



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Medienreflexivität in einer Kunst der radiofonen
Stimme – untersucht anhand von *angelus. eine
biographische litanei* von Gerhard Rühm

Verfasserin

Annalena Stabauer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, April 2014

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Hilde Haider-Pregler

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	7
1.1. Herleitungen.....	7
1.2. Zu den Kapiteln.....	10
2. Die Stimme, das Unerhörte im Sprechen.....	13
2.1. Stimme versus Schrift.....	14
2.2. Die Stimme, theoretisiert als Medium.....	20
2.2.1. Aisthesis.....	20
2.2.2. Performativität.....	21
2.2.3. Medialität.....	25
2.2.4. Kunst als epistemische Praxis.....	28
2.2.5. Die Stimme als Spur eines Körpers.....	31
2.2.5.1. Zum Begriff „Spur“.....	34
2.2.5.2. Zur Unverfügbarkeit der Stimme – Phänogeesang und Genogeesang... 37	
2.2.5.3. Zur Stimme als Dazwischentretendes – Bezugnahme und Entzug.....	40
2.2.6. Die Stimme als Material der Kunst.....	42
2.2.7. Schlussbetrachtung.....	45
3. Die Stimme auf der Spur.....	47
3.1. Radio – das Medium als Apparat.....	47
3.2. Stimmenhören: Fantasmen zur „körperlosen“ Stimme und deren hörspieltheoretische Abbilder.....	51
3.3. Die radioföne Stimme.....	58
4. Stimmen hören – ein Versuch über die radioföne Stimme in „angelus. eine biographische litanei“ von Gerhard Rühm.....	63
4.1. Kontextualisierungen.....	64
4.1.1. Ästhetische Tendenzen des „Neuen Hörspiels“.....	64
4.1.2. Gerhard Rühm als Radiokünstler.....	70
4.1.3. Gerhard Rühms Begriffs- und Theoriebildung zur radiofonen Kunst.....	74
4.2. „angelus. eine biographische litanei“.....	79
4.2.1. Protokoll einer Spurensuche.....	80
4.2.2. Spurenlese.....	86
4.2.2.1. Erste Spur: der Konflikt von Satzmelodie und Syntax bei S1.....	86
4.2.2.2. Zweite Spur: der Antagonismus zwischen Stimme und Schall.....	88
4.2.2.3. Dritte Spur: Diskrepanz zwischen Affektivität und Reproduzierbarkeit der Stimme.....	91
4.2.2.4. Vierte Spur: Signifikation als stimmlich-körperliche Aktivität.....	92
4.2.3. Zu den semantischen Ordnungen.....	95
4.2.4. Medienreflexivität und Medienadäquanz.....	102
5. Resümee.....	105
6. Quellenverzeichnis.....	107
6.1. Produktionsdaten zur Radiokunst.....	107
6.2. Literatur.....	108
Abstract.....	117
Lebenslauf.....	119

Diese Arbeit verwendet Personenbezeichnungen alternierend in weiblicher und männlicher Form – zum Vorteil der Lesbarkeit und zum Nachteil der Auffassung, das „Mitmeinen“ von Frauen setze diese ins Recht.

1. Einleitung

1.1. Herleitungen

Eine Arbeit zur Stimme in radiofoner Kunst hat zuerst einmal zu beschäftigen, wie Stimme auf Menschen wirkt und was diese mit ihr tun, mithin die Basis zu erforschen, von der künstlerische Praktiken ausgehen. Hört man dann zu diesem Zweck genauer hin, wird das vermeintlich Vertraute schnell zur unbekannteren Größe.

Im Wortschatz der deutschen Sprache eröffnet das Wort „Stimme“ ein polysemisches Feld: „Es stimmt, dass ...“, „ich stimme dem zu“, „es lässt sich nicht bestimmen“, „über etwas abstimmen“, „stimm-berechtigt sein“, „bestimmt auftreten“; „es ist stimmig“, „in einer Stimmung sein“, „stimmungsvoll“, „verstimmt sein“; „jemandem eine Stimme geben“, „eine wichtige Stimme sein“, „mit einer (gemeinsamen) Stimme sprechen“, „seiner inneren Stimme folgen“, „die Stimme des Herzens“. Lässt man sich für einen Moment auf die Spekulation über eine gemeinsame semantische Wurzel all dieser Wendungen ein, gelangt man zur vagen Feststellung: „Stimme“ hat mit einer Setzung, einer Positionierung zu tun, einerseits als Akt der Entscheidungsfindung eines Subjekts und andererseits als empathische und intuitive Bezugnahme eines Subjekts auf seine Umwelt. Mit der Eigenschaft des Menschen, eine Stimme zu haben, scheinen elementare Prozesse seiner Selbstverortung in der Welt verknüpft zu sein.

Dieses Instrument der Setzung wäre dann merkwürdigerweise in seiner konkreten Form einer akustischen Wahrnehmung selbst äußerst schwer zu fassen. Wo ist der Ort der Stimme? Deutet dieser Widerspruch zwischen semantischem Umfeld der Stimme und ihrer konkreten akustischen Gestalt vielleicht auf eine Verdrängungsleistung gewisser ihrer Aspekte hin? Das hörende Verstehen ist bereits ein Nachhören, ein Erinnern, und begünstigt nicht das Ereignis Stimme, sondern das, was an ihr möglichst eindeutig verstanden werden konnte, weil es Bekanntes, also Konventionalisiertes, zu enthalten schien. Was an der Stimme verstanden werden kann, ist das, was sie bedeutet. Dass sie aber darin nicht aufgeht, wird klar, wenn man nur an die Wirkung eines Schreis denkt – völlig unverständlich im Sinn sprachlicher Codes, teilt sich im Hören eines Schreis doch vieles mit, etwa Schmerz, Angst, Wut, oder wenn auch das nicht, so zumindest: dass da

ein Mensch ist, ein Lebewesen, das fühlt und sich äußert. Aber auch in dieser Reduktion steht die Stimme für etwas, ist Hinweis, lenkt also die Aufmerksamkeit wiederum von sich ab und auf etwas anderes. Wenn schon die Stimme sich nicht fassen lässt: Wie ließe sich die Flüchtigkeit der Stimme fassen? Namentlich eine Wissenschaft, die um Erkenntnisse zu einer *Kunst* aus Stimme bemüht ist, muss sich ihrer Flüchtigkeit stellen, da sich künstlerische Praktiken zuallererst an die sinnliche Wahrnehmung richten. Sie kann sich nicht mit der Reduktion der Stimme auf eine Trägerin sprachlicher Zeichen begnügen. Die PhilosophInnen Sybille Krämer und Dieter Mersch haben in der Konzeption der Stimme als ein Medium einen Weg gewiesen, ihre Flüchtigkeit theoretisch zu fassen. Die Rolle von Medien nach Krämer ist es, Bedeutung zu verkörpern und damit wahrnehmbar zu machen – Medien als der Ort der „Entstehung von Sinn aus nicht-sinnhaften Phänomenen“¹. Je besser sie als Mittler funktionieren, umso weniger ist von ihnen selbst zu bemerken. „Auf exemplarische Weise verkörpert die Stimme, was für Medien überhaupt charakteristisch ist: daß reibungslos funktionierende Medien unterhalb der Schwelle unserer Aufmerksamkeit bleiben.“² Zwischenmenschlich gibt es zum Wunsch nach möglichst reibungsloser Kommunikation wohl kaum eine Alternative. Die künstlerische Auseinandersetzung mit Kommunikationsprozessen hat im freimütigen Umgang mit Störungen einen singulären Freiraum. So findet Dieter Mersch spezifische Verfahren, um Medien auch der nichtkünstlerischen Reflexion zugänglich zu machen, vorgebildet in den experimentellen Praktiken einer auf Erkenntnis ausgerichteten Kunst. Von ihr kann die philosophische Reflexion und wissenschaftliche Analyse lernen, aufmerksam zu werden auf irritierende Momente und kleine Zwischenräume, die gewöhnlich ausgeblendet werden zugunsten einer kohärenten Mitteilung.

Auch bezüglich der radiofonen Stimme gab es bereits Versuche, an die Theorie einer verkörpernden Medialität anzuknüpfen. Die Radiokünstler Ole Frahm und Torsten Michaelsen konstatieren anhand von Zitaten, schon die schriftliche Kommunikation im alten Medium Brief gab Anlass, ein Unbehagen gegenüber der derart in Schrift verkör-

1 Krämer, Sybille (1998a): Sprache – Stimme – Schrift. Sieben Thesen über Performativität als Medialität. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris (Hg.): Kulturen des Performativen. Berlin: Akademie Verlag. (Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 7, Heft 1/1998), S. 48.

2 Krämer, Sybille (2003a): Negative Semiologie der Stimme. Reflexionen über die Stimme als Medium der Sprache. In: userpage.fu-berlin.de/.../media/.../Negative_Semiologie_der_Stimme.pdf. S. 11. Zugriff: 18.3.2014.

perten Stimme zu artikulieren. Den Grund dafür orten sie in der Verräumlichung, die die Mediatisierung der Stimme stets bedeutet: Diese konfrontiere das Subjekt mit seiner Historizität³. Für die Autoren stellt sich die technische Apparatur Radio in ihrer Entkopplung von Subjekt und Stimme als gewichtiger Schritt dieser Entwicklung dar. Was bedeutet es tatsächlich für die Wahrnehmung der Stimme, wenn ihr Ursprung in Zeit und Ort vage, ihre Rückbindung an ein Ursprungs-Ich derart erschwert wird? Was bewirkt die Apparatur, die sich seit über hundert Jahren zwischen Körper und Stimme drängt?

Man würde annehmen, die Wirkungen eines im Verhältnis bereits alten technisch-apparativen Mediums wären von der zuständigen „Medienwirkungsforschung“ in empirischen Studien gut beforscht. Jedoch entpuppt sich diese als so gut wie ausschließlich mit konkreten Medieninhalten befasst, keineswegs mit der Frage, inwiefern ein Medium selbst verändert, wie Menschen wahrnehmen⁴. Mit solchem Anliegen bleibt man also weitgehend auf philosophische Erklärungsmodelle verwiesen.

Wissenschaftlich noch dünner wird das Eis – und umso mehr Sorgfalt wurde in vorliegender Arbeit auf argumentative Stringenz verwendet –, wenn diese Perspektivierung der Stimme in konkrete Analyse radiokünstlerischen Umgangs mit Stimme umgesetzt werden soll. Folgt man Dieter Merschs Konzeption einer medienreflexiv operierenden Kunst, rückt die Radiokunst seit den 60er Jahren in den akustischen Fokus, welche verstärkt das, was bisher als „Hörspiel“ galt, zu reflektieren und hinterfragen begann und so auch das bislang verbalsprachlich dominierte Gestaltungsmittel Stimme. Die Wahl fiel schließlich auf ein Hörstück Gerhard Rühms, der in nämlicher Zeit seine ersten radiophonen Arbeiten schrieb sowie bald darauf selbst realisierte und der bis heute mit Stimme nicht nur als Autor und Regisseur, sondern ebenso intensiv als Stimmperformer arbeitet. Die Wahl des Stücks „angelus. eine biographische litanei“ stützte sich auf nicht mehr als einen ersten Höreindruck, dem die vorkommenden Stimmen äußerst vielgestaltig anmuteten.

3 Frahm, Ole/Michaelsen, Torsten (2001): Hört die anderen Wellen! Zur Verräumlichung der Stimme im Radio. In: Stuhlmann, Andreas (Hg.): Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923–2001. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 39–61.

4 Vgl. Michael Schenks Einschätzung zum diesbezüglichen Forschungsstand in: Ders. (2007): Medienwirkungsforschung. Tübingen: Mohr Siebeck, S. 767 f.

1.2. Zu den Kapiteln

In einem ersten Schritt werden bisherige wissenschaftliche und philosophische Perspektiven auf die Stimme referiert. Besonderes Augenmerk gilt hier den Theoremen Jacques Derridas, dessen Gegenüberstellung von Stimme und Schrift im Rahmen seiner metaphysikkritischen Methode der Dekonstruktion den Diskurs über die Stimme seit den 60er Jahren entscheidend prägte. Auch die im weiteren Verlauf zentralen Positionen von Dieter Mersch und Sybille Krämer nehmen in einer kritischen Würdigung Derridas ihren Ausgang.

Das folgende Unterkapitel gilt einer detaillierten Nachzeichnung der Verfasstheit von Stimme als Medium anhand der drei Leitbegriffe Aisthesis, Performativität und Medialität, ergänzt um Dieter Merschs Konzept epistemischer Praxis, als welche er neben Philosophie und Wissenschaft auch Kunst zu verstehen sucht. Der nächste Abschnitt dieses Kapitels führt, wiederum unter Bezugnahme auf Krämer und Mersch, den philosophischen Begriff der „Spur“ für Medien ein, um die unabänderliche Mittelbarkeit von Wahrnehmungen zu kennzeichnen: Wenn eine Spur als solche wahrgenommen wird, ist das, was sie hinterlassen hat, bereits abwesend. Dem folgt die Untersuchung zweier Teilaspekte der Stimme als Spur: Einmal wird die Stimme als Indiz für einen Körper gelesen – theoretisch fundiert in Roland Barthes' Unterscheidung zwischen „Artikulation“ als willentlicher Formung der Stimme und „Aussprache“, die mit überschüssigem, nichtsignifikantem Lautmaterial konfrontiert ist. Darauf wird mit Mersch die Stimme als Entzug eines Körpers beleuchtet, wobei ihr mediales „Dazwischentreten“ und damit die basale Situation des In-Kontakt-Tretens mittels Stimme in den Fokus rückt. Zum Abschluss des Kapitels werden cursorisch die Arten des Umgangs mit Stimme in der Kunst reflektiert. Die Fragestellung ist dabei, inwiefern sich eine existenzielle Dimension der Stimme im künstlerischen Umgang mit ihr widerspiegelt.

Das zweite Kapitel ist der Anwendung und Erweiterung des Medialitäts-Konzepts auf das technisch-apparative Medium Radio gewidmet. Radio wird als bewusstseins- und wirklichkeitsformendes Medium vorgestellt, das nachhaltig auf die Wahrnehmung anderer Medien, die es zu integrieren vermag, und so auch der Stimme, einwirkt. In Bezug auf die radiofone Stimme erweist sich dabei deren räumliche und zeitliche Trennung vom lebendigen Körper als entscheidend. Auf der Suche nach Kundgaben zur Wirkung

der „körperlosen“ Stimme wird die Frühgeschichte des Radios inspiziert. Es zeigt sich in der Folge, dass die Theoriebildung zur Stimme im künstlerischen Hörfunk bis in die 60er Jahre vom spiritistischen Erklärungsmodell der Erfinder des Mediums zehrte. Daran schließt eine theoretische Entgegnung an, die der Rezeption der radiofonen Stimme als Schall aus der Ferne und ohne Ursprung noch einmal neu auf den Grund gehen möchte. Mit dieser Betrachtung der medialen Bedingungen, zu denen radiofone Kunst, so die Annahme, sich verhält, schließt der theoretische Teil.

Vor Beginn der Werkanalyse werden in dreifacher Hinsicht Umgebungen geschaffen: in Vorstellung ästhetischer Tendenzen des so genannten „Neuen Hörspiels“, in Besprechung von Gerhard Rühms radiofonem Schaffen und seiner Theoriebildung zur radiofonen Kunst. Danach wird, gemäß den Erkenntnissen aus dem theoretischen Teil, die Analyse der Stimmen in „angelus. eine biographische litanei“ durch ein Protokoll der eigenen Hörerfahrungen eingeleitet, welches sich vor allem spontanen Aufmerksamkeitsverlagerungen annimmt. Auf diese „Spurensuche“ folgt die „Spurenlese“, die sich um eine Interpretation der irritativen Momente bemüht. Im letzten Schritt vor der Schlussbetrachtung werden die semantischen Ordnungen des Hörstücks untersucht, um anschließend die Relevanz der spurbildenden Momente für die Rezeption des Gesamtkomplexes zu ermessen.

2. Die Stimme, das Unerhörte im Sprechen

Einleitend imaginieren wir folgende Szene: Ich höre in meiner Nähe einen Menschen sprechen, vielleicht telefonieren, den ich nicht sehen kann und dessen Sprache ich nicht verstehe. Nun kann ich seine Stimme als Teil der Hintergrundgeräusche „ausblenden“, ich kann sie aber auch fokussieren, *hinhören* auf die Eigenart der Laute, den Rhythmus – kurz: die Musikalität der Sprache. Neugierig geworden, höre ich, um über den Anlass des Sprechens und die Gestimmtheit des Sprechenden etwas zu erfahren, *hin* auf die Intonation, die Lautstärke, Geschwindigkeit und vielleicht den Atem. Um mir ein Bild vom Sprechenden zu machen, höre ich *hin* auf die Stimmlage, das Stimmvolumen, die Klangfarbe, das Stimmregister und auf besondere Eigenarten der Stimme – etwa Hauchigkeit, Brüchigkeit, Heiserkeit, Rauheit, Monotonie – oder bestimmte Nebengeräusche – Räuspern, verschleimte Atemwege, hörbares, vielleicht angestregtes Atmen, Schlucken, Speichelfluss. Manches, was ich höre – Speichelfluss etwa oder Geräusche aus dem Rachen –, wird mich vielleicht aus meiner Distanz einer Bildbetrachtenden und hinein in das Unbehagen eines annähernd taktilen Hörens werfen.

Mit dieser kleinen Szene seien vor allem zwei Umstände veranschaulicht: Erstens, wie differenziert die Wahrnehmung der menschlichen Stimme ist – beziehungsweise sein kann, denn zugleich möchte ich die Behauptung aufstellen, dass die bewusste Wahrnehmung der Stimme umso vielfältiger wird, je weniger Gründe es gibt, Wörter und Sätze zu verstehen, die Stimme auf bedeutungstragende Einheiten „abzuhören“. Gestützt wird diese Annahme seitens einer neueren Theorie von Medialität, doch dazu später.

Diese Szene des Stimmehörens beschreibt eine Bewegung in drei Schritten, hin zu einem Hören auf die Körperlichkeit des Sprechenden. Während Eigenart der Laute und Rhythmus noch sehr vom jeweiligen System der Einzelsprache determiniert sind, werden stimmliche Qualitäten wie Hauchigkeit oder Rauheit nicht primär durch die Lautlichkeit geprägt. Parallel dazu verschiebt sich der Fokus von der als willkürlich konzipierten Artikulation auf die nie vollständig kontrollierbare konkrete Lautgestalt. Am hörenden Verstehen haben aber all diese Aspekte, variierend hohen, Anteil. Stimme ist demnach immer zugleich zeichenhaft und körperlich.

Und zweitens, aus analytischer Perspektive: welche Vielzahl an stimmlichen Parametern sich unterscheiden lassen – oder anders: welche große Vielfalt an Begriffen bereits be-

steht, um Parameter zu unterscheiden. Die vorgestellte Szene ist also gleichzeitig der Versuch, das Hören einer Stimme in Sprache zu fassen, und in diesen haben sich auch die Grenzen der Transformierbarkeit von sinnlicher Erfahrung in Begriffe eingeschrieben. Keineswegs sei nämlich behauptet, im Akt des Hinhörens auf eine Stimme müsse der Umweg über die Benennung von Parametern genommen werden, die sodann, derart isoliert, Verlässliches über entweder die Verfassung oder aber die Beschaffenheit ihres „Inhabers“ aussagten. Hören und Sprechen sind körperliche Aktivitäten, daher immer auch affektiv und prozessuell. Wenn ich versprachliche, was das Hören einer Stimme in mir auslöst, geschieht das stets *nachträglich*.

Diese kurzen Überlegungen sollen zeigen: Die menschliche Stimme ist für sprachliche Kommunikation keineswegs unbedeutend. Sie wird im Sprechenhören unaufhörlich gedeutet und scheint auch abseits sprachlicher Artikulation etwas bedeuten, für etwas stehen zu können. Wie aber kam es, dass ein so vielgestaltiges und vieldeutiges Phänomen wie die Stimme in der geisteswissenschaftlichen Forschung, abgesehen vielleicht von musikwissenschaftlichen Perspektivierungen, lange Zeit kaum Beachtung fand? Und ließe sich über die Beantwortung dieser Frage vielleicht auch besser greifen, was Menschen mit der Stimme *tun* und was Stimme mit Menschen „tut“?

2.1. Stimme versus Schrift

Im Rahmen des in den letzten zwei Jahrzehnten neu erwachten (geistes-)wissenschaftlichen Interesses an dem Phänomen Stimme wird auch die Frage nach möglichen Ursachen für deren überwiegende Nichtbeachtung in der abendländischen Philosophie und Wissenschaft gestellt⁵ – datieren doch Überlegungen zum menschlichen Sprachvermögen bis in die griechische Antike zurück. Sybille Krämer und Alice Lagaay sind sich darin einig: Für die ihrer Tradition nach metaphysisch orientierte Philosophie ist die menschliche Stimme Teil jener sinnlich wahrnehmbaren Welt, der Welt der Erscheinungen, die es zu überwinden – oder auch: zu überhören – gilt, um zu Wahrheiten oder Essenzen zu gelangen⁶. Krämer verweist zudem auf das „Primat des Sehens gegenüber

5 Vgl. z.B.: Krämer, Sybille (2003b): Negative Semiologie der Stimme. In: Epping-Jäger, Cornelia/Linz, Erika (Hg.): Medien / Stimmen. Köln: Dumont, S. 65–84. / Dies. (1998a), S. 33. / Lagaay, Alice (2004): Züge und Entzüge der Stimme. In: Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität. München: Fink, S. 293 ff.

6 Ebd.

dem Hören“, eine Hierarchie der Sinne, die bereits bei Heraklit zu finden ist⁷. Sowohl Krämer als auch Lagaay führen zwei weitere Gründe an, diese lassen sich aber meiner Auffassung nach sämtlich unter „Weltlichkeit“ subsumieren, weisen sie doch der Stimme mit die Funktion zu, den Menschen in der Welt zu verorten und ihn zu „zeitigen“: die Materialität, Leiblichkeit, Prozessualität und Ereignishaftigkeit der Stimme sowie ihre Intersubjektivität stiftende Wirkung (ihr Appellcharakter; ihre Affektivität; die Beanspruchung von Autorität mittels Stimme) bei Krämer⁸; die Ungreifbarkeit der Stimme – sehr ähnlich dem, was Krämer auch Prozessualität, Ereignishaftigkeit und an anderer Stelle „Fluidität“⁹ nennt – und die Unkontrollierbarkeit dieses von funktionstüchtigen Körperteilen abhängenden Phänomens als weitere Gründe bei Alice Lagaay¹⁰.

Wo die Stimme dennoch philosophisch gewürdigt wird, herrscht eine Deutung vor: In ihr spricht die Seele – die Essenz – eines Menschen, zeigt sich seine unveränderliche Substanz.¹¹ Als sinnliches Phänomen wird Stimme demnach, sofern sich die Philosophie für zuständig befindet, rückgebunden an eine Transzendenz. Gelenkstelle dieses Konstrukts ist die Identifizierung von Stimme und Logos, vernunftgeleiteter Wortsprache.¹² Es soll anhand der Kritik von Jacques Derrida gleich noch ausführlicher vorgestellt werden.

Die Assoziierung von Stimme und Subjekt artikuliert sich eventuell etymologisch im lateinischen Verb *personare* für das Erklingen der Stimme durch die Maske des Schauspielers im antiken griechischen Theater¹³. Sybille Krämer interpretiert: „Stimme und Lautgebung zeigen und zeugen von der Person, die spricht.“¹⁴ So verlockend es ist, diese Herleitung als jahrhundertealten Beleg für die Intimität von Stimme und Subjekt zu nehmen, bleibt doch darauf hinzuweisen, dass dann im heutigen alltagssprachlichen

7 Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (2006): Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einleitung in diesen Band. In: Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen, hg. v. S. Krämer und D. Kolesch, Frankfurt: Suhrkamp, S. 7 f. sowie Krämer (1998a), S. 43.

8 Krämer (2003b), S. 67 f.

9 Ebd., S. 73.

10 Lagaay (2004), S. 294 f. Gleichzeitig geben diese Eigenheiten der Stimme Aufschluss über die unterschiedliche Bewertung von Sehen und Hören. Vgl. dazu Kolesch/Krämer (2006), S. 7 f.

11 Vgl. v. a. Lagaay (2004), S. 293 f.

12 Vgl. z. B. Krämer (1998a), S. 43 ff. und Krämer (2003b), S. 69 f.

13 Krämer (2003b), S. 72; die differenzierte Darstellung von Dieter Teichert stellt auch andere Herkunftstheorien vor: Ders. (1999): Personen und Identitäten. Berlin (u.a.): de Gruyter. (Quellen und Studien zur Philosophie, Bd. 48; zugl.: Univ. Konstanz, Habil.-Schr., 1996/97), S. 91 ff.

14 Krämer (2003b), S. 72.

Begriffsfeld um „Person“ weder die Theatralität noch die Präsenz konkreter Körperlichkeit im Klang der Stimme (des Schauspielers) Niederschlag gefunden hätten. Denn was seitdem in der philosophischen Behandlung der Stimme als privilegiert hervortrat, war nur ein Aspekt ihrer Funktionalität und keiner ihrer Phänomenalität: das Medium verbaler Sprache – und auch als ein solches idealisiert zu einem stets gefügigen Werkzeug vernunftgeleiteter Selbst-Kundgabe. Die Möglichkeiten, an diesem stimmlichen Erhabenheits- und Reinheitsgebot zu scheitern, sind dementsprechend zahlreich. Alice Laagay entwirft Szenarien der devianten und darob negierten Stimme: Sobald sie von der „Funktion als Medium sprachlicher Semantik und erfüllter Selbst-Identität abzuweichen beginnt, wird der Stimme mit Argwohn begegnet: Sobald sie außer Kontrolle gerät oder sich verführerisch musikalischen Dimensionen annähert, sobald sie ein Begehren ausspricht oder Emotionen anspricht, sobald sie die Ränder ihres Artikulationspotentials ausschöpft, indem sie murmelt, stottert, schreit, heult oder jammert, da wird sie mit dem größten Mißtrauen betrachtet und mit Verrücktheit, Hysterie, Exaltation und allem, was sonst – bevorzugt beim weiblichen Geschlecht – auf verdächtige Weise ‚anders‘ ist, assoziiert.“¹⁵

Die selektive Privilegierung der Stimme wird dem Nachdenken über diese zum Verhängnis auch noch dort, wo Metaphysik-Kritik betrieben wird. Jacques Derrida ortet in der abendländischen Logos-Zentriertheit einen Fonozentrismus – und eben nicht umgekehrt: „In diesem Logos war die ursprüngliche und wesentliche Verbindung zur *phone* niemals unterbrochen [...] Das Wesen der *phone* [...] stünde unmittelbar dem nahe, was im ‚Denken‘ als Logos auf den ‚Sinn‘ bezogen ist, ihn erzeugt, empfängt, äußert und ‚versammelt‘.“¹⁶ Der „Phono-Logozentrismus“, wie er sich im „Privileg der *phone*“¹⁷ zeigt, „[...] entspricht einem Moment der *Ökonomie* (anders gesagt des ‚Lebens‘, der ‚Geschichte‘ oder des ‚Seins als Selbstbezug‘)“, dessen Wurzel Derrida findet im „System des ‚Sich-im-Sprechen-Vernehmens‘ durch die Lautsubstanz hindurch – die *sich* als nicht-äußerlicher, nicht-weltlicher, also nicht-empirischer oder nicht-kontingenter Signifikant *gibt* [...]“.¹⁸ In „Die Stimme und das Phänomen“ erläutert er dieses System so: „Die tönenden Zeichen [...] werden von einem Subjekt ‚vernommen‘

15 Laagay (2004), S. 294.

16 Derrida, Jacques (1983): *Grammatologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 24.

17 Ebd., S. 18.

18 Ebd., S. 18 f. Wenn nicht anders angegeben, sind die Kursivierungen in Zitaten original.

(entendus), das sie in der absoluten Nähe ihrer Gegenwart (présent) ausspricht. Das Subjekt muß nicht aus sich selbst heraustreten, um unmittelbar von seiner Ausdruckstätigkeit affiziert zu werden. Meine Worte sind ‚lebendig‘, weil sie mich erst gar nicht zu verlassen scheinen: nicht außerhalb meiner und meines Atems in eine wahrnehmbare Ferne fallen; nicht aufhören, mir zuzugehören und mir ‚ohne Dazwischentreten‘ disponibel zu bleiben.“¹⁹ Für Jacques Derrida bezieht die Phoné-Logos-Einheit also ihre Produktivität aus dem Akt des Sprechens: Der Sprechende erfährt seine sprachliche Veräußerung kraft seiner doppelten physischen Involviertheit im Modus von Innerlichkeit. Die Selbst-Affektion des Sprechenden erweist sich in dieser Perspektive als Konstituens der Erfahrung von Präsenz und Identität.

Derrida stellt gegenüber dieser vorgeblich metaphysischen Erfahrung die Materialität der Stimme in Rechnung. Um die Lautsubstanz auf ihren Platz mitten in der Sinnenwelt zu verweisen, nimmt Derrida nun aber nicht den direkteren Weg über die Besprechung pluraler Stimmphänomene, die die Konventionen wortsprachlicher Bedeutungsproduktion sprengen könnten; vielmehr versucht er der Phoné-Logos-Einheit mit einem Nachweis von Schrift-Eigenschaften in der Stimme beizukommen und damit dekonstruktivistisch die Hierarchie von Stimme als primärem und Schrift als einem von dieser abgeleiteten, sekundären Ausdrucksmittel umzukehren. Um dies näher auszuführen, sei zuerst kurz Derridas Schrift-Begriff besprochen. Nicht das bedeutungsvermittelnde Medium ist hier gemeint, sondern bestimmte mediale Attribute, die dem Zeichensystem Schrift assoziiert werden: 1. Abwesenheit von „Sender“ und „Empfänger“; 2. Kontextunabhängigkeit; aus dieser ergibt sich 3. Iterabilität – eine Wiederholbarkeit, die gleichzeitig stets auch ein Anderswerden des Wiederholten bedeutet; 4. Verräumlichung des immateriell scheinenden Sinnes.²⁰ Es ist also eine Interpretation der Medialität von Schrift, die Derrida zu einem allgemeinen Erklärungsmodell für Bedeutungsproduktion, und so auch für jene mittels Stimme, führt. Dabei geht es darum zu zeigen, dass Bedeutung immer schon und nur *in Materie*, das heißt sinnlich, in Form von Signifikanten, gegeben und damit an die Wahrnehmung in Zeit und Raum gebunden ist. Im Sprechen

19 Derrida, Jacques (1979): Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 132.

20 Vgl. Krämer, Sybille: Das „Auge des Denkens“. Visuelle Epistemologie am Beispiel der Diagrammatik. (Thesenpapier zu einer Vorlesung an der Freien Universität Berlin im Wintersemester 2009/2010). http://userpage.fuberlin.de/~sybkram/media/downloads/Vorlesung_AugeDesDenkens/VL9%20-%20Derrida.pdf Zugriff: 15.3.2014.

wird in Lauten Bedeutung materialisiert, verräumlicht und instantiiert – ist Bedeutung also Zeichen, für die seit Ferdinand de Saussure gilt, dass sie arbiträr, Teil eines geschlossenen, selbstreferenziellen Systems sind. Die Sprechende selbst ist ebenso auf die Wahrnehmung ihrer Laute angewiesen wie jener Mensch, zu dem sie spricht. Die Erfahrung von Selbstpräsenz scheint also jene Weltlichkeit schon vorauszusetzen, die sie gerade ausschließen möchte. Nur indem ich mich äußere – zu einem Außen mache –, entsteht Identität. In Derridas Worten: „Die Selbst-Affektion setzt als Operation der Stimme eine reine Differenz voraus, die die Selbstpräsenz zerbrechen lässt. Und eben in dieser reinen Differenz ist die Möglichkeit all dessen, was man aus der Selbst-Affektion meint ausschließen zu können, verwurzelt: der Raum, das Draußen, die Welt, der Körper etc.“²¹ Damit Ich sich auf ein Selbst beziehen kann, ist eine Spaltung nötig. Zwischen Ich und Selbst liegt eine Wegstrecke, ein „Intervall“²², das medial überwunden werden muss. Die Stimme erscheint so als das Medium, mittels dessen sich nicht allein die Erfahrung von Innerlichkeit vollzieht, sondern in dem zugleich eine grundlegende Differenz-Erfahrung angelegt ist, nämlich jene, vermöge derer erst ein Denken in dichotomischen Begriffen möglich wird: Geist – Körper, Innen – Außen, Ich – die Andere. Auf ebenjene Differenz-Erfahrung hebt Derrida ab, wenn er die Stimme als Schrift denkt: In der Stimme ist die „Person“, die spricht, abwesend, da sie sich in ihr vermittelt – im Sprechen unweigerlich ver-mitteln muss (1.). In der Stimme ist nur das sinnhaft, was einen erkennbaren Lautwert hat, also sprachliches Zeichen ist (2.). Lautsprachliche Artikulation besteht aus der variierten Wiederholung konventionalisierter Zeichen und ist als solche nicht als rein präsentischer Vorgang beschreibbar – womit Derrida die Stimme, mit einem heutigen Vokabel gesprochen, als performativ identifiziert (3.). Die Stimme verräumlicht Zeichen im Medium des Schalls (4.).

So wichtig philosophiegeschichtlich Jacques Derridas Hinweis auf die Kontingenz lautsprachlicher Bedeutung – welcher sich in Gestalt des Iterabilitätsbegriffs in dieser Arbeit noch einmal als Beitrag zur Performativitätsdebatte wiederfinden wird – im Rahmen seiner Philosophie der Schrift war, erwies er doch dem Nachdenken über Stimme keinen guten Dienst, indem er dieses auch sinnliche und ereignishaftes Phänomen als Signifikanten-System offenbar hinreichend beschrieben sah. Seiner Methode

21 Derrida (1979), S. 140.

22 Ebd., S. 143.

der Dekonstruktion scheint es nicht gegeben zu sein, anders als mittels Schrift-Analogie zur Physis der Stimme vorzudringen. Insofern er die Dichotomie Stimme – Schrift perseveriert, schließt er an die metaphysisch geprägte Tradition der Reduzierung von Stimme auf eine Trägerin sprachlicher Zeichen an. Ein renitenter blinder Fleck scheint sich dabei bloß zu verschieben.

Perspektiven einer Revision von Stimmlichkeit versammelt der 2006 von Doris Kolesch und Sybille Krämer herausgegebene Band „Stimme. Annäherung an ein Phänomen“²³. Die darin enthaltenen Beiträge können als Beleg für Krämers Einschätzung gelten, dass Jacques Derridas Philosophie maßgeblichen Einfluss auf die Fortdauer der philosophische „Marginalisierung“²⁴ der Stimme genommen hat – in kaum einem fehlt die kritische Bezugnahme auf dessen Schriften. Zumindest für die Beiträge von Sybille Krämer und Dieter Mersch gilt jedoch, dass Derridas Positionen nicht als bloßes Negativum fungieren, sondern sich diese, re-konstruiert, in die Revisionen der Stimme eingeschrieben haben und reminiszent vorhanden bleiben.

Konsens besteht innerhalb der im Folgenden referierten Konzeptionen von Stimmlichkeit darüber, dass hinter eine antimetaphysische Haltung reflexiv nicht mehr zurückgegangen werden kann. Zur Disposition steht die Gleichsetzung von stimmlicher Artikulation und Sprechen sowie prinzipiell die Tauglichkeit eines einzelnen Mediums als Modell zur „Identifizierung“ eines anderen. Ein neuerer Denkansatz zur Stimme argumentiert antimetaphysisch nicht im Rückgriff auf das Schema eines einzelnen Mediums, sondern entwirft einen Begriff von Medialität, der nicht in einer Transzendenz, sondern in Aisthesis, dem Feld, das sich zwischen einem Ereignis und seiner Wahrnehmung aufspannt, verankert ist.

23 Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (2006) (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

24 Krämer (2003b), S. 65.

2.2. Die Stimme, theoretisiert als Medium

2.2.1. Aisthesis

„Materialitäten ‚zeigen sich‘ nicht nur als Form – *sie zeigen sich vor allem der Wahrnehmung*. Sie ‚gibt es‘ nicht allein als Textur – *sie erscheinen*. Ihr Erscheinen ‚gibt sich‘ der *Aisthesis*.“²⁵ In seinen „Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen“ fasst Dieter Mersch im Begriff „Aisthesis“ für „Wahrnehmung“ die zentrale These: Wahrnehmung „konfrontiert uns mit dem ‚Daß‘ (*quod*) der Erscheinungen“²⁶ – und diese Wahrnehmung des Erscheinens von etwas fällt nicht in eins mit dem Erkennen einer „Form“, einer „Textur“, kurz: mit dem Zeichenhaften am Erscheinenden, oder, phänomenologisch gesprochen, mit dem Wahrnehmen von etwas *als etwas*, sondern ist dessen Voraussetzung. Mit dem Konzept Aisthesis fokussiert Mersch den für Wahrnehmung grundlegenden Modus Aufmerksamkeit – „Empfänglichkeit oder ‚Aufnahme‘, daß (*quod*) ist“²⁷ – und gelangt so zu einem zwischen subjektivistischem und objektivistischem vermittelnden Gesichtspunkt: „Gegen ihre Engführung durch das Paradigma des gerichteten Blicks wird somit der Wahrnehmung die genuine Bedeutung von Aisthesis zurückerstattet“ – welche Mersch noch einmal mit Waldenfels expliziert: „‚Anblick‘, der ‚zu sehen gibt‘ und sich ‚der Verwandlung in ein bloßes Aussehen widersetzt‘.“²⁸ Aisthesis wird somit zu *dem* Ort der Konfrontation mit Alterität²⁹ als einem sich dem Subjekt Wider-Setzendem oder Entgegen-Stellendem, dem Ort, an dem sich ein Anderes zuallererst konstituiert – und an dem sich daher das Subjekt als Einheit erst formiert. Von der Interdependenz des Gegensatzes Ich – das Andere war bei Jacques Derrida schon die Rede. Dieser setzt aber das Wahrnehmbare mit dem Zeichenhaften gleich. Dieter Mersch arbeitet demgegenüber heraus, dass die Erfahrung von Differenz eine sinnlich-körperliche Erfahrung ist, die ohne ein Konkretes, Materiales, eben Gegen-Ständliches, nicht denkbar wäre.

25 Mersch, Dieter (2002): Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 13.

26 Ebd.

27 Ebd., S. 15.

28 Ebd., S. 49.

29 Alterität ist für Merschs Studie ein zentraler Begriff, über welchen sich dem Autor in der Folge eine ethische Dimension von Aisthesis erschließt. So umschreibt er Aisthesis auch als „Anrührung durch eine Alterität, auf die es, gewährend, zu antworten gilt“. Ebd., S. 10.

Ebendiesen Eigenwert der Erfahrung markiert auch Sybille Krämer, wenn sie Aisthesis beschreibt als den „bipolar strukturierte[n] Vollzug eines Ereignisses und seiner Wahrnehmung, das auf ein (symbolisches) Ausdrucksgeschehen gerade nicht reduzierbar ist.“³⁰ Gegenüber der „Hypostasierung von Abwesenheit im Dekonstruktivismus“³¹ soll mit dem Konzept der Aisthesis auf die Wirkmächtigkeit von Präsenzerfahrungen insistiert werden. Bei Mersch wie bei Krämer artikuliert sich zudem der Versuch, Wahrnehmung weder rein vom Subjekt her, kognitivistisch, noch rein vom Objekt her zu denken – anders formuliert: weder der Souveränität des Subjekts noch dessen Determiniertheit das Wort zu reden. Aisthesis meint Wahrnehmung als Geschehen zwischen mindestens zwei Instanzen, das sich kraft seiner Materialität und Spontanität einer gänzlichen Semiotisierung entzieht. Bei Mersch wie bei Krämer ist die Nähe des Aisthesis-Begriffs zum Denken des Performativen evident: Aisthesis als Grundlage für eine Ästhetik des Performativen hier, Aisthesis als „bipolar strukturierter Vollzug“ dort – Aisthesis als performatives Geschehen.

Sybille Krämer führt im Tagungsband „Performativität und Medialität“ diese zwei Diskursstränge anhand ebendieser Formierung von Aisthesis zusammen: Sie deutet Performativität und Medialität als zwei verschiedene Dimensionen von Aisthetisierung. Ihren Ausführungen folgen die nächsten beiden Unterkapitel auf dem Weg zu einer Aisthesis der Stimme als einem Versuch, die lesbare Stimme auch hörbar zu machen.

2.2.2. Performativität

Konzepte zur Performativität menschlichen Handelns werden interessant, wenn in der Idee der Repräsentation gründende Erklärungsmodelle zur Disposition stehen. „Performativität“ steht dann für eine Orientierung an den sinnlichen, materiellen und dynamischen Aspekten kultureller Praktiken. „Performativität meint zunächst Akt, Vollzug, Setzung“, hält Dieter Mersch fest³². Was jedoch im konkreten Fall der Begriffsverwendung gemeint ist, variiert und wird, wie Sybille Krämer in ihrem einleitenden Aufsatz im Band „Performativität und Medialität“ bemerkt, auch oft nicht expliziert³³. Krämer

30 Ebd., S. 14.

31 Krämer, Sybille (2004): Was haben Performativität und Medialität miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der Aisthetisierung gründende Konzeption des Performativen. Zur Einführung in diesen Band. In: Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität. München: Fink, S. 21.

32 Ebd., S. 9.

33 Krämer (2004), S. 13.

nimmt ebenda eine kursorische Besprechung der verschiedenen Ansätze innerhalb des Diskurses über Performativität vor. Sie ortet drei diskursive Zentren, die sich seit den 60er Jahren entwickelten und nunmehr nebeneinander bestehen, und stellt daran anschließend die These auf, in dieser Diskursgenese zeige sich doch etwas wie eine Entwicklung hin in Richtung einer Aisthetisierung von Performativität – einer theoretischen Anbindung von Performativität an Aisthesis: „Es geht um eine Entwicklung, die von der Kommunikation zur Wahrnehmung, vom Regelwerk zum Phänomen, vom Sagen zum Zeigen, vom universalen Zeichentyp zur singulären Äußerung, von der Sozialität zur Körperlichkeit, von der Referentialität zur Indexikalität, vom Symbolischen zur Überschreitung des Symbolischen verläuft.“³⁴ Krämers genealogische Ordnung dreier Diskurszentren sei nun kurz vorgestellt.

Unter „universalisierender Performativität“³⁵ subsumiert Krämer Ansätze, die von John L. Austins im Rahmen seiner Sprechakttheorie getroffener Unterscheidung zwischen Kompetenz und Performanz ausgehen. Untersuchungsgegenstand ist hier also die Sprache. „Die Sprengkraft von Austins Entdeckung ‚performativer Äußerungen‘ liegt in der Einsicht, dass wir mit Sprache die Welt nicht nur beschreiben, vielmehr – gewisse Umstände vorausgesetzt – Weltzustände im Sprechen zugleich hervorbringen können.“³⁶ Austin beschränkt die Performativität von Äußerungen jedoch auf das Hervorbringen sozialen, das heißt von der Anerkennung anderer abhängigen Geschehens wie etwa Taufen und Eheversprechen. Abgesehen davon, dass für Austin Äußerungen nur bedingt performativ sind und nicht grundsätzlich schon eine performative Dimension haben, schränkt er die Idee von Performativität ein, indem er sie jener der Kompetenz subordiniert. Letztere wird vorgestellt als dem Sprechakt stets schon vorgängiges, universales Sprach-Regelwerk, an das sich die einzelne Sprecherin halten, das sie situativ korrekt anwenden muss, damit ihre Performanz erfolgreich ist und Kommunikation gelingen kann. Dabei werden Sprecher zu gleichberechtigten Diskursteilnehmerinnen mit gleichen Voraussetzungen idealisiert. „Gegenstand der ‚universalisierenden Performativität‘ ist damit nicht das *wirkliche* Sprechereignis, sondern ist die universalen Regeln gehorchende *mögliche* Kommunikation“, resümiert Krämer³⁷. Damit einher geht, dass nicht

34 Ebd., S. 20.

35 Ebd., S. 14.

36 Ebd.

37 Ebd., S. 15.

unterschieden wird, in welchem Medium Kommunikation stattfindet. Auch zu Reflexionen über Stimme regt dieses Performativitätskonzept somit nicht an – vielmehr scheint es symptomatisch für ein auf Abstraktion ausgerichtetes Wissenschaftsverständnis.

Ein zweites „Zentrum“ des Diskurses führt Krämer auf Jacques Derridas Auseinandersetzung mit der Sprechakttheorie Austins und John Searles zurück. Die „iterabilisierende Performativität“³⁸ betont – wie bei Austin auf Sprache bezogen –, dass jede raumzeitlich versetzte Wiederholung eines Zeichens, indem sie einen Kontextwechsel darstellt, ein Anderswerden des Zeichens impliziert. Demzufolge geht nun aber ein Zeichenrepertoire dem Zeichengebrauch nicht einfach voraus, vielmehr bildet sich durch diese Wiederholung von Zeichen erst ein Repertoire, welches sich wiederum mit jeder erneuten Instantiierung verändert. Judith Butler erweitert das Modell der Iterabilisierung um die theatrale Dimension einer Aufführung von Zeichen, in der sich der Einzelne zu dem wiederholten Zeichen verhalten kann, sich etwa distanzieren und es so uminterpretieren kann. Erst damit entfaltet sich, schreibt Krämer, die „Kreativität des Zitats“: „So erklärt ‚Performativität‘ nicht nur, wieso institutionell autorisierten Sprechhandlungen eine gesellschaftsgestaltende Kraft eignet, sondern auch, wie die im Sprechakt wirksame zwangsläufige Macht von Konventionen, Riten und Institutionen gebannt, unterminiert und gebrochen werden kann [...]“³⁹

Nun wurde bereits ausgeführt, dass Derridas Sprachmodell Schrift zum Leitmedium hat. Für das mit diesem Modell einhergehende Performativitätskonzept gilt Nämliches, und darin wäre mit Krämer dessen blinder Fleck zu sehen – oder zumindest, eingedenk des hiesigen Forschungsinteresses, der „taube Klang“: „Die Medialität, die hier zum Tragen kommt, ist eine sprach- und schriftzentrierte Medialität; die Performativität bleibt also ein Attribut des Semiotischen.“⁴⁰

Das dritte diskursive Feld fasst Krämer unter „korporalisierende Performativität“, und es ist anders als die bereits vorgestellten Diskursstränge nicht von einer Sprachwissenschaft inspiriert, sondern „von der Erfahrung der künstlerischen ‚performance‘, von einer Entwicklungstendenz in den Künsten, die oftmals als Übergang vom ‚Werk‘ zum

38 Ebd.

39 Ebd., S. 16.

40 Ebd., S. 17.

„Ereignis“ charakterisiert wird.“⁴¹ Die Theorie der ver-körpernden Performativität bezieht sich auf die situative Basis der Performance-Kunst: das wechselweise Handeln und Wahrnehmen zweier Menschen, das „sinnlich-aktuale[n] Spannungsverhältnis“⁴² zwischen ihnen. Auch der theatrale Charakter wird hier mitgedacht, da Handeln im Bewusstsein des Wahrgenommenwerdens als ein Sich-Zeigen, ein Ausstellen betrachtet wird. In Abgrenzung zu anderen Performativitätskonzepten: Nicht semiotische Prozesse stehen hier im Vordergrund, sondern die sinnlichen Aspekte menschlichen (Zeichen-)Handelns, welche aus der Aisthetisierung erst entstehen und von dieser nicht loszulösen sind. „Argumentativer Kern ist, dass jede Repräsentation zuerst einmal Präsentation ist, also die Physis und Physiognomie eines Signifikanten voraussetzt“⁴³. Nur das, was sich materialisiert, kann Bedeutung erlangen – diese Feststellung findet sich auch bei Derrida; das Konzept der korporalisierenden oder aisthetisierenden Performativität zieht nun aber daraus den Schluss, dass diese Materialisierung in ihrer Ereignis- und Prozesshaftigkeit stets einen Material-Überschuss produziert, der nicht in eine Zeichenstruktur gebracht werden kann und daher als – eigensinnige oder unsinnige – Einflussgröße der Sinnproduktion zu berücksichtigen ist und darüber hinaus bedenkenswert erscheint.

Dieser Begriff von Performativität entpuppt sich als basaler und zugleich weiter gefasst als die beiden anderen vorgestellten. Denn „performieren“ meint hier, etwas in eine Form bringen, in welcher etwas erst wahrnehmbar wird. Das heißt aber auch: selbst Gedanken liegt ein performativer Akt, jener der Versprachlichung, zugrunde, nur fallen hier Akteurin und Wahrnehmende zusammen. Die korporalisierende Performativität operiert zwar mit Begriffen wie Ereignis, Erfahrung, Präsenz; sie entzieht diese Begriffe aber gleichzeitig dem Verdachtsmoment, ihr Fundament sei doch wieder nur metaphysisch, indem sie sie in Physis gründen lässt – es lässt sich auch formulieren: auf den Boden der Tat-Sachen holt.

41 Ebd.

42 Ebd.

43 Ebd., S. 20.

2.2.3. Medialität

„Versuche einer Bestimmung von *Medium* oder Medialität sehen sich einem ubiquitären und unübersichtlichen Sprachgebrauch gegenüber, in dem man schwerlich einen Terminus ‚Medium‘ finden kann“⁴⁴, konstatiert Christoph Hubig. Umgangssprachlich wird „Medium“ meist mit „Informationsmedium“ gleichgesetzt. In Medienwissenschaft und -philosophie hingegen ortet Hubig „Versuche, in Anknüpfung an den Wortkern ‚Mitte‘, ‚Vermittlung‘ eine allgemeine Theorie derjenigen Elemente und Verfasstheiten zu entwerfen, die Bezüge zu etwas oder Vermittlung von etwas (als Effekten gleich welcher Art) ermöglichen“⁴⁵. Sybille Krämer unternimmt eine Zusammenschau der bisherigen Definitionsversuche und erkennt zwei aufeinander folgende Tendenzen. Die erste, welche sie im Begriff „Medienmarginalismus“ fasst, argumentiert mit dem Verschwinden der Medien in ihrem Vollzug: „Medien vermitteln und übertragen, indem sie das zu Übertragende möglichst invariant und stabil halten. Medien sind Instantiierungsphänomene, also sekundär; es gibt stets ein Außerhalb von Medien.“⁴⁶ Mit Marshall McLuhan sei eine „medienkritische Wende“⁴⁷ zu verzeichnen, welcher konträr zur Tendenz des „Medienmarginalismus“ postulierte, das Medium selbst sei die Botschaft⁴⁸. Ausgegangen wird dabei von der Erfahrung der Ubiquität von Medien; die Schlussfolgerung lautet: Wenn alles Gegebene immer schon in Medien gegeben ist, es also *kein* Außerhalb von Medien gibt, haben diese für das durch sie Mediatisierte eine konstituierende Funktion, „sie haben als ein Apriori unserer Erfahrung und unseres Tuns zu gelten“⁴⁹. Gedacht wird dieses Apriori nicht im Rückgriff auf Transzendenz, sondern nach dem Vorbild technisch-apparativer Erzeugung. Krämer nennt diese zweite Tendenz, zu deren Proponenten sie unter anderem Friedrich Kittler zählt, „Mediengenerativismus“⁵⁰.

44 Hubig, Christoph (2010): Art. Medialität/Medien. In: Sandkühler, Hans Jörg (Hg.): Enzyklopädie Philosophie. Band 2 (I–P). Hamburg: Felix Meiner Verlag, Sp. 1516.

45 Ebd.

46 Krämer (2004), S. 22.

47 Ebd.

48 Vgl. McLuhan, Marshall (1967): *The Medium is the Message. An Inventory of Effects*. New York: Bantam Books.

49 Krämer (2004), S. 23.

50 Ebd.

Eine zwischen den beiden Positionen vermittelnde Perspektive auf Medien eröffnet sich Krämer, indem sie den Akt des Erzeugens von Medialität, die Mediatisierung, als Aisthetisierung denkt. In diesem Medienverständnis sind die zwei Kernaussagen der oben beschriebenen Medientheorien vereinbar: Medien verschwinden, sobald sie etwas (erfolgreich) übermitteln; Medien sind für jede Wahrnehmung strukturbildend. In dieser Perspektive entsteht Medialität mit jeder Hervorbringung von Bedeutung. Und hierin liegt die Parallele zum Konzept der korporalisierenden Performativität: Medialität wird im Prozess performativer Ver-Körperung oder Materialisierung von Bedeutung erzeugt. Während der Begriff „Performativität“ den Handlungsaspekt an Bedeutungsproduktion betont, versucht jener der „Medialität“ die strukturellen und materialen Aspekte von Bedeutungsproduktion zu fassen.

Für diese Theorie des Mediatisierens als eines „in-Szene-setzende[n] Wahrnehmbarmachen[s]“⁵¹ formuliert Krämer die folgenden hier relevanten Grundsätze: 1. „Medien werden nicht mit den materiellen Zeichenträgern, den Signifikanten, identifiziert. [...] Das Mediengeschehen [...] entzieht sich ein Stück weit der Ordnung der Semiosis und den Regeln von Repräsentation und Kommunikation.“⁵² Im – stets durch das Ziel erfolgreicher Bedeutungsvermittlung motivierten – Mediatisierungsprozess fällt immer auch widerständig nichtsignifikantes Material an, ein Material-Überschuss. 2. „Medien phänomenalisieren, sie machen wahrnehmbar. Sie wirken dabei nicht durch Symbolisierung, sondern durch ‚Somatisierung‘, indem sie also verkörpern. Das, was sie verkörpern, ist keine mehr oder weniger stabile Entität, sondern existiert nur in der flüchtigen und prozessualen Gegenwärtigkeit des Medienumgangs.“⁵³ Der Begriff der Verkörperung löst hier jenen der Repräsentation ab. Während „Repräsentation“ die Vorgängigkeit von Bedeutung impliziert, soll mit „Verkörperung“ „die Nahtstelle der Entstehung von Sinn aus nicht-sinnhaften Phänomenen“⁵⁴ gekennzeichnet werden. Für das Erfassen der Performativität des Mediengebrauchs erweist sich „Verkörperung“ daher als Leitbegriff. 3. „Medien sind ‚Vermittler‘, aber weder im Sinne eines technischen Instruments, noch eines semiotischen Organons, sondern im Sinne der ‚Mitte‘ und des ‚Mittleren‘ zwischen zwei Polen oder Positionen, zwischen

51 Ebd., S. 25.

52 Ebd., S. 24 f.

53 Ebd., S. 25.

54 Krämer (1998a), S. 48.

denen sie ein Sinnlichkeitskontinuum stiften.“⁵⁵ Zum Medium als „Mitte“ zwischen zwei Polen wird noch ausführlich und konkret anhand der menschlichen Stimme zu sprechen sein.

Eine Medienwissenschaft hat in einer derart konzipierten ästhetisierenden Medialität jedoch ein grundlegendes Problem: Wie kann über Medien etwas ausgesagt werden, wenn es Bedingung ihrer Funktionalität ist, dass ihre Medialität im Vollzug hinter dem Mediatisierten verschwindet? Wenn die positive Bestimmung von Medialität scheitert, „kann das Mediale [...] nur entlang seiner Resulate entziffert werden“⁵⁶, folgert Dieter Mersch. Medientheorie ist in dieser Perspektive nur indirekt möglich, Mersch nennt sie daher „negativ“: „Kein Medium kann seine eigene Medialität mitteilen, weil die Form der Mitteilung selbst kein Mitgeteiltes sein kann: Sie geht in diese ein. Als Grundsatz einer negativen Medientheorie ergibt sich dann, dass sich die Struktur des Medialen nicht mitmediatisieren lässt – *sie zeigt sich*.“⁵⁷ Damit diese Struktur sich aber zeigen kann, muss ein Medium aufhören etwas zu vermitteln. Das können nun nicht etwa intermediale Verfahren per se leisten, da „intermedial“ zuallererst und vor jeder konkreten ästhetischen Formung nur bedeutet, dass ein Medium oder Spezifika desselben zum Mediatisierten eines anderen Mediums werden, womit der blinde Fleck lediglich von einem zum anderen Medium wandert⁵⁸. Mit Mersch wäre Medialität stattdessen in kurzen Momenten der Diskontinuität während des Vermittlungsprozesses, in Unterbrechungen, Rissen, Sprüngen, Verzögerungen, Beschleunigungen oder Ähnlichem, zu suchen – in den Augenblicken, die zwischen dem Wegfall der einen und der Stabilisierung der anderen Wahrnehmungsordnung vergehen. Vorbilder für eine adäquate medientheoretische Methodik sind künstlerische Medien-Praktiken; und zwar jene Verfahren, die ihre Kraft entfalten, indem sie in eine vorgängige Ordnung – wie etwa einen Vermittlungsprozess – Störungen induzieren. Sie bezeichnet Mersch als die „Arbeit der Künste“ und setzt sie einer „Ästhetik der Illusion“ entgegen⁵⁹. Es soll hier nun nicht erwogen

55 Krämer (2004), S. 25.

56 Mersch, Dieter (2006a): Mediale Paradoxa. Zum Verhältnis von Kunst und Medien. Einleitung in eine negative Medienphilosophie. S. 4. In: Sic et Non. Zeitschrift für Philosophie und Kultur. Im Netz. Bd. 6. <http://www.sicetnon.org/index.php/sic/article/view/115/130> Zugriff: 16.9.2013.

57 Ebd., S. 5.

58 Vgl. seine Ausführungen in: Mersch, Dieter (2004): Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine „negative“ Medientheorie. In: Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität. München: Fink.

59 Mersch (2006a), S. 15.

werden, ob dieses Gegensatzpaar der Vielfalt künstlerischer Praktiken gerecht zu werden vermag. Hingegen ist von Interesse, wie die „Arbeit der Künste“ vorzustellen sei.

2.2.4. Kunst als epistemische Praxis

Das seiner negativen Medientheorie zugrunde liegende Kunstverständnis expliziert Dieter Mersch im Aufsatz „Kunst als epistemische Praxis“⁶⁰. Darin stellt er künstlerische Arbeit als Erkenntnisproduktion Philosophie und Wissenschaft zur Seite, um sodann die Verschiedenheit deren Erkenntnispraktiken herauszuarbeiten. Künstlerische Arbeit, so Mersch, ist in ihren Grundzügen experimentell – bezogen nicht auf Werke, sondern „auf die künstlerische Werkstatt und ihre Dispositive“⁶¹: „Zu ihnen gehören die Strategien der Intuition genauso wie Versuch und Irrtum, die Verzweiflung oder das Gelingen aus Zufall, wie sie unterhalb des künstlerischen Formwillens immer schon im Spiel waren.“⁶² Damit verhält sich das künstlerische „geradezu konträr“⁶³ zum wissenschaftlichen Experiment, welches sich auf „Systematik“ und „exakte Methodologie“, „Identitätsproduktionen im Sinne von Wiederholbarkeit“ und das „Auffinden eines Kausalnexus“⁶⁴ ausrichtet. Mersch verdeutlicht diesen Unterschied in der Spezifizierung von künstlerischer Arbeit als eine Form „experimenteller Reflexivität“⁶⁵ – eine Reflexivität, die wiederum nicht wie die Philosophie auf diskursive Kritik als ein Urteilen und Deuten⁶⁶ abzielt: „Der Charakter experimenteller Reflexivität folgt aus der Besonderheit des ästhetischen Vollzugs, der auf Wahrnehmungen und nicht auf argumentative Bestimmungen oder Diskurse referiert, der daher im Sinnlichen und nicht im Begrifflichen operiert. Notwendig bleiben solche Strategien mit Singularitäten verknüpft [...]. Dinge und Individuen sind, auch wenn sie unter den gleichen Begriff fallen, immer anders“.⁶⁷ In ebendieser grundsätzlichen Inkongruenz von Begriffen und Wahrnehmungen gründet für Mersch die „Eigenwilligkeit ästhetischer Erfahrung“⁶⁸: „Stets erweist sie sich aus-

60 Mersch, Dieter (2009): Kunst als epistemische Praxis. In: Bippus, Elke (Hg.): Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens. Zürich/Berlin: Diaphanes, S. 27–47.

61 Ebd., S. 40.

62 Ebd.

63 Ebd., S. 38.

64 Ebd., S. 37.

65 Ebd.

66 Ebd.

67 Ebd., S. 37 f.

68 Ebd., S. 38.

schließlich auf Konkretes bezogen, das gegen jede Form verbindlicher Methodik seine eigene Art von Widerständigkeit und Unheimlichkeit wahrt und gegenüber allen Versuchen der Figuration auf penetrante Weise aufsässig bleibt.“⁶⁹

Künstlerische epistemische Praxis unterscheidet sich von philosophischer und wissenschaftlicher, eben weil sie am Sinnlichen und Singulären festhält, auch in ihren Verfahren. Sie arbeitet nicht analytisch, deduktiv oder induktiv, und zumindest vordergründig nicht dem Ziel einer Komplexitätsreduktion zu; sie „bezieht ihre Riskanz und Prekarität“ aus der „Anstrengung einer ebenso weg- wie ziellosen Probe [...]“⁷⁰. Wie dieses „Probieren“ sich konkret gestaltet, lässt Dieter Mersch, und vielleicht mit Absicht, im Unklaren. Er nennt lediglich zwei Beispiele möglicher Verfahren: „Konjunktion“ und „situative Intervention“⁷¹.

Das besondere, von jenem aus Philosophie und Wissenschaft zu gewinnenden wohl zu unterscheidende erkenntnistiftende Potenzial dieser ästhetischen Verfahren liegt für Mersch darin, dass es sich um „Differenzpraktiken“⁷² handelt – Differenz meint dabei, wie er ausführt, nicht „Unterscheidung“, sondern „Bruch“: „Kunst situiert sich in einem Raum sinnlicher Zerwürfnisse oder Frakturen, die sich der Rekonstruktion durch den philosophischen oder kunsttheoretischen Diskurs sperren und nur aufs Exemplarische verwiesen sind.“⁷³ Ästhetische Verfahren können etwas *zeigen*, wo Philosophie und Wissenschaft kraft ihrer symbolischen Ordnungen gezwungen sind, etwas zu *sagen*. Künstlerische epistemische Praxis weist die Grenzen philosophischen und wissenschaftlichen Denkens aus und thematisiert dabei zugleich ihre eigene Renitenz gegenüber dessen Begreifenwollen: „Kunst durchquert die Begriffe [...] deбалансиert ihr Gefüge, treibt sie in Widersprüche, um gerade das auszustellen, was von ihnen nicht eingefangen werden kann [...]“⁷⁴.

Das, was diskursiv nie eingefangen werden kann, ist die eigene Medialität des Diskurses. Seine Selbstbezüglichkeit und -reflexivität bleibt ihr verhaftet. Die „Arbeit der Künste“ im Sinne Mersch's liegt darin, auf die Medialität von Wahrnehmung und gleichzeitig deren latenten Entzug in der Wahrnehmung aufmerksam zu machen, indem sie

69 Ebd.

70 Ebd.

71 Ebd.

72 Ebd., S. 39.

73 Ebd.

74 Ebd.

mediale Brüche erzeugen oder ermöglichen. Ohne medientheoretisches Vokabular beschrieben: Künste vermögen die Bedingtheit von Sinn durch Struktur und Material und überdies die latente Widerspenstigkeit des Materials in Performanzen erfahrbar zu machen. Meine Vermutung ist, dass sich diese ästhetischen Verfahren dahingehend unterscheiden lassen, ob sie sich der Offenlegung semantischer Strukturen widmen oder ihr Fokus auf der Freisetzung asemantischer Momente durch Arbeit am Material liegt. Diese zwei Ausrichtungen sind in der konkreten Performanz sicherlich nicht immer deutlich voneinander zu unterscheiden, aber sie gehen, wie ich meine, auch nicht durchwegs ineinander auf.

Für Merschs medienphilosophische Anstrengungen, der „*Negativität des Medialen*“⁷⁵ zu begegnen, fungiert Kunst als „Lehrmeisterin von Paradoxa im Sinne einer *Darstellung von Undarstellbarkeit*.“⁷⁶ Ihre Wirkung gründet in Aisthesis, im in Szene setzenden Wahrnehmbarmachen, in Mediatisierungen: „Kunst *zeigt* mittels von Medien, aber dieses *Zeigen* erfüllt sich nicht im Medialen. Beide verweisen aufeinander – und halten sich gleichzeitig in einer unauflösbaren Spannung. Es sind diese Spannungen, worin die künstlerische Performanz sowohl ihr *Verstörendes* als auch ihre *Erkenntnisleistung* besitzt. Es handelt sich um die Stiftung von *Differenzerfahrungen*, die nicht ausschließlich Produkte von Medien sind, sondern in Klüften und Zwischenräumen medialer Performanzen nisten. Ebenso sehr wie sich daher die Künste der Medien bedienen, sprengen sie sie auch [...].“⁷⁷

Was kann aber nun eine letztlich auf diskursive Medien verwiesene Erkenntnispraxis wie Medienphilosophie aus ästhetischen Erfahrungen lernen, abgesehen vom Hinweis auf die Grenzen ihrer Kompetenz? Nicht „Wahrheiten“ lassen sich aus Wahrnehmungen ziehen, „wohl aber *Aufmerksamkeiten*“, so Mersch⁷⁸. Und mit diesem Vorschlag einer Ausrichtung von Medienphilosophie an künstlerischen Praktiken mag auch eine Möglichkeit diskursiven Schreibens über Kunstwerke skizziert sein. Es geht dann um die Erarbeitung einer Aufmerksamkeit für Bruchstellen, im Maßstab subjektiv empfundener Irritation. Freilich impliziert Aufmerksamkeit *für etwas* zu haben schon eine Ausrich-

75 Mersch (2004), S. 92.

76 Ebd.

77 Ebd., S. 93.

78 Mersch (2009), S. 38.

tung auf etwas, also Vorentscheidungen. Auch deshalb sollte diese Arbeit eine ausführliche Absteckung des Grundes, auf dem die anschließende Besprechung künstlerischer Arbeiten aufbaut, umfassen.

2.2.5. Die Stimme als Spur eines Körpers

Zurück zur am Beginn dieses Kapitels imaginierten Szene des Stimmehörens: Wenn einmal von der als Norm verbaler Kommunikation geltenden Face-to-face-Kommunikation ausgegangen wird, lässt sich feststellen, dass die Szene auf Basis dreier „Filter“ konstruiert war: Erstens, der Unsichtbarkeit des Sprechenden (womit die visuelle Orientierung wegfällt); zweitens, der fehlenden sprachlichen Verstehensbasis zwischen Sprechendem und Zuhörender (wodurch sprachliche Semantik wegfällt); drittens, die Hinhörende war nicht die Angesprochene (was die Hörende der Involviertheit, oder auch: der Ver-Antwortung enthebt). Möglichst herausgefiltert wurden damit Einflüsse, durch die die Stimme für die Hörende als bloßes Mittel für etwas in den Hintergrund treten könnte – als Mittel des *Appells* einer *Person an* sie. Diese Filter, so die Interpretation, lösen eine Pluralisierung der Wahrnehmung aus, so dass die Stimme, je nach Motivation der Hörenden, auch jenseits sprachlicher Zeichen, klanglich bedeutsam werden kann, indem sie als Hinweis auf etwas interpretiert wird, als etwas zeigend, oder auch einfach spielerisch wie Musik, rhythmisch-melodisch, gehört werden kann. Was kein Filter zugunsten einer möglichst „unverstellten“ Stimme leisten kann: die Konstruktion einer stimmlichen Äußerung ohne einen den Stimmklang immer schon formenden *Anlass*. Jeder Anlass verstellt die Stimme, stellt sich vor die Stimme, macht sie opak.

Zur Erhellung dieses beharrlich Opaken in der Wahrnehmung der Stimme hält nun Dieter Merschs „Negative Medientheorie“ einen Ansatz bereit: Das Opake – und zur Immaterialisierung gesprochener Sprache anstiftende – an der Stimme ist als ihre Medialität deutbar. Wann immer Stimme hörbar ist, wird *mit* ihr etwas getan, wird mittels ihres Klanges eine Motivation aestheticisiert. Daraus folgt, dass auch für die Stimme gilt, was Mersch für Medien allgemein festhält: „Kein Medium kann seine eigene Medialität mitteilen, weil die Form der Mitteilung selbst kein Mitgeteiltes sein kann: Sie geht in diese ein.“ Die „Stimme an sich“ hat noch nie jemand gehört. Sie ist

beobachtbar nur in stimmlichen Per-Formierungen. In der vorgestellten Szene wurde eine Situation des spielerischen Hörens und hinhörenden Fantasierens, Visualisierens geschaffen – gleichsam die Opazität der Stimme zum Ausgangspunkt für Imagination positiviert. Unmöglich wegzudenken ist aber auch in dieser Szene der Status der Stimme als Medium für den *Sprechenden*, dem Sprechenden also seine Redeintention zu nehmen.

Um nun auf die eingangs gestellte Frage zurückzukommen, was Menschen mit der Stimme *tun* und was Stimme mit Menschen tut, seien zunächst Sybille Krämers allgemein für Medien formulierte Grundsätze⁷⁹ auf das Medium Stimme bezogen.

1. Material-Überschuss: Im „Verstimmlichen“, dem In-Stimme-Setzen von etwas, wird nicht nur ein akustischer Zeichenträger erzeugt, sondern fällt gleichzeitig auch akustisches Material an, das sich der Signifikation widersetzt. Dass die eigene Stimme längst nicht immer zu Willen ist – brüchig klingt, wenn sie fest sein sollte, „gekünstelt“, wenn es „natürlich“ klingen sollte etc. –, möchte ich als kollektive Erfahrung bezeichnen. Das Stichwort hierfür ist die „Unverfügbarkeit“ der Stimme.

2. Asthetisierung/Verkörperung: Verstimmlichen heißt etwas ästhetisieren. Am Anfang steht eine Motivation, Bedeutung wird in Schall verkörpert. Dieser ist das Ergebnis von Körperbewegungen: eines Luftstroms, der durch Muskelspannung in den Artikulationsorganen moduliert wurde. Der Entstehungsvorgang der ganzen Bandbreite stimmlicher Handlungen, Schreien, Sprechen, Flüstern, Keuchen, ist hiermit beschrieben – sofern jemand zuhört. Als spezieller Fall wäre hier die Gedankenstimme zu erwähnen. Ich bin der Ansicht, diese lässt sich durchaus in das hiesige Verständnis von Stimme integrieren, mehr noch, ich möchte sie als Beleg dafür bezeichnen, dass Bedeutung stets medial ist: nicht einmal das Denken mag mir Mensch gelingen, ohne mir meine Stimme (in mir) vorzustellen. Meine Stimme *macht* mir erst meine Gedanken. So mancher wird auch das Phänomen kennen, dass sich das Nachdenken – wie noch viel häufiger das stille Lesen – als artikulatorisches Mimen (mit geschlossenem Mund) eines Selbstgesprächs vollzieht.

3. Mediatisierung: Im Verstimmlichen wird Bedeutung *ver-mittelt* im Wortsinn von „mittelbar machen“. Die Stimme ist Mittel, Mittlerin und Mitte zwischen zwei Instanzen und wie jedes *Medium* weist sie allein durch ihre Präsenz gleichzeitig auf die

79 Vgl. S. 14.

Distanz hin, die zu überwinden sie Laut geworden ist. Wenn ich mit der Stimme etwas tue, *richte* ich mich *an* etwas und an etwas aus – das also nicht mit mir ident sein kann. Ich beschreite akustisch-physikalisch einen Weg und entferne mich damit von mir. Dafür muss mein Adressat gar kein anderer sein als ich. Wenn ich mit *mir selbst* spreche, ist es dieses „Ich höre *mich selbst*“, in dem sich die Wegstrecke ausdrückt, die ich zurücklegen musste, um mich auf mich selbst beziehen zu können.⁸⁰ Was beim Verstimmlichen geschieht, rührt somit an die Vorstellung vom Subjekt als einer geschlossenen, einer Zeit und Raum enthobenen statischen, in sich ruhenden Gestalt, die Sinn zu verbürgen vermag: Das Individuum als unteilbare Einheit stellt sich als Ergebnis einer (stimmlichen Mit-)Teilung heraus; Selbst-Bewusstsein scheint sich aus den unentwegten Vermittlungen von Sinn zwischen Ich und Nicht-Ich zu konstituieren und jeglicher Eindruck von Statik und Dauer, von diesen Wahrnehmungen ausgehend, auf einer enormen Abstraktionsleistung zu beruhen.

Mit Sybille Krämer sei dem Nachdenken über das Medium Stimme noch eine weitere Perspektive eröffnet: Medien als Ort der „Entstehung von Sinn aus nicht-sinnhaften Phänomenen“⁸¹ sind zugleich der Punkt, an dem etwas von etwas unterscheidbar wird⁸². Als Schwellenphänomen, ob ihrer transgressiven, flüchtigen Gestalt zwischen „Innen“ (organische Entstehung) und „Außen“ (sinnliche Wahrnehmbarkeit), kommt der Stimme dann vielleicht eine besondere Rolle zu: Sie erscheint, vielleicht mehr als andere, nicht durch Körpereinsatz derart „selbst-affizierende“ Medien, geeignet, an der Schwelle zum Unterschied die eigene Tätigkeit des Unterscheidens, des Trennens erfahrbar zu machen; und als ein Unterscheiden nähme das Verstimmlichen Einfluss auf einen elementaren Prozess der Bewusstseinsbildung.

Die Verfasstheit einer ästhetisierenden und performativen Medialität der Stimme (2.) wurde bereits eingehend besprochen. Sybille Krämer und Dieter Mersch widmen sich mit je eigenem Schwerpunkt den Aspekten Material-Überschuss/Unverfügbarkeit (1.)

80 In der deutschen Sprache markiert stets ein Verb, ein „Tun-Wort“, die Distanz zwischen Nominativ und Akkusativ. Auch die Grammatik legt demnach nahe: Es muss etwas in Bewegung kommen, wenn zwei Hauptwörter nicht beziehungslos nebeneinanderstehen sollen – ohne Beziehungen kein Satz. Und doch behauptet das „Individuum“ seine Unabhängigkeit ebenso wie seine Überlegenheit gegenüber *seinen* Objekten.

81 Vgl. S. 14.

82 Vgl. Krämers Ausführungen zur Stimme in: Krämer, Sybille (2006): Die „Rehabilitierung der Stimme“. Über die Oralität hinaus. In: Kolesch/Krämer (Hg.) (2006), S. 290 f.

und Ver-Mittelung (3.), die ich als zwei „Effekte“ dieser Medialität der Stimme bezeichnen möchte. Beider Überlegungen nehmen im Denken der Stimme als Spur ihren Ausgang.

2.2.5.1. Zum Begriff „Spur“

„Dematerialisierung, Derealisierung, Entkörperung, Informatisierung, Virtualisierung, Simulationseuphorie – das sind nur unterschiedliche Ausdrücke für die Tendenz, die Zeichen von aller Verbindung mit dem Nichtzeichenhaften freizusetzen und damit die Zeichennatur der Welt absolut zu setzen. *Damit aber verschwinden die Dinge.*“⁸³ Sybille Krämer vermutet in der diskursiven Hinwendung zum Phänomen der Spur und dem Spurenlesen als Erkenntnispraxis den Versuch, diesem Verschwinden der Dinge entgegenzuwirken: Das Konzept der Spur integriert zeichenhafte und materiale Aspekte der Wahrnehmung; darin liegt auch seine Eignung zur Implementierung in eine Theorie ästhetisierender und performativer Medialität.

Als „etymologisch verbürgte[s] Elementarverständnis der Spur“ arbeitet Krämer „Fußabdruck“ und „Fährte“⁸⁴ heraus. Sodann widmet sie sich der Bestimmung der Attribute einer Spur⁸⁵, welche ich nun, in abgewandelter Ordnung und Gewichtung, kurz verfolgen möchte.

1. Materialität: Spuren entstehen durch Kontakt zweier Materialien. Sie zeigen sich nur „im und am Material“, ihr Ort ist also die „Welt der Dinge“⁸⁶: „Der Zusammenhang zwischen Urheberschaft und Spur ist nach Art einer Ursache-Wirkungs-Relation zu denken; er beruht weder auf Ähnlichkeit (wie im Abbild) noch auf Konventionalität (wie im Symbol). Die Materialität der Spur – anders als beim Zeichen – subordiniert sich nicht der Repräsentation.“⁸⁷
2. Störung: Spuren sind Störungen in einer (Wahrnehmungs-)Ordnung: „Erst Abweichungen lassen Spuren sinnfällig werden.“⁸⁸
3. Unmotiviertheit: Spuren werden, anders als Zeichen, unabsichtlich hinterlassen.
- 4.

83 Krämer, Sybille (2007a): Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme. In: Grube, G./Kogge, W./Krämer, S. (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 12.

84 Ebd., S. 14.

85 Ebd., S. 14–18.

86 Ebd., S. 15.

87 Ebd., S. 15 f.

88 Ebd., S. 16.

Abwesenheit: „Die Anwesenheit der Spur zeugt von der Abwesenheit dessen, der sie hervorgerufen hat.“⁸⁹ Spuren weisen stets auf etwas Vergangenes, gegenwärtig nicht Verfügbares hin. 5. Zeitenbruch: Die Spur basiert immer auf der „Zeitverschiebung“⁹⁰ zwischen der Zeit des Spurenhinterlassens und der des Spurenlesens; diese ist irreversibel. „Zwei Zeitregime kreuzen sich in der Spur.“⁹¹ Daran knüpft sich, 6., die Eindimensionalität und Unumkehrbarkeit der Spur: „Spuren sind und bleiben stumm.“⁹² Das Spurenlesen ist eine einseitige, nicht diskursive Leistung. 7. Beobachter- und Handlungsabhängigkeit: Etwas muss als eine Spur wahrgenommen, „gelesen“ werden, sonst ist es keine Spur. „Der Unmotiviertheit der Spurbildung entspricht [...] die Motiviertheit seitens der Spurenleser.“⁹³ Woran sich 8. die Orientierungsleistung der Spur anschließt: Etwas als Spur zu lesen hat immer ein Motiv, dem geht also eine „gerichtete Aufmerksamkeit“⁹⁴ voraus. 9. Interpretativität, Narrativität und Polysemie: Spuren werden durch Interpretation erst zu solchen. Eine Spur lesen bedeutet, „die gestörte Ordnung, der sich die Spurbildung verdankt, in eine neue Ordnung zu integrieren und zu überführen [...], indem das spurbildende Geschehen als eine Erzählung rekonstruiert wird“⁹⁵. Konstitutiv für die Spur, und wiederum Unterscheidungsmerkmal gegenüber dem Zeichen, ist, dass sie stets vieldeutig ist und bleibt, sich also an ein und dieselbe Spur stets viele verschiedene Narrationen knüpfen lassen. 10. Medialität, Heteronomie, Passivität: Spuren entstehen durch die Aktivität eines anderen – sie werden von jemandem hinterlassen beziehungsweise gelesen. Spuren sind demnach fremdbestimmt.

Diese Attribuierungen sind zwangsläufig Rekonstruktionen aus bisherigen Praktiken des *Spurenlesens*. Als Ergänzung wird damit eine Untersuchung der jeweiligen „gerichteten Aufmerksamkeit“ dieser Praktiken im Feld geisteswissenschaftlicher und philosophischer Methodik sinnvoll. Sybille Krämer erkennt hierbei eine „*epistemologische Doppelfunktion*“⁹⁶ der Spur, eine Dualität der Perspektiven auf Spuren, welche sie mit

89 Ebd., S. 14.

90 Ebd., S. 17.

91 Ebd.

92 Ebd., S. 18.

93 Ebd., S. 16.

94 Ebd., S. 15.

95 Ebd., S. 17.

96 Krämer, Sybille (2007b): Immanenz und Transzendenz der Spur: Über das epistemologische Doppelleben der Spur. In: Grube, G./Kogge, W./Krämer, S. (Hg.): *Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 157.

„Immanenzperspektive“⁹⁷ und „Transzendenzperspektive“⁹⁸ kennzeichnet. In der Immanenzperspektive stiften Spuren „[...] einen rational rekonstruierbaren Bezug auf ein Abwesendes dadurch, dass wir dieses aus dem Anwesenden deduzieren (induzieren, abduzieren) können. Spuren verkörpern dann die Erwartung [...], dass ihr Spursein in Indexikalität transformierbar ist: Das Lesen von Spuren ermöglicht eindeutige Identifizierung und wegweisende Orientierung.“⁹⁹ In der Immanenzperspektive wird eine Spur zu einem Indiz für etwas und somit semiologisch interpretiert. Dieser Perspektive entspricht daher das „Indizienparadigma“ der Spur: „Das Indizienparadigma macht die Spur zu einem Werkzeug [...] des Ergreifens oder Begreifens von etwas Unbekanntem oder zumindest Unsichtbarem.“¹⁰⁰ Es nähert die Spur damit dem semiologischen Begriff „Index“ an, welcher aber konträr zur Spur eine konventionell fixierte Bedeutung voraussetzt.

Die Transzendenzperspektive hingegen fokussiert die Spur als Marke der Abwesenheit von etwas: „Einsichtbar und erkennbar ist lediglich der Entzug von etwas, das Verschwundensein, die Lücke und das Fehlen. [...] Das, was in der Spur sich zeigt, kann somit nicht mehr indexikalisch kolonisiert werden, [...] verweigert sich einer Bezeichnungsfunktion.“¹⁰¹ Anders als in der Immanenzperspektive erscheint hier diese Abwesenheit also nicht durch Narrativität in etwas Positives, Qualifizierbares verwandelbar. Dieser Charakterisierung entspricht das „Entzugparadigma“ der Spur: Es „macht die Spur zum Anhaltspunkt der Erfahrung irreversibler Unzugänglichkeit von dem, was die Spur uns hinterlassen hat.“¹⁰² Wohlgermerkt ist beiden Perspektiven gemeinsam, dass sie das Abwesende beziehungsweise die Abwesenheit von etwas als real begreifen, insofern eine Spur, siehe das erstgenannte Attribut, stets eine materiale Grundlage hat, also rein konstruktivistisch nicht erfassbar ist.¹⁰³ Die zwei verschiedenen Blickrichtungen werden in den folgenden beiden Unterkapiteln als Wegmarken dienen.

97 Ebd., S. 166.

98 Ebd., S. 167.

99 Ebd., S. 166.

100 Ebd., S. 157.

101 Ebd., S. 167.

102 Ebd., S. 157.

103 Sybille Krämer problematisiert die Gegenüberstellung beider Perspektiven auf die Spur im oben zitierten Aufsatz auch, indem sie Elemente der einen in der anderen nachweist. In diesem Rahmen muss die Pauschalisierung, die in der Unterscheidung zweier Paradigmen liegt, in Kauf genommen werden.

An anderer Stelle weist Sybille Krämer das Potenzial des Spur-Konzeptes für das Nachdenken über Medien aus.¹⁰⁴ Für vorliegende Arbeit sollen hier einige wenige Bemerkungen zu Medien als Spuren genügen, um dann flugs zur Stimme als Spur zu gelangen: Wie Spuren sind Medien als unwillkürliche Material-Effekte der Sinnproduktion durch Aisthetisierung vorzustellen. Medien sind nur als Spuren, als Störungen einer Ordnung, wahrnehmbar – und auch das bedarf einer auf die Irritation reagierende Verlagerung der Aufmerksamkeit. Medien weisen wie Spuren auf die Abwesenheit eines Agens hin – einfach kraft ihrer, wenn auch noch so flüchtigen und undeutlichen, Anwesenheit als Mittler.

Sich die Stimme als Spur vorzustellen verhilft zu einem eindrücklichen Bild für die Prekarität ihrer Aisthesis – und ihre Wirkmächtigkeit gerade als Unerhörtes.

2.2.5.2. Zur Unverfügbarkeit der Stimme – Phänogesang und Genogesang

Die Stimme ist dem Subjekt nicht immer zu Willen. Bisweilen zieht sie die Aufmerksamkeit der Hörenden unwillkürlich auf sich, weil sie Erwartungshaltungen durchbricht, also Inkongruenzen erzeugt zwischen Motivation und klanglichem Resultat, zwischen Inhalt der Rede und akustischen Qualitäten. Dass das Verstimmlichen reibungslos funktioniert, widerlegt dann die akustisch aufdringlich werdende Reibung des Luftstroms an den Atmungsorganen, die jedem Stimmakt zugrunde liegt. Der Körper zieht seine Spur. Was anatomisch in der Stimme hörbar wird, ist ein Körper, ist eine Physis von je unterschiedlicher Konstitution, mit unterschiedlich ausgeprägter Muskulatur, Atmung, Artikulationsorganen, mit eigener Körperspannung und unterschiedlich geformten Resonanzräumen. In der Stimme wird dieser Körper unwillkürlich laut. Daher kann Sybille Krämer formulieren: „Die Stimme ist die Spur des Körpers im Sprechen.“¹⁰⁵ Und es lässt sich ergänzen: In der Stimme ist der Körper Klang; die Stimme ist ein akustischer Körper.

104 Vgl. Krämer, Sybille (2005): Das Medium zwischen Zeichen und Spur. In: Fehrmann, Gisela (Hg.): Spuren, Lektüren. Praktiken des Symbolischen. München: Fink, S. 153–166. / Dies. (1998a): Das Medium als Spur und als Apparat. In: Krämer, Sybille (Hg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 73–94.

105 Krämer (1998a), S. 67.

Wohlgemerkt: Etwas ist per definitionem nur dann eine Spur, wenn sein Ursprung un-
eindeutig bleibt. Für die widersprüchlich anmutende Aussage, die Stimme sei die *Spur*
eines oder gar *des Körpers*, kann dennoch argumentiert werden, da sie „Körper“ als
völlig imaginär begreift. Behauptet wird somit nur: Was in der Wahrnehmung einer
Stimme als Spur passiert, ist eine Verlagerung der Aufmerksamkeit auf einen Körper hin
– und „Körper“ kann hier den imaginären menschlichen Körper des Sprechenden, oder
Teile desselben, oder eine abstrakte Vorstellung menschlicher Körperlichkeit ebenso
meinen wie den Klang als Körper oder aber schlicht „Materie“, einen „Festkörper“ von
nicht näher definierter Form.

Die Stimme als Spur eines Körpers ist also stets polysemisch, denn eine „Spur“ zeichnet
aus, dass sie einerseits unwillkürlich und andererseits interpretativ zustande kommt.
Selbst, wenn entlang einer Stimme die Beschaffenheit einer konkreten menschlichen
Physis imaginiert wird, bleibt diese mehrdeutig: Ist es ein Erregungszustand, den ich
höre, ist es die physische Konstitution, ist es ein Indiz für die Unwahrheit des Ausge-
sagten? Zu unterscheiden ist die Stimme als Spur folglich von der Stimme als bewusst
eingesetztes Mittel etwa des rhetorischen Sprechens. Hierbei wäre von einem indexika-
lischen, also kodifizierten Gebrauch der Stimme zu sprechen – nicht zu verwechseln mit
der indexikalischen *Deutung* einer Spur, wie sie oben beschrieben wurde. Festgehalten
sei: Die Problematik der Interpretativität zeigt sich im Vergleich von Spur und Index ein
weiteres Mal – ob Spur oder Index, liegt im Ohr der Zuhörenden (was die
Stimmakteurin miteinschließt).

Roland Barthes hat Termini entwickelt, um das Systematische vom Spontanen an der
Stimme zu scheiden. Seine Ausführungen beziehen sich auf das Zusammentreffen von
Musik und Sprache im klassischen Gesang, gleichwohl können sie, wie es auch Sybille
Krämer tut¹⁰⁶, mit Gewinn auf die Stimme allgemein bezogen werden. In Übertragung
zweier Begriffe Julia Kristevas auf die Stimme unterscheidet er den „Geno-Gesang“
vom „Phäno-Gesang“¹⁰⁷. Der „Phäno-Gesang“ umfasst alle konventionellen Bereiche
des Stimmgebrauchs: die jeweiligen Referenzsysteme, die dem Stimmakt Bedeutung
verleihen – „kurz alles, was in der Ausführung im Dienste der Kommunikation, der Re-

106 Vgl. Krämer (2003b), S. 78 f.

107 Vgl. Barthes, Roland (1979): Die Rauheit der Stimme. In: Ders.: Was singt mir, der ich höre in
meinem Körper das Lied. Berlin: Merve Verlag, S. 24 f.

präsentation, des Ausdrucks steht [...]“¹⁰⁸. Damit ist er der Bereich, der der Stimme den Willen des Subjekts aufprägt. Ihm ordnet Barthes den Begriff der „Artikulation“ zu¹⁰⁹, verstanden als Abfolge kontrollierter Körperbewegungen. Der „Geno-Gesang“ ist an der Stimme das, dem sich der Körper aufprägt, „das Volumen der singenden und sprechenden Stimme [...]; es ist ein signifikantes Spiel [...]; es ist die Spitze (oder der Grund) der Produktion, wo die Melodie wirklich die Sprache bearbeitet – nicht das, was sie sagt, sondern die Wollust ihrer Ton-Signifikanten, ihrer Buchstaben [...]“¹¹⁰. Hierher gehört der Gegenbegriff zur „Artikulation“, die „Aussprache“¹¹¹: das konkret hörbare, einzigartige Ergebnis der artikulatorischen Anstrengung. In der Aussprache schießt das Material über das Ziel, sich zu artikulieren, hinaus. In der Aussprache zeigt sich die Widerspenstigkeit des Körpermaterials, ohne das Stimme aber nicht zu haben ist.

Als Maßeinheit des Geno-Gesangs könnte man bezeichnen, was Roland Barthes die „Rauheit“ der Stimme nennt. Eine (Sänger-)Stimme von großer Rauheit beschreibt er so: „etwas ist da, offenkundig und eigensinnig (man hört nur *es*), [...] was direkt der Körper des Sängers ist und mit ein- und derselben Bewegung aus der Tiefe der Stimmhöhlen, der Muskeln, der Schleimhäute, der Knorpel [...] einem zu Ohren kommt, als wenn ein- und dieselbe Haut das innere Fleisch des Ausführenden und die Musik, die er singt, überspannen würde. Diese Stimme ist nicht persönlich: sie drückt nichts vom Sänger, von seiner Seele aus; sie ist nicht originell [...] und sie ist doch zugleich individuell: sie läßt uns einen Körper hören, der zwar keine juristische Person ist, keine ‚Persönlichkeit‘ besitzt, aber trotzdem ein getrennter Körper ist; [...] Die ‚Rauheit‘ wäre dies: die Materialität des Körpers, der seine Muttersprache spricht“¹¹². Diese „Rauheit“ bei Barthes kommt dem nahe, was oben als das Aufblitzen der Stimme als Spur eines Körpers bezeichnet wurde. Barthes beschreibt dazu passend sein Hören einer „rauen“ Stimme als das Hören seiner erotischen Beziehung zum Körper des Stimmakteurs¹¹³. Es erzeugt „Wollust“¹¹⁴ und entfaltet damit Wirkung jenseits, oder diesseits, phänogeesanglicher Kategorien wie Expressivität oder Dramatik.

108 Ebd., S. 24.

109 Vgl. Krämer (2003b), S. 78 f.

110 Barthes (1979), S. 24 f.

111 Vgl. Krämer (2003b), S. 78 f.

112 Barthes (1979), S. 23 f.

113 Vgl. ebd., S. 34.

114 Ebd., S. 22 und S. 25.

Ganz nebenbei liefert Barthes auch die Gelegenheit, über die Singstimme Allgemeines festzustellen: In ihr wird Stimme ästhetisch geformt, also ihre Sinnlichkeit vordergründig herausgestellt; jedoch muss sie darum als Aisthetisierung einer Motivation – hier: der Klangvorstellung – nicht weniger verstellt wirken als die alltägliche Sprechstimme. Wie diese ist sie von Regelwerken umstellt. Die Singstimme ist sinnlich, ob sie aber körperlich ist, darüber entscheidet erst die Performance der Sängerin: Ist sie künstlerisch an der kontrollierten und regel-mäßigen – Dieter Mersch würde sagen: „illusio-nistischen“ – Ausführung interessiert, muss sie erst (im Ohr eines Hörers) scheitern, um Spuren zu erzeugen; ist sie künstlerisch an experimenteller Reflexion des Regelmäßigen interessiert, kann sie Spuren inszenieren oder zumindest das Material für diese stellen. Der Moment, auf den es ankommt, ist wieder die Verlagerung der Aufmerksamkeit durch Irritation. Die Unterscheidung von Phäno- und Genogesang ist daher auf jegliches In-Stimme-Setzen anwendbar. Sie vermag die Unterscheidung von Stimme als Index und Stimme als Spur begrifflich zu fassen.

Als Hörender auf der Fährte des Genogesangs entdeckt Barthes in der Stimme den Körper des Anderen als Alterität, die Begehren auslöst und dessen Einlösung gleichzeitig unerreichbar macht. Die „Unverfügbarkeit der Stimme“ erweist sich somit nicht nur als Bürde desjenigen, der mit Stimme handeln will, um sich als In-dividuum zu entwerfen, sondern auch desjenigen, den diese Stimme betört. Diese Erkenntnis steht im Zentrum der Perspektive, die als Entzugsparadigma der Spur firmiert und nun eingehender besprochen werden wird.

2.2.5.3. Zur Stimme als Dazwischentretendes – Bezugnahme und Entzug

„[E]s gibt keine neutrale Stimme“, schreibt Roland Barthes, „und falls mitunter diese Neutralität, dieses Weiß der Stimme auftritt, so ist dies für uns ein großes Entsetzen, als entdeckten wir mit Schrecken eine erstarrte Welt, in der das Begehren tot wäre.“¹¹⁵ Barthes konnotiert die Stimme hier deutlich mit Lebendigkeit oder Vitalität. An Barthes knüpft Dieter Mersch in seiner Untersuchung der Stimme als Moment des Sozialen an. Eine menschliche Stimme zu hören affiziert – was immer sie mir bedeuten mag, ihr

115 Barthes, Roland (1990): Die Musik, die Stimme, die Sprache. In: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 280.

Lautwerden *geht* mich *an*.¹¹⁶ Ich habe die Möglichkeit, sie zurückzuweisen, zu ignorieren; aber davor lag bereits ein Moment, indem die Stimme erzwungen hat, sie wahrzunehmen, *auf sie hin* zu hören. Am größten ist die Affektivität wohl im Hören eines Schmerzensschreis oder im Schrei eines Säuglings. Verhält sie sich umgekehrt proportional zur Artikuliertheit einer Stimme?

Dieter Merschs Interesse gilt dem Barthes'schen Begriff der Aussprache (bei Mersch übersetzt mit „Prononcierung“¹¹⁷). Im Moment der Aussprache zieht die Stimme ihre materiale Spur und gleichzeitig ist sie der Punkt, an dem ein Mensch sich wahrnehmbar macht, seine Existenz behauptet. Für Mersch ist es das in der Aussprache „Überschießende“ der Stimme, mithin die Barthes'sche „Rauheit“, die „uns die Stimme erst als solche angehen lässt“¹¹⁸. Die Aussprache wird so zur taktilen „Ansprache“ einer Alterität, zur Bezugnahme auf eine solche. Im Erheben der Stimme appelliere ich an den Anderen, meine Existenz durch Wahrnehmung anzuerkennen – die Wahrnehmung ist hier als Reaktion bereits eine Form von Antwort. Hier sei kurz an die oben eingeführte Aisthesis als performatives Geschehen zwischen zwei Instanzen erinnert. Ihrer Struktur folgt auch die Aisthesis der Stimme: Das Gelingen der akustische Bezugnahme eines Menschen auf einen anderen bedarf der Responsivität des anderen; wie auch umgekehrt der andere dieser Ansprache nicht willkürlich begegnen kann, sondern ihr aufgrund ihrer Affektivität ein Stück weit ausgeliefert ist. In dieser Reziprozität liegt die Begründung für die Aussage, die Stimme sei ein durch und durch soziales Phänomen. In den Worten Dieter Merschs: „In ihr [der Stimme] trifft die Sprache ebenso auf den Körper und damit auf eine Anwesenheit wie auf den Anderen, den sie attackiert. Dabei trägt sich die Stimme als Körper aus, gibt sich preis, wie sie gleichermaßen sich an den Anderen wendet und ihn um Antwort ersucht. [...] Deswegen ist die Stimme stets beides: Atemgeben *und* Selbstaussetzung, körperliche Präsenz *und* Hinwendung an eine Alterität. Beides ist nicht voneinander zu trennen.“¹¹⁹

116 Vgl. Mersch, Dieter (2006b): Präsenz und Ethizität der Stimme. In: Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 212.

117 Ebd., vgl. etwa S. 221.

118 Ebd.

119 Ebd., S. 213.

Die Stimme als Bezugnahme eröffnet aber auch noch eine andere Perspektive, dann nämlich, wenn sie gleichzeitig noch einmal in ihrem Spursein reflektiert wird. Wie jedes Medium ist die Stimme als Mittlerin, als Stifterin von Bezügen ambivalent, da sie, indem sie verbindet, auf den Zustand des Getrenntseins hinweist: „[A]ls Übertragungsmedium rangiert die Stimme unter dem Gesichtspunkt des Zwischenraums, oder *Spatiums*, des zugleich Trennenden wie Verbindenden, [...] die Erfahrung des Abstandes, der räumlichen Kluft oder Lücke sowie der Überbrückung und Auslöschung ist in erster Linie eine leibliche [...]“¹²⁰

Die Anwesenheit der Stimme als Spur impliziert die Abwesenheit des Leibes¹²¹, auf dessen Existenz, eine bereits vergangene, sie hinweist. Darin liegt das Aufstörende oder Verstörende der Stimme: In der Stimme entzieht sich Gegenwart – die zwischenmenschliche wie die transzendente. Auf die Stimme aufmerksam zu werden bedeutet auf sozialer Ebene die unauslöschliche Distanz zwischen Leib und Leib zu erfahren; auf Ebene der Kognition löst die Stimme „Identität“ auf in die unzähligen Instantiierungen, aus denen diese sich fortwährend neu figurieren muss. Sie konfrontiert den Menschen mit seiner Zeitlichkeit, indem sie vorführt, dass es außerhalb der Zeit, unabhängig von Materie kein Bewusstsein gibt. Wenn die Stimme also einerseits als Marke für Lebendigkeit steht, so kann sie andererseits zur Todesdrohung werden.

Vorgestellt wurden zwei Perspektiven auf die Stimme als Spur: Stimme als Hinweis auf einen Körper und als Entzug eines Körpers. Die Erkundung des Wirk- und Handlungsraums der Stimme sei nun mit einer Betrachtung der Stimme in künstlerischen Praktiken beschlossen.

2.2.6. Die Stimme als Material der Kunst

Trifft die Diagnose, die Wahrnehmung und Empfindung einer Stimme gehöre zu den grundlegenden Erfahrungen eines Menschen, zu, müsste der Stimme das Erkenntnis-Interesse Kunstschaftender sicher sein. Tatsächlich ist Stimme in mehreren, alten wie relativ jungen, „Kunstsparten“ per definitionem involviert: Vokalmusik, Oper, Operette, Musical, Sprechtheater, Rezitation/Spoken-Word-Performance; an zahlreichen anderen

120 Ebd., S. 219.

121 Dieser phänomenologische Begriff Merschs sei hier beibehalten, um Körperlichkeit, Lebendigkeit und menschliches Bewusstsein zusammenzudenken.

hat sie potenziell teil: Film, Video- und Multimedia-Kunst, Radiokunst, Performance-Kunst. Das Erkenntnis-Interesse ist dabei aber bemerkenswert selten auf die Stimme selbst gerichtet; viel häufiger kommt sie „zum Einsatz“ in bestimmter Funktion, und ist im besten Falle „perfektioniert“, nämlich „durchgearbeitet“, das Ziel größtmöglicher Körperbeherrschung erreicht. Als Beispiele für derlei Gesang seien die zwischen körperlos/schwebend und dramatisch/gefühlsladen changierenden Stimmen der klassischen Vokalmusik genannt; Beispiele für die virtuose Sprechstimme finden sich im auf Illusionismus bedachten Sprechtheater, in den rhetorisch geschulten Stimmen von Rezipienten, in als ein „Theater für Blinde“ konzipierten Hörspielen. Es entsteht der Eindruck: Je populärer die Kunstform oder eine ästhetische Ausrichtung innerhalb dieser, umso deutlicher überwiegt das kontrollierte, indexikalisch konzipierte und artikulatorisch gezähmte Stimmen. Ein Indiz für die Scheu vor den physischen und psychischen Zumutungen, die es für sich als Künstlerin, die sich in der Stimme aussetzt, für das eigene Publikum, das sich der Stimme ausgesetzt fühlen mag, und die es also insgesamt für die Beziehung zwischen Künstlerin und Publikum bedeuten mag, die Stimme spüren zu lassen? Mitunter sind die Auswirkungen solcher Stimmenkunst vielleicht zu schwer kalkulierbar, um sie als Teil einer Vermarktungsstrategie unschädlich zu machen.

Vielleicht bestätigt also dieser künstlerische Umgang mit Stimme, oder genauer: die Popularität des künstlerischen *Umgehens* der Stimme die Vermutung, mit der Stimme behauptet sich oder aber bricht die Souveränität des Subjekts. „Kunst“ kommt nun einmal von „können“ – ein traditionsreiches Argument, das die Etymologie (der deutschen Sprache) auf seiner Seite hat.

Andererseits, und hier kann an Dieter Merschs Theorie von Kunst als epistemischer Praxis angeknüpft werden, ist Kunst, weil sie etwas *zeigen* kann, mehr als diskursive Praktiken zu reflexivem und experimentellem Umgang mit ihren eigenen Grundlagen, den Medien ihrer Wahrnehmbarkeit, befähigt. In künstlerischen Randbereichen findet diese „Arbeit der Kunst“¹²² auch an der Stimme statt: die Arbeit mit lautlich-semantischen Friktionen, mit der Rauheit der Stimme, dem Reibebaum Körper. Markante Beispiele dafür sind die Stimmpraktiken in der Lautdichtung und der Experimental-/Improvisationsmusik (teilweise auch in der sogenannten Neuen Musik),

122 Mersch (2006a), S. 15. Vgl. S. 16 dieser Arbeit.

die sich dem gesamten akustischen Spektrum der Stimme widmen, dabei etwa den artikulatorischen Raum zwischen Sinn und Nichtsinn erkunden oder mit den Auswirkungen psychischer und physischer Extremsituationen auf die Stimme experimentieren.

Nun kann es aber fragwürdig erscheinen, den Spur-Begriff auf Stimmenkunst anwenden zu wollen: Merkmale der „Spur“ wie zum Beispiel Materialität, Störung, Interpretativität¹²³ sind ohne Weiteres in den Kunst-Kontext übertragbar; problematisch hingegen scheint die Vorstellung, Stimmen könnten in der künstlerischen Praxis unmotiviert sein, wie es die Anwendung der hiesigen Definition einer „Spur“ auf die Stimme ebenfalls verlangte. Von einer gewissen Unmotiviertheit könnte doch bestenfalls im Randbereich einer künstlerischen Inszenierung aleatorischer oder serieller Verfahren gesprochen werden? Eine Lösung des Problems verspricht die Erinnerung einerseits an die oben eingeführte Unterscheidung zwischen Spur und Index, andererseits daran, dass mit der „Interpretativität“ der Spur klar die Beobachterperspektive fokussiert ist: Die Beobachterin *macht* etwas zur Spur. Die Argumentation wäre dann: Ist es produktionsästhetisch zweifelhaft, von einer „Unmotiviertheit“ zu sprechen, so kann rezeptionsästhetisch der Eindruck von „Unmotiviertheit“ sehr wohl entstehen, wenn Wahrnehmungen vom Rezipienten nicht in ein semiotisches, also kommunikatives System eingebracht werden können, mithin nicht indexikalisch gedeutet werden.

Die produktionsästhetische Konsequenz dieser Interpretativität von Spuren ist, dass die, im Sinne Merschs epistemische, Arbeit an der Stimme weniger als ein berechnetes Spuren-Legen denn als ein immer auch zufälliges Spuren-*Erlegen* gedacht werden muss, durch das die Stimme für winzige Momente zu einem Gegen-Stand wird – Momente, in denen *es* gerade noch etwas zu hören *gibt*, ohne dass es schon *etwas* wäre. Darin sieht Mersch den Versuch (auch) der Kunst aus Stimme einer „Darstellung von Undarstellbarkeit“¹²⁴: „Durchweg handelt es sich um paradoxe Manöver, die der Aufmerksamkeitswendung dienen [...]: Lautreihen, Worte, Silben werden so lange kombiniert oder zerschnitten und Zufällen ausgesetzt, bis nur mehr [...] bedeutungsleere Vokale oder Konsonanten übrig bleiben, die allein Ton sind. Dann geht an der Stimme das auf, was *nicht* ihr Sinn ist: die Leiblichkeit des Klangs.“¹²⁵

123 Vgl. S. 23 f. dieser Arbeit.

124 Mersch (2004), S. 92. Vgl. S. 18 dieser Arbeit.

125 Mersch (2006b), S. 214.

Eine Stimmenkunst, die sich der Provokation dieser Leiblichkeit verschrieben hat, wird immer widersetzlich sein gegen interpretatorischen Zugriff: weil Körper nicht sprechen.

2.2.7. Schlussbetrachtung

Was also tun Menschen mit der Stimme? Sie identifizieren sich, behaupten ihre Existenz, sie suchen Kontakt und stellen ihn her, sie zeigen sich, sie teilen sich mit. Und was tut die Stimme mit dem Menschen? Sie zerstreut ihn, sie macht ihn sterblich, sie setzt ihn aus, sie isoliert ihn, sie behindert ihn, sie entblößt oder verdeckt ihn. In der Stimme hat der Mensch ein Werkzeug der Sinnproduktion, zugleich aber hat er in ihr widerständiges Material. Das gilt für Medien überhaupt, vielleicht aber für die Stimme aufgrund ihrer Transgressivität und Affektivität im Besonderen. Das Lautwerden oder Verlauten der Stimme bürge in sich dann ein besonderes Potenzial, die Konfrontation von Signifikanz mit widerständiger Materie erfahrbar zu machen und so die Aufmerksamkeit immer wieder auf die Ordnungen selbst zu lenken, die den Menschen, und für ihn die Welt, zusammenhalten. Es sind vor allem künstlerische Praktiken, die dieses Potenzial – ob reflektiert oder intuitiv – für sich entdeckt zu haben scheinen und sich experimentell in der Auslotung der Grenzen üben, die durch die Stimme verlaufen.

3. Die Stimme auf der Spur

Im bisher zugrunde gelegten Verständnis des Begriffs „Medium“ ist wie die Stimme auch das Radio als solches beschreibbar. Im Hören einer Stimme aus dem Radio bekommt man es auf einer zweiten Ebene mit denselben Ambivalenzen zu tun, die für das Medium Stimme erarbeitet wurden: Das Radio bringt eine Stimme nahe, aber entzieht den Menschen, der spricht. Das Radio erweitert den Wirkungsbereich einer Stimme räumlich wie zeitlich, aber die Fehlerquellen vervielfachen sich. Ebenso wie die Stimme ist das Radio Verbindendes wie Dazwischentretendes zugleich.

Einer Differenzierung bedarf es bezüglich der materialen Disposition der beiden Medien: Das Medium Stimme ist ein Potenzial des menschlichen Körpers, das der Einzelne aktivieren und performieren kann; das Medium Radio ist von Menschen erdacht, seine materiale Konstitution zeugt vom damaligen Stand und der Entwicklung technischen Wissens und technischer Fertigkeiten. Um das technische Medium Radio in die Theorie performativer und ästhetisierender Medialität hereinzuholen, bedarf es daher einer perspektivischen und begrifflichen Ergänzung des Spur-Konzeptes.

3.1. Radio – das Medium als Apparat

In der neueren Technikphilosophie ortet Sybille Krämer eine Tendenz zur Anthropomorphisierung technischer Medien: Diese werden interpretiert als „prothesenhafte Verstärkung und Entlastung des Menschen“¹²⁶ und geraten so zu funktionalen „Instrumenten“, deren sich der Mensch nach Belieben bediene. Nun spricht Krämer technischen Medien einen instrumentellen Aspekt nicht ab, sieht aber ihre Medialität durch ihn allein nicht hinreichend berücksichtigt. Diese Kritik schließt an an den Versuch, Medien als Verkörperungen zu deuten, die zwar nicht selbstständig, ohne Movens, Sinn erzeugen können, ohne die aber Sinn auch nicht erzeugt werden kann. Wenn Krämer also das Spur-Konzept gegen eine Identifizierung von Medien und Zeichenträgern ins Feld führt, so setzt sie nun dem Verständnis von Medien als Hilfsmittel entgegen, dass, was immer mit Medien getan wird, durch diese Medien geprägt ist. In der Folge schlägt Krämer vor, der Auffassung von Technik als Instrument oder Werkzeug im Hinblick auf Medien jene

126 Krämer, Sybille (1998b): Das Medium als Spur und als Apparat. In: Krämer, Sybille (Hg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 85.

von Technik als „Apparat“ hinzuzufügen: „Apparate [...] effektivieren nicht einfach das, was Menschen auch ohne Apparate schon tun, sondern erschließen etwas, für das es im menschlichen Tun kein Vorbild gibt [...]. Die Technik als Werkzeug erspart Arbeit; die Technik als Apparat aber bringt künstliche Welten hervor, sie eröffnet Erfahrungen und ermöglicht Verfahren, die es ohne Apparaturen nicht etwa abgeschwächt, sondern überhaupt nicht gibt. Nicht Leistungssteigerung, sondern Welterzeugung ist der produktive Sinn von Medientechnologien.“¹²⁷

Wenn technische Medien in diesem Sinn als Apparate gedacht werden, heißt das, sie verändern durch ihren bloßen Einsatz, wie und was Menschen wahrnehmen und für wahr nehmen. Schnittstelle dieser Einwirkung der Apparaturen sind wiederum die jeweiligen Medien, die sie integrieren. Im Unterschied zu den nicht apparativen Medien können Apparaturen vom Aisthetisierungsprozess abgezogen werden: Ich kann mir den Satz „Es ist jetzt 7 Uhr“ sehr wohl aus dem Radioapparat tönend wie auch von einem Menschen neben mir gesprochen vorstellen (was nicht heißt, dass die Sätze ident sind), aber nicht außerhalb von Sprache – dazu müsste ich ihn in andere Medien übersetzen, wie Gestik, Zeichnung o.Ä. Aus Perspektive der Medienwissenschaft zeigt sich hier die Differenz zwischen dem „Primärmedium“ Stimme und dem „tertiären“ Medium Radio.¹²⁸ Das bedeutet jedoch keineswegs, Apparaturen wären für den Medienumgang bzw. dessen wissenschaftliche Reflexion sekundär gegenüber anderen, eben „primären“ Medien: Gerade weil sie einerseits fähig sind, andere und mehrere Medien kombiniert zu integrieren, andererseits aber selbst dem Prinzip der medialen Opazität unterstehen, welches nach Dieter Mersch besagt, dass ein Medium, solange es vermittelt, sich nicht selbst mitteilen kann, prägen sich die Strukturen technischer Medien den von ihnen mediatisierten Medien auf. „Medien unterstehen einer *forcierten Dynamik von Totalisierungen*, was besonders an technischen Medien auffällt: Sie bedingt jene

127 Ebd., S. 84 f.

128 Ludes, Peter (2003): Einführung in die Medienwissenschaft. Entwicklungen und Theorien. Berlin: Erich Schmidt Verlag. S. 64. Wie Ludes ausführt, unterscheidet die Medienwissenschaft, nach Harry Pross, „primäre“ Medien, die ohne technische Verfahren auskommen (z.B. Gestik), „sekundäre“ Medien, die zur Herstellung von Inhalten einer (Kultur-)Technik bedürfen (z.B. Schrift, Bild), und „tertiäre“ Medien, die zur Herstellung und zur Rezeption der Technik bedürfen (z.B. Telegrafie, Fernsehen). Ebd. S. 64 ff.

Mediatisierung von Mediatisierungen, deren „Überblendung“ Paul Virilio als gleichzeitigen „Sichtverlust“ beschreiben [sic] hat¹²⁹. Daran haben „vor allem technische Medien ihr Monströses“¹³⁰.

Ein weiterer Umstand, der sich nicht in die Erzählung vom Menschen als souveränem Agens einer kontinuierlich verfeinerten Prothetik fügt, wird kenntlich mit einem Blick auf die Technikgeschichte: Die Erfindung technischer Apparaturen geschieht häufig ein Stück weit zufällig und unvorhergesehen, die ihr zugrunde liegenden physikalischen und chemischen Prozesse sind häufig noch nicht erklärbar, während der Apparat als Ganzes längst „funktioniert“ und damit medial wirksam wird. Wie eine Apparatur Wahrnehmungen verändert und welche Folgen das gesellschaftlich hat, ist also auch historisch beobachtbar. Als Beispiel hierfür sei der mittlerweile viel beforschte Zusammenhang zwischen der technischen Entwicklung und gesamtgesellschaftlichen Verbreitung des Computers und der Vorstellung vom menschlichen Gehirn als Rechenmaschine – Stichwort „Kybernetik“ – genannt¹³¹.

Was technische Medien von nicht apparativen Medien qua ihrer Subtrahierbarkeit daher auch unterscheidet, ist ihre besondere epistemische Relevanz für die Medienbeobachtung: Die kulturellen Reflexe und Reflexionen, die diese Apparaturen historisch provozierten, sind beobachtbar und analysierbar.

Die Anthropomorphisierung der Technik und die Technomorphisierung des Menschen, wie sie sich im obigen Beispiel der Gehirn-Computer-Analogie zeigt, können als Reaktionen auf Medienwandel und damit als Hinweise auf dessen radikale Einflussnahme gedeutet werden. Sieht man die konzeptuelle Parallelisierung von Mensch und Technik als Antwort auf die Erfahrungen mit der medialen Undurchsichtigkeit und der praktischen Unbeherrschbarkeit der selbst geschaffenen Apparaturen, wird diese Antwort beschreibbar als Versuch der Aneignung eines renitent Fremdartigen¹³². Der Vorgang der Welterzeugung durch medientechnologische Apparate ist und muss unheimlich bleiben, weil sie das Subjekt auf die Medialität seiner Wahrnehmung hinweisen, regelrecht

129 Mersch (2004), 84 f.

130 Ebd., S. 85.

131 Vgl. z. B. Hagner, Michael/Hörl, Erich (Hg.) (2008): Die Transformation des Humanen. Beiträge zur Kulturgeschichte der Kybernetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Nebenbei bemerkt scheint sich nämlich Konnex auch in Redewendungen des Deutschen abzubilden, etwa im umgangssprachlichen „etw. auf dem Schirm haben“ für „an etw. denken“.

132 Vgl. auch Krämer (1998b), S. 85.

stoßen, schlicht, indem sie zeigen, dass sie in seine Vermittlungen heimlich radikal eingreifen können. Die Zähmung technischer Apparate ist nicht vollkommen möglich, die menschlichen Organerweiterungen beharren auf ihrem Eigenleben. Die Stimme aus dem Radio versinkt im Rauschen, die Telefonverbindung bricht ab, das Amateur-Video auf Youtube zeigt mir ein Close-up eines sprechenden Mundes, aber Ton und Bild sind asynchron.

Was war nun wahrnehmungstheoretisch das Neue an der Apparatur Radio? Mit der Erfindung von Grammophon, Telefon, Telegrafie und Hörfunk wurden ab Mitte des 19. Jahrhunderts innerhalb weniger Jahrzehnte Medientechnologien zur Übertragung und Speicherung von Schall entwickelt, die allesamt an dem gewohnten Raum-Zeit-Kontinuum der Wahrnehmung rüttelten¹³³. Gespeicherter Ton fand zuerst durch das Grammophon Verbreitung, Ferngespräche ermöglichte bereits das Telefon; die Neuheit des Hörfunks war seine zumindest potenzielle Ubiquität: die Emission von Tönen – genauer gesagt: von Schwingungen –, die sich jeder Einzelne jeder Zeit an jedem Ort mit einem Empfangsgerät wie „aus der Luft gegriffen“ herbeiholen konnte. Das Radio hatte darin wie kein Medium zuvor eine Nähe zur Schimäre.

Die Kulturgeschichte des Radios ist daher auch ein Paradebeispiel für Kundgaben und Strategien gegen das Unheimliche der Apparatur. Bezeichnenderweise kreist dieser Diskurs um die Folgen der Einverleibung eines „alten“, Subjektivität und Weltbezug konstituierenden Mediums, der Stimme, durch das neue Medium Radio. Ein Vielzahl an Interpretationen der radiofonen¹³⁴ Stimme thematisieren explizit oder implizit deren fragwürdig gewordenes Verhältnis zum menschlichen Körper. Die radiofone Stimme scheint, nicht nur, aber vor allem in der Frühzeit des Radios, vor allem also ungeübte Hörerinnen zu Versuchen einer Neuverortung der menschlichen Stimme provoziert zu haben. Auch die neue akustische Kunstform, die der Hörfunk ermöglichte – der Einfachheit halber hier unter den Begriff „Hörspiel“ gebracht –, wird seit ihren Anfängen in den 1920er Jahren von diesem Diskurs geprägt.

133 Vgl. Gethmann, Daniel (2006): Die Übertragung der Stimme. Vor- und Frühgeschichte des Sprechens im Radio. Zürich/Berlin: Diaphanes, S. 19.

134 Als „radiofon“ gelten in dieser Arbeit Hörwerke, die mit hörfunktechnischen Mitteln und für den Hörfunk produziert wurden. Voraussetzung ist also nicht, dass ein Hörereignis in „Echtzeit“ am Radioempfangsgerät rezipiert wird (andere Möglichkeiten wären zum Beispiel Mediatheken im Internet oder Tonträger); Voraussetzung ist auch nicht, dass sie in auffälliger Weise radiotechnisch manipuliert wurden.

3.2. Stimmenhören: Fantasmen zur „körperlosen“ Stimme und deren hörspieltheoretische Abbilder

Einen Hinweis auf die grundsätzliche Unheimlichkeit des Radios liefern seine Erfinder selbst. Intensiv beforscht wurde die „historische Epistemologie“¹³⁵ rund um die Entstehungszeit des Radios von Wolfgang Hagen. Er zeigt, wie die Undarstellbarkeit der soeben entdeckten physikalischen Grundlagen des neuen Mediums, der elektromagnetischen Wellen, zum kompensatorischen Griff nach älteren Epistemen führte. Heinrich Hertz, Entdecker der elektromagnetischen Wellen, machte als materiellen Träger dieses elektrischen Phänomens den „Äther“ aus und erklärte, es sei nun das dringlichste Forschungsprojekt, diesen „Stoff“ zu ergründen¹³⁶. Wie Wolfgang Hagen ausführt, greift Hertz damit auf eine jahrhundertalte Vorstellung eines materialen, bloß unsichtbaren „Äthers“ zurück, die Philosophie und Physik seit Descartes immer wieder neu zu beschäftigen vermochte, was im Falle Hertz' mit der zeitgenössischen Begeisterung am Okkultismus erklärt werden kann.¹³⁷ Oliver Lodge, Physiker und Mitglied einer Gesellschaft zur Erforschung parapsychologischer Phänomene¹³⁸, gelangte dann von der spukhaften Undarstellbarkeit des neuen Phänomens zu der spiritistischen Theorie, „dass Gedankenstrahlen Hertz'sche Strahlen seien, die von Nerven direkt aufgenommen würden.“¹³⁹ Seine Experimente, die schließlich das erste funktionierende Radio-Empfangsgerät, den „Kohärer“, hervorbrachten, sollten eigentlich mittels technisch-physikalischer Simulation eines vermuteten, aber noch unbekanntes Sinnesorgans für Gedanken die Existenz von Telepathie unter Beweis stellen. „Bis 1906, also gut zehn Jahre lang, dient der Kohärer als ausschließliches Empfangsgerät. Mit ihm wird Radio geboren in einem spiritistischen Plot“, resümiert Wolfgang Hagen¹⁴⁰.

135 Hagen, Wolfgang: Hagen, Wolfgang (2002): Die Stimme als körperlose Wesenheit. Medienepistemologische Skizzen zur europäischen Radioentwicklung. In: Schneider, Irmela (Hg.): Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945. Band 1. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 271.

136 Hagen, Wolfgang (2001): „Was mit Marconi begann ...“ Radio und Psychoanalyse. In: Neue Rundschau 2001/4, S. 27.

137 Ebd. Karin Falkenberg belegt die allgemeine wissenschaftliche Renaissance des „Äthers“ um die Jahrhundertwende mit einem Zitat aus nämlichem Eintrag in Brockhaus' Konversations-Lexikon von 1901: Falkenberg, Karin (2005): Radiohören. Zu einer Bewußtseinsgeschichte 1933–1950. Haßfurt/Nürnberg: Hans Falkenberg Verlag/Institut für Alltagskultur, S. 265, Anm. 229.

138 Ebd., S. 28.

139 Ebd.

140 Hagen (2002), S. 278.

Von dieser „Radiotelepathie“ direkt inspiriert scheint der essenzialistische Entwurf einer Radio- und Hörspielästhetik Richard Kolbs zu sein, wie er ihn ab Anfang der 1930er Jahre in Fortsetzungen veröffentlichte und als Radiointendant im Dienst des Nationalsozialismus auch breitenwirksam umsetzen konnte¹⁴¹: „Die Funkwellen sind wie der geistige Strom, der die Welt durchflutet. Jeder von uns ist an ihn angeschlossen, jeder kann sich ihm öffnen, um von ihm die Gedanken zu empfangen, die die Welt bewegen.“¹⁴² In seinem Aufsatz „Die Entwicklung des künstlerischen Hörspiels aus dem Wesen des Funks“ macht er deutlich, worin dieses „Wesen“ zuallererst besteht: in der „Nurhörbarkeit“¹⁴³ – dem Fehlen visueller Eindrücke. Es ist wie bei Hertz und Lodge offenbar der desorientierende Effekt des neuen Mediums, der zu seiner Essenz umgedeutet und theoretisch ausgebaut wird. Vorzüglichstes Ausdrucksmittel in Radio und Hörspiel ist folgerichtig das „Nurhörbare“, vor allem aber „das Wort“ – „an sich der unmittelbarste und primärste Ausdruck des Geistes in der Bewußtseinssphäre“¹⁴⁴. Der Gegenstand des Hörspiels ist „das *Seelische im Menschen*“¹⁴⁵, die vornehmste Aufgabe des „Hörspielers“, „die seelischen Kräfte des Hörers“¹⁴⁶ zu „bewegen“.

Geist, Seele, Wort – gerade daraus, dass die radiofone Stimme bei Kolb kaum vorkommt, ergibt sich, was sie für ihn ist: eine Membran, durch die Seelen ihre Schwingungen senden, womit es den Seelen möglich wird, unmittelbar – nämlich ohne das leidige Medium – zu kommunizieren. Wenn das Radio „körperlose Wesenheiten“¹⁴⁷ ausstrahlt, verspricht es, den Menschen von seiner Körperlichkeit und damit seiner Sterblichkeit zu befreien, und sei es nur bis zur nächsten „Funkstille“. Damit wäre es Kolb gelungen, die Bedrohung der Selbstidentität durch den in der radiofönen Stimme zergliederten Körper umzukehren in eine Apotheose der stimmlichen Selbstaffektion.

141 Nicht allein Kolb trat Anfang der 1930er Jahre mit irrationalistischen Thesen zur radiofönen Stimme hervor. Genannt sei hier auch Hermann Pongs, dessen Thesen u. a. Daniel Gethmann untersucht: Gethmann (2006), S. 175 ff.

142 Richard Kolb zit. n. Hagen (2001), S. 32.

143 Kolb, Richard (1931): Die Entwicklung des künstlerischen Hörspiels aus dem Wesen des Funks (1931). In: Scheffner, Horst (Hg.) (1978): Theorie des Hörspiels. Arbeitstexte für den Unterricht. Stuttgart: Reclam, S. 10. Am Ende des Textes nimmt Kolb bezeichnenderweise eine grafische Gegenüberstellung der Gestaltungsebenen und Ausdrucksmittel von Hörspiel und Schauspiel vor.

144 Ebd.

145 Ebd., S. 16.

146 Ebd.

147 Ebd., S. 17.

Eine Idee davon, wogegen Richard Kolb angeschrieben haben könnte, geben die Erfahrungsberichte von Radiosprechern der ersten Hörfunkjahre. Daniel Gethmann hat mehrere solcher Schilderungen zusammengetragen und kommentiert.¹⁴⁸ Der Schauspieler Paul Bildt berichtet: „Mein erster Eindruck vor dem Mikrophon: Weißer Schrecken überfiel mich. [...] Die unheimliche Stille kam über mich. [...] der große Monolog hebt an und die ganze Welt hört gespenstisch unsichtbar mit.“¹⁴⁹ Daniel Gethmann weist darauf hin, dass zur ungewohnten Situation vor dem Mikrofon die spezifische Studioakustik hinzukommt, die durch Dämmung Resonanz in Form von Raumakustik minimiert und dadurch der Sprecherin die eigene Stimme im Sprechen schon rein akustisch entzog. Für viele, zumal für Sängerinnen, führte das zu einem Gefühl von Kontrollverlust, die Gethmann in der „Unmöglichkeit einer stimmlichen Selbstaffektion“¹⁵⁰ begründet sieht. Anfangs konnten die Radioanstalten nur in Echtzeit senden, mit der Möglichkeit der Sendungsaufzeichnung kam zur Isolation im Sendestudio die Zumutung, sich selbst nachträglich hören zu können: „Einer der merkwürdigsten Augenblicke in meinem funkischen Berufsleben war wohl der, als ich mich nach fünfundeinhalbjähriger Sprechertätigkeit zum erstenmal selbst hören konnte [...]. Natürlich erkannte ich mich auf den ‚ersten Ton‘ nicht. Warum hätte ich eine Ausnahme bilden sollen?“¹⁵¹ Auf die Andersartigkeit aufgezeichneter Stimmen zu stoßen war Voraussetzung für die Entwicklung von Sprechweisen, die auf die Bedingungen des Mediums reagierten. Gethmann: „Das fundamentale Gesetz des Sprechens im Radio besagt [...], sich mit den Ohren der anderen zu hören. Unter Radiobedingungen [...] gilt eine Instanz des Außen als einziger Maßstab: Radiosprecher werden eben erst zu solchen, wenn sie aus einem Lautsprecher zu hören sind.“¹⁵²

Den Erfahrungen der Sprecherinnen lassen sich jene von Hörerinnen „am anderen Ende“ der Apparatur gegenüberstellen. In der Literatur wird hier gerne – medientheoretisch ungenau – auf Walter Benjamins Schilderung seiner Erfahrung mit der Stimme aus dem Telefon zurückgegriffen¹⁵³: Benjamin fühlte sich in dieser Situation „gnadenlos der

148 Gethmann (2006).

149 Paul Bildt zit. n. Gethmann (2006), S. 127.

150 Gethmann (2006), S. 129.

151 Bernhard Ernst zit. n. Gethmann (2006), S. 128.

152 Gethmann (2006), S. 128 f.

153 Z.B. in: Hartel, Gaby/Kaspar, Frank (2004): Die Welt und das geschlossene Kästchen. Stimmen aus dem Radio – und über das Radio. In: Felderer, Brigitte (Hg.): Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im ZKM Karlsruhe. Berlin: Matthes &

Stimme ausgeliefert, die da sprach. Nichts war, was die unheimliche Gewalt, mit der sie auf mich eindrang, milderte. Ohnmächtig litt ich, wie sie die Besinnung auf Zeit und Pflicht und Vorsatz mir entwand, die eigene Überlegung nichtig machte, und wie das Medium der Stimme, die von drüben seiner sich bemächtigt, folgt, ergab ich mich dem ersten besten Vorschlag, der durch das Telephon an mich erging.“¹⁵⁴ Mit dem Begriff „Medium“ ist in diesem Kontext zur Entstehungszeit des Textes – jedenfalls vor 1940 – Spiritismus gemeint¹⁵⁵, worauf auch das zweideutige „von drüben“ – meint es die Botschaft aus der Ferne oder aus dem Jenseits? – hinweist. Walter Benjamin vergleicht also die technische Apparatur einem spiritistischen Medium und sieht sich im Hören selbst in dessen Passivität des Empfangenmüssens gezwungen. Er zeigt sich damit wie Richard Kolb von der Irritation des gewohnten Raum-Zeit-Gefüges durch eine Medieninnovation zum Analogieschluss von einer „körperlosen“ Stimme zum telepathischen Phänomen angeregt – freilich nicht ontologisierend, sondern als subjektive Erfahrung vorgetragen. Kolbs heiterer Utopie übersinnlicher Menschenverständigung gegenüber steht Benjamins Erleben einer in ihrer Distanzlosigkeit und gleichzeitigen Unnahbarkeit – oder zusammengefasst: in ihrer technisierten Nähe – monströs gewordenen Stimme. Richard Kolbs metaphysische Hörspieltheorie bleibt über Jahrzehnte, bis zur ästhetischen Neuorientierung im Rahmen des sogenannten „Neuen Hörspiels“ in den 1960er Jahren, eine der wichtigsten, wenn nicht die wichtigste hörspieltheoretische Referenz¹⁵⁶. Davon gibt nicht zuletzt der Umstand Zeugnis, dass Helmut Heißenbüttel, einer der zentralen Proponenten des „Neuen Hörspiels“, sich 1968 zu einer manifestartigen Gegenrede einer drei Jahrzehnte zuvor publizierten Textsammlung Kolbs bemüßigt fühlt – unmissverständlich eine solche schon durch den gleichlautenden Titel: „Horoskop des Hörspiels“¹⁵⁷.

Seitz, S. 137. / Meyer-Kalkus, Reinhart (2001): Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin: Akademie Verlag (zugl. Habil.-Schrift: Universität Potsdam, 1996), S. 66 f.

154 Benjamin, Walter (1961): Illuminationen. Ausgewählte Schriften I. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (Die Bücher der Neunzehn; 78) , S. 300.

155 So auch die Deutung von Meyer-Kalkus in: Ders. (2001), S. 67.

156 Einen hörspielgeschichtlichen Abriss (weitgehend beschränkt auf Deutschland) bietet Krug, Hans-Jürgen (2008): Kleine Geschichte des Hörspiels. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

157 Heißenbüttel, Helmut (1970): Horoskop des Hörspiels. In: Schöning, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 18–36.

Dass Richard Kolbs Ansichten nach 1945 hoch im Kurs stehen, ist zu einem gewichtigen Teil der regen Rezeption durch Heinz Schwitzke zuzuschreiben, der in seinen Hörspieltheoretischen wie -geschichtlichen Schriften vielfach auf Kolbs Gedankengut aufbaut. Schwitzke war ab 1951 Leiter der Hörspielabteilung des damaligen NWDR¹⁵⁸ und prägte ganz entscheidend jene Ästhetik, die hörspielgeschichtlich unter „literarischem Hörspiel“ und „Hörspiel der Innerlichkeit“ rubriziert wird und die auf Autorenseite vor allem mit den Hörspielen – genauer: Hörspielskripten – Günter Eichs verknüpft ist. In seiner Monografie „Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte“ beruft sich Schwitzke auch in der dramaturgisch wichtigen Frage nach dem Ort des Hörspiels auf Kolb. In seinem Vokabular scheint noch etwas von Kolbs Sprachbild über Schwingungen direkt kommunizierender Seelen anzuklingen: „Allein die empfangsbereite und reaktionsfähige Phantasie, Herz und Gefühl des Hörers, die beim Lauschen durch das Wort und die andern akustischen Signale zu spontanem Mitproduzieren angeregt werden, können als ‚Bühne des Hörspiels‘ gelten.“¹⁵⁹ Beim Hören eines Hörspiels werde der Mensch „reduziert auf die, freilich erweiterte, Skala der Empfindungen, auf die, freilich verfeinerten, inneren Tastorgane, auf ein fast ‚übersinnlich‘ registrierendes und reagierendes passives Weltverhältnis.“¹⁶⁰

Schwitzkes Buch enthält zudem einige interessante, womöglich aufschlussreiche Beschreibungen der Hörspiel-spezifischen Hörsituation: „[B]edeutet Schweigen im Hörspiel Nichtvorhandensein?“, fragt Schwitzke – „Nein, nimmt man es genau, so bedeutet es eher: Nebelwand, in der alles, wahrhaftig alles, insgeheim vorhanden ist und sich bloß verbirgt, es kann jeden Augenblick hervortreten.“¹⁶¹ Der Vorstellung einer Nebelwand assoziieren sich Orientierungsverlust, Schutzlosigkeit, vielleicht auch Düsternis, Unheimlichkeit. Und Schwitzkes Ausführungen zur „Nebelwand“ gehen in diese Richtung: „Immer treten daraus [...] Gestalten hervor. Wir sind [...] genau in der Lage, in der das neugeborene Kind ist, dem die Welt als erdrückende Vielfalt zusammenhanglosen, abstrakten Form- und Farbgewimmels gegenübersteht.“¹⁶² Das Hörspielhören als ein „Nur-Hören“ löst sich also scheinbar nicht so ohne Weiteres im vergnüglichen Fanta-

158 Krug (2008), S. 62.

159 Schwitzke, Heinz (1963): Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch, S. 44.

160 Ebd., S. 203.

161 Ebd., S. 188.

162 Ebd., S. 190.

sieren auf, sondern stellt eine eigene Variable, an die sich hier Erfahrungen wie Orientierungslosigkeit, Unsicherheit und sinnliche Überforderung im Umgang mit einer medientechnologisch basierten akustischen Kunstform knüpfen mögen. Sehr deutlich artikuliert sich dieses assoziative Feld dann, wenn Schwitzke auf abzulehnende ästhetische Entwürfe zu sprechen kommt. So werde beim Einsatz des 1963, im Jahr der Publikation, noch recht neuen Gestaltungsmittels Stereophonie „die Sache wirklich gespenstisch: wir [...] fühlen uns durchaus nicht mehr – wie beim eindimensionalen Hören – mitten auf der Szene zwischen den Agierenden, im Schnittpunkt aller Spannungen, sondern sind in eine Distanz zur Handlung versetzt, die wir im Hörspiel bisher nicht kannten.“¹⁶³ Das steigere sich noch, wenn zwei „Akteure“ in Bewegung miteinander sprechen, „wobei körperlose Stimmen oder Klänge wie Fledermäuse vor uns im realen Raum hin und her zu schweben scheinen. So ergibt sich etwas wie [...] ein Gegenüber ohne Gegenüber“, eine „gespenstische Unsichtbarkeit“.¹⁶⁴ Wird „die Sache“ für Schwitzke vielleicht gespenstisch immer dann, wenn die ästhetische Gestaltung auf das Medium zeigt? Es ließen sich auch der Ruf nach „Innerlichkeit“ und die Hypostasierung des gesprochenen Worts als Strategien gegen das Unheimliche, das Apparathafte am Hörspiel lesen. Auch Schwitzkes Vorbehalte gegenüber der Verwendung „natürlicher Geräusche“ im Hörspiel argumentiert er mit der desorientierenden, man könnte auch sagen: versinnlichenden Wirkung: „[W]o sie über wirkliche Fülle verfügen und fast zur Sprache werden, handelt es sich um keine artikulierte, verständliche Sprache. Die vieldeutigen Urlaute sind desto unheimlicher, je mehr es so wirkt, als wollten sie uns etwas mitteilen, ohne es zu können. Sie brauchen, wenn sie uns etwas sagen, uns nicht nur gruseln machen sollen, erst eine Übersetzung und Interpretation durch das Wort.“¹⁶⁵ Bei näherer Betrachtung scheint es einige Indizien dafür zu geben, dass Heinz Schwitzkes Hörspielästhetik mindestens ebenso sehr, wie sie etwas proponiert, gegen etwas gerichtet ist. Bernhard Siegert hat die Hörspielästhetik der Nachkriegszeit, für die Heinz

163 Ebd., S. 209.

164 Ebd.

165 Ebd., S. 218.

Schwitzke exemplarisch steht, in der Perspektive einer „Verdrängung des Mediums“¹⁶⁶ auch zeitgeschichtlich betrachtet und als „Hörspiel der Vergangenheitsbewältigung“ titulierte.

Mit Richard Kolb und Heinz Schwitzke wurde die radiofone Stimme im Hörspiel für Jahrzehnte als Gedankenstimme „gehört“. Die Kehrseite der enthusiastierten Rezeption des Radios als aus den Niederungen der Materie erhebendes Kommunikationsinstrument, des Hörspiels als Seelen verbindendes, überzeitliches Wortkunstwerk ist unweigerlich Medienvergessenheit. Was sollte auch an das Medium erinnern? Es ist seine Technik negiert, es ist die räumliche Dimension jedes Schalls zurückgewiesen, die Asynchronizität von Sprechen und Hören auch jeder „Echtzeit“ beiseite geschoben, es ist, nicht zuletzt, der Großteil der existierenden akustischen Ereignisse, nämlich alles „Unartikulierte“, als Störung gezeichnet. Und damit ist zugleich genannt, was an das Medium stets noch erinnern kann: die „Störung“.

Paul Pörtner, ein wichtiger Experimentator und Zuarbeiter der hörspielästhetischen Renovierung der 60er Jahre, erzählt von einer frühen Erfahrung mit dem Radio, wie sie das Medium auch bereithielt: „Ich erinnere mich an meine ersten kindlichen Versuche, mit der Rückkoppelung des altmodischen Kopfhör-Empfängers zu spielen; aufgereizt durch ein striktes Verbot, da nichts zu verstellen: das glitzernde Steinchen mit dem dünnen Draht, dem blanken Hebelgestänge war die verletzte Stelle des Gerätes. Wenn ich es bewegte, knackte es, scharfe Geräusche störten den Empfang, unterbrachen den Kontakt, knisterten irregulär, setzten Punkte und Kracher, Pfeiftöne traten auf, Rauschen – kurz all das, was ich später im elektronischen Studio wiederfand. Die kindliche Aktivität deformierte willkürlich ein vorhandenes Material: das Programm.“¹⁶⁷ Derlei Erfahrungen waren auch Teil des alltäglichen Medieumgangs und es gab offensichtlich Möglichkeiten, darauf anders als mit Flucht zu reagieren.

166 Siebert, Bernhard (2002): Das Hörspiel als Vergangenheitsbewältigung. In: Schneider, Irmela/Spangenberg, Peter M. (Hg.): Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945. Bd. 1. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 287.

167 Pörtner, Paul (1970): Schallspielstudien. In: Schöning, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 62.

3.3. Die radiofone Stimme

Die Frage, was das Radio mit der Stimme macht, wäre also, wie die Fluchtrichtung bestätigt hat, in Hinwendung an den Apparat zu beantworten. Sybille Krämers drei Grundsätze von Medien – Materialüberschuss, Verkörperung und Mediatisierung – liefern dabei ein weiteres Mal den theoretischen Rahmen. Zwecks Komplexitätsreduktion bleibt in einem ersten Schritt die historische Wandelbarkeit des Medienumgangs unberücksichtigt.

1. Materialüberschuss: Das Radio ist ein Apparat, in den ich meine Stimme hineingebe. Er nimmt alles auf, jeden hörbaren Schleimüberschuss im Hals, denn er *kann nicht unterscheiden*. Kein Ohr, das auswählt, etwas ausblenden könnte, etwa die Laute, die nichts bedeuten oder nichts bedeuten sollen. – Wenn die Stimme in den Apparat eingeht, wird sie zu einem akustischen Signal, dessen Schallfrequenzen verändert („moduliert“) werden müssen, um sie als elektromagnetische Wellen ausenden zu können; diese Radiowellen müssen von einem Empfangsgerät wieder in Schallfrequenzen umgewandelt („demoduliert“) werden. Das heißt, prägnant formuliert: Der Apparat macht aus der Seele Schall – der überdies auch noch beliebig zum elektromagnetischen „Verschwinden“ gebracht wird. „Schall“ aber ist nichts anderes als die physikalische Bezeichnung dafür, was die Stimme zum Medium macht. In Barthes'schen Begriffen gesprochen, begünstigt Radiotechnik an der Stimme die Aussprache, während ihre Artikuliertheit erst neu erarbeitet werden muss – mittels geeigneter Sprechtechniken, so bei Daniel Gethmann nachzulesen, wie auch durch Verfeinerung der Aufnahmetechnik.

Der Vorgang radiotechnischer Mediatisierung drängte noch stärker in den Vordergrund, als das Tonband zu Speicherung und Wiedergabe verfügbar war. Der Begriff „Tonspur“ für aufgezeichnete Schallwellen drückt es aus: Die Stimme ist Materie, denn nur Materie hinterlässt Spuren. Die radiofone Stimme hat diese Eigenschaft der Stimme zur *Bedingung*. Daher ist die bloße Existenz der Radiotechnik ein hör- und fühlbarer Affront gegen alle Erzählungen, die die Stimme als Phänomen menschlichen Bewusstseins internalisieren wollen.

2. Verkörperung: Das Radio ist ein Apparat, in den ich meine Stimme hineingebe. Sie ist meinem Körper entnommen. Das Radio ist nun ihr Körper: seine Technik erzeugt die Physis der Stimme nach Belieben. Er gibt ihr Raum. – Ebenso wie die Stimme Bedeu-

tung verkörpert (wahrnehmbar macht), verkörpert das Radio die Stimme. Die technische Aufzeichnung einer Stimme kann als Wiederholung des Stimm-Akts, als wiederholte Ästhetisierung, vorgestellt werden. Das Radio ist dann sozusagen ein zweiter Körper, der sich der Stimme aufprägt – ganz basal betrachtet allein durch die mit aufgenommene Raumakustik, die akustische Aufnahmequalität, die Mikrofonierung etc., aber auch die Qualität und die etwaigen Voreinstellungen des Empfangsgeräts „mischen mit“. Zugleich bleibt in der radiofonen Stimme vom anatomischen Körper des Stimm-Trägers auch das vorhanden, was an ihm klingt; man hat es daher mit einer Überlagerung von anatomischem, raumakustischem und technischem Klangkörper zu tun. Nach dem Beispiel Vito Pintos soll dieser akustische Körper im Weiteren zusammenfassend als „Stimm-Körper“ bezeichnet werden.¹⁶⁸ Ob der Trennung vom menschlichen Körper ist die radiofone Stimme ortlos und zeitlos. Denn drei Orte und Zeiten sind in ihr unumkehrbar verwoben: Ort und Zeit der Aufnahme, der Ausstrahlung, des Empfangs. Eine Stimme fragwürdigen Ursprungs ist nur mehr eingeschränkt der Identifizierung und Beglaubigung einer Person dienlich. Der Illusion von Innerlichkeit des „Sich-im-Sprechen-Vernehmens“ setzt sie die Äußerlichkeit des Schalls entgegen.

3. Mediatisierung: Das Radio ist ein Apparat, in den ich meine Stimme hineingebe. Sie kommt irgendwie, irgendwo, irgendwann und seltsam anders wieder heraus. Ich weiß nicht, was ankommt, wo es ankommt und wann, mir ist nicht nur meine Selbst-Bestimmung benommen, sondern auch mein Adressat. Wer kann meine Stimme bezeugen? Zwischen „uns“ das Radio; es wird zur monströs großen Mitte, die, indem sie überbrückt, die Distanz zwischen „mir“ und „dir“ markiert. – Das Radio wirkt auf die Medialität der Stimme wie ein Vergrößerungsglas – oder besser: wie ein Lautsprecher. Der technische Apparat funktioniert wie ein Double des anatomischen Stimmapparats, dessen mimetische Fähigkeiten zu wünschen übrig lassen: Es zeigt her, dass es die Stimme *macht*. Es ent-deckt das Verstimmlichen als Verkörperungsprozess. Die Radiomacher Ole Frahm und Torsten Michaelsen: „Das Radio schafft die räumliche Einheit von Sprechen und Hören ab. Damit radikalisiert es die Intervalle, die schon beim herkömmlichen Sprechen übertönt werden müssen. Das, was wir [...] die verleugnete Medialität der Stimme genannt haben, wird also, indem die Stimme ins Medium Radio

168 Pinto, Vito (2012): Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film. Bielefeld: Transcript Verlag. (zugl. FU Berlin: Diss., 2011), S. 182.

überführt wird, technisch und deutlich herausgestellt.“¹⁶⁹ Wenn sich Medialität zeigt, hört aber das Medium zwangsläufig auf, etwas zu vermitteln. In einer Redewendung: das Radio *funkt dazwischen*. Daher wird im Radio die Kommunikationsverheißung latent von der Gefahr der Störung begleitet, als eine Irritation, Interruption, Interferenz, Kollision – ihrer Erscheinungen sind viele, alle haben gemeinsam, dass sie un-deutlich machen, weil sie nichts zu be-deuten haben.

Zusammengefasst ist die These: Das Radio führt qua seines apparativen Eingriffs in die Wahrnehmung das In-Stimme-Setzen als Technik vor. Die Narrative rund um die radiofone Stimme bestätigen die Vermutung Frahms/Michaelsens, dass durch diesen Eingriff „die Präsenz der Stimme, die über Jahrhunderte als das Selbstverständlichste galt, durchkreuzt worden ist. Das Sprechen selbst hat sich verändert und ist gespenstig geworden.“¹⁷⁰

Die Medienwissenschaft, genauer die zuständige Medienwirkungsforschung, hält, wie schon im einleitenden Kapitel besprochen, abgesehen von Detailergebnissen im Rahmen von Einzelstudien zu bestimmten Medien, keine Erkenntnisse zu den Wirkungen von Medien bereit und kann daher auch nicht zu deren historischer Veränderlichkeit Auskunft geben. Es bleibt medienwissenschaftlich nur das Argument, dass die Medienwirkungsforschung, indem sie von „Medienkompetenz“ und „Nutzungskonventionen“ spricht, bereits eine historische Dimension des Medienumgangs impliziert. Es sei hier also angenommen: Die Wahrnehmung von und der Umgang mit Medien sind ebenso wenig statisch und ahistorisch zu fassen wie kulturelle Praktiken und die mediale Umwelt, innerhalb derer sie sich manifestieren. Das gilt also für die Stimme und das gilt auch für das Radio: Mittlerweile prägen 90 Jahre der Hör- (und Sprech-)Erfahrungen mit Radio die Wahrnehmung radiofoner Stimmen. Wenn auch keine empirischen Studien zur Verfügung stehen, so mögen alltägliche (Selbst-)Beobachtungen des Radiohörens bestätigen können, dass das Erregungspotenzial der neuen Technik und ihrer Einverleibung der lebendigen Stimme, per Gewöhnung und Einübung, überwiegend routinierter Handhabe oder gar der Langeweile gegenüber einem visuell und haptisch wenig attraktiven Medium gewichen ist. Zur

169 Frahm/Michaelsen (2001), S. 57.

170 Ebd. S. 47.

„Einübung“ ins Radiohören kommt die rapide Verbreiterung des Spektrums „körperloser“ Stimmen in der medialen Umwelt: Am Anfang des 21. Jahrhunderts ist die Erfahrung mit durch Mediatisierung „entkörperter“ Stimmen längst nicht mehr ans Radiohören gekoppelt. Der jüngste gewichtige Schritt in der Distribution und Diffusion von Stimmen war wohl die Mobiltelefonie, aber auch die Entwicklung „sprechender“ Software und die Verfügbarkeit akustischer Daten in immer kompakteren Formaten und auf ebensolchen Trägermedien arbeiten ihrer Omnipräsenz zu.

Wieder auf die Medientheorie Dieter Mersch zurückkommend, können Akkomodation und Irritation als zwei gegenläufige Effekte der medialen „Dynamik der Totalisierungen“ interpretiert werden: Die Mediatisierung von Mediatisierungen von Mediatisierungen *kann* Medien monströs wirken lassen (Irritation), aber sofern sie „funktioniert“, also etwas kommuniziert, erzeugt sie ganz im Gegenteil den Eindruck von Amedialität (Akkomodation).

Dass in der radiofonen Stimme mehr der Ton als der Sinn aufgeht, Stimme ihre Individualität verliert oder zwischenmenschlich Distanz schafft – kurz: Differenz erfahrbar wird, ist erst einmal nur ein Potenzial der radiofonen Stimme. Dieses epistemische Potenzial, so lautet nun die Ergänzung der These, war in der Frühzeit des Radiohörens leichter zu aktivieren, als es das mit den heutigen Medienerfahrungen und in der heutigen medialen Umwelt ist.

Mit Dieter Mersch wurde versucht zu plausibilisieren: Es ist ein Privileg der *Kunst* aus Radiofonie – selbst keineswegs außerhalb des Einflusses von Medienwirkungen und ihren Veränderungen stehend – diese Wirkungen *im Medium selbst* reflektieren zu können. Untersucht werden soll nun, ob und wie dem eigenen Anspruch nach medienbewusste radiofone Kunst, mit der Aisthesis der radiofonen Stimme, sei es intuitiv oder bewusst, umgeht, aus ihr spezielle Wirkungen bezieht und für die eigene Ästhetik fruchtbar macht. Dabei fällt die Wahl auf ein Werk von Gerhard Rühm, für den Medienbewusstsein eine Voraussetzung relevanter Kunst ist.

Dieter Mersch privilegierte nicht nur die Kunst zur Lehrmeisterin der Medienphilosophie, er problematisierte zugleich den Versuch begriffssprachlicher Erfassung ästhetisierter ästhetischer Prozesse. Seitens der Wissenschaft gibt es mittlerweile einige Studien, die sich, über die Analyse von Einzelwerken hinaus, an der Segmentierung und

Systematisierung von Bedeutungs- oder Gestaltungsebenen radiofoner Kunst versuchen – Götz Schmedes' semiotischer Ansatz sei genannt¹⁷¹, weiters Martin Maurach, der seine Analyse aus der psychologischen Gestalttheorie herleitet¹⁷². Meiner Meinung nach zu Recht ist aber auch von wissenschaftlicher Seite bereits bezweifelt worden, dass derlei elaborierte Systeme den komplexen Wahrnehmungsprozessen, die Praktiken akustischer Kunst in Gang zu setzen vermögen, gerecht werden können¹⁷³. Es erscheint aussichtslos, durch Anwendung vorgefertigter Kategorien etwas über auditive Kippmomente von Bedeutung in Klang, von Kundgabe in Körperlichkeit erfahren zu können. Stattdessen muss im Zuhören und Aufmerksamwerden die erste Aufgabe bestehen. Die Begriffssprache, in der dieses Hören letztlich wieder resultieren sollte, hat sich am Hören herauszubilden. Dieses Vorgehen hat zur Konsequenz, dass im Rahmen dieser Auseinandersetzung nicht mehr geleistet werden kann, als an einem Einzelwerk zu beobachten, inwiefern radiofone Kunst am Medium arbeiten kann.

Der nun folgende Analyse-Teil wird zwar nicht auf doch aufschlussreiche Kontextualisierungen verzichten, hat es aber zur Prämisse, das aus der gebotenen Distanz zu tun.

171 Schmedes, Götz (2002): Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens. Münster: Waxmann. (Internationale Hochschulschriften; 371)

172 Maurach, Martin (1995): Das experimentelle Hörspiel. Eine gestalttheoretische Analyse. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.

173 Grote, Michael (2009): Exerzitien. Experimente. Zur Akustischen Literatur von Carlfriedrich Claus. Bielefeld: Aisthesis. Darin das Kap. „Forschung zur Akustischen Literatur“, S. 17–30.

4. Stimmen hören – ein Versuch über die radiofone Stimme in „angelus. eine biographische litanei“ von Gerhard Rühm

Für die Wahl eines Werk von Gerhard Rühm zum Untersuchungsgegenstand lassen sich neben den einleitend besprochenen Gründen auch poetologische Kundgaben desselben ins Feld führen. Es ist ein Spezifikum des Dichters, bildenden Künstlers, Komponisten, Performers und Radiokünstlers Gerhard Rühm, seine künstlerische Produktion kontinuierlich mit poetologischen Grundsatztexten und Kommentaren zu Einzelwerken zu begleiten¹⁷⁴. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung hat in diesen Texten einerseits reichhaltige Quellen, andererseits sieht sie sich vor das Problem gestellt, wo diese Texte als Kommunikate zu situieren wären. Friedrich W. Block optiert gegen eine Klassifizierung als quasi wissenschaftliche Sekundärliteratur, stattdessen sieht er in poetologischen Äußerungen ein „Phänomen systemischer Selbstreflexion“¹⁷⁵, weshalb sie „in erster Linie als künstlerische Erscheinungen zu sehen“¹⁷⁶ seien. Folgt man dieser Einschätzung, ist die Konsequenz Erhöhung der Distanz; poetologische Selbstkundgaben werden untauglich als „Belege für Werkinterpretationen oder die akademische Begriffs- und Theoriebildung“¹⁷⁷. Zugänglich bleiben sie jedoch als Perspektiven auf ein Werk, an deren *Überprüfung* sich die Analyse entfalten kann.

Im Text „konkrete poesie“ formuliert Gerhard Rühm seine Sicht auf die Grundlagen von Kunst aus Sprache: „jedes wort basiert auf einer charakteristischen lautkonstellation, das heisst: die *klanggestalt* verleiht dem wort eine individuelle *physiognomie*, die die wahrnehmung seiner bedeutung affiziert. die sinnliche gestalt des wortes ist ein integraler faktor seiner *emotionalen wirkung*. daher sollte eine *materialbewusste dichtung* (und eben das unterscheidet poesie ja von blosser mitteilung[sic!]) der klanggestalt eines wortes nicht weniger gewicht beimessen als seiner bedeutung. die gleichrangige behandlung von begriff und sinnlicher gestalt erscheint mir als grundprinzip von dichtung“.

174 Friedrich W. Block zählt seit 1956 „mindestens 200 Texte“. Ders. (2010): Texte zur Kunst. Gerhard Rühms poetologische Schriften. In: Kühn, Renate (Hg.): Doppelter Durchgang. Zu Poesie und Poetologie Gerhard Rühms. Bielefeld: Aisthesis Verlag, S. 142.

175 Ebd., S. 140.

176 Ebd.

177 Ebd., S. 141.

tung überhaupt [...]. eine grundsätzliche Unterscheidung von gesprochener und geschriebener Dichtung liegt daher nahe, die in letzter Konsequenz zu eigenständigen Hörtexten („auditive Poesie“) und eigenständigen Sehtexten („visuelle Poesie“) führt.“¹⁷⁸

Zweierlei vermag hier auf Anhieb das Interesse einer auf Medialität fokussierten Forschung zu wecken: Gerhard Rühm macht, erstens, die sinnliche Wahrnehmung von Sprache zur eigenständigen Größe der Rezeption. Er leitet daraus, zweitens, ab, für die Kunstproduktion sei die Auseinandersetzung mit materialen Aspekten ebenso wichtig wie jene mit Semantik, und proklamiert die produktionsästhetische Unterscheidung zwischen Kunst, die zu hören, und solcher, die zu sehen gibt. In Rühms Poetik ist mithin die Sensibilität für und konsequente Arbeit an der Medialität der menschlichen Wahrnehmung das, was Kunst zur Kunst macht – als Kunst *wirksam* macht. Findet diese Programmatik Ausdruck in der Radioarbeit von Gerhard Rühm?

4.1. Kontextualisierungen

Bevor eine Einzelproduktion von Gerhard Rühm ins Zentrum gerückt wird, sollen dafür Umgebungen geschaffen werden – in dreifacher Form: mit der Betrachtung der Entwicklungen in der Radiokunst der 60er Jahre, der Zeit, in die Gerhard Rühms erste Radioarbeiten datieren; mit einer cursorischen Darstellung seiner umfangreichen Arbeit mit Radiofonie; mit einer kurzen Vorstellung seiner eigenen Perspektivierung ebendieser Produktion.

4.1.1. Ästhetische Tendenzen des „Neuen Hörspiels“

In der Geschichte des Mediums Radio gehörte Medienbewusstsein erstmals explizit für die Protagonistinnen des „Neuen Hörspiels“ – ein „bewußt und polemisch“¹⁷⁹ in Abgrenzung zur etablierten Hörspielästhetik geprägter Begriff – in den 1960er Jahren zum künstlerischen Anspruch. Entscheidende Folge dieses Medienbewusstseins war die Überzeugung, dass „Hörspiel“ als zu allererst *akustische* Kunstform zu betrachten ist. Gesellschaftliche Liberalisierungstendenzen im Rahmen der 68er Bewegung begünstigten die Öffnung der Tonstudios für Autoren, welche bisher traditionell nur mit der

178 Rühm, Gerhard (2005): konkrete poesie. In: Ders.: gedichte. gesammelte werke. Bd. 1.2. Herausgegeben von Michael Fisch. Berlin: Matthes & Seitz, S. 1176. Hervorhebungen durch die Autorin.

179 Schöning, Klaus (1970): Hörspiel als verwaltete Kunst. In: Ders. (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 257.

Ablieferung eines Hörspielmanuskripts betraut waren¹⁸⁰. Mit der Verschmelzung von Autorschaft und Regie war ein weiterer Schritt in Richtung ästhetischer Autonomie einer akustischen Kunst getan: Was ein Hörspiel war, musste und konnte nicht mehr alleine ein Text erweisen, sondern die im Tonstudio realisierte, die konkrete akustische Gestalt. Das Hörspiel war für die „Neuen Hörspielmacher“ – darunter nun nicht mehr nur Radiomacher von Anfang an, sondern auch Schriftsteller und Komponisten – kein nebensächliches Betätigungsfeld, das wird auch dadurch unterstrichen, dass sie, lange bevor sich die Wissenschaft systematisch damit beschäftigte, aus der Praxis heraus ihre radiofonen Methoden und Werkzeuge publizistisch reflektierten und in manifestartigen Texten für ihre ästhetischen Standpunkte eintraten.

Der Radiokünstler und Schriftsteller Helmut Heißenbüttel sieht Neues Hörspiel, „etwas vereinfacht“, dadurch definiert, „daß in ihm das Hörspiel sich selbst zum Problem wird“¹⁸¹ – dass also gerade Definitionen, scheinbar endgültige Begrenzungen und Abgrenzungen, problematisiert werden. Auch Klaus Schöning konstatiert 1982, in einer schon retrospektiven Aufsatzsammlung, „daß es sich um etwas kaum eindeutig Definierbares handelt, um ein Phänomen, dem etwas Offenes, Mobiles, Fragmentarisches anhaftet.“¹⁸² Medienbewusstsein erweist sich wie in Merschs Medienphilosophie so auch hier nicht mit „Wissen“ assoziiert, sondern mit „Infragestellung“. Es geht um die experimentelle Revision hörspielästhetischer Prämissen, die gründliche Erkundung der medienspezifischen Produktionsbedingungen, Ausdrucksmittel, Rezeptionshaltungen. Auch das viel zitierte Schlusswort des „Horoskop des Hörspiels“ von Heißenbüttel „Alles ist möglich. Alles ist erlaubt“ drückt es aus: Das Widerständige bezog das Neue Hörspiel aus einer unvoreingenommenen Auslotung dessen, was „Hörspiel“ sein kann. Kennzeichnend dafür ist auch, dass am Hörspiel vermehrt das Spielerische betont wird – ein Spiel zu dem mindestens zwei, also auch die Hörerin gehört¹⁸³. „In einem Punkt

180 Vgl. dazu Schöning (1982), S. 17.

181 Heißenbüttel zit. n. Döhl, Reinhard (1988): Das neue Hörspiel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (Klaus Schöning/Westdeutscher Rundfunk Köln (Hg.): Geschichte und Typologie des Hörspiels; Bd. 5), S. 61. Das Zitat geht auf einen Sendungsmitschnitt des WDR zurück.

182 Schöning, Klaus (1982): Spuren des Neuen Hörspiels. In: Ders. (Hg.) Spuren des Neuen Hörspiels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 17.

183 Vgl. in Schöning (1970) vor allem: Heißenbüttels „Wortspiel“ in seinem Beitrag: Horoskop des Hörspiels, S. 18 ff.; Ernst Jandls/Friederike Mayröckers Aussage: „„hörspiel“ ist ein doppelter Imperativ“, S. 88; Hellmut Geißners Beitrag: Spiel mit Hörer, S. S. 92–107.

scheinen sich die Autoren im Gegensatz zu ihren Kollegen der 50er Jahre [...] weitgehend einig zu sein“, konstatiert Schöning 1970: „nicht *für* sondern *mit* dem institutionalisierten Medium zu arbeiten.“¹⁸⁴

Zwar wurde das Hörspiel in der BRD seit 1945 als ernstzunehmende literarische Gattung wahrgenommen; die Zuschreibung „literarisch“ markierte aber auch klare und enge Grenzen, die Maß nahmen an bestehenden Formen: Epik, Lyrik, Dramatik. Das Hörspiel als eigenständige und vor allem „vollständige“ akustische Kunstform zu betrachten war keineswegs selbstverständlich – was nicht zuletzt Ausdruck fand in Termini, die nicht ohne Vergleich zu visuellen Kunstformen („Kino im Kopf“, „innere Bühne“, „Theater für Blinde“¹⁸⁵) oder die Implikation einer Mangelhaftigkeit („Nur-Hörbarkeit“) auskommen. Das Hörspiel der 50er Jahre war aber auch ideologisch belastet, da es mit seiner Fokussierung konsensfähiger Themen den Bedürfnissen der Hörerschaft oft allzu sehr entsprach. Wichtige Impulse für eine Neuorientierung empfing das Hörspiel von außerhalb, von parallelen oder relativ rezenten Entwicklungen in den anderen Künsten¹⁸⁶.

Die Ausweitung der gestalterischen Möglichkeiten im Neuen Hörspiel lässt sich nach drei Bereichen auffächern: Material, Methode und Technik.

1., Material: „*Das Hörspiel ist weder eine literarische noch eine musikalische, sondern lediglich eine akustische Gattung unbestimmten Inhalts*“, formuliert Mauricio Kagel, der von der Musik zum Hörspiel kam¹⁸⁷. Zum Material wird alles Hörbare, und dabei vorzüglich das, was an etwas zu hören ist: Klänge müssen nicht mehr *für etwas* stehen, akustischen Ereignissen wird Eigenwert zugemessen – auch an gesprochener Sprache

184 Schöning (1970), S. 261.

185 Zu diesem Begriff vgl. z.B. Döhl, Reinhard (1988): *Das Neue Hörspiel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (Klaus Schöning/Westdeutscher Rundfunk Köln (Hg.): *Geschichte und Typologie des Hörspiels*; Bd. 5), S. 122 f.

Rudolf Arnheim hat zwar bereits in den 30er Jahren die Eigengesetzlichkeit des Akustischen zur Prämisse eines hörspielästhetischen Entwurfs gemacht, aber da er seine Schriften im Exil verfassen musste, gelangten sie erst mit einiger Verspätung in den deutschsprachigen Raum: Ders. (1979):

Rundfunk als Hörkunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp. Ein Kapitel darin heißt „Lob der Blindheit“.

186 Erwähnt werden muss, dass bereits in der Weimarer Republik radiokünstlerische Arbeiten entstanden, auf die sich das Neue Hörspiel teils produktiv bezog – zwei, später dann umso intensiver rezipierte, Stücke waren allerdings in den 60er Jahren noch verschollen: „Hallo! Hier Welle Erdball!“ von F.W. Bischoff (1928) und „Weekend“ von Walter Ruttmann (1930). Vgl. deren Würdigung durch Reinhard Döhl von 1980 in ders.: *Neues vom Alten Hörspiel*. In: *Rundfunk und Fernsehen*. Jg. 29/H. 1 (1981), 127–141.

187 Gespräch: Mauricio Kagel – Klaus Schöning. In: Schöning (1970), S. 228.

zählt nicht mehr nur das, was ausgesagt wird, sondern zugleich das sinnliche Ereignis. Daraus erwächst ihr eine Nähe zur Musik und dem Geräuschhaften, welche fortan nicht mehr grundsätzlich als weniger zentrale Gestaltungsmittel betrachtet werden als Sprache – wiewohl in den entstehenden Hörspielen mehrheitlich ein deutlicher Fokus auf die Auseinandersetzung mit Sprache zu erkennen bleibt. Auch in dieser Auseinandersetzung aber findet eine Fokus-Verlagerung von sprachlicher Semantik auf die Stimme, deren Körperlichkeit, Emotionalität, Beredsamkeit, statt. Akustisches Material von tatsächlich neuer Qualität ist der sogenannte Originalton. Bisher nonfiktionalen Radioformaten wie dem Feature vorbehalten, wird er nun auch für die akustische Kunst entdeckt.¹⁸⁸ Mit dem Originalton finden seine akustischen Qualitäten Eingang in das Neue Hörspiel, wie die oft heterogene Raumakustik und seine Integration von Umgebungsklängen.

2., Methoden: Die gewichtigste methodische Neuerung brachten die „kompositorischen Möglichkeiten des (harten) Schnitts“¹⁸⁹, also von Montage- und Collage-Techniken. In der Differenzierung Reinhard Döhls bezeichnet „Montage (wie beim Film) den technisch-formalen Vorgang des Zusammenfügens“¹⁹⁰ einzelner Tonaufnahmen, impliziert also nicht notwendig hörspielästhetische Vorentscheidungen. „Collage“ hingegen ist ästhetisch motivierte Montage, „um Sprünge, Brüche, Widersprüche hörbar zu machen, Ordnungen in Frage zu stellen“¹⁹¹. Die begriffliche Unterscheidung lässt sich auch an der Schnitt-Technik verdeutlichen: Während in der Montage der Schnitt erst einmal als Mittel des Zusammenfügens fungiert, wird er der Collage zum Mittel des Trennens, des Unterscheidens. In der Montage ist der Schnitt ein rein funktionales und daher tendenziell zu cachierendes Element, während die Collage ihn zum eigenbedeutsamen Gestaltungsmittel erhebt.

188 Der Begriff „Originalton“ ist zumindest mit imaginären Anführungszeichen zu versehen, denn Originalton ist immer eine Originalton-Aufnahme, also aufgezeichneter und somit medientechnologisch vermittelter Ton. Originalton ist im Verhältnis zum sonstigen akustischen Material „original“, da er nicht wie dieses dem Aufnahmesetting eines Tonstudios entstammt.

189 Döhl (1988), S. 133.

190 Ebd., S. 134.

191 Ebd.

3., Technik: Dieser „kompositorische Einsatz des Schnitts“¹⁹² wiederum wurde erst möglich als Folge technisch-apparativer Entwicklung, nämlich der Einführung des Tonbands. War durch das Tonband erstmals die willkürliche Strukturierung akustischen Materials am Schneidetisch möglich, so erschließt die Stereophonie dem Hörspiel eine neue raum-zeitliche Dimension: „die stereophonie ist alles andere als ein realistisches medium, sie ist ein artifizielles mittel zur ordnung und unterscheidung von hörwahrnehmungen, die in der monophonie ineinanderfallen müßten“¹⁹³. Die Stereophonie ermöglicht sozusagen eine dreidimensionale Positionierung von Hörereignissen zwischen linkem und rechtem Lautsprecher. Für Franz Mon ist sie ein „syntaktisches Mittel“¹⁹⁴ für die Arbeit am Material. Antje Vowinckel weist darauf hin, dass sich im Hörspiel mittels Stereophonie Raum und Zeit erstmals wechselweise aufeinander beziehen und dadurch völlig neu strukturieren lassen.¹⁹⁵ Mauricio Kagel benennt noch einen anderen stereofonischen Effekt, wenn er meint: „Der *echte* Raum, wo Musik und Hörspiel letztlich stattfinden, ist [...] jener, wo der Radioapparat des Zuhörers aufgestellt wurde.“¹⁹⁶ Das monofone Hörspiel kommt quasi als gebündelter Schall von fern in das Zimmer des Hörers und begünstigt die Imagination eines Ursprungsraumes, „dort“; die Stereophonie verteilt den Schall im Zimmer des Hörers, macht ihn haptischer, direkter, betont aber gleichzeitig seine Ursprungslosigkeit – denn gerade von dort, wo er so plastisch wird, stammt er ganz sicher nicht, wird die Hörerin sogleich feststellen.

Schließlich fand die Kunstkopfstereophonie einige Zeit verstärkt das experimentelle Interesse von HörspielmacherInnen. Die Aufnahmetechnik hatte es sich zur Aufgabe gemacht, mittels Mikrofonierung das menschliche Gehör nachzubilden („Kunstkopf“). Mittels Kunstkopfmikrofonen entstandene Werke können dementsprechend nur über Kopfhörer adäquat wiedergegeben werden – diese erzwungene Rückkehr zur isolierten, distanzlosen Rezeption war ein Grund, weshalb sich die Technik nicht als Standard durchsetzte; ein weiterer die akustische Komplexität und dadurch geringe Eignung zur studientechnischen Bearbeitung der Aufnahmen. Die Kunstkopf-Stereophonie zeigt ihre Vorzüge bei der Aufzeichnung von O-Ton oder Umgebungsklängen.

192 Ebd., S. 133.

193 Mon, Franz: bemerkungen zur stereophonie. In: Schöning (1970), S. 126.

194 Ebd.

195 Vgl. Vowinckel, Antje (1995): Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst.

Würzburg: Königshausen und Neumann (zugl. Universität Bielefeld: Diss., 1994), S. 154.

196 Gespräch: Mauricio Kagel – Klaus Schöning. In: Schöning (1970), S. 232.

Abschließend sei noch Heinrich Vormwegs bedenkenswerter Versuch einer abstrakteren Beschreibung der Ästhetik des Neuen Hörspiels vorgestellt: Er ortet zwei produktionsästhetische „Pole, die das neue Versuchsfeld unter Spannung halten“¹⁹⁷. Vormweg charakterisiert sie mit den Begriffen „Dokument“ einerseits, und „Collage“ andererseits: „„Dokument“ verweist auf das Material, das verwendet wird, „Collage“ auf die Art des Umgangs mit dem Material.“¹⁹⁸ Vormweg fasst unter den Begriff Dokument aber nicht nur, wie zu vermuten wäre, Originaltonaufnahmen, sondern allgemein: Vorgefundenes – wozu nun auch zum Beispiel die Arbeit an Sprachpartikeln zählt, unabhängig davon, wer wann in welcher Situation gesprochen hat, da Sprache selbst „als etwas Gegebenes, in der Geschichte Verfestigtes und insofern Autonomes oder Konkretes“¹⁹⁹ aufgefasst wird. „Dokument“ können in diesem Verständnis auch reine Geräusche und Klänge sein. Der Begriff rückt – auch Vormweg verwendet ja das Wort – in die Nähe von Konkretion im Sinne der konkreten Poesie: konkret ist Kunst, wenn sie nicht bloß Bedeutung produzieren will, sondern diese Bedeutungsproduktion gleichzeitig am Material zu reflektieren, beobachtbar zu machen beansprucht. Womit man zugleich beim zweiten „Pol“, der Collage, wäre: „Die Collage repräsentiert die manipulative und artifizielle Aktivität, die im Dokument [...] konkrete Authentizität dadurch freilegt, daß es das Dokument neuen Beziehungen aussetzt.“²⁰⁰ Die Collage prüft²⁰¹ das „Dokument“. Indem sie es aus seinem Kontext nimmt, in einen anderen setzt, wird es sozusagen auf seine kleinsten bedeutungstragenden Einheiten hin befragt. Die Collage stellt in ihrem Spiel mit den sinnlich wahrnehmbaren „Oberflächen“ den „Tiefsinn“ auf den Prüfstand. An Dieter Mersch erinnernd, kann die Collage somit als probates Verfahren zur Stiftung von Differenzenerfahrungen benannt werden. Für Heinrich Vormwegs Perspektive auf Ansätze innerhalb des Neuen Hörspiels spricht nicht zuletzt, dass sie die überkommene Gegenüberstellung „L’art pour l’art“ hier, „politische Kunst“ da obsolet zu machen verspricht. Denn alternativ ermöglicht sie,

197 Vormweg, Heinrich (1970): Dokumente und Collagen. Voraussetzungen des Neuen Hörspiels. In:

Schöning (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 153. 198 Ebd.

199 Ebd., S. 159.

200 Ebd., S. 164.

201 Vgl. ebd., S. 165.

„abstraktes“ Sprachspiel und „engagiertes“ O-Ton-Hörspiel als zwei unterschiedliche Interpretationen desselben Gestaltungsimpulses aufzufassen: beide stellen Präexistentes auf die Probe, indem sie es reorganisieren.

4.1.2. Gerhard Rühm als Radiokünstler

Als Gerhard Rühm gemeinsam mit Konrad Bayer 1958 sein erstes Hörspiel schrieb²⁰², waren die Sendeanstalten nicht bereit für eine Arbeit, die zwar vordergründig eine vom Hörspiel erwartete „story“²⁰³ liefert, diese aber „apostrophieren“, „ihre aufgesetztheit und willkürlichkeit sichtbar machen“²⁰⁴ will. Das Stück mit dem Titel „sie werden mir zum rätsel, mein vater. eine burleske horchkomödie“²⁰⁵ wurde erst zehn Jahre später von Klaus Schöning im Westdeutschen Rundfunk (WDR) realisiert²⁰⁶. Und noch 1970 wurde die Umsetzung von „mixakusis / eine stereophone montage“ zum Thema „sexuelle erregung durch geräusche“²⁰⁷, „diesmal aus inhaltlichen gründen“²⁰⁸, kurz vor Beginn der Studioarbeit im WDR gestoppt. „mixakusis“ ist bis heute nicht realisiert – vorhanden ist aber ein Hörspiel-Skript, welches programmatisch mit den Worten schließt: „alles muss gesagt werden dürfen!“²⁰⁹.

Von den Widerständen und widrigen Umständen ließ sich Gerhard Rühm nicht beirren: Seit 1958 sind über 30 radiofone Werke²¹⁰ entstanden – zuletzt publizierte er „jahrtausendwende – ein radiotrip durch wahnwelten“ (2006) und „von graz nach grinzling oder robert blum im himmel. eine radiofantasie“ (2007)²¹¹. Wiewohl Rühm mit seiner radiofonen Produktion an der ästhetischen Aufbruchsstimmung des Neuen Hörspiels parti-

202 Vgl. Rühm, Gerhard (2008a): zu meinen auditiven texten. In: Ders.: Aspekte einer erweiterten Poetik. Vorlesungen und Aufsätze. Berlin: Matthes & Seitz, S. 101 f.

203 Ebd., S. 102.

204 Ebd.

205 Die Kleinschreibung der Titel folgt der Gepflogenheit Gerhard Rühms. In der Sekundärliteratur wird die Schreibung sehr unterschiedlich gehandhabt, sodass sich nicht für jeden Titel zweifelsfrei feststellen ließ, ob Rühm selbst eine Kleinschreibung vorgesehen hatte. Wo Großschreibung durch Rühm autorisiert scheint, wird sie beibehalten.

206 Becker, Melitta (1999a): Bibliographie Gerhard Rühm. In: Bartsch, Kurt/Schwar, Stefan (Hg.): Gerhard Rühm. Graz/Wien: Droschl. (Dossier; Bd. 15), S. 228.

207 Rühm (2008a), S. 106.

208 Ebd., S. 107.

209 Ebd.

210 Die Zahl variiert je nachdem, ob unter „radiofon“ auch diejenigen Werke gelistet werden, die im Radio gesendet, aber nicht für Radio konzipiert wurden, wie Performance-Mitschnitte, Aufnahmen auditiver Poesie oder Klanginstallationen – in vorliegender Arbeit sind sie nicht berücksichtigt.

211 Das 2008 entstandene „paradiesische passage“ arbeitet zwar mit den Gestaltungsmitteln des Tonstudios, ist aber als öffentliche Klanginstallation (für das Museumsquartier in Wien) konzipiert.

zierte, von der zeitweiligen Aufgeschlossenheit und dem Produktionseifer der Sender profitierte, überdauerte sein Interesse am Medium auch die Periode Ende der 80er Jahre, als das Hörspiel aus der öffentlichen Wahrnehmung zu verschwinden begann²¹² – was nicht zuletzt das Honorar-Niveau senkte. Gerhard Rühm realisierte mit wenigen Ausnahmen seine Stücke in Deutschland. „In Österreich war [...] das Hörspielangebot durch den Rundfunk nur selten auf der Höhe der Zeit. Die wichtigen Hörspiele österreichischer Herkunft, die ‚alten‘ wie die ‚neuen‘, wurden meistens in bundesdeutschen Sendeanstalten produziert. Oft vergingen etliche Jahre, bis diese Aufnahmen auch in Österreich ausgestrahlt wurden“, schildert Hilde Haider-Pregler die Situation²¹³. Rühms wichtigstes Gegenüber innerhalb der Sendeanstalten saß fraglos in Köln, wo der Autor auch seit 1977 lebt²¹⁴: Klaus Schöning, der im WDR3 ab den 60ern das Experimental-Labor „Studio Akustische Kunst“ aufbaute und bis 2001 dessen Leiter war²¹⁵. Rühm hat längst nicht nur für und im WDR Stücke realisiert, aber in keinem anderen Sender mit solcher Kontinuität.²¹⁶ Er zählt ganz eindeutig zu jenen Künstlern und Künstlerinnen, für die das Radio als künstlerisches Medium erst richtig attraktiv wurde, als sich ihnen die Tonstudios öffneten: Ab 1971 übernimmt er fast ausschließlich selbst die Regie für seine Stücke und auch Gemeinschaftsproduktionen gibt es nach den beiden mit Urs Widmer 1971 keine mehr²¹⁷. Regelmäßig zeichnet er nicht nur für Textvorlage (die immer wieder auch Passagen musikalischer Komposition enthält) und Regie verantwortlich, sondern übernimmt auch Sprech-, Gesangs-, Stimmparts und setzt Kompositionen auf seinem Instrument, dem Klavier, um. Dadurch ist Rühms Radiofonie zum Großteil sozusagen rundum „autorisiert“.

212 Vgl. Krug (2008), S. 110 f.

213 Haider-Pregler, Hilde (1980): Zur Entwicklung des österreichischen Hörspiels nach 1945. In: Spiel, Hilde (Hg.): Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren – Werke – Themen – Tendenzen seit 1945. Die zeitgenössische Literatur Österreichs II. Aktualisierte Ausgabe. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S. 540.

214 Vgl. Becker, Melitta (1999b): Vita Gerhard Rühm. „Professor für Grenzüberschreitungen“. In: Bartsch, Kurt/Schwar, Stefan (Hg.): Gerhard Rühm. Graz/Wien: Literaturverlag Droschl. (Dossier; Bd. 15), S. 212.

215 Vgl. das Verzeichnis der Beiträgerinnen und Beiträger. In: Stuhlmann, Andreas (Hg.): Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923–2001. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 344.

216 Melitta Becker listet 1999 unter 36 „Hörspielen und Hörstücken“ 22 WDR-Produktionen. Becker (1999a), S. 228–230.

217 „AUA 231“ und „alle wege führen nach rom“ (Text und Regie: Gerhard Rühm und Urs Widmer).

Gerhard Rühms radiofones Schaffen ist vielfältig und daher schwer überblicksmäßig zu charakterisieren. Versucht soll werden, einige Tendenzen ausfindig zu machen. In Bezug auf die dramaturgisch relevante Dauer der Stücke gibt es solche nicht: Neben einstündigen, also das traditionelle Sendeschema bedienenden Werken stehen solche zwischen zehn und dreißig Minuten und Hör-Miniaturen von wenigen Minuten bis unter einer Minute Dauer – dass letztere beiden im Hörfunk Platz fanden, war eine Errungenschaft von Autoren und Radiomacherinnen wie Gerhard Rühm. Zum Tonmaterial lässt sich sagen, dass es vorwiegend im Studio entsteht beziehungsweise eigens für eine Studioproduktion konzipiert wird (Ausnahmen wären etwa Field Recordings in „wien wie es klingt“, 1992, oder „damentennis“, 1994, das Aufnahmen eines Tennisturniers studioteknisch manipuliert). Zentral bleibt, bei aller gestalterischen Vielfalt, zumeist der Umgang mit Sprach- und Stimm-Material (Das einzige längere Hörstück ohne Stimme ist „kleine geschichte der zivilisation. ein hörspiel für klavier und automobile“ von 1980). Auch, sicher nicht ausschließlich daher mag es kommen, dass bei Rühm der Studioarbeit häufig, wenn nicht immer, die Erstellung einer Textfassung vorausgeht – teils ist nur der Sprechtext verschriftlicht (zu „von welt zu welt. ein science-fiction-hörspiel“, 1975, Textbasis bisher unveröffentlicht), teils ist musikalische oder dieser ähnliche grafische Notation zumindest integriert („kurze hörstücke“, 1973 und ’75, „wintermärchen. ein radiomelodram“, 1976, ausgezeichnet mit dem Karl-Sczuka-Preis 1977²¹⁸). Aufschluss geben wird hier vermutlich der einschlägige Band der Werkausgabe bei Matthes & Seitz, dessen Erscheinen allerdings noch nicht absehbar ist. Ein ganz banaler Grund für die Studioarbeit mit Textvorlagen ist in Rühms kontinuierlicher Praxis der – nicht nur – radiofönen Verarbeitung externer Textquellen auszumachen. Die Quellen reichen von biblischen Texten („apokalypse“, 2001, „von welt zu welt“ u.a.) über literarische Texte („ophelia und die wörter“ 1969, „salome. ein hörspiel nach oscar wilde“, 1981, „die winterreise dahinterweise“, 1990, u.a.) bis zu Zeitungsberichten („wintermärchen“, „wald. ein deutsches requiem“, 1983, ausgezeichnet mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden 1983²¹⁹, „jahrtausendwende ...“ u.a.). Ebenso vielfältig sind die Verfahren, denen die Texte unterworfen werden – gemeinsam ist ihnen ein zumeist streng methodisches Vorgehen. In den Methoden denkt Rühm dabei durchaus medienübergreifend: Die

218 Becker (1999b), S. 212.

219 Ebd., S. 213.

Techniken der Buchstaben-Ton- und Laut-Ton-Zuordnung kommen beispielsweise in Musikstücken und in radiofonen Arbeiten (etwa „japanischer salat. hommage à erik satie“) zur Anwendung; die Rhythmisierung („Versifizierung“) von Gebrauchstexten ist in zum Vortrag bestimmten Sprechtexten (z.B. den „dokumentarischen sonetten“) und in radiofonen Arbeiten („jahrtausendwende ...“) zu finden.

Dass Gerhard Rühm andererseits aber den Anspruch hat, eine Arbeit stets für ein bestimmtes Medium zu realisieren, mithin medienspezifisch zu arbeiten, zeigt sich an den zahlreichen mehrfach, in verschiedenen Medien, realisierten Grundkonzepten. Das bekannteste unter ihnen ist wohl „rhythmus r“, das in Buchform (1968), als monofones (1969) und stereofones Hörstück (1975) vorliegt. Eigenständige Buchfassungen gibt es aber unter anderen auch zu „jahrtausendwende ...“ (Titel: „schwellenchronik der jahrtausendwende mit randglossen zur angelologie“), „von graz nach grinzing ...“, „die winterreise dahinterweise“ sowie zum Gegenstand der Analyse, „angelus“ (Titel: „Albertus Magnus Angelus“), des Weiteren Dramenfassungen von „ophelia und die wörter“ und „salome“. Die Liste lässt sich fortsetzen.

In der Sekundärliteratur zu Rühms künstlerischem Schaffen wird neben dem Spezifikum des Gattungsgrenzen überschreitenden Denkens und Arbeitens wiederholt die Integration der ästhetischen Extrempositionen Spontanität und Kalkül als Merkmal genannt. So sieht Jörg Drews im Nachwort zu einer Sammlung theoretischer Schriften des Autors „Rühms Ingenium auch in einem besonders hohen Maße davon gespeist [...], dass die Grenze zwischen dem Unbewussten und dem Bewusstsein, zwischen der Bilderwelt unbewusster Inhalte und Antriebe und der künstlerischen Reflexion offen ist“.²²⁰ Friedrich W. Block wiederum betrachtet das „komplementäre Verhältnis von Sprachlichkeit und Performanz“ in Rühms Arbeit als Signum moderner Kunst generell, als „zwei Seiten der einen Medaille künstlerischer Aktivität: Das Performative umfasst Prozessualität und Offenheit der Kunstereignisse, das Machen, Erleben, Erfahren, Handeln. Das Sprachliche richtet sich auf das Zeichenhafte, Begriffliche und Konzeptuelle, auf Idee, Theorie und Programm.“²²¹ Richtet sich der Blick allgemein auf Produktionsmethoden Rühms, ist es ein Leichtes, diese Polarität bestätigt zu finden: So zeugen seine

220 Drews, Jörg: Nachwort. In: Rühm (2008), S. 117.

221 Friedrich W. Block (2010), S. 140.

automatischen Zeichnungen vom Vorhaben, spontan, ohne willentliche Formgebung, zu produzieren. In hohem Maß konzeptionell hingegen sind die Buchstaben-Ton- und Laut-Ton-Zuordnungen, bei denen nach vorher fixiertem Zuordnungsschema – ein Buchstabe/Laut ist stets derselbe Ton – geschriebene oder gesprochene Sprache zu musikalischen Noten, Buchstaben- und Lautfolgen zu Melodien werden.

Findet sich diese Polarität auch in der hier befragten Werkgruppe der radiofonen Stücke wieder? Die zuletzt beschriebene Methode der Substitution wird im bereits erwähnten „japanischer salat. hommage à erik satie“ in Variationen zum ausschließlichen Verfahren. Der Autor zur Struktur des Stücks: „1) der text saties gesprochen. 2) ein laut in so viele tonhöhen transportiert als der text buchstaben hat. 3) die buchstaben des textes durch mundgeräusche ersetzt. 4) die buchstaben des textes durch entsprechend viele geräusche ersetzt. 5) klavierstück, dem der text (nach meiner transformationsmethode) zugrundeliegt. 6) apotheose.“ Das „Performative“ ist radiofon meines Wissens nicht durch in Reinform automatisch Produziertes vertreten, jedoch durch zumindest eine andere, prägnante Erscheinungsform: als akustische Aufnahme einer nicht simulierten Sexualhandlung in „diotima hat ihre lektüre gewechselt. ein kriminalhörspiel“ (1971). Damit hatte Gerhard Rühm ein bereits für „mixakusis“ geplantes Hörereignis doch noch realisiert – allerdings nun nicht im WDR, sondern im Hessischen Rundfunk (HR).

Gerhard Rühms Perspektive auf Radiokunst soll nun anhand seiner poetologischen Texte und Kommentare vorgestellt werden.

4.1.3. Gerhard Rühms Begriffs- und Theoriebildung zur radiofonen Kunst

Vorrangige Auskunftquellen sind der 1970 verfasste und wiederholt publizierte Aufsatz „zu meinen auditiven texten“²²², die „rede zur verleihung des hörspielpreises der kriegsblinden 1983 am 9. april 1984 im bonner bundeshaus“²²³ sowie kleinere Kommentare Rühms zu einzelnen Arbeiten und kurze Texte, die sich allgemeinen Begriffsdefinitionen widmen.

222 Erstveröffentlichung in: Schöning (1970), S. 46–57. Weiters: Rühm, Gerhard (2008): Aspekte einer erweiterten Poetik. Vorlesungen und Aufsätze. Berlin: Matthes & Seitz, S. 90–118.

223 Rühm, Gerhard (2000): rede zur verleihung des hörspielpreises der kriegsblinden 1983 am 9. april 1984 im bonner bundeshaus. In: Ders.: um zwölf uhr ist es sommer. Stuttgart: Reclam, S. 196–202.

„was ist ein hörspiel? was ist noch ein hörspiel?“²²⁴ – Rühm erscheint der Begriff mit seiner hörspielgeschichtlich ausgeprägten Nähe zu Illusionismus und Drama 1970 zu eng gefasst, um seine ästhetischen Vorstellungen begrifflich zu repräsentieren: „das ‚neue hörspiel‘ gehorcht vielfältigeren und komplexeren formalen prinzipien. im idealfall, meine ich, ist jedes hörspiel, jedes hörstück die realisation eines jeweils eigenen formalen konzepts.“²²⁵ Rühm opponiert hiermit nicht nur der Orientierung an dramatischen Strukturen, sondern gleich jeglicher Maßnahme an genreüblichen Gestaltungsweisen, und setzt dem die Entwicklung der Struktur aus der Beschäftigung mit dem jeweiligen Material entgegen. Das spiegelt sich – um vorerst bei terminologischen Fragen zu bleiben – in seiner Begriffswahl wieder: sie konkretisiert und differenziert aus, was „Hörspiel“ für Rühm alles sein kann, nimmt sich aber selbst nicht zu ernst, um nicht schließlich in übermütigen Genre-Kreationen für Einzelwerke alle Diskretion wieder über den Haufen zu werfen („stereophone montage“, „horchkomödie“, „radio-melodram“, „radiofantasie“).

Was gemeinhin als „Hörspiel“ bezeichnet wird, ist bei Rühm eine Unterkategorie von „eigenständigen hörtexten“²²⁶, die mit dem Begriff „auditive poesie“ definiert sind als poetische Produktionen, „in denen sprachklang und artikulation bewusst mitkomponiert wurden, konstituierende bestandteile des textes sind“, erstens, und die, zweitens, „über den mitkomponierten sprachklang hinaus eine information vermitteln, die überhaupt erst durch die akustische realisation des textes [...] rezipierbar wird.“²²⁷ Innerhalb dieser „hörtexte“ unterscheidet Rühm „sprechtexte“, „die unmittelbar im mündlichen vortrag realisiert werden“, und „radiophone texte“: „technisch fixierte, synthetische texte, die

224 Rühm (2008a), S. 90.

225 Ebd.

226 Rühm (2005), S. 1176. „Text“ ersetzt für Rühm als „übergeordneter Begriff“ die Unterscheidung zwischen Lyrik und Prosa „zugunsten einer unterscheidung von gesprochener und geschriebener sprache“, wie sie sich in den Begriffen „lesetexte“ für visuelle und „hörtexte“ für akustische Arbeiten ausdrückt. Der Begriff „Text“ ist bei Rühm somit im Kontext seiner Auffassung von „konkreter Poesie“ zu sehen. Vgl. Rühm, Gerhard (1974): der neue textbegriff. In: Kopfermann, Thomas (Hg.): Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Tübingen: Niemeyer. S. 93 f.

227 Rühm, Gerhard (1984): auditive poesie. In: Ders.: Text – Bild – Musik. Ein Schau- und Lesebuch. Wien: Freibord, S. 37.

nur auf dem Tonband existieren²²⁸ und in denen „die technischen Möglichkeiten des Tonstudios nicht nur als Hilfs- und Konservierungsmittel einer im direkten Vortrag mittelbaren Hörsache gebraucht, sondern funktionell eingeplant“²²⁹ werden.

Hieran ist vor allem eines hervorzuheben: Dem Anspruch nach Gerät Radiofonie Kunst als Teil der Auditiven Poesie zumindest in die Nähe der Konkreten Poesie, teilt sie doch per definitionem das „unverkennbar ‚konkrete‘ Merkmal“, dass die sinnliche Gestalt „eine Zusatzinformation erbringt [...], [...] also nicht tautologisch ist“²³⁰. Nicht nur gehört es also zur Definition „radiophoner Texte“, dass sie technisch fixiert und technisch manipuliert sind, sondern auch, dass im „konkreten“ Sinn materialbewusst mit Radiofonie umgegangen wird. Deutlich wird diese Komponente „radiophoner Texte“, wenn Rühm auf eine weitere Untergliederung, in „radiophone Poesie“ und „neues Hörspiel“, zu sprechen kommt: „radiophone Poesie“ umfasst Hörtexte, „die das Medium Rundfunk auf künstlerische Weise reflektieren [...], wobei technische Manipulationen nicht Zusatzeffekte, sondern konzeptionell bedingt sind.“²³¹ Das „neue Hörspiel“ ist „im Grunde nur eine ausführlichere Form radiophoner Poesie“²³². In Bezug auf seine eigene radiofone Produktion ergänzt Rühm aber an anderer Stelle zu dieser Differenzierung innerhalb „radiophoner Texte“ noch, dass neben „Hörtexten“ – hier offensichtlich gleichzusetzen mit „radiophoner Poesie“ –, die „strikt aus den materialen Gegebenheiten der Sprache und ihrer tontechnischen Manipulation entwickelt“ werden, solche stehen, „die das traditionelle Schema des Hörspiels als Ausgangsbasis benutzen“²³³. Rühms „neues Hörspiel“ ist somit einerseits vom Anspruch geprägt, „Realisation eines eigenen formalen Konzepts“ zu sein, nimmt aber andererseits durchaus formal Bezug zur Hörspieltradition. Wie für das „Neue Hörspiel“ allgemein festgestellt wurde, begreift also auch Gerhard Rühm seine radiofone Arbeit nicht einfach als Bruch, sondern als produktive Auseinandersetzung mit Traditionen. So formuliert er: „das ‚neue‘ Hörspiel hat das ‚alte‘ [...] auf

228 Rühm, Gerhard (1980a): kurze Hörtexte (1975). In: *Ars Acustica* 1980. Online-Katalog-Archiv. http://90.146.8.18/de/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=9440. Zugriff: 22.02.2014.

229 Rühm (2008a), S. 97.

230 Rühm, Gerhard (2005), S. 1176.

231 Rühm, Gerhard (1980b): radiophone Poesie – „neues Hörspiel“. In: *Ars Acustica* 1980. Online-Katalog-Archiv. http://90.146.8.18/de/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=9434. Zugriff: 22.02.2014.

232 Ebd.

233 Rühm (2008a), S. 101.

konkrete schallereignisse im weitesten sinn [...] *ausgedehnt*.²³⁴ Näheres zum „traditionellen schema“ als Ausgangsbasis seiner „neuen hörspiele“ erläutert Rühm an dieser Stelle nicht; es wäre in Abgrenzung zur Definition von „radiophoner poesie“ dabei an Schwundstufen von Handlung, Narration, Charakteren zu denken.

Von diesen terminologisch motivierten Äußerungen abgesehen, gibt es von Gerhard Rühm zur Ästhetik der radiofonen Kunst keine längere zusammenhängende Darstellung. Eine solche etwa aus „zu meinen auditiven texten“ destillieren zu wollen, führte zu einem hohen Maß an Interpretativität, denn Rühm bespricht und deutet darin hauptsächlich einzelne seiner Arbeiten. In der Rede zur Preisverleihung von 1984 wiederum fokussiert Rühm – veranlasst durch die thematische Aktualität des prämierten Stücks „wald. ein deutsches requiem“ – die Frage der Beziehung von Form und Inhalt, und spricht dabei schnell mehr zur Kunst im Allgemeinen als zur radiofonen speziell. Dieses Fehlen einer konzisen Darstellung könnte daran liegen, dass sich Rühm überwiegend im Einverständnis befindet mit den Äußerungen seiner Zeitgenossen aus der Hochzeit der theoretischen Reflexion zum „Neuen Hörspiel“ – dass es „sprachliches (bis hin zum einzellaut), geräusche und töne als prinzipiell gleichrangiges material betrachtet und gemäss einer kompositorischen oder thematischen idee auswählt und organisiert“²³⁵ beispielsweise, ist so oder ähnlich in vielen Texten zum Hörspiel der 60er und 70er Jahre formuliert. Eine wahrscheinlich gewichtigere Begründung mag im Umstand liegen, dass Rühm erklärtermaßen um eine zusammenhängende, alle Kunstformen seines Betätigungsfelds umfassende Theoriebildung bemüht ist. Das legt die Auffassung nahe, im Allgemeinen das Einzelne zumindest im Ansatz stets schon mit erfasst zu haben. Dieser Zug zum deduktiven Vorgehen wird auch in Rühms Begriffsbildung zur radiofonen Kunst ersichtlich, die quasi durch Verästelung aus dem Stamm „auditive poesie“ entsteht.

Es ist hier nicht der Ort für eine umfangreiche Textexegese. Ein interessanter Punkt aber sei doch noch „destilliert“, weil er die am Ende des vorhergehenden Kapitels besprochene wissenschaftliche Beobachtung einer ästhetischen Polarität im Werk Gerhard Rühms – Spontanität/Kalkül bzw. Performanz/Sprachlichkeit – um eine Stellungnahme

234 Rühm (1980a). Hervorhebung durch die Autorin.

235 Rühm (1980b).

des Autors zu ergänzen erlaubt: Wiederum im Zusammenhang mit terminologischen Überlegungen, aber doch klar über diese hinausweisend, hält Rühm für radiofone Produktionen fest, dass „es sich dabei nicht mehr nur um schallereignisse von einer gewissen mindestlänge handeln muss (was bisher auch das ‚neue hörspiel‘ stillschweigend voraussetzte)“²³⁶. Sein Plädoyer für akustische Kurz- und Kürzestformen begründet Rühm mit dem Verweis auf zwei „grundprinzipien“ der Konkreten Poesie: „prägnanz und ökonomie der mittel“²³⁷. Was Reduktion und Konzentration der Gestaltungsmittel nun für die Rezeption bewirken sollen, ist wieder einer allgemein gehaltenen Formulierung Rühms zu entnehmen: „komplexe formen gewinnen durch die herauslösung bestimmter grundelemente neue plastizität, provozieren neue hörerfahrungen; man wird mehr auf die gegenwart achten – also spontaner erleben, differenzierter wahrnehmen, überraschungen zugänglicher sein“²³⁸. Das Streben nach formaler Strenge – wozu neben Medien-, Material- und Formbewusstsein eben auch quantitative Restriktion zählt – hat seinen Grund im Streben nach Intensivierung der sinnlichen Wahrnehmung, nach größerer Sinnlichkeit. Hier setzt auch Rühms Verteidigung des Konkreten gegen den Vorwurf des „Formalismus“ oder der Abstraktheit an²³⁹. Kalkül und Spontanität beschreiben so nicht nur zwei Pole innerhalb der künstlerischen Produktion Rühms, sondern setzen, in der Perspektive Rühms selbst, auch Produktion und Rezeption ins Verhältnis. So sei zum Abschluss des Kapitels doch noch ein längere zusammenhängende Passage, aus Rühms Preisrede 1984, zitiert, die das Auditive mitmeint, wenn von „Kunst“ die Rede ist:

„ist das artifizielle, das ästhetische bloss schöner schein, wirklichkeitsfremd, sozusagen l’art pour l’art? mitnichten. l’art pour l’art ist eine fiktion. es gibt nicht mehr und weniger wirkliches, und alles bedarf der interpretierenden wahrnehmung, um bewusst zu werden. eine wesentliche aufgabe besteht in der sensibilisierung unserer wahrnehmungsfähigkeit, in der differenzierung unserer ausdrucks mittel – und das sind unabdingbare prämissen für eine intensivierung zwischenmenschlicher kommunikation. damit allein hat kunst schon soziale relevanz genug und das umso mehr, je anspruchsvoller sie ist.“²⁴⁰ – Alles bedarf der interpretierenden Wahrnehmung – oder auch: alles

236 Rühm (1980a)

237 Ebd.

238 Rühm (2008a), S. 91.

239 Vgl. z. B. Rühm (2000), S. 198.

240 Ebd., S. 198 f.

ist in Medien gegeben. Es mag als reine Spekulation erscheinen, Medialität, das erklärtermaßen Unkenntliche, beforschen zu wollen – man könnte es mit Rühm aber auch größtmögliche Konkretion nennen.

4.2. „angelus. eine biographische litanei“

Die Hörspieldatenbank des Deutschen Rundfunkarchivs (DRA) listet zu „angelus. eine biographische litanei“ folgende Produktionsdaten²⁴¹:

Erstsendung: 24. November 1987, WDR

Produzent: WDR

Originalhörspiel

Abspieldauer: 39'50"

Autor: Rühm, Gerhard

Regie: Rühm, Gerhard

Mitwirkende: Aniol, Wolf (1. Sprecher); Hahn, Bernt (2. Sprecher); Haase, Matthias (3. Sprecher); Fischer, Wiltrud (1. Sprecherin); Claudius, Gisela (2. Sprecherin); Saur-Kontarsky, Gisela (3. Sprecherin); Lieck, Peter (Erzähler)

Mitwirkende (Musik): Braun, Richard (Klavier); Otte, Ina (Celesta); Bae, Jang-Eun (Klavier); Helling, Hilke (Mezzosopran); Tsangaris, Manos (Vibraphon); Cordier, David (Bariton)

Ergänzend erfährt man in der Abmoderation: „Regieassistent: Tony Tintes; Toningenieur: Heinz Klein; Aufnahmetechnik und Schnitt: Renate Klein“²⁴². Den Angaben ist zu entnehmen, dass es sich um ein „Originalhörspiel“, also um ein nicht nur im Rundfunk realisiertes, sondern auch für den Rundfunk konzipiertes Werk handelt. Nicht zu entnehmen ist, dass Rühm nicht nur Autor und Regisseur, sondern auch als Sprecher beteiligt ist – was mit Sicherheit aber nicht vorsätzlich unerwähnt blieb, denn die Sendung selbst verschleierte es keineswegs: Der externen Sprecheransage von „angelus“ ist eine etwa 3'30" Minuten lange Erläuterung Rühms vorangestellt, die Stimme des Autors ist also im Stück, das folgt, zu identifizieren. Schließlich weist die Abmoderation Rühm als einen der „Sprecher“ aus. Den Produktionsdaten ist weiters zu entnehmen, dass es sich

241 Die Daten wurden der Datenbank bereits im Jahr 2011 entnommen. Seit über einem Jahr ist die Datenbank offline, weil „an einer formalen und inhaltlichen Neukonzeption für ein neues und verbessertes Rechercheangebot [...] gearbeitet“ werde, so die Nachricht auf der Website der ARD: <http://www.ard.de/radio/hoerspielarchiv/-/id=570460/nid=570460/cf=42/wrzwf3> – Zugriff: 23.2.2014. Ungern hätte ich ganz auf diese Datenquelle verzichtet. Stattdessen habe ich mich im Internet der Schreibweisen von Namen versichert. Die DRA-Angaben zu Datum der Erstsendung, produzierender Sendeanstalt sowie Autorschaft und Regie werden bestätigt in: Becker (1999a), S. 229.

242 „angelus. eine biographische litanei“. Autor und Regisseur: Gerhard Rühm. Deutschland: WDR, 1987. Fassung: MP3. WDR, 24.11.1987. 42'33"–42'43". Ab hier folgen die Zeitangaben dieser Aufzeichnung.

um eines der längeren Hörstücke Rühms handelt – mit 39'50" Minuten (die Erläuterungen nicht mitgerechnet) ist es zugleich ein Beispiel für die Weigerung des Autors, bedingungslos das Programmschema für Hörspielsendungen zu füllen.

Dem bisher formulierten Anspruch gemäß folgt nun in einem ersten Schritt möglichst unsystematisch eine Art Spurensuche der Stimme, wobei die radiofone Produktion von Anfang bis Ende, in ihren zeitlichen und räumlichen Verläufen, sozusagen abgetastet wird. Die vorangestellten Erläuterungen werden dabei als Teil der Radiosendung mit rezipiert; was ihren Inhalt anbelangt, halte ich mich jedoch wieder an Friedrich W. Blocks Deutung poetologischer Kommentare als systemimmanente Äußerungen, die der Offenheit der Rezeption keinen Abbruch tun.

4.2.1. Protokoll einer Spurensuche

Gerhard Rühm spricht zur Person des mystischen Dichters und Verfassers des „Cherubischen Wandersmann“ Johannes Scheffler alias Angelus Silesius (1624–1677)²⁴³, zur Thematik des Stücks und den verwendeten Textquellen, seinen einzelnen Konstituenten und zur Gesamtstruktur. Klar davon abgesetzt folgt darauf die Anmoderation zu „angelus“ durch einen anderen Sprecher.

Von Mitte links ein leises Rauschen, das schnell laut wird. Mit hartem Schnitt folgt ein einzelner sekundenlang stehender Ton. Es entsteht der Eindruck, der Ton bündele das Rauschen zur Linie.

Mit hartem Schnitt öffnet sich bei 4'22" ein Feld aus Stimmen: eine männliche Stimme (S1) ist laut, mittig, klar zu verstehen, spricht über die Geburt eines „er“ – vermutlich ist, dass es sich um Johannes Scheffler handelt –, in bildhafter, lyrischer, stilistisch antiquiert anmutender Sprache, eindringlich, leicht entrückt intoniert. Die Sätze folgen einer biografischen Chronologie. Dabei behält S1 eine bestimmte Satzstruktur bei: Es sind Nebensätze, die stets mit der temporalen Konjunktion „als“ beginnen, aber so intoniert sind (absteigend am Ende), als wäre ihnen ein Hauptsatz vorhergegangen. Das wäre eine erste Spur der Stimme, die noch untersucht werden sollte: die Kontradiktion von

243 Vgl. Gnädinger, Louise: Art. Angelus Silesius. In: Kasper, Walter (Hg.): Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. 1. Freiburg im Breisgau/Wien (u.a.): Herder, Sp. 656.

Satzmelodie und Syntax bei S1. Im Hintergrund sprechen ab 4'22" männliche und weibliche Stimmen durcheinander, es sind kaum einzelne Worte zu verstehen. Diese Stimmen spannen einen stereofonen akustischen Raum auf. Auch wenn sie deutlich leiser als S1 sind, tangieren sie deren Dominanz. Ihr Vorteil nämlich gegenüber S1 liegt darin, dass sie zusammen ein relativ konstantes Klangewebe bilden. S1 ist mit ihrer Prosodie exponiert. Der auditive Eindruck, der entsteht, ist, dass S1 in ihren kurzen Sprechpausen der Aufmerksamkeit immer wieder zu entgleiten droht. Die auditive Orientierung versagt. S1 scheint immer wieder im Stimmenfeld verloren zu gehen. Da ist eine zweite Spur der Stimme auszumachen: im Antagonismus zwischen stimmlicher Singularität, die ein Subjekt zu hören verheißt, und der Flüchtigkeit des Schalls, der doch diese Einzigartigkeit fundieren sollte. Der Kampf oder das Spiel der Stimmen im Feld ist nicht entschieden – dieser Eindruck wird sogleich noch verstärkt: Nach einem „als“-Satz von S1 wird bei 5'00" eine andere männliche Stimme (S2) auf der Position links außen rasch lauter und so laut wie vorher S1, die ausgesetzt hat. S2 spricht in stilistisch antiquiert anmutendem, gehobenem Deutsch – das für Angelus Silesius zeitgenössisch gewesen sein mag –, leicht emotional gefärbt, aber doch im Stil eines Berichts, von Gewalttaten, womöglich ebenfalls aus Angelus Silesius' Gegenwart. Zwei akustisch verständliche Sätze später tritt S2 wieder zurück und S1 setzt, wie vorher in der Mitte positioniert, mit einem „als“-Satz ein. Bei 5'29" wird eine weibliche Stimme (S3) mittig links rasch lauter und so laut wie vorher S1, die nun wieder aussetzt. S3 berichtet wie S2 in antiquierter Sprache von Greueln. S1 setzt wieder ein, bei 5'58" wird, nachdem sie einen „als“-Satz beendet hat, auf ihrer Position in der Mitte eine männliche Stimme (S4) rasch lauter, tritt nach einem Satz, für den dasselbe wie vorher für S2 und S3 gilt, wieder akustisch zurück unter die anderen Stimmen. Harter Schnitt in einen einzelnen Glockenschlag, der eine liturgische Herkunft assoziieren lässt. Harter Schnitt zurück zu einem „als“-Satz von S1, wieder vor einem Feld aus Stimmen. Es wiederholen sich dieselben Fokusverlagerungen zwischen einzelnen Stimmen mit denselben Charakteristika wie vor dem Glockenschlag. Harter Schnitt zu zweimaligem Glockenschlag. Es folgt eine dritte Sequenz mit Fokusverlagerungen zwischen Stimmen wie beschrieben. Harter Schnitt zu dreimaligem Glockenschlag. 11'20": Derselbe stehende Ton, in den das Rauschen zu Beginn des Stücks übergang, setzt ein. Damit beginnt offensichtlich ein neuer Abschnitt.

Gerhard Rühm beginnt über diesen Ton und auf dessen Tonhöhe eine Art fonetischer Meditation über Wörter und Worte. Meditativ mutet es an, wenn Rühm die Vokale des jeweiligen Worts alleine spricht, beim jedesmaligen Wiederholen kommt ein Wortpartikel hinzu, bis das Wort als Ganzes erklingt, um dann in ebenso vielen Wiederholungen wieder zum Ausgangsvokal zusammenzuschumpfen – als Beispiel: „a – Na – Nam – Name – Namen – Name – Nam – Na – a – o – Go – Gott – Gotts – Gott – Go – o – ...“²⁴⁴. Die Wirkung wird dadurch verstärkt, dass ein leichter Halleffekt dem Klangraum gibt und Rühm in gleichmäßigem Rhythmus spricht – darin ähnlich den Glockenschlägen, die schon zu hören waren. Ganz leise spricht Rühm dabei die Vokale, laut die Wörter in vollständiger Gestalt. Im Hören entsteht der Eindruck, die Stimme nähert sich und entfernt sich. Ist Rühms Stimme laut und sagt ein „ganzes“ Wort, hat ihre Nähe eine eigentümlich physische, haptische Qualität – einer dritten Spur der Stimme ist hier nachzugehen: der prozesshaften Entstehung von Bedeutung aus stimmlich-körperlicher Aktivität. Der akustische Reiz dieser Zergliederung beansprucht so viel Aufmerksamkeit, dass erst bei wiederholtem Hören kenntlich wird, dass nicht nur die Foneme Wörter, sondern die Wörter aneinandergereiht einen Satz, genauer: einen Vers ergeben – abstrahiert und transkribiert: „Denkst du den Namen Gottes zu sprechen in der Zeit, / man spricht ihn auch nicht aus in einer Ewigkeit.“²⁴⁵

Nach dieser fonetischen Illusion bleibt der stehende Einzelton einige Sekunden alleine hörbar. Dann spricht Rühm über ihn den Satz „Du selbst musst Sonne sein“, nun rhythmisch und tonal ungebunden, aber dennoch in einer sehr bestimmten Art: in der Prosodie und dem leichten Halleffekt erinnert es an das weihevollere Sprechen eines Liturgen beim Gebet. Der stehende Ton ist wieder für einige Sekunden alleine, dann setzen Klavier und Vibraphon ein, die den Ton melodios umkreisen. An der Klavierstimme ist die Polyfonie, die Mehrstimmigkeit, auffallend: die tiefen Töne der linken Hand und hohen Töne der rechten laufen in zwei Melodielinien nebeneinander – „laufen“ trifft es auch deshalb, weil die tiefen Töne an den barocken Generalbass erinnern. Mit Mehrstimmigkeit und Generalbass liegen so gleich zwei Strukturmerkmale der Barockmusik vor. Klavier und Vibraphon verklingen, der Ton bleibt, es folgt wieder ein gebethafter Spruch von Rühm, darauf wieder ein Klavierstück und so weiter, sodass

244 „angelus“, 11'38"–11'50".

245 Ebd., 11'26"–12'59".

die Sequenz schließlich aus drei Sprüchen und drei Instrumentalpassagen besteht. Sie endet bei 15'28" mit einem harten Schnitt vom alleine stehenden Ton zum Stimmenfeld mit S1 im Vordergrund, die einen „als“-Satz beginnt. An diesem Übergang fällt nun die Lautstärkendynamik zwischen den Sequenzen auf: Dass das Stimmenfeld, und natürlich besonders die laute Stimme 1, regelrecht in die meditative Klangwelt *hineinplatzt*, ist wahrscheinlich auch in Dezibel messbar. Soll diese Dezibelmessung unterbleiben, muss übrigens korrekterweise statt von Lautstärke von „Lautheit“ gesprochen werden, wie die Psychoakustik empfundene Lautstärke, unabhängig von ihrer technischen Messbarkeit, nennt. Die Lautheit unterstützt hier nur noch eine Wirkung, die der harte Schnitt alleine schon hat. Strukturiert ist die Stimmenfeld-Sequenz wieder durch akustische Fokusverlagerungen, die wiederum durch ein-, zwei- und schließlich dreimalige Glockenschläge unterbrochen werden. Abgesehen von S1, deren Sprachstil konstant ist, sprechen die Stimmen nun in gegenwärtiger Sprache und nähern sich dem Stil von Nachrichtensprechern an. Ebenfalls erlauben Vokabular und berichtete Ereignisse eine Verortung in der jüngeren Vergangenheit („Slums“²⁴⁶, „Atomkraftwerk“²⁴⁷, „Umweltministerium“²⁴⁸; thematisch: Schadstoffbelastung, Umweltverschmutzung; Niederschlagung eines kommunistischen Aufstands in Indonesien). Einen Bruch gibt es in der syntaktischen Struktur der Rede von S1: Ihr zweiter Redeeinsatz ab 16'15" beginnt zwar wie sonst mit einem „als“, mündet aber in einen imaginären Doppelpunkt, auf den eine wie vor sich hin gesprochene numerologische Berechnung der Quersumme aus den Namen Johannes Scheffler und Angelus Silesius folgt. Abgesehen von der sich abhebenden Länge dieser Passage (16'26"–17'55") könnte sie syntaktisch auch noch als Fortsetzung eines „als“-Satzes interpretiert werden. Nachdem die Quersumme aus Angelus Silesius sich als 3 erwiesen hat, wird dann eindeutig mit dieser Struktur gebrochen – S1²⁴⁹: „Fünf plus sieben macht zwölf gleich drei.“ Und dann: „Drei wiederholte er laut. Drei.“ Dieser Bruch ist vielleicht weniger in Bezug auf Stimme relevant, vielleicht aber signifikant als Einblick in die Organisation des Materials. Darauf ist noch zurückzukommen.

246 Ebd., 18'11".

247 Ebd., 21'44".

248 Ebd., 22'40".

249 Ebd., 17'49"–18'00".

Auf die drei Glockenschläge bei 23'27" folgt wie vorher derselbe stehende Ton, über diesen eine neue fonetische Meditation von Rühm. Dabei fällt auf, dass Rühm in der Lautheit, mit der er ein jeweiliges „ganzes“ Wort artikuliert, auch eine Gewichtung der Wörter auszudrücken scheint: Die Lautheit, mit der bei 23'55" „Ewigkeit“ gesprochen wird, markiert die ihm nachfolgende Konjunktion „wie“ bei 24'20" in ihrer geringeren Lautheit als Funktionsträger, das darauffolgende „Zeit“ bei 24'24" bekommt hingegen wieder eine Emphase.

Über dem stehenden Einzelton setzen dann, wie vorher, Klavier und Vibraphon ein, nun aber gemeinsam mit zwei Gesangsstimmen. Tonalität und kompositorische Struktur wirken unverändert, es scheint sich um Variationen über eine kompositorische Grundidee zu handeln. Verstärkt wird dieser musikalische Verbundenheit dadurch, dass dieser zweite Musikteil, anders als der erste, abrupt, wie in der Mitte einer Partitur beginnt – als wäre die Musik den eigenen Ohren bisher nur entgangen, nun aber in den Fokus der auditiven Aufmerksamkeit gerückt. Eine weibliche und eine – nicht eindeutig – männliche Stimme umkreisen wiederum polyfon den stehenden Grundton. Die Stimmen gehören gesangsstilistisch der Klassik an: Sie singen durchwegs im Legato, mit klarer Intonation und unter Einsatz von Vibrato. Sie wirken schwerelos, entkörperert – sozusagen wie „allem Irdischen enthoben“, „engelsgleich“.

Wie vorher bildet ein harter Schnitt bei 27'47" den Übergang vom Einzelton in ein neues Stimmenfeld. Zu S1 ist, gemessen an dem bisher Bemerkten, nichts hinzuzufügen: „als“-Sätze, in gehobenem, antiquierten Deutsch, leicht – vielleicht zunehmend – entrückt gesprochen. Mit S1 aber beginnt jetzt im Hintergrund ein Durcheinander menschlicher Stimmlaute. Die ganze Bandbreite stimmlichen Ausdrucks scheint vertreten: Lachen, Schreien, Stöhnen, Keuchen, Ächzen, Kreischen, Kichern, ... Bloß die nicht in erster Linie emotionalem Ausdruck zuzuordnenden Laute, wie Husten, Rülpsen, Nießen, fehlen offenbar, und auch ein Weinen ist nicht sicher auszumachen. Grundsätzlich sind solche nonverbalen Kundgaben immer – auch im Sinn des Verbs „deuten“ – undeutlich, nicht auf den Begriff zu bringen. Obige Aufzählung kann nur eine Idee vermitteln davon, was zu hören ist. Die Laute selbst klingen durchaus teils wie vor dem Mikrofon erprobt – vor allem dort, wo sie sich stimmlich zum Äußersten steigern. Das mag ihre Wirkung schmälern, an solcher mangelt es ihnen dennoch nicht. Der auffäl-

ligste perzeptive Effekt dieser Kakophonie ist Irritation. Sie zerstreut die Wahrnehmung, macht es fast unmöglich, S1, welche soeben ruhig, introvertiert, träumerisch aus einem philosophischen Werk zitiert, zu folgen. Was vorher ein ohnehin akustisch kaum zu erfassendes Durcheinanderreden im Hintergrund war, ist jetzt ein diskontinuierliches, in seinen akustischen Eruptionen unvorhersehbares, viel zu grobmaschiges Netz, als dass es S1 noch tragen könnte. Solche Wirkung haben diese Laute, eben weil sie so verständlich sind. Sie „gehen an“. Jemand hat starke Schmerzen, jemand veräußert sexuelle Lust, jemand bekommt keine Luft, ... Fast ist es eine Erleichterung, wenn, wie in den zwei Stimmenfeld-Sequenzen zuvor, S1 aussetzt und die vielen Stimmen in den Vordergrund treten, in den sie sich drängen. Nun lässt sich nicht mehr, wie in den bisherigen beiden Sequenzen, mit Sicherheit sagen, dass tatsächlich eine einzelne Stimme aus den anderen hervorgehoben wird; eher scheint es an der impulsiven, dynamischen Struktur solcher emotionaler Lautäußerungen zu liegen, dass einmal die eine, einmal die andere akustisch stärker hervortritt. Dabei ist aber keine Orientierung möglich, etwa in der Art, dass von links außen verlässlich mit einem Stöhnen einer weiblichen Stimme zu rechnen wäre und mittig mit Schmerzensschreien einer männlichen. Das Feld verändert sich zu schnell, als dass es akustisch durchdringbar wäre. Einerseits bin ich als Hörende in die Affektivität der Laute geworfen, andererseits ist mir aber durch den medialen und ästhetischen Kontext, indem sie wahrnehmbar werden, die Möglichkeit genommen, auf diese Affektivität zu antworten – kommunizierend in Kontakt zu treten. Nicht nur, dass das Medium mir die Menschen räumlich und zeitlich entzieht, denen ich da peinvoll lausche; die Radiofonie Gerhard Rühms setzt der existenziellen Bedeutsamkeit der Laute ein akustisches Spiel entgegen, indem sie sie kombiniert, übereinanderschichtet, aneinanderreicht. Eine vierte Spur der Stimme wäre hier zur späteren Untersuchung abzunehmen: die merkwürdige Diskrepanz zwischen Affektivität und Unantastbarkeit der Stimme.

Die Sequenz endet wie die beiden zuvor in dreimaligem Glockenschlag. Auf die fonetische Meditation folgt, wieder über den Einzelton, Musik, nun aus Klavier, Vibraphon, den beiden Stimmen und einer Celesta bestehend. Wie schon das zweite Musikstück wirkt auch dieses, als hätte es keinen Anfang. Strukturiert ist es wie die zwei vorangegangenen durch drei gebetsartige Sprüche, intoniert von Gerhard Rühm. Als es verklungen

ist, bleibt der stehende Einzelton einige Sekunden. Harter Schnitt in das laute, gewaltige Rauschen. Es ist dasselbe wie jenes, mit dem das Stück begann, nur dass es jetzt die umgekehrte Dynamik hat, immer leiser wird, bis es nicht mehr zu hören ist.

4.2.2. Spurenlese

In einem nächsten Schritt soll versucht werden, die vier im Protokoll markierten Momente einer durch Stimmgestaltung „gestörten Ordnung“ genauer zu erfassen. Folgende Fragen dienen als Orientierungspunkte: Welcher Art ist die Ordnung, die gestört wird? Was stört sie und mit welchen Mitteln wird sie gestört? Inwiefern ist dieser Eingriff eine spezifische Möglichkeit der Radiofonie?

4.2.2.1. Erste Spur: der Konflikt von Satzmelodie und Syntax bei S1

Beispielhaft hier der erste Redeeinsatz von S1: „Als er nachts von einem 62-jährigen polnischen Edelmann und dessen 24-jähriger Ehefrau, verwaister Tochter eines Hofarztes, in der finsternen Stube eines Breslauer Hauses in Lust gezeugt wurde.“²⁵⁰ Die Satzmelodie hält bis zur Verbform am Schluss, „gezeugt wurde“, vielleicht sogar bis zum Hilfsverb „wurde“, die Erwartung aufrecht, dass dem ein Hauptsatz folgen werde, etwa: „Als er [...] gezeugt wurde, herrschte Krieg.“ Erst wenn mit dem „wurde“ die Satzmelodie eindeutig „terminal“ wird, wie die Linguistik die gegen Ende absinkende Melodielinie nennt²⁵¹, wird klar, dass hier ein grammatisch unselbstständiger Satz zu einem selbstständigen gemacht wurde. „Als“ ist eine temporale Konjunktion, die „gewöhnlich Gleichzeitigkeit“ ausdrückt, aber auch „Vor- und Nachzeitigkeit“²⁵² ausdrücken kann. Sie kommt „ausschließlich mit Tempora der Vergangenheit“ vor und „bezeichnet einmalige oder als Einheit gesehene Ereignisse oder Zeiträume in der Vergangenheit“²⁵³. Die biografische Erzählung bedarf alles dessen: der Vergangenheitsformen, des Ausdrucks einer punktuellen, einmaligen Begebenheit, der Möglichkeit, Zeitgenossenschaft mittels Anbindung biografischer an weltgeschichtliche Ereignisse darzustellen (Gleich-, Vor- oder Nachzeitigkeit). Insofern könnte die in den Stimmen-

250 Ebd., 4'22"–4'37".

251 Ernst, Peter (2004): Germanistische Sprachwissenschaft. Wien: WUV. S. 126.

252 Hentschel, Elke/Weydt, Harald (2003): Handbuch der deutschen Grammatik. 3. völlig neu bearbeitete Auflage. Berlin (u.a.): de Gruyter. S. 304.

253 Ebd.

feld-Sequenzen in „angelus“ derart und konstant exponierte Setzung von „als“ den Versuch einer Konkretisierung biografischen Erzählens darstellen. Im Sinne der von Gerhard Rühm für konkrete Poesie geforderten Ökonomie der Mittel brauchte es dann aber nur das „als“ allein, zusammen vielleicht mit dem richtungweisenden Titel „angelus. eine biographische litanei“. Im Hörstück, das ganz offenbar doch etwas mehr als *über* das erzählen erzählen will, ersetzt „als“ nur die Beiordnung der individuellen Erzählung zu Zeitmarken anderer Geschichten. Aber die Stimme der individuellen Erzählung ist ja nicht alleine: Sie ist umgeben von Stimmen, die alle scheinbar unaufhörlich ebenfalls erzählen. Es wäre also durchaus von einer im obigen Sinn „ökonomischen“ Vorgehensweise zu sprechen: S1 ordnet seine biografische Erzählung gerade durch sein exponiertes „als“ den anderen Erzählungen bei. Die anderen Stimmen stehen für die fehlenden Hauptsätze – und werden in den Fokusverlagerungen für kurze Momente tatsächlich zur Hauptsache. Das „als“ mit dem S1 sich darauf wieder ihren Platz nimmt, ist so zugleich ihre Selbstbehauptung. „Terminal“ schließt sie sich ab und hebt sich dadurch deutlich ab von der Stimme, die ihr folgt.

Nützt diese Gestaltungsweise eine spezifische Möglichkeit gesprochener Sprache, mithin des Mediums Stimme? Ich meine, ja. Zwar hat auch die Schrift im Satzpunkt ihr Zeichen zur Anzeige des Endes einer syntaktischen und semantischen Einheit. Aber das Auge ist nicht wie das Ohr an die Linearität der Artikulation gebunden. Im Hören von Sprache weiß ich immer nur genau so viel, wie die Stimme mir im Moment mitteilt, und bin gezwungen, die Entstehung von Sinn aus der Kombination von Sprachlauten in allen unerwarteten Wendungen mitzuvollziehen. Die Stimmführung von S1 macht die Interdependenz von sprachlicher Tiefenstruktur und Satzmelodie sinnlich erfahrbar, indem sie die Satzmelodie sozusagen eine nicht vorgesehene Abzweigung nehmen lässt. Medientheoretisch formuliert lese ich diese Spur als ein Indiz für die Sinnlichkeit und Performativität sprachlicher Zeichen.

Haben an dieser Spurbildung Radiofonie und spezifisch radiofone Mittel Anteil? In weit geringerem Maße als die Stimme jedenfalls; aber insofern, als die Simultanität mehrerer Stimmen Teil der obigen Interpretation wurde – damit prägte ein eminent radiofones

Gestaltungsmittel, die Stereophonie, die Wahrnehmung der Sequenz. Diese „Fährte“ müsste aber unvollständig bleiben ohne die Bezugnahme auf folgende zweite, die die Stereophonie ins Zentrum rückt.

4.2.2.2. Zweite Spur: der Antagonismus zwischen Stimme und Schall

Auch die zweite Spur wurde in der Stimmenfeld-Sequenz lokalisiert. Anders als die erste richtet sie das Ohr nicht in erster Linie auf Semantik aus, sondern auf die akustische Dynamik zwischen den Stimmen. S1, Trägerin der biografischen Erzählung, gehört zu Beginn die Mitte. Allgemein gilt im Radio: In der akustischen Mitte zwischen zwei Lautsprechern ist die radiofone Stimme an ihrem Platz – daran hat auch die Stereophonie nichts geändert. Die Mittelposition entspricht in nichtkünstlerischen Sendeformaten der akustischen Norm, in künstlerischen vermittelt sie darum erst einmal „Unauffälligkeit/Unmotiviertheit“. Sollte diese Norm der Hörerin nicht geläufig sein, wird sie von der Rühm’schen Einführung und der Anmoderation zu „angelus“ auf die Rolle der akustischen Mitte hingewiesen: Die Stimme 1 sitzt nun einmal an der Stelle, von der aus der Hörerin soeben das Stück vorgestellt und erklärt wurde. Durch die Stereophonie wird die Mitte aber zum Zentrum, einem Ort mit Umgebung. In „angelus“ ist S1 also genau genommen nie „in der Mitte“, sondern stets „im Zentrum“ zu hören: ausnahmslos in Begleitung ihrer Stimmumgebung. Wie berichtet, gehört S1 der akustische Fokus nicht alleine, sie wird in regelmäßigen Abständen für kurze Zeit abgelöst von einer der anderen Stimmen, welche – vergleichbar einem akustischen Zoom-In (daher auch die Bezeichnung „Fokusverlagerung“) – in den Vordergrund rückt. Auch das Zentrum hat S1 nicht für sich – die erste andere Stimme, die es einnimmt, ist S4 bei 5'58" –, aber sie selbst wandert nicht wie die anderen Stimmen über die Positionen. Weiterer wichtiger Baustein einer Stimmen-Hierarchie ist, dass S1 erstens, wenn sie spricht, in ihrer Lautheit konstant ist, während die anderen Stimmen herangeholt, indem sie lauter, und entfernt, indem sie leiser gestellt werden; dass S1 zweitens ihre Rede stets beendet hat, bevor eine andere Stimme fokussiert wird, während Letztere immer nur in Satz-fetzen präsentiert werden.

In meiner Deutung zeigt S1 Merkmale der Stimme in ihrer Funktion, Indiz, Existenzbeweis eines Subjekts zu sein: sie hat genau einen Ort; sie verfügt selbstbestimmt über Raum und Zeit ihrer Rede; diese Rede wird zwar temporär unterbrochen, ist aber inhaltlich eine zusammenhängende biografische Erzählung von der Geburt bis zum Tod; nichts stört ihre Expressivität und Artikuliertheit und nichts hindert die Hörerin schließlich daran, S1 mit dem Subjekt ihrer Erzählung zu identifizieren. An *dieser* Ästhetik könnte sich keine Spur bilden. S1 ist aber nie akustisch isoliert. Die Stimmen S2 bis S7 stehen nicht nur in den bisher genannten akustischen Aspekten im Kontrast zu S1, sondern auch thematisch, indem sie entweder gar kein oder kein klar umrissenes, kein Redeinsätze verbindendes Individuum besprechen. Wie geschildert wurde, war die Erfahrung mit dem Stimmenfeld, dass die vielen Stimmen im Hintergrund die eine, die zu verstehen wäre und von der man gelernt hat, dass sie ihre Sätze zu Ende sprechen darf, fragil erscheinen lassen. Ihre rhetorischen Sprechpausen – Signum ihrer Souveränität – destabilisieren den auditiven Fokus. Was hier zu entgleiten droht, so die Deutung, ist die Präsenz der Stimme als Garantin von nicht-kontingenter, weil im Subjekt verankerter Bedeutsamkeit. Für diese Präsenz bedarf es gerade *nicht* der konkreten Klanglichkeit der Stimme; diese Präsenz setzt im Gegenteil voraus, dass ihr Klangmaterial unauffällig – die Mitteilung verlässlich konstant störungsfrei bleibt. Die unverständliche Schall-Masse im Hintergrund ist der Stimme, die ihren Schall semantisch zu bündeln weiß, eine Bedrohung; das betrifft demnach nicht nur S1, sondern jede der Stimmen, die in den akustischen Fokus rückt. Alleine bei Stimme 1 allerdings wird diese Wirkung durch ihre genannten weiteren Charakteristika gestützt und verstärkt. Anders als die anderen Stimmen wirkt sie, im hörspieltheoretisch ausgeprägten Sinn des Worts, durchgängig „monofon“: Sie verheißt einen Menschen, der spricht; zwar erlaubt sie nicht, ihn tatsächlich, aber doch imaginär zu lokalisieren. Ihr leicht entrückter, hoher Ton ist voller Seele; als solche kommt sie mir nahe, nicht als konkrete Physis. Eben darum hat S1 den Angriffen des Schallfelds, in das Gerhard Rühm sie bettet, wenig entgegenzusetzen. S2 bis S7 im Hintgrund haben nichts zu verlieren: keine Semantik, keine Identität, keinen Ursprung. Sie sind bloßer Schall, flüchtig, inkonsistent wie dieser – keine „Seelen“, Subjekte, individuelle Physiognomien; sie sind ursprungslose Stimmkörper, nicht mehr, als in jedem Moment zu hören ist. Und sie tendieren dazu, für die Hörerin S1 ihnen gleich, zu einem Teil des Schallfelds zu machen.

In der Stimmenfeld-Sequenz wird der Materialüberschuss im Sprechen durch das radiofonie Mittel der Stereophonie sinnfällig. Eine Schallfläche aus undeutlichen Stimmen unterwandert das gewohnheitsgemäße Abhören einer einzigen Stimme auf Bedeutung. Ohne Stereophonie wäre ein solcher Effekt nur sehr rudimentär zu erzielen, da er sich vor allem spontanen, kurzzeitigen Destabilisierungen eines durch die auditive Fokussierung der Hörerin vorher geordneten Hörfelds verdankt. Würden die Stimmen konstant auf einer monofonen Position laut, wäre das Hörfeld trotz Beibehaltung der Fokusverlagerungen ebenso konstant ein chaotisches – und von Anfang an wahrscheinlich kaum durch auditive Fokussierung bewältigbar. Der stereofon organisierte überschießende Schall schiebt sich nur blitzartig immer wieder zwischen Hörerin und Sprecher. Er stört ihre Verbindung, weist sie als stör anfällig aus. Er lenkt damit die Aufmerksamkeit auf das Medium als Vermittler, der nur im Idealfall den Eindruck erzeugt, Mitteilung wäre direkt, unvermittelt, ohne ein Dazwischen, möglich. Versucht man nun noch, die Überlegungen zu dieser „Spur“ mit jenen zur ersten zusammenzudenken, ist zuerst einmal festzuhalten, dass beide Individualität (S1) und „die Anderen“ (S2 bis S7 bzw. der Hintergrund aus unzähligen Stimmen) zueinander in Beziehung setzen. Die erste Spur erweist S1 als Teil „der Anderen“, denen gegenüber sie sich zwar abgrenzen kann (terminale Satzmelodie), sich aber, sofern sie (über sich) sprechen und sich (in ihrer Existenz) behaupten will, ihnen unwillkürlich bei- und zuordnen muss. Die Sprache des Individuums ist immer schon die der „Anderen“, eine andere steht ihm nicht zur Verfügung. Reflektiert die erste Spur die Ausgangssituation eines Subjekts, das sich besprechen will, so rückt die zweite Spur die Bedingungen des *Gelingens* seiner Kommunikation ins Zentrum. Das Ergebnis wäre dann: Nicht die sinnerfüllte einzelne Stimme ist die Regel, sondern das insignifikante Rauschen der vielen. Bedeutungstragende Laute zu hören heißt das Grundrauschen filtern.

In den Stimmenfeld-Sequenzen in „angelus“ zeigt sich aber auch eine Sukzession: Darum konnte die dritte und letzte dieser Sequenzen noch eine Spur von eigener bedenkenswerter Qualität erzeugen. Im Protokoll stand sie an vierter Stelle, hier wird sie nun zugunsten der Kohärenz vorgezogen.

4.2.2.3. Dritte Spur: Diskrepanz zwischen Affektivität und Reproduzierbarkeit der Stimme

In der dritten Stimmenfeld-Sequenz²⁵⁴ treffen nonverbale Laute auf verbale Artikulation. So geht es wie in der zweiten auch in der dritten Spur um die Dynamik zwischen den Stimmen, allerdings bildet nun unter dem Aspekt der affektiven Wirkung stimmlichen Ausdrucks die Stimm-Umgebung von S1 den Schwerpunkt. Die Schreie, das wilde Lachen, das Stöhnen lenken die Aufmerksamkeit von S1 weg. Zwar spricht auch diese eindringlich zu mir, aber viel näher kommen mir die rohen, kreatürlichen Laute. Es verdankt sich auch diese Spur zu einem Teil dem Antagonismus von Stimme und Schallfeld. Wie in der Spurensuche beschrieben, fügen sich diese hoch dynamischen Einzellaute nicht mehr zu einer Fläche, von der sich S1 abheben könnte. Damit aber ist die affektive Wirkung noch nicht erfasst. Näher komme ich dieser im Versuch, die Stimmen mit Adjektiven zu belegen. Es sind hauchige, kehlige, kratzige, gurgelnde, brummende, dumpfe, spitze, weiche, grollende, zittrige Laute; Laute aus den Lungen, Laute aus dem Kopf, dem Hals, Laute aus der Nase, Laute direkt von den Stimmbändern, Laute aus dem Bauch, Laute aus dem Oberkörper. Es ist ein Leichtes, sich im genauen Hinhören vorzustellen wo die Laute im eigenen Körper klingen würden. In den Lauten werden Körper laut, unterschiedlichste, aber keine individuellen. Was die zu hörenden mit dem eigenen Körper vergleichbar macht, ist seine „Grundausstattung“: die Anatomie, die Materialien, die Beweglichkeit. Dass diese Körper-Stimmen, wie schon angesprochen, in manchen Momenten recht inszeniert klingen, tangiert interessanterweise die unwillkürlich imaginierte Resonanz im eigenen Körper nicht. Es braucht hier keinen psychologisch fundierten Realismus. Auditiv bleibt man den Stimmlauten ausgeliefert, egal was sie tun: in ihren Übersteigerungen zum hysterischen Gekreische, zum wahnwitzigen Lachen. Auf eine bewusst artifizielle Gestaltung dieser Stimmen könnte auch hindeuten, dass kein Weinen vorkommt – natürlich können Sprecher wie Schauspieler auch Weinen simulieren, aber wie der Körper dabei unwillkürlich *klingen* müsste (Veränderung der Resonanzräume durch vermehrte Schleimproduktion, konvulsives Atmen) vor den sensiblen Mikrofonen des Studios, kann nicht simuliert, mithin auch nicht artifiziell übersteigert werden; ebenso, dass Geräusche fehlen, die primär organischer Aktivität und nur vermittelt eventuelle auch psychischer Bewegtheit geschuldet

254 27'47"-36'42".

sind – rülpsen, nießen, gähnen etc. Die Künstlichkeit der Stimmen scheint mir nicht nur der Wirkung keinen Abbruch zu tun, sondern an ihr Anteil zu haben, indem sie mir die Stimmen, die mich anziehen, entzieht. Neben der Artifizialität tragen auch die anderen Modi der Stimmgestaltung zu diesem Entzug bei: der Überfluss an Stimmen, die Überlagerung unterschiedlichst konnotierter Laute – des Lustschreis mit Lauten der Angst –, die starken Schwankungen in der Lautheit einzelner Stimmen (Fokusverlagerungen), und schließlich wird der Hörerin nebenbei noch durch eine ruhige Stimme 1 eine bedeutsame Passage aus dem Leben Johannes Schefflers erzählt.

Die Spur bildet sich hier durch die ästhetische Brechung einer kommunikativen und sozialen Grundsituation. Der stimmliche nonverbale Ausdruck einer psycho-physischen Regung ist unwillkürlich ein Apell an jeden Menschen, der ihn registriert. Wenn Dieter Mersch von der grundsätzlichen Responsivität stimmlicher Kundgaben spricht²⁵⁵, meint er diesen Moment des Angesprochenseins, der jeder bewussten Entscheidung, auf die Stimme einzugehen oder nicht, noch zuvorkommt. Die hiesigen ästhetischen und radiofonen Gestalten der Stimmen lassen mich nicht mehr Menschen hören, sondern nur noch geisterhaft vertikal verschaltete, horizontal ausgestreute Stimmorgane zweifelhafter Herkunft. Es sind Merkmale lebendiger Körper, dass sie schreien, ächzen, stöhnen. Die Radiofonie kappt die Laute ab vom Körper, konserviert sie und verfährt mit ihnen nach Gutdünken – damit signalisiert sie: Nicht alles, was Stimme hat, lebt. Zwischen „mir“ und „dir“ das Radio.

4.2.2.4. Vierte Spur: Signifikation als stimmlich-körperliche Aktivität

Die vierte Spur führt aus dem Stimmenfeld in die monotonalen Darbietungen des Autors und Regisseurs selbst. Die Hörerin weiß zu diesem Zeitpunkt bereits, wen sie hört. Sie hat gelernt, dass die Stimmenfeld-Sequenz zu Ende ist, wenn die Glocke dreimal schlägt. Bereits der sekundenlang stehende Einzelton leitet in eine Periode akustischer Konzentration über. Gerhard Rühms Stimme schwingt sich auf den Ton ein, ihr und ihm gehört der Klangraum: Sie bilden die Mitte – Zentrum und Peripherie gibt es nicht –, die räumliche Ausbreitung der Stimme wird noch durch leichten Hall verstärkt. In der Zergliederung der Wörter geht er nicht linear, vom Anlaut zum Auslaut, vor, sondern wählt

255 Vgl. Mersch (2006b), S. 228.

die Vokale als Zentrum um das herum sich die Konsonanten bilden. Er beginnt, indem er das erste Wort ganz spricht und dann seinen Vokal entschält, und endet, indem er letzte Wort aufbaut und schließlich einmal als Ganzes laut spricht. Für die Zergliederung gilt: Hat ein Wort mehrere Vokale, zentriert er den betonten – also etwa das a in „Namen“ –, gibt es mehrere betonte, zentriert er den, der die Hauptbetonung trägt – wie das e in „Ewigkeit“. Die Vokale als Wortkerne verschwinden nie, bloß um sie herum werden lexikalische Wörter ab- und aufgebaut. Vokale sind die reinsten Klänge der gesprochenen Sprache. Das gegenteilige Extrem bilden Konsonanten, die nur „rauschen“ – etwa das [f]. Dazwischen gibt es verschiedene Abstufungen, wie etwa die Nasale und Liquiden. Rühm assoziiert die Vokale mit dem stehenden Einzelton. Das Nahverhältnis, die sie zu diesem als Klänge rein akustisch betrachtet schon haben, verstärkt er dadurch, dass die Vokale die einzigen Laute sind, die wie der Einzelton bleiben – so sehr es das an Atem gebundene Instrument Stimme zulässt –, und er die Vokale, immer wenn er sie isoliert spricht, zugleich am leisesten spricht, sie also dem Ton in diesem Moment auch räumlich nahezurücken scheinen. Zudem ist der Zeitpunkt, in dem ein übriggebliebener Vokalkern in den des nächsten Worts übergeht, teils schwer auszumachen – die doch so unterschiedlichen Vokale beginnen, auf ein und derselben Tonhöhe gesprochen, sich zu gleichen. Lautstärke ist Schalldruck, sie korreliert mit körperlicher Aktivität. Mit den Vokalen lässt Rühm also sozusagen auch den Körper im statischen Ton verschwinden. Die größte körperliche Anstrengung stellt die Artikulation ganzer Sinneinheiten dar. Sie müssen in den Vordergrund gehievt werden, denn sie haben jemandem etwas mitzuteilen; sie versuchen, *zu* jemandem *vorzudringen*. Die Artikulation ganzer Wörter ist zugleich der Moment größter stimmlich-körperlicher Plastizität. Die Anstrengung zu sprechen wird vernehmbar.

In meiner Interpretation wird hier die Einswerdung von Stimme mit nicht-signifikantem Klang als Aufhebung von Individualität und Subjekt vorgeführt. Gleichzeitig formiert das Tönende der Stimme auch ihre Signifikanz, bleibt in den Vokalen, obgleich diese nun funktional geworden sind, vorhanden. In der repetitiven, rhythmischen Gestaltung Rühms wird diese Formierung als Prozess erfahrbar. Die Aufmerksamkeit wird auf Konstituierung und Zerfall von Bedeutungen gelenkt – wie geschildert, ist es beim ersten Hören ob der Dauer der Wortzergliederungen schwer, eine Syntax zu konstru-

ieren. Stattdessen werden die ganzen Abzweigungen sinnfällig, die ein Wort im Entstehen nehmen kann – aus „ie“ kann „nie“, „wie“, „sie“, aus „nie“ kann „knie“, „niete“, „niedrig“ oder „nicht“ werden. Eine Spur entsteht hier also durch stimmliche Verausgabung und artikulatorische Verschwendung, wider das Ideal, dass alles, was ertöne, auch Bedeutungsträger sei. Die kreisenden Klänge und Geräusche brechen die Linearität des Sprechens und sinnerfassenden Hörens auf und lässt im Auskosten der Fonele den Gedanken aufblitzen, Lautproduktion könnte ihren Zweck in sich selbst haben, intrinsisch motiviert sein wie das Spielen. Rühm schöpft hier aus einem Gestaltungspotenzial speziell der Stimme: Nicht nur in seiner Arbeit an der Prozessualität des Sprechens – die auch für die erste Spur, der nachgegangen wurde, bereits ausschlaggebend war –, sondern ebenso in seiner Emphase der musikalischen Qualitäten von Sprache. Ich meine auch, dass sich die Sequenz mehr, als vielleicht im ersten Moment offenbar wird, der Radiofonie verdankt. Klar ist das Urteil betreffend den grundierenden Ton: Abgesehen von seiner künstlich erzeugten Statik, deutet auch seine Klangfarbe auf eine digitale Erzeugung oder elektroakustische Quelle hin – er hat keinerlei räumliche Wirkung oder zeitliche Verlaufskurve, wie das bei Tönen von analogen Klangerzeugern der Fall wäre. Dieser Umstand schliesse jedoch auch die konzertante Reproduktion noch nicht aus. Was die Sequenz zur radiofonen macht, ist ihr Spiel mit Nähe und Distanz der Stimme. Nicht, dass den Lautstärkenveränderungen technische Manipulation zugrunde läge – sie entstehen durch physische Manipulation. Aber ohne Studioteknik einerseits und Lautsprecher andererseits wären kaum die lautlichen Nuancen herauszuhören und die Veränderungen mitzuverfolgen.²⁵⁶ Schließlich stärkt der sparsame Halleffekt auf Rühms Stimme unter den Phonemen besonders die Klänge, welche auch die sonstigen Gestaltungsmaßnahmen als zentral ausweisen – ein Effekt, der vermutlich in Echtzeit nur schwer zur Geltung käme, wollte man ihn nicht künstlich verstärken.

Die bisher erfolgte Beschreibung und Deutung von Spuren der Stimme basierte auf dem Herausgreifen einzelner Momente des Hörstücks „angelus“, in denen die Ästhetik der Stimme mit Hörkonventionen brach. Was aber bewirkt diese Manipulation für die Re-

256 Anzumerken ist, dass Rühm die drei fonetischen meditationen in „angelus“ tatsächlich auch als eigenständigen sprechtext – als zum Vortrag bestimmt – veröffentlicht hat: „meditationen über sprüche von angelus silesius. für einen sprecher und eine sprecherin“ In: Rühm, Gerhard (1988): botschaft an die zukunft. gesammelte sprechtexte. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, S. 272–276. Zum Vergleich von Hörspiel- und Vortragsfassung fehlt leider eine akustische Aufnahme Letzterer.

zeption des Stücks? Dieses konzentrierte Hinhören auf Details allein kann noch nicht aussagekräftig sein, wenn es um die Frage gehen soll, ob „angelus“ grundlegend auf solche Brechungen und Irritationen hin organisiert ist. Um also zu ermessen, wie sehr die Stimmen wirksam werden können, wie viel Zeit und Raum ihrer Geltung innerhalb des Gesamtkomplexes gegeben ist, bedarf es eines Ohrs auch für den Kontext, in den Gerhard Rühm sie in *angelus* stellt.

4.2.3. Zu den semantischen Ordnungen

„Zu dem Hörspiel *angelus. eine biographische litanei*“ – so beginnt die der Analyse zugrunde gelegte Aufzeichnung der Erstaussstrahlung von „angelus“. Bevor man noch einen Ton vom „Hörspiel“ selbst vernommen hat, erfährt man etwas „zu“ ihm. Das schärft, so meine Wahrnehmung, nicht das Gehör, sondern das Vermögen, von Schallereignissen abstrahierend Strukturen zu erkennen. Es ist eine Aufforderung zu analytischem Hören, wenn der Autor höchstpersönlich vor Beginn den Aufbau seiner Arbeit darlegt. Rühms Vorbemerkungen sind geeignet, aus dem Hören ein Abhören hin auf die angekündigten Inhalte zu machen. Dabei ist davon auszugehen, dass aufmerksame Hörer auch selbstständig zur Auffassung gelangen würden, dass etwa die wiederholten Glockenschläge zu einem Gebet rufen, die Berichte von Greuelthaten aus älterer und neuerer Vergangenheit stammen und Rühm unter anderem auch Verse von Angelus Silesius selbst zitiert. Stattdessen weist der Autor sogar noch eigens hin: „Das Hörspiel ‚angelus‘ repetiert litaneihaft Stationen aus Schefflers Leben“. Es soll hier nicht inhaltlich um die Intentionen des Autors gehen. Der Hinweis auf diese Aufmerksamkeitslenkung durch den Autor im Vorfeld der Radioarbeit war jedoch angebracht, da diese Arbeit gerade spontane Aufmerksamkeitsverlagerungen als epistemische Momente zu bestimmen versucht.

Bereits mit der Ankündigung des Titels „angelus“ lässt sich vermuten, dass die Erzählung sich besonders für die mystischen und dichterischen Prägungen der Biografie Johannes Schefflers interessieren wird. „Angelus“ – „Engel des Herrn“²⁵⁷ – war nicht nur ein in früheren Jahrhunderten mehrfach anzutreffender frommer Beiname²⁵⁸; „Angelus“

257 Heinz, Andreas (1993): Art. Angelus. In: Kasper, Walter (Hg.): Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. 1. Freiburg im Breisgau/Wien (u.a.): Herder, Sp. 653.

258 Vgl. die gelisteten Namen in: Kasper, Walter (Hg.): Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. 1. Frei-

bezeichnet zugleich ein christliches „Begleitgebet außerhalb der Osterzeit“²⁵⁹, das die Gläubigen dreimal täglich durch je dreimaliges „Angelus-Läuten“ zum „dankbaren Gedächtnis der Menschwerdung Christi“ ruft²⁶⁰. Dass Rühm die biografische Erzählung in seinem Stück durch ein „Angelus-Läuten“ strukturiert, ist ein Beispiel für die Umsetzung seines Anspruchs, die ästhetische Formgebung aus dem Material selbst abzuleiten. Der Nebentitel „biografische Litanei“ kündigt einen meditativen Grundgestus an: Eine „Litanei“ ist ein „inständiges Gebet“²⁶¹, das „Anliegen oder Anrufungen Gottes oder der Heiligen aneinanderreihet. Die charakteristische Bewegtheit der Litanei entsteht dadurch, daß nach jedem Ruf eine gleichbleibende Antwort des Volkes folgt.“²⁶² „angelus“ verwendet die Litanei nicht in Reinform; wohl aber durchzieht Litaneihafte das Stück: „Inständigkeit“ ist in der Stimme S1 und in den Sinnsprüchen Rühms, die den Musikpassagen vorausgehen. Repetitionen muss man auch nicht lange suchen – sie sind natürlich essenziell für die fonetischen Meditationen, und auch die „Als“-Sätze können in dieser Hinsicht als litaneihaft gelten; ganz deutlich sind die musikalischen Kompositionen von wiederkehrenden Grundmustern und deren Variationen geprägt. Neben dem repetitiven Moment ist der Litanei, wie sie aus der Liturgie bekannt ist, auch eine Tendenz zur Monotonie zu attestieren, welche wiederum wichtiges Merkmal der fonetischen Meditationen in „angelus“ ist. Im Titel sind damit zwei formgebende Sujets angekündigt: die biografische Erzählung um eine historische „Persönlichkeit“ und, abgeleitet aus dieser Biografie, Mystik und Spiritualität samt ihnen assoziierter Ästhetik.

Der Eindruck, der beim ersten Hören von „angelus“ rasch entsteht, ist der einer strengen Gliederung, in der Wiederholung und Variation eine wichtige Rolle spielen. Man kann fast ein beliebiges Element herausgreifen, um nach einem Prinzip zu suchen, das seinem Vorkommen zugrunde liegt, und wird finden, dass es dreimal oder ein Vielfaches von drei Mal vorkommt. Zusammengefasst lassen sich folgende Dreiteilungen ausfindig machen – in der Chronologie ihres ersten Auftretens: 3 Sätze von S1 = ein Redeeinsatz von S1 / 3 Redeeinsätze von S1 + 3 Fokusverlagerungen auf S2-S4 = einer der drei Teile

burg im Breisgau/Wien (u.a.): Herder, 1993. Sp. 653-656.

259 Heinz (1993), Sp. 653.

260 Ebd., Sp. 653-654.

261 Stäblein, Bruno (1989): Art. Litanei. In: Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 8. München/Kassel (u.a.): Bärenreiter Verlag/Deutscher Taschenbuch Verlag, Sp. 989.

262 Fischer, Balthasar/Prassl, Franz Karl (1997): Art. Litanei. In: Kasper, Walter (Hg.): Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. 6. Freiburg im Breisgau/Wien (u.a.): Herder, Sp. 954.

einer Stimmenfeld-Sequenz / 1x1 Glockenschlag + 1x2 Glockenschläge + 1x3 Glockenschläge teilen eine Stimmenfeld-Sequenz in 3 Teile / 3 Stimmenfeld-Sequenzen / 3 fonetische Meditationen / 3x3 Sinnsprüche + Musikstück / Dreiteilung von „angelus“ in Sequenzen mit Stimmenfeld, Sequenzen mit einzelner Stimme, Sequenzen aus Stimme und Instrumentalmusik. Wie bereits besprochen zentriert der Titel „angelus. eine biographische litanei“ das Leben des *Mystikers* Johannes Scheffler; der einzige syntaktische Bruch in der Erzählerstimme S1 kreist um die Zahl drei, genauer, um die numerologisch errechnete Quersumme aus dem Namen Angelus Silesius, wie sich Johannes Scheffler als Ausdruck seiner mystischen Erfahrung zu nennen begann²⁶³ – „Drei wiederholte er laut. Drei.“²⁶⁴ Diese zwei Hinweise – das Thema „Leben eines Mystikers“ und der Bruch der biografischen Erzählung genau in dem Moment, in dem die Zahl drei selbst thematisch wird – sind Anlass genug, die Zahl drei in „angelus“ nicht als bloß ästhetisch praktikables Ordnungsschema aufzufassen, sondern auch nach deren semantischer Relevanz zu fragen. Ein Lexikon der Symbole vermerkt zur „3“: „Die Grundzahl des männlichen Prinzips neben der 1 als der Zahl des Göttlichen und der 2 als der des Weiblichen“²⁶⁵. Die Zahl drei spiele in allen Religionen eine wichtige Rolle, etwa in „göttlichen Dreieinheiten“ wie dem „dreieinigen Gott“ des Christentums²⁶⁶. Des Weiteren sei sie die „Zahl der Erfüllung eines in sich geschlossenen Ganzen“²⁶⁷. Die Zahl drei offenbart demnach symbolisch eine Nähe zur Eins, zur Vorstellung von Einheit oder eben eines allumfassenden Göttlichen. Neben der grundsätzlichen theologischen Bedeutung der Zahl drei wirkt die Wahl einer Dreiteiligkeit auch zahlensymbolisch plausibel, da sie die zwei konfligierenden Elemente der zwangsläufig linearen und individuellen Biografie und der Sehnsucht nach Vereinigung mit „Gott“, „Ewigkeit“, dem „All-Einen“, nach Überwindung der Zeit, einander versöhnlich anzunähern erlaubt.

„Versöhnlichkeit“ ist hier ein wichtiges Stichwort: Nicht von vornherein wäre anzunehmen, dass sich Leben und Streben eines Mystikers ohne Widersprüche entfalten. In „angelus“ kommen psychische Krisen und ideologische Widerstände seiner Umwelt, die

263 Vgl. Gnädinger, Louise (1984): Nachwort. In: Angelus Silesius. Cherubinischer Wandersmann. Kritische Ausgabe. Stuttgart: Reclam. S. 406.

264 „angelus“, 17'54".

265 Becker, Udo (1998): Lexikon der Symbole. Freiburg/Basel/Wien: Herder, S. 60.

266 Ebd.

267 Ebd.

Johannes Scheffler zu gewärtigen hatte, zwar zur Sprache, aber nur zu dieser: sie sind ausschließlich Teil der Erzählung von S1. Von diesen artikulierten Querelen abgesehen, befinden sich das Weltliche und das Göttliche sozusagen im Einklang. Unter diesem Blickpunkt lassen sich auch die Beziehungen der drei großen Teile von „angelus“ betrachten: Wenn die Glocke dreimal schlägt, wird Angelus zum Gebet gerufen, die biografisch-historische Stimmenfeld-Sequenz endet. Die menschliche Stimme ist nun isoliert, nimmt als Individualität Bezug zu einer akustischen Basis, dem stehenden Einzelton – ein Mensch tritt durch meditative Versenkung in Kontakt mit seinem Gott. Am stehenden Einzelton entfaltet sich, nach Ausrufung eines Sinnspruchs, eine musikalische Meditation. Die melodische und harmonische Gestaltung kreist um den Einzelton. Die menschliche Stimme ist hier der Verbalsprache enthoben: Erst nun, als Instrument, kann die Stimme tatsächlich akustisch und symbolisch mit dem Einzelton verschmelzen. Die große Dreiteiligkeit von „angelus“ würde demnach drei Stadien der mystischen „Einswerdung“ entsprechen.

Dafür spricht auch, was sich über den Einzelton in Erfahrung bringen lässt: Er erinnert in seiner Statik an einen reinen Sinuston. Jeder analog erzeugte Klang (eine „periodische Änderung des Luftdrucks“²⁶⁸, im Unterschied zum Geräusch) lässt sich als „Summe einzelner Sinuswellen“²⁶⁹ bezeichnen. Während ein Klang ein Gemisch verschiedener Frequenzen ist (am besten zu hören an den „Obertönen“), das sich vom Anschlag bis zum Verklingen merklich in Phasen verändert, ist die Sinuswelle eine gleichbleibende und daher potenziell unendlich klingende Einzelfrequenz²⁷⁰. Reine Sinustöne kommen in der Natur nicht vor, sie sind wissenschaftliche Erzeugnisse. Gerhard Rühm hätte also einen künstlich erzeugten Ton, der physikalisch sozusagen die kleinste akustische Einheit, die Basis aller Klänge ist, zum Leitmotiv gewählt. Auch hier dürfte es keine Überinterpretation sein, von einem symbolischen Gehalt auszugehen: Einem Ton, der potenziell ewig währt, unveränderlich ist, keinen räumlichen und zeitlichen Anker zu haben scheint, ist, mystischem Denken folgend, leicht „Ewigkeit“ und „Gott“ assoziiert. Der quasi übernatürliche, nichtweltliche Einzelton, der die Welt der (klanglichen) Erscheinungen im Kern enthält, ist das Zentrum der fonetischen und musi-

268 Pierce, John R. (1985): Klang. Musik mit den Ohren der Physik. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Klaus Winkler. Heidelberg: Spektrum der Wissenschaft. S. 35.

269 Ebd.

270 Ebd., S. 38.

kalischen Meditationen in „angelus“. Nur von den biografischen Stimmenfeld-Sequenzen wird er unterbrochen – diese sind tonal und rhythmisch ungebunden, in ihnen sind die Klänge sozusagen zerstreut, entbehren des klanglichen und spirituellen Bezugspunktes, von dem aus sie sich fassen ließen. Nebenbei sei erwähnt, dass sich der Eindruck größerer Lautheit der Stimmenfeld-Sequenzen, der sich jeweils am Übergang vom Einzelton in diese einstellt, vielleicht mit der Eigenheit von Sinustönen erklärt, „bei gleicher Schallstärke und Tonhöhe“ „viel leiser“ zu wirken als analog erzeugte Töne²⁷¹. Zwar betrifft das offenbar erst Töne „unterhalb des mittleren C“²⁷² und der Sinuston in „angelus“ entspricht circa einem e' – somit übrigens dem Ton, der auf einer herkömmlichen Klaviatur genau in der Mitte liegt; allerdings mag bei der kleinen Differenz über zwei Ganztöne von c' zu e' dennoch etwas von der geschilderten Wirkung bemerkbar sein, zumal begünstigt durch den harten Schnitt und den Kontrast vom Sinuston zur Schichtung mehrerer akustisch höchst heterogener Schallereignisse. Interessant ist, dass dieser Sinuston am Beginn des Stücks aus einem lauter werdenden Rauschen kommt und an seinem Ende wieder in dieses, nun leiser werdende, Rauschen eingeht. Ein Vergleich mit Hörbeispielen ergibt, dass es sich um ein so genanntes „rosa Rauschen“ oder „1/f-Rauschen“ handeln dürfte²⁷³. Im Unterschied zum „weißen Rauschen“, das annähernd alle wahrnehmbaren Frequenzen enthält²⁷⁴ und insofern das gegenteilige Extrem eines Sinustons darstellt, ist das „rosa Rauschen“ ein diskontinuierliches Gemisch sehr vieler Frequenzen. „Weißes Rauschen ist das Resultat von immer allem. Rosa Rauschen ist das Resultat von manchmal manchem“²⁷⁵, pointiert der Künstler G. X. Jupiter-Larsen. Rosa Rauschen kommt in der Natur häufig vor, auch das Rauschen, das die meisten elektronischen Geräte produzieren, ist rosa²⁷⁶. Weißes Rauschen klingt tatsächlich ähnlich steril wie ein Sinuston; rosa Rauschen im Vergleich haptisch, „unrein“. In „angelus“ steht das rosa Rauschen womöglich als Gegenpart zum „Sinuston der Ewigkeit“ zugleich für die Kakophonie der Apparatur und die Kakophonie der Lebenswelt – nur Bewegung in Raum und Zeit erzeugt Schall. Zu

271 Ebd., S. 35.

272 Ebd.

273 Im Internet z.B. auf: <http://www.suntune.de/soundcheck/> Zugriff: 14.3.2014

274 Vgl. Scheib, Christian (1995): Die indiskrete Arbeit am Realen. Das Rauschen ist die Musik. In: Sanio, Sabine/Scheib, Christian (Hg.): das rauschen. Hofheim: Wolke Verlag, S. 67.

275 Jupiter-Larsen, G. X. (1995): „Nächste Station einhundertunddritte Straße ... In: Sanio, Sabine/Scheib, Christian (Hg.): das rauschen. Hofheim: Wolke Verlag, S. 10.

276 Ebd.

Beginn des Stücks schwingt Rühm die Hörerin ein auf die reine Frequenz der „Unio Mystica“²⁷⁷, der mystischen Erfahrung der Vereinigung mit dem Göttlichen. Am Ende wird sie wieder in die Vielheit der Welt der Erscheinungen entlassen. Für das Verhältnis von Rauschen und Einzelton in „angelus“ bezeichnend ist auch, dass sich schwer sicher sagen lässt, ob der Ton schon Teil des Rauschens ist oder auf dieses folgt. Wo sonst stets hart geschnitten wird, ist hier der Eingriff des Montierens uneindeutig – vielleicht hat Rühm den Ton nur aus dem Rauschen gefiltert und in den Vordergrund gerückt?

Was geschieht mit den „Spuren“ der Stimme, wenn sie nun noch einmal als Teil dieses Gebildes gehört werden? Festzuhalten ist zunächst, dass die Spurbildung, vergegenwärtigt man sich die Sequenzen ihres Auftretens, gegenläufig zur auditiven Annäherung an mystisches Erleben abnimmt: Drei irritative Momente fallen in die Stimmenfeld-Sequenzen, also jene, die in ihrer verbalen und korporalen Diffusion von Stimmen für Weltlichkeit stehen. Ein weiteres irritatives Moment wurde in der Sequenz fonetischer Meditation auffällig. Keinerlei Irritation ergab die Sequenz aus Sinnspruch und Musik.

Die erste Spur zentrierte die Art der biografischen Erzählung selbst. Sie entfaltet sich an der Verortung des Individuums S1 in der Welt, mit der sie auch Geschichte teilt. Allerdings gäbe es gestalterisch viele Möglichkeiten, den Hörer noch weiter von den Inhalten der Erzählung wegzuholen, als das durch gebrochene Syntax erreicht wird – etwa, wie bereits erwähnt, die Beschränkung auf das „als“, oder das Schneiden der Rede von S1 nach nichtsemantischen Gesichtspunkten. Stattdessen wird dem Hörer erlaubt mitzuerleben, S1 nahe zu sein. So ist im Kontext von „angelus“ betrachtet der Schluss zu ziehen, dass die „biographische Litanei“ trotz ihren Kunstgriffen eines will: der Hörerin Identifikation ermöglichen. Der eindringliche, empfindsame Ton des Erzählers schlägt den Ansatz zum auditiven Zerwürfnis.

Die zweite Spur zentriert den Antagonismus von Einheit und Vielheit – Individuum und Umwelt – semantischer Substanz und Schallereignis. Aber auch hier wird Einheit, Individuum und semantischer Substanz der Vorzug gegeben: S1 darf als einzige Stimme ausreden, sie wird von den Stimmen semantisch nicht tangiert. Der Eindruck, sie entgleite immer wieder dem auditiven Fokus, wirkt gemessen an diesem Privileg neben-

277 Rosenau, Hartmut (1994): Art. Mystik III. Systematisch-theologisch. In: Müller, Gerhard (Hg.): Theologische Realenzyklopädie. Band 23. Berlin (u.a.): de Gruyter, S. 581.

sächlich. Auf dem Stimmenfeld, das Rühm aufspannt, hat S1 ihren abgesteckten Bereich, um den herum sich anderes ordnet – daran ändert auch nicht prinzipiell etwas, dass gelegentlich eine der anderen Stimmen für ein, zwei Halbsätze S1' Stelle einnimmt.

Die dritte Spur wurde als Widerspruch zwischen Affektivität und Reproduzierbarkeit der Stimme gelesen, der sich in der stereophonen Kombination nonverbaler Stimmgesten der dritten Stimmenfeld-Sequenz zeigt. Diese Stelle lässt sich in ihrer auditiven Intensität und Widerspenstigkeit nicht ganz einfach der bisher ausgebreiteten Deutung von „angelus“ als tendenziell symbolistisch konzipiertes Werk subsumieren. Ein Ansatz wäre, die Stimmgesten in der Nachfolge von S2 bis S7 in den ersten beiden Stimmenfeldern zu betrachten. Bisher waren S2 bis S7 die Trägerinnen von Geschichte: Wie Walter-Benjamin'sche „Engel der Geschichte“ haben sie den Blick rückwärts-gewandt und kennzeichnen den Zeitenlauf als unendliche Abfolge von Katastrophen ohne jegliche prospektive Dimension²⁷⁸. Dass diese Engelsboten zum Schluss nur noch Stimmlaute von sich geben, könnte demzufolge als akustische Konkretion der lebendigen und also handlungsfähigen, geschichtsmächtigen Körper selbst verstanden werden. Solange diese Laute zu hören sind, nimmt das Übel „Geschichte“ seinen Lauf. Die Stimmen verstummen gleichzeitig mit S1 ein drittes Mal und nun im Rahmen von „angelus“ endgültig, nachdem vom Tod Angelus Silesius' erzählt wurde. Gegenüber den Körperstimmen deutet sich in S1 eine spirituelle Alternative an: Teil mystischer Überzeugung ist das Streben nach Selbstlosigkeit und Liebe²⁷⁹. Eine Simplifizierung wäre es, anzunehmen, dass Rühm hier der Vulgarität von Stimmgesten als Ideal die Sprache der Vernunft entgegenhält – nicht zuletzt seine Wertschätzung der Art brut und verwandter Ästhetiken spricht dagegen. Dennoch bleibt die Feststellung aufrecht, dass die Gestaltung dieses dritten Stimmenfelds derlei Anmutung nicht eben entgegnet. Die Körperstimmen in „angelus“ sind zwar für sich genommen renitent, aber sie lassen sich mit etwas interpretativem Eifer durchaus zu „Zeichen für etwas“ abstrahieren. Auch hier ist also das Resümee, dass Rühm auditive Irritation zwar nicht vermeidet, aber auch nicht deutlich fokussiert.

278 Vgl. Benjamin, Walter (2010): Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe. Band 19. Hg. von Gérard Raulet. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

279 Vgl. dazu Gerlitz, Peter (1994): Art. Mystik I. Religionsgeschichtlich. In: Müller, Gerhard (Hg.): Theologische Realenzyklopädie. Band 23. Berlin (u.a.): de Gruyter, S. 542.

Die vierte Spur führt zuletzt zur Meditation über Vokale und Sinnproduktion. Auch hier wäre eine Steigerung der haptischen Wirkung des Sprechens, also des irritierenden Moments, denkbar – etwa durch größeren körperlichen Einsatz beim Sprechen oder das Verlassen der einen Tonhöhe, immer wenn ein Wort als Ganzes artikuliert wird. So erscheint der stehende Ton als *das* Zentrum, dem sich die Stimme klingend nähert und von dem sie sich artikulierend entfernt. Dem ist der zweite Pol, den ich höre, jener des Vordergrunds, der Verständlichkeit, der Kontaktnahme, konstant untergeordnet. Das erzeugt den Eindruck von Statik. Auf die Stimme bezogen wirkt die auf die Meditation folgende Musik-Sequenz wie deren Steigerungsform: Wie vorher bezieht sich die Stimme auf den Einzelton, aber nun ist sie gleich ihm reiner Klang geworden. In diesem engelsgleichen zarten Gesang scheint schon fast die Materie zu fehlen – die Voraussetzung für Reibung.

4.2.4. Medienreflexivität und Medienadäquanz

Ich höre „angelus. eine biografische litanei“ als Darstellung mystischer Erfahrung mit akustischen und radiophonen Mitteln. „angelus“ selbst wirkt statisch wie der Sinuston, der als Leitmotiv charakterisiert wurde – obwohl es unter anderem eine biografische Erzählung, also ein lineares Element, enthält sowie die dramatische Voraussetzung zweier Konfliktparteien (Lebenswelt versus Mystik) erfüllen würde. Es wird aber keine Entwicklung, sondern ein Zustand akustisch gestaltet. Zwar finden sich zwei Steigerungen: 1. von den verbalsprachlich-artikulierten Stimmen des ersten Stimmenfeld zu den autonomen Lauten der Stimmen im dritten Feld; 2. vom Klavier/Vibraphon des ersten Instrumentalparts zu Klavier/Vibraphon und zwei Gesangsstimmen im zweiten und Klavier/Vibraphon, Gesang und Celesta im dritten; wohlgemerkt liegt auch hier, in den Instrumentengruppen – und Stimme ist hier „Instrument“ –, eine bisher unerwähnt gebliebene Dreiteilung vor. In der Vielzahl an Repetitionen – oder Litaneien –, die das Stück strukturieren, fallen diese zwei Entwicklungsstränge jedoch kaum ins Gewicht. Die dritte und letzte Folge von Stimmenfeld-Sequenz, fonetischer Meditation und Instrumentalmusik wäre auch mit Mühe nicht als Kulminationspunkt zu bezeichnen – und die Hörerin wird ja aus dem Stück auch wieder entlassen, wie sie eingeführt wurde: durch Rauschen.

Diese Statik alleine wäre noch kein Grund, die Spurbildung in „angelus“ als Nebensache auszuweisen. Jedoch scheint offenbar die Ausrichtung auf akustische Präsentation eines Zustands hier keine epistemische Haltung zu integrieren. Das Stück stellt sozusagen seinem Material keine Fragen, sondern kalkuliert es auf seine Wirkungen hin. Es geht nicht um ein Abtasten, gegeneinander Abwägen – kurz: ein Unterscheiden: Es *ist* bereits unterschieden worden. Diese Prozesse fanden gewiss im Vorfeld statt, aber sie sind nicht *Teil* des Stücks, sie werden mit der Hörerin nicht geteilt. Die Spuren, die sich – im Maßstab subjektiven Aufmerksamwerdens – in „angelus“ durch die Stimmen ziehen, haben in ihrem akustischen Umfeld keine Resonanz. Spurbildung mag in „angelus“ tatsächlich durch gewisse ästhetische Vorentscheidungen begünstigt werden, auch wenn sie selbst nicht ausdrückliches Ziel der Verfahrensweisen ist. So lassen sich grundlegende Elemente der Ästhetik des Neuen Hörspiels, die sich in „angelus“ wiederfinden – Kombination heterogenen Materials, Stereofonie, Gleichwertigkeit von Sprache, Musik und Geräusch, etc. –, als medienreflexiven Praktiken dienlich erweisen. Ob Spurbildung als Erkenntnismittel eingesetzt wird oder ein Effekt anderer Intentionen ist, war im Hörstück „angelus“ aber sehr wohl zu unterscheiden.

Es stellt sich heraus, dass differenziert werden muss zwischen medienreflexivem und *medienadäquatem* Umgang mit Material. Ersterer wurde dargelegt als Versuch, mittels Kombination widersprüchlicher oder gegensätzlicher Episteme die Ordnungen bewusst zu machen, auf denen sie gründen und von denen sie abhängig sind; als Versuch, den Moment der Be-Deutung als eines Deutlichwerdens so nahe wie möglich zu kommen und ihn sinnlich erfahrbar zu machen. Medienadäquater Umgang mit Material setzt zwar auch reflexiven Umgang mit einem Medium voraus; er tut es aber mit dem Ziel eines *Zuwachses* an bedeutungstragenden Elementen.

Die poetologische Äußerung, die Anlass der Wahl einer Produktion Gerhard Rühms war, ist keineswegs so eindeutig auf eine medienreflexive Poetik hin zu lesen: Was hat die „sinnliche gestalt des wortes“ als „integraler faktor seiner emotionalen wirkung“ genau zu leisten? Liegt hier der semantische Schwerpunkt auf ihrer Wirksamkeit oder ihrem emotionalen Gehalt? Zum Verhältnis von Emotion und Sprachlichkeit führt Rühm an anderer Stelle aus: „starke emotionale beteiligung beim sprechen verwischt die grenze zwischen zeichen und bedeutung – das wort wird klingender ausdruck des

gemeinten.²⁸⁰ Damit verortet Rühm die sinnliche Gestalt der Sprache innerhalb ihres semiotischen Systems. Diese Gestalt ist, wenn im konkreten Fall vielleicht auch manches Mal ambig, so doch als kommunikativer Akt konventionalisiert. Genauer wäre hier von Indices zu sprechen, von hinweisenden Zeichen – weiter oben wurde bereits die begriffliche Unterscheidung zwischen Spur und Index referiert. Dass ein Schauspieler einen Satz mit zittriger oder harter Stimme sprechen kann, ist gegenüber demselben Satz in geschriebener Form ein Zuwachs an potenziellen Bedeutungsträgern. Rühms Gegenüberstellung von „klanggestalt“ und „bedeutung“ eines Wortes stellt sich so als Unterscheidung zweier Bedeutungsebenen, von klanglicher und begrifflicher Signifikanz, dar. Medienadäquates Arbeiten meint dann, alle Bedeutungsebenen, die ein Medium bietet, zu reflektieren und in die Gestaltung miteinzubeziehen. „angelus“ setzt das in vielfacher Weise um. In der Verwendung des Angelus-Läutens wird nicht nur die Gliederung aus dem Material abgeleitet, sondern zugleich ein Element gewählt, das in seiner *akustischen* Gestalt aufgeht. In der Verwendung von rosa Rauschen ist Chaos und Zerstreuung anhand der Überlagerung von Frequenzen akustisch und radiophon konkretisiert, die akustische Einheit Sinuston vermittelt akustisch „Einheit“. Die Annäherung einer Stimme/Individuum an diese akustische/spirituelle Einheit mittels Monotonie, nützt die gemeinsame Eigenschaft von Ton und Stimme, eine Frequenz zu haben. Das Individuelle ist in der Stimme von S1 und Rühms Stimme akustisch konkretisiert – es gibt keine Charaktere, keine handelnden Subjekte jenseits dessen, was zu hören ist. „Gesamtheit“ ist in vielen simultanen Stimmen akustisch ausgedrückt. Schließlich zeigt sich auch in der Umsetzung des mystischen In-sich-Ruhens durch ein in sich ruhendes Hörstück Rühms Anspruch auf Gewinnung einer medienadäquaten Form aus dem Gegenstand.

280 Rühm, Gerhard (2008b): musik als sprache und bildschrift. grenbereiche meiner künstlerischen arbeit. In: Ders.: Aspekte einer erweiterten Poetik. Vorlesungen und Aufsätze. Berlin: Matthes & Seitz, S. 81.

5. Resümee

Die Konzeption der menschlichen Stimme als Medium bietet den theoretischen Rahmen, um sie als zugleich sinnliches und sinnhaftes Phänomen zu kennzeichnen, dessen Wahrnehmung *als etwas* immer nur einen Teilaspekt zu fassen vermag. Wenn dabei medientheoretisch weder der Souveränität des handelnden Individuums noch seiner Fremdbestimmung das Wort geredet wird, lässt sich das In-Stimme-Setzen einer Motivation als zugleich kommunikatives und existenzielles Moment, der Selbstbehauptung und Selbstaussetzung, fassen. Die Erweiterung des Medienbegriffs auf den technischen Apparat Radio ermöglichte, die radiofone Stimme als Mediatisierung einer Mediatisierung vorzustellen, die im Rahmen künstlerischer epistemischer Praktiken genutzt werden kann, um das menschliche Handeln mit Stimme und „Handeln“ der Stimme am Menschen zu reflektieren. Das Prinzip der Opazität des Medialen bedingt, dass diese Praktiken auf momentane Destabilisierungen von Wahrnehmungsordnungen verwiesen sind. Als adäquate Methode der analytischen Annäherung an in diesem Sinn medienreflexive Kunst wurde ein genaues und möglichst unvoreingenommenes Hinhören, sozusagen als Pendant zum literaturwissenschaftlichen Close Reading ein „Close Hearing“, vorgeschlagen, das Irritationen als kurzzeitige Aufmerksamkeitsverlagerungen registriert und notiert, welche dann in einem zweiten Schritt mittels Bezugnahme auf das ästhetische Gesamtsystem auf ihre Valenz innerhalb desselben geprüft werden. In Kauf zu nehmen ist dabei die radikale Subjektivität des so gewonnenen Zugangs und die sehr begrenzte Eignung der Erkenntnisse zur Verallgemeinerung – sie bleiben nach Mersch wie die epistemische künstlerische Praxis selbst mit „Singularitäten verknüpft“²⁸¹ und „aufs Exemplarische verwiesen“²⁸².

Für die Erkundung der auditiven Wahrnehmungsprozesse, die eine für ihre eigenen Medien sensible radiofone Kunst der Stimme zu evozieren versteht, erweist sich dieses Close Hearing durchaus als produktiv. Es ersetzt dabei nicht eine semantisch argumentierende Betrachtung, sondern fungiert als eine wertvolle Ergänzung zu dieser: Es könnte den Ansatz für eine Exegese radiofoner – und nicht nur dieser – Kunst liefern,

281 Mersch (2009), S. 37.

282 Ebd., S. 39.

die deren Renitenz gegenüber Begriffssprache nicht eloquent zu überwinden sucht, sondern sie als künstlerische Potenz begreift, der sich zu widmen dann vordringliche Aufgabe interpretativer Praxis wäre.

Für die Forschung zum radiofonen Werk Gerhard Rühms, nicht nur, aber natürlich besonders in Bezug auf die Stimmen darin, wäre zu wünschen, dass sie sich nicht durch die Prägnanz der poetologischen Selbstkundgaben des Autors von eigenmächtigen auditiven Erkundungsgängen abhalten lässt. An vorliegende Arbeit ließe sich etwa in der Fragestellung anknüpfen, ob Rühms Ästhetik sich als Spracherweiterung in Richtung einer Ausdruckshaltigkeit des Materials erweisen lässt oder inwiefern auch die Erfahrung des Bedeutens als eines Handelns selbst als wirkungsästhetisches Ziel der Organisation des Materials auszumachen ist. Ich möchte mit einem Zitat Gerhard Rühms schließen, das in diese Arbeit keine Aufnahme fand, aber am Beginn einer anderen stehen könnte:

„Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man‘ singen.“²⁸³

283 Rühm, Gerhard (2008c): vortrag. In: Ders.: Aspekte einer erweiterten Poetik. Vorlesungen und Aufsätze. Berlin: Matthes & Seitz, S. 79.

6. Quellenverzeichnis

6.1. Produktionsdaten zur Radiokunst

angelus. eine biographische litanei. Text und Regie: Gerhard Rühm. Deutschland: WDR, 1987. Fassung: MP3. Westdeutscher Rundfunk (WDR), 24.11.1987. 42'55".

Weitere erwähnte Radioarbeiten Gerhard Rühms in chronologischer Reihenfolge:

sie werden mir zum rätsel, mein vater. eine burleske horchkomödie. Text: Konrad Bayer und Gerhard Rühm. Regie: Klaus Schöning. Deutschland: WDR, 1968. 40'40".

ophelia und die wörter. Text: Gerhard Rühm. Regie: Klaus Schöning. Deutschland: WDR, 1969. 18'45".

rhythmus r. Text und Regie: Gerhard Rühm. Deutschland: WDR, 1969. Stereophone Fassung: Norddeutscher Rundfunk (NDR), 1975. 10'33".

alle wege führen nach rom. Text und Regie: Gerhard Rühm und Urs Widmer. Deutschland: WDR, 1971.

AUA 231. Text und Regie: Gerhard Rühm und Urs Widmer. Deutschland: WDR, 1971. 37'10".

diotima hat ihre lektüre gewechselt. ein kriminalhörspiel. Text und Regie: Gerhard Rühm. Deutschland: Hessischer Rundfunk (HR), 1971. 44'59".

erste folge kurzer hörstücke. Konzept und Regie: Gerhard Rühm. Deutschland: HR/Bayerischer Rundfunk (BR), 1973.

zweite folge kurzer hörstücke. Konzept und Regie: Gerhard Rühm. Deutschland: HR/WDR, 1975.

von welt zu welt. ein science-fiction-hörspiel. Text und Regie: Gerhard Rühm. Deutschland: BR, 1975. 16'25".

wintermärchen. ein radiomelodram. Text und Regie: Gerhard Rühm. Deutschland: WDR, 1976. 16'37".

kleine geschichte der zivilisation. ein hörspiel für klavier und automobile. Komposition und Regie: Gerhard Rühm. Deutschland: WDR, 1980. 16'50".

salome. ein hörspiel nach oscar wilde. Text und Regie: Gerhard Rühm. Deutschland: WDR, 1981. 61'10".

wald. ein deutsches requiem. Text und Regie: Gerhard Rühm. Deutschland: WDR, 1983. 32'25".

die winterreise dahinterweise. Text und Regie: Gerhard Rühm. Komposition: Franz Schubert. Österreich: ORF, 1990. 40'20".

japanischer salat. hommage à erik satie. Komposition und Regie: Gerhard Rühm. Deutschland: WDR, 1990. 25'25".

wien wie es klingt. Konzept und Regie: Gerhard Rühm. Deutschland/Österreich: WDR/ORF, 1992. 46'20".

damentennis. Konzept und Regie: Gerhard Rühm. Deutschland: WDR, 1994. 16'40".

apokalypse. Text und Regie: Gerhard Rühm. Deutschland: WDR, 2001. 13'20".

jahrtausendwende – ein radiotrip durch wahnwelten. Text und Regie: Gerhard Rühm. Deutschland/Österreich: WDR/ORF, 2006. 35'19".

von graz nach grinzing oder robert blum im himmel. eine radiofantasie. Text und Regie: Gerhard Rühm. Österreich: ORF, 2007. 71'25".

6.2. Literatur

Barthes, Roland (1979): Die Rauheit der Stimme. In: Ders.: Was singt mir, der ich höre in meinem Körper das Lied. Aus dem Französischen von Peter Geble. Berlin: Merve, S. 19–36.

Barthes, Roland (1990): Die Musik, die Stimme, die Sprache. In: Ders.: Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn. Kritische Essays III. Aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 279–286.

- Becker, Melitta (1999a): Bibliographie Gerhard Rühm. In: Bartsch, Kurt/Schwar, Stefan (Hg.): Gerhard Rühm. Graz/Wien: Droschl. (Dossier; Bd. 15), S. 223–268.
- Becker, Melitta (1999b): Vita Gerhard Rühm. „Professor für Grenzüberschreitungen“. In: Bartsch, Kurt/Schwar, Stefan (Hg.): Gerhard Rühm. Graz/Wien: Droschl. (Dossier; Bd. 15), S. 205–219.
- Becker, Udo (1998): Lexikon der Symbole. Freiburg im Breisgau/Basel/Wien: Herder.
- Benjamin, Walter (1961): Illuminationen. Ausgewählte Schriften I. Frankfurt am Main: Suhrkamp. (= Die Bücher der Neunzehn; 78), S. 300.
- Benjamin, Walter (2010): Über den Begriff der Geschichte. In: Ders.: Werke und Nachlass. Kritische Gesamtausgabe. Band 19. Hg. von Gérard Raulet. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Block, Friedrich W. (2010): Texte zur Kunst. Gerhard Rühms poetologische Schriften. In: Kühn, Renate (Hg.): Doppelter Durchgang. Zu Poesie und Poetologie Gerhard Rühms. Bielefeld: Aisthesis Verlag, S. 139–161.
- Derrida, Jacques (1979): Die Stimme und das Phänomen. Ein Essay über das Problem des Zeichens in der Philosophie Husserls. Aus dem Französischen von Jochen Hörisch. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Derrida, Jacques (1983): Grammatologie. Aus dem Französischen von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Döhl, Reinhard (1988): Das Neue Hörspiel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft. (Klaus Schöning/Westdeutscher Rundfunk Köln (Hg.): Geschichte und Typologie des Hörspiels; Bd. 5)
- Drews, Jörg (2008): Nachwort. In: Rühm, Gerhard: Aspekte einer erweiterten Poetik. Vorlesungen und Aufsätze. Berlin: Matthes & Seitz, S. 109–118.
- Ernst, Peter (2004): Germanistische Sprachwissenschaft. Wien: WUV.

- Fischer, Balthasar/Prassl, Franz Karl (1997): Art. Litanei. In: Kasper, Walter (Hg.): Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. 6. Freiburg im Breisgau/Basel/Wien: Herder, Sp. 954–956.
- Frahm, Ole/Michaelsen, Torsten (2001): Hört die anderen Wellen! Zur Verräumlichung der Stimme im Radio. In: Stuhlmann, Andreas (Hg.): Radio-Kultur und Hör-Kunst. Zwischen Avantgarde und Popularkultur 1923–2001. Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 39–61.
- Gerlitz, Peter (1994): Art. Mystik I. Religionsgeschichtlich. In: Müller, Gerhard (Hg.): Theologische Realenzyklopädie. Bd. 23. Berlin/New York: de Gruyter, S. 534–547.
- Gethmann, Daniel (2006): Die Übertragung der Stimme. Vor- und Frühgeschichte des Sprechens im Radio. Zürich/Berlin: Diaphanes.
- Gnädinger, Louise (1984): Nachwort. In: Angelus Silesius: Cherubinischer Wandersmann. Kritische Ausgabe. Stuttgart: Reclam, S. 365–414.
- Gnädinger, Louise (1997): Art. Angelus Silesius. In: Kasper, Walter (Hg.): Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. 1. Freiburg im Breisgau/Wien (u.a.): Herder, Sp. 656.
- Grote, Michael (2009): Exerzitien. Experimente. Zur Akustischen Literatur von Carlfriedrich Claus. Bielefeld: Aisthesis.
- Hagen, Wolfgang (2001): „Was mit Marconi begann ...“ Radio und Psychoanalyse. In: Neue Rundschau 2001/4, S. 21–36.
- Hagen, Wolfgang (2002): Die Stimme als körperlose Wesenheit. Medienepistemologische Skizzen zur europäischen Radioentwicklung. In: Schneider, Irmela (Hg.): Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945. Band 1. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 271–286.
- Hagner, Michael/Hörl, Erich (Hg.) (2008): Die Transformation des Humanen. Beiträge zur Kulturgeschichte der Kybernetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Haider-Pregler, Hilde (1980): Zur Entwicklung des österreichischen Hörspiels nach 1945. In: Spiel, Hilde (Hg.): Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren – Werke – Themen – Tendenzen seit 1945. Die zeitgenössische Literatur Österreichs II. Aktualisierte Ausgabe. Frankfurt am Main: Fischer Verlag, S. 504–550.
- Hartel, Gaby/Kaspar, Frank (2004): Die Welt und das geschlossene Kästchen: Stimmen aus dem Radio – und über das Radio. In: Felderer, Brigitte (Hg.): Phonorama. Eine Kulturgeschichte der Stimme als Medium. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im ZKM Karlsruhe. Berlin: Matthes & Seitz, S. 133–144.
- Heinz, Andreas (1993): Art. Angelus. In: Kasper, Walter (Hg.): Lexikon für Theologie und Kirche. Bd. 1. Freiburg im Breisgau/Wien (u.a.): Herder, Sp. 653–654.
- Heißenbüttel, Helmut (1970): Horoskop des Hörspiels. In: Schöning, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt/Main: Suhrkamp, S. 18–36.
- Hentschel, Elke/Weydt, Harald (2003): Handbuch der deutschen Grammatik. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Hubig, Christoph (2010): Art. Medialität/Medien. In: Sandkühler, Hans Jörg (Hg.): Enzyklopädie Philosophie, in 3 Bänden und einer CD-Rom. Band 2 (I–P). Hamburg: Felix Meiner Verlag, Sp. 1516–1522.
- Jupiter-Larsen, G. X. (1995): „Nächste Station einhundertunddritte Straße ... In: Sanio, Sabine/Scheib, Christian (Hg.): das rauschen. Aufsätze zu einem Themenschwerpunkt im Rahmen des Festivals „musikprotokoll '95 im steirischen herbst“. Hofheim: Wolke Verlag, S. 10.
- Kagel, Mauricio/Schöning, Klaus (1970): Gespräch. In: Schöning, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 228–236.
- Kolb, Richard: Die Entwicklung des künstlerischen Hörspiels aus dem Wesen des Funks (1931). In: Scheffner, Horst (Hg.) (1978): Theorie des Hörspiels. Arbeitstexte für den Unterricht. Stuttgart: Reclam, 9–17.

- Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (2006): Stimmen im Konzert der Disziplinen. Zur Einleitung in diesen Band. In: Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen, herausgegeben von S. Krämer und D. Kolesch, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 7–16.
- Krämer, Sybille (1998a): Sprache – Stimme – Schrift. Sieben Thesen über Performativität als Medialität. In: Fischer-Lichte, Erika/Kolesch, Doris (Hg.): Kulturen des Performativen. Berlin: Akademie Verlag. (Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Bd. 7, Heft 1/1998), 33–57.
- Krämer, Sybille (1998b): Das Medium als Spur und als Apparat. In: Krämer, Sybille (Hg.): Medien, Computer, Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und neue Medien. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 73–94.
- Krämer, Sybille (2003a): Negative Semiologie der Stimme. Reflexionen über die Stimme als Medium der Sprache. In: userpage.fu-berlin.de/.../media/.../Negative_Semiologie_der_Stimme.pdf. Zugriff: 18.3.2014.
- Krämer, Sybille (2003b): Negative Semiologie der Stimme. In: Epping-Jäger, Cornelia/Linz, Erika (Hg.): Medien/Stimmen. Köln: Dumont, S. 65–82.
- Krämer, Sybille (2004): Was haben Performativität und Medialität miteinander zu tun? Plädoyer für eine in der Aisthetisierung gründende Konzeption des Performativen. Zur Einführung in diesen Band. In: Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität. München: Fink, S. 13–32.
- Krämer, Sybille (2005): Das Medium zwischen Zeichen und Spur. In: Fehrmann, Gisela (Hg.): Spuren, Lektüren. Praktiken des Symbolischen. München: Fink, S. 153–166.
- Krämer, Sybille (2006): Die „Rehabilitierung der Stimme“. Über die Oralität hinaus. In: Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 269–295.

- Krämer, Sybille (2007a): Was also ist eine Spur? Und worin besteht ihre epistemologische Rolle? Eine Bestandsaufnahme. In: Grube, G./Kogge, W./Krämer, S. (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 11–36.
- Krämer, Sybille (2007b): Immanenz und Transzendenz der Spur. Über das epistemologische Doppelleben der Spur. In: Grube, G./Kogge, W./Krämer, S. (Hg.): Spur. Spurenlesen als Orientierungstechnik und Wissenskunst. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 155–181.
- Krämer, Sybille (2009/2010): Das „Auge des Denkens“. Visuelle Epistemologie am Beispiel der Diagrammatik. Thesenpapier zu einer Vorlesung an der Freien Universität Berlin im Wintersemester 2009/2010. http://userpage.fu-berlin.de/~sybkram/media/downloads/Vorlesung_AugeDesDenkens/VL9%20-%20Derrida.pdf Zugriff: 15.3.2014.
- Krug, Hans-Jürgen (2008): Kleine Geschichte des Hörspiels. 2., überarbeitete und erweiterte Auflage. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.
- Lagaay, Alice (2004): Züge und Entzüge der Stimme In: Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität. München: Fink, S. 293–306.
- Ludes, Peter (2003): Einführung in die Medienwissenschaft. Entwicklungen und Theorien. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Maurach, Martin (1995): Das experimentelle Hörspiel. Eine gestalttheoretische Analyse. Wiesbaden: Deutscher Universitäts-Verlag.
- Mersch, Dieter (2002): Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Mersch, Dieter (2004): Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine „negative“ Medientheorie. In: Krämer, Sybille (Hg.): Performativität und Medialität. München: Fink, S. 75–96.

- Mersch, Dieter (2006a): Mediale Paradoxa. Zum Verhältnis von Kunst und Medien. Einleitung in eine negative Medienphilosophie. S. 1–18. In: Sic et Non. Zeitschrift für Philosophie und Kultur. Im Netz. Bd. 6. <http://www.sicetnon.org/index.php/sic/article/view/115/130> Zugriff: 16.9.2013.
- Mersch, Dieter (2006b): Präsenz und Ethizität der Stimme. In: Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006. S. 211–236.
- Mersch, Dieter (2009): Kunst als epistemische Praxis. In: Bippus, Elke (Hg.): Kunst des Forschens. Praxis eines ästhetischen Denkens. Zürich/Berlin: Diaphanes, S. 27–47.
- Meyer-Kalkus, Reinhart (2001): Stimme und Sprechkünste im 20. Jahrhundert. Berlin: Akademie-Verlag. (zugl. Habil.-Schrift: Universität Potsdam, 1996)
- Mon, Franz (1970): bemerkungen zur stereophonie. In: Schöning (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 126–128.
- Pierce, John R. (1985): Klang. Musik mit den Ohren der Physik. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Klaus Winkler. Heidelberg: Spektrum der Wissenschaft.
- Pinto, Vito (2012): Stimmen auf der Spur. Zur technischen Realisierung der Stimme in Theater, Hörspiel und Film. Bielefeld: Transcript Verlag. (zugl. FU Berlin: Diss., 2011)
- Pörtner, Paul (1970): Schallspielstudien. In: Schöning, Klaus (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 58–70.
- Rosenau, Hartmut (1994): Art. Mystik III. Systematisch-theologisch. In: Müller, Gerhard (Hg.): Theologische Realenzyklopädie. Bd. 23. Berlin/New York: Walter de Gruyter, S. 581–589.
- Rühm, Gerhard (1974): der neue textbegriff. In: Kopfermann, Thomas (Hg.): Theoretische Positionen zur Konkreten Poesie. Tübingen: Niemeyer, S. 93–94.

- Rühm, Gerhard (1980a): kurze hörtexte (1975). In: *Ars Acustica 1980*. Online-Katalog-Archiv. http://90.146.8.18/de/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=9440. Zugriff: 22.02.2014.
- Rühm, Gerhard (1980b): radiophone poesie – „neues hörspiel“. In: *Ars Acustica 1980*. Online-Katalog-Archiv. http://90.146.8.18/de/archives/festival_archive/festival_catalogs/festival_artikel.asp?iProjectID=9434. Zugriff: 22.02.2014.
- Rühm, Gerhard (1984): auditive poesie. In: Ders.: *Text – Bild – Musik. Ein Schau- und Lesebuch*. Wien: Freibord, S. 37–39.
- Rühm, Gerhard (1988): meditationen über sprüche von angelus silesius. für einen sprecher und eine sprecherin. In: Ders.: *botschaft an die zukunft. gesammelte sprechtexte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag, S. 272–276.
- Rühm, Gerhard (2000): *um zwölf uhr ist es sommer*. Stuttgart: Reclam Verlag.
- Rühm, Gerhard (2005): konkrete poesie. In: Ders.: *gedichte. gesammelte werke*. Bd. 1.2. Herausgegeben von Michael Fisch. Berlin: Matthes & Seitz, S. 1175–1177.
- Rühm, Gerhard (2008a): zu meinen auditiven texten. In: Ders.: *Aspekte einer erweiterten Poetik. Vorlesungen und Aufsätze*. Berlin: Matthes & Seitz, S. 90–107.
- Rühm, Gerhard (2008b): musik als sprache und bildschrift. grenzbereiche meiner künstlerischen arbeit. In: Ders.: *Aspekte einer erweiterten Poetik. Vorlesungen und Aufsätze*. Berlin: Matthes & Seitz, S. 80–89.
- Rühm, Gerhard (2008c): vortrag. In: Ders.: *Aspekte einer erweiterten Poetik. Vorlesungen und Aufsätze*. Berlin: Matthes & Seitz, S. 71–79.
- Scheib, Christian (1995): Die indiskrete Arbeit am Realen. Das Rauschen ist die Musik. In: Sanio, Sabine/Scheib, Christian (Hg.): *das rauschen. Aufsätze zu einem Themenschwerpunkt im Rahmen des Festivals „musikprotokoll ’95 im steirischen herbst“*. Hofheim: Wolke Verlag, S. 67–80.

- Schmedes, Götz (2002): Medientext Hörspiel. Ansätze einer Hörspielsemiotik am Beispiel der Radioarbeiten von Alfred Behrens. Münster: Waxmann. (Internationale Hochschulschriften 371)
- Schöning, Klaus (1970): Hörspiel als verwaltete Kunst. In: Ders. (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 248–266.
- Schöning, Klaus (1982): Spuren des Neuen Hörspiels. In: Ders. (Hg.) Spuren des Neuen Hörspiels. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 17–58.
- Schwitzke, Heinz (1963): Das Hörspiel. Dramaturgie und Geschichte. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch.
- Siegert, Bernhard (2002): Das Hörspiel als Vergangenheitsbewältigung. In: Schneider, Irmela/Spangenberg, Peter M. (Hg.): Medienkultur der 50er Jahre. Diskursgeschichte der Medien nach 1945. Bd. 1. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag, S. 287–298.
- Stäblein, Bruno: (1989): Art. Litanei. In: Blume, Friedrich (Hg.): Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Bd. 8. München/Kassel (u.a.): Bärenreiter Verlag/Deutscher Taschenbuch Verlag, Sp. 989–1003.
- Teichert, Dieter (1999): Personen und Identitäten. Berlin/New York: de Gruyter. (Quellen und Studien zur Philosophie, Bd. 48; zugl.: Univ. Konstanz: Habil.-Schr., 1996/97)
- Vormweg, Heinrich (1970): Dokumente und Collagen. Voraussetzungen des Neuen Hörspiels. In: Schöning (Hg.): Neues Hörspiel. Essays, Analysen, Gespräche. Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 153–167.
- Vowinckel, Antje (1995): Collagen im Hörspiel. Die Entwicklung einer radiophonen Kunst. Würzburg: Königshausen & Neumann. (zugl. Universität Bielefeld: Diss., 1994)

Abstract

Vorliegende Arbeit perspektiviert die Renitenz der menschlichen Stimme gegenüber deskriptivem Zugriff als Effekt ihrer Medialität. Ausgehend von der Erfahrung, dass sich die Stimme, je Bedeutsameres sie veräußert, umso mehr der Wahrnehmung entzieht, wendet sich die Erkundung den medienphilosophischen Theoremen Sybille Krämers und Dieter Merschs zu, die die Stimme nicht in ihrer Zeichenhaftigkeit erschöpft sehen, sondern ihr als akustischem Körper, der Zeichenproduktion erst möglich macht und auch über diese hinaus kognitiv und sozial wirksam wird, Reverenz erweisen. In einem zweiten Schritt wird Aufzeichnung und Wiedergabe der Stimme durch das technisch-apparative Medium Radio als Emphase dieses akustischen Körpers ausgewiesen, deren irritatives, erkenntniskritisches Potenzial vor allem künstlerische epistemische Praktiken für sich nutzen können, wie sie ab Ende der 60er Jahre im Rahmen eines „Neuen Hörspiels“ auch für die Radiofonie erarbeitet werden. An einem 1987 entstandenen Hörstück des Dichters, Komponisten, bildenden Künstlers, Performers und Radiokünstlers Gerhard Rühm wird schließlich untersucht, inwiefern dieses Potenzial in der Analyse (re-)konstruiert werden kann.

Lebenslauf

Geburtsdatum:	21.08.1985
Geburtsort:	Vöcklabruck, Oberösterreich
2003–2005	Studium der Deutschen Philologie und Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien
seit 2005	Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien
2007–2013	Lektorat für den Fachverlag Oberauer, Eugendorf, Salzburg („Der Österreichische Journalist“, „medium magazin“)
seit 2009	freie Mitarbeiterin im Literarischen Quartier des Kunstvereins Alte Schmiede in Wien
seit 2013	freie Mitarbeiterin der schule für dichtung in Wien