

# Synchronisieren

Autor(en): **Binotto, Johannes**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino**

Band (Jahr): **64 (2022)**

Heft 400

PDF erstellt am: **27.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-1035217>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.



# Synchroni- sieren



TEXT Johannes Binotto

Wer sich etwas auf die eigene  
Filmliebe einbildet, konsu-  
miert Filme in Originalsprache.  
Oder schwingt bei dieser  
Pauschalisierung auch ein  
bisschen Heuchelei mit?

Lege ich die Blu-ray in den Player, werde ich gefragt, welche Sprachversion des Films ich gerne sehen möchte. Auch der Streamingdienst auf meinem Tablet lässt mich die Sprache wählen, in der ich den Film schaue. Doch wer sich etwas auf die eigene Filmiebe einbildet, konsumiert immer in Originalsprache. Unterstützung beim Verständnis dürfen höchstens Untertitel liefern. Für die Synchronversionen von Filmen hingegen hat die Cinephilie meist nur Verachtung übrig. Die insbesondere im europäischen Raum verbreitete Praxis, die Originalsprache eines Films durch die jeweilige Landessprache zu ersetzen, gilt als monströse Deformation. Aus gutem Grund: Tatsächlich ist es ein extremer Eingriff in den Film, wenn man die Stimmen der Spielenden durch andere ersetzt. Denn im Unterschied zur Übersetzung eines schriftlichen Textes aus einer



Sprache in eine andere (was bekanntlich schon heikel genug ist) werden bei der Synchronisierung von Filmen ja nicht nur die Worte, sondern auch Klangfarbe und Intonation ersetzt, mithin das gesamte akustische Spiel. Nicht selten wird dabei die ganze Sound-Balance eines Films verändert: In manchen Filmen sind die Stimmen in der Synchronisierung viel deutlicher zu hören als im Original, während im Gegenzug Umgebungsgeräusche gedämpft wurden. Dann verschiebt sich wegen der Synchronisationen der gesamte akustische Fokus. Wer wollte da noch bestreiten, dass ein synchronisierter Film zwangsläufig auch ein anderer Film ist?

Aber schwingt bei unserer Herablassung gegenüber Synchronisationen nicht auch ein Stück Heuchelei mit? Denn obwohl wir es vor Anderen nur selten zugeben, so kennen wir es doch wohl alle, dass wir in bestimmten Fällen – wider besseres Wissen – die Synchronisierung dem Original vorziehen: Bei all jenen Filmen zum Beispiel, die wir als Kinder zuallererst in synchronisierter Form kennengelernt haben. Ich zum Beispiel höre bei den James-Bond-Filmen mit Sean Connery selbst dann, wenn ich sie mir auf Englisch anschau, in meinem Kopf immer auch die deutsche Stimme von Gert Günther Hoffmann. Wer in Frankreich aufgewachsen ist, wird hingegen wohl immer an Jean-Pierre Duclos denken müssen. Die deutsche Stimme von James Bond mag eine falsche sein, für mich ist sie trotzdem die ursprüngliche.

Sogar und besonders da, wo eine Synchronstimme unpassend wirkt, prägt sie sich uns ein. Ich erinnere mich, wie ich schon als Kind jedes Mal aufs Neue irritiert war, wenn in den allerersten Minuten von Alfred Hitchcocks North by Northwest die Lifttüren aufgehen und wir diese eigentümlich schnarrende, nasale Stimme hören, noch bevor wir sehen, zu welchem Körper sie angeblich gehört. So soll die Hauptfigur, der von Cary Grant gespielte Roger Thornhill, sprechen? Schon als Kind habe ich das nie geglaubt. Umso weniger, als ich die sonst übliche deutsche Synchronstimme von Cary Grant aus anderen Filmen bereits bestens kannte. Trotzdem habe ich immer wieder aufs Neue mit dieser schrägen Stimme – irgendwann habe ich herausgefunden, dass sie Erik Ode gehört – Frieden geschlossen, mich gar für die Dauer eines Films an sie gewöhnt, nur um dann beim nächsten Sehen wieder verwirrt zu sein.

Heute indes scheint mir dieser gewiss unfreiwillige Verfremdungseffekt gar nicht mehr so unpassend. In diesem Film, in dem ein leere Phrasen dreschender Werbemann für einen Agenten gehalten wird, der in Wahrheit gar nie existiert hat, ist vielleicht gerade eine Stimme, die nicht zum Körper gehört, genau die Richtige. Und der kuriose Umstand, dass die sonst übliche Synchronstimme von Cary Grant tatsächlich auch in der deutschen Fassung von North by Northwest zu hören ist, nur eben nicht als Stimme von Cary Grant als Thornhill, sondern als die des von Leo G. Carroll gespielten Geheimdienstchefs, macht die Verwirrung nur noch interessanter: So wie die Identitäten in diesem Film verrutschen von Freund zu Feind und von Werbung zu Spionage, so sind auch die Stimmen der Spielenden ins Gleiten geraten und wechseln die Körper.

Ist es ein Zufall, dass später im selben Film Cary Grant unter der Dusche (die er indes nur scheinbar nimmt) die Titelmelodie aus Singin' in the Rain pfeift? Denn unweigerlich muss ich bei all den erwähnten Stimmverschiebungen genau an diesen Film denken, der das Auseinanderklaffen von Stimme und Körper wie kein anderer explizit zum Thema gemacht hat. In Singin' in the Rain kämpfen die Stars der Stummfilmära damit,



dass ihre Stimmen im frisch erfundenen Tonfilm nicht gut klingen und darum durch andere, passendere ersetzt werden müssen – mit reichlich störanfälligem technischem Aufwand. Neben komischem Potential steckt in dieser Ausgangslage des Films auch eine ziemlich beunruhigende Ahnung: Dass nämlich die Verbindung von Stimme und Körper vielleicht gar keine natürliche Gegebenheit ist, wie wir gemeinhin annehmen, sondern eine artifizielle Konstruktion. Im Kino jedenfalls, so macht uns *Singin' in the Rain* ein für alle Mal klar, kann man sich der eigenen Stimme nie sicher sein. So, wie auf dem Filmstreifen die Ton- von der Bildspur separiert ist, so klafft auch zwischen den Körpern und Stimmen der Stars immerzu ein potentieller Riss.

Das trifft auch filmhistorisch zu: Auch dort, wo wir die Stars mit ihren eigenen Stimmen hören, handelt es sich oft nicht um Direktton, sondern um Nachvertonungen im Studio. Das Original synchronisiert sich selbst. Oder akustische Performances entpuppen sich als Collage aus unterschiedlichen Stimmen, so wie bei Natalie Wood in *West Side Story* oder Audrey Hepburn in *My Fair Lady*, deren Dialoge zwar aus ihrem Mund, deren Gesang aber jeweils von der Sängerin Marni Nixon kam. Sogar in Marilyn Monroes Filmsong «Diamonds Are a Girl's Best Friend» stammen Marni Nixon zufolge einzelne hohe Noten in Wahrheit von ihr und nicht von Marilyn. Synchronisation, so zeigt uns schon der flüchtige Blick hinter die Kulissen der Filmproduktion, war also gar nie die Abweichung, sondern eigentlich der Normalfall. Diese Erkenntnis könnte uns auch mit all den verpönten Synchronisationen in andere Sprachen etwas versöhnen und diese weniger als Verstoss gegen, sondern als verkappte Analyse von Film als Kunstform verstehen lassen. Die Synchronisation ist eine Entstellung, gewiss – aber eine Entstellung zur Kenntlichkeit. Sie macht klar, was im Kino ohnehin immer Sache war und ist. Und vielleicht nicht nur dort. Ist nicht auch ausserhalb des Kinos unser Verhältnis zu Stimmen weit ambivalenter, als wir es uns gemeinhin eingestehen? Wer ist nicht irritiert, wenn sie oder er die eigene Stimme in einer Aufnahme hört? Das soll ich sein? Als wäre man selber unpassend synchronisiert worden. Und wie oft weichen die Vorstellungen, die wir uns von einer Person allein aufgrund ihrer Stimme machen, von dem ab, was wir später mit eigenen Augen sehen? Und auch wenn wir uns daran nicht mehr erinnern, so wissen wir doch, dass wir Menschen zuallererst, als wir noch nicht geboren waren, aber bereits hören konnten, im Mutterleib drinnen lauter Stimmen vernommen haben müssen – asynchron und ohne Körper.

Dass wir heute im Heimkino die Filme nicht mehr nur in einer Sprachfassung, sondern zugleich mit allen möglichen Synchronisationen geliefert kriegen, könnte somit also auch eine Einladung sein, die Fetischisierung eines ohnehin nur scheinbaren Originals sein zu lassen und stattdessen mit den verschiedenen Sprachversionen eines Films zu experimentieren. Auch das könnte eine Form von Diversität sein.

Im verfremdenden Wechsel zwischen den unterschiedlichen Sprachen und Sprechweisen lernen wir vielleicht dann auch genau jene wunderbare Lektion, die der Mediziner und Kinderanalytiker Denis Vasse einmal so formulierte: «Eine Stimme zu hören, verlangt von uns, das Gegenüber nicht festnageln zu wollen, weder auf den Inhalt des Gesagten noch auf deren Körper, sondern offen zu sein, für den Zwischenraum zwischen Sprechen und Körper. [...] Die Stimme ist weder bloss Wiedergabe noch reine Präsenz – die Stimme ist eine Übertretung, die selbst jene Grenze herstellt, die sie überschreitet.»

