlichen Graden suggeriert.

Mauerschauen im eigentlichen Sinne finden sich eher selten im Film. Als Beispiele könnte man Josef von Bakys MÜNCHHAUSEN (1943), DUCK SOUP (1933) von

9



den Marx Brothers, NICHT VERSÖHNT ODER ES HILFT NUR GEWALT, WO GEWALT HERRSCHT (1965) von Jean-Marie Straub/Danièle Huillet, Roy Anderssons SÄNGER FRÅN ANDRA VÅNINGEN/SONGS FROM THE SECOND FLOOR (2000) (Abb. 9) oder eine Folge der animierten Fernsehse-

rie SOUTH PARK (2005, Staffel 9, Folge 4) nennen. Zudem fallen Gegenwartsverbalisierungen oft kürzer aus; Beispiele, die mit den langen Vergangenheitsverbalisierungsmonologen vergleichbar wären, sind selten. Das heißt aber keineswegs, ihre veranschaulichende und verlebendigende Wirkung könnte nicht ebenso prägnant sein. Gerade Horrorfilme machen davon wirkungsvoll Gebrauch. Die eingangs zitierte Szene aus HALLOWEEN wäre ein Beispiel. Ein anderer Fall findet sich in M. Knight Shyamalans UNBREAKABLE (2000): Eine Frau hat gerade in einem Nebenraum des Philadelphia Department Stores ein Kind zur Welt gebracht. Das schreiende Baby ist vollständig in Decken gehüllt und daher nicht zu sehen. Ein Doktor wird von einer Angestellten des Kaufhauses in den Raum geführt. Die Mutter fragt ihn: «Is he supposed to be crying like this?» Der Doktor nimmt das eingehüllte Baby auf den Arm und blickt erstaunt, ja beinahe ängstlich auf dessen weiterhin für den Zuschauer nicht sichtbaren Körper. Er fragt die hinter ihm stehende Angestellte, die bei der Geburt dabei war: «What happened during the delivery?» Nachdem er die Antwort erhalten hat, dass alles normal verlaufen sei, fragt er sie: «Did you drop him?» Noch ängstlicher dreinblickend sagt er zu zwei umstehenden Polizisten: «Inform the ambulance that we have a situation!» Er wendet sich an die Mutter und sagt: «Ma'am, I have never seen – *this*. It appears that your baby has sustained some fractions while inside your uterus. His arms and his legs are broken.»

Um keine Missverständnisse aufkommen zu lassen: Gegenwartsverbalisierungen beziehen sich nicht nur auf *Gesehenes* sondern auch auf *Gehörtes*. In DAS LEBEN DER ANDEREN (2006) bespitzelt der Stasi-Hauptmann Gerd Wiesler (Ulrich Mühe) per Kopfhörer die unter ihm liegende Wohnung des Autors Georg Dreyman (Sebastian Koch) und tippt die Vorgänge in seine Schreibmaschine. Dreyman und seine Lebensgefährtin Christa-Maria Sieland (Martina Gedeck) beginnen gerade, sich auf dem Sofa zu küssen und zu entkleiden. Schnitt auf den Stasi-Mitarbeiter im Dachgeschoss, der sie per Abhöranlage überwacht. Er hält mit der Schreibmaschine fest: «Danach vmtl. Geschlechtsverkehr.» Hier hat man es gewissermaßen mit einer zweifach verfremdeten Teichoskopie zu tun. Der Berichtende *hört* die parallel ablaufenden Ereignisse, sieht sie aber nicht (vgl. Eversmann 2005). Und: Er deutet sie in *schriftlicher*, nicht aber in verbaler Form an. Kurze Zeit später wird Wieslers schriftliche Vermutung bestätigt, als er die Überwachung an einen Kollegen übergibt, der schmutzig lachend vermittelt, was im Bild weder zu hören noch nicht zu sehen ist: «Die sind ja schon bei der Sache. Das gibt's ja gar nicht. Diese Künstler! Bei denen geht's ab.»

In den meisten bisher genannten Beispielen haben wir es mit Formen des Offs zu tun, in denen etwas im Kader verdeckt ist, ans Bildfeld angrenzt oder sich zumindest in dessen Umfeld befindet. Es sind aber auch Fälle denkbar, in denen Dinge oder Ereignisse *in* weit entfernten Räumen veranschaulicht werden – von Figuren, die *aus* weit entfernten Räumen zu uns sprechen. Dazu zählen Telefongesprächspartner oder Funknachrichtenübermittler, die abwesende Ereignisse oder

Zustände verbal deutlich machen und dabei selbst visuell abwesend sind. So zum Beispiel in Paul Haggis' *CRASH* (2005), wo eine weibliche Stimme Daten über ein gestohlenen Auto durchgibt: «vehicle described as a black late model Lincoln Navigator, California plate: 4PeterChildIda315. Suspects are two black males, approximately twenty years of age, armed and dangerous». ¹⁶ Oder denken wir an die Radioreportage in der berühmten Schlusssequenz aus *DIE EHE DER MARIA BRAUN* (1979), in der im Hintergrund etwa zehn Minuten lang Herbert Zimmermanns Live-Reportage des WM-Finales von 1954 zwischen Deutschland und Ungarn zu hören ist. In diesen Fällen schildert eine Stimme, deren Quelle im Off liegt, ein Ereignis oder einen Zustand, der ebenfalls im Off liegt. Wir haben es also mit einer doppelten visuellen Abwesenheit zu tun: Weder die verbalisierende Figur noch das Ereignis oder das Objekt sind sichtbar im Bild präsent.

Schließlich können durch Gegenwartsverbalisierungen sogar immaterielle und imaginäre Räume ins Spiel gebracht werden. Ein prägnanter Fall findet sich in *MINORITY REPORT* (2002). Darin schildert die mit hellseherischen Fähigkeiten ausgestattete «PreCog» Agatha (Samantha Morton) John Anderton (Tom Cruise) im Präsens beinahe zwei Minuten lang eine Vision, die sie gerade von dessen verstorbenem Sohn hat: «He's on the beach now, a toe in the water. He's asking you to come in with him. He's been racing his mother up and down the sand.» In diesem Fall haben wir es möglicherweise bereits mit jenem metaphysischen Bereich außerhalb des Bildfeldes zu tun, den Gilles Deleuze als «absolutes Off» bezeichnet und vom eher herkömmlichen «relativen Off» abgrenzt. Beim absoluten Off handelt es sich um ein jenseits des homogenen Raums und der homogenen Zeit liegendes radikaleres Anderswo, mit dem das Spirituelle ins Spiel kommt und das daher nicht mehr zum Bereich des Sichtbaren gehört (Deleuze 1997, S. 31–35).

Zukunftsverbalisierung: Das Imaginieren von Plänen und Prophezeiungen

Anders als die in der Vergangenheit oder Gegenwart verankerten Typen, weist die dritte Form der suggestiven Verbalisierung in die Zukunft: Sie bringt den Zuschauer folglich zum Imaginieren von etwas *Künftigem*, egal ob dieses im Film später dann tatsächlich eintritt oder nicht. Dazu gehören Pläne und Vorhaben, Visionen, Prophezeiungen und Drohungen. Aber auch in Befehlen und Aufforderungen weist der Zeitvektor in Richtung Zukunft, da sie zum Zeitpunkt der Verbalisierung noch nicht umgesetzt sein können. Die suggestive Verbalisierung antwortet auf die

¹⁶ Bei Telefonszenen, in denen eine Figur am anderen Ende der Leitung zwar zu hören, aber nicht zu sehen ist und mithin im Off bleibt, handelt es sich um den dritten Typ in Chions Typologie der Telepheme, den filmischen Einheiten mit Telefonkonversationen (Chion 2009, S. 367f.).

Frage: Wie könnte es *später* sein? Ihr Tempus ist häufig das Futur. So streut Sergeant Hartman (R. Lee Ermey) am Anfang von *FULL METAL JACKET* (1987) radikal drastische Schilderungen gewalttätigen oder skatologischen Inhalts ein. ¹⁷ «You had best unfuck yourself or I will unscrew your head and shit down your neck!» schreit der *drill instructor* einen Rekruten an. Oder: «I will gouge out your eyeballs and skull-fuck you!» In der Dramentheorie gibt es für Figurenreden, die auf die Zukunft gerichtet sind, keinen bündigen Begriff vergleichbar mit Botenbericht und Mauerschau. Wie die folgenden Beispiele zeigen, können sie in Filmen jedoch eine anschauliche Rolle spielen.

Nehmen wir die pathetische Prophezeiung von Terrence Mann (James Earl Jones) in *FIELD OF DREAMS* (1989). Mann rät Ray Kinsella (Kevin Costner) gegen alle finanzielle Bedenken, seine Träume von einem Baseball-Feld in Iowa umzusetzen:

«People will come, Ray. They'll come to Iowa for reasons they can't even fathom. They'll turn up your driveway, not knowing for sure why they're doing it. They'll arrive at your door as innocent as children, longing for the past. [...] And they'll walk out to the bleachers, and sit in shirt-sleeves on a perfect afternoon. They'll find they have reserved seats somewhere along one of the baselines, where they sat when they were children and cheered their heroes. And they'll watch the game, and it'll be as if they'd dipped themselves in magic waters. The memories will be so thick, they'll have to brush them away from their faces.»

Ein noch prägnanteres Beispiel ist die patriotische Motivationsrede, die General George S. Patton (George C. Scott) am Anfang von *PATTON* (1970) an ein nicht sichtbares Soldaten-Publikum richtet (Abb. 10). Die mit drastisch-suggestiven Passagen



10

gespickte Rede verweist sowohl auf die nahe Zukunft der Kämpfe gegen die Nazis in Europa als auch auf die ferne Zukunft, in der die Soldaten auf die Kämpfe des Zweiten Weltkriegs zurückblicken werden:

«We're not just going to shoot the bastards. We're going to cut out their living guts and use them to grease the treads of our tanks. We're going to murder those lousy Hun bastards by the bushel. Now, some of you boys, I know, are wondering whether

¹⁷ Auch James Naremore spricht in diesem Zusammenhang von «vivid scatological imagery» (Naremore 2007, S. 36).

or not you'll chicken-out under fire. Don't worry about it. I can assure you that you will all do your duty. The Nazis are the enemy. Wade into them. Spill *their* blood. Shoot *them* in the belly. When you put your hand into a bunch of goo that a moment before was your best friend's face – you'll know what to do. [...] Now, there's one thing that you men will be able to say when you get back home, and you may thank God for it. Thirty years from now when you're sitting around your fireside with your grandson on your knee, and he asks you, 'What did you do in the great World War II?' – you won't have to say, 'Well, I shoveled shit in Louisiana.'¹⁸

Zu den Zukunftsverbalisierungen gehören auch Aufforderungen und Befehle – selbst wenn diese gar nicht ernst gemeint sind, wie die Aufforderungen in DAS WEISSE BAND, die der Bauer (Branko Samarovski) seinem Sohn auf dem Weg zur Feldarbeit entgeschleudert: «Willst den Baron vors Gericht bringen? Oder den Verwalter erschlagen? Renn hin und hack ihm mit deiner Sense den Kopf ab.» Selbst wenn der Ausruf des Bauern von wütendem Sarkasmus geprägt ist, stellt er uns das Vorhaben als Möglichkeit dennoch prägnant «vor Augen».¹⁹

18 Vergleiche hierzu auch die Rede, die Aldo Raine (Brad Pitt) vor seiner jüdisch-amerikanischen Guerilla-Truppe in INGLORIOUS BASTERDS (2009) hält: «We're gonna be dropped into France, dressed as civilians. And once we're in enemy territory, as a bushwhackin' guerrilla army, we're gonna be doin' one thing and one thing only – killin' Nazis. Now, I don't know about y'all, but I sure as hell didn't come down from the god-damn Smoky Mountains, cross five thousand miles of water, fight my way through half of Sicily and jump out of a fuckin' airplane to teach the Nazis lessons in humanity. [...] We will be cruel to the Germans, and through our cruelty they will know who we are. And they will find the evidence of our cruelty in the disemboweled, dismembered, and disfigured bodies of their brothers we leave behind us. And the Germans won't be able to help themselves but imagine the cruelty their brothers endured at our hands, and our boot heels, and the edge of our knives...»

19 Um es noch einmal zu betonen: Auch wenn meine Beispiele vorwiegend fiktionalen Filmen entnommen sind, spielen suggestive Verbalisierungen in anderen Modi ebenfalls eine zentrale Rolle. In Joe Berlingers und Bruce Sinofskys Dokumentarfilm PARADISE LOST: THE CHILD MURDERS AT ROBIN HOOD HILLS (1996) beispielsweise findet sich eine haarsträubende Zukunftsverbalisierung. Der Stiefvater eines ermordeten Jungen droht am Schauplatz des Geschehens den mutmaßlichen Tätern in tiefstem Súdstaaten-Englisch und mit alttestamentarischem Zorn: «I hope your master, the Devil, does take you soon. I want you to meet him *real* soon. And the day you'll die, I'm gonna praise God. And I make you a promise: the day you'll die, every year on May 5th, I'm gonna come to your graveside, I'm gonna spit on you, I'm gonna curse the day you were born, and I'm sure, while I'm standing there, I will have to have other bodily functions let go upon your grave.»

Generalitätsverbalisierung: Das Imaginieren des Allgemeingültigen und des Regelmäßigen

Die Zeitvektoren der drei vorangegangenen Kategorien weisen in *eine* spezifische Richtung: in die Vergangenheit, in die Gegenwart oder in die Zukunft. Das ist im Fall der – vergleichsweise weniger häufig vorkommenden – *Generalitätsverbalisierung* anders: Hier ist die zeitliche Bezugnahmen entweder auf Dauer geschaltet und mithin auf etwas durchgängig *Allgemeingültiges* gerichtet; oder die Vektoren verweisen auf wiederkehrende Zeitpunkte und damit auf etwas *Regelmäßiges*. Hier kommt es für den Zuschauer nicht darauf an, zu imaginieren, wie es einmal war, gerade ist oder irgendwann sein wird. Vielmehr gilt es für ihn, sich das Generelle vorzustellen, entweder weil es durchgehend-beständig so ist oder weil es regelmäßig und immer wieder so ist. Das Gesagte evoziert nicht das Besondere sondern das Allgemeingültige, nicht den Spezialfall sondern das immer wieder Vorkommende, nicht das *token* sondern den *type*. Die suggestive Verbalisierung beantwortet mithin die Frage: Wie ist es generell immer (wieder)?

Nun könnte man meinen, Verbalisierungen von etwas Allgemeingültigem oder Regelmäßigem könnten kaum suggestiv ausfallen. Die folgenden knappen Beispiele allerdings widerlegen diesen Einwand. In SE7EN sagt Wild Bill (Martin Serene), der Besitzer eines S/M-Ladens, über seinen Kunden John Doe (Kevin Spacey): «I thought he was one of them performance artists, that's what I thought. You know the sort of guy who pisses on a cab onstage and then drinks it. Performance art.» Wild Bill verweist hier nicht auf einen *konkreten* Performance-Künstler. Vielmehr ordnet er John Doe in die Kategorie Performance-Kunst ein und legt dar, was er *typisch* dafür hält. In SIN CITY (2005) schildert die Bewährungshelferin Lucille (Carly Gugino) ihrem Bekannten Marv (Mickey Rourke), was der Serienkiller Kevin (Elijah Wood) *generell* mit seinen weiblichen Opfern macht: Er kocht sie «wie ein Steak» und isst sie. Die Köpfe behält er, die Knochen verfüttert er an seinen Wolf. Entscheidend ist in dieser Schilderung weniger, dass Kevin in einem konkreten Fall so vorgegangen ist – entscheidend ist, dass er es immer so macht. Sogar die Erörterungen von Charaktereigenschaften wie Mut können auf anschauliche Weise verbalisiert werden, wie die anaphorischen Fragen aus dem «Courage»-Lied des Cowardly Lion in THE WIZARD OF OZ (1939) belegen: «What makes a King out of a slave? Courage. What makes the flag on the mast to wave? Courage. What makes the elephant charge his tusk in the misty mist or the dusky dusk? What makes the muskrat guard his musk? Courage. What makes the Sphinx the 7th Wonder? Courage.» In allen drei Fällen wird etwas immer wieder Vorkommendes oder Allgemeingültiges im Präsens verbalisiert.

Einen interessanten Sonderfall stellt die Suggestion durch *Vergleich* dar. In Oskar Roehlers DIE UNBERÜHRBARE (2000) gibt es eine Szene, in der Hanna Flanders (Hannelore Elsner) und ihr Ex-Mann Bruno (Vadim Glowna) in dessen Wohnzimmer beisammensitzen. Flanders hat auf dem Sofa Platz genommen und erzählt,

dass sie manchmal das Gefühl habe, ihr Bauch würde aufplatzen wie ein «Kartoffelbovist» und alles würde aus ihr herausstauben. Durch Flanders' anschauliche Beschreibung des Aufplatzens qua Vergleich mit dem staubenden Kartoffelbovisten sowie – und das ist in diesem Fall nicht zu unterschätzen – die *gestische* Andeutung eines runden Pilz-Bauches, kann der Zuschauer das *im Bild* Absente durch ein mentales Füllen der Unbestimmtheitsstelle visualisieren. Auch in diesem Fall haben wir es mit der Verbalisierung von etwas Generellem zu tun: Denn einerseits kehrt bei Flanders dieses Gefühl *immer wieder*; zum anderen platzen Kartoffelbovisten in der Wahrnehmung der Figur *generell* auf diese Art.

Als einen Klassiker der Generalitätsverbalisierung könnte man schließlich die populistische Radio-Ansprache von Long John Willoughby (Gary Cooper) in *MEET JOHN DOE* (1941) anführen. Darin beschreibt Willoughby in wechselnden Graden der Anschaulichkeit und Lebhaftigkeit die Eigenschaften des Durchschnittsamerikaners John Doe:

«He's simple and he's wise. He's inherently honest, but he's got a streak of larceny in his heart. He seldom walks up to a public telephone without shoving his finger into the slot to see if somebody left a nickel there. He's the man the ads are written for. He's the fella everybody sells things to. [...] You'll find us everywhere. We raise the crops; we dig the mines, work the factories, keep the books, fly the planes and drive the busses. And when a cop yells: «Stand back there, you!» He means us, the John Does! We have existed since time began. We built the pyramids. We saw Christ crucified, pulled the oars for Roman emperors, sailed the boats for Columbus, retreated from Moscow with Napoleon and froze with Washington at Valley Forge.»

Freilich gibt es Fälle, in denen vor allem der *Kontext* entscheidet, ob eine Figurenrede tatsächlich als generalisierende Verbalisierung zu kategorisieren ist. Beschreibt eine Figur beispielsweise auf anschauliche Art eine Eiche, lässt sich die Kategorie nicht in allen Fällen allein an der Sprache entscheiden. Denn die Figur kann damit die Eiche als *type* beschreiben: Wie sehen Eichen typischerweise aus? Sie kann aber auch eine spezifische Eiche als *token* meinen, die im Off steht und nicht gezeigt wird, aber gerade von Bedeutung ist: Wie sieht diese bestimmte Eiche gerade aus? Dann hätten wir es mit einer Gegenwartsverbalisierung zu tun.

Auch die Abgrenzung zur Zukunftsverbalisierung scheint – zumindest auf den ersten Blick – nicht immer trennscharf. Führen wir uns deshalb noch einmal das Beispiel aus *THE KILLING* vor Augen (ein Film, in dem perfekt geplante Abläufe, Zeitrationalisierung und das Unterwerfen unter ein gnadenloses Zeitregime eine zentrale Rolle spielen). Johnny Clay schildert die Ankunft des gepanzerten Sicherheitswagens mit den Worten: «That car arrives about five o'clock and parks directly in front of the main entrance to the club house.» Aus dem Situationskontext und der Wahl des Tempus wird deutlich: Entscheidend ist zu diesem Zeitpunkt im Film weniger, dass der Ablauf auf der Rennbahn *in der Zukunft* konkret so sein wird. Im

Vordergrund steht in dieser Szene vielmehr, dass der Ablauf *regelmäßig* und *immer wieder* so ist. Wäre es anders, hätte sich Johnny nicht auf diese Weise ausgedrückt. Die zeitliche Bezugnahme würde sich nämlich schlagartig vom Regelmäßigen zum Zukünftigen verändern, würde er das Futur verwenden («That car *will arrive* at about five o'clock...») oder sogar einen der anwesenden Zuhörer in die Schilderung integrieren («...and will park in front of the main entrance to the club house, *where Randy will be waiting.*»). Stattdessen beschreibt Johnny aber im Präsens den Ablauf auf generelle Art.

Funktionen

Zum Schluss möchte ich auf einige Funktionen der suggestiven Verbalisierung eingehen, ohne dabei aber Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben. Doch die Frage steht im Raum: Warum überhaupt auslassen und verbal andeuten? Warum nicht alles direkt zeigen? Warum auf suggestive Sprache zurückgreifen, wo das Filmbild uns beinahe alles anschaulich vor Augen führen könnte?

Zunächst gibt es eine Reihe von pragmatischen Gründen (vgl. Hanich 2012a). Diese können einen *politisch-rechtlichen* Hintergrund haben: Wo die explizite Darstellung von Gewalt oder Sexualität tabuisiert oder sogar rechtlich untersagt ist, können suggestive Verbalisierungen zu einer Vergegenwärtigung des Verbotenen führen. Zudem können auch *ökonomische* Gründe eine Rolle spielen. Indem die Filmmacher Zustände, Objekte, Handlungen oder Ereignisse nicht direkt zeigen, sondern indirekt veranschaulichen, können sie ein größeres Publikum ansprechen, das andernfalls durch Zensur oder Altersbeschränkungen begrenzt wäre. Neben den auf diese Weise zustande kommenden höheren Einnahmen gelten aber auch die ökonomisch-technischen Gründe, die dem Botenbericht und der Mauerschau schon im antiken Theater eine wichtige Rolle zukommen ließen. Durch die Verlagerung auf das Wort können Dinge einfach und kostenlos veranschaulicht werden, die entweder sehr teuer sind oder hohen technischen Aufwand erfordern: Schlachten mit aufwendigem Komparsenpersonal, Naturkatastrophen mit hohem CGI-Bedarf, Kriegsszenen mit anspruchsvollen Stunts et cetera.

Abgesehen von diesen pragmatischen Gründen spielen häufig ästhetische Absichten eine entscheidende Rolle. Suggestive Verbalisierungen ermöglichen beispielsweise auf der Ebene der *Dramaturgie* das Wahren der Einheit von Raum und Zeit: Es erfolgt kein Umschnitt in die Vergangenheit oder Zukunft und kein Wechsel an einen anderen Ort. Dadurch können spannungsvolle Diskrepanzen entstehen: zwischen der Enge des Filmraums und der Weite des Imaginationsraums (*PERSONA*), zwischen einer bildlichen Beschränkung auf die Gegenwart und einer imaginativen Ausdehnung auf die Vergangenheit (*EYES WIDE SHUT*), zwischen dem statischen Jetzt und den kinetischen Turbulenzen der verbalisierten Zukunft

(PATTON), zwischen dem asketischen Hier und dem erotischen Dort (DAS LEBEN DER ANDEREN) etc.

Neben diesen *synchronen* Diskrepanzen ermöglichen suggestive Verbalisierungen auch den Einsatz von *diachronen* Widersprüchen. Dabei geht es nun nicht mehr um eine Reibung zwischen der *aktuellen* Wahrnehmungs- und der Imaginationsebene. Vielmehr stammt die Diskrepanz aus einem Sukzessivitätswiderspruch zwischen Vorangegangenen und Nachfolgendem. Denken wir an einen *vorangehenden* suggestiven Bericht, der sich später als falsch herausstellt, weil die Figur unzuverlässig erzählt hat. Widerlegt die nachfolgende *visuelle* die vorangegangene *sprachliche* Erzählinstanz, muss der Zuschauer seine Imaginationen als ‚falsch‘ erkennen und korrigieren. Beim Ersetzen der erinnerten Imaginationsebene durch die aktuelle Wahrnehmungsebene kann dabei wahlweise ein Irritations-, Überraschungs- oder Frustrationseffekt entstehen.



11

Umgekehrt kann sich aber auch ein *nachfolgender* Bericht auf wirkungsvolle Weise als falsch herausstellen, wenn er dem *zuvor* Gezeigten zuwiderläuft. In Ingmar Bergmans *TYSTNADEN/DAS SCHWEIGEN* (1963) schildert Anna (Gunnel Lindblom) ihrer kranken Schwester Ester (Ingrid Thulin) ein im Film bereits gezeigtes Erlebnis in einem Varieté-Theater (Abb. 11). Ihr Bericht stimmt jedoch nur zur Hälfte mit dem überein, was zuvor zu sehen war. Die zweite Hälfte ihrer Erzählung weicht eindeutig ab: Während Anna in Wahrheit schockiert aus dem Theater geflohen war, nachdem sie ein Paar beim Sex beobachtet hat, behauptet sie nun, ein Mann sei zu ihr in die Loge gekommen und hätte Sex mit ihr auf dem Fußboden gehabt. Diese Erzählkonstruktion verschafft dem Zuschauer einen Informationsvorsprung vor der Figur der Ester, durch die Annas Sadismus erst verständlich wird: Anna erzählt die Geschichte, um Ester zu schockieren und abzustößeln, denn Anna kommt nicht damit zurecht, dass ihre Schwester offensichtlich verliebt ist in sie.

Schließlich können auch Gegenwartsverbalisierungen auf ähnliche Weise genützt werden. Wenn der Film zunächst Gegenwärtiges suggestiv verbalisiert, kurze Zeit später aber illustrierende Filmbilder anbietet, die der eigenen mentalen Visualisierung *zuwiderlaufen*, sind sogar komische Effekte denkbar.

In der bereits erwähnten Folge aus *SOUTH PARK* steht der Erzengel Michael auf den Mauern der himmlischen Festung und beschreibt im Stile eines Sportreporters die ultimative Schlacht zwischen den göttlichen Heerscharen und der Höllen-Armee Satans (Abb. 12): «Oh my god! My god, this battle is epic! ... Oh, they're bringing in their demon dragons. Look at the size of them! My god, this is even bigger than the final battle in the *Lord of the Rings* movie. It's like ten times bigger than that battle.» Während der teichoskopischen Verbalisierung ist die Schlacht nicht zu sehen. Doch kurze Zeit später, nachdem der Erzengel die Himmelskräfte für siegreich erklärt hat, folgt eine Einstellung auf das Schlachtfeld: Dort sind lediglich sieben Engel und ein paar kleine Lachen Blut zu sehen.



12

Damit wären nur einige der zahlreichen Funktionen von suggestiven Verbalisierungen angesprochen, die sich auf die *Erzählebene* im engeren Sinne beziehen. Auf der *Darstellerebene* hingegen kann den Schauspielern durch ausgedehnte Verbalisierungen Platz für Virtuosität eingeräumt werden, in denen der *Stimme* eine bedeutsamere Rolle zukommt als sonst. Darauf hat insbesondere Michel Chion (1999, S. 172) aufmerksam gemacht: «The work that especially American actors devote to vocal accents and timbres [...] allows them to reassert their identity as actors, to show that they are not just blank canvases for makeup, but that they can reinvent and master their craft through technique, the body and the voice». Neben der Anverwandlung fremder Akzente und Dialekte – Robert De Niro als *white-trash*-Südstaatler in *CAPE FEAR* (1991), Meryl Streep als Margaret Thatcher in *THE IRON LADY* (2011) – spielt für Chion vor allem das Timbre eine wichtige Rolle: «the way of creating a voice that's hoarser, more metallic, more full-throated, more sonorous, or less harmonically rich» (Chion 1999, S. 173). Man denke an George C. Scott und seine fulminante Rede in der Rolle des General Patton: Die Wucht seiner Rede rührt nicht nur aus ihrem Inhalt, sondern auch in ihrer Ausführung, die zu großen Teilen auf stimmlichen Qualitäten wie Akzent und Timbre beruht. Ganz abgesehen davon, dass suggestive Verbalisierungen die Lust an der Macht der Rhetorik und der Eloquenz des Sprechers stimulieren können, kann auch die Stimme selbst für den Zuschauer zu einer Quelle ästhetischer Bewunderung werden: «There has been

a change since the 1950s in that the viewer cannot predict what voice De Niro or Streep might have in the newest film,» so Chion (1999, S. 173).

Mit Hinweis auf die medientheoretischen Überlegungen von Walter Ong und Mary Ann Doanes lacansche Interpretation der Lust am Hören hat Sarah Kozloff darüber hinaus eine besondere Wirkung der Stimme betont: «There seems to be widespread agreement about the voice's power to create a feeling of connection and intimacy» (Kozloff 1988, S. 128).

Damit sind die vielfältigen Wirkungen der suggestiven Verbalisierung auf der *Figurenebene* angesprochen. Stärker noch als die audiovisuellen «Illustrationen» von Ereignissen und Zuständen können suggestive Verbalisierungen über die *Stimme* und ausgedehnte Close-ups Nähe und Verbundenheit mit den Figuren, aber auch Distanz und Abneigung zu ihnen herstellen – sie spielen mithin für die Fokalisierung auf eine Figur (*alignment*) und die Parteinahme für oder gegen sie (*allegiance*) eine wichtige Rolle.²⁰ So enthalten suggestive Verbalisierungen häufig jene Momente, die Sozialpsychologen als «social sharing of emotion» bezeichnen: Wer intime Gefühlszustände preisgibt, schafft eine stärkere Verbindung mit dem Publikum und wird tendenziell mehr gemocht als andere (vgl. Rimé 2009, S. 73). Zudem erlaubt der Wechsel von der vergleichsweise *objektiven* audiovisuellen Darstellung zur vergleichsweise *subjektiven* verbalen Beschreibung oder Schilderung eine psychologisierende Filterung oder auch Kommentierung und Wertung durch Meinungen und Wünsche. Und natürlich überträgt die Stimme nicht nur semantischen Inhalt – sie vermittelt auch Emotionen und Affekte: das ängstliche Flüstern des Bedrohten, das schwere atmende Sprechen des Erregten oder das verwirrte Stottern des Beschämten. So schreibt der Phänomenologe Bernhard Waldenfels: «Die Stimme erscheint als etwas, worin die Psyche eines Lebewesens *sich selbst äußert*, während Geräusche und Klänge durch *bloße Krafterwirkung* erzeugt werden.» (Waldenfels 2010, S. 180, Hervorhebungen im Original)

Darüber hinaus lassen suggestive Verbalisierungen häufig einen Blick auf den Verbalisierenden *und* den Adressaten zu. Sie ermöglichen dadurch einen hohen Grad an emotionaler *Ambiguität*. Denken wir an die ausführliche Alptrahmschilderung in Stanley Kubricks *EYES WIDE SHUT*: Wir sehen sowohl wie Alice Harford (Nicole Kidman) stark emotionalisiert von ihrem erotischen Traum berichtet, indem sie ihren Gatten betrügt, als auch die Reaktionen eben jenes irritierten, ja erschütterten Ehemanns Bill (Tom Cruise) (Abb. 13).

Indem hier die verbalisierende und die reagierende Figur in einer Einstellung, zumindest aber einer Szene zusammen zu sehen sind, prallen widersprüchliche Tendenzen aufeinander – Alice' Ängste und Schuldgefühle auf der einen Seite (Abb. 14), Bills Eifersucht und Nachdenklichkeit auf der anderen.



13-15

In beiden Fällen erhalten wir wichtige Informationen über die Figuren, die wir als Zuschauer mehr oder weniger bewusst verarbeiten und die entscheidend für Empathisierungsprozesse sind. In *Bills Fall* kommt hinzu, dass er selbst Alices Alptrahm zu imaginieren scheint, es mithin zu einer Annäherung zwischen Figuren- und Zuschaueraktivität kommt (Abb. 15).

Auf den Zuschauer können suggestive Verbalisierungen aber noch eine weitere, nicht zu unterschätzende Wirkung ausüben: Im besten Fall fokussieren sie nämlich seine Aufmerksamkeit. Darauf weist auch Michel Chion (2009, S. 401f.) in seiner Diskussion der «noniconogenic narration» hin:

«It has long been evident for the sound film that [...] with noniconogenic narration, something important is at stake. It gives a particular density and gravity to what is spoken; it creates a specific real time, that of the storytelling accompanied only by our own individual mental imagery. [...] In each case the absence of visualization of what the character recounts focuses our attention as if to say, 'Get serious, listen up, you have to remember this'; it's as though the cinema were laying itself bare and saying, 'This is all you get, words with the image of the person saying them, believe them or not.»

Durch den Wechsel ins sprachliche Register hebt der Film das Nicht-Gezeigte hervor und gibt ihm dadurch eine besondere Dichte und Gravität. Das gilt insbesondere in Fällen ausgedehnter suggestiver Verbalisierungen: Denn je länger die Verbalisierung ohne illustrierende Bilder auskommt, desto stärker widerspricht sie der Erwartung der Zuschauer, zumindest im Mainstream-Film. Es findet also ein formales *Foregrounding* im Sinne der russischen Formalisten statt, da der Film

²⁰ Die Begriffe *alignment* und *allegiance* stammen aus Smith (1995, S. 83–86).

den Zuschauer buchstäblich auf eine ungewöhnliche Art anspricht. Auf diese Weise fordert er ihn auf, sich zu konzentrieren und aufzuhorchen.²¹

Eine zusätzliche Wirkungsebene der suggestiven Verbalisierung erschließt sich übrigens, wenn man den phänomenologischen Unterschied zwischen Wahrnehmen und Imaginieren bedenkt. Das vom Film verbal Suggestierte und von mir *selbst* «in mir» sinnlich Imaginierte ist mir auf eine gewisse Weise «näher» als das vom Film audiovisuell Präsentierte und «außerhalb» von mir Wahrgenommene. Zudem bieten mir suggestive Verbalisierungen die Möglichkeit, das Angedeutete mit eigenen Vorstellungen und Erinnerungen zu konkretisieren, wodurch wiederum eine größere phänomenologische Nähe zum Film resultieren kann. Es steigt potentiell also nicht nur der Grad der Aufmerksamkeit, sondern auch der Grad der *Meinigkeit* (siehe zu diesem Punkt ausführlicher: Hanich 2012b).

Da sich der Film meist im *audiovisuellen Zeige-Modus* zurücknimmt, wenn er in den *Sprach-Modus* wechselt, wird dem Zuschauer das Imaginieren des Abwesenden erleichtert. Mit Gilles Deleuze könnte man grob unterscheiden zwischen Sättigung und Verknappung als zwei Tendenzen innerhalb des Bildfeldes (Deleuze 1997, S. 27f.). Sättigung entsteht beispielsweise im Breitwandformat oder durch Tiefenschärfe; beides kann zu einer Vervielfältigung der Daten führen, mit denen der Zuschauer konfrontiert ist. Gegenstandsarme Bilder entstehen hingegen, wenn ein einzelnes Objekt hervorgehoben wird (durch Nahaufnahme) oder bestimmte Sub-Ensembles aus dem Gesamtensemble entfernt sind (wie in kargen Interieurs oder Landschaften).²² Suggestive Verbalisierungen gehen häufig mit einer Verknappung einher, was dem Zuschauer eine gestalttheoretische Figur-Grund-Konstellation erlaubt: Vor dem Hintergrund des verknüpften Bildes auf der Wahrnehmungsebene kann sich auf der Imaginationsebene die Figur prägnant-gestaltthaft abheben. Das sinnliche Imaginieren fällt dadurch leichter – manchmal geht es beinahe automatisch vonstatten.

Damit wären wir bei einem letzten wirkungsästhetischen Effekt angekommen: Wenn uns suggestive Verbalisierungen zu sinnlichem Imaginieren anregen, ja uns sogar dazu zwingen, können wir den visuellen, auditiven, olfaktorischen, gustatorischen oder haptischen Imaginationen weniger leicht entkommen als den Filmbildern vor uns. Da uns in diesen Momenten das Wegsehen wenig helfen würde, müssten wir uns die Ohren zuhalten oder aktiv an etwas anderes denken – wofür es häufig schon zu spät ist, wenn wir uns dazu entschließen. In gewisser Weise kann das Indirekt-Veranschaulichen durch suggestive Verbalisierungen also *direkter* wirken als das Direkt-Anschaulichmachen durch audiovisuelle Bewegtbilder.

21 Umgekehrt kann in einem Film, der besonders stark auf suggestive Verbalisierungen setzt und damit den Zuschauer an diesen Modus gleichsam gewöhnt, eine Bebilderung einen besonderen Akzent setzen, der sich abhebt.

22 Deleuze (1997, S. 27) schreibt: «Das Höchstmaß an Kargheit scheint mit dem leeren Ensemble erreicht zu sein, wenn die Leinwand ganz schwarz oder ganz weiß wird».

Horrorfilme und Thriller machen davon häufig und effektiv Gebrauch (vgl. Kapitel 4 in Hanich 2010).

Hiermit ist die Analyse der Funktionen keineswegs am Ende. Mit Markus Kuhn könnte man auf die hohe Erzählökonomie der sprachlichen Erzählinstanz verweisen (Kuhn 2011, S. 99). In Anlehnung an Sarah Kozloff ist darauf hinzuweisen, dass suggestive Verbalisierungen eine Sehnsucht nach dem einfachen mündlichen Geschichtenerzählen verraten (vgl. Kozloff 1988, S. 128).²³ Auf Argumente von Berys Gaut zurückgreifend, könnte man das Problem fotografischer Bilder anführen, *particulars* statt *generalities* zu präsentieren, mithin immer einen *bestimmten* John Doe zu zeigen und nicht John Doe *an sich* (Gaut 2010, S. 248f.). Die Generalitätsverbalisierung macht es hingegen einfacher, Abstrakta oder Allgemeingültiges einzubauen. Die vorangegangenen Ausführungen sollten daher lediglich kursorisch andeuten, was in ausführlicheren Einzelfallanalysen genauer herauszuarbeiten wäre: die vielfältige Verwendbarkeit suggestiver Verbalisierungen im Film.

Filmverzeichnis

- | | |
|---|---|
| 12 ANGRY MEN. USA 1957, DIE ZWÖLF GESCHWORENEN, Regie: Sidney Lumet, Drehbuch: Reginald Rose. | DIEB, SEINE FRAU UND IHR LIEBHABER, Regie und Drehbuch: Peter Greenaway. |
| AN AFFAIR TO REMEMBER. USA 1957, Regie: Leo McCarey, Drehbuch: Delmer Daves und Leo McCarey. | CRASH. USA, D 2004, L.A. CRASH, Regie: Paul Haggis, Drehbuch: Paul Haggis und Robert Moresco. |
| ANGEL HEART. USA, CDN, GB 1987, Regie und Drehbuch: Alan Parker. | DEAR ZACHARY. USA 2008, Regie und Drehbuch: Kurt Kuenne. |
| BLOOD RELATIVES. CDN, F 1978, Regie: Claude Chabrol, Drehbuch: Claude Chabrol und Sydney Banks. | THE DECLINE OF THE AMERICAN EMPIRE. CDN, 1986, Regie und Drehbuch: Denys Arcand. |
| BLUE. GB 1993, Regie und Drehbuch: Derek Jarman. | DUCK SOUP. USA 1933, DIE MARX BROTHERS IM KRIEG, Regie: Leo McCarey, Drehbuch: Bert Kalmar und Harry Ruby. |
| CAPE FEAR. USA 1991, KAP DER ANGST, Regie: Martin Scorsese, Drehbuch: John D. MacDonald, James R. Webb und Wesley Strick. | DIE EHE DER MARIA BRAUN. D 1979, Regie: Rainer Werner Fassbinder, Drehbuch: Peter Märthesheimer und Pea Fröhlich. |
| CAPTURING THE FRIEDMANS. USA 2003, Regie: Andrew Jarecki. | EYES WIDE SHUT. USA, GB 1999, Regie: Stanley Kubrick, Drehbuch: Stanley Kubrick und Frederic Raphael. |
| CARNAL KNOWLEDGE. USA 1971, Regie: Mike Nichols, Drehbuch: Jules Feiffer. | FALLEN ANGELS. HK 1995, Regie und Drehbuch: Wong Kar-wai. |
| CHLOË. USA 2009, Regie: Atom Egoyan, Drehbuch: Erin Cressida Wilson. | FIELD OF DREAMS. USA, 1989, FELD DER TRÄUME, Regie und Drehbuch: Phil Alden Robinson. |
| THE COOK, THE THIEF, HIS WIFE AND HER LOVER. F, N, GB, 1989, DER KOCH, DER | LA FILLE SUR LE PONT. F 1999, Regie: Patrice Leconte, Drehbuch: Serge Frydman. |

23 Kozloff bezieht sich dabei auf Voice-over-Erzählungen, aber ihre Anmerkung kann auch für konzentrierte und ausgedehnte Momente der suggestiven Verbalisierung geltend gemacht werden.

- FULL METAL JACKET. USA, GB 1987, Regie: Stanley Kubrick, Drehbuch: Stanley Kubrick, Michael Herr und Gustav Hasford.
- GOTHIKA. USA 2003, Regie: Mathieu Kassovitz, Drehbuch: Sebastian Gutierrez.
- HALLOWEEN. USA 1978, HALLOWEEN – DIE NACHT DES GRAUENS, Regie: John Carpenter, Drehbuch: John Carpenter und Debra Hill.
- HOTEL RWANDA. USA, GB, I, ZA 2004, HOTEL RUANDA, Regie: Terry George, Drehbuch: Keir Pearson und Terry George.
- INGLOURIOUS BASTERDS. USA, D 2009, Regie und Drehbuch: Quentin Tarantino.
- THE INNOCENTS. GB, 1961 SCHLOSS DES SCHRECKENS, Regie: Jack Clayton, Drehbuch: William Archibald, Truman Capote und John Mortimer.
- THE IRON LADY. GB, F 2011, Regie: Phyllida Lloyd, Drehbuch: Abi Morgan.
- KIDS. USA 1995, Regie: Larry Clark, Drehbuch: Larry Clark, Jim Lewis und Harmony Korine.
- THE KILLING. USA 1956, Regie: Stanley Kubrick, Drehbuch: Stanley Kubrick und Jim Thompson.
- DAS LEBEN DER ANDEREN. D 2006, Regie und Drehbuch: Florian Henckel von Donnersmarck.
- LA LECTRICE. F 1988, DIE VORLESERIN, Regie: Michel Deville, Drehbuch: Michel Deville und Rosalinde Deville.
- MEET JOHN DOE. USA 1941, HIER IST JOHN DOE, Regie: Frank Capra, Drehbuch: Richard Connell, Robert Presnell und Robert Riskin.
- MÜNCHHAUSEN. D 1943, Regie: Josef von Baky, Drehbuch: Erich Kästner.
- MINORITY REPORT. USA 2002, Regie: Steven Spielberg, Drehbuch: Scott Frank und Jon Cohen.
- NATHALIE... F, E 2003, NATHALIE, Regie: Anne Fontaine, Drehbuch: Philippe Blasband, Jacques Fieschi, François-Olivier Rousseau und Anne Fontaine.
- NICHT VERSÖHNT ODER ES HILFT NUR GEWALT, WO GEWALT HERRSCHT. D 1965, Regie: Jean-Marie Straub, Drehbuch: Jean-Marie Straub und Danièle Huillet.
- NO COUNTRY FOR OLD MEN. USA 2007, Regie und Drehbuch: Ethan and Joel Coen.
- PARADISE LOST: THE CHILD MURDERS AT ROBIN HOOD HILLS. USA 1996, Regie: Joe Berlinger und Bruce Sinofsky.
- PATTON. USA 1970, Regie: Franklin J. Schaffner, Drehbuch: Francis Ford Coppola und Edmund H. North.
- PERSONA. S 1966, Regie und Drehbuch: Ingmar Bergman.
- PHILADELPHIA. USA 1993, Regie: Jonathan Demme, Drehbuch: Ron Nyswaner.
- PULP FICTION. USA 1994, Regie: Quentin Tarantino, Drehbuch: Quentin Tarantino und Roger Avary.
- ROCKNROLLA. GB 2008, Regie und Drehbuch: Guy Ritchie.
- RESTREPO. USA 2010, Regie: Tim Hetherington und Sebastian Junger.
- UNE SALE HISTOIRE. F 1977, EINE SCHMUTZIGE GESCHICHTE, Regie: Jean Eustache, Drehbuch: Jean-Noël Picq.
- SALÒ O LE 120 GIORNATE DI SODOMA. I 1975, DIE 120 TAGE VON SODOM, Regie: Pier Paolo Pasolini, Drehbuch: Pier Paolo Pasolini und Sergio Citti.
- SÄNGER FRÅN ANDRA VÅNINGEN. S, N, DK 2000, SONGS FROM THE SECOND FLOOR, Regie und Drehbuch: Roy Andersson.
- SE7EN. USA 1995, SIEBEN, Regie: David Fincher, Drehbuch: Andrew Kevin Walker.
- SHOAH. F 1985, Regie: Claude Lanzmann.
- SIN CITY. USA 2005, Regie: Robert Rodriguez und Frank Miller, Drehbuch: Frank Miller.
- SOUTH PARK. USA 2005, Staffel 9, Folge 4, Regie und Drehbuch: Trey Parker.
- A TIME TO KILL. USA 1996, DIE JURY, Regie: Joel Schumacher, Drehbuch: Akiva Goldsman.
- DIE UNBERÜHRBARE. D 2000, Regie und Drehbuch: Oskar Roehler.
- UNBREAKABLE. USA 2000, UNBREAKABLE – UNZERBRECHLICH, Regie und Drehbuch: M. Knight Shyamalan.
- TYSTNADEN. S 1963, DAS SCHWEIGEN, Regie und Drehbuch: Ingmar Bergman.
- VARGTIMMEN. S 1968, DIE STUNDE DES WOLFS, Regie und Drehbuch: Ingmar Bergman.
- WEEK-END. F 1967, WEEKEND, Regie und Drehbuch: Jean-Luc Godard.
- DAS WEISSE BAND – EINE DEUTSCHE KINDERGESCHICHTE. D 2009, Regie und Drehbuch: Michael Haneke.
- THE WIZARD OF OZ. USA 1939, DER ZAUBERER VON OZ, Regie: Victor Fleming, Drehbuch: Noel Langley, Florence Ryerson, Edgar Allan Woolf [u. a.].
- Literaturverzeichnis**
- Adachi-Rabe, Kayo (2005): *Abwesenheit im Film. Zur Theorie und Geschichte des hors-champ*. Münster: Nodus.
- Arnheim, Rudolf (1957): «A New Laocoon: Artistic Composites and the Talking Film [1938]». In ders.: *Film as Art*. Berkeley, CA [u.a.]: University of California Press, S. 199–230.
- Balázs, Béla (2001): *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films [1924]*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bordwell, David (1998): *On the History of Film Style [1997]*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- (2001): *Visual Style in Cinema. Vier Kapitel Filmgeschichte*. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren.
- Burch, Noël (1981): «Nana, or the Two Kinds of Space». In: *Theory of Film Practice [1973]*. Princeton, NJ: Princeton University Press, S. 17–31.
- Carroll, Noël (2008): *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden: Blackwell, 2008.
- Chion, Michel (1999): *The Voice in the Cinema*. New York, NY [u.a.]: Columbia University Press.
- (2009): *Film, a Sound Art*. New York, NY: Columbia University Press.
- Collins, Christopher (1991): *The Poetics of the Mind's Eye. Literature and the Psychology of Imagination*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
- Deleuze, Gilles (1997): *Das Bewegungs-Bild. Kino 1 [1989]*. Übers. aus d. Frz. von Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Elliott, Kamilla (2003): *Rethinking the Novel/Film Debate*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eversmann, Peter G. F. (2005): «I Saw It With My Own Eyes. The Power of Messenger Reports and Teichoscopies on Stage». In: Chaturvedi, Ravi/Singleton, Brian (Hgg.): *Ethnicity and Identity. Global Performance*. New Delhi/Jaipur: Rawat, S. 78–95.
- Gaut, Berys (2010): *A Philosophy of Cinematic Art*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Hanich, Julian (2010): *Cinematic Emotion in Horror Films and Thrillers. The Aesthetic Paradox of Pleasurable Fear*. New York [u.a.], Routledge.
- (2012a): «Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers – eine Annäherung». In: Hanich, Julian/Wulff, Hans Jürgen (Hgg.): *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers*. Paderborn: Fink.
- (2012b): «Große Erwartungen. Literaturverfilmungen und die Imagination des Lesers». In: Hanich, Julian/Wulff Hans Jürgen (Hgg.): *Auslassen, Andeuten, Auffüllen. Der Film und die Imagination des Zuschauers*. Paderborn: Fink.
- Hüppauf, Bernd/Wulf, Christoph (2006): «Warum Bilder die Einbildungskraft brauchen». In dies. (Hgg.): *Bild und Einbildungskraft*. München: Fink. S. 9–44.
- Kaes, Anton (1987): «The Debate about Cinema. Charting a Controversy (1909–1929)». In: *New German Critique* (15), Heft 40, S. 7–33.
- Kemmann, A[nsgar] (1996): «Evidentia, Evidenz». In: Ueding, Gert (Hg.): *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 3. Tübingen: Niemeyer, S. 33–47.
- Kozloff, Sarah (1988): *Invisible Storytellers. Voice-over Narration in American Fiction Film*. Berkeley, CA [u.a.]: University of California Press.

- Kracauer, Siegfried (1985): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [1960]. Übers. aus d. Engl. von Friedrich Walther und Ruth Zellscher. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kuhn, Markus (2011): *Filmnarratologie. Ein erzähltheoretisches Analysemodell*. Berlin/New York, NY: de Gruyter.
- Meyer, Theodor A. (1990): *Das Stilgesetz der Poesie* [1901]. Mit einem Vorw. von Wolfgang Iser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Mitchell, W.J.T. (1994): «Ekphrasis and the Other». In ders.: *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago, IL [u.a.]: Chicago University Press.
- Naremore, James (2007): *On Kubrick*. London: Bfi.
- Rimé, Bernard (2009): «Emotion Elicits the Social Sharing of Emotion. Theory and Empirical Review». In: *Emotion Review* (1), Heft 1, S. 60–85.
- Scarry, Elaine (1999): *Dreaming by the Book*. New York, NY: Farrar, Straus, Giroux.
- Smith, Murray (1995): *Engaging Characters. Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford: Clarendon.
- Waldenfels, Bernhard (2010): *Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung*. Berlin: Suhrkamp.
- Wittgenstein, Ludwig (2003): *Philosophische Untersuchungen* [1953]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Zeppezauer, Dorothea (2011): *Bühnenmord und Botenbericht. Zur Darstellung des Schrecklichen in der griechischen Tragödie*. Berlin [u.a.]: de Gruyter.

Michael Niehaus

Voice-over / Evokation

A LETTER TO THREE WIVES von Joseph L. Mankiewicz als paradigmatische Ausnahme

1

Voice-over – das ist eine Stimme, die sich *über* den Film legt: eine Stimme, die einen Diskurs hält von einem *anderen Ort* aus, der nicht Bestandteil der filmischen Diegese, der dargestellten Welt ist. Es handelt sich nicht lediglich um die Stimme aus dem Off, deren Sprecher zwar nicht im Bild ist, aber sehr wohl ins Bild kommen *könnte* (weil er sich bloß außerhalb des Kaders befindet), oder deren Sprecher mittels eines technischen Apparates zu den Figuren spricht. Die Stimme von der Seinsweise des Voice-over spricht zwar vielleicht nicht unbedingt *zu* uns, die wir in einem abgedunkelten Saal sitzen und einen Film anschauen, aber sie ist nur für uns hörbar. Die Figuren, die wir möglicherweise sehen, wenn das Voice-over spricht, hören diese Stimme nicht.¹

1 Diese terminologischen Unterscheidungen haben sich inzwischen durchgesetzt. Vgl. etwa Markus Kuhn: «Zur Unterscheidung von Voice-over und Voice-off [...] gilt: Im Fall eines Voice-overs liegt der Ursprung der zu hörenden Stimme jenseits der diegetischen Welt, im Fall des Voice-offs ist er innerhalb der diegetischen Welt *anzunehmen*; in beiden Fällen ist der Ursprung der Stimme in dem Moment nicht zu sehen [...], in dem die Stimme zu hören ist» (Kuhn 2011, S. 188). Kuhn formuliert vorsichtig, dass die Existenz innerhalb der diegetischen Welt lediglich «anzunehmen» sei. Die Nichtlokalisierbarkeit von Stimmen kann im Film auf verschiedenste Weise zur Geltung kommen. Michel Chion hat in seiner großen Untersuchung *Film. A Sound Art* für alle Stimmen, deren Ursprung nicht zu sehen ist, den Begriff der «akusmatischen Stimme» ins Feld geführt (Chion 2009,

Schriftenreihe zur Textualität des Films

Herausgegeben von John Bateman, Heinz-Peter Preußner und Sabine Schlickers
(Bremer Institut für transmediale Textualitätsforschung, BlT)

Internationaler Beirat der Schriftenreihe:

Stephen Brockmann (Pittsburgh), Wolfgang Bongers (PUC, Santiago de Chile),
Erica Carter (King's College, London), Jens Eder (Mannheim), Pietsie Feenstra
(USN Paris 3), Matteo Galli (Ferrara), Britta Hartmann (Bonn/Berlin),
Vinzenz Hediger (Frankfurt/M.), Hermann Kappelhoff (FU Berlin),
Ursula von Keitz (Konstanz), Frank Kessler (Utrecht), Markus Kuhn (Hamburg),
Claudia Liebrand (Köln), Fabienne Liptay (LMU München),
Karl Sierek (Jena), Hans Jürgen Wulff (Kiel).

Heinz-Peter Preußner (Hg.)

Anschauen und Vorstellen

Gelenkte Imagination im Kino

SCHÜREN