

Rezension zu:

Catherine Haworth und Beth Carroll (Hrsg.): *Singing Out. The Musical Voice in Audiovisual Media*

Edinburgh: Edinburgh University Press 2025

Stefan Drees

In den vergangenen Jahrzehnten rückte die Verwendung der menschlichen Stimme im Kontext ihrer medialen Reproduktion verstärkt ins Zentrum medien-, musik-, theater- und kulturwissenschaftlicher Publikationen. Diese Entwicklung ist dem wachsenden Bewusstsein für die zentrale Rolle geschuldet, die seit Beginn der Tonaufzeichnungen der Technologie im Hinblick auf die Erfassung, Übertragung und Veränderung von Stimmen zukommt. Weil die Technologie eine Ausweitung gemeinsamer Erlebnisse des Singens und eine Demokratisierung von dessen öffentlicher Präsenz ermöglicht, steht sie im Mittelpunkt beständiger Veränderungen unseres Engagements mit Musik. Dies geht so weit, dass sich der Akt des Singens und die spezifische Qualität medial vermittelten Gesangs heute kaum mehr losgelöst von ihrem Verhältnis zu audiovisuellen Medien betrachten lassen. Ausgehend von diesem Tatbestand steht die Auseinandersetzung mit den identitätsstiftenden Merkmalen der singenden Stimme, ihren kommunikativen Aspekten und ihrer Beeinflussung durch den Einsatz von Medientechnologie im Fokus des vorliegenden, von Catherine Haworth und Beth Carroll herausgegebenen Bandes. Die zwölf versammelten Beiträge stehen exemplarisch für die kritische Betrachtung von Strategien, die in wechselnden kulturellen Kontexten eingesetzt werden, um die Stimme in audiovisuellen Medien zu reproduzieren und zu verhandeln, wobei Fragen nach der Rolle von Körperlichkeit, ethnischer Zugehörigkeit, Geschlecht und Alter eine entscheidende Rolle spielen. Gegliedert ist der Band in vier Teilbereiche, deren jeweilige Schwerpunkte gedanklich miteinander in Verbindung stehende Dimensionen der komplexen Thematik abbilden.

Die erste Sektion kreist um den Zusammenhang von »Stardom and the Singing Body«. Im eröffnenden Aufsatz befasst sich Abigail Lindo mit der Frage, wie Schwarze Frauen

ihren Gesang und dessen körperliche Darbietung als einen Akt der Selbstermächtigung nutzen, um Identitäten des Widerstands und der Befreiung zu verkörpern. Anhand von Bild-Ton-Aufzeichnungen der Sängerinnen Billie Holiday, Mahalia Jackson, Nina Simone, Whitney Houston und Beyoncé erläutert die Autorin, wie in den ausgewählten Performances die Stimme selbst als körperlicher Ausdruck einer spezifischen Identität begriffen wird und im Zusammenspiel mit dem Körper unterschiedliche Facetten Schwarzer Weiblichkeit in den Mittelpunkt treten. Problematisch an den Ausführungen bleibt allerdings, dass Lindo kaum Wert auf die Inszenierungsstrategien der Bildmedien selbst legt. Die entscheidende Frage, welche äußeren Prämissen das Zustandekommen der Aufzeichnungen diktierte – und hier wären neben den kommerziellen Rahmenbedingungen auch die mit den Produktionsmitteln verbundenen Machtverhältnisse zu bedenken – wird größtenteils ausgespart und allerhöchstens am Rande berührt.

Wie die mediale Inszenierung von Produzent:innenseite tatsächlich gesteuert wird, geht aus dem Beitrag von Hannah Andrews und Leanne Weston hervor. Er befasst sich mit dem Konflikt, der bei einer Verkörperung realer Sänger:innen in biografischen Serien und Filmen dadurch entsteht, dass die kollektive Erinnerung an die echte Stimme die Fiktion der schauspielerischen Darstellung überlagert – ein Phänomen, das die Autorin in Anlehnung an Jean-Louis Comolli als »voice to much«-Effekt bezeichnen. Andrews und Weston illustrieren dies am Beispiel der britischen TV-Serien *SHIRLEY* (BBC Two, 2011) über Shirley Bassey, dargestellt von Ruth Negga, und *CILLA* (ITV Studios, 2014) über Cilla Black, gespielt von Sheridan Smith, indem sie die gegensätzlichen Ansätze beider Produktionen herausarbeiten: Im Falle von *SHIRLEY* werden Originalaufnahmen Basseys verwendet, mit denen Negga ihre Gestik und Mimik synchronisiert, wodurch Stimme und Körper in der Wahrnehmung auseinanderfallen. Im Gegensatz dazu singt Smith mit ihrer eigenen Stimme live am Set aufgenommene Songs, was ihrer Darstellung zwar ein höheres Maß an Glaubwürdigkeit und Energie verleiht, in Bezug auf die Interpretation jedoch dem »voice to much«-Effekt unterliegt. Anhand dieser gegensätzlichen Positionen verweisen Andrews und Weston auf ein grundsätzliches Problem, das sich in Biopics niemals vollständig auflösen lässt, weil die Repräsentation entweder durch Spannungen zwischen Körper und Stimme oder durch die Wahrnehmung von Differenzen zwischen Original und Imitation geprägt ist.

Ganz andere Möglichkeiten eröffnen sich jedoch, wenn Sänger:innen selbst zur Verkörperung von Serienfiguren herangezogen werden, wie Catherine Haworth in ihrem Beitrag zu den Gastauftritten von Stevie Nicks in zwei Staffeln der Serie AMERICAN HORROR STORY (AHS, 2011–) aufzeigt. Haworth arbeitet die Doppelrolle heraus, die Nicks als fiktive Serienfigur einerseits und realer Star andererseits zukommt, und illustriert das daraus resultierende Verschwimmen von Realität und Fiktion. In diesem Zusammenhang unterscheidet sie drei unterschiedliche Strategien, wie der Gesang in die Handlung der Serie inkludiert und dementsprechend mit differierenden dramaturgischen Funktionen gekoppelt wird. Einer gleichsam ›echten‹ und ungeschliffenen Gesangsdarbietung, mit der Narration und Fiktion irritierend durchbrochen werden, stellt Haworth die Integration einer emotional gesungenen, konventionellen Ballade gegenüber, die als Kontrastelement zu einer drastischen Szene dient. Schließlich analysiert sie noch die Wirkung der Stimme im artifiziellen Musikvideo-Format, das in einer Serienfolge als Pre-Credits-Sequenz eingesetzt ist.

Mit einem thematischen Fokus auf »Voices, Commerce and Consumption« setzen sich die Beiträge der zweiten Sektion mit manipulativen Verfahren der Verbindung von Stimme und Bildmedien auseinander. Malcolm Cooks Untersuchung des ›Singalong Advertising‹, also der Werbung mit eingeblendeten Liedtexten und animiertem ›bouncing ball‹ als Orientierungspunkt, geht von einer Darstellung der historischen Entwicklung aus, die in den Anfängen des Kinos beginnt und über diverse Radiosendungen bis hin zum Fernsehen reichen. Unter Bezug auf Studien der Filmwissenschaftlerinnen Laura U. Marks und Vivian Sobchack deutet der Autor das Singalong Advertising als spezielle Form einer verkörperter Zuschauererfahrung, weil durch den Akt des Mitsingens unmittelbare körperliche Verbindungen zu den beworbenen und antizipierten Erfahrungen des Essens und Trinkens geknüpft werden. Indem er das Singalong Advertising als historischen Vorläufer der heutigen Partizipationskultur betrachtet, macht Cook seine Schlussfolgerungen zudem anschlussfähig für die Untersuchung zeitgenössischer Partizipationsformate wie TikTok und betont das anhaltende Spannungsverhältnis zwischen scheinbarer Ermächtigung des Publikums und gleichzeitiger Einbindung in kommerzielle Konsumlogiken.

Der kommerzielle Aspekt spielt auch in Liam Maloys Auseinandersetzung mit dem Einsatz von Auto-Tune-Software bei den Aufnahmen von Miley Cyrus für Disneys TV-Serie HANNAH MONTANA (2006–2011) eine Rolle. Anhand von Beispielanalysen zeigt der Autor, dass die Software von den ausschließlich männlichen Toningenieuren vor allem als ideologisches Instrument zur Konstruktion einer normativen, kontrollierten ›childness‹ eingesetzt wurde, und der gezielte Einsatz von Tonhöhenkorrektur, Vibratoreduktion und Formantfrequenz-Anpassung dazu diente, Cyrus' ungewöhnliche Kinderstimme an ein standardisiertes, alters- und geschlechtsnormiertes Klangbild anzupassen. Die Ausführungen machen deutlich, wie stark die hiervon betroffenen Merkmale der Stimme gesellschaftlich kodiert sind und bei Zuhörer:innen genau kalkulierte Vorstellungen über Körper, Alter, Geschlecht und Sexualität vermitteln. In diesem Zusammenhang ist die Manipulation durch Audio-Tune als Methode zu verstehen, ein gleichsam artifizielles und kommerziell verwertbares Stimmobjekt zu schaffen, das sich vom realen Körper der Darstellerin und seinen biologischen Veränderungen während des Produktionszeitraums der Serie abkoppeln ließ.

Einer markanten Veränderung innerhalb des Bollywood-Films widmet Julia Szivak ihre Studie: Während seit den 1940er-Jahren standardmäßig professionelle Playback-Sänger:innen die integrierten Songs aufnahmen und Schauspieler:innen lediglich lippen-synchron dazu agierten, wird diese etablierte Konvention der Trennung von Singstimme und sichtbarem Körper in jüngster Zeit durch Punjabi-Rapper wie YoYo Honey Singh, Badshah und Raftaar aufgebrochen. Die Autorin interpretiert die körperliche Präsenz dieser Stars auf der Leinwand als Symptom für signifikante Verschiebungen: Ihrer Meinung nach zeugt das Phänomen davon, dass die regionalen und nicht-filmischen Musikindustrien Indiens an Gewicht gegenüber dem lange Zeit dominanten Bollywood-System gewinnen, auch wenn dies Szivak zufolge bislang keine grundsätzliche Erschütterung der kulturellen Vorherrschaft Bollywoods bedeutet, sondern vielmehr die Anpassungsfähigkeit und Integrationskraft der alten Produktionsverhältnisse demonstriert.

Der dritten Teil des Bandes, der sich dem thematischen Aspekt »The Singing Voice as Transformation« zuwendet, wird von Ian Sapiros Analyse dreier unterschiedlicher Realisierungen eines Sujets eröffnet: Der Autor stellt dem filmischen Medienprodukt SISTER

ACT (USA 1992, Emile Ardolino) zwei performative Versionen, nämlich die gleichnamige Musical-Adaption (2006) und die sogenannte »Live Choir«-Produktion (2017/18), gegenüber und zeigt mit Bezug auf Thomas Leitchs Modell der Filmremakes, wie sich durch Wechsel der Analyseperspektive unterschiedliche Deutungsweisen dieser Realisierungen ergeben: Aus narrativer Sicht erweist sich das Bühnenmusical als »update« (S. 118) des Films, während die »Live Choir«-Version als »readaptation« (ebd.) versucht, dem Original so treu wie möglich zu bleiben, es durch die live vorgetragenen Songs jedoch in ein alternatives Format überführt. Aus Perspektive der vokalen Performance hingegen lässt sich das Musical als »true remake« (ebd.) auffassen, in dem das musikalische Potenzial des Films erst richtig entfaltet wird, während die »Live Choir«-Produktion zum »update« (ebd.) wird, das den Gesang zwar in den Vordergrund stellt, ihn aber gleichzeitig von der Narration abtrennt. Mit seinen Betrachtungen zeigt Sapiro, wie die Verschiebung des Analysefokus von der Handlung oder Wiedergabetreue hin zur Vokalperformance einer vielschichtigeren Analyse von Musikfilmen und ihren Adaptionen Vorschub leisten kann.

Im Zentrum von Chris Letchers Auseinandersetzung mit dem Film *FÉLICITÉ* (SEN 2017, Alain Gomis) steht die Frage, auf welche Weise die Singstimme als Vermittlerin zwischen fiktiver Filmwelt und der Wirklichkeit des Publikums fungiert. Die Untersuchung zielt auf den Nachweis, dass der Film mit einer bewussten Entkopplung von Stimme und Körper arbeitet und dieses Moment zur Herstellung einer produktiven Spannung nutzt. Letcher zufolge wirkt das lippensynchrone Agieren der Schauspielerinnen Véro Tshanda Beya Mputu zur Stimme der Sängerin Muambuyi daher nicht störend, sondern trägt zur Glaubwürdigkeit und Charakterzeichnung der Figur Félicité bei. Dass dieser Aspekt zudem in ein übergreifendes, mit unterschiedlichen Realitätsebenen arbeitendes filmmusikalisches Konzept eingebettet ist, kann der Autor durch einen Blick auf die Eigentümlichkeiten des Umgangs mit Kompositionen von Arvo Pärt glaubhaft machen, die zum Underscoring von Félicités Träumen herangezogen werden: Indem der Regisseur den Chor, die Solist:innen, die Musiker:innen und den Dirigenten des Orchestre Symphonique Kimbanguiste bei den Aufnahmen dieser Musik zeigt, verwurzelt er die Entstehung der etwas unvollkommenen Interpretation in der narrativen Realität des Films. Mehr noch: Indem er am Ende zeigt, wie Félicité dem Chor zuhört, schafft er für Filmfigur und

Kinopublikum eine identische musikalische Erfahrung, die über herkömmliche Mittel des filmischen Erzählens hinaus eine emotionale Identifikation mit der Protagonistin ermöglicht.

Um die Frage der emotionalen Identifikation geht es auch in Jennifers Smiths Aufsatz zum Computerspiel *Sayonara Wild Hearts* (2019): Ausgangspunkt ist die Feststellung, dass in sogenannten »rhythm games« (S. 136) – beispielsweise in den Spielen der Reihen *Guitar Hero* (seit 2005) und *Rock Band* (seit 2007) – den Spielenden Raum geboten wird, durch das Benutzerinterface oder interaktive Eingaben körperlich als Musiker:innen in einem virtuellen Raum zu agieren. Diesem Konzept stellt Smith die Eigenarten des »pop album video game« (S. 137) *Sayonara Wild Hearts* von Daniel Olsén und Jonathan Eng gegenüber, das bestimmte Eigenarten eines »rhythm game« nutzt, um den Spielenden die Möglichkeit zu geben, die Spielfigur bei ihrer narrativen und emotionalen Entwicklung zu begleiten. Diesem Zweck dient die im Spiel eingesetzte weibliche Singstimme, mit deren Unterstützung die innere Perspektive der Spielfigur artikuliert und für die Spielenden erfahrbar gemacht wird.

Smiths Ausführungen zum Computerspiel aufgreifend, weitet der abschließende Teil des Bandes mit dem Thema »Singing, Technology and Mediation« die Betrachtungen auf weitere mediale Zusammenhänge aus. Zunächst untersucht Irinina Moronova 32 YouTube-Reaktionsvideos von Video-Blogger:innen, die sich mit einem Vortrag des *Raag Bhimpalasi* durch die indische Sängerin Kaushiki Chakraborty (aufgenommen beim Darbar Festival in London) befassen. Im Mittelpunkt steht dabei die Frage, durch welche stimmlichen und körperlichen Strategien in diesen Videokommentaren über kulturelle Grenzen hinweg versucht wird, den hochartifizialen Hindustani-Gesang in das eigene Erfahrungswissen einzuordnen, und wie demzufolge eine klassische Musiktradition in einer globalisierten Medioumgebung neue Bedeutungen gewinnen und zum Gegenstand von ästhetischen Diskursen werden kann. Weil das Erkenntnisinteresse hier nicht an der Kunst des Gesangs, sondern an den Diskurspraktiken über diese Kunst ansetzt, verwundert es nicht, dass die Autorin die kritische Frage vermeidet, ob der von ihr beschriebene kommentierende Umgang mit einer spezifischen kulturellen Praxis überhaupt etwas zum Verständnis dieser Praxis und ihres komplexen Regelsystems beitragen kann.

Ein Diskurs über den Gesang steht auch im Mittelpunkt von Lea Luka Sikaus Aufsatz zu Marina Abramovićs Opernprojekt *7 Deaths of Maria Callas* (2021). Die Autorin legt einen besonderen Akzent auf die akustische Dimension dieses Projekts und argumentiert, dass bisherige Analysen dazu neigten, die Aufführung als Selbstdarstellung von Abramović zu lesen, weil das Bezugsobjekt Maria Callas auf der Bühne völlig abwesend ist. Demgegenüber plädiert Sikau für eine an akustischen Aspekten orientierte Lesart, bei der Maria Callas und ihre Gesangkunst ins gedankliche Zentrum rücken: Zentral hierfür sind die live auftretenden Sängerinnen, die von Abramović dazu angeleitet werden, sich mit den Interpretationen von Callas zu befassen, bevor sie selbst statisch auf der Bühne stehend die entsprechenden Arien – ausnahmslos Sterbeszenen aus dem klassischen Opernrepertoire – singen. Weil Callas' Stimme damit als eigenständige, körperlose und medial konstituierte Kraft inszeniert wird und die Präsenz der Sängerin trotz ihrer Abwesenheit über eine auf das Vorbild bezogene Vokalperformance vermittelt wird, plädiert Sikau dafür, Abramovićs Opernprojekt trotz der überwältigenden Bildsprache im Kern als akustisches Projekt zu begreifen.

Im letzten Beitrag des Bandes befasst sich Shelina Brown mit dem japanischen Vocaloid-Idol Hatsune Miku. Ihre Ausführungen gehen von der These aus, entsprechende Kunstfiguren seien nicht bloß als kommerzielle Produkte zu begreifen, sondern sie ermöglichen aufgrund der Möglichkeiten zur kollektiven Mitgestaltung durch Fans auch queere Gegenerzählungen zu hegemonialen Geschlechternormen. Dies knüpft die Autorin an die Beobachtung, dass viele Fans die synthetische Stimme Hatsune Mikus als authentische vokale Ausdrucksqualität erleben, der sie einen größeren emotionalen Wirkungsgrad zusprechen als menschlichen J-Pop-Idolen. Genau hierin liegt nach Brown das revolutionäre Potenzial von Vocaloid-Stimmen: Sie machen Geschlecht und Sexualität zu fluiden Konstrukten und eröffnen für entfremdete Jugendliche weltweit neue Horizonte, weil sie als computergeschaffene Kunstfiguren nicht an gesellschaftlich festgelegte Körperbilder gebunden sind. Allerdings verschließt diese Argumentation den Blick vor der Tatsache, dass solche Wirkungen im Fall von Hatsune Mikus mit einer visuellen Gestaltung einhergeht, die mit zahlreichen geschlechtsspezifischen Stereotypen arbeitet und es damit ermöglicht, die Kunstfigur zum Gegenstand (vorwiegend männlichen) sexuellen Begehrens zu machen.

Auch wenn die Beiträge des vorliegenden Bandes in Bezug auf die diskutierten Phänomene exemplarischen Charakter haben und das Themenspektrum insgesamt einige Lücken aufweist, spiegelt die Sammlung in ihrer Gesamtheit etwas von der Vielfalt wider, in der sich die Verbindung von medial vermitteltem Gesang, damit verknüpften Körpervorstellungen und bewegtem Bild heute präsentiert. Insofern eignet sich die Publikation sehr gut als Einstieg in ein ungebrochen aktuelles und ständig im Wandel begriffenes Forschungsfeld. Über diesen einführenden Charakter hinaus sind gerade jene Aufsätze am spannendsten, die – etwa im Falle von Cook, Maloy, Sapiro oder Sikau – einen Blick über die Grenzen des jeweils gewählten Gegenstands hinaus gewähren und aufgrund ihrer methodischen Zugänge fruchtbare Anstöße für weitergehende Fragestellungen und Perspektiven liefern.

Empfohlene Zitierweise

Drees, Stefan: Rezension zu Catherine Haworth und Beth Carroll (Hrsg.): *Singing Out. The Musical Voice in Audiovisual Media*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2025. In: *Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung* 20 (2026), S. 138–145, DOI: <https://doi.org/10.59056/kbzf.2026.20.p138-145>.

Kieler Beiträge zur Filmmusikforschung (ISSN 1866-4768)

Die Inhalte dieses Werks werden unter der Lizenz CC BY 4.0 Creative Commons Namensnennung 4.0 zur Verfügung gestellt. Hiervon ausgenommen ist das Bildmaterial, das abweichenden, in den Bildlegenden spezifizierten Bestimmungen unterliegt.